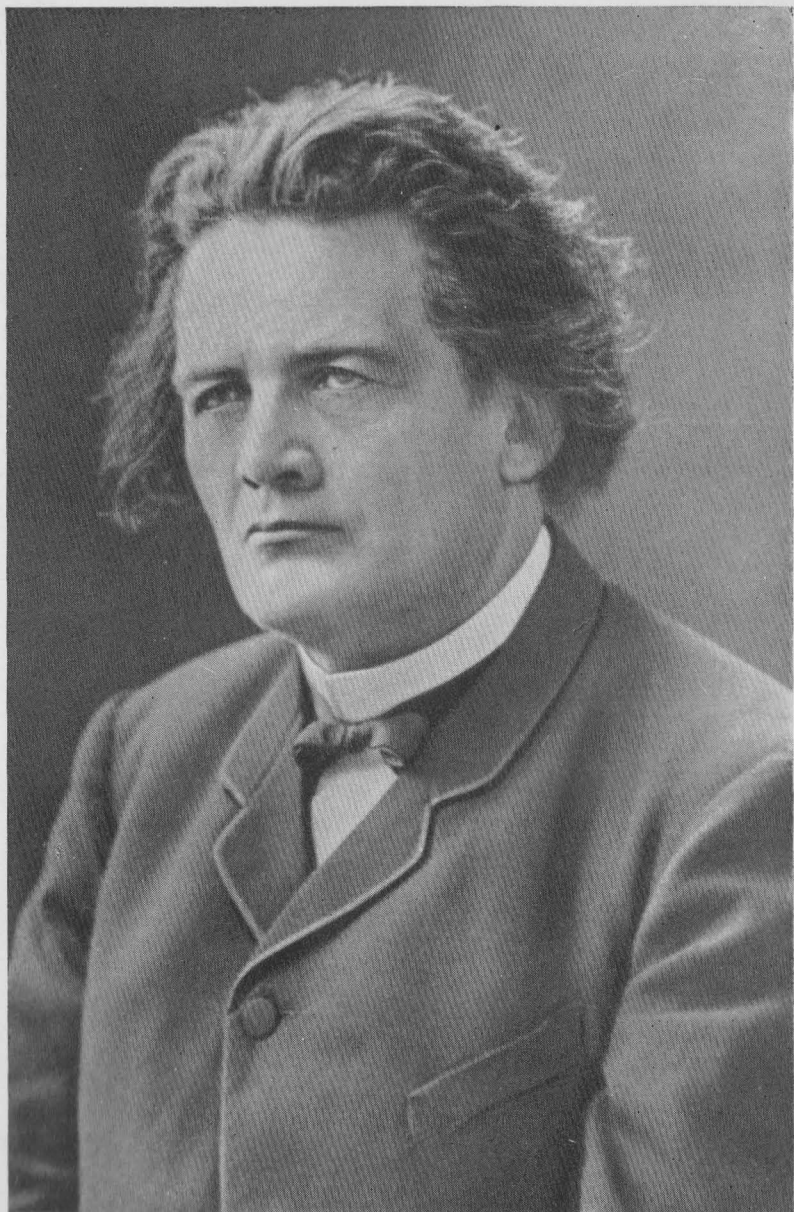


А. БАРЕНБОЙМ

Антон Григорьевич

РУБИНШТЕЙН



А. Г. Рубинштейн.
Фотография. Конец 1880-х годов

А. БА Р Е Н Б О Й М

Антон Григорьевич
РУБИНШТЕЙН

ЖИЗНЬ,
АРТИСТИЧЕСКИЙ ПУТЬ,
ТВОРЧЕСТВО,
МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Том второй

1867—1894

Государственное музыкальное издательство
Ленинград 1962

Ленинградская ~~ордена~~ ~~Ленина~~ консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
КАФЕДРА ФОРТЕПИАНО

Баренбойм Лев Аронович
АНТОН ГРИГОРЬЕВИЧ РУБИНШТЕЙН
ТОМ II

Редактор
И. В. Голубовский

Художник
Л. С. Хижинский

Технический редактор
Г. С. Мичурина

Художественный редактор
Х. Г. Сайбаталов

Корректор
О. И. Семенова — Тянь-Шанская

Подписано к печати 27/VI 1962 г. М-01356. Формат бумаги 60×92¹/₁₆. Бум. л. 15,375.
Печ. л. 30,75+13 вклеек. Уч.-изд. л. 32,01. Тираж 10 000. Цена 1 р. 80 коп. Заказ 466.

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза. Ленинград, Социалистическая, 14.

ОТ АВТОРА

Во втором томе монографии об А. Рубинштейне, как и в вышедшем в 1957 году первом томе, широко использованы ранее не публиковавшиеся рукописи и архивные документы, а также статьи из современной Рубинштейну русской и иностранной прессы о его деятельности. Во введении к первому тому было высказано предположение, что письмами Рубинштейна, которые удалось разыскать в библиотеках, музеях и архивах СССР, не исчерпывается его рукописное наследие и что, по всей вероятности, немало его манускриптов находится за рубежом. Предположение это подтвердилось, и благодаря содействию ректората Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и отдела комплектования Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина удалось получить из-за границы микрофильмы и фотокопии значительной части этих рукописей. Необходимо было использовать их во втором томе монографии, и это задержало работу над окончанием настоящей книги.

За помощь, оказанную в получении материалов, хранящихся за границей, считаю своим долгом выразить признательность вице-президенту музыкальной секции Всесоюзного общества дружбы с зарубежными странами И. Ф. Бэлзе, генеральному секретарю Австро-Советского общества М. Грюнбергу, а также дирекции и сотрудникам зарубежных архивов, библиотек и музеев: в Австрии — архива Общества друзей музыки в Вене и отдела музыки Австрийской национальной библиотеки; в Англии — Оксфордского университетского музыкального клуба и Общества; в Германской Демократической Республике — Музыкальной библиотеки Лейпцига; в Дании — Королевской библиотеки в Копенгагене; в Италии —

Музыкальной библиотеки имени св. Цецилии в Риме, Библиотеки при консерватории имени Дж.-Б. Мартини в Болонье, Библиотеки при консерватории имени св. Петра в Неаполе, Музыкальной библиотеки имени Б. Марчелло в Венеции, Библиотеки при консерватории имени Л. Керубини во Флоренции; в Польше — Силезской библиотеки в Катовице; в Соединенных Штатах Америки — Библиотеки конгресса в Вашингтоне, Библиотеки Гарвардского университета, Библиотеки Стэнфордского университета, Исторического общества Пенсильвании; во Франции — Библиотеки и Музея Оперы в Париже и Библиотеки Парижской консерватории; в Финляндии — Славянского отдела университета в Хельсинки; в Чехословакии — Музея имени Б. Сметаны и Народного музея в Праге; в Швеции — Музыкально-исторического музея и Библиотеки королевской Музыкальной академии в Стокгольме.

Не могу не упомянуть здесь с признательностью ныне покойного профессора П. Л. Кона (Вена), предоставившего мне материалы из своего личного архива.

Приношу благодарность директору библиотеки при консерватории имени Дж.-Б. Мартини в Болонье профессору Н.-А. Фанти и директору Музыкально-исторического музея в Стокгольме доктору Э. Эмсгеймеру, которые собрали отзывы периодической печати Италии и Швеции о концертах А. Рубинштейна в этих странах и прислали фотокопии этих материалов.

Благодарю А. А. Соловцова, который специально для меня записал запомнившиеся ему рассказы его отца и Н. Д. Кашкина об интерпретации А. Рубинштейном ряда фортепианных сочинений.

Считаю необходимым выразить благодарность за ряд ценных замечаний, высказанных при обсуждении рукописи этой книги, С. Л. Гинзбургу, М. К. Михайлову, Е. М. Орловой, Н. Е. Перельману, С. И. Савшинскому, Ф. В. Соколову и С. М. Хентовой.



Часть пятая

ПОСЛЕ УХОДА ИЗ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

1867—1871

«Veni, vidi, vici».*

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня...

Лермонтов. Мой демон

Глава девятнадцатая

1

В «Автобиографических рассказах» А. Рубинштейн с известной обстоятельностью изложил свое жизнеописание до ухода в 1867 году из Петербургской консерватории. О событиях последующего времени он говорил значительно лаконичнее. Отметив эту особенность его мемуаров, биограф Рубинштейна Н. Финдейзен писал, что скудость материалов позволила ему лишь схематично и сухо изложить жизнь великого артиста в ближайшие годы после оставления им консерватории и отъезда из Петербурга.¹ Последующие биографы Рубинштейна не добавили чего-либо существенного к описанию его жизни и деятельности в период между 1867 и

* «Пришел, увидел, победил» (лат.) — слова Юлия Цезаря, которые неоднократно повторялись в конце 60-х годов в рецензиях о Рубинштейне-пианисте.

1871 годами. Из биографических работ известно лишь, что в эту пору Рубинштейн много концертировал в западноевропейских странах и в России; что его концерты сопровождались ошеломляющим успехом; что в перерывах между поездками он сочинял музыку и среди других произведений написал оперу «Демон», принесшую ему впоследствии широкое признание.

Но каковы были устремления, мечты, надежды и планы Рубинштейна? Ответы на эти вопросы — их не найти в книгах о Рубинштейне — содержатся в его неопубликованном эпистолярном наследии этих лет: в письмах к матери, брату Николаю, скрипачу и композитору З. Саломану и к Э. Раден.²

В этой переписке Рубинштейн неуклонно возвращается к одним и тем же мыслям: он испытывает неодолимое стремление сочинять музыку; в этом он видит свое основное призвание и убежден, что ему как композитору суждено создать нечто значительное; он вынужден на время обратиться к деятельности концертирующего пианиста; как только он обеспечит себе безбедное существование, он прекратит публичные выступления; он убежден, что ему удастся уйти с эстрады в ближайшие годы.

Обо всем этом Рубинштейн пишет то в спокойных тонах, то с оттенком горечи и грусти, то иронизируя над собой и, в частности, над тем, что он «посвятил себя дьяволу, иными словами, решил играть Марш из «Афинских развалин» во всех кабаках мира»,³ то в бешенстве и гневe на обстоятельства, задерживающие осуществление намеченного.

Спустя месяц после отъезда из Петербурга Рубинштейн сообщает матери: «Несколько времени тому назад началась моя концертная горячка... Приятного в этом мало, а для меня — прямо-таки ужасно: я слишком поздно начал; подобные концертные поездки надо предпринимать в 20—30 лет, а не, как я это делаю, в возрасте около 40».⁴ Вскоре он снова касается этой же темы, но на этот раз более резко и определенно: «...Я вынужден давать концерты, т. е. покориться самому невыносимому, что только могло выпасть мне на долю (ведь с давних пор я считаю концертирование наказанием)».⁵

В начале 1868 года Рубинштейну пришлось из-за болезни прервать концертные выступления и задержаться в Баден-Бадене. Отсюда он посылает Раден длинное письмо, посвященное консерватории, Русскому музыкальному обществу и причинам, вынудившим его покинуть Россию. Он останавливается на волновавшем его вопросе о своей деятельности: «Мой теперешний образ жизни делает меня несчастным потому, что о сочинении музыки и думать нельзя. И до тех пор,

пока я вынужден буду вести жизнь странствующего виртуоза, мне придется отказываться от сочинения музыки. Но преодолев препятствия, я надеюсь достигнуть такого материального положения, при котором смогу, ни о чем другом не думая, пойти *только* по этому пути. Тогда наступит время, когда пройдет горечь, ирония и недовольство, и, как перед смертью, я прощу всех людей, так как умру для них и буду жить только для того, чтобы сочинять музыку. Если сочинения окажутся плохими, люди назовут это эгоизмом; если же — хорошими, люди будут их превозносить и считать благом для человечества».⁶

Через несколько месяцев в письме к З. Саломану он возвращается к тем же вопросам: «Я хотел бы только одного — сочинять, но вынужден по крайней мере на два года отречься от этого. Это теневая сторона моей теперешней жизни. Но в конце концов солнце засияет и для меня!!».⁷

Наступил новый концертный сезон, и в письмах зазвучал знакомый мотив: «...Моя надежда покончить с осточертелым концертным безрассудством снова превратилась в прах».⁸

В одном из своих писем Раден критически отозвалась о сочинениях Рубинштейна и высказала мнение, что он не вправе прекращать концертное выступление и, если необходимо выбирать, скорее должен сократить или вовсе прекратить занятия композицией. «Кто знает, — писал ей в ответ Рубинштейн, — удастся ли мне добиться в творчестве того, чего Вам в нем не хватает; и все же я не откажусь от творчества, так как высокие качества могут проявиться в сочинениях и поздно: ведь Бетховен открыл свою душу людям в последний период».⁹

Летом 1869 года Рубинштейн укрепился в решении навсегда оставить концертную эстраду в конце сезона 1869/70 года.¹⁰ На протяжении осени, зимы и весны он не переставал говорить и писать об этом. Завершив в мае 1870 года концертное турне, он в приподнятом душевном состоянии писал Раден: «Наконец-то я покончил со своим цыганским скитанием... Теперь я снова человек и имею право им быть. Я еще не знаю точно, что предприму, где останусь... Однако, что бы я ни предпринял, это будет для меня приятнее и легче, чем то, что было до сих пор».¹¹

Сообщения о том, что Рубинштейн прекращает концертную деятельность, появились тогда в газетах и журналах. Г. Эрлих, рассказав читателям лейпцигского журнала «Salon», что вот-вот должен наступить момент, когда Рубинштейн променяет рояль в сияющем огнями концертном зале на письменный стол в своей рабочей комнате, поставил вопрос, будет ли этот резкий переход благотворен для искусства и для самого художника.¹² Но «резкий переход» не

наступил. В этом сезоне Рубинштейн лишь несколько сократил размах своей пианистической деятельности. Не прекратил он концертирования и в последующие годы.

Рубинштейн был чистосердечен в своем намерении оставить эстраду. Но часто в его поступках сказывались известная двойственность и противоречивость его натуры: он ненавидел концертничество и связанные с ним переезды из города в город, однако не в силах был отказаться от артистического общения со слушателями, доставлявшего ему огромное удовольствие. Начиная с весны 1870 года он ежегодно давал себе зарок бросить, подобно Листу, открытые пианистические выступления. Но наступала осень, и все начиналось сызнова: Рубинштейн выходил на концертную эстраду.

2

Весной 1871 года Рубинштейн писал матери: «Если бы от меня зависело, я охотнее всего попросту скрылся бы в деревне и жил там на свои деньги, спокойно работая, без службы, без почестей, даже без надежд».¹³

Под влиянием страстей, которые бурлили в нем, или приступов мизантропии, гнева и раздражения, которым был подвержен, Рубинштейн мог с полной искренностью написать приведенные строки. Но подобно тому, как, считая делом своей жизни только композицию, Рубинштейн не в силах был порвать с публичными пианистическими выступлениями, точно так же он не мог существовать без постоянного общения с людьми и воздействия на них, без борьбы за свои принципы. «Как перец и соль — пища, — писал он впоследствии, — так борьба придает вкус жизни».¹⁴ Его широкая, инициативная и властная натура требовала многосторонней деятельности. Жизнь «странствующего музыкального цыгана», как иронически называл он себя, не удовлетворяла его не только потому, что мешала писать музыку, но еще и потому, что лишала возможности активно проявлять свой организаторский дар.

По свойствам своего характера Рубинштейн принадлежал к числу тех, кто не возвращается мыслью к уже содеянному и не подвергает его многократному анализу. Но в этот период жизни он вступал в спор с самим собой, вновь и вновь обращался к одним и тем же вопросам, подвергая их рефлексии: надо ли было бросить на произвол судьбы созданные им музыкальные учреждения и уехать из России; не следовало ли, пойдя на известный компромисс и не реагируя на нанесенные ему обиды, продолжать борьбу за осуществление своих планов? Правда, он неизменно доказывал себе и дру-

гим, что поступил правильно; что в сложившихся условиях не мог бы принести пользу русскому музыкальному образованию и просветительству и что дальнейшее пребывание в Петербурге было бы пагубным для его исполнительской и композиторской деятельности. Но не потому ли, что его обуревали сомнения в правильности этих ответов, он их столь настойчиво повторял? Не потому ли отнесся с таким раздражением к позиции брата, не одобрявшего его ухода и отъезда? ¹⁵ «Николай,— писал он матери,— рассматривает все это с точки зрения *великого гражданина*; причиненные мне оскорбления он оставляет в стороне, раз моя работа способствует благу России!? Это очень привлекательно в книге *«Описание великих характеров»*, но мне не нравится». ¹⁶ Не потому ли Рубинштейну это не нравилось, что заставляло лишний раз задуматься над тем, нет ли доли правды в позиции брата, призывавшего его подойти к решению волновавших его вопросов с точки зрения высокой гражданственности?

Письма Рубинштейна доказывают, что он не переставал помышлять о возвращении в Россию и о музыкальной деятельности в Петербурге. Правда, ему были совершенно неясны возможности и перспективы его деятельности на родине, так как возвращаться в консерваторию он не хотел. Поэтому он серьезно задумывался над предложениями, которые получал в те годы из разных стран.

В конце 1867 года в немецкой прессе появились статьи, ¹⁷ призывавшие Рубинштейна взять на себя руководство одним из крупных симфонических оркестров Германии. Вскоре он стал получать такие предложения из ряда немецких городов. В 1868 году, во время выступлений во Франции, ему предлагали возглавить симфонические концерты Парижской консерватории. Рубинштейн вступил в переговоры. Но втайне он желал, чтобы они ни к чему не привели. «Идет речь,— писал он З. Саломану,— и о приглашении меня дирижером концертов консерватории. Вообще говорится о столь многом, что, вероятно, ничего не будет реализовано; и, возможно, это будет самым лучшим для меня». ¹⁸

Получив приглашение стать во главе музыкальной жизни Веймара, то есть занять должность, которую в прошлые годы занимал Лист, Рубинштейн с шутливой иронией по отношению к веймарскому герцогу писал Раден: «Великий, милостью Гёте, герцог хочет во что бы то ни стало удержать меня у себя, и не исключено, что я пойду на это. Это особенно привлекло бы меня, если бы он захотел помочь моему плану организации театра духовной оперы; мне кажется, он расположен это сделать». ¹⁹

В конце 1870 года венское Общество друзей музыки обратилось к Рубинштейну с предложением взять на себя руко-

водство симфоническими и хоровыми концертами Общества. В марте 1871 года Рубинштейн писал матери из Петербурга: «Я получил приглашение из *Вены* занять там должность, но все не могу на это решиться, так как полагаю, что мне здесь что-нибудь предложат. Но здесь дело подвигается очень медленно, и в конце концов я сяду меж двух стульев. Позже конца мая я ждать не буду. Если до тех пор ничего не будет сделано, ближайшей осенью уеду в Вену».²⁰ В Петербурге Рубинштейну ничего тогда не предложили, и вскоре он принял на один год приглашение венского Общества друзей музыки. Почему он ограничил срок своего пребывания в Вене одним годом? Ответ на этот вопрос содержится в письме к матери: «...Ведь через год или два определится наконец моя судьба (т. е. остаюсь ли я за границей или получу работу в России)».²¹ Итак, даже приняв предложение Вены, Рубинштейн не переставал мечтать о деятельности в России.

Именно потому, что Рубинштейн тосковал по родине и хотел вернуться в Россию, он с горьким и вместе с тем радостным чувством писал матери спустя несколько месяцев после отъезда из Петербурга: «...В России меня начали теперь называть «наш русский композитор и артист»; уже для этого одного я хорошо сделал, что удалился; благодаря этому и в России меня наконец будут считать русским».²²

Именно потому, что он не переставал думать о России, его продолжала, по его словам, «несказанно интересоваться» деятельность Русского музыкального общества и консерватории и бесконечно обрадовало, когда, приехав на короткий срок в Петербург, он убедился, что его деятельность «оставила там глубокие следы у множества людей».²³

Именно потому, что Рубинштейн хотел отдать свои силы русской музыкальной культуре, он стремился в те годы к сближению с балакиревцами и обратился к сочинению музыки на русскую тематику («Иван IV Грозный») и на текст русского поэта («Демон»).

Наконец, именно потому, что Рубинштейн хотел навсегда остаться в Петербурге и вести активную музыкально-организаторскую работу, он провел осень и начало зимы 1870 года и первую половину 1871 года в России. Предполагалось, что специально для него будет учрежден в Петербурге пост «руководителя музыки» (консультанта по музыкальным вопросам и дирижера симфоническими концертами), аналогичный должности «музик-директора» в немецких городах. «Я ничего не предпринимаю,— писал Рубинштейн матери,— но об этом много и в разных кругах думают. Если будет что-либо приемлемое, то, конечно, охотнее всего останусь здесь...»²⁴ Он долго ждал желанного приглашения, о котором много го-

ворили в Петербурге и о котором писала русская и зарубежная пресса, нервничал и волновался.²⁵ Но никто к нему не обратился, и он принял предложение Вены.

3

Активность натуры Рубинштейна сказывалась и в особенностях его ума. Мысль его — пытливая, быстрая, независимая, верная себе и не колеблющаяся от чужих толков, способна была по-новому осветить привычное и устоявшееся. Он старался осмыслить все, что попадало в поле его зрения: не только область искусства, но и вопросы политики, философии, религии, быта, взаимоотношений людей. Нередко он заблуждался, высказывал противоречивые мнения, но никогда взгляд его хладнокровно и флегматично не скользил по поверхности. Его суждения, часто облеченные в форму афористических обобщений, говорят об острой наблюдательности, о настойчивом желании понять истоки явления и, главное, увидеть, во что оно разовьется и к чему приведет. Предвидение нередко удавалось ему. Но не всегда: порой предвосхищению хода событий мешали пристрастность и двойственность.

В период между 1867 и серединой 1871 года, во время концертных странствий по разным странам, Рубинштейн был свидетелем больших общественно-политических и культурных событий в жизни Европы.

В России конец 60-х годов ознаменовался резким усилением реакции. П. Шувалов — начальник III отделения, прозванный современниками «новым Аракчеевым», неуклонно проводил в жизнь выставленное им требование — «зажать рот печати». Ряд прогрессивных деятелей был арестован и выслан в отдаленные губернии. Современники вспоминали мрачные годы царствования Николая I. «Ожидают худшего, чем во времена николаевские»²⁶, — писал осенью 1869 года на страницах своего дневника А. Никитенко. Полицейская дубинка обрушилась на университеты, школы, газеты, журналы, общественные организации...

Бисмарк методом «крови и железа» завершал объединение Германии. Закончившаяся австро-прусская война привела к разгрому Австрии и к распаду Германского союза, который она возглавляла. Прусский милитаризм устами Бисмарка выдвинул лозунг «Сила впереди права», определявший политику созданного в 1867 году под гегемонией Пруссии Северогерманского союза. Поражение Франции во франко-прусской войне 1870—1871 годов уничтожило последние помехи к объединению Германии, и в начале 1871 года прусский король был объявлен германским императором.

Глубокие противоречия разъедали многонациональную Австрию. Центробежные тенденции внутри страны после разгрома в австро-прусской войне 1866 года значительно усилились. По австро-венгерскому компромиссу 1867 года монархия Габсбургов была превращена в двуединую конституционно-бюрократическую империю, получившую название Австро-Венгрии.

Во Франции стремительно нарастала социально-политическая борьба. Она ярче всего проявилась в рабочих стачках, носивших нередко политический характер, и в усилении антиправительственной оппозиции со стороны широких слоев буржуазии и интеллигенции. Авантюристическая внутренняя и внешняя политика Наполеона III вела страну к катастрофе. Поражение Франции при Седане явилось последним толчком, вызвавшим сентябрьскую революцию 1870 года. Через несколько месяцев парижский пролетариат сверг господство буржуазии, и в марте 1871 года была торжественно провозглашена Парижская коммуна.

Многие из этих событий получили отражение в письмах, высказываниях и воспоминаниях Рубинштейна.

Меньше всего он писал о России, остерегаясь доверять письмам свои мысли о политической жизни родины. Но отдельные намеки, а порой и прямые замечания говорят о его возмущении разгулом реакции и полицейским режимом. Одно из писем к матери²⁷ полно гневных высказываний и протестующих реплик в связи с волной еврейских погромов на юге России. Рубинштейн понимал, что эти эксцессы, спровоцированные царской полицией, призваны были в дни Парижской коммуны отвлечь внимание от событий, которые происходили за рубежом. К полиции Рубинштейн испытывал острую ненависть. Он говорил, что она «представляет собой, собственно говоря, отбросы человечества»²⁸ и что она всюду, а в особенности в России, издает зловоние.

В «Автобиографических рассказах» Рубинштейн описал характерный для русской жизни тех лет эпизод — закрытие петербургской полицией организованного им совместно с И. Тургеневым, В. Самойловым и М. Микешиним артистического кружка: «...Затеяли и провели второй вечер. Тут и речи произносили. Вот на этом вечере мне и говорят, что полиция возражает против наших собраний. Мы-то о полиции совсем и не подумали. А время было такое, что на подобного сорта общества посматривали весьма странным образом.

Пойду, думаю я себе, к Ф. Ф. Трепову, расскажу о цели наших собраний, и делу конец... Выходит Трепов; видит меня, но не кланяется... Обошел он всех.

— Вам что угодно? — обращается он ко мне не здороваясь. Я объясняю.

— Мы знаем и следим. О последствиях и наших мерах узнаете.

Так и похоронили. А дело было весьма интересное, и два наших вечера прошли очень удачно; о политике и помину не было. Время было ужасное». ²⁹

Внимание Рубинштейна привлекали в те дни и события в Германии. Он подходил к их оценке не только с точки зрения общеполитической, но и со стороны их значения для развития культуры и искусства. Еще до франко-прусской войны и последовавшего за ней объединения Германии он писал Раден: «Счастливая Германия — в течение полувека она была так смешна в политическом отношении, но стояла так высоко в моральном. Кто знает, быть может, в следующую половину века будут стремиться сделать ее в политическом отношении достойной уважения и единой (под управлением какого-нибудь шута). Но ее моральное величие (в том смысле, что в Букстехуде можно услышать любую оперу, ораторию, симфонию; что в Кравинкеле имеются музеи, университет, библиотека, в Унтерамельсдорфе — фабрики и торговые дома, поддерживающие деловые связи с Индией и Америкой), вероятно, падет, а *Берлин* станет мировым городом с таким множеством, таким множеством штыков. Не смейтесь надо мной и простите меня за то, что я пишу о политике. Говорят, и притом справедливо: „политическая песня — скорбная песня“». ³⁰

К высказанным здесь мыслям Рубинштейн возвращался неоднократно в письмах и «Коробе мыслей», а диктуя «Автобиографические рассказы», он заметил: «Бисмарк в политике, т. е. штык, — пересмотр всех прежних понятий о патриотизме, единство Германии... Если хотите, это то же самое, что Вагнер в музыке... Я против того, чтобы стягивать страну железным кольцом в большое государство... Для культуры это нож острый. И та самая ложь, которая существует в миллионноштыковом мире, которая [покоится] на миллионе штыков, проявляется и в искусстве и во всем; все это ложь, сами себя обманывают».

И в письмах этих лет имя Вагнера упоминается рядом с именем Бисмарка. Рубинштейн относился к Вагнеру резко отрицательно не только потому, что не принимал его оперной реформы и не любил его музыки; ³¹ он считал его искусство и, главное, культ вагнерианства, начавший широко распространяться в Германии, порождением «бисмарковщины» и реакционного германского шовинизма. ³²

Перед франко-прусской войной Рубинштейн неоднократно касался в своих письмах милитаризма (в частности, прусского или, как он его называл, «многоштыкового бисмарковского милитаризма») и страшнейших опасностей для развития

человеческой культуры, которые таятся в нем. Одно из его весьма характерных высказываний оказалось впоследствии почти дословно перенесенным на страницы «Короба мыслей» (л. 50/26 об.): «Милитаризм в своих целях, задачах и средствах настолько односторонен и абсолютен, что исключает всякое иное мышление. А так как он поглощает самую свежую, сильную и здоровую часть мужского пола, то с прогрессом цивилизации (недаром это понятие связано со словом «цивильный», штатский) обстоит весьма печально. Военному принципы *приказываются*; свободное мышление, рассуждение, выбор вменяются ему в преступление. На войне такая дисциплина, пожалуй, необходима, но так как, к счастью, война все же явление исключительное, то в результате в мирное время большая часть мужского населения делается *бездумной*».

Наблюдательность Рубинштейна и понимание им взаимозависимости общественной жизни и культуры находят отражение и в его высказываниях о Франции. В 1868 году, во время пребывания в Париже, он присутствовал в театре «Гранд-опера» на одном из первых спектаклей оперы «Гамлет» А. Тома. Отказавшись, как известно, от воплощения философско-психологической и идейной проблематики Шекспира, Тома пошел по пути лирико-сентиментальной и декоративной обработки сюжета. Упрощенность либретто, эффектные рулады певцов, патетический стиль их игры, пышная красочность постановки — все это способствовало успеху спектакля у парижской публики, вкус которой в годы Второй империи был развращен аляповатым великолепием зрелищ и музыкой легкого жанра. «„Гамлет“, — писал Рубинштейн Саломану, — очень слабая и дрянная работа. Когда слушаешь нынешнюю оперу, *Мейербер* представляется гигантом. Его слабейшие сочинения кажутся мастерскими в сравнении с дрянными произведениями, которые теперь приходится слушать».³³

В письме к Раден, опираясь на свои впечатления от музыки Тома, от спектакля и отношения к нему парижской публики, Рубинштейн метко охарактеризовал состояние французского искусства и связал возможности его коренного обновления с предстоящей революцией, которую он проницательно предсказал еще в 1868 году: «Это (недостаточное уважение к «высокому» в жизни и искусстве. — Л. Б.) и не удивительно у нации, которая перекладывает «Гамлета» на музыку, уснащает «быть или не быть» какой-то музыкальной руладой. И будь это хоть пародией; так нет — вполне серьезно. Вообще состояние искусства здесь плачевное, и все же заметно начало мощного прогрессивного движения. И я думаю, что, когда в стране произойдет ближайший круп-

ный политический переворот, искусство достигнет здесь значительного подъема...»³⁴

Свои наблюдения над состоянием современного музыкального искусства и думы о его будущем Рубинштейн обобщил в одном из писем к Раден. Он согласился с мнением своей корреспондентки, что произведения композиторов последнего времени способны лишь вызвать интерес, не больше. Затем он добавил: «Должен только признаться, что если сравнить эти произведения с произведениями целого легиона так называемых знаменитостей (исключая, само собой разумеется, великих героев искусства) начала этого столетия, таких, как Граун, Вейгль, Винтер³⁵ etc. etc. до бесконечности,— то каждое произведение нынешних композиторов (само собой разумеется, лучших) мне дороже, и я убежден, что из нашей среды все же скорее выйдет действительно великий, чем в период между Палестриной и Бетховеном (то есть в течение почти трех столетий), и что люди теперешнего периода совсем иные существа, чем тогдашнего. Я надеюсь не на ближайшие годы, а на ближайшие столетия, и я не из тех, кто говорит, что в искусстве уже сказано последнее прекрасное слово.— — — Печально, конечно, если нам суждено быть только буквами, из которых когда-нибудь будет составлено слово».³⁶

Через двадцать лет после этого письма Рубинштейн, как известно, говорил, что со смертью Шопена «конец музыке» и что он не верит в ее будущее. Приведенный отрывок из письма к Раден свидетельствует, что в конце 60-х годов он был весьма далек от таких пессимистических взглядов.

Противоречивость в поступках и взглядах Рубинштейна сказывалась и в его молодые годы.³⁷ Начиная с конца 60-х годов она проявлялась все более явственно, в частности в его эстетических воззрениях, а подчас в несовпадении этих воззрений с его действиями.

В этом смысле весьма характерно одно из писем к Раден, в котором он коснулся вопроса о демократичности в искусстве. Острослов и любитель каламбуров, он обыграл сначала свой отказ от участия в «Concerts populaires de musique classique»,* организованных Ж.-Э. Падлу (концертах, в которых, кстати говоря, он до и после этого письма неоднократно участвовал): «Я отказался играть в *concert populaire*;** хотя я теперь больше чем когда-либо принадлежу публике и, так сказать, должен был бы добиваться популярности, но в глубине души я всегда ощущаю нечто такое, что заставляет меня

* «Популярных концертах классической музыки» (фр.).

** популярном концерте (фр.).

презирать популяризированное искусство; скажем прямо — «je suis pour les *concerts impopulaires*».*³⁸

Вслед за этим он развил взгляды, которые, по первому впечатлению, могут показаться проповедью на тему «искусство для избранных»: «Никакой демократии в искусствах, ибо живопись станет тогда только фотографией; музыка — только любительским хором или орфеоном; архитектура — только выставочным базаром; скульптура — маленькими бюстами больших людей; мимика (т. е. театральное искусство) станет пародией и танцевальное искусство — канканом. При всех этих человеколюбивых устремлениях, в той мере, в какой они касаются искусства, мною овладевает мысль Гёте: «Man merkt die Absicht und wird verstimmt».** Опера как художественная форма — продукт популярного, с и м ф о н и я — непопулярного. Насколько выше с эстетической точки зрения стоит последняя над первой! Если бы я имел время, я охотно написал бы рассуждение на эту тему; оно ведет к очень интересным выводам».³⁹

Обратим внимание на противоречивость между высказанными Рубинштейном мыслями и его поступками: на словах он, казалось бы, был противником популярных концертов для широких масс слушателей, а всю жизнь занимался музыкально-просветительской концертной деятельностью и, в частности, был инициатором Общедоступных концертов Русского музыкального общества; на словах он готов был симфонию, как «продукт непопулярного», предпочесть опере, как популярному жанру, а на деле в эти и в последующие годы прежде всего обращался к сочинению опер.

Приведенные выше строки из письма к Раден написаны были в Париже в последние годы Второй империи. Рубинштейн стал здесь свидетелем широкого распространения легковесного и мелкого развлекательного искусства. И тогда он впервые сформулировал (притом весьма небрежно) свою точку зрения на просветительство в искусстве. Эту точку зрения, пользуясь и некоторыми другими его высказываниями тех лет, можно изложить так: доступность искусства не должна достигаться его принижением и «приземлением»; просвещать — это значит нести в народ «высокое искусство», то есть искусство, способное своей глубокой этичностью поднять человека, и вместе с тем бороться с искусством филистерским, мелкотравчатым. Начиная с этого времени Рубинштейн неоднократно в той или иной форме повторял эти мысли. А через двадцать лет в «Автобиографических рассказах» изложил их

* я за непопулярные концерты (фр.).

** Рубинштейн обычно переводил эти слова так: «Проглядывает умысел и сердит нас» (нем.).

так: «Народное — это весьма громкое слово. Что понимают под народным? Народный театр, где дают глупые сказки? Я ведь совершенно против этого. Мое личное воззрение таково: это не имеет смысла. В народном театре надо давать шекспировские, гётевские пьесы! Не надо пустяков, а надо огорошить высоким».

Глава двадцатая

1

Жизнь Рубинштейна этих лет проходила в странствиях по Европе.

Верный своему принципу, что директор консерватории не имеет права покидать руководимое им учреждение для концертных поездок,⁴⁰ Рубинштейн с 1859 года, то есть в течение восьми лет, почти не выступал как пианист за пределами Петербурга и Москвы. Слушатели Берлина, Лейпцига, Вены, Пешта, Праги, Парижа и Лондона долгие годы не забывали о его концертах 50-х годов. Однако воспоминания эти начали постепенно терять свою яркость. Имя его помнили, произведения нередко играли, но его исполнительское искусство ко второй половине 60-х годов стали забывать. К тому же на концертных эстрадах появилась плеяда даровитых пианистов, и среди них такой глубокий художник и феноменальный виртуоз, как К. Таузиг.

Возвращение Рубинштейна к деятельности «странствующего виртуоза» и его появление на подмостках европейских залов вызвало сенсацию. Не следует забывать, что в концертах 50-х годов Рубинштейн за редчайшими исключениями играл только свои сочинения, теперь же — широкий круг произведений различных авторов.

Рассказывая о своих выступлениях в эти и последующие годы, Рубинштейн лаконично говорил: «Концерты могут иметь успех, но могут потерпеть фиаско. Фиаско мне не пришлось испытать, везде был успех». Эти слова не дают представления о той восторженной атмосфере, которая царила на его концертах. Несмотря на критические замечания отдельных рецензентов, Рубинштейн после первых же выступлений за границей стал героем дня. Каждый концерт сопровождался такими ошеломляющими овациями, каких не помнили с конца 30-х годов, когда Лист прекратил публичную пианистическую деятельность. «Такого подлинного, горячего и шумного энтузиазма, как в те вечера, когда там выступал Рубинштейн,

я не переживал ни в прошлом, ни позднее в овечьей духом классицизма берлинской Певческой академии», — вспоминал немецкий литератор Ю. Роденберг о тогдашних концертах Рубинштейна.⁴¹ «Он в воге», — писал в те дни Герцен дочери, решив, видимо, применить французское слово *voque* в русской транскрипции, чтобы подчеркнуть, что Рубинштейн «в почете», «в славе» и в «моде».⁴² Рубинштейна забрасывали цветами, молодежь на руках выносила его из концертных залов, под окнами гостиниц, в которых он жил, распевали серенады. Вспоминая, что в 30-х и 40-х годах мода на костюмы, шляпы и галстуки нередко определялась вкусами Паганини и Листа, газеты писали, что «не хватает только рубинштейновских шляп, причесок и галстуков».⁴³

Никогда еще Рубинштейн не вел столь интенсивной концертной деятельности. Некоторое представление о ней может дать перечень его выступлений, который также показывает и путь его передвижений по городам разных стран:

1867

Лейпциг. Октябрь, 5/17. Концерт в зале «Гевандгауза».

Дрезден. Октябрь, 7/19. Первый концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 4 (дирижер Ю. Ритц). — *Бетховен*. Соната № 32. — *Мендельсон*. Песни без слов F-dur и a-moll (№ 23); Каприччио e-moll. — *Шуман*. Вещая птица; Крейсleriана (№ 1); Warum? — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Рубинштейн*. Песни (аккомпанировал автор). — *Шопен*. Этюд cis-moll; Ноктюрн Des-dur; Скерцо h-moll; Полонез As-dur, op. 53.

Лейпциг. Октябрь, 9/21. Концерт: *Рубинштейн*. Фортепианный квартет, op. 66 (с участием Ферд. Давида и др.); Романсы (аккомпанировал автор). — *Бетховен*. Соната № 32. — *Шуман*. Карнавал. — *Шопен*. Ноктюрн Des-dur; Скерцо h-moll. — *Мендельсон*. Песни без слов F-dur и a-moll; Каприччио e-moll. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Рубинштейн*. Прелюдия и fuga; Баркарола; Этюд.

Дрезден. Октябрь, 10/22. Второй концерт: *Рубинштейн*. Прелюдия и fuga; Сарабанда и Куранта, op. 38; Баркарола; Каприччио; Ноктюрн; Этюд. — *Шуман*. Симфонические этюды. — *Шопен*. Ноктюрн g-moll; Баллада As-dur. — *Бах*. Хроматическая фантазия и fuga; Жига B-dur. — *Гендель*. Ария с вариациями d-moll. — *Моцарт*. Жига G-dur. — *Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll. — *Фильд*. Ноктюрн Es-dur. — *Шуберт*. Вальс. — *Мейербер* — *Лист*. Воспоминания о «Роберте-дьяволе».

Прага. Октябрь, 12/24. Концерт.

Вена. Октябрь, 15/27. Первый концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 4 (дирижер Ф.-О. Дессоф). — *Мендельсон*. Песни без слов; Каприччио. — *Шуман*. Des Abends; Вещая птица. — *Шопен*. Ноктюрн. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Бетховен*. Соната № 32. — *Рубинштейн*. Из «Персидских песен» и из песен op. 32 (Е. Магнус и автор); Фортепианные пьесы.

Грац, Линц. Октябрь. Концерты.

Вена. Октябрь, 19/31. Второй концерт: *Рубинштейн*. Фортепианный квартет, op. 66 (с участием И. Гельмесбергера и др.). — *Шопен*. Ноктюрн g-moll; Полонез As-dur. — *Шуман*. Симфонические этюды; Пьесы. — Песни *Шуберта* и *Мендельсона* (аккомпанировал Рубинштейн). — *Рубинштейн*. Ноктюрн; Скерцо; Контрданс, op. 14 № 3. — *Моцарт* — *Лист*. «Дон-Жуан».

Октябрь, 22/ноябрь, 3. Выступил в симфоническом концерте: *Моцарт*. Концерт d-moll (дирижер И. Гербек). — *Моцарт* — *Лист*. «Дон-Жуан».

Вена. Октябрь, 26/ноябрь, 7. Третий концерт: *Рубинштейн*. Трио № 2 g-moll, op. 15 (с участием И. Гельмесбергера); Песни (Г. Вальтер и автор).—*Бах*. Хроматическая фантазия и fuga; Жига B-dur.—*Гендель*. Вариации E-dur.—*Скарлатти*. Соната A-dur.—*Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll.—*Шопен*. Колыбельная.—*Шуман*. Карнавал.

(?). Выступил в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Концерт № 2 (дирижер Ф.-О. Дессоф).

Пешт, Триест, Прага. Октябрь, 31/ноябрь, 12—ноябрь 18/30. Концерты.

Вена. (?). Выступил в квартетном вечере И. Гельмесбергера: *Рубинштейн*. Трио B-dur, op. 52.

Ноябрь, 20/декабрь, 2. Четвертый концерт: *Бетховен*. Соната № 30.—*Шопен*. Ноктюрн c-moll; Баллада g-moll.—*Шуман*. Романс d-moll.—Пьесы *Вебера*, *Шуберта*, *Мендельсона*, *Моцарта*.—*Рубинштейн*. Сарабанда, Паспье, Куранта, op. 38; Романс; Этюд F-dur, op. 23 № 5.

Зальцбург, Мюнхен, Аугсбург, Вюрцбург. Ноябрь, 23/декабрь, 5.—декабрь, 3/15. Концерты.

Вена. Декабрь, 6/18. Пятый концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 3.—*Бетховен*. Концерт № 4 (дирижер Ф.-О. Дессоф).—*Шуман*. Крейслериана (три отрывка).—*Шопен*. Ноктюрн c-moll.—*Рубинштейн*. Баллада Ферморса из оперы «Фераморс» (Г. Вальтер и автор); Этюд Es-dur, op. 23 № 4.

1868

Баден-Баден. Январь, вторая половина (нов. ст.). Выступил на музыкальном утре, устроенном П. Виадо: *Бетховен*—*Рубинштейн*. Эгмонт.—*Шуман*. Карнавал.

Базель, Кобленц, Франкфурт-на-Майне, Дюссельдорф, Бармен, Крефельд, Эльберфельд, Кёльн, Гаага, Роттердам, Амстердам, Утрехт, Арнем, Лейден, Гаага, Гент, Брюссель, Льеж. Январь, 14/26—март, 4/16. Концерты.

Париж. Март, 7/19. Первый концерт в зале Герца: *Рубинштейн*. Концерт № 4 (дирижер К. Сен-Санс); Прелюдия и fuga; Сарабанда, Паспье, Куранта, Гавот, op. 38; Ноктюрн; Каприз; Баркарола; Этюд C-dur («На фальшивых нотах»).—*Моцарт*. Рондо a-moll.—*Мендельсон*. Scherzo a capriccio fis-moll.—*Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Март, 13/25. Второй концерт в зале Герца: *Рубинштейн*. Концерт № 4; Прелюдия и fuga; Сарабанда, Гавот, op. 38; Мелодия; Тарантелла.—*Шуман*. Warum?; Вещая птица.—*Шопен*. Этюд cis-moll.—*Мендельсон*. Каприччио.—*Шуберт*. Музыкальный момент.—*Шуберт*—*Лист*. Вальсы-капризы из «Венских вечеров».

Бордо. Март, 16/28—18/30. Концерты.

Париж. Март, 22/апрель, 3. Третий концерт в зале Герца: *Рубинштейн*. Концерт № 3 (дирижер К. Сен-Санс); Меланхолия, Каприз, op. 51; Этюд.—*Бетховен*—*Рубинштейн*. Эгмонт.—*Бетховен*. Соната № 30.—*Шуман*. Симфонические этюды.—*Бах*. Хроматическая фантазия и fuga.—*Гендель*. Жига из сюиты A-dur.—*Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll.—*Скарлатти*. Соната.—*Шопен*. Ноктюрн; Баллада.—*Мендельсон*—*Рубинштейн*. Марш из «Сна в летнюю ночь».

Март, 26/апрель, 7. Четвертый концерт в зале Плейеля: *Рубинштейн*. Трио № 3, op. 52 (с участием Г. Леонарда и Л.-Ж. Жакара); Три пьесы для виолончели и ф.-п. (Л.-Ж. Жакар и автор).—*Бетховен*. Соната № 32.—*Шуман*. Крейслериана (№№ 1, 4, 8).—*Мендельсон*. Серьезные вариации.

Апрель, 1/13. Пятый концерт в зале консерватории: *Рубинштейн*. Концерт № 2.—*Скарлатти*. Кошачья fuga.—*Бах*. Жига B-dur.—*Гендель*.

Вариации.—*Шуман*. Карнавал.—*Шопен*. Скерцо.—*Фильд*. Ноктюрн.—*Вебер*. Momento cariccioso.—*Рубинштейн*. Вальс, ор. 14 № 4.

Апрель, 4/16. Шестой концерт в зале Плейеля.

Лилль, Брюссель, Монс. Концерты.

Париж. Апрель, 12/24. Седьмой концерт в зале Герца.

Апрель, 17/29. Восьмой концерт в зале Герца: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан».*—*Бетховен*. Концерт № 4.

Апрель, 24/май, 6. Дирижировал в концерте К. Сен-Санса.

Нант (?). Выступление в симфоническом концерте.

Лондон. Май, 4/16 — июнь, 18/30. Концерты и выступления в симфонических собраниях.

Одесса, Елисаветград, Харьков, Курск. Август, 24/сентябрь, 5 — октябрь, 6/18. Концерты.

Москва. Октябрь, 9/21. Выступил в квартетном собрании РМО: *Бетховен*. Трио B-dur, ор. 97.—*Рубинштейн*. Пьесы для ф-п.

Октябрь, 11/23. Выступил в квартетном собрании РМО: *Рубинштейн*. Трио B-dur, ор. 52.—*Шуман*. Карнавал.—*Шуберт* — *Лист*. Лесной царь.—*Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Петербург. Октябрь, 17/29. Выступил в кругу музыкантов.

Берлин, Бреславль, Шверин, Кеттен, Гамбург, Бремен, Берлин, Данциг, Гумбиннен, Эльбинг, Кёнигсберг. Октябрь, 22/ноябрь, 3 — декабрь, 8/20. Концерты.

Петербург. Декабрь, 15/27. Первый концерт: *Бетховен* — *Рубинштейн*. Эгмонт.—*Моцарт*. Рондо a-moll.—*Гендель*. Ария с вариациями d-moll.—*Рубинштейн*. Прелюдия и fuga; Сарабанда, Паспье, Куранта и Гавот, ор. 38; Серенада и Русское каприччио, ор. 75.—*Бетховен*. Соната № 30.—*Шуман*. Карнавал.

Декабрь, 22/3 января 1869 г. Второй концерт: *Бетховен*. Соната № 23.—*Скарлатти*. Кошачья fuga.—*Гендель*. Жига из сюиты A-dur.—*Мендельсон*. Серьезные вариации.—*Шопен*. Ноктюрн Des-dur; Скерцо h-moll.—*Рубинштейн*. Национальные танцы, ор. 82.—*Фильд*. Ноктюрн Es-dur.—*Шуберт* — *Лист*. Вальс из «Венских вечеров»; Лесной царь.—*Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

1869

Бреславль, Познань, Нейссе, Катовице, Бриг, Дрезден, Гамбург, Кассель, Данциг, Бремен, Магдебург, Галле, Ганновер, Бремен, Брауншвейг, Веймар, Брюссель, Кёльн, Эльберфельд, Дармштадт, Штутгарт, Франкфурт-на-Майне, Цюрих, Базель, Женева, Гамбург, Копенгаген. Январь, 2/14 — март, 30/апрель, 11. Концерты.

Стокгольм, Гетеборг, Упсала. Апрель, 8/20 — 19/май, 1. Концерты.

Лондон. Май, 6/18. Выступил в концерте, посвященном 25-летию юбилею Дж. Эллы.

Май, 15/27. Концерт: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и скрипки (с В. Неруда).—*Шуман*. Любовь поэта (А. Гётце и Рубинштейн).—*Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll.—*Гендель*. Жига из сюиты A-dur.—*Мендельсон*. Песни без слов.—Песни *Рубинштейна*, *Шумана*, *Ю. Бенедикта* и *К. Банка* (А. Гётце и Рубинштейн).—*Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле.—*Шуберт* — *Лист*. Лесной царь.

Рига, Вильно, Ко́вно, Варшава, Витебск, Рязань, Харьков, Киев, Харьков. Октябрь, 7/19 — декабрь, 2/14. Концерты.

* Здесь и в дальнейшем во всех случаях, когда вслед за названием симфонического произведения не указывается фамилия дирижера, это произведение исполнялось под управлением Рубинштейна.

Москва. Декабрь, 5/17. Выступил в симфоническом концерте РМО: *Бетховен*. Концерт № 4 (дирижер Н. Рубинштейн).

Декабрь, 7/19. Концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 4; Фантазия C-dur для ф-п. с оркестром, ор. 84 (дирижер Н. Рубинштейн). — *Бетховен*. Соната № 30. — *Моцарт*. Рондо а-moll. — *Гендель*. Жига из сюиты A-dur; Ария с вариациями d-moll. — *Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Шуман*. Крейслериана (№№ 2, 8). — *Шопен*. Ноктюрн Des-dur; Полонез As-dur.

Петербург. Декабрь, 14/26. Концерт в зале Дворянского собрания: *Рубинштейн*. «Иван Грозный», ор. 79; Песня Суламифи (Е. Лавровская); Фантазия для ф-п. с оркестром, ор. 84. — *Шопен*. Фантазия; Мазурка; Этюд. — *Рубинштейн*. Две песни из ор. 76 (Е. Лавровская и автор). — *Шуберт*. Музыкальный момент; Скерцо. — *Мендельсон*. Песня без слов. — *Рубинштейн*. Романс; Вальс, ор. 14 № 4.

(?). Концерт совместно с Л. Ауэром в пользу учеников консерватории.

Декабрь, 21/2 января 1870 г. Концерт в зале Дворянского собрания: *Шуберт*. Фантазия C-dur. — *Вебер*. Соната As-dur. — *Шуман*. Крейслериана. — *Бетховен*. Соната № 21. — *Шопен*. Ноктюрн; Полонез.

Дрезден, Бреславль. Декабрь, 26/7 января 1870 г. — декабрь, 30/11 января 1870 г. Концерты.

1870

Берлин. Январь, 2/14. Первый концерт: *Рубинштейн*. Фантазия C-dur для ф-п. с оркестром, ор. 84. — *Вебер*. Соната As-dur. — *Шуман*. Крейслериана. — *Шуберт*. Музыкальный момент; Менуэт. — *Шопен*. Фантазия; Мазурка; Этюд а-moll.

Магдебург, Галле, Брауншвейг, Ганновер, Бремен. Январь, 4/16 — 12/24. Концерты.

Берлин. Январь, 14/26. Второй концерт: *Вебер*. Соната As-dur. — Песни *Мендельсона*, *Шумана*, *Тауберта* и *Рубинштейна* (Е. Магнус и Рубинштейн). — *Гуммель*. Септет.

Штеттин, Гамбург, Любек, Январь, 19/31—24/февраль, 5. Концерты.

Кёнигсберг. Январь, 28/февраль, 9. Концерт: *Рубинштейн*. Вавилонское столпотворение (первое исполнение). — *Шуберт*. Фантазия C-dur. — *Шуман*. Крейслериана (№ 2) — *Шопен*. Ноктюрн. Этюд.

Берлин. Январь, 30/февраль, 11. Концерт: *Шуберт*. Фантазия C-dur. — *Рубинштейн*. Этюды, ор. 81 №№ 1, 3, 4; Ноктюрн; Вальс, ор. 82 № 6. — *Бетховен*. Соната № 17. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь — *Шуберт*. Менуэт. — *Шуман*. Вещая птица. — *Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле. — *Шопен*. Ноктюрн. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Дрезден, Прага. Середина февраля (нов. ст.). Концерты.

Вена. Февраль, 8/20. Концерт: *Рубинштейн*. Вавилонское столпотворение; Фантазия C-dur для ф-п. с оркестром, ор. 84.

Вена, Пешт, Мюнхен, Мангейм, Штутгарт, Штеттин. Февраль, 10/22 — март, 4/16. Концерты.

Париж. Март, 20/апрель, 1. Первый концерт: *Рубинштейн*. Фантазия C-dur для ф-п. с оркестром, ор. 84 (дирижер А. Гроот). — *Вебер*. Соната As-dur. — *Шопен*. Фантазия; Ноктюрн b-moll; Мазурка b-moll; Этюд а-moll.

Бордо, Тулуза, Марсель. Март, 27/апрель, 8, апрель, 1/13 и 7/19. Концерты.

Париж. Апрель, 23/май, 5. Пятый концерт: *Рубинштейн*. Соната для ф-п.; Соната для ф-п. и альта f-moll, ор. 49; Соната для ф-п. и виолончели; Фортепианный квартет, ор. 66. — *Шуман*. Симфонические этюды.

Апрель, 24/май, 6. Выступил в концерте А. Вьетана.

Апрель, 29/май, 11. Шестой концерт: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан» в 6 частях. — *Шуман*. Концерт а-moll (дирижер К. Сен-Санс). — Пьесы *Моцарта*, *Генделя*, *Мендельсона*, *Листа* и *Шопена*.

Москва, Октябрь, 23/ноябрь, 4. Выступил в симфоническом собрании РМО: *Шуман*. Концерт а-moll (дирижер Н. Рубинштейн). — *Мендельсон*. Серьезные вариации. — *Шопен*. Этюды cis-moll, As-dur, a-moll. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь.

Октябрь, 25/ноябрь, 6. Выступил в квартетном собрании РМО: *Рубинштейн*. Трио а-moll, ор. 85 (в первый раз, с участием Ф. Лауба и В. Фитценгагена). — *Бетховен*. Соната № 32.

Одесса, Кишинев, Херсон, Николаев, Харьков, Тамбов, Орел, Рига, Ревель. Ноябрь, 3/15 — декабрь. Концерты.

1871

Петербург. Январь, 3/15. Выступил в симфоническом собрании РМО: *Бетховен*. Концерт № 4 (дирижер Э. Направник). — *Шуман*. Симфонические этюды. — *Шуберт*. Фантазия C-dur.

Январь, 10/22. Выступил в концерте оркестра оперы: *Шуман*. Концерт а-moll (дирижер Э. Направник).

Февраль, 21/март, 5. Концерт в зале Дворянского собрания: *Рубинштейн*. «Дон-Кихот», ор. 87; Романс и Каприз для скрипки с оркестром, ор. 86 (Л. Ауэр); Концерт № 4 для ф-п. с оркестром (дирижер. Э. Направник). — *Бах*. Прелюдии и фуги. — *Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll. — *Моцарт*. Жига а-moll. — *Гендель*. Ария с вариациями d-moll. — *Скарлатти*. Кошачья fuga; Соната. — *Шуберт*. Музыкальный момент; Менуэт. — *Мендельсон*. Песни без слов. — *Шуман*. Вещая птица; Романс. — *Шопен*. Ноктюрн; Мазурка. — *Рубинштейн*. Этюд; Вальс-каприз.

Февраль, 26/март, 10. Участвовал в концерте Л. Ауэра: *Рубинштейн*. Концерт № 2 (2-я и 3-я части). — *Шопен*. Ноктюрн. — *Шуберт* — *Лист*. Вальс из «Венских вечеров».

Февраль, 28/март, 12. Концерт в зале Дворянского собрания: *Рубинштейн*. Струнный квартет C-dur, ор. 90 № 1 (Л. Ауэр, И. Пиккель, И. Вейкман и К. Давыдов); Фантазия для двух ф-п., ор. 73 (А. и Н. Рубинштейны); Трио а-moll, ор. 85 (с участием Л. Ауэра и К. Давыдова); Соната для ф-п. в 4 руки, ор. 89 (А. и Н. Рубинштейны). — *Шопен*. Прелюд. — *Фильд*. Ноктюрн. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Март, 4/16. Выступил в концерте С.-петербургского филармонического общества: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан».

Март, 4/16. Выступил на первом собрании Литературно-художественного кружка.

Москва. Март, 8/20. Концерт в Большом театре: *Бетховен* — *Рубинштейн*. Эгмонт. — *Бах*. Прелюдии и фуги. — *Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll. — *Гендель*. Жига из сюиты A-dur; Ария с вариациями d-moll. — *Моцарт*. Рондо а-moll. — *Скарлатти*. Кошачья fuga; Соната. — *Шуман*. Симфонические этюды. — *Бетховен*. Соната № 21. — *Шуберт*. Менуэт. — *Мендельсон*. Песни без слов. — *Шопен*. Ноктюрн; Этюд. — *Рубинштейн*. Этюд; Вальс-каприз.

К началу первого — после многолетнего перерыва — концертного турне по Западной Европе Рубинштейну было около 38 лет. Внешность его чуть изменилась. Прекрасная голова с гривой темно-каштановых волос по-прежнему вызывала

восхищение, лицо казалось совсем молодым. Но темнее стали провалы глаз, суровее, сосредоточеннее и задумчивее взгляд. Легкие, чуть приметные морщинки — признак интенсивной работы мысли и изнурительной борьбы — легли на лоб и поселились в уголках плотно сжатых губ. Весь облик его — облик человека, обладающего какой-то неуловимой тайной подчинять себе людей не только искусством, но и пластичными жестами, взглядом, речью, модуляциями небольшого, но глубокого голоса, быстротой и решительностью суждений, — оставлял впечатление огромной внутренней силы.

Он начал концертный сезон в Лейпциге в октябре 1867 года. Газеты и журналы называли эти выступления юбилейными: прошло ровно 25 лет с того дня, когда Рубинштейн-мальчик впервые вышел на эстраду старого «Гевандгауза». За Лейпцигом последовали Берлин, Дрезден, Вена, Прага, Пешт, Мюнхен и небольшие города Германии. До середины декабря, то есть в течение двух месяцев, Рубинштейн дал 30 концертов.⁴⁴

Как в этом году, так и во время зарубежных поездок последующих лет, он чаще всего появлялся на эстрадах немецких городов. «Я больше всего играл в Германии потому, что музыку понимают только там», — говорил Рубинштейн в «Автобиографических рассказах». Он имел в виду подготовленность немецких слушателей к восприятию серьезной классической и современной музыки. Дух филистерства накладывал свой отпечаток на немецкую музыкальную культуру, и Рубинштейн это понимал. Но его восхищал характер немецкой музыкальной жизни и концертной практики: даже в небольших городах имелись симфонические оркестры, хоры, общества любителей музыки, певческие союзы, устраивались музыкальные празднества, исполнялись симфонические и ораториальные сочинения, издавались музыкальные газеты и журналы. «Знаете ли Вы, — писал он Раден, — такие города, как Бармен, Крефельд и т. п.? Я всюду здесь побывал. Но Вас удивит, что в таких городах я слышал: «Вчера у нас исполняли «Мессию» Генделя» или «В ближайшем концерте мы исполним 9-ю симфонию Бетховена при участии большого хора в 200 человек». Как Вам это понравится?». ⁴⁵ В силу этой подготовленности немецкой и австрийской аудитории к пониманию «высокой музыки» Рубинштейн предпочитал значительную часть своих зарубежных концертов давать в Германии и Австрии.

Концерты Рубинштейна 1867 года нашли широкий отклик в германской и австрийской прессе, но характер отзывов был весьма различен. Одни рецензенты были преисполнены восхищения, пытались описать искусство русского артиста, но их

статьи нередко превращались в нагромождение малоконкретных восторженных эпитетов. Другие были озадачены новаторским характером пианистического искусства Рубинштейна, его индивидуальным стилем интерпретации классической и романтической музыки, столь отличным от немецкой (а особенно австрийской) традиционной манеры исполнения. Музыкально-исполнительское искусство Рубинштейна глубоко потрясло и этих рецензентов; но в своих суждениях они высказывали критические замечания и пытались аналитически разобраться в этом новом и для многих из них спорном явлении. Наконец, газетные хроникеры, пользуясь сенсацией, выдумывали всякие небылицы. Вот одна из них: Рубинштейн потому, мол, с таким поразительным виртуозным размахом исполняет свой этюд C-dur (этот только что написанный этюд получил тогда название «Этюда на фальшивых нотах» или «Дьявольского этюда»), что играет его не на обычном фортепиано, а на каком-то новом французском инструменте, позволяющем с легкостью добиваться феноменальных виртуозных эффектов.⁴⁶

Критики единодушно сходились на том, что Рубинштейн обладает чудодейственной силой воздействия на аудиторию и, подобно мифическому Орфею или персонажам из народных сказок, способен «останавливать течение рек» и «уводить за собой людей». «В этом артисте,— писал один из лейпцигских рецензентов,— пульсирует такая жизнь, что немыслимо оставаться равнодушным, слушая его, и, подобно тому, как самого его увлекает страстность и неистовый дух, он увлекает за собой своих слушателей».⁴⁷

Некоторые журналисты справедливо указывали, что этот магический дар артиста вести за собой слушателей в первую очередь обусловлен характерной особенностью его творческой психологии: исполняя чужую музыку, он чувствует себя автором ее. На страницах венского журнала «*Blätter für Theater, Musik und Kunst*» рецензент (вероятно, Л.-А. Цельнер) писал, что игра Рубинштейна высоко подымается над сферой обычного «искусства репродуцирования». Играя музыкальное произведение, артист «продуцирует» его, то есть, идя вслед за композитором, как бы вновь его сочиняет.⁴⁸ По мнению отдельных критиков, только такое «продуцирование» вместо традиционного «репродуцирования» позволило Рубинштейну вдохнуть новую жизнь в многократно исполнявшиеся и широко известные произведения. Из сочинений, которым он сумел придать удивительную свежесть новизны, рецензенты выделяли Хроматическую фантазию и фугу Баха⁴⁹ («прочная кладка», «уверенные резкие контуры», «острая тематическая расчлененность», «рельефность и жизненность рисунка») и сонату Бетховена c-moll, op. 111⁵⁰ («определенность рисунка и

страстность» в первой части; «непрерывность развития», «поражающая цельность», «тончайшие динамические градации», «звуковая перспектива» во второй).

Источник той могучей силы, с которой Рубинштейн вел за собой слушателей, следовало искать,— по мнению многих рецензентов и, в частности, видного дрезденского музыкального критика Л. Гартмана,— в общем стиле его игры, в котором грандиозность и монументальность сочетались не с аффектацией и не с «демоничностью, штурмующей небесные выси», а с естественностью, простотой, правдивостью и непринужденностью.

Что же озадачивало рецензентов и вызывало критические — порой весьма резкие — замечания? Отсутствие в игре Рубинштейна объективного спокойствия, невозмутимости и безмятежности, «моцартовской» уравновешенности и ясности. Страстность его казалась порой преувеличенной, перехлестывающей через край, темпы — неоправданно быстрыми и неистовыми...

Лейпцигский критик полагал, что «гениальность художника неоспорима», но что «в целом хотелось бы пожелать большей ясности».⁵¹ Э. Ганслик, писавший о венских концертах Рубинштейна, сожалел, что годы не стерли налета «виртуозного элемента» с чистого зеркала его искусства.⁵² Рецензент журнала «Signale für die musikalische Welt» указывал, что «некоторые его достижения утрачивают художественный покой... и что Allegro бетховенской сонаты, скерцо h-moll Шопена и отдельные номера из «Карнавала» были явно исполнены слишком быстро».⁵³ Дрезденский критик К. Банк, находивший, что Allegro-tempo, резкие контрасты и подчеркивание отдельных деталей носят у Рубинштейна непреднамеренный и одухотворенный характер и «воздействуют в высокой степени симпатично и захватывающе», вместе с тем советовал пианисту изменить направленность его искусства.⁵⁴ Нашлись журналисты, которые мечтали о невозможном: о таком «идеальном» исполнительском искусстве, в котором сочеталось бы пламя с холодной объективностью!

Некоторые критики полагали, что особенности артистического дарования Рубинштейна не позволят ему сыграть впечатляюще крупное произведение Моцарта. Каково же было их изумление, когда он сыграл в Вене «с моцартовской уравновешенностью» концерт d-moll! «Рубинштейн исполнил концерт Моцарта с мудрой сдержанностью», — писал один из рецензентов.⁵⁵ Э. Ганслик нашел, что «исполнение моцартовского концерта... было мастерским», и даже пришел к выводу, что Рубинштейн лучше всего играет ясную музыку, не совлекающую его с пути истины.⁵⁶

Интерес многих критиков вызывали особенности его технического мастерства. Они возвращались в своих статьях к его «поражающей виртуозности» («о которой,— по словам Ганслика,— излишне говорить что-либо новое»), к звуковой мощи, красочности, тончайшим звуковым грациями на любом динамическом уровне, «чудесному звучанию его мелодических последований — важнейшему специальному художественному умению, в котором больших высот достичь невозможно».⁵⁷ Как справедливо писал один из дрезденских музыкантов, «могучая сила, с которой он обуздывает свой инструмент, не является просто плодом его техники, а представляет собой проявление героической души художника, берет свое начало в серьезной и глубоко впечатлительной личности художника и находится в теснейшей связи с его пламенно-поэтическим сердцем».⁵⁸ Как и в 50-х годах, рецензенты подчеркивали следующую мысль: виртуозность Рубинштейна «проникнута таким художественным духом», что становится неприметной, и слушатели забывают о ней.⁵⁹

В прошлом зарубежная пресса (и прежде всего венская) ставила Рубинштейну в упрек то, что он играет исключительно свои сочинения. Репертуар его изменился, и замечания, касающиеся программ его концертов, стали носить теперь иной характер. Отдельные критики осуждали его за то, что из современной музыки он играет, за отдельными исключениями, только свои пьесы. «Круг его репертуара, — указывал один из венских музыкантов, — ... в отношении прошлого очень обширен, в отношении же настоящего бесконечно узок и ограничен исключительно собственным „я“».⁶⁰ Если же Рубинштейн, развивал рецензент свою мысль, обращается к современным оригинальным произведениям или транскрипциям, то он «играет эту музыку с такой холодной небрежностью, что даже техническую сторону этих произведений воспроизводит неточно».⁶¹

Многие немецкие и австрийские критики пытались дать общую оценку и понять историческое значение рубинштейновского исполнительского искусства. Интересные мысли по этому поводу высказал Л. Гартман. В те дни еще не заглохла полемика по поводу музыкально-эстетической теории Ганслика, изложенной им в книге «О музыкально-прекрасном» (1854). Ганслик, как известно, отвергал мысль, что музыка имеет своим содержанием мир человеческих чувств, и пытался доказать, что «содержание музыки — движущиеся музыкальные формы». Пианистическое искусство Рубинштейна наносило удар по этой формалистической теории. По мнению Гартмана, великий артист «делом своим опровергает сомнения, имеет ли искусство «содержание» или же просто воздействует «архитектонической красотой».⁶²

Рубинштейн закончил первую часть своего концертного сезона выступлением в Вене 6/18 декабря 1867 года. Незадолго до этого он писал матери: «...С 20 [декабря] отдыхаю у Веры до 2-го следующего месяца. Потом снова пойдет на всех парах: Северная Германия, Голландия, Бельгия, Франция, Англия — все это до июля месяца...»⁶³ Однако планы эти были нарушены.

На время концертных поездок Рубинштейна его жена с маленьким сыном поселилась в Баден-Бадене и жила там под дружеской опекой П. Виардо, в свое время обучавшей ее пению. Рубинштейн, как он и предполагал, приехал отдохнуть и навестить семью 20 декабря (нов. ст.). Через полторы недели он должен был продолжить концертное турне, но неожиданно заболел. «...Я получил от провидения (или случая), — писал он в те дни Раден, — ...подарок: в новогоднюю ночь я внезапно почувствовал головокружение, свалился без сознания на пол и так повредил себе колено, что вот уже две недели не в силах двинуть ногой, вынужден лежать в постели и, вероятно, вынужден буду пролежать еще две недели. Можете представить, каково мое настроение».⁶⁴

Рубинштейну пришлось провести в Баден-Бадене около месяца. Он находился в отвратительном душевном состоянии не столько из-за болезни, сколько из-за того, что намеченные им планы невозможно было осуществить, а это всегда вызывало у него приступы раздражения. «Тяжело, — писал он матери, — что я должен от всего отказаться и потерять целый месяц в праздности и без заработков. Что делать — по-видимому, в жизни мне ничего *легко* не дается».⁶⁵ Дурное настроение, по его словам, «не позволяло использовать это время для сочинения музыки».⁶⁶ Но он не мог оставаться в бездеятельности. В эти дни он сделал новый вариант концертного переложения для фортепиано бетховенской увертюры «Эгмонт», который сыграл во второй половине января в Баден-Бадене на музыкальном утре в доме Виардо, а затем неоднократно исполнял в концертах.⁶⁷

В неопубликованных мемуарах жены Рубинштейна несколько строк посвящено его тогдашнему пребыванию в Баден-Бадене: «...Он пролежал несколько недель. Во все это время Виардо с мужем и Тургенев навещали его ежедневно и заботились о нем с трогательной нежностью. Они играли с ним в шахматы, приносили ему новые брошюры и журналы».⁶⁸

Лишь в конце января (нов. ст.) Рубинштейн смог продолжить концертные поездки. Он выступил в Базеле, вернулся в Германию, где, по его словам, чуть ли не ежедневно играл

тогда во всех, даже самых маленьких, городах, лежавших на его пути,⁶⁹ посетил Голландию и Бельгию.⁷⁰ Переезды и выступления очень утомили его. Из Гента он писал матери: «Вчера я благополучно разделался с Голландией, а с сегодняшнего дня начинается Бельгия... Подул весенний ветер, и я при этом уже подумываю о лете и о завершении кампании этого года. Хотя до тех пор еще целых *четыре* месяца, но с солнечным светом и теплым воздухом как будто стало легче».⁷¹

В середине марта начались концерты в Париже. Пресса отмечала, что атмосфера энтузиазма на рубинштейновских концертах достигает точки кипения, на концертах же других пианистов — температура, при которой замерзает вода.⁷² «Важнейшим музыкальным событием этой недели, — писал один из критиков после первых концертов, — было новое появление Антона Рубинштейна, гениальнейшего — со времени римских дней покаяния Листа — пианиста современности... Новый музыкальный Цезарь, находивший в своем триумфальном шествии по Европе всюду и везде «*Veni, vidi, vici*», и в Париж вошел как победитель».⁷³ Под воздействием почитателей русского артиста Парижская консерватория предоставила место в программах своих концертов, вопреки строго соблюдавшимся и еще не нарушавшимся академическим традициям, *современному* произведению иностранного автора (концерту Рубинштейна d-moll).⁷⁴ Артисты, в первую очередь пианисты, стремились «скопировать» искусство Рубинштейна. Обращаясь к ним, Ш. Банлье, известный критик журнала «*Revue et Gazette musicale*», писал: «Те, кто полагают, что *нужно* стараться подражать этому необычайному артисту, несомненно, глубоко заблуждаются. Как и Лист, это личность могучая, исключительно одаренная, заставляющая признать себя своими индивидуальными качествами».⁷⁵

Рубинштейн прожил в Париже, ненадолго отлучаясь для выступлений в других французских городах, свыше полутора месяцев, широко поддерживая связи с музыкантами, актерами, художниками, писателями и общественными деятелями. Как известно, он нередко становился замкнутым, угрюмым, скупым на слова и, точно стеной, отгораживался тогда от всех. Но в дни парижских триумфов он был, несмотря на утомление, удивительно общителен.

Одна из встреч произошла у него с Герценом, который высоко ценил искусство русского артиста.⁷⁶ Рубинштейн встретил его в одном из парижских кафе и, заказав вина, безбоязненно пил, по словам Герцена, «за счастливую встречу». «Я ему заметил, — писал тогда Герцен Н. Огареву, — что она может превратиться не в особенно счастливую (кафе был полон). Но он разгеройствовался: «Мне, говорит, нипочем, го-

ворит». ⁷⁷ К сожалению, мы почти ничего не знаем о беседе этих двух деятелей, за исключением того, что Рубинштейн отрицательно отзывался об опере В. Н. Кашперова «Гроза» (по словам Герцена) и что велись разговоры о России (по словам Рубинштейна). Через несколько дней после этой встречи Рубинштейн писал Э. Раден, что «имел очень интересную встречу со странствующим „Колоколом“». К этим словам добавлена интригующая, но, к сожалению, малоконкретная приписка: «Кое-что я хотел бы сообщить Вам устно, так как считаю, что письму не все можно доверить. Итак, поговорим лучше при свидании». ⁷⁸

Из музыкантов Рубинштейн сблизился в Париже с Сен-Сансом. «В те годы Рубинштейн и я были почти неразлучны», — вспоминал впоследствии французский композитор. ⁷⁹ Рубинштейн высоко ставил личность этого художника — его пытливый ум, широту и разносторонность интересов, дисциплинированность мысли, склонность к тонкому юмору и парадоксам, антипатию ко всякого рода преувеличениям. В письме к Раден нашли место меткие слова, сказанные Рубинштейном о Сен-Сансе-музыканте: «Я ценю и люблю его. Как артист он чем-то напоминает мне Мендельсона. Если бы Мендельсон жил в наши дни во Франции, он писал бы такую музыку, как Сен-Санс, и его [Мендельсона] концерт in g как две капли воды походил бы на концерт in g Сен-Санса. А вот написал ли бы Сен-Санс, живя в Лейпциге, «Песни без слов»? Этого я как-то не могу решить». ⁸⁰

На парижских концертах Рубинштейна оркестром, ему аккомпанировавшим, неизменно дирижировал Сен-Санс. По инициативе Рубинштейна Сен-Санс написал и исполнил тогда свой второй фортепианный концерт g-moll. Вот рассказ об этом Сен-Санса: «...Однажды... он сказал мне: „Я еще не дирижировал оркестром в Париже; дайте же концерт, чтобы у меня был случай взять в руки палочку“». — «С удовольствием». Мы поинтересовались, когда будет свободен зал: приходилось ждать три недели. «Впереди три недели», — говорю я. — «Отлично, я напишу концерт по этому случаю». И я написал концерт в sol mineur, который начал свою жизнь под таким блестящим управлением». ⁸¹

В 1868 году исполнилось десять лет со дня смерти известного французского художника Ари Шеффёра, которого Рубинштейн близко знал, в доме которого неоднократно выступал в 50-х годах и некоторые картины которого (особенно «Фауста») очень любил за их драматизм. В знак уважения к его памяти Рубинштейн выступил в мастерской художника, которую его дочь сохранила в неприкосновенном виде, перед небольшим кругом приглашенных, среди которых были деятели французской культуры и находившийся тогда в Париже

Тургенев. Здесь Рубинштейн впервые исполнил сонату Шопена b-moll, причем сначала сыграл только похоронный марш, а затем исполнил всю сонату.⁸² В. Рубинштейн, посвятившая этому выступлению специальную главу в своих мемуарах, так передает атмосферу, царившую в тот вечер в мастерской Ари Шеффера: «Комната освещалась лампами с рефлекторами у картин; весь свет падал на них, вызывая в памяти бессмертные лики, созданные художником. Живые люди оставались в тени. Все уселось неторопливо по разбросанным креслам и мягким диванам, перекинулись немногими и негромкими словами, и все затихло: и голоса, и шуршание платьев, и сдержанный кашель! Антон Григорьевич сидел за роялем, наклонив голову сосредоточенно-задумчиво. Он медленно поднял левую руку и тяжело опустил ее на клавиши: раздался глухой, скорбный звук. Все содрогнулось! И траурный марш Шопена величественно развернулся... В продолжение двух часов Антон Григорьевич, вдохновенный, дарил самые задушевные, самые поэтичные сокровища своей необыкновенной памяти. Казалось, в комнате был только он и окружающие его картины; они словно прислушивались к нему. Над его головой Моника, сжимая руку сына, с упоением глядела в небеса, откуда ей слышались неземные голоса; Фауст, готовый поднести ядоносный кубок к бледным губам, остановился, повернул к нему голову и с удивлением замер; задумчивая Миньона, опирая головку на нежную руку, вспоминала Италию; Паоло, Франческа, чета бессмертной страсти, неслись, преследуемые пробудившимися голосами любви...»⁸³

Концертный сезон 1867/68 года Рубинштейн закончил выступлениями в Лондоне. Он находил там великолепный прием, но играть в Англии не любил, считая, что «там живет самая немзыкальная часть человечества», которая готова, чтобы не отстать от других, больше платить за музыку, чем в других странах, но не чувствует и не понимает ее.

В Англии Рубинштейн впервые выступил с молодым скрипачом Л. Ауэром, на игру и педагогические установки которого он оказал сильное воздействие. Ауэр рассказал впоследствии о своих первых впечатлениях от игры великого пианиста: «Я помню до сих пор, как Рубинштейн сел за рояль, слегка откинув назад свою львиную голову, и взял первые пять тактов главной темы (Трио Бетховена B-dur, op. 97.— Л. Б.) перед вступлением скрипки и виолончели... Мне тогда показалось, что я впервые услышал настоящую игру на рояле. Грандиозность стиля, в котором Рубинштейн представил эти пять тактов, красота тона, мягкость туше и искусство, с которым он действовал педалью,— были неописуемы. Тот из моих читателей, кто имел счастье слушать Антона Рубинштейна, поймет мое удивление и восторг».⁸⁴ По-видимому,

и молодой скрипач, которому суждено было сыграть значительную роль в истории русской музыкально-исполнительской педагогики, пришлось по сердцу Рубинштейну: по его совету Ауэр, спустя несколько недель после лондонских выступлений, был приглашен в Петербургскую консерваторию.

3

Напряженнейшая концертная деятельность утомила Рубинштейна. «Отдохнуть!» — этот мотив, пожалуй, впервые так настойчиво зазвучал в его письмах.⁸⁵

1 июля (нов. ст.) 1868 года он выехал из Лондона через Париж и Баден-Баден в Мюнхен, где хотел посмотреть только что поставленную под управлением Г. Бюдова оперу «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. Отсюда путь его лежал в Одессу к матери и сестрам. Отдых, о котором он так мечтал, заключался для него в смене деятельности, и, живя в Одессе, он большую часть времени провел за сочинением оратории «Вавилонское столпотворение».

В конце августа Рубинштейн возобновил концертное выступление. Он начал с Одессы, посетил затем Елисаветград, Харьков, Курск, Москву, Петербург (где играл только в кругу музыкантов), города Германии и закончил выступления этого года двумя открытыми концертами в Петербурге.

Впервые после ухода из Петербургской консерватории Рубинштейн приехал в столичные города России. Каково будет отношение к нему русских музыкантов и русской аудитории, помнят ли о его музыкально-общественной деятельности, продолжает ли развиваться начатое им дело, — эти вопросы глубоко волновали его.

За несколько дней до приезда Рубинштейна в Москву Г. Ларош выступил с большой статьей о нем. Критик отметил художественное значение артистического путешествия Рубинштейна по Германии, Австрии, Франции, Бельгии и Англии; упомянул об энтузиазме, который царил на его концертах, энтузиазме, «со времен молодого Листа беспримерном в летописях фортепианной виртуозности»; писал, что «с тех пор, как умолк Лист, нельзя назвать ни одного пианиста, который даже приблизительно равнялся с ним в грандиозности стиля, в многосторонности и разнообразии, в огне и страстности». Ларош дал подробную характеристику композиторской и музыкально-общественной деятельности Рубинштейна, высказав при этом великое уважение «к благородному, возвышенному артисту, слышавшему столько ожесточенных нападок в то время, когда он стоял во главе Музыкального общества, и почти не слышавшему слова сочув-

ствия и справедливости». Статья призывала Рубинштейна вернуться в Россию и отдать все свое дарование — включая и талант композитора — развитию русского национального искусства. «Будем надеяться, — писал Ларош, — что Антон Григорьевич возвратится в Россию и что это возвращение будет не внешнее только, но и внутреннее, что и этот артист наконец будет охвачен волнами народного стремления, которые с каждым днем быют все выше и выше и все неудержимее уносят юные таланты на путь единственно верного и спасительного идеала, идеала народного».⁸⁶

Рубинштейн выступил в Москве как ансамблист и солист в двух квартетных собраниях Русского музыкального общества и вызвал неслыханный восторг аудитории. «У нас был здесь Рубинштейн, — писал Чайковский родным, — играл два раза, как бог, и производил фурор неописуемый».⁸⁷ «Торжество из торжеств»⁸⁸, — записал в своем дневнике В. Одоевский, оценивая первое из этих выступлений Рубинштейна.

Отношение московских и петербургских музыкантов к искусству и ко всей деятельности Рубинштейна (в том числе и отношение брата, не одобрявшего в свое время его уход из консерватории) тронуло его. Из Берлина он писал Н. Рубинштейну: «Не успел я тебя от души поблагодарить за твой радушный прием в Москве и за тобой устроенный теплый прием публики и других лиц, но будь уверен, что я умею ценить и твое самоотвержение в этом деле, и все, что и как ты устроил».⁸⁹ Прием в Петербурге, писал он в этом письме, также взволновал его и убедил, что девять лет, которые он посвятил просветительской деятельности в России, не пропали впустую. Именно после этого приезда Рубинштейн все чаще стал задумываться над вопросом, не вернуться ли ему в Россию.

Два концерта в Петербурге сопровождались многочисленными восторженными откликами в прессе.⁹⁰ Один из них принадлежал перу Ц. Кюи: «...г. Рубинштейн приехал к нам теперь еще более сильным пианистом, чем уехал. Он не утратил ни одного из своих редких качеств: полноты звука, очаровательной мягкости игры, бесподобного *piano*, но устранил свои недостатки. В последнее время пребывания в Петербурге Рубинштейн, видимо, negliжировал своим механизмом. Теперь фальшивых нот почти нет, артисту теперь не приходится прибегать к хаотической бравурности, скрывающей эти фальшивые ноты... В настоящее время навряд ли найдется в Европе достойный соперник Рубинштейну». Обратившись затем к интерпретации отдельных пьес программы, Кюи пришел к выводу, что «понимание духа сочинения и верная его передача делают г. Рубинштейна дейст-

нительно великим исполнителем». ⁹¹ Как отличен этот отзыв Кюи от тех слов, которыми он характеризовал игру Рубинштейна в прошлые годы! Тогда критик нередко упрекал артиста в своеволии, в том, что он не считается с замыслом композитора. За полтора года, в течение которых Кюи не слышал Рубинштейна, он стал играть, по-видимому, точнее, отчетливее и несколько сдержаннее (в отношении темпов). Но общий характер его искусства и трактовка отдельных произведений не претерпели, судя по откликам прессы, существенных изменений. Иным, видимо, стало восприятие самого критика, и то, что ранее казалось ему отступлением от «того эффекта, которого желал автор», теперь — таково было обаяние искусства великого пианиста! — представлялось «пониманием духа сочинения и верной его передачей».

4

Кроме России, Рубинштейн концертировал в сезоне 1868/69 года в Германии, Швейцарии, ⁹² Бельгии, Дании, Швеции и Англии.

В ряде откликов немецкой прессы на концерты Рубинштейна зазвучали новые темы. Правда, часть рецензентов по-прежнему ограничивала свою задачу характеристикой исполнения отдельных пьес, главным образом тех, которые концертант недавно включил в свой репертуар. ⁹³ Но многих заботил другой вопрос: с какой позиции оценивать рубинштейновское пианистическое искусство? Некоторые из писавших о Рубинштейне не могли согласовать возникавшие в их сознании противоречия. Как это так? — задавали они вопрос. — Рубинштейн играет «неправильно», не считается с «привычными трактовками», «общепринятыми традициями», а воздействие его искусства (причем не только непосредственное, но и последующее ⁹⁴) ни с чем не сравнимо, и энтузиазм аудитории на концертах «достигает точки кипения». С какой же меркой подходить к его исполнительскому искусству?

Отдельные рецензенты откровенно описывали, как их протест против рубинштейновских «неправильностей» растворялся в их собственном восторге. Один из берлинских критиков писал: «Со мной происходит в отношении Рубинштейна нечто схожее с отношением к одному гениальному священнику-иезуиту. Мое протестантское чувство сопротивлялось против большей части иезуитских положений, которые излагал патер. Но гениальная манера, с которой он их защищал, так сильно привлекала меня, что часто я начисто забывал все свои возражения. В подобном же положении я нахожусь и по отношению к Рубинштейну. Против манеры его исполнения,

например, «Песен без слов» Мендельсона во мне возникал сначала резкий протест, но, когда пианист доходил до конца, я забывал о всех протестах, восторженно аплодировал и, преисполненный восхищения, кричал „браво“». ⁹⁵

Видимо, далеко не все споры об искусстве Рубинштейна получали отражение на страницах журналов и газет. Отдельные немецкие музыканты (нередко сами хорошие исполнители) страдали своеобразной «глухотой», отражавшейся на их суждениях: они были невосприимчивы к трактовке музыкального произведения, расходящейся с их собственной. Только свое понимание музыкального сочинения они считали истинным. Но ведь давно уже замечено, что лишь слабые умы хотят, чтобы их признавали непогрешимыми. История исполнительского искусства учит, что такие музыканты встречались в прошлом, встречаются и сегодня. Они искренни в своих суждениях, и осуждать их ни к чему. Но они лишены способностей, позволяющих воспринимать многообразие музыкальных явлений. Их слух (нередко отлично развитый в формальном плане) занят лишь одним: выискивает «ошибки» и сопоставляет собственную трактовку с исполнительским истолкованием другого артиста. И горе артисту, если он выйдет за рамки привычного и произнесет музыку по-своему! Его интерпретация — пусть хоть столь же гениальная, как рубинштейновская, — будет объявлена еретической, лишенной смысла и, конечно, «не соответствующей авторской воле», а восторг десятков тысяч слушателей будет объяснен их необразованностью.

К числу музыкантов, нетерпимых к инакомыслящим исполнителям, принадлежала и такая превосходная пианистка, как К. Шуман. Она концертировала в конце 1868 года одновременно с Рубинштейном в Бреславле ⁹⁶ и была на его выступлении. В тот же день она записала в своем дневнике: «Вечером был концерт Рубинштейна; я пошла туда, но была вне себя, так как он уже не играет, а бессмысленно колотит или шепчет под левой педалью, а публика, мнящая себя образованной, допускает, чтобы при ней происходило нечто подобное». ⁹⁷ Хотя такие отзывы о Рубинштейне блюстителей «правильного исполнения» и не попадали на страницы прессы, но о них знали в кругах немецких музыкантов. И многие статьи наиболее вдумчивых немецких рецензентов являются ответами поборникам объективного и безличного исполнения.

Одни, как, например, пианист и педагог Г. Эрлих, отвечали с известной осторожностью: «Если бы нам задали вопрос: «Не следует ли Рубинштейну... приобрести большее спокойствие, больше заниматься, приглушить свой творческий подъем и всегда все делать совершенно точно», то ответить на этот вопрос было бы очень трудно... Его промахи

происходят не из-за несостоятельности, а из-за переливающейся через край силы, которая не хочет знать предела». Г. Эрлих приводит затем сравнение, которое впоследствии не раз повторялось многими авторами: «Извержение вулкана невозможно без шлака и золы».⁹⁸

Другие настойчиво утверждали, что «по отношению к игре такого титана всякая критика должна замолкнуть».⁹⁹

Третьи полагали, что надо написать книгу о его пианистическом искусстве, но что это чрезвычайно трудно, так как благодаря его «гениальной творческой силе» искусство его непрерывно меняется, и «каждый раз замечаешь новые и оригинальные стороны».¹⁰⁰

Четвертые, отвечая тем, кто не умел и не желал, слушая Рубинштейна, выйти из своего привычного музыкального мирка, рисовали его «портреты». Среди них выделяется «Фотография» (так назвал свой очерк сам автор), написанная известным педагогом, методистом и критиком Л. Кёлером. Рисуя облик великого исполнителя во всей его сложности, Кёлер смело кладет тени и избегает елейности. Касаясь важнейших психологических особенностей Рубинштейна-пианиста, критик пишет: «Характерная черта Рубинштейна, преобладающая над другими свойствами его личности, — *внутренняя углубленность*, которая обусловлена тем, что он сам творит [музыку] и вместе с тем принадлежит к натурам, *по-человечески тепло чувствующим*... И как сама жизнь, так и натура Рубинштейна в границах высоких интеллектуальных норм *изменчива*... Мы не знаем у Рубинштейна заранее, как он исполнит пьесу, которую мы уже у него слышали, — строго ли объективно, по вдохновению, продиктованному мгновением, или в гармоническом слиянии субъективного и объективного». Л. Кёлер указывает, что порой («когда он находится во власти демона») Рубинштейн «может дать случайно *слишком много* в отношении силы и быстроты и, хотя в действительности он берет каждую ноту, игра его все же может произвести такое впечатление, как будто произведение изобразительного искусства, наполювину окутанное дымкой, быстро проносится перед нами...»¹⁰¹

Среди немецких городов, которые Рубинштейн посетил в начале 1869 года, был Веймар. Здесь — видимо, впервые после того, как Лист надел сутану аббата, — снова встретились русский и венгерский художники. Хотя Рубинштейн иронически называл монашеский постриг Листа «католическим трагикомедийным маскарадом», он продолжал преклоняться перед величием его личности. Это нашло отражение в письме к Раден: «Недавно я был в Веймаре и посетил abbé* Листа.

* аббата (фр.).

Какой это бесподобный человек! Несмотря на все свои слабости (а у него их гораздо больше, чем у многих других), он все же заставляет меня восхищаться собой. Je trouve qu'il pose devant Dieu* даже в своих мистических сочинениях, даже, быть может, в своих молитвах к богу. Но другие люди, особенно музыканты, в сравнении с ним только жалкие черви, а он — один из тех немногих, судить которых имеет право только всевышний, а не кто-либо из ему подобных». ¹⁰²

В Веймаре Рубинштейн провел пять дней. Он дал концерт в зале веймарского клуба «Erholung», на котором среди прочего исполнил свой Четвертый фортепианный концерт, играл в салонах, куда ввел его Лист, и музицировал совместно с ним. Любопытно сопоставить приведенный отзыв К. Шуман об игре Рубинштейна («бессмысленно колотит или шепчет...») со словами Листа: «В понедельник была репетиция и концерт Рубинштейна. Его талант — совершенен, полон силы и изобилия. В этот раз его лучше оценили, чем прежде. На другой день после своего концерта он восхитительно играл у великой герцогини... В Рубинштейне меня интересует его индивидуальность и фигура: каков он и что собой представляет». ¹⁰³

Концертный сезон 1868/69 года Рубинштейн закончил в Лондоне. Он приехал сюда из Швеции, где концертировал впервые, если не считать нескольких выступлений мальчиком в 1842 году. В Стокгольме и в других шведских городах его концерты сопровождались, как и всюду, триумфальным успехом. Шведская пресса помещала подробные биографии Рубинштейна, характеризовала его игру, сравнивала с К. Таузигом и А. Жаэлем, концертировавшими в Стокгольме несколько раньше («...Рубинштейн превосходит обоих тем, что в его игре всегда проявляется большая индивидуальность»), и отмечала благотворное воздействие его искусства и личности на молодых шведских музыкантов. ¹⁰⁴

5

Лето и начало осени 1869, как и лето предыдущего года, Рубинштейн посвятил композиции. Он закончил ораторию «Вавилонское столпотворение», написал фантазию C-dur для фортепиано с оркестром, ор. 84, и, по всей вероятности, в это же время инструментовал музыкально-характеристическую картину для оркестра «Иван IV (Грозный)», ор. 79. Начало лета он провел в Глубоком, небольшом имении родителей

* Я нахожу, что он позирует перед богом (фр.).

жены в Новгородской губернии; затем побывал в Арнштадте (Тюрингия) у Ю. Роденберга, автора либретто «Вавилонского столпотворения», посетил Париж, где вел переговоры о сочинении оперы для парижской сцены, съездил в Мюнхен на генеральную репетицию оперы «Золото Рейна» Вагнера. Конец августа и сентябрь (по ст. ст.) он прожил в Петербурге.

7/19 октября выступлением в Риге Рубинштейн начал третий и, как он тогда предполагал, «последний концертный сезон пианиста-коммивояжера». Всю первую половину сезона он концертировал в России: в латышских, литовских и польских городах (входивших тогда в состав России), в Рязани, Харькове, Киеве, а в самом конце года — в Москве и Петербурге.

Во многих из этих городов Рубинштейн не только давал открытые концерты, но и слушал учащихся музыкальных учебных заведений и играл для них. Восторженный прием был оказан ему в Варшавской консерватории, где он присутствовал на специально для него организованном большом концерте учащихся и выступил перед ними. Рубинштейна горячо приветствовал директор консерватории Аполлинарий Контский.¹⁰⁵ Энтузиазм, который Рубинштейн вызвал в Варшаве среди публики, в консерватории, в кружках польских музыкантов, обусловлен был не только несравненным искусством великого пианиста: в Польше знали, что Рубинштейн длительное время прилагает старания к тому, чтобы получить разрешение и собрать средства на постановку в Варшаве памятника Шопену; что влиятельный сановник граф Ф. Берг ему отказал, но что он продолжает искать путей для осуществления своего проекта. Еще за год до посещения Варшавы Рубинштейн просил Раден помочь ему в этом и добиться, чтобы памятник Шопену был установлен «то ли на площади, то ли только в виде бюста в помещении консерватории, то ли в каком-либо другом месте». Рубинштейн вел даже по этому поводу переговоры со скульпторами и писал Раден, что «очень талантливый скульптор (поляк) г. Годабский, зять Серве, был бы счастлив, если бы ему поручили эту работу».¹⁰⁶

В Москве Рубинштейн сыграл в симфоническом собрании Русского музыкального общества Четвертый концерт Бетховена, продирижировал первой редакцией своей симфонии «Океан», предварительно разученной оркестром под руководством Н. Рубинштейна,¹⁰⁷ и дал сольный концерт, в котором впервые исполнил свою Фантазию для фортепиано с оркестром С-dur. «Играл он идеально хорошо», — писал Чайковский Балакиреву.¹⁰⁸ В московской прессе была помещена статья о Рубинштейне с характерным подзаголовком: «Нет

пророка в своем отечестве». Статья эта, написанная Ф. Тимирязевым, любителем музыки и постоянным посетителем концертов, отражала отношение к искусству Рубинштейна широких кругов русских слушателей. Ф. Тимирязев писал: «... Никто не дерзнет обвинить нас в преувеличении, если мы скажем, что нынешний концерт превзошел всеобщие ожидания... Смело можно сказать, что вся публика от первого до последнего, всякий по-своему, по мере своих сил и способностей, жил в те минуты той высшей духовной жизнью, которая так скудно и так редко достается нам в удел... Техническая сторона искусства, при всем ее безусловном совершенстве, здесь положительно на втором плане; она почти ускользает от внимания... Все так полно, так сильно, скажу даже — так духовно ясно, что вы просто не справляетесь с этим морем ощущений, не успеваете поглотить их и вновь увлекаетесь в новые и новые области гармонии!»¹⁰⁹

Вслед за московскими выступлениями последовали концерты в Петербурге, турне по Германии, Чехии, Австрии, Венгрии и Франции.

В бесчисленных откликах прессы, следовавших за каждым концертом Рубинштейна, почти не найти теперь критических замечаний. В журналах и газетах звучит лишь один мотив: всякая критика должна сломаться. Эту мысль в наиболее категорической форме выразил мангеймский критик М. Ј.: «Перед таким мастерством должен сложить оружие критический ум. Когда преисполнен абсолютного наслаждения, когда захвачен и взволнован до глубины души, тогда охотно и без возражений склоняешь голову перед тайной гения... Под руками Рубинштейна клавиши приобретают жизнь. Эта музыка обращается к нам, как сама природа, как человеческий голос, как желание, которое живет в нашей душе, и как мысль, которая живет в нашем сознании. Час такого наслаждения — это священный час, и в этот час не должно быть казуистики и критиканства».¹¹⁰

Пресса неоднократно возвращалась к вопросу о судьбах музыкально-исполнительского искусства, если слухи о том, что Рубинштейн покидает концертную эстраду, подтвердятся. «Это будет прискорбная утрата, — писал дрезденский критик Л. Гартман. — ... Певец среди пианистов замолкнет, и, если пример Рубинштейна перестанет оказывать поэтически облагораживающее воздействие, все безудержнее пойдет изоляция техники от музыки».¹¹¹

Критиков поражала и восхищала творческая сила Рубинштейна-пианиста: даже тогда, когда он обращался к музыкальным произведениям, которые, по мнению писавших, отжили свой век, он вдыхал в них новую жизнь, воскрешал. К таким произведениям пресса относил Септет И.-Н. Гум-

меня, в котором Рубинштейн играл партию фортепиано, Серьезные вариации Мендельсона и особенно сонату Вебера Asdur, которую он впервые исполнил в конце 1869 года. Исполнение сонаты вызвало множество откликов в прессе. Вот отрывки из нескольких отзывов: «Воспроизведение сонаты было волшебным»;¹¹² «Он играет сонату с таким техническим блеском, с такой красочностью каждого нюанса, с такой пластичностью, так огненно, что его исполнение следует охарактеризовать как единственное в своем роде»;¹¹³ «Никогда ранее веберовская соната не казалась нам такой юношески свежей и жизненной; нечто похожее на электрические флюиды струилось из-под пальцев артиста, то рассыпаясь дождем блестящих искр, то сжимаясь в могучие удары».¹¹⁴

В сезоне 1869/70 года в ряде концертов Рубинштейна приняла участие Е. Магнус, превосходная камерная певица, обладавшая небольшим голосом красивого тембра. В сопровождении Рубинштейна она исполнила песни Моцарта, Мендельсона, Тауберта, Шумана и Рубинштейна. Певица не раз говорила Рубинштейну: «Известно ли вам, что поете *вы*, а я аккомпанирую?». ¹¹⁵ Публика и критики были приведены в восхищение дуэтом Магнус — Рубинштейн и потрясены аккомпаниаторским искусством русского пианиста, особенно в шумановских песенных циклах — «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины». Рецензенты писали, что судить об образной силе исполнительского искусства Рубинштейна вправе лишь тот, кому довелось услышать, как он аккомпанирует.¹¹⁶

11 мая (нов. ст.) 1870 года Рубинштейн дал в Париже в помещении Итальянского театра свой шестой концерт, которым предполагал закончить публичную пианистическую деятельность. За полтора месяца до этого концерта он писал матери: «Я один из тех немногих, кто может сказать (и говорит): я доволен судьбой... В апреле даю концерты в Париже и остаюсь затем там на лето, чтобы написать оперу. В начале мая приедет туда Вера с детьми, и хотя в будущем году я еще не смогу устроиться по-домашнему, с предстоящего мая начинается новый период в моей жизни».¹¹⁷

6

В конце 60-х и начале 70-х годов на концертных эстрадах Европы наряду с Рубинштейном выступали многочисленные пианисты разных поколений. К самым одаренным из них принадлежали К. Шуман, начавшая свою артистическую деятельность задолго до Рубинштейна, его сверстники — Г. Бюлов и И. Брамс и, наконец, ученик Листа К. Таузиг, который

был одиннадцатью годами моложе Рубинштейна и умер тридцати лет от роду в 1871 году. Критики сопоставляли этих выдающихся исполнителей между собой, стремясь таким путем рельефнее обрисовать индивидуальный облик и стиль исполнения каждого из них. Особенно много внимания уделялось сравнению Рубинштейна и Таузига, который начал интенсивную концертную деятельность во второй половине 60-х годов и, — пользуясь словами Листа из его письма к К. Витгенштейн, — «не без успеха соперничает с Рубинштейном».¹¹⁸ Великий русский пианист очень высоко ставил своего молодого «соперника», игравшего столь отлично от него самого. Узнав о смерти Таузига, Рубинштейн писал Листу: «...Это ужасно. Я глубоко огорчен этой смертью, тем более что вместе с моим братом и Бюловом он — последний из великих пианистов-виртуозов».¹¹⁹

Рубинштейн и Таузиг были мало похожи друг на друга. Их отличало многое, начиная от поведения за инструментом на концертной эстраде. Естественность импозантной осанки Рубинштейна, пластичность и выразительность его вдохновенной и энергичной жестикуляции и мимики, а главное, какая-то удивительная согласованность его движений с характером интонируемой музыки, иными словами, полнейшая гармония между внешней стороной исполнения и внутренней сутью его искусства — все это приковывало к себе внимание слушателей и оказывало на них сильнейшее воздействие. «...Недостаточно его слышать, для полноты впечатления надо его также видеть»¹²⁰, — эта мысль, высказанная много лет спустя Чайковским, находит место во многих тогдашних откликах на выступления Рубинштейна.

Артистическое поведение на эстраде Таузига было совсем другим, хотя и столь же правдивым, как поведение Рубинштейна. Таузиг сидел за роялем спокойно и сосредоточенно, не позволяя себе сделать ни одного эмоционально-выразительного движения, способного пояснить аудитории характер интерпретируемой музыки. «Пусть музыка великих творцов дойдет до слушателей сама по себе», — говорил, казалось, весь его вид. Выражение лица, холодное и суровое, почти не менялось во время игры. Никакой или почти никакой мимики. Лишь изредка обострялись черты лица, свидетельствуя об интенсивно работавшей мысли.

Характер пианистического искусства Таузига соответствовал его внешнему облику на эстраде. Современники нередко писали об «объективных качествах» искусства Таузига и о проявлении «субъективного начала» в пианизме русского артиста. Такое противопоставление до известной степени справедливо, хотя не вполне точно сформулировано и не передает своеобразие каждого из этих пианистов. В готовности

к самоотречению и самоотвержению ради «высшей или абсолютной объективности» (слова Таузига), в стремлении отодвинуть свой эмоциональный мир на второй план — во всем этом сказывалось проявление индивидуальности Таузига: он не столько стремился непосредственно впечатлять, сколько внушить уважение к искусству логикой и властной силой своей мысли, рельефностью музыкальных характеристик и ясностью архитектурного целого.

Рубинштейн был иным: в артистической смелости и в проявлении творческого личного начала он видел путь, следуя по которому исполнитель сможет воссоздать объективную сущность музыкального произведения и раскрыть слушателям тот интеллектуальный и эмоциональный мир, который в нем отражен. Его игра — вдохновенная, страстная и всегда импровизационно свободная речь.

Таузиг, которому совершенно чужды были внешние пианистические эффекты, обладал ослепительно блестящим, совершенным и безупречным виртуозным мастерством. Рубинштейн шутливо называл Таузига «непогрешимым».¹²¹ Маленькая, техническая неточность, совершенно неприметная для слушателей, доставляла ему страдание. Он казнил себя за нее многочасовой работой над элементами музыкального произведения, заново отглаживая каждую деталь. Но на эстраде он становился тем спокойнее, чем большие технические трудности ему приходилось преодолевать. Критики писали о «пластическом покое» его игры, вызывавшем восторг и удивление аудитории.

Феноменальное пианистическое мастерство Рубинштейна отличалось иными качествами — виртуозным размахом и пламенностью. Но в конце 60-х годов в этом мастерстве не было прежней технической безупречности, хотя не только потрясенные его игрой слушатели, но порой и он сам этого не замечали. Если же Рубинштейн и замечал свои технические погрешности, это не доставляло ему беспокойства и не сказывалось на творческом самочувствии.

В звуковых красках Таузига преобладали холодные тона. Некоторые критики писали, что он ограничивает себя различными оттенками черно-белых колоритов, сознательно отказывается от «внешнего красочного звукового воздействия».

Живописная палитра Рубинштейна была поразительно богата, и его называли мастером колоритов и светотени. Фортепиано Рубинштейна вобрало в себя все богатство музыкально-звуковых красок — человеческого голоса, инструментов оркестра, органа, клавесина — и именно поэтому, по мнению критиков тех дней, так пламенно и с такой душевной силой передавало многообразие явлений окружающего мира:

воздух и небо, бурю и покой, шелест и журчание, вздохи и стелания, шепот и крики, ликование и возмущение...

На страницах прессы конца 60-х годов не раз появлялся вопрос: кто же выше — Рубинштейн или Таузиг? Искать ответа на этот вопрос — занятие бесплодное. Речь должна идти не о масштабе их дарований, а о разных исполнительских стилях и разных художественных индивидуальностях. Искусство каждого из них обладало убеждающей силой и воздействовало на умы современников. Поэтому прав был, вероятно, один из рецензентов, сказавший: «Выше тот, кого мы в данный момент слушаем».¹²²

7

В конце мая (нов. ст.) 1870 года Рубинштейн, по приглашению Листа, поехал в Веймар. Сюда на музыкальные празднества, организованные Всегерманским музыкальным союзом в ознаменование 100-летия со дня рождения Бетховена, собрались музыканты, писатели, художники, и среди них К. Таузиг, К. Сен-Санс, П. Виардо, И. Тургенев, И. Гельмесбергер, Ферд. Давид и др. Кроме юбилейных концертов (на которых силами лейпцигского и веймарских хоров К. Ридель поставил Торжественную мессу, Лист дирижировал Девятой симфонией и Таузиг сыграл концерт Es-dur), в дни празднеств артисты много музицировали. В доме певицы Э. Мериан (урожденной Генаст) Лист и Рубинштейн в кругу приехавших музыкантов играли в 4 руки музыку Бетховена.¹²³

Лето Рубинштейн провел с семьей в дачной местности Бад Либенштейн около Эйзенаха (в Тюрингии). Здесь он сочинял музыку. «Я работаю довольно усердно, — писал он матери. — Закончил *Трио* [ор. 85], *Романс* и *Каприз* для скрипки с оркестром; теперь работаю над оркестровым произведением «*Дон-Кихот*» и проектирую еще очень многое. Первое время здесь было очень спокойно, и я хорошо работал. Теперь же время уходит на беспрестанные визиты, обеды и даже балы, так что с работой дело обстоит хуже. Кое-что, однако, уже сделано, а многое другое будет еще сделано quand même *».¹²⁴

Намерение Рубинштейна поехать в селение Обераммергау на традиционные представления «Мистерии страстей господних»¹²⁵ из-за франко-прусской войны пришлось отложить. Около 10/22 августа он выехал вместе с семьей через Лейпциг и Берлин в Петербург. Начатые музыкальные сочинения

* несмотря ни на что (фр.).

не были, вопреки его намерениям, завершены в течение летнего времени. Он поселился поэтому в какой-то деревне Тверской губернии, чтобы в уединении их закончить. К 24 сентября/6 октября он вернулся в Петербург с партитурами Четвертого трио и музыкально-характеристической картины для оркестра «Дон-Кихот». Б. Зенф, находившийся с Рубинштейном в постоянной переписке, объявил на страницах издававшегося им журнала, что отныне постоянным местопребыванием композитора будет Петербург.¹²⁶

Осень 1870 года — период сближения Рубинштейна с балакиревцами и другими русскими музыкантами. Его увлекала в это время идея устроить музыкальные празднества, на которых исполнялись бы сочинения только русских композиторов. Еще в конце 1869 года Чайковский писал об этом Балакиреву: «Он (Рубинштейн.— Л. Б.) мне говорил про колоссальный план устроить в Петербурге, года через два, музыкальный фестиваль из одних русских сочинений; между прочим, он сильно рассчитывает на Ваше содействие».¹²⁷ Рубинштейн не оставил этой мысли, и в конце 1870 года просил брата поскорее прислать ему оставленный им в Москве проект музыкальных празднеств.¹²⁸ Балакирев, со своей стороны, хотел привлечь тогда Рубинштейна к участию в концертах Бесплатной музыкальной школы. «Мне очень бы хотелось, чтобы он участвовал и в моих концертах»¹²⁹, — писал Балакирев Н. Рубинштейну. Балакирев не пригласил А. Рубинштейна, но не из-за недружелюбных отношений между ними: «С братом Вашим, — писал он Н. Рубинштейну, — я ни слова не говорил об концертах не потому, чтобы я имел что-нибудь против него (напротив того, мы виделись нередко и не оставляли друг на друга неприятное впечатление), а совершенно по другим причинам, которые бы его оч[ень] стеснили перед Музык[альным] обществом, от которого ему трудно было отвертеться, как живущему в Петербурге».¹³⁰

И с Чайковским у Рубинштейна установились в это время дружеские отношения. «У нас гостит теперь А. Рубинштейн, — писал Чайковский брату, — и я счастлив, что вижу его каждый день. Он открыл ряд наших концертов, начавшихся необыкновенно блистательно».¹³¹

Этими московскими выступлениями Рубинштейн начал концертный сезон 1870/71 года. За ними последовало турне по городам России. Рубинштейн играл в Одессе, Кишиневе, Херсоне, Харькове, Тамбове, Орле, Риге, Ревеле и других городах. Судя по письму Рубинштейна, написанному из Орла, он выходил в те дни на эстраду «почти каждый вечер в другом месте».¹³² Стремясь помочь выдвинуться даровитым, но еще не зарекомендовавшим себя молодым артистам, Рубинштейн нередко давал им возможность выступить в своих

концертах. Такую помощь, например, он оказал в Одессе девятнадцатилетнему А. Бродскому, впоследствии знаменитому скрипачу.¹³³

В конце декабря (ст. ст.) Рубинштейн вернулся в Петербург и почти безвыездно прожил здесь около полугода. Он писал «Демона», выступал в концертах,¹³⁴ организовал, стремясь сплотить петербургскую художественную интеллигенцию, артистический кружок, изучал новые музыкальные сочинения, написанные в России за годы его отсутствия (имея в виду их исполнить на задуманных им музыкальных празднествах из произведений русских композиторов), и, нервничая, волнуясь, ждал приглашения занять в Петербурге музыкально-административную и дирижерскую должность. Казалось бы, что по отношению к нему проявлялись знаки величайшего уважения и почитания: в консерватории была создана «вечная стипендия» его имени, и ему предложено установить правила, по которым эта стипендия присуждалась бы;¹³⁵ на концертах Русского музыкального общества, в которых он участвовал, рояль обвивали гирляндами цветов, а директора Общества выступали с благодарственными речами. Но дирекция Русского музыкального общества и правительственные круги лицемерили, делая вид, будто хотят возвращения Рубинштейна в Петербург. В действительности они предпочитали, чтобы великий артист, никогда не шедший на компромиссы в вопросах искусства, был в Петербурге гостем, пусть и почетным.

Так и не дождавшись приглашения, Рубинштейн уехал на летние месяцы за границу. Он поселился в маленьком городке Трауенкирхен на берегу Гмунденского озера, где, по его словам, было «прекрасно, как в раю».¹³⁶ Здесь в августе 1871 года он закончил партитуру «Демона». В начале осени он вернулся в Россию. Пробыв две недели в Петербурге и не добившись постановки своей новой оперы на сцене Мариинского театра, он покинул (16/28 сентября) Россию и обосновался в Вене.

Глава двадцать первая

1

В четырехлетие между 1867 и 1871 годами основные творческие помыслы Рубинштейна-композитора были направлены на сочинение произведений для оперной сцены. Его увлекла идея создать новый оперный жанр, и он сочинил духовную оперу «Вавилонское столпотворение». После этого он занялся

проектом оперы для парижской сцены, который не был осуществлен. Наконец, его захватил замысел написать оперу на текст лермонтовской поэмы «Демон».

Наряду с этими операми Рубинштейн сочинил в эти годы множество произведений разных жанров: вокальные романсы, концертные пьесы для рояля, для рояля с оркестром и для рояля в 4 руки, концертную пьесу для скрипки с оркестром, камерную инструментальную музыку и, наконец, программные «характеристические картины» для симфонического оркестра.

Два сборника романсов, ор. 78 и ор. 83, вышедшие из печати соответственно в 1868 и 1869 годах, весьма разнятся между собой.¹³⁷ В первом, написанном на стихи русских поэтов, выделяются два превосходных романса — «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна...») и «Узник». Рубинштейн сумел органично сплавить в «Еврейской мелодии» два разнородных начала: восточный колорит, намеченный несколькими скупыми штрихами, и интонации русского бытового романса, к которым композитор обращается в патетической кульминации. В основе пушкинского «Узника» лежит та же поэтическая идея, что и в стихотворении «Желание» («Отворите мне темницу») Лермонтова, на которое Рубинштейн написал в 50-х годах известный романс. Текст Пушкина позволил композитору психологически остро сопоставить вольнолюбивые помыслы узника и мрачную действительность. В «Узнике», как и в «Еврейской мелодии», проявилась уже отмечавшаяся черта творческого метода Рубинштейна: стремление лаконичными выразительными средствами показать в развитии психологическое состояние «героя» романса.

Второй сборник романсов, ор. 83, написан на стихи французских, итальянских и английских авторов. Он интересен не столько по результатам, сколько по творческим устремлениям композитора. Рубинштейн, судя по его высказываниям в письмах, поставил перед собой задачу написать романсы в различных национальных стилях. В романсах на стихи А. Мюссе и в итальянской песенке «*Rondinella pelegrina*» (слова Т. Гросси) ему это до известной степени удалось. В. Васина-Гроссман справедливо отметила, что романс «*Rappelle-toi*» написан в декламационной манере, характерной для многих французских романсов, а в песнях «*A Saint-Blaise à la Zuessa*» и «*Chanson de Barbarine*» заметно влияние французских народных песен.¹³⁸ В целом, этот сборник не поднимается выше успешно выполненной стилизации.

Аналогичную задачу Рубинштейн поставил перед собой и в сборнике национальных танцев для фортепиано, ор. 82.¹³⁹ Но здесь эта задача разрешена несравнимо удачнее: пластику танцевальной поступи Рубинштейн-композитор чувствовал

лучше, чем речевые интонации. Сборник включает семь танцев: русский, грузинский, польский, венгерский, итальянский, немецкий и чешский. Эти танцы приобрели в свое время большую популярность, много раз переиздавались в различных странах, перекладывались для разных инструментов и оркестра. В ряде танцев — как, например, в чешской Польке, грузинской Лезгинке, русском Трепаке — Рубинштейн сумел найти меткую национальную ритмо-интонационную характеристику и избежать нередко свойственного ему многословия. Правда, ни один из танцев не отличается глубокой душевностью, не становится танцевальной поэмой. Рубинштейн скорее дает внешнюю картину танца без психологической характеристики и филигранной отделки каждого интонационного мгновения, но эта картина движений и жестов написана с блеском, пианистическим размахом и артистическим благородством.

В конце 60-х годов Рубинштейн вел интенсивнейшую концертную деятельность, и это сказалось на жанрах фортепианной музыки, к которым он обращался как композитор. Он не писал ни лирических фортепианных романсов, ни лирических танцевальных миниатюр. В его фортепианном творческом наследии тех лет — концертного склада национальные танцы, популярный Вальс-каприз, виртуозные этюды и музыка для солиста с оркестром. Даже сонате для фортепиано в 4 руки он придал виртуозно-концертный характер.¹⁴⁰

В этюдах ор. 81, как бы рожденных самим рубинштейновским пианизмом, сказались широта, смелость, стихийность, величавая простота, пластичность и звуковая красочность исполнительского искусства великого артиста. В некоторых из этих концертных пьес малооригинален тематический материал, встречаются банальные обороты. И все же этюды ор. 81 (как, впрочем, и многие другие) могли бы сыграть плодотворнейшую роль в воспитании пианистического мастерства учащихся (на определенном этапе их развития) в духе рубинштейновских виртуозных традиций.

К лучшим пьесам из ор. 81, которые имеют право звучать на концертной эстраде, следует отнести два этюда: № 1, f-moll, и № 3, g-moll.

В этюде f-moll (в котором перед исполнителем поставлена важная пианистическая задача — плавно и пластично передавать аккорды из одной руки в другую) обаятельны тонально-гармонические светотени: тонкие, чуть терпкие гармонические сдвиги, неожиданные модуляции, альтерированные аккорды, сопоставления минорных и мажорных ладов. Словно яркость освещения непрерывно меняется: то легкая, то более густая дымка смягчает переливы красок, то ненадолго прорывается солнечный луч...

Этюд *g-moll* совсем иной — порывистый, возбужденный, «мятежный». В нем слышны патетика и протестующе-тревожные возгласы. Образный мир этюда, его интонации и некоторые черты фортепианной фактуры оказали, видимо, влияние на произведения молодого Рахманинова и молодого Скрябина.

В Фантазии *C-dur*, ор. 84, для фортепиано с оркестром Рубинштейн отдал дань монотематизму: эта четырехчастная (но идущая без перерывов) монументальная концертная пьеса построена на материале одной, очень характерной для рубинштейновского стиля теме — гордой, торжественной, величественной, сочетающей в себе маршевую поступь и хоровую распевность. Произведение это, законченное Рубинштейном в начале осени 1869 года, было впервые исполнено автором в декабре этого года в Москве, а затем в Петербурге. Вслед за этим он неоднократно играл Фантазию в крупнейших городах Германии, Австрии, Франции и Англии. Современники в своих откликах единодушно отмечали грандиозность стиля этого произведения. В представлении одних слушателей Фантазия связывалась с необъятной морской далью, других — со степными просторами.

«Грандиозность стиля» бесспорно характерна для этой концертной пьесы. Но написана она неровно: наряду с впечатляющими и вдохновенными эпизодами (главным образом, в первых двух частях) многие видоизменения основной темы, на которой построена Фантазия, лишены органичности и творческой непосредственности, хотя и сделаны умелой композиторской рукой. К тому же Рубинштейн порой заполнял форму Фантазии водянистыми пассажами.

И все же значение Фантазии в истории русского пианизма весьма велико. Достаточно мысленно представить себе эту музыку в рубинштейновском исполнении, как начинаешь понимать, что «присутствуешь» при становлении того концертного стиля, на почве которого через несколько десятков лет расцветет пианизм Рахманинова. Фразу, сказанную когда-то Б. Асафьевым, — «львиный пианизм Антона Рубинштейна нашел в лице Рахманинова умного и пламенного продолжателя»¹⁴¹, — следует отнести не только к исполнительскому искусству, но и к фортепианному творчеству, особенно в области концерта. На примере Фантазии эта преемственность очень заметна. Вот закончилось аккордовое изложение темы, и, подобно тому, как это имеет место в концерте Рахманинова *c-moll* после аккордового вступления пианиста, — набегающие волны фортепианной фигурации, прорезываемые отголосками темы у струнной группы оркестра, затопили клавиатурное пространство. А вот лирическая модификация темы — диалог между оркестром и солистом. И снова возникают ассоциации с рахманиновскими лирическими диалогами.

Но дело, конечно, не в сходстве отдельных эпизодов. Гораздо важнее другое. И «степная ширь», и страстные всплески нетодованья, гнева, и восторженные звуковые нарастания, и грандиозные подъемы с трудом сдерживаемой энергией, и праздничное ликование, и бурный рокот звуковых потоков, и полнозвучные «разливы» фигураций, и широкая распевность, и рельефные контрасты, и густо положенные масляные краски, и хроматические светотени — все эти черты рубинштейновской Фантазии, как вехи, указывают один из исторических путей, ведущих к рахманиновским концертам.

2

Музыкальные картины «Иван IV Грозный» и «Дон-Кихот» принадлежат к числу лучших произведений Рубинштейна для симфонического оркестра.

Личность Грозного и эпоха его царствования заинтересовали композитора, как уже указывалось, еще в середине 60-х годов. Он предполагал сначала написать оперу на либретто В. Крестовского «Псковитянка» (по пьесе Л. Мея). Несколько позже, в 1866 году, Рубинштейн приступил к сочинению оперы «Опричники» на текст, обработанный для него П. Калашниковым. Написав увертюру и начальный хор, композитор, не удовлетворенный либретто, обратился к В. Соллогубу с просьбой высказать свое мнение о пригодности оперного текста П. Калашникова и с предложением внести в него необходимые коррективы. Корреспондент Рубинштейна решительно отверг либретто, отметил ряд его драматургических и литературных недостатков и среди прочего обратил внимание на неверную характеристику Ивана Грозного: «Он выставлен просто палачом; в нем нет и тени легендарного величия, каким должен быть окружен этот образ даже среди того ужаса, которым веет от него».¹⁴² Замечания В. Соллогуба сыграли свою роль, и Рубинштейн прекратил работу над оперой.

Но личность русского царя — сурового, властного, энергичного, жестокого, неслышанно настойчивого в осуществлении поставленной перед собой цели, — продолжала привлекать внимание Рубинштейна. В 1869 году он вернулся к этой теме и, используя материал начатой оперы «Опричники», написал музыкально-характеристическую картину «Иван IV Грозный».

Рубинштейн не предпослал этому произведению литературной программы, как он это сделал в симфонической картине «Дон-Кихот». И это не случайно: «Иван Грозный» — не цепь событий, изображаемых музыкой, а психологический портрет. Портрет первого русского царя выдержан в тревожных, дра-

матически напряженных и трагических тонах. Рубинштейн дает многостороннюю характеристику облика Ивана IV. Он рисует его то грозным и непреклонным (тема вступления), то глубоко человеческим, впавшим в раздумье, с туманом скорби в глазах (лирическое фугато), то в тревоге и в проявлении власти и энергии (начало *Allegro non troppo ma con fuoco*), то в выражении широты его натуры (широкая в русском стиле вторая тема *Allegro*). Композитор показывает героя своей картины и в ореоле царского величия (хорового склада русская тема «величания»), и в смиренном монашеском подряснике со скуфеей на голове (церковный хор, четыре виолончели и контрабас), и в характеристике народа, повергнутого в ужас жестокостями царя (хроматические ходы терциями у духовых на фоне повторяющегося у струнных звука *фа*). «Я помню,— писал Г. Ларош,— это место в оркестровом исполнении; оно тогда произвело на меня впечатление вопля отчаяния, вызванного в народе жестокостями Грозного».¹⁴³ Разнохарактерный музыкальный материал «Ивана Грозного» при внимательном вслушивании оказывается в ряде случаев интонационно связанным друг с другом. Так, например, из лирической темы фугато рождаются тревожные мотивы *Allegro*; «воплé отчаяния», отмеченный Г. Ларошем, подготовлен хроматическими подголосками, сопровождающими развитие темы «величания», и т. п.

Свободно и с большим композиторским мастерством Рубинштейн оперирует характерным тематическим материалом симфонической картины: он показывает его в различных ладах и тональностях, в диатоническом и хроматическом колоритах.

Сталкивая темы, проводя их в одновременности, видоизменяя их, отчленяя отдельные мотивы и разрабатывая их, Рубинштейн достигает в написанном им психологическом портрете большой драматической силы и цельности. Вся музыка этого произведения, в отличие от многих других сочинений Рубинштейна, насыщена тематизмом. Характер этого тематического материала определил свободную форму симфонической картины (в ней, впрочем, нетрудно усмотреть некоторые черты сонатного аллегро). И, быть может, причину того, что превосходная музыкально-характеристическая картина Рубинштейна перестала звучать в концертных залах, надо искать в тусклости его оркестровки.

«Иван Грозный» был впервые исполнен 2/14 ноября 1869 года в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева. Автор, находившийся в это время в отъезде, на концерте не присутствовал и очень сожалел об этом. Под управлением Рубинштейна его музыкально-характеристическая картина была в первый раз исполнена в Петербурге 14/26 декабря того же года.

Новое произведение сочувственно встретили русские музыканты разных творческих направлений. На следующий день после исполнения симфонической картины под управлением Балакирева Бородин писал жене: «„Иван Грозный“ — симфоническое сочинение А. Рубинштейна, где, к удивлению, много хорошего; просто нельзя узнать, что это А. Рубинштейн. Никакой мендельсоновщины, ничего, подобного прежнему. Местами положительная сила».¹⁴⁴ Кюи считал, что «Иван Грозный» «далеко лучше всего того, что Рубинштейн писал до сих пор»; что «вся концепция сочинения очень удачна и не лишена драматизма»; и, наконец, что «это произведение слушается с большим интересом от первой и до последней ноты».¹⁴⁵ В 70-х годах Кюи не раз указывал, что «Иван Грозный» знаменует собой новый, значительно более интересный этап в творчестве Рубинштейна.¹⁴⁶ Ларош отметил, что «во всей увертюре разлито поэтическое воодушевление, которое ярко светит в каждой ее подробности»,¹⁴⁷ и что она своей могучей концепцией, силой вдохновения и истинно трагическим характером оказывает потрясающее воздействие.¹⁴⁸

Осенью 1870 года Рубинштейн закончил партитуру другой музыкально-характеристической картины для оркестра — «Дон-Кихота» (ор. 87). И этот сюжет он первоначально предполагал воплотить в оперном произведении.¹⁴⁹ Впрочем, обращаясь в конце 60-х годов к герою литературного произведения Сервантеса, как и к исторической личности русского царя, Рубинштейн не столько интересовался тем или иным жанром музыкального творчества, сколько был увлечен идеей показать музыкальными средствами основные человеческие характеры, типы героев «человеческой комедии». Он искал образ сильного, властного и жестокого человека, способного прибегнуть к любым средствам ради выполнения поставленной перед собой задачи (нашел этот тип в образе Ивана Грозного и реализовал свой замысел в музыкально-характеристической картине); предполагал нарисовать облик многострадального смиренного, человека кроткого и тихого нрава, терпеливо переносящего выпавшие на его долю жизненные испытания (тип этот был ему чужд, и, может быть, поэтому замысел оперы или симфонической картины «Иов» на библейский сюжет остался неосуществленным); поставил перед собой задачу показать натуру тревожную, беспокойную, бунтарскую, мятежную (осуществил это в образах Немврода в «Вавилонском столпотворении» и Демона в одноименной опере); хотел изобразить звуками тип человека, зараженного духом рефлексии, анализа и иронии, скептика. Мысль и действия которого разъединены (задуманная, но не осуществленная музыкально-

характеристическая картина «Гамлет»); его привлекала, наконец, натура мечтателя и идеалиста, чудаковатого и доброго (и он обратился к герою Сервантеса).

Пусть не всё в этой галерее человеческих характеров было Рубинштейном осуществлено, пусть не все из воплощенных им в музыке персонажей ему удалось. Но может ли историк музыкальной культуры проходить мимо этого воистину бальзаковского по своей широте творческого замысла русского музыканта? Не обрисовывает ли этот проект ряд характерных граней творческой личности Рубинштейна? Не раскрывает ли этот замысел и некоторые существенные особенности исполнительского искусства великого русского артиста?

Мысль обратиться к сюжету «Дон-Кихота» возникла у Рубинштейна, по его рассказам,¹⁵⁰ зимой 1868 года под влиянием бесед с И. Тургеневым. Вероятно, композитор тогда же решил сочинить и другое произведение — симфоническую картину «Гамлет». Вряд ли можно сомневаться, что в разговорах с Рубинштейном Тургенев развивал мысли, изложенные им в программной речи и статье «Гамлет и Дон-Кихот». Новое толкование образа Дон-Кихота возникло у Тургенева, как известно, в полемике с Герценом. Оно было направлено против понимания «донкихотства» как шутовства, несуразности и нелепости. В «донкихотстве» писатель видел «высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны». Отвечая на вопрос: «Что выражает собой Дон-Кихот?», Тургенев указывал: «Веру прежде всего; веру в нечто вечное, неизблемое, в истину, одним словом в истину, находящуюся *вне* отдельного человека, не легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, — но доступную постоянству служения и силе жертвы... Он весь живет (если можно так выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам — то есть притеснителям».¹⁵¹ Тургенев приходит к выводу, что «некоторая доля смешного неминуемо должна примешиваться к поступкам, к самому характеру людей, призванных на великое новое дело», и что «без этих смешных чудаков-изобретателей не подвигалось бы вперед человечество — и не над чем было бы размышлять Гамлетам».¹⁵²

В музыкально-характеристической картине Рубинштейна нашла отражение тургеневская трактовка образа Дон-Кихота. Это сказалось уже в отборе эпизодов из романа Сервантеса. План (программа) симфонической пьесы таков: характеристика Дон-Кихота, зачитывающегося рыцарскими романами и под их влиянием мечтающего совершить (во имя идеальной любви к женщине) доблестные подвиги, способные помочь несчастным; борьба со «сборищем чудовищ» («притеснителей»), за которое Дон-Кихот принимает стадо овец; объяснение

в любви и насмешки крестьян над Дон-Кихотом; освобождение каторжников, которых ведут на казнь и в которых Дон-Кихот предполагает невинно осужденных; смерть Дон-Кихота.¹⁵³ В этом отборе достаточно ясно проявился творческий замысел композитора: он исключает из программы все то, что стало символом бессмысленных поступков Дон-Кихота (например, сражение с ветряными мельницами), что рисует рыцаря из Ламанчи как шута или свидетельствует о его безумии, и сосредоточивает внимание на эпизодах, в которых наиболее рельефно проявляется «высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны». В этом отличие замысла рубинштейновской серьезной юморески от блестяще выполненной натуралистической забавной шутки Р. Штрауса, написанной спустя 27 лет после рубинштейновского «Дон-Кихота».

В музыке «Дон-Кихота» масса интересного, оригинального и примечательного. Уже первые страницы партитуры дают меткий психологический портрет героя. Одна за другой без переходов и связок сопоставляются три разнохарактерные темы. Первая своеобразно сочетает в себе элементы героики с прозаичной обыденностью, и это вносит в нее юмористические черты. Вторая тема передает думы Дон-Кихота о сирых, обездоленных, горемычных и его желание подать им руку помощи своими героическими подвигами. Третья тема (романтического склада) характеризует страстную устремленность Дон-Кихота к идеалу и играет в симфонической картине Рубинштейна чрезвычайно важную идейно-смысловую роль.

Во всем произведении нет ни одной забавной или шутливой темы. Комизм создается тонким сопоставлением разнохарактерного тематического материала, либо следующего друг за другом, либо сочетающегося друг с другом в одновременности. Примером первого может служить, кроме упомянутого проведения трех тем в самом начале «Дон-Кихота», сопоставление очень удачной и характерной «темы странствий» («Вы так и видите, — писал Кюи, — перед собой жалкую, исхудалую лошаденку с ее тряской рысцой, плетущуюся по безотрадным долинам Испании»¹⁵⁴) с героическим боевым кличем «рыцаря печального образа». В качестве образца другого типа сопоставлений, вносящих комический элемент, можно привести смелое и очень впечатляющее одновременное проведение темы «устремления к идеалу» и нарочито банальных вальсовых мотивов (при этом одна часть оркестра играет в одном размере, другая — в другом).

Стремясь показать Дон-Кихота как общечеловеческий тип, Рубинштейн предельно скуп, всего двумя-тремя штрихами очерчивает место действия героя своей картины. В одном случае он пользуется для этого подлинной испанской народно-

танцевальной мелодией, в другом — обращается к стилизации (песня деревенских девушек).

Тематический материал «Дон-Кихота» разработан очень искусно и в основном тем же методом, что и в «Иване Грозном». Показывая темы в разных ладах, на разных ступенях лада, в разной гармонизации и в разных ритмических вариантах, Рубинштейн придает им те или иные психологические нюансы. Вся ткань произведения, как и в «Иване Грозном», пронизана тематизмом (за исключением сцены избиения Дон-Кихота, переданной в мейерберовском стиле цепью повышающихся уменьшенных септаккордов). В иных случаях композитор использует интонации основных тем для того, чтобы придать изобразительным эпизодам определенный смысл. Так, например, в основу превосходно сделанного коротенького марша каторжников легла несколько видоизмененная тема «сырых и угнетенных», и этот композиционный прием позволил автору показать отношение героя к картине, которую он перед собой видит.

Нельзя пройти мимо серьезного недостатка рубинштейновской музыкальной картины по роману Сервантеса: ей, в отличие от другой картины — «Ивана Грозного», — недостает цельности.

Многие русские музыканты — современники Рубинштейна — очень высоко ставили «Дон-Кихота», хотя и отмечали композиционные недостатки этой пьесы. Чайковский, прослушав ее на оркестровой репетиции, писал: «Очень интересно и местами превосходно».¹⁵⁵ Через несколько месяцев он дал в письме к Балакиреву такую характеристику этому произведению: «Я нахожу эту вещь очень интересной и ловко сделанной, хотя по эпизодичности своей она несколько смахивает на балетную, пантомимную музыку».¹⁵⁶

Ларош в своем печатном отзыве указывал: «Если исключить слишком частые генеральные паузы, перерывы, перемены такта и темпа... то в новом произведении г. Рубинштейна нельзя указать ни на один недостаток: даже оркестровка, в которой он иногда бывает небрежен, на этот раз отличалась тщанием и богатством».¹⁵⁷ Кюи находил, что в «целом «Дон-Кихот» характерен, колоритен и слушается с интересом от начала и до конца».¹⁵⁸

3

Едва ли не самой любимой творческой работой Рубинштейна-композитора было сочинение «духовных опер» — театрализованных ораторий на библейские темы.¹⁵⁹ И, пожалуй, самой заветной его мечтой начиная с конца 60-х годов было создание театра духовной оперы, в котором были бы

поставлены его библейские оперы и показаны в сценическом оформлении духовные оратории Генделя, Мендельсона и других композиторов.

В литературе о Рубинштейне обычно указывается, что мысль о духовной опере и о театре для нее возникла у него в середине 70-х годов и что только в начале 80-х он решил выступить с публичным изложением своих взглядов по этому вопросу. Это — заблуждение, и в нем до известной степени повинен сам композитор, ошибочно указавший в своем письме о духовной опере,¹⁶⁰ что не только «Потерянный рай», но и «Вавилонское столпотворение» были задуманы им как оратории, а затем — то есть уже в 70-х годах — переделаны в духовные оперы. Если в отношении «Потерянного рая» это и верно (хотя переделка сказалась всего лишь в сокращении нескольких мест), то «Вавилонское столпотворение» задумано и написано именно как духовная опера. Об этом свидетельствуют письма Рубинштейна конца 60-х годов, характер либретто этого сочинения и, наконец, надпись композитора на титульном листе рукописи: «Духовная опера в одном акте».¹⁶¹

Впрочем, в письме о духовной опере Рубинштейн указывал, что с идеей «пересадить ораторию с концертной эстрады на сцену» он носился уже двадцать пять лет, следовательно, с конца 50-х годов. По всей вероятности, эта идея возникла у него при прослушивании на концертной эстраде оратории «Потерянный рай». Но настойчиво добиваться осуществления своего замысла, возвращаться к нему в письмах и беседах с разными людьми, задумываться над формой изложения своих мыслей о духовной опере в печати Рубинштейн начал в конце 60-х годов.

В самом начале 1869 года Лист в письме к К. Витгенштейн рассказал о своих беседах с Рубинштейном: «Его преследует идеал и неудовлетворительный, и в некоторой степени даже бессвязный. Его занимает теперь большой проект — сочинять музыку на *библию*, в форме драматических ораторий, для которых, как и для «*Нибелунгов*» Вагнера, нужен особенный театр, какой-либо князь или компания акционеров, которые взяли бы на себя издержки, а также *импресарио*, выбор которого не представил бы затруднения, потому что Рубинштейн сам этот *импресарио*. Театр Вагнера будет строиться — но театр Рубинштейна отложится *ad Calendas Graecas*».*¹⁶² В тот же день, когда Лист писал эти строки, Рубинштейн сообщал Раден о том, что получил приглашение поселиться в Веймаре: «это особенно привлекло бы меня, если бы он (Карл-Александр, герцог Саксен-Веймарский.— Л. Б.) захотел по-

* Буквально: до греческих календ (лат.). Иными словами, не состоится никогда.

мочь моему плану организации театра духовной оперы; мне кажется, он расположен это сделать». ¹⁶³

К вопросу о театрализованных ораториях на библейские сюжеты Рубинштейн возвращался неоднократно. В частности, он развивал свои мысли в следующих строках, адресованных Раден: «Подумайте, я намерен написать брошюру о духовной опере!?! Эта идея витает в воздухе, бродит в мозгу разных людей. Так, мистерии будут поставлены в Севильском театре; дюссельдорфские артисты поставили недавно «Павла» Мендельсона»; ¹⁶⁴ «Юдифь» готовится к постановке в Вене и в Париже. ¹⁶⁵ Всегда так: когда готовится для человечества *нечто великое*, сущность его словно витает над людьми». ¹⁶⁶

«Брошюра о духовной опере» написана тогда не была. Рубинштейн изложил свои мысли по этому вопросу позже, в начале 80-х годов, избрав для этого форму письма к составителю сборников «Vor den Coulissen» И. Левинскому. Однако взгляды, высказанные в этом письме, окончательно оформились в сознании Рубинштейна уже к концу 60-х годов.

Рубинштейн решительно отвергал предположение, будто он обратился к сочинению духовных опер, к мысли о театрализации классических ораторий и к идее создания специального театра для духовных опер, руководствуясь религиозными побуждениями или целями религиозной пропаганды. «Эта идея, — писал он И. Левинскому, — была бы совершенно ложно истолкована, если бы захотели понять ее как выбранное с моей стороны средство для распространения и поддержания церковных интересов, целей и задач». ¹⁶⁷ В «Коробе мыслей» (л. 123/61) Рубинштейн вернулся к этому вопросу и развил его. Он указал, что предположение, будто живописец, поэт, скульптор или музыкант, обращающийся к библейским сюжетам, обязательно должен быть религиозным человеком, глубоко ошибочно. «Это похоже на требование, чтобы художник, разрабатывающий мифологический сюжет, непременно был язычником... Пусть это послужит ответом тем, кто удивляется, что я, при моей нерелигиозности, со страстью работаю над духовными сюжетами».

Жанр оратории, по словам Рубинштейна, издавна вызывал в нем чувство протеста. В основе лучших ораторий лежит обычно высокодраматический сюжет, который вступает, однако, в противоречие с известной неподвижностью формы как музыкальной, так, в особенности, литературно-поэтической. «Когда я слышал и видел мужчин в черных фраках с белыми галстуками и желтых перчатках с нотными тетрадами у лица или дам в модных, часто экстравагантных туалетах, изображающих величественные образы Ветхого и Нового завета, — то это всегда так мне мешало, что я никогда не мог получить полного, чистого наслаждения. Я чувствовал, что все было бы

величавее, сильнее, вернее и правдивее на сцене в костюмах, с декорациями и при полном сценическом действии».¹⁶⁸ Рубинштейн писал о своем решительном осуждении клерикальных кругов, которые не допускают к постановке спектаклей на библейские сюжеты, выказывают этим театру, который призван служить высоким культурным целям, недоверие и навязывают ему «*testimonium paupertatis*».* «Но взгляд, будто перенесение на сцену библейских сюжетов явилось бы их осквернением, еще так распространен, что с ним придется считаться. Вот почему следует создать особый *художественный жанр*, который должен найти место в *специально для него построенных театрах*. Такой художественный жанр, в противоположность светскому, можно было бы назвать «духовной оперой», а театр — «духовным театром»... Таким образом мог бы возникнуть новый „храм для искусства“».¹⁶⁹

Рубинштейн призывает молодых композиторов обратиться к этому жанру и ставит вопрос об особенностях музыкального стиля духовных опер. По его мнению, здесь должны быть в большей степени, чем в светской опере, использованы «широкие формы композиции», полифонические разработки и «возвышенные декламации». Духовная опера не нуждается в «особом богатстве действий», но здесь необходимы драматургически яркие кульминации («центр тяжести целого акта может заключаться... в одном высоком драматическом моменте»). И любовные сцены, если только они вытекают из сюжета, а не специально присочинены, могут иметь место в духовных операх. Желателен и балет, отличный, однако, от балета в светской опере: «танцы должны носить местный и, без сомнения, восточный характер».

Какую же основную цель преследовал Рубинштейн, выступая с предложением создать «духовную оперу»? Что побудило его обратиться к этому музыкально-драматическому жанру? На эти вопросы он отвечает, к сожалению, лишь в самой общей форме. «Поднять настроение, я хотел бы сказать — пробудить высокие душевные переживания, — в этом цель и задача!» В этих словах нет ответа на вопрос, почему именно опера на библейский сюжет может оказать такое воздействие на слушателей. Но ответ вытекает из ряда других его высказываний, посвященных, с одной стороны, общим задачам искусства, с другой — библии.

На протяжении многих лет Рубинштейн мечтал о таком искусстве, которое, благодаря своей высокой этичности и одновременно широкой доступности, могло бы «сблизить людей». Хотя он бросал иногда в письмах и беседах реплики, что

* «свидетельство о бедности» (лат.). Выражение применяется для обозначения недомыслия, скудоумия.

инструментальная музыка как художественный жанр стоит выше оперной, музыкально-сценические произведения всегда оставались его любимой формой творчества. Почему? С одной стороны, потому, что язык музыки — не общедоступный язык и, пользуясь меткой формулировкой Ромена Роллана, «нужна тетива слов, чтобы стрелы звуков могли проникнуть во все сердца»; с другой, еще и потому, что в опере к «тетиве слов» прибавляется «тетива действия и изображения». Итак, синтетичность оперного спектакля, приводившая к широкой доступности его, — вот что привлекало Рубинштейна.

Где найти оперный сюжет, в котором были бы поставлены глубокие вопросы, волнующие человечество? Где найти поэтическую тему, которая вдохновила бы композитора и смогла бы «сблизить людей», вызвать общие им всем душевные переживания? Рубинштейн не переставал об этом думать. Есть ли поэтический труд, откуда можно почерпнуть такую тематику? Он не находил ее, хотя и обращался к современной литературе и к книгам минувших веков.

В конце 60-х годов атеист Рубинштейн пришел к выводу — и тут сказались его заблуждение, — что таким поэтическим трудом может явиться библия. Он ссылаясь на впечатляющее психологическое воздействие картин современных ему художников (в частности, А. Иванова и Н. Ге), обращавшихся к сюжетам из Ветхого и Нового заветов; убеждал себя и других, что и в XIX веке, подобно тому как это имело место во времена Генделя, библейские сюжеты смогут послужить материалом для создания грандиозных эпических музыкально-сценических произведений, способных вызвать у людей разных стран и народов некий общий сердечный отклик. Его совершенно не интересовала, как он неоднократно подчеркивал, религиозная сторона библии. Он видел в ней «подлинную „divina commedia“» * и ценил в ней «высокий эпос» (л. 93/48).

Такова одна из причин, которая привела его к духовной опере. Рубинштейну казалось, что, идя этим путем, он сможет оказать на современников морально-облагораживающее воздействие. Но, говоря объективно, он уходил от современности: его идея была искусственной, надуманной и нежизненной. Это сразу же понял Лист, который, как упоминалось, нашел, что Рубинштейн «преследует идеал и неудовлетворительный, и в некоторой степени даже бессвязный».

В обращении к духовной опере сказались и иные, более узкие мотивы, вытекавшие из особенностей композиторского дарования Рубинштейна: во-первых, усвоенные с молодых лет некоторые традиции мендельсоновской школы и, в частности, духовной оратории; во-вторых, тяготение к простым монумент-

* божественную комедию (ит.).

тальным архитектурным построениям и любовь к мощным хоровым массивам и ораторского склада полифоническим хоровым разработкам; в-третьих, понимание того, что отображение Востока музыкальными средствами — одна из сильнейших черт его композиторского облика и что библейские сюжеты позволят проявиться этой стороне его творческого дарования.

Наконец, не сыграло ли здесь свою роль еще одно обстоятельство: желание противопоставить театр духовной оперы оперному театру Вагнера? Нет ли доли справедливости в словах Н. Финдейзена, писавшего, что идея о духовной опере, кроме всего прочего, возникла, возможно, «из желания создать что-либо самостоятельное в области музыкальной драмы под впечатлением реформы последней, созданной Вагнером»? ¹⁷⁰

С конца 60-х годов и до последних дней своей жизни Рубинштейн со свойственными ему энергией, настойчивостью и упорством боролся за осуществление своего проекта создания духовной оперы. Нужно было прежде всего получить разрешение на постановку опер на библейские сюжеты. Это было очень трудно. Ларош в статье о «Вавилонском столпотворении» справедливо указывал, что «цензура многих стран, и в том числе нашего отечества, не допускает и, можно смело предсказать, долго не допустит появления на сцене патриархов, пророков, апостолов или святых». ¹⁷¹ Но если в некоторых странах и можно было добиться цензурного разрешения, то возникали препятствия материального характера: для организации театра духовной оперы требовались огромные денежные средства. Рубинштейн стучался во многие двери. Сначала он надеялся на веймарского великого герцога; не встретив у него поддержки, обратился к берлинским властям, к декану Вестминстерского аббатства, к еврейской общине в Париже, к американским театральным и концертным импресарио; наконец, подумывал об организации специальной «артистической ассоциации». Это не дало результатов. И все же Рубинштейн не переставал до конца своих дней писать новые и новые духовные оперы и не терял надежды, что мечта его осуществится. При его жизни ни одна из его духовных опер не была поставлена на театре, если не считать сценической репетиции оперы «Моисей». Но на концертной эстраде они звучали неоднократно и вошли в историю музыкальной культуры не как музыкально-сценические, а как ораториальные произведения.

4

В период между 1867 и 1871 годами внимание Рубинштейна привлекли четыре библейских сюжета: «Суламифь и Соломон» (любовная поэма по «Песни песней», заинтересо-

вавшая его еще в конце 50-х годов), «Вавилонское столпотворение», «Иов» и «Каин» (по Байрону). Оперный сценарий «Каин и Авель», к которому он вернулся в последние дни жизни, был им еще в конце 60-х годов заказан немецкому либреттору К.-А. Гейгелю. Работать одновременно над четырьмя операми Рубинштейн, конечно, не мог. Но он хотел иметь у себя эти либретто. «Вы ведь знаете,— писал он Роденбергу,— как это происходит во время работы: вдруг возникает потребность [сочинять] и появляются удачные мысли для сочинения; записываешь их в виде эскиза и обращаешься к другому произведению».¹⁷²

Неизвестно, какие наброски к будущим музыкально-драматическим сочинениям сделал в те годы Рубинштейн. Закончил же он одну оперу на библейский текст — «Вавилонское столпотворение». По словам Роденберга, либреттиста этой оперы, его совместная с композитором работа над сценарием началась летом 1867 года. Об активном участии Рубинштейна в составлении сценария свидетельствуют его письма к либреттисту.¹⁷³

Осенью 1867 года Рубинштейн писал Роденбергу из Лейпцига: «Получил наконец Ваш текст, и в восторге от него; когда я только найду время положить его как следует на музыку?».¹⁷⁴ В течение двух лет — главным образом в летние месяцы 1868—1869 годов — Рубинштейн работал над этим произведением. В начале августа (нов. ст.) 1869 года он приехал в маленький городок Тюрингии Арнштадт, где жил Роденберг, и показал ему музыку «Вавилонского столпотворения». Спустя месяц композитор сообщил своему либреттисту: «Произведение совершенно закончено, и я могу сказать, что оно мне еще до сих пор доставляет большую радость (вероятно, до первой постановки — !?)».¹⁷⁵

Рубинштейна-художника всегда привлекали натуры, психологически сродные ему самому: личности дерзновенные и решительные. Отразить средствами искусства трудную борьбу этих воителей, которых композитор в своем сознании всегда противопоставлял людям покорным и смиренным, обывателям, погрязшим в будничности умственного и сердечного бездействия, — таково главное содержание многих рубинштейновских творческих замыслов. Так, например, в симфонии «Океан» он стремился передать отвагу борющихся с морской стихией; в поэме Мильтона «Потерянный рай» его привлекла фигура Сатаны, поднимающего восстание против деспотической авторитарности. В те годы, когда писались эти произведения, девизом Рубинштейна были слова, сказанные в одном из писем к матери: «Чего только человек не сможет сделать, если захочет... Он должен суметь невозможное сделать возможным».¹⁷⁶

Прошедшие с того времени трудные годы борьбы за свои идеалы и принципы отразились на душевном настроении Рубинштейна и на его взглядах на жизнь. Как и раньше, он продолжал верить в неограниченные возможности человека, продолжал превозносить людей, обладающих твердостью духа и не падающих под ударами судьбы. Но теперь на нем были рубцы от ран. И новые нотки, вызванные всем пережитым, начали врываться в ход его мыслей. «Скепсис мне чужд,— писал он Раден.— Конечно, человек могуч, и, если у него есть цель, воля, силы (молодые силы!) и ум, всего может достичь. Но ведь часто стихия, люди, время ставят непреодолимые преграды [его] стремлениям, возможностям, воле, ломают и коверкают его, превращают борца в смиренного. Ничего! Пусть ошибается, пусть сломлен. Ведь борьба продолжается, не правда ли?»¹⁷⁷

Приведенные строки, написанные в начале работы над «Вавилонским столпотворением», объясняют тот горячий интерес, который вызвал в нем сюжет этой библейской легенды. Музыкально-драматическая концепция духовной оперы должна была, по его замыслу, символически передать его думы о людях. Он хотел в первую очередь нарисовать образ Немврода, широкую, сильную, волевою и деспотическую личность, стремящуюся познать непознанное, но в конце концов сломленную судьбой и отказавшуюся от своих смелых замыслов, хотя борьба «адских сил» с «ангельскими сонмами», призывающими к покорному смирению, продолжается.

Ю. Роденберг был прав, сказав, что Рубинштейн всю жизнь искал для своего творчества сюжеты, героями которых являлись бы натуры мятежные, готовые сразиться и с богом и с дьяволом; что изображение этих натур — «основной пункт, центральная мысль» его творчества.¹⁷⁸ Но либреттист заблуждался, полагая, что эта «центральная мысль» в «Вавилонском столпотворении» получила наиболее ясное выражение. Он был неправ прежде всего потому, что образ Немврода в первой части оратории (до разрушения башни), то есть там, где должны были быть обрисованы бунтарские черты и смелые замыслы этого властного человека, лишен у Рубинштейна индивидуальной характеристики и психологической глубины.

Вспомним музыкальную экспозицию этого образа. Мощным звучанием в Es-dur закончился Хор рабочих — строителей башни. Появляется Немрод. Впечатляющий тональный сдвиг H-dur. Оркестровый аккомпанемент речитатива Немврода обращает на себя внимание: слова главного героя сопровождаются звуками трех тромбонов и тубы. Ларош обратил внимание на то, что Рубинштейн «приберег для solo, почти для piano, инструменты, без которых сумел обойтись

в tutti и при fortissimo», и что «с помощью этого приема аккомпанемент Немвродова речитатива приобрел грозный характер тромбонного тембра».¹⁷⁹ За речитативом следует ария Немврода. В оркестровом сопровождении — гармонически обостренные отголоски Хора рабочих и патетические модуляционные сдвиги, в конечном счете приводящие в C-dur. Но почему все это создает впечатление лишь внешнего эффекта? Потому, что партия Немврода (в которой, как в партии Сатаны из «Потерянного рая», широко используются октавные, квинтовые и квартовые мелодические обороты) построена на обескровленных ритмо-интонациях, и слуху не за что ухватиться. Как ни эффектен аккомпанемент, он не спасает положения. Композитору не удалось дать здесь психологически углубленную характеристику своего героя.

Дальнейший сюжет «Вавилонского столпотворения» известен. Башня, строительство которой вот-вот должно было завершиться, рухнула. Герой оперы изведal много горя. Его надежды погибли. И вот тут, во II действии оперы, в небольшой арии Немврода, Рубинштейн дает мастерскую характеристику душевного состояния героя — сильного, но глубоко разочарованного человека, раздумывающего над случившимся. В этой превосходной арии в es-moll гармонично объединены различные композиционные средства: плавно движущиеся по диатоническим ступеням выразительные мелодические линии («преобладающий диатонизм мелодии, — заметил Ларош, — охраняет ее от характера жалобного и плачевного, который бы противоречил нашему представлению о личности Немврода»¹⁸⁰), простая, но характерная гармонизация, обостряющаяся в кульминационных точках мелодии, темная по краскам и тонкая инструментовка (альты, разделенные на две партии и движущиеся чаще всего терциями, виолончели, контрабасы, а также отдельные возгласы и реплики валторн и фаготов). Характеристика главного персонажа получилась односторонней: маловыразительной в той части, в которой следовало показать его героические мятежные устремления, и сильной в «арии разочарования».

Другое действующее лицо оперы — смиренный и благочестивый Авраам — нарисовано совсем бесцветными и нехарактерными красками. Впрочем, быть может, написать музыкальными средствами этот образ и невозможно было: Авраам скорее вестник явлений, чем человеческий характер.

Неудача, которую потерпел композитор в сольных партиях (за исключением арии Немврода в es-moll), с одной стороны, и внешне иллюстративный, хотя и эффектный, характер некоторых кульминационных мест произведения (например, сцены разрушения башни) — с другой, привели к тому, что как цельное музыкальное-драматическое произведение

«Вавилонское столпотворение» мало впечатляет. Но в оратории имеется несколько великолепных, вдохновенных хоровых номеров, затерявшихся среди серой и водянистой музыки. Эти хоровые номера имеют право на жизнь и должны вновь зазвучать на концертной эстраде.

Хоры из «Вавилонского столпотворения» можно разбить на две несхожие группы. К одной следует отнести грандиозные многоголосные хоровые номера, в которых Рубинштейн опирался на старые, в первую очередь генделевские, традиции. Иной характер носят хоры трех племен.

Никогда еще Рубинштейн не достигал в своем хоровом творчестве такой впечатляющей силы, такого размаха и такого динамического развития, как в Хоре рабочих, Хоре спорящих народов и заключающем ораторию тройном Хоре людей, ангелов и демонов. Уверенно и мастерски группируя хоровые массы, композитор пользуется в разработке материала несколькими характерными для него выразительными средствами: тональными и мажоро-минорными сопоставлениями (нередко неожиданными), игрой ритмов (часто очень простых), интонационным варьированием, вносимым в тематический материал (при сохранении общего звуковысотного рисунка мелодии), и, наконец, свободными приемами полифонического развития.

Из трех хоров героико-ораториального стиля наиболее сильное воздействие производит Хор спорящих народов (E-dur). Этот динамичный двойной хор приковывает к себе внимание с первых же звуков. Чем именно? Прежде всего ритмом: второй хор вступает со словами «Нет, нет, нет» на слабых долях тактов, и сразу же создается впечатление ожесточенного спора. Имея в виду этот хор, Ларош верно подметил, что Рубинштейн «находит в ритмике средства экспрессии, которых другой стал бы искать в гармонии или инструментовке».¹⁸¹ Ритм первого тематического материала служит в дальнейшем одним из важных средств динамического развития. Развитие это приводит к фугированному эпизоду (Piu mosso), построенному на «спорящих» друг с другом двух темах, которые сначала интонируются басами каждого из противопоставляемых друг другу хоров, а затем — всеми голосами. Хор «То чудо Ваал совершил» венчается мощной кодой на органных пунктах доминанты, а затем тоники E-dur. В музыкальной литературе можно найти не много хоровых произведений, в которых с такой пластичностью, рельефностью и силой была бы нарисована сцена упорного и озлобленного спора, переданы усиливающееся напряжение, увеличивающееся возбуждение, нарастающий накал. Уже в «Потерянном рае» Рубинштейн сумел с большой экспрессией изобразить оркестрово-хоровыми средствами сцену ссоры и

борьбы. Но насколько возросло за прошедшие с тех пор полтора десятка лет мастерство композитора!

Если Хор рабочих, Хор спорящих народов и заключительный Хор людей, ангелов и демонов — грандиозные, написанные широкими мазками эпические полотна, то три хора разноязычных и переставших понимать друг друга племен — небольшие, тонко нарисованные национально-характеристические картины. Здесь не только весь интонационно-ритмический строй, но и метод развития материала, способ использования хоровых голосов и инструментов оркестра совсем иной. Нет ни одной статьи о музыке «Вавилонского столпотворения» или об исполнении этой оратории, в которой критики не восхищались бы хорами семитов, хамитов и яфетидов, и в особенности двумя первыми. «Эти сцены, — писал Л. Кёлер после первого исполнения оратории, — представляются как бы сошедшими с небес, и, слушая их, невольно с благодарностью и любовью обращаешь свой взгляд к простому человеку, под взмахами дирижерской палочки которого звучит эта музыка».¹⁸² После венской премьеры «Вавилонского столпотворения» Ганслик назвал песни странствующих племен — «жемчужиной этого произведения».¹⁸³ Ларош, также считавший эти хоры «перлом оперы», заканчивал свой разбор следующими словами: «Рубинштейн... сделал именно то, что следовало, и притом именно так, как следовало».¹⁸⁴

Хор семитов, как и следующий за ним Хор хамитов, бесспорно следует причислить к лучшим образцам ориентализма в русской музыкальной литературе.

Общий эмоциональный колорит первого из хоров — своеобразная грустно-нежная однотонность с оттенками глубокой скорби. В этой сцене оратории поют только сопрано и тенора, и притом все время в унисон. В оркестре также играют не все инструменты: только струнный квинтет, флейта, кларнеты и валторны. На органном пункте *d* струнная группа шесть раз играет один и тот же основной мотив. На фоне этого монотонно повторяющегося мотива хор дважды поет свою короткую мелодию — род контрапунктирующего сопровождения к музыке, интонируемой оркестром (при вступлении хора свист флейты дублирует в верхнем регистре партию скрипок). Эта часть хорового номера основана на семиступенном ладе с увеличенной секундой: *d—es—fis—g—a—b—c*. Затем — после многократного повторения основного мотива — поразительно свежо звучит смещение опорного тона — с *d* на *f* (при этом слух невольно сопоставляет неожиданно появившееся *f* с *fis* ранее звучавшего лада). Снова в оркестре повторение основного мотива, за которым без всякой гармонизации на органном пункте *g* (контрабасы, валторны и кларнеты) оркестр и хор (без слов) интонируют нисходящий мотив

Синагогального склада, построенный на пентахорде с увеличенной секундой. И снова впечатляющая «слуховая арка»: *cis* в этих тактах сопоставляется с *c* в начале хора. Очень важным выразительным средством в Хоре семитов является и динамика: сила звучности все время находится в пределах *piano* и *mezzo piano*, и только дважды, когда хор без слов вокализует пятиступенный «мотив скорби и плача», на мгновение звучность доходит до *forte*.

За Хором семитов сразу же следует новая хоровая картина, изображающая кочевание потомков библейского Хама, проклятого отцом за непочтение. Резкий тональный сдвиг на секунду: лад мажорного наклона на тонике *d* с пониженными секундой и секстой сменяется натуральным *cis-moll* также с пониженной II ступенью. Восточный колорит сохраняется и здесь. Но характер музыки совсем иной: сочными красками композитор нарисовал образ первобытного темпераментно-порывистого и дикого народа.

Вся картина проходит на двойном органном пункте тоники и доминанты (гул литавр, тянущиеся звуки контрабасов, тремоло и ритмические удары виолончелей и альтов). Подвижная мелодия сначала движется по звукам тонического трезвучия, потом постепенно подымается на нону до II пониженной ступени лада, затем плавно опускается, но в конце перед тоникой делает очень характерный резкий нисходящий скачок на увеличенную кварту с V на II пониженную ступень. Заимствовал ли откуда-то Рубинштейн эту мелодию или сам сочинил, опираясь на знакомые ему ориентальные ритмо-интонации, — ответить трудно. Один из музыкальных критиков, писавших о венской премьере «Вавилонского столпотворения», утверждал, что те, кто ездил в Египет в связи с открытием Суэцкого канала (1869 г.), слышали эту мелодию на улицах Каира.¹⁸⁵

Песню потомков Хама поют в октаву только альты и басы, и в первых двух периодах она проходит, если не считать органного пункта, без всякой гармонизации. С каждым куплетом звучность усиливается, инструментовка становится ярче, красочнее. Наконец, в третьем проведении мелодии дикое неистовство доходит до кульминации: общее *fortissimo*, хор и ряд инструментов оркестра интонируют мелодию, флейта-пикколо резко ее насвистывает, четыре валторны поддерживают органнй пункт, а теноровый тромбон и туба неожиданно вступают с контрапунктирующим хроматическим ходом. Протяжные звуки тромбона и тубы подчас резко диссонируют и с органнм пунктом, и со звуками мелодии. В целом это создает картину поразительной красоты и силы. Постепенно все стихает, и в конце картины звучит только органнй пункт, интонируемый виолончелями.

Хор яфетидов, в котором сказалось воздействие немецкой народной песни и немецкой хоровой культуры, сам по себе менее оригинален и характерен. Но, составляя чудесный контраст с первыми двумя хорами, он впечатляюще завершает весь хоровой цикл. Здесь все сделано по-другому, чем в Хоре семитов и в Хоре хамитов: полный четырехголосный хор, к тому же поющий иногда а саррелла; оркестр, играющий ритурнели (начало вступительной ритурнели очень напоминает начало Турецкого танца из глинкаевского «Руслана»), а затем либо молчащий, либо тихо берущий аккомпанирующие аккорды; мажор и параллельный минор без альтерированных ступеней и без модуляционных отклонений; звонкие фанфарные интонации в партиях хоровых голосов. Пользуясь этими композиционными средствами, Рубинштейн создал обаятельную пасторального склада картину, залитую завораживающим и ликующим мягким весенним солнечным светом.

«Вавилонское столпотворение», в котором элементы театральности играют меньшую роль, чем в духовных операх, написанных в последующие годы, на сцене никогда не ставилось. Первое концертное исполнение состоялось в Кёнигсберге 28 января/9 февраля 1870 года. Оратория была разучена под руководством Фр. Цандера (которому композитор впоследствии посвятил это произведение), но премьерой, прошедшей весьма успешно, дирижировал автор. Спустя полторы недели, 8/20 февраля, оратория была исполнена в Вене. На следующий день Рубинштейн писал Раден: «Вчера здесь было блестяще исполнено и очень благожелательно принято публикой мое «Вавилонское столпотворение». Я им дирижировал; это снова был луч света в моей жизни, и мог ли я удержаться и не сообщить Вам об этом!». ¹⁸⁶ Следующее исполнение оратории под управлением автора состоялось через два года в Дюссельдорфе. Лист, хорошо знакомый с музыкой «Вавилонского столпотворения», писал Рубинштейну: «...Я только выражу еще мое искреннее сожаление по поводу того, что в следующее воскресенье не услышу полностью «Вавилонское столпотворение», музыкальное построение которого своей основательностью и блеском бросает вызов писаниям вздорной критики». ¹⁸⁷

В России «Вавилонское столпотворение» полностью прозвучало только в 1889 году, в дни празднования 50-летия артистической деятельности Рубинштейна. Оратория шла в Петербурге под управлением Чайковского. Спустя некоторое время ораторией продирижировал автор. Этому исполнению Финдейзен посвятил несколько интересных строк в неопубликованных мемуарах: «„Вавилонское столпотворение“ предстало теперь в совершенно ином освещении. Чайковский разучил его в обычных ораториальных размеренных темпах.

Композитор-дирижер придавал им гораздо более живой и быстрый темп. Положительно оратория *оживла* теперь, по крайней мере в своих хоровых ансамблях... И первый великолепный хор, и сцена разрушения башни, и, в особенности, оригинальный Хор *бегства хамитов*, проведенный Антоном Григорьевичем с положительно головокружительной быстротой,— производили совершенно новый эффект, получив пластичность и жизнь в передаче... Любопытно, что в печатном издании композитор обозначил темп Хора [хамитов как] сравнительно довольно медленный — *Allegro non troppo*; этот темп взял на юбилее и Чайковский. Теперь Антон Григорьевич положительно загнал оркестр и хор каким-то бешеным *Presto*, но зато и получил удивительного эффекта *бегство* проклятого племени, скрывающегося и замолкающего вдали».¹⁸⁸

5

На протяжении восьми с лишним лет, прошедших между окончанием лирической оперы «Фераморс» и началом работы над «Демоном», Рубинштейн неоднократно предпринимал попытки сочинять «светские оперы».¹⁸⁹ В 1868 году, во время его концертных выступлений в Париже, к нему обратился Э. Перрэн, директор Гранд-опера, с предложением написать оперу для французской сцены. Летом 1869 года Рубинштейн приехал для переговоров в Париж. Композитору были предложены на выбор два сюжета. Один принадлежал перу видного либреттиста Ж.-А. Сен-Жоржа, другой был написан не менее известным литератором Т.-М.-Ф. Соважем. Остановились на сюжете Соважа и обусловили постановку запроектированной оперы в сезоне 1870/71 года.¹⁹⁰ Композитор высказал либреттисту ряд замечаний. Договорились, что сценарная канва оперы будет послана Рубинштейну, и лишь после того, как он внесет необходимые коррективы, либреттист начнет сочинять текст. Как обычно, Рубинштейн сразу же приступил к написанию отдельных номеров оперы, не дожидаясь сценария и текста. В обусловленный срок ни директор театра, ни либреттист не прислали композитору сценария. Волнуясь и нервничая, Рубинштейн обратился к Перрэну с письмом, в котором среди прочего писал: «Вот уже почти два месяца, как я покинул Париж, ободренный Вашим благосклонным письмом и данными Вами обещаниями, окрыленный надеждой, что я наконец увижу осуществленным одно из моих горячих желаний — создать произведение для Гранд-опера. Однако, не получив с тех пор никаких известий и тщетно прождав до настоящего времени проект либретто на согласованную между нами тему, мне приходится думать, что

либо я Вам больше не нужен, либо автор сюжета оперы... не соглашается произвести необходимые изменения... Я настаиваю на том, чтобы просмотреть проект либретто до моего приезда в Париж, только для того, чтобы избежать бесполезной потери времени; иными словами, для того, чтобы между нами, когда я приеду в Париж, была уже полная согласованность относительно всего, касающегося либретто, принимая во внимание, что легче произвести изменения формы в наброске, чем в законченном произведении».¹⁹¹ Спустя некоторое время Рубинштейн получил от Соважа оперное либретто, но нашел его неудовлетворительным. Весной 1870 года переговоры с директором Гранд-опера возобновились.¹⁹² Однако они ни к чему не привели: Перрэн был, видимо, недоволен резкими критическими замечаниями, которые высказал композитор по поводу драматургического плана и текста Соважа; Рубинштейн же охладел к мысли написать музыкально-драматическое произведение для французской сцены, решив — после своих концертов в Москве и Петербурге в конце 1869 года — «посвятить свои способности родине»¹⁹³ и обратиться к сочинению русских опер.

6

В сфере внимания Рубинштейна долгое время были два произведения: «Демон» Лермонтова и «Страшная месть» Гоголя. В конце концов он решил писать оперы на оба эти сюжета,¹⁹⁴ начав с первого. По словам его жены, он с давних пор проявлял интерес к «Демону» и неоднократно высказывал намерение написать оперу на этот текст.¹⁹⁵ Рубинштейна, как уже отмечалось, влекли к себе свободолюбивые личности, наделенные сильной волей и пламенными страстями. Придя к мысли написать музыку на текст русского писателя-классика, Рубинштейн остановил внимание на творчестве того поэта, чьи произведения любил, и выбрал из лермонтовского наследия именно ту романтическую поэму, общий антиавторитарный и богоборческий характер которой был ему так близок.

В свое время Б. Фитингоф-Шель, с ссылкой на слова, будто бы сказанные ему Рубинштейном, изложил свое мнение по поводу причин, заставивших композитора обратиться к сочинению «Демона». По рассказам мемуариста, Рубинштейн, прослушав на первом спектакле «Вражью силу» А. Серова, якобы возмущился «натуралистическим характером» этой оперы. Опасаясь, как бы это направление не получило права гражданства на русской оперной сцене, Рубинштейн будто бы решил как можно быстрее написать «оперу

с идеальным направлением», которую можно было бы противопоставить произведению Серова, и в связи с этим сочинил «Демона».¹⁹⁶ Возможно, что «Вражья сила» Рубинштейну не понравилась. Однако версия Фитингоф-Шеля о мотивах, побудивших Рубинштейна написать оперу на сюжет лермонтовской поэмы, лишена правдоподобия: с «Вражьей силой», законченной Н. Соловьевым после смерти Серова, Рубинштейн познакомился на премьере этой оперы, состоявшейся 19 апреля 1871 года, то есть тогда, когда он уже писал музыку «Демона».

После смерти Рубинштейна в прессе было напечатано несколько статей, авторы которых в прямой или завуалированной форме указывали, что мысль написать оперу на сюжет лермонтовского «Демона» Рубинштейн заимствовал у других композиторов, по отношению к которым он поступил неэтично. Среди этих статей обращают на себя внимание мемуары Фитингоф-Шеля и воспоминания В. Серовой, озаглавленные «Чета Бларамбергов». Фитингоф-Шель, композитор-дилетант, начавший писать оперу «Демон» («Тамара») в конце 50-х годов и не вполне завершивший ее к концу 70-х, полагал, что тему Рубинштейн заимствовал именно у него. Зная о том, что Фитингоф-Шель пишет оперу на лермонтовский сюжет, и познакомившись с написанным, Рубинштейн, по словам автора мемуаров, сказал ему весной 1871 года: «...Как мне ни жаль, но я не могу поступить иначе и должен вам сообщить, что я намерен написать оперу на этот же сюжет — „Демона“».¹⁹⁷ В. Серова утверждала, что тему своей оперы Рубинштейн позаимствовал у композитора П. Бларамберга, которого вследствие этого постигло «великое артистическое злополучие». Как-то в вагоне поезда он встретился с Рубинштейном и рассказал ему, что заканчивает композицию «музыкальных картин» на сюжет «Демона» (произведение это Бларамберг завершил в 1869 году, и, следовательно, беседа с Рубинштейном, если она действительно имела место,¹⁹⁸ могла произойти до этого). Рубинштейн назвал этот сюжет «великолепным» и сказал композитору нечто аналогичное тому, что сказал впоследствии Фитингоф-Шелю: «Спешите кончить свою оперу поскорее: мне так понравился ее сюжет, что захотелось писать на него».¹⁹⁹

Видимо, дело обстояло так. После того, как в 1856 году за рубежом, а в 1860 году в России был впервые полностью опубликован лермонтовский «Демон» (до этого находившийся под цензурным запретом), ряд музыкантов заинтересовался этим текстом. В их числе были Фитингоф-Шель, Бларамберг, Рубинштейн, Балакирев («Тамара», симфоническая поэма, начатая в конце 60-х гг.) и несколько позже Направник (симфония «Демон»). Рубинштейн задумал написать музыку на

лермонтовский сюжет еще в середине 60-х годов, откладывая осуществление своего проекта из года в год, а может быть, делая наброски, которые впоследствии помогли ему с такой быстротой написать «Демона». Когда же Рубинштейн вплотную подошел к сочинению оперы, он, вопреки обычаю, предупредил о своей работе тех композиторов, которые, как он знал, писали музыку на тот же сюжет. Этот поступок не только не накладывает тени на его поведение, но может скорее служить свидетельством прямоты, честности и решительности его натуры.

В самом конце 1870 или в январе 1871 года Рубинштейн, не обращаясь за помощью к литераторам, составил сценарный план «Демона» и сделал попытку, пользуясь текстом поэмы, а также поэтическими образами А. Толстого из пролога к «Дон-Жуану», написать либретто. Одновременно он начал сочинять музыку, злясь и негодуя на обстановку, мешавшую его творческой работе. «Стараюсь теперь кое-что написать,— сообщал он тогда матери,— но это трудно, так как каждую ночь прихожу поздно домой, на другой день поздно встаю, к работе мало расположен, а к тому же наша квартира в буквальном смысле слова гостиница».²⁰⁰

Набросанный тогда Рубинштейном общий драматургический план оперы в основных своих чертах сохранился, видимо, и в окончательной редакции «Демона». Но с задачей самому написать оперный текст композитор не смог справиться. Тогда он обратился за помощью к Я. Полонскому.

По-видимому, это произошло 7/19 февраля 1871 года: этой датой помечена записка к поэту, в которой Рубинштейн пишет, что у него спешное дело к Полонскому и что ему нужно возможно скорее с ним повидаться.²⁰¹ Хотя здесь и нет упоминания о «Демоне», но написанное Рубинштейном в тот же день письмо к сестре, в котором он рассказывает о своем желании привлечь к работе Полонского,²⁰² доказывает, что предстоявшую беседу с поэтом он намерен был посвятить либретто «Демона».²⁰³

Полонский отказался написать оперный текст, и Рубинштейн привлек к работе А. Майкова. В. Бессель вспоминал впоследствии, что он нередко встречал тогда Майкова у Рубинштейна и «бывал свидетелем их совещаний касательно плана оперы, а затем и детальных обсуждений сценария и всяких подробностей этого сложного дела».²⁰⁴

Однако и Майков не смог по каким-то причинам продолжить работу над либретто и посоветовал передать это дело биографу и исследователю творчества Лермонтова П. Висковатову. Началась совместная работа с новым либреттистом, проходившая весьма бурно. Недовольство Рубинштейном, который не пожелал отказаться от своего сценарного плана,

весьма свободно обращался с текстом либреттиста и, несмотря на его протесты, «выхватывал» у него отдельные страницы либретто, помешало Висковатову проявить в его статье «Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном»²⁰⁵ должную объективность. Однако эти воспоминания, судя по аналогичным рассказам других литераторов, писавших тексты для Рубинштейна, верно рисуют процесс творчества композитора и ту атмосферу, в которой проходила его работа с либреттистом.

Начав писать новую оперу, Рубинштейн сгорал от нетерпения. Он любил сочинять быстро, работать без отдыха и перерывов и не переносил медлительности в работе других. Не прошло и нескольких дней со времени, когда Висковатов дал согласие приняться за либретто, как Рубинштейн стал его торопить и забрасывать записками.²⁰⁶ Одна из таких записок указывает, с каких номеров композитор стал писать «Демона», а главное, свидетельствует о его безмерном увлечении новым сочинением: «Я по ночам не сплю! Обрывки нот и музыкальных фраз носятся вокруг меня... Неужели Вы не можете прислать мне что-нибудь? Танцы уже почти готовы! Я набросал стычку князя-жениха с парсами и смерть его...»²⁰⁷

По словам Висковатова, его старания уговорить Рубинштейна не писать музыки, пока не будет закончено либретто, ни к чему не приводили. Композитор, разыскивавший в это время грузинские и другие кавказские песни, приносил отобранные восточные мотивы Висковатову и упрашивал его сочинять тексты, сообразуясь с этой музыкой. «Он почти насильно,— рассказывает либреттист,— вырвал у меня песню, которую во 2-м действии поют за вином пирующие грузины. Точно так же унес он от меня песню подруг: „Ходим мы х Арагве светлой утром ясным за водой“».²⁰⁸

Работа Рубинштейна проходила в стремительном темпе: содружество с Висковатовым началось не раньше второй половины февраля, а в начале мая (ст. ст.), к моменту, когда Висковатов покидал Петербург — то есть через два с лишним месяца,— были почти закончены два действия. Вслед за своим либреттистом Рубинштейн выехал 29 мая/10 июня²⁰⁹ за границу, навестил его в Берлине, а затем поселился с семьей в Трауенкирхене на Гмунденском озере. Здесь он закончил и инструментовал оперу. Не позже второй половины июля (нов. ст.) он писал Висковатову: «У меня работа почти готова, теперь дело (но немаловажное) за Вами стало».²¹⁰ Через несколько дней, 2 августа (вероятно, нов. ст.) 1871 года, либреттист получил от Рубинштейна письмо следующего содержания: «Где вы находитесь? Как бы мне с Вами повидаться? Весьма нужно и неотлагаемо насчет 3-го действия. Можете ли Вы сюда приехать? Страна великолепная, жить можно у меня в доме; места достаточно — или я бы к Вам

приехал... Жду немедленного ответа. Я просто в лихорадочном состоянии».²¹¹

В середине августа с законченной партитурой Рубинштейн приехал к Висковатову в Берлин и сыграл ему всю оперу. Либреттист был возмущен переделками, сокращениями, дополнениями и перестановками, которые композитор внес в оперный текст. По словам Висковатова, в III действии он совершенно не узнал своего либретто, а в двух первых — нашел существенные новшества. Рубинштейн все время упирал на то, что он стремился приблизить текст к лермонтовскому. Висковатов настаивал на коренной переработке оперы. Резкий разговор между ними закончился следующей сценой:

«Он (Рубинштейн.— Л. Б.) стоял передо мною с партитурой в руках. Багровые пятна выступали на лбу; глаза горели.

— Что же, рвать? — сказал он, делая энергичный жест рукою и схватывая корешок тетради.

— Рвите, — закричал я, — рвите! Переработаете, будет чудесная вещь.

Он напряг руку и чуть не до половины надорвал партитуру.

— Не могу! — вдруг воскликнул он как-то жалобно. — Если разорву, не напишу вновь. Не могу перерабатывать, не могу, не могу...»²¹²

Рубинштейн не переделал тогда в «Демоне» ни одной ноты и вскоре отвез партитуру в Петербург, чтобы представить ее в дирекцию Мариинского оперного театра.

7

Драматичный диалог композитора с либреттистом привел к разрыву отношений между ними. Висковатов отказался признать либретто оперы плодом своей творческой работы и потребовал — сначала в разговоре с Рубинштейном, а затем и в печати ²¹³, — чтобы имя его не было выставлено на титульных листах партитуры, клавира и либретто оперы.

Когда вдумываешься в статью Висковатова и пытаешься конкретно определить, в чем именно сказались «прегрешения» Рубинштейна, приходишь к выводу, что автор статьи о чем-то умалчивает. Ведь не мог же либреттист, находившийся в здравом уме, потребовать уничтожения партитуры законченной оперы только потому, что текст песни, предназначенной им для хора, был передан композитором Тамаре; только потому, что введена была маленькая эпизодическая роль Няни Тамары; только потому, что из III действия были исключены хоры мирян и отшельниц (которые, по словам либреттиста, вставлены были им для того, чтобы дать возможность Тамаре и Демону отдохнуть во время их длинного

дуги). Ведь не могли эти — и некоторые другие — частные замечания так исказить работу Висковатова, чтобы он «не узнал своего либретто», счел его «бессмыслицей» и, «прочтя его, пришел в негодование».²¹⁴ Естественно возникает вопрос: не было ли это «негодование» и требование «разорвать партитуру» вызвано более глубокими причинами и прежде всего разным пониманием Висковатовым и Рубинштейном основной мысли лермонтовской поэмы? Висковатовский вариант либретто разыскать, к сожалению, не удалось, и поэтому ответить на поставленный вопрос можно только предположительно, сопоставив рубинштейновский вариант оперного текста с соображениями Висковатова по поводу идейной концепции «Демона».

В либретто «Демона», как неоднократно отмечалось, встречаются неудачные стихи и обороты, часть которых принадлежит, вероятно, Висковатову, а часть — композитору. Но не в этом суть. Обратившись к рубинштейновскому варианту либретто, необходимо разобраться в том, как Рубинштейн «прочел» поэму Лермонтова, как понял основные идеи произведения. Сделать это тем более необходимо, что в музыковедческой литературе получило некоторое распространение мнение, будто в либретто «Демона» обеднен идейный замысел поэмы и односторонне охарактеризованы ее герои. Так ли это?

История того, как относились и как понимали поэму Лермонтова люди разных взглядов и убеждений в различные исторические периоды, поучительна. Конечно, всякое длительно живущее значительное произведение искусства воспринимается, освещается и интерпретируется в каждую эпоху по-иному. Но много ли можно найти поэтических произведений, в которых, как в «Демоне», видели бы отраженными столь диаметрально противоположные идейные концепции? Объяснение этому, кроме всего прочего, надо искать, видимо, в истории работы Лермонтова над поэмой (оставшейся не напечатанной при его жизни) и в истории ее публикации в разных списках и разных печатных редакциях.

Поэма Лермонтова, в которой выражены исторически прогрессивные идеи отрицания, сомнения, изменчивости и непрерывного обновления существующего, представляет собой один из замечательных образцов романтически взволнованной мятежной и вольнолюбивой русской поэзии. В этом бунтарском произведении звучит непримиримый голос протеста против тирании, покорности и равнодушной бездеятельности. Какие бы изменения ни претерпевала поэма в авторских вариантах, она всегда мыслилась Лермонтовым как художественное противопоставление реакционному мраку 30-х годов.

Не только различия в мировоззрении читателей «Демона», но в известной мере и некоторая дисгармония и противоре-

чивость самой поэмы²¹⁵ повлекли за собой разное отношение к ней и, главное, разные — порой диаметрально противоположные — толкования ее основных мыслей. Как же понималось это произведение в XIX веке — в годы, предшествовавшие написанию оперы, и в дни, когда она зазвучала в театрах Петербурга и Москвы?

Наиболее прогрессивные читатели уже в начале 40-х годов сумели услышать вольнолюбивый и мятежный тон поэмы и увидеть в ней поэтическую антитезу существующему порядку. В первую очередь следует вспомнить Белинского, который дал в письме к В. Боткину следующую характеристику этого произведения: «Лерм[онтов] далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком... но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей натуры, исполинский взмах, демонический налет — *с небом гордая вражда* — все это заставляет думать, что мы лишились в Лерм[онтове] поэта, который по содержанию шагнул бы дальше Пушкина... Все это детски, но страшно сильно и *взмашисто*. Львиная натура! Страшный и могучий дух!...». ²¹⁶

И в последующие годы передовые читатели «Демона» видели в поэме, пользуясь меткими словами В. Боткина, «отрицание... пребывающего общественного устройства». ²¹⁷ Так, например, Н. Огарев в предисловии к сборнику «Русская поэтическая литература» (1861 г.) писал, что Лермонтов всю жизнь лелеял «антитетический идеал», противопоставлявший им современному общественному порядку: что в юншестве он воплотил этот идеал в образе Демона, а в последующие годы все больше и больше стремился «свести его на действительную человеческую почву». ²¹⁸

Другая группа русских критиков и читателей «Демона», не понимая или не желая понять смысл поэмы и суживая ее общественное значение, видела в Лермонтове субъективного писателя, лишённого положительных идеалов, и рассматривала Демона как отраженный образ самого поэта, подвергшегося воздействию творчества Байрона, но не сумевшего подняться до уровня его творчества. Такая точка зрения получила известное распространение в литературе о Лермонтове во второй половине прошлого века. ²¹⁹

Третья группа читателей поэмы, как предвидел и опасался Лермонтов, усмотрела в «Демоне» лишь «игру или сон воображенья». Даже сверстник и приятель Лермонтова А. Шан-Гирей так расценивал в своих мемуарах восточную поэму: «...«Демон» похож на оперу с очаровательной музыкой и пустейшим либретто... Дельный критик может и должен спросить поэта... «какая цель твоей поэмы, какая в ней идея?» В «Демоне» видна одна цель — написать несколько

прекрасных стихов и нарисовать несколько прелестных картин дивной кавказской природы; это хорошо, но мало». ²²⁰ В дни, когда была поставлена опера Рубинштейна, близкую этой точке зрения высказал в печати Г. Ларош: «Я внимательно перечел «Демона»... и на каждой странице спрашивал себя: во имя чего это отрицание, весь этот байронизм, вся эта титаническая гордыня? Как можно допустить фаустовское настроение без предшествующих фаустовских ночей, проведенных над фолиантами и анатомическими препаратами? Как можно на минуту верить юноше, который ничему не учился, ничего серьезного не читал и ни о чем серьезно не думал, а между тем, из подражания моде, начинает уверять, что и он терзается философскими сомнениями?.. Это совсем и не Демон, а просто гвардейский офицер, бойкий и речистый, красивый собою и в гусарском мундире с иголочки... Если «Демон» (Лермонтова. — Л. Б.) не импонирует любителю поэзии сильными и тонкими мыслями, он неотразимо пленяет музыканта роскошью кавказских декораций и эффектом чисто оперных положений». ²²¹

Наконец, была еще одна группа читателей, видевшая в поэме чуть ли не утверждение церковно-богословских принципов. ²²²

К какой из этих групп читателей и критиков «Демона» следует отнести Висковатова? Судя по его высказываниям о «Демоне», позиция, которую он занимал в трактовке поэмы, не может быть признана передовой. Он упорно отстаивал следующий тезис: использовав в поэме знакомую ему с детства легенду о том, что Демон может получить прощение бога, если полюбит и будет любим непорочной девушкой, Лермонтов именно эту идею положил в основу своего поэтического произведения. Как справедливо отметил Д. Гириеев, такое понимание лермонтовской поэмы сближало ее с реакционными легендами и учением церкви. ²²³

Висковатов видел противоречия в восточной повести Лермонтова. Но в чем именно? В том, что Демон не отказывается от богоборчества, когда идет с лучшими душевными помыслами в монастырскую обитель. Вот что пишет Висковатов: «И эту-то девушку, любви которой он ищет, в обитель коей он входит «с душой, открытой для добра», он тут же угощает словами насмешки над богом, который «занят небом и землей» (у Лермонтова: «он занят небом, не землей». — Л. Б.), а испуганную перспективой «мучений ада» умиротворяет словами «так что ж, ты будешь там со мной», после чего девушка... берет с Демона, только что глумившегося над богом и восхвалявшего ад, клятву в том, что он откажется от „злых стяжаний“». ²²⁴

В другой своей работе Висковатов задался, по существу

говоря, богословским вопросом: «Не натяжка ли, противная христианскому мировоззрению, попытка Демона вернуться к добру?». ²²⁵ Отвечая на этот вопрос, Висковатов «для уразумения свойств Демона» пускается в рассуждения богословско-схоластического характера. В конечном итоге он приходит к выводу, что Лермонтов стремился, видимо в соответствии с церковным учением, показать Демона поверженным и неспособным обратиться к добру, а перед Тамарой, на которую небесами возложена была миссия спасти Демона, открыть «врата рая». ²²⁶ Вот, оказывается, как понимал либреттист Рубинштейна идейную сторону поэмы Лермонтова!

Получила ли эта концепция отражение в висковатовском варианте оперного текста «Демона»? Этого мы, к сожалению, не знаем, хотя есть все основания предполагать, что это было именно так. Одно несомненно: тот вариант текста оперы, который либреттист отказывался признавать результатом своей творческой работы и который мы называем «рубинштейновским вариантом», построен на идейной основе, полярно противоположной той, на которой стоял Висковатов.

Конечно, некоторая противоречивость поэмы Лермонтова (прежде всего благодаря диалогу между Демоном и Ангелом, несущим «в пространстве синего эфира» душу Тамары) неизбежно должна была сохраниться в рубинштейновском варианте либретто: во-первых, Рубинштейн, как он сам подчеркивал в разговоре с Висковатовым, стремился строго следовать за сюжетной линией Лермонтова, а тот вариант лермонтовского «Демона», в котором указанный диалог отсутствует («Лопухинский список»), композитору не был, конечно, в 1871 году известен; во-вторых, без этой сцены не могло быть и речи о том, чтобы опера была разрешена цензурой к постановке. Нельзя, однако, пройти мимо того, что стихотворный текст, вложенный Лермонтовым в уста Ангелу, в рубинштейновском варианте либретто предельно сокращен. Больше того, судя по докладу цензора Фридберга, ²²⁷ в том варианте либретто, который Рубинштейн представил в цензуру осенью 1871 года, Ангел говорил Демону лишь следующее:

Нет, не создана для тебя она —
Скройся, мрачный дух,
Нету прощенья духу надменному,
Ни обновления гордому нет! —

и, следовательно, здесь отсутствовала лермонтовская строфа, которая вносила в поэму весьма существенное противоречие, а именно строфа о торжестве добродетели:

Ценой жестокой искупила
Она сомнения свои...
Она страдала и любила —
И рай открылся для любви!

В рубинштейновском варианте оперного текста имеется ряд характерных черт, которые позволяют определенно ответить на вопрос, как композитор, работавший над либретто, «прочел» поэму Лермонтова. Для Рубинштейна бунтарство и «с небом гордая вражда» — основное содержание восточной повести. Характерно, например, что композитор оставил в тексте известный диалог между Тамарой и Демоном о боге («он занят небом, не землей»), который Висковатов считал противоречащим основной мысли Лермонтова. Демон представлен в либретто существом, претерпевшим притеснения «тирана», принуждавшего его к слепой покорности. Именно это принуждение к раблению и породило в мире зло. Следовательно, виновник этого зла не Демон, а «тиран» (бог). Мятежный герой оперы тоскует о счастье, мечтает о любви, но отрицает ту любовь, которая является синонимом послушания и соединена с «рабством угнетения». Только тогда, когда «тиран» поймет это, поймет, что «любовь горда, как знание», он, Демон, готов с ним примириться.

Рубинштейновский Демон, в соответствии с поэмой Лермонтова, — не искушитель и не мститель. Либретто подчеркивает искренность Демона, познавшего чувство любви. Вероятно, поэтому из лермонтовских стихов, которые произносит Тамара, увидев в келье Демона, исключен вопрос, в котором высказывается предположение о коварстве Демона, стремящегося погубить ее из чувства ненависти к богу:

Ужели небу я дороже
Всех, незамеченных тобой?

Вероятно, поэтому же в уста Демона вложены строки, отсутствующие у Лермонтова:

Ведь страсть твою я властью ада
Вызвать бы мог!

Лермонтова не раз порицали за то, что в его поэме вопрос об общечеловеческом счастье подменен проблемой личного счастья. Упреки эти не представляются убедительными, хотя лирико-субъективные мотивы играют в «Демоне» весьма существенную роль. В своем варианте оперного текста Рубинштейн вставил в партию Демона (сцена в келье) следующие слова, отсутствующие у Лермонтова:

Да, над вселенною займется
Заря иного бытия,
Когда преступный след проклятья
Ты снимешь с моего чела...
Судьба земли в твоих руках!

ясно показав этим, как он понял связь личного и общечеловеческого в лермонтовской поэме.

Что же послужило причиной крушения личного счастья, помешало заняться над вселенной «зарю иного бытия», не позволило изменить «судьбу земли»? По Лермонтову, Тамара погибает (а с ее смертью рушатся надежды на личное и общечеловеческое счастье) от поцелуя Демона:

Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник.

В рубинштейновском варианте текста кульминационная сцена трактуется по-иному: в тот момент, когда, казалось бы, счастье близко, когда Тамара, в руках которой «судьба земли», готова полюбить Демона, вмешательство «раба неба» (посланника «тирана») приводит к тому, что героиня гибнет и надежды на обновление мира оказываются неосуществимыми. На пути к счастью оказываются силы, символизирующие покорность, послушание и раболепие; они-то и препятствуют достижению счастья.

И, наконец, последнее. Во второй половине прошлого века далеко не все читатели «Демона» осознавали, что в поэме воплощены национальные черты и национальный бытовой уклад живых людей. Рубинштейн это понял. Он понял, что действие восточной повести протекает в определенной историко-географической среде, что в поэме и таких ее персонажах, как Тамара, Синодал и Гудал, нашли отражение непосредственные впечатления и наблюдения Лермонтова над бытом и культурой Грузии. Вот почему Рубинштейна возмутил проект дирекции Мариинского театра перенести действие оперы в глубь веков и придать ей какой-то общевосточный характер. «Кавказ 17-го столетия! — Почему?.. К чему тут колорит полуперсидский, полуиндийский, полувизантийский? — Из-за личности Демона? Но ведь Демон принадлежит всем эпохам, всем краям... в особенности как «дух отрицанья, дух изгнанья». А если Лермонтов выбрал для своей поэмы Кавказ, то это потому, что *виденный* им Кавказ его прельстил своей красотой и своеобразием, а не Кавказ древних времен, вычитанный им из книг».²²⁸

Из всего сказанного следует вывод, что в своем варианте оперного текста Рубинштейн «прочел» поэму Лермонтова глазами передового человека своего времени. Впрочем, могли Рубинштейн, олицетворявший Сатану в образе Прометея,²²⁹ недавно воплотивший в музыке образ богборца Немврода, а в 50-х годах мильтоновского Сатаны, не понять или превратно понять важнейшие идеи, положенные Лермонтовым в основу «Демона»?

Наиболее проницательные современники Рубинштейна, высказывавшие суждения о его опере, обратили внимание на прогрессивный характер либретто «Демона». В этом смысле

значительный интерес представляет статья русского музыкального критика и революционного деятеля С. Казанского, не привлекавшая до сих пор внимания исследователей жизни и творчества Рубинштейна.²³⁰ Казанский задался целью выяснить, чем обусловлен колоссальный успех «Демона» на петербургской и московской сценах. Отвечая на этот вопрос, он пишет: «одни находят, что виною тут «чудные лермонтовские стихи»; другие видят в этом доказательство любви публики к фантастическим сюжетам... третьи объясняют успех общедоступностью музыки».²³¹ Казанский очень высоко ставил музыку оперы, но, по его мнению, если не разобрать «Демона» со стороны идеи, положенной в основу его либретто, нельзя будет ни понять причины энтузиазма, который публика проявляет к опере, ни должным образом оценить музыку. Вот что он пишет по поводу идейной концепции либретто: «Под Демоном надо понимать крупную индивидуальность, не выносящую гнета окружающей его среды и становящуюся к этой среде во враждебное отношение. Но тут-то и является интересным определить, во имя чего у личности может возникнуть эта враждебность к обществу?... У Лермонтова это неясно. У Лермонтова Демон говорит Тамаре:

О! если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю жизнь, — века без разделенья
И наслаждаться и страдать,
За зло похвал не ожидать,
Ни за добро вознагражденья;
Жить для себя, скучать собой...

...Но ведь причины отрицания могут быть и другого характера. Отчасти они уже прорываются у Лермонтова в отдельных фразах Демона вроде, например, фразы: «Я царь познания и свободы». Но Лермонтов не дал им должного развития. Не то мы видим в опере Рубинштейна. Вышеприведенные слова выпущены там совсем. Взамен того, когда Ангел²³² призывает Демона к любви, он отвечает ему следующими решительными словами:

Тиран! Он хочет послушанья,
А не любви.
Любовь горда, горда, как знанье...
Когда без рабства, без угнетенья
Найду любовь,
Тогда к нему без озлобленья
Вернусь я вновь.

Не сквозит ли в этих строках совершенно новое понимание демонического типа? Демон отрицает не любовь вообще, а только любовь, которая способна соединяться с рабством и угнетением... С этой именно точки зрения он является

отрицанием не ради отрицания; он орудие прогресса, оплот против культурного застоя... В Демоне... — олицетворение всех тех стихийных сил, которые разлиты во всей природе и борьба которых с консервативными, устойчивыми элементами выражает собою весь смысл истории как человечества, так и природы вообще». ²³³

Так понимали передовые современники толкование Рубинштейном «демонического начала», и в этом толковании видели одну из важных причин «колоссального успеха» оперы у слушателей 70-х и 80-х годов.

После всего сказанного лишена ли основания наша гипотеза, что расхождение между Рубинштейном и Висковатовым было вызвано глубокими идейными разногласиями, а не спорами по частным вопросам?

8

Либретто не определяет еще, как известно, успеха музыкально-драматического произведения, хотя и может сыграть в этом успехе существенную роль. Судьба оперы зависит, конечно, в первую очередь от того, как либретто положено на музыку. В оперном тексте «Демона» нетрудно найти ряд серьезных литературных недостатков, но в этом либретто не обеднено и не искажено идейное содержание лермонтовской поэмы. Но, быть может, в самой музыке оперы, как это иногда утверждают в последнее время, поэма получила обедненную или суженную трактовку?

Спору нет, в значительной части музыка оперы лирична и лирико-драматична. Но суждение, будто музыкальное «прочтение» восточной повести в лирическом плане неизбежно должно было повлечь за собой «обеднение» замысла Лермонтова, представляется ошибочным. В музыкальной характеристике Демона композитор, действительно, оттенил те черты, которые были близки и понятны широким кругам тогдашних слушателей, — его страдания и скорбь, его страстное стремление выйти из одиночества, его жажду душевного участия и сочувствия. До известной степени отодвинуты на второй план такие стороны в облике фантастического героя оперы, как титанизм, властность и гордая суровость. Отмечая все это, нельзя, однако, обойти два существенных момента. Во-первых, лирические мотивы — стремление к личному счастью, возрождение личности через любовь — играют в поэме весьма значительную роль. Привлекая к ним внимание своей музыкой, Рубинштейн не сворачивает с пути, по которому шел Лермонтов (как справедливо отметил Н. Огарев, стремление свести фантастический образ Демона «на

действительную человеческую почву» характерно для творческого развития поэта). Во-вторых,— и это главное — лирические акценты, несколько видоизменив, быть может, образ лермонтовского героя, не только не затушевывали и не обеднили основные идеи поэмы, но, как видно из отзывов современников (в частности, Казанского), способствовали тому, что эти идеи становились понятнее и доступнее, делались, пользуясь терминологией Б. Асафьева, «интонационно общительными». Кстати говоря, это поняла царская цензура 70-х годов, запретившая постановку оперы. Акцентировка лирического начала — знамение эпохи. В этой акцентировке, отнюдь не обеднившей замысел Лермонтова, сказалось «чувство современности», проявленное Рубинштейном. Оно-то сделало оперу жизненной и способствовало исключительному успеху этого произведения. Вспомним, что в те же годы, спустя 7 лет после «Демона», Чайковский, прочтя «Евгения Онегина» глазами лирика, создал свои замечательные «лирические сцены». Впрочем, и Пушкина долгое время ограждали от «обид», нанесенных ему Чайковским. Гневные слова, сказанные Б. Асафьевым по поводу «своего рода моды» защищать «Евгения Онегина» Пушкина от посягательств Чайковского, можно, перефразировав, с полным правом отнести и к «Демону». Конечно же, эта «мода» оскорбляет не столько память Рубинштейна, сколько память Лермонтова, так как лермонтовский «Демон» при такой «защите» становится «музейным экспонатом, на котором надпись: «хранить бережно», «держат в сухом месте», а не бытующим произведением, читаемым каждой эпохой по-своему, живым, дающим всё новые и новые ростки в русской мысли и искусстве».²³⁴

В свете рассматриваемого вопроса о лирическом «музыкальном прочтении» лермонтовского «Демона» следует отметить один момент, мимо которого прошли музыковеды, писавшие об опере Рубинштейна, но который привлек к себе внимание некоторых его современников. Речь идет о том, что композитор в своем произведении противопоставил два рода лирики: с одной стороны, это томная и экстатичная лирика Синодала (партия эта поручена лирическому тенору), который охвачен пылкой страстью, мечтает о любимой, бредит ею, но не станет, как метко заметил Казанский, задумываться над тем, займется или не займется «над вселенною... заря иного бытия» тогда, когда Тамара будет ему принадлежать; с другой стороны, это суровая, возвышенная и облагороженная широтой мысли лирика Демона (баритон, вопреки традициям лирических опер!), помыслы которого направлены не только на личное благополучие, но и на то, чтобы над землей взошла «заря пленительного счастья».

Сложившееся мнение, будто лирический тон музыки Рубинштейна сузил и обеднил поэтический замысел Лермонтова, возникло не без воздействия дирижеров и певцов, которые своим исполнением придали опере назойливо-чувствительный и темпераментно-экспрессивный характер и которые не поняли, что эта музыка — подобно лирике Рахманинова — требует эмоционально-сдержанной и мужественной трактовки. В ином прочтении музыка эта увядает!

На юбилейном, 101-м исполнении оперы «Демон» в Москве за дирижерский пульт стал ее автор. Возмущаясь исполнительскими штампами, ставшими к этому времени традиционными, Рубинштейн все переиначил: изменил привычные темпы, акцентировку, динамику, потребовал иного интонирования вокальных партий. Какой же вывод сделали зрители, пришедшие 22 сентября/4 октября 1886 года в Большой театр и прослушавшие «Демона» в авторском исполнении? Они поняли, что в опере «затронут один из тех вечных мотивов, которые характеризуют собою жизнь и движение на земле» и что «Рубинштейн, сообразно своей натуре и своему таланту, преимущественное внимание обратил на стихийную сторону этого мотива».²³⁵ Примечательно, что на этом спектакле сильнейшее впечатление на слушателей произвел ораториального склада пролог к опере (очень схожий по замыслу с заключительным тройным Хором людей, ангелов и демонов из «Вавилонского столпотворения»), который отнюдь не казался недостаточно связанным со всей оперой. «Описать ближайшим образом впечатление, производимое этой сценой,— писал Казанский,— трудно: ее надо выслушать... Весьма может быть, что сам Рубинштейн не сознает всей глубины созданной им первой сцены своей оперы... Он, вероятно, инстинктивно почуял присущую Демону стихийную силу, которая вдобавок так родственна его собственной натуре. В результате получилось художественное впечатление, которое приходится поставить наряду с значительнейшими произведениями искусства нашего века».²³⁶

Через восемнадцать лет после этого спектакля на сцене Большого театра в Москве в роли Демона выступил Шаляпин (характер пения которого — не забудем этого! — напоминал Направнику игру Рубинштейна). Вот что пишет художник К. Коровин о репетициях, предшествовавших этому спектаклю: «Шаляпин говорил: „Невозможно! Ведь Рубинштейн был умный человек, а вы все ноты играете, как метрономы. Смысла в вашей музыке нет. Конечно, мелодия выходит, но всего нотами не изобразить!.. Ноты — это простая запись, нужно их делать музыкой, как хотел композитор. Ну вас всех к черту!“».²³⁷ На генеральной репетиции, не удовлетворенный тем, как дирижер Альтани вел оркестр, Шаляпин

попросил у него и у оркестра дать ему, Шаляпину, возможность продирижировать теми местами оперы, в которых он участвует. «Шаляпин поднял палочку.— Ариозо «Клянусь». И запел полным голосом... Оркестр встал, музыканты закричали «браво»... Шаляпин продирижировал всю свою партию... Шаляпин пел и за себя и за хор и сразу повеселел... Когда мы с Шаляпиным вышли, он сказал: „Видишь, какая история, теперь все ладится“». ²³⁸ Что же поняли слушатели этого спектакля благодаря Шаляпину в музыке Рубинштейна? Анализ шаляпинской трактовки роли Демона — не наша задача, и мы обратим внимание только на одну сторону вопроса. «Клятва,— вспоминает артистка Н. Салина, певшая партию Тамары,— всегда звучала скучной, надуманной музыкой, и то, что сделал Шаляпин, было изумительно и непонятно. Как бы из хаоса мироздания пронесся стихийный вихрь, и клятва прозвучала в нем угрозой и отчаянием. Шаляпин пел, скандируя каждое слово, в каком-то безумном темпе». ²³⁹ А вот слова С. Кругликова, записанные им под свежим впечатлением спектакля: «И он запел. Что-то стихийное в самом звуке голоса, проклинающего мир; сарказм, презрение — уничтожающее в каждом слове, в каждой ноте». Далее Кругликов отмечает «два течения», из которых складывалась у Шаляпина партия Демона: «на одной стороне — гордый, властный, непокорный дух, носитель зла и разрушения; на другой... — лиризм в истинном значении слова». ²⁴⁰

Вот, оказывается, что сумел услышать в рубинштейновской музыке Шаляпин, вот как сумел проинтонировать свою музыку Рубинштейн на юбилейном спектакле «Демона»! Не следует ли об этом подумать тем, кто пишет о сужении и обеднении лермонтовского замысла в опере Рубинштейна?

9

О «Демоне» Рубинштейна было написано много критических статей, авторы которых обычно давали общего характера эстетическую оценку оперы. Отдельные аналитические замечания о музыке оперы, подчас очень меткие, были высказаны советскими музыковедами. ²⁴¹ Однако музыку оперы, которая ставилась и ставится на русских и многих зарубежных театрах и которая завоевала широкое признание слушателей, никто детально не проанализировал. В рамках нашего исследования такой анализ был бы неуместен. Ограничимся поэтому рассмотрением тех новых черт в творческом методе Рубинштейна, которые проявились в музыке «Демона».

Прежде всего остановимся на интонационном единстве музыки «Демона», не привлекавшем к себе внимания исследователей. Одним из средств, способствующих созданию интонационного единства, является «секстовость».

Интервал сексты,—идущий вверх или вниз, заполненный ступенями лада или остающийся частично либо вовсе не заполненным,—лежит в основе чуть ли не большей части мелодий «Демона». «Секстовость» характеризует мелодию хоров из пролога к опере (например, хор «В бурю наши волны веселей играют»), первый речитатив Демона, его ариозо «Дитя, в объятиях твоих воскресну к новой жизни я» и «Я тот, которому внимала ты в полуночной тишине», мелодические обороты Тамары (например, «Отдай в священную обитель дочь безрассудную твою» — в 4-й картине; «Невольно страх в душе ласкаешь», «И сжалишься, конечно, ты» — в дуэте из 4-й картины), оркестровые номера (например, начало интродукции к 4-й картине, вступление к романсу Тамары в 6-й картине) и многое другое. Особо следует выделить мелодические образования различного построения и различного эмоционального содержания, опирающиеся на гексахорд между V и III ступенями лада. Они играют в «Демоне» исключительно важную роль и в наибольшей степени способствуют интонационному единству музыки оперы. Такого рода обороты нетрудно обнаружить в речитативах Демона, в его ариях, в партии Тамары, в оркестровом сопровождении к хору, славящему Тамару-невесту, в партии Гудала.²⁴²

«Секстовость», как отметил Б. Асафьев, а вслед за ним и Л. Мазель, характерна для творчества многих западноевропейских и русских композиторов XIX века. Шестизвучия, в частности, на V ступени лада, встречаются и в ранних операх Рубинштейна. Но там они не служат еще, как в «Демоне», важным выразительным средством, объединяющим мелодику всего сочинения. Обобщая и уточняя мысли Б. Асафьева о «секстовости» в русской оперной литературе, Л. Мазель пишет: «Фактически Б. В. Асафьев показал, что мелодика русской *эпической* оперы «Руслан и Людмила» основывается преимущественно на народной гексахордности (секста от I до VI ступени), а мелодика *лирической* из русских опер — «лирических сцен» Чайковского — преимущественно на «секстовости», наиболее типичной для западноевропейской и особенно русской *лирической* мелодики романсного, гомофонного склада (секста от V до III ступени)».²⁴³ К этим справедливым мыслям следует, однако, добавить, что «гексахордность», в частности и в особенности секста от V до III ступени, еще до «Евгения Онегина» стала

в «Демоне» одной из важных основ мелодического единства крупного музыкально-драматического сочинения.

Мелодическими фразами с опорой на крайние звуки сексты пропитана вся «ткань» оперы. Эти фразы придают музыке в одних случаях широту и размах (особенно при секстовых скачках), в других — взволнованность и порывистость, в третьих — широту в сочетании с мягкой распевностью, в четвертых — добросердечность. Во всех случаях «секстовость» окрашивает музыку в лирические тона и делает очень рельефной романсную основу «интонационного словаря» Рубинштейна. Сказанное не означает, что близость музыки «Демона» к романсным жанрам определяется только «секстовостью» мелодики оперы. Эту близость легко распознать и по другим романсным интонациям (в частности, по некоторым хроматическим ходам в кульминационных точках), и по отдельным гармоническим оборотам (в частности, по кадансам с альтерированными субдоминантовыми гармониями), и по использованию романсных форм внутри оперы (характерный пример — ариозо Тамары «Ночь тепла, ночь тиха»).

«Секстовость» — лишь одна из основ интонационного единства «Демона»; другая основа — хроматизм. Длинные хроматические последования или короткие хроматические обороты, хроматические опевания опорных мелодических нот, хроматические светотени, хроматические варианты диатонических мелодий, хроматические подголоски — этими выразительными средствами, почерпнутыми из арсенала композиторов-романтиков, Рубинштейн пользуется на каждой странице партитуры оперы.

Если «секстовость» (особенно «лирическая секста» на V ступени) вносит в музыку — в музыку разного эмоционального содержания — известную мягкость, непосредственность и «открытость», то хроматизм в большинстве случаев (особенно в партии Демона и в оркестровых «напоминаниях» о Демоне) придает музыке то грозное величие, то суровость и замкнутость, то гневный и негодующий характер. Оба эти начала, лежащие в основе музыкального языка оперы, создают интонационную характерность, которая свидетельствует о глубоком проникновении композитора в содержание лермонтовской поэмы. Как жаль, что дирижеры и певцы редко вслушиваются в этот поэтический интонационный строй!

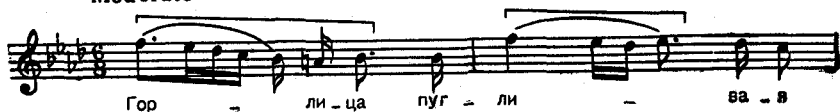
Ни в одной из прежних опер Рубинштейн не пользовался так тонко, многообразно и широко, как в «Демоне», драматургическим методом интонационных «арок». Уже благодаря «секстовости» и хроматизму в опере образуется

множество интонационных связей. Создаются они и благодаря неоднократному использованию в различных интонационно-смысловых вариантах двух тем Демона — суровой, гибкой и подвижной оркестровой темы и величественной, страстной и ликующей вокальной («И будешь ты царицей мира»). Но кроме этих «арок», многие из которых нетрудно расслышать, имеется и ряд других, менее приметных. Обратимся к примерам.

В 3-й картине Синодал поет: «Сердце бьется беспокойно, караван наш запоздал». Дух Демона витает над дикой горной местностью, в которой расположился караван, и композитор вложил в уста Синодала несколько измененную, в соответствии с обликом самого князя, интонацию Демона (из 1-й картины) «Без наслажденья я сею зло». Интонация эта может показаться, на первый взгляд, малозначительной. Однако она не выпала из слухового внимания Рубинштейна: он использовал ее — быть может, и неосознанно — не только в партии Синодала, но и в тревожной музыке, рисующей шествие каравана.

В той же картине — лирическое ариозо Синодала «Обернувшись соколом». Мелодические обороты ариозо схожи с интонациями хора девушек «Ходим мы к Арагве светлой»: и тут и там заполнение и опевание терции; и тут и там нисходящий диатонический ход в объеме квинты с заключительным «росчерком» в виде малой секунды:

Moderato



Moderato



В конце ариозо Синодал вокализирует (на слово «Ах!») восточного характера нисходящий лад с двумя увеличенными секундами. На этих же звуках (в восходящей последовательности) построен срединный эпизод из хора «Ноченька» («Яркое солнышко в небе покажется»).

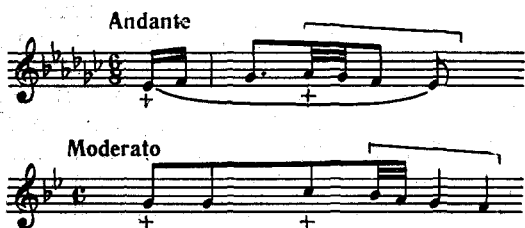
Хор этот заканчивается следующим оборотом:

Andante



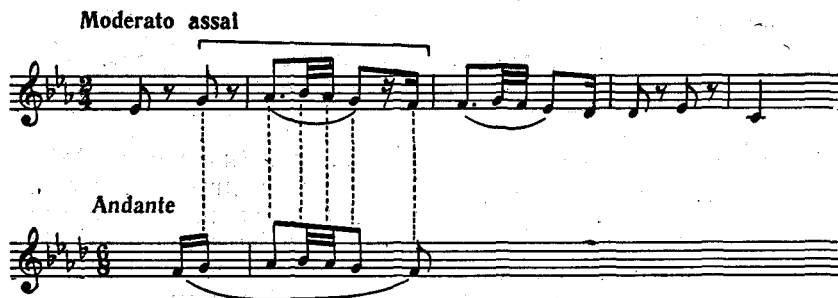
Второе ариозо Синодала («Ноченькой темною, ветры послушные») начинается с буквального повторения этой же ритмо-интонации.

Но самое любопытное, что обороты хора «Ноченька» звучали уже, оказывается, во 2-й картине оперы — в ритурнели, многократно повторяемой оркестром в песенке Няни о скачущем к невесте князе:



Во многих статьях о «Демоне» высказывается мысль о том, что Синодал, не встречающийся с основными героями оперы, — фигура эпизодическая. Это верно, если исходить из сценических ситуаций. Но это не вполне точно, если обратиться к «интонационной драматургии» оперы: в 3-й картине князь погибает, но его интонации и интонации его спутников продолжают играть в дальнейшем течении оперы значительную роль.

II действие (4-я картина) оперы начинается с оркестрового вступления. Первая же фраза интродукции вобрала в себя знакомый уже нам оборот из хора «Ноченька»:

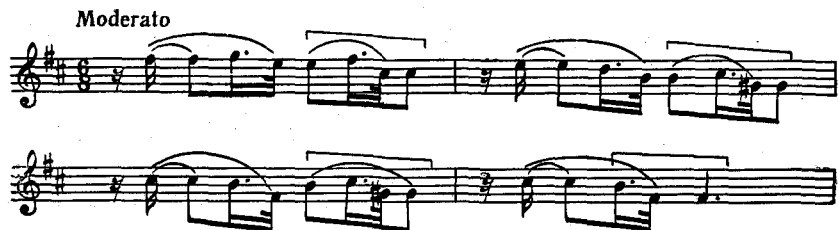


Вторая, ответная, фраза вступления построена на интонации восходящей и нисходящей терций, которая заполняется и опеваётся. Благодаря этому она оказывается схожей с интонациями князя.

В помещенном ниже примере квадратными скобками отмечена типичная ритмо-интонация Синодала:



И эта ритмо-интонация, напоминающая о погибшем князе, драматургически тонко использована в «Плаче по Синодалу»:



В дальнейшем эта ритмо-интонация сочетается с «восточной» увеличенной секундой, звучавшей в партии князя:



Нередко композитор вкладывает в уста одного героя, думающего о другом, интонации этого другого действующего лица. Тамара, например, вспоминая князя, взволнованно поет мелодический оборот, в основе которого лежат нисходящие четырехзвучия, увеличенная секунда и пунктирный ритм из партии Синодала:



В музыке плясок на свадебном пиру в замке Гудала также слышны мелодические обороты, образующие интонационно-смысловые «арки» с музыкой других сцен оперы. Так, например, во второй пляске, непосредственно предшествующей драматургическому перелому (вести о примчавшемся

коне с бездыханным князем), звучит мотив, нисходящий ход которого напоминает ригурнель в упоминавшейся песенке Няни:

Allegretto



«Речитация» на одном и том же тоне вносит в этот мотив тревожную взволнованность.²⁴⁴

В начале 6-й картины Тамара, которую и в монастырской келье не покидают думы о таинственном незнакомце, смущавшем ее покой, поет ариозо-романс «Ночь тепла, ночь тиха». В различных вариантах повторяет она неизменный по ритмическому рисунку и по общим мелодическим контурам мотив (на слова «Кто б он был?»). Появлялась ли эта ритмоинтонация раньше? Появлялась — в баркарольного склада ариозо Демона «На воздушном океане». Напомнить об этом композитор поручает в конце романса гобой:

Moderato

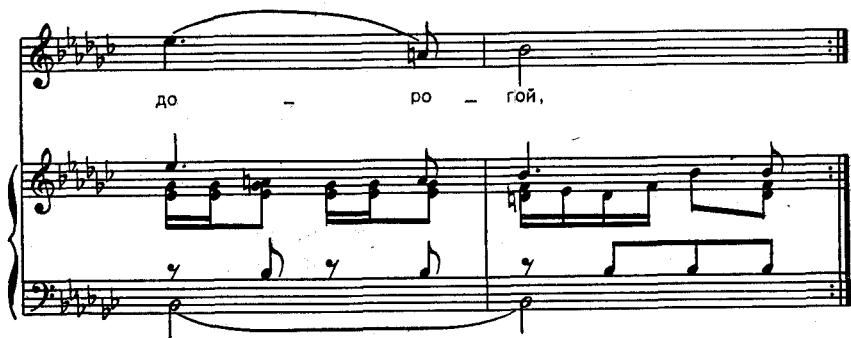
Тамара



Наконец, последний пример. Речь пойдет о «мосте», который композитор перебросил из финальной части оперы к ее началу. В заключительной части большого дуэта Демона и Тамары имеются две вершины. Одна из них — трагическая кульминация Тамары *es-moll* («Ах! Приди, божественный хранитель, рабыню защити свою, рабыню защити»). Интонации эти не новы: они звучали уже в экспозиции образа Та-

Moderato





Только там, в середине песни «Понарвем, соберем мы цветы, цветочки», интонации эти — словно облачко, ненадолго затемнившее ясный день, — вносили в светлую и веселую музыку элементы тоски, печали и скорби, лишь «предвещавшие» будущие события; здесь же, в конце дуэта, эти же интонации (на том же органном пункте доминанты) благодаря хроматизму и усложненной ритмике стали напряженными, смятенными и приобрели трагический характер.

Все эти примеры с достаточной убедительностью свидетельствуют о той огромной роли, какую играет в опере Рубинштейна композиционный метод интонационных связей.

Благодаря этим связям — в первую очередь благодаря «интонациям-воспоминаниям» и «интонациям-предвидениям» — в музыке нередко создаются тонкие психологические подтексты. Это видно и из ряда приводившихся примеров, но может быть дополнено и многими другими. Вот один из них. Во 2-й картине Тамара «в смущении» (ремарка Рубинштейна) поет: «Когда бы князь скорей приехал...» Она говорит о князе, но думает о Демоне, открывшемся ей в любви. И в оркестре «слышны» мысли Тамары: звучит мотив, который характеризует Демона, почувствовавшего в себе «неизъяснимое волнение», мотив, к которому композитор вернется в дуэте Демона и Тамары.

Свои ранние оперы Рубинштейн писал широкими мазками, уделяя мало внимания детализации. И в «Демоне» многое написано методом *al fresco*, но здесь этот метод нередко сочетается с тонкостью рисунка.

Вот несколько примеров. Какие тонкие интонационно-психологические варианты вносит Рубинштейн в многократно повторяющиеся слова Тамары «Кто б он был?» (начало 6-й картины)! В интонации этого вопроса, сохраняющей свой общий звуковысотный и мелодический рисунок, — то элегическая задумчивость, то трепетная взволнованность, то нарастающая страстность, то снова спокойное раздумье, то доверие и затаенное ожидание...

Какими искусными и тонкими средствами (гармонические изменения, иная оркестровка, низкий голос Няни) затемняет Рубинштейн общий музыкальный колорит при повторении хора «Ходим мы к Арагве светлой» после ариозо Демона!

Наконец, как многообразно меняется эмоциональный характер реплик оркестра в песенке Няни благодаря тому, что Рубинштейн с большой чуткостью и тонкостью каждый раз по-иному гармонизирует один и тот же мотив!

Сравнение «Демона» с лирическими операми Рубинштейна начала 60-х годов заставляет обратить внимание еще на один момент: на необычайно выросшее мастерство композитора в построении оперных сцен и в развитии музыкально-драматического действия. Покажем это на нескольких примерах.

В начале и в конце 2-й картины звучит спокойный и плавный хор девушек «Ходим мы к Арагве светлой». Это давало композитору возможность хоровым обрамлением замкнуть построение 2-й картины оперы и добиться таким образом симметричности и стройности формы. Но Рубинштейна-драматурга такая композиция не устраивала: ему нужен был движущий стимул для дальнейшего развития оперы. Таким стимулом стало возникшее в сознании героини оперы воспоминание о словах Демона «И будешь ты царицей мира». Тамара поет эту тему, а в оркестре одновременно звучит нисходящая хроматическая интонация Демона. Здесь впервые лейттема любви Демона сочетается с хроматическим ходом в аккомпанементе, и это сочетание ликующе восторженного и мрачного начал будет играть в дальнейшем развитии музыки значительную роль. Не ведут ли от такой композиции конца 2-й картины нити преемственности к построению окончания 1-й картины «Евгения Онегина»? Чайковский разрывает здесь замкнутость структуры словами Няни, которые служат толчком к дальнейшему развитию музыкального повествования.²⁴⁵

Начало II действия «Демона» (4-я картина) построено так: свадебному пиршеству в замке Гудала (торжественному славлению жениха и невесты, застольному хору и пляскам) предшествует оркестровая интродукция в виде похоронного марша (в нем, как было показано, использованы интонации князя и его спутников). Такое контрастное сопоставление, напоминающее перед праздничным свадебным ликованием о смерти жениха, оказывается очень удачной и драматургически вполне оправданной находкой Рубинштейна.

Вообще композитор широко пользуется в «Демоне» методом контраста,²⁴⁶ методом сопоставлений или столкновений противоположных начал. Так, например, в I действии сопоставляются гимнический хор, в котором прославляется жизнь (и передается музыкальными средствами мысль Лермонтова

«И дик и чуден был вокруг весь божий мир»), и речитатив Демона «Проклятый мир, презренный мир» (D-dur — b-moll).²⁴⁷

Контрастные сопоставления продолжают и дальше: ясный и не затемненный диатонический колорит хора «Ходим мы к Арагве светлой» противопоставляется музыке предшествующей сцены, насыщенной хроматизмом.

Примером интересного и очень впечатляющего контраста в одновременности может служить сцена в 4-й картине: молитвенное хоровое пение, сопровождаемое мерным и монотонным движением аккордов в оркестре, сочетается с ариозо Демона «Не плачь, дитя, не плачь напрасно».

Впервые в своей практике оперного композитора Рубинштейн сумел так последовательно обрисовать и развить индивидуальные образы основных персонажей произведения; впервые сумел так цельно построить музыкально-сценическое произведение, выделив в нем две вершины — переломную трагическую сцену в 4-й картине и постепенно нарастающую напряженнейшую кульминацию в 6-й. Дарование Рубинштейна как музыкального драматурга особенно ярко проявилось в диалоге-дуэте Демона и Тамары в конце оперы. Эмоциональное напряжение нарастает в этой огромной по протяженности сцене неослабно. Композитор прибегает здесь к различным взаимно дополняющим друг друга приемам музыкального развития: к разработке (часто до небольших ариозо) почти каждой музыкальной мысли, которую поют герои оперы; к постепенному «завоеванию» мелодических вершин и к расширению благодаря этому диапазона мелодий; к сжатию мотивов, их отчленению и разработке; к контрастным тональным сопоставлениям; к непрерывному звуковому обогащению и насыщению оркестровой ткани; к секвенциям и большим секвентно-тональным сдвигам; к временным задержкам развития перед кульминационными точками... В этом мастерски написанном дуэте Рубинштейн впервые для себя применил в оперном произведении метод симфонического развития.

В музыке «Демона» играет, как известно, огромную роль отображение Востока.

Не раз указывалось на высокие достоинства музыки тех сцен, в которых композитор рисует природу и быт Кавказа.

Восторгаются музыкально-живописным мастерством, которое проявил Рубинштейн, выдержав в мягких акварельных красках оркестровое вступление и Хор спускающихся к реке за водой девушек, передав воздушную перспективу горного пейзажа и тонко нарисовав пластичные, грациозные и плавные движения грузинок. И конечно же примечательно, что Врубель под свежим впечатлением от прослушанной им

оперы Рубинштейна написал акварелью девушку с кувшином на плече и назвал свой рисунок «Ходим мы к Арагве светлой».²⁴⁸

Отмечают 3-ю картину оперы, всю выдержанную в восточном характере: оригинальный остигатный ритм, гармонии, с пропущенной терцией, выкрики хора в квинту — в музыке, живописующей небыстрое движение утомленного длинным переходом каравана;²⁴⁹ цельную и законченную музыкально-психологическую характеристику Синодала, сочетающего в своем облике восточную томность и восточную страстную экзальтацию; хоровую песню спутников князя «Ноченька», проникнутую волнующим настороженно-таинственным колоритом; картину лежащей на землю тьмы южной ночи и утихающего, засыпающего каравана.

Особенно восхищаются восточными танцами из 4-й картины «Демона». При этом нередко выделяют Лезгинку, в которой пылкие, бурные и порывисто-стремительные крайние части контрастируют с томной музыкой средней. В. Стасову казался особенно талантливо написанным другой танец, «весь почти синкопами, с глубоко восточным характером, увлекательным ритмом, красотой и колоритностью».²⁵⁰ И Ларош относил к лучшему в рубинштейновской опере «кавказские танцы, где композитор встретился с Глинкой на одинаковой почве... но обнаружил полную независимость от влияния Глинки».²⁵¹ Даже Кюи, не понявший оперы Рубинштейна и считавший «продолжительное ее существование... гадательным», писал, что «танцы действительно прелестны» и что «это два лучших номера оперы».²⁵²

На «восточном» музыкальном языке Рубинштейн впервые заговорил в «Песнях на слова Мирза-Шафи», и в I томе нашей монографии сделана попытка показать национальные истоки мелодики песен. Это — молдавский фольклор в смешении с тем «восточным» интонационным сплавом, который бытовал на Юге России и который вобрал в себя, кроме молдавских, ряд других мелодических оборотов, прежде всего — еврейские и армянские. Музыкальный язык восточных номеров оперы «Фераморс» носит «общеориентальный» характер, то есть представляет собой продукт смешения отдельных ладовых, мелодических, ритмических и инструментальных приемов, свойственных музыке различных восточных народов. Интонационная основа Хора семитов и Хора хамитов в «Вавилонском столпотворении», как и песен ор. 34, национально определена. Предположение современников Рубинштейна, что в этих хорах были использованы еврейские и арабские мотивы, представляется нам убедительным.

Музыкальный язык восточных сцен «Демона» также на-

ционально конкретен, но совсем иной, чем язык «Песен на слова Мирза-Шафи» или двух хоров из «Вавилонского столпотворения». В «Демоне», в соответствии с сюжетом, Рубинштейн в первый раз обратился к кавказскому, главным образом грузинскому, музыкальному фольклору. Неизвестно, как он познакомился с кавказскими песнями и танцами, но самый факт ознакомления не подлежит сомнению.²⁵³ Об этом, как уже отмечалось, рассказывал Висковатов. На это указывает и сопоставление отдельных номеров оперы с грузинским фольклором. Вот, например, две записи грузинской народной песни:²⁵⁴

„ГУЛНАРА“

Andante con moto



„БУНДОВАН“

Moderato



Можно ли сомневаться, что Рубинштейн знал эти или другие варианты приведенной народной песни, когда сочинял хор девушек «Ходим мы к Арагве светлой»? Д. Аракишвили, авторитетнейший знаток грузинского музыкального фольклора, писал: «...Пленительный хор «Ходим мы к Арагве

светлой» написан на известную песню Грузии. Песня князя Синодала «Обернувшись соколом» так же есть грузинский напев — баяти, как и хор «Ноченька» (в аккомпанементе) с «Ярким солнышком» (несколько претворенные автором). Пляска мужчин — есть горская лезгинка, женщин, первый напев — пожалуй, грузинский, второй — несколько под сомнением, третий же встречается у них, только в более развитом и законченном виде. Напев после мужской пляски (одна женщина) — восточный, но какой национальности — трудно сказать. В общем, если принять во внимание, что опера эта написана на грузинский сюжет, то нельзя отказать Рубинштейну в более или менее правильной характеристике музыки с этнографической точки зрения; что же касается разработки напевов, то ее талантливость давно общепризнана».²⁵⁵

Итак, одна из особенностей, проявившаяся в ориентальном стиле «Демона», заключается в том, что этот стиль приобрел здесь иной национальный колорит, чем в прежних восточных опусах Рубинштейна, — явно выраженный грузинский характер.

Аракишвили обратил внимание на талантливую разработку национальных напевов, использованных Рубинштейном в его опере. Эта разработка выразилась, на наш взгляд, прежде всего в гармонизации, свежей и колоритной. Речь идет не только о ряде отдельных удачных гармонических находок, но и об использовании в крупной форме композиционного метода, уже отмеченного при анализе «Песен» ор. 34: с большим мастерством и тонкостью Рубинштейн варьирует — порой весьма существенно — гармонизацию одних и тех же мелодий. Это средство композитор применяет во всех восточных эпизодах оперы. В плясках такого рода гармонические варианты (само собой разумеется, в сочетании с другими выразительными средствами) способствуют достижению столь впечатляющего музыкально-динамического развития, какого Рубинштейн не достигал ни в одном из прежних произведений.

В «Демоне» ясно выявилась еще одна сторона рубинштейновского ориентального стиля: в нем больше мужественности, действенности и динамичности, чем экзотической красочности и чувственно-томной пассивной неги. Рубинштейн пишет восточные сцены обобщенно и лаконично, избегая применять те средства выразительности, в частности роскошь и богатство колоритов, к которым обычно прибегают, рисуя сказочный Восток. На это обратил внимание после первых спектаклей «Демона» Ларош, сделав, однако, из верных наблюдений неправильный вывод: «...Вопреки установившемуся мнению, что творец «Фераморса» и «Азры» — музыкант Востока по преимуществу, я смею утверждать, что музыка

г. Рубинштейна лишена того отпечатка чувственной неги, тропической роскоши, затейливой фантазии, которая требуется сюжетами подобного рода, что его простой и целомудренный рисунок, его трезвый и подчас бедный колорит скорее подходят к сюжетам античным... но что *восточный костюм не к лицу его музе*.²⁵⁶ Лишь спустя несколько лет Ларош понял, что в отображении Востока Рубинштейн пошел своим путем, несколько отличным от пути ряда других русских композиторов, и что путь этот привел его к высоким художественным достижениям.

«Демон» — одно из самых удачных и совершенных произведений Рубинштейна — не свободен и от некоторых недостатков. Композитор потерпел неудачу в драматургически совершенно ненужной «сцене мщения» (конец 4-й картины), которую обычно пропускают при постановке оперы. Изредка — значительно реже, чем во многих других сочинениях, — композитор вкрапливает в текст оперы музыкальные трюизмы, давно потерявшие свою выразительную силу (таково, например, изображение бури с помощью восходящих и нисходящих хроматических гамм). Не всегда Рубинштейн, часто подписывавший слова к уже готовой музыке, проявлял достаточное внимание к правильности акцентов в произносимых словах и к естественности речевой интонации. И, наконец, в некоторых местах партитуры маловыразительна оркестровая фактура: в ней не хватает «воздуха», нет ни «многослойности», ни элементов полифоничности, и изложение кажется поэтому порой плоским и обедненным.

Несмотря на отдельные недостатки, «Демон» оказался жизнеспособным произведением. «Отвергнутый профессионалами, — писал Асафьев, — «Демон» Рубинштейна упорно пробивал себе «дорогу в жизнь», получил массово-общественное признание и «патент на долгое театральное существование», независимо от того, кто им дирижирует. И это справедливо, ибо теперь ясно слышно, что эта опера Рубинштейна была по своему интонационному содержанию одним из чутких произведений эпохи. Несколько позже то же произошло с «Евгением Онегиным».²⁵⁷

Значение «Демона» в истории русской оперы определяется, однако, не только интонационной чуткостью, проявленной Рубинштейном, не только распевностью, мелодизмом и эмоциональной общительностью музыки. Ю. Келдыш справедливо замечает, что Демон как тип оперного персонажа был новой для русского искусства фигурой. «Это — первый в русской опере герой чисто индивидуального склада, в обрисовке которого упор сделан целиком на раскрытии внутреннего душевного мира...» Ю. Келдыш приходит к выводу, что «Демон явился ближайшим предшественником

простых и человеческих образов Чайковского». ²⁵⁸ Другие исследователи столь же справедливо указывают, что музыкальный образ Тамары (в некоторых сценах) может быть сближен с будущими женскими персонажами опер Чайковского.

Все эти верные наблюдения должны быть дополнены указанием на композиционно-драматические приемы Рубинштейна. Не только музыкальная характеристика отдельных действующих лиц оперы, но и сами эти приемы — интонационное единство, опирающееся в значительной степени на «лирическую секстовость», интонационно-смысловые «арки», психологический подтекст, метод симфонического развития — в сильнейшей степени сказались на дальнейших путях развития русской лирико-психологической оперы.

10

«Демон» был написан Рубинштейном для петербургской оперной сцены. «В 1871 г., — говорил он впоследствии, — русская оперная труппа была до того хороша, что мне захотелось для нее писать, и я написал «Демона». ²⁵⁹ Композитор был убежден, что в сезоне 1871/72 года его опера будет поставлена в Мариинском театре. Эта уверенность сквозит в следующих строках, написанных матери: «...10-го (сентября нов. ст. — Л. Б.) еду на две недели в Петербург представить дирекции мою новую оперу с тем, чтобы она была поставлена еще в этом сезоне. Сам я не смогу, вероятно (как обычно), присутствовать при постановке; придется поэтому проиграть ее тем, кто будет в ней участвовать, чтобы им стало ясно, чего я хочу». ²⁶⁰

В самом начале сентября (ст. ст.) Рубинштейн приехал в Петербург. Через несколько дней, 6/18 сентября, он подал в дирекцию петербургских театров заявление: «Представляя при сем сочиненную мною оперу «Демон», либретто и партитуру, покорнейше прошу о рассмотрении и постановке ее в наступившем сезоне на основании существующих положений». ²⁶¹

В эти же дни по просьбе Рубинштейна, желавшего услышать свою оперу в вокальном исполнении, С. Малоземова организовала у себя в доме прослушивание «Демона». Кружок музыкантов в течение нескольких дней разучил под руководством автора 2-ю картину оперы и отрывки из других картин. Тамару пела В. Рааб, Демона — ученик консерватории Аленников (вероятно, В. Н.), Няню — А. Полякова-Хвостова. Для роли Синодала исполнителя не нашлось, и поэтому ариозо «Обернувшись соколом» сыграл Рубинштейн; сыграл он и пляски из 4-й картины.

По распоряжению дирекции Мариинского театра партия «Демона» была передана на рассмотрение Комитета капельмейстеров, большая часть которого состояла из малокомпетентных музыкантов. «Композитору... с европейской известностью,— писал в своих мемуарах В. Бесель,— объявили о необходимости подчиниться решению Комитета... Это была серьезная пытка для такого гениального художника!»²⁶² Распоряжение отдать оперу на «суд водевильных дирижеров» возмутило многих русских музыкантов, в том числе и Кюи, не питавшего, как известно, симпатии к музыке Рубинштейна.²⁶³

14/26 сентября, как гласит доклад инспектора театра, «автор сам играл и пел оперу» на заседании Комитета. Кроме членов Комитета,— в который входили «инспектор музыки Маурер, композитор Минкус, капельмейстеры Направник, Манжан, дирижеры Бетц, Папков, второй дирижер Воячек»,— на прослушивании оперы присутствовали артисты театра О. Петров, Ф. Никольский, М. Сариоти и Ю. Платонова.²⁶⁴ «Комитет,— сказано в том же докладе,— дал общее заключение, что эта опера в музыкальном отношении и инструментации имеет большие достоинства, и полагает, что будет иметь успех на сцене».²⁶⁵

На следующий день Рубинштейн в доме Д. Стасова познакомил с «Демоном» музыкантов Новой русской школы.²⁶⁶ О желании балакиревцев познакомиться с оперой Рубинштейна, а автора проиграть им ее свидетельствует письмо Мусоргского: «1) Вчера (т. е. в пятницу 10 сентября.— Л. Б.) зрел Рубина милого — он столь же горячо, как и мы, жаждет свидания; 2) он назначает для этого дела среду; 3) он придет в среду с новой оперой и оную покажет нам, сиречь: генералу Баху (В. Стасову.— Л. Б.), Димитрию, сударь, Васильичу [Стасову], адмиралтейству (Н. Римскому-Корсакову.— Л. Б.), Квею (Кюи.— Л. Б.) и мне, многогрешному; 4) он называл в составе аудитории Балакирева и Бородина, но едва ли сие сбудется; 5) он будет петь свою оперу, а потому умолял, чтобы никого, кроме нас, не было».²⁶⁷ Кроме перечисленных здесь лиц, на встрече присутствовали Н. Рубинштейн, сыгравший с братом отдельные номера из оперы в 4 руки, а также Г. Ларош и М. Азанчевский. Последние, по словам В. Комаровой-Стасовой, хорошо помнившей этот вечер, явились самовольно, к неудовольствию хозяина дома (пригласившего только тех, кого наметил Рубинштейн).²⁶⁸

Как принята была на этом вечере новая опера Рубинштейна? Нам известны только слова В. Бесселя, опиравшегося, видимо, в своих мемуарах на рассказ одного из участников этой встречи: «Впечатление, несмотря на удивительное исполнение ее автором, новая опера произвела на этих

слушателей не особенно выгодное. Более всего понравились танцы и марш, шествие каравана... Только после ужина, когда удалось услышать «гения-пианиста», общее настроение изменилось, оно стало радостным и торжественным. При уходе все провожали Рубинштейна на лестницу и восторженно с ним прощались».²⁶⁹ По словам мемуариста, волнения и неприятные впечатления, вызванные показом оперы в театре и в доме Д. Стасова, были столь сильны, что Рубинштейн занемог. В те дни в письмах он не переставал возвращаться к мыслям об отрезвлении от иллюзий, наступающем у художника, когда он отдает свое творение на суд других; о воле, которая нужна ему, чтобы не впасть в отчаяние и продолжать свое дело.

Мрачные думы Рубинштейна вызваны были не только тяжелым впечатлением от встречи с русскими музыкантами и не только тем, что ему пришлось выслушать мнение о своей опере некоторых малоавторитетных судей из состава Комитета капельмейстеров. Самым печальным было то, что цензура запретила оперу к постановке. Бессель, которому этот факт не мог не быть известен, ввел в заблуждение читателей своих «Воспоминаний», сказав, что слух о запрещении «Демона», который распространился в театральном мире, был ложным.²⁷⁰ Архивные документы с достоверностью устанавливают факт запрещения и указывают его причины. В журнале заседаний Совета Главного управления по делам печати имеется следующая запись:

«Доклад цензора драматических сочинений Фридберга об опере «Демон». Относительно этой оперы Рубинштейна, сюжет которой целиком заимствован из известной всем поэмы Лермонтова, цензор доложил, что настоящая переделка в драматической форме представляет для русской сцены то неудобство, что в ней изображается борьба Демона против Ангела, хранителя княжны Тамары,— борьба, которая заканчивается погибелью молодой княжны и торжеством Демона. Конечно, победа, одержанная духом тьмы, кратковременна... Но тем не менее общее очертание драмы имеет характер, несовместный с учением нашей церкви, и может затронуть в публике религиозное чувство, тем более что подобные сопоставления Ангела с Демоном на сцене доселе не являлись; а потому постановка этого либретто в настоящем виде, по мнению цензора, едва ли может быть допущена. Совет, имея в виду приведенное содержание оперы и находя ее неудобною к представлению *по мысли, составляющей все существо пьесы*,—полагает: означенную оперу в настоящем ее виде к представлению воспретить».²⁷¹

Это решение цензуры вызвало негодование даже тех музыкантов, которые не были близки с Рубинштейном и которым «Демон» мало нравился. Так, например, Кюи писал:

«Сегодня мне говорили, что «Демон» г. Рубинштейна не одобрен к представлению театральным цензурным комитетом. Либретто «Демона» составлено по Лермонтову, строго его придерживаясь... Что же могло оказаться в этом либретто нецензурного? И если переданный мне слух верен, то как согласовать этот запрет с разрешением грязноватых, двусмысленных песенок на сцене Берга «Буфф»? О, как бы нам пригодился древний Эдип для разрешения многих театральных дел!»²⁷²

Удар, нанесенный цензурным комитетом, причинил Рубинштейну большие страдания. Не было предела его возмущению и гневу. Узнав о запрещении «Демона», он излил душу в следующих строках, адресованных Раден: «Моя сага *rat-gia** снова выказала себя по отношению ко мне блестящим образом. Я написал для Петербурга оперу. Сам принес готовую партитуру в Дирекцию. Мое произведение подвергли испытанию в комиссии, составленной из капельмейстеров водевилей!? А когда *эти* вынесли свое суждение, я получил ответ, что опера не может быть поставлена в этом году, так как репертуар на этот год уже установлен. И так как я возразил, сказав, что причина эта неосновательна, мне сообщили теперь, что либретто запрещено *театральной цензурой!* Ничего лучшего произойти не могло. Это только предлог, так как цензура обычно вычеркивает места, которые ей кажутся опасными, и предлагает их заменить чем-либо другим. А здесь сказано — запрещена. Итак — ничего! — И год работы впустую, и идея посвятить свои способности родине превращена в посмешище. Это, действительно, слишком глупо. И вся моя деятельность в России была бы высококомична, если бы не была так печальна. А тут еще говорят, что не должно быть никакой экспатриации! Я имею на это полное право, больше чем кто бы то ни было! Но все же я этого не сделаю».²⁷³

Письмо это было написано из Вены, куда Рубинштейн вместе с семьей переехал осенью 1871 года.

Так закончилось четырехлетие, на протяжении которого Рубинштейн не переставал помышлять о том, чтобы утвердиться на родине и отдать ей все свои творческие силы.

* дорогая родина (ит.).





Часть шестая

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ И КИПУЧЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1871—1881

...Я снова в бесконечных и стремительных разъездах и странствиях.

А. Рубинштейн, 1875

...Требуется большая доза веры в себя или утешительное «*Erriug si muove*» [«А все-таки она вертится»], даже известная степень безумия, чтобы не отчаяться и постоянно творить и работать.

*А. Рубинштейн.
Короб мыслей*

Глава двадцать вторая

1

Р. Роллан как-то заметил, что строй человеческой жизни напоминает картины природы. Действительно: жизнь одного подобна спокойной глади озера; другого — разорванным горным вершинам; третьего — заболоченным низинам, покрытым серой осокой; четвертого — светлому небу с изредка проплывающими легкими облаками; пятого — широкой реке, плавно катящей свои воды...

Строю жизни Рубинштейна не присуща была медлительность. Жизнь его на всем протяжении представляется могучим горным потоком, ни на мгновение не прекращающим ярост-

ного бега. Но никогда еще этот бурный поток не мчался так стремительно, как в десятилетие между 1871 и 1881 годами: огромное количество концертных выступлений в Европе и Америке, всё новые и новые сочинения и творческие замыслы, общение со множеством людей, столкновения с театральными режиссерами и актерами, разучивавшими его оперы, — и все это на фоне тяжелой личной жизни.

Периодизация жизни Рубинштейна в предыдущих частях монографии не требовала специального обоснования. Теперь же надо разъяснить, почему 1871—1881 годы становятся хронологическими границами нового этапа жизни Рубинштейна.

Сочинением в 1871 году оперы «Демон» и отклонением ее цензурой закончилось «четырехлетие несбывшихся надежд»: Рубинштейн предполагал, обеспечив себе материальный достаток, прекратить концертную деятельность и спокойно сочинять музыку, но выполнить это ему не удалось; он хотел все свои творческие силы отдать родине, но это оказалось неосуществимым; он искал сближения с передовыми кругами русских музыкантов, но сблизиться с ними не смог; он отдался сочинению новой оперы, видя перед собой определенную — петербургскую — оперную сцену и определенных актеров столичной сцены, но его мечты добиться постановки этого произведения рухнули. Так определилась одна граница нашей периодизации.

Другая — смертью Н. Рубинштейна, последовавшей весной 1881 года. Смерть брата Рубинштейн воспринял трагично и, не показывая этого окружающим, мучительно страдал. В жизни его наступил перелом. Он внутренне изменился и, по собственным словам, начал подводить итоги своей деятельности. Результатом этого были: пересмотр ранее написанных сочинений, Исторические — фортепианные и симфонические — концерты, лекции по истории фортепианной музыки, литературные труды, возвращение к музыкально-административной и педагогической работе.

Какими материалами располагает исследователь, приступая к описанию и характеристике жизни и деятельности Рубинштейна в десятилетие между 1871 и 1881 годами? В периодической прессе, мемуарной литературе, эпистолярном наследии Рубинштейна и его родных содержится огромное количество сведений о его концертах, переездах из одного города в другой, сочинении, исполнении и публикации новых произведений. Но исследователь располагает, к сожалению, значительно меньшим количеством материалов, которые позволили бы ему выполнить свою основную задачу: осветить, объяснить и оживить факты. Вероятно, односторонний характер материалов заставил Б. Асафьева в работе о Рубинштейне уделить 70-м годам (а особенно периоду 1873—1880 гг.) непропорционально малое место и ограничиться сухим перечислением

случайных сведений.¹ Вероятно, по той же причине Н. Финдейзен в монографии о Рубинштейне, касаясь, правда, лишь трехлетия 1876—1879 годов, заявил о полном отсутствии у него биографического материала за исключением нескольких дат постановок опер Рубинштейна.²

Действительно, в «Автобиографических рассказах» Рубинштейн ничего не сообщил о своей жизни в 70-х годах, если не считать нескольких слов о концертном турне по городам Северной Америки. Переписка с Э. Раден в конце 1871 года по неизвестным причинам прекратилась. В дошедших до нас многочисленных письмах к другим лицам Рубинштейн — за единичными исключениями — крайне замкнут и сдержан. Еще весной 1871 года, вскоре после событий Парижской коммуны, он написал матери из Петербурга следующие строки, вошедшие впоследствии в несколько измененном варианте в «Короб мыслей»: «Я согласен теперь с пословицей *«La parole est d'argent, le silence est d'or»* * и поэтому изредка играю в карты, так как в стране, где всякое высказывание запрещено, это является лучшим средством молчать и лучшим времяпрепровождением».³ В переписке 70-х годов Рубинштейн почти всегда руководствовался этой французской пословицей.

Как же постичь при замкнутости Рубинштейна главный смысл его интересов и его творческого труда в изучаемый период его жизни? Каким путем мутный и хаотический поток фактов сделать ясным и прозрачным? Как раскрыть его душевный мир и сокровенные мечты? При всей трудности этих задач исследователю помогают три источника: во-первых, сами фактические сведения, если их сгруппировать вокруг узловых пунктов; во-вторых, скупые и выдержанные обычно в ироническом тоне реплики Рубинштейна (чаще всего в письмах к матери) по поводу сообщаемых фактов и, что самое важное, настойчивое повторение некоторых из этих реплик из месяца в месяц, из года в год; в-третьих, отдельные замечания о жизни и поведении Рубинштейна, имеющиеся в мемуарах и письмах его жены.

2

Начиная с 70-х годов Рубинштейн переживал душевную трагедию, с каждым днем и вплоть до последних часов его жизни усиливавшуюся и нарастающую. Источником этой трагедии было его творчество. Как и раньше, сочинение музыки находилось в центре его внимания и интересов. Как и раньше, закончив одно сочинение, он обычно без передышки брался за следующее. Но отныне занятие композицией приносило ему не

* «Слово — серебро, молчание — золото» (фр.).

только ни с чем не сравнимую отраду, но и влекло за собой тягостные страдания. Это не были муки творчества: Рубинштейн писал с большой легкостью, и ему не дано было — к сожалению! — испытать «муки слова». Его терзало другое: горькие думы об отношении к его музыке современников и о судьбе его произведений. Как у человека сильных страстей, терзания его были очень острыми. Испытываемые им переживания сказывались на чертах его характера, накладывали печать на умонастроение. Он мрачнел, становился деспотичнее, проникался иронией, сам сознавал это и казнил себя. Все реже сквозь темные тучи пробивались свойственные его натуре жизнерадостность и наивное простосердечие.

Его произведения часто исполнялись, а некоторые из них в 70-х годах заняли на эстрадах и оперных сценах ряда городов постоянное место. Их исполнение сопровождалось успехом, нередко громадным. Мороз общественного невнимания и равнодушия не тронул еще плодов его творчества. Но Рубинштейн, наделенный прозорливостью и трезвым умом, чувствовал, что в области сочинения музыки он не одерживает полной победы. Страдая, он отодвигал пока мысли об этом в самые глубины души.

Рубинштейн-композитор ставил перед собой высокие творческие задачи. Он мечтал, чтобы его композиторское искусство — именно оно! — связало его и с современниками, и с будущими поколениями. Порой ему начинало казаться, что бастион вот-вот будет взят, и что он — без его личного участия как исполнителя — найдет понимание у слушателей как автор музыки, только как автор музыки. Но проходило время, и Рубинштейну, не выносившему самообмана, становилось ясным, что лишь в единичных своих произведениях он сумел достичь цели или приблизиться к ней. И тогда, лихорадочно работая, он снова и снова шел на приступ.

С болью и горечью Рубинштейн замечал, что в его присутствии, а тем более при его участии в исполнении, его произведения получают признание. Не только его игра, но и сама личность излучала обаяние, которое отражалось на отношении слушателей к его музыке. Но наедине с собой Рубинштейн не заблуждался. Великий артист, знавший, что значит забрать аудиторию за живое и вызвать у нее высший восторг, чувствовал, что успех его музыки «не тот», что это отраженный, а не подлинный и прямой успех, что к шумному признанию порой примешивается и доля равнодушия. К тому же — это было особенно тяжело, — когда Рубинштейн уезжал и обаяние его игры или личности испарялось, нередко наступало разочарование.

В конце 70-х годов Рубинштейн написал следующие строки, в которых отразились мучившие его мысли: «...То, что симфо-

ния (ор. 95.— Л. Б.) хорошо прошла и имела в Лейпциге успех, очень радует меня, особенно потому, что меня там не было; когда я присутствую, то *всегда* приписываю успех моего произведения моей игре на фортепиано, и это лишает меня половины радости».⁴

Готовый отдать все блага мира, все почести, которыми его так часто награждали в эти годы в Европе и Америке, за горячий отклик на его музыку, Рубинштейн крайне остро переживал запрещение цензурой некоторых его опер («Демон», «Купец Калашников») и, особенно, непризнание его сочинений слушателями. В Вене неудача постигла оперу «Фераморс» (1872 г.), и Рубинштейн, страдая, но вместе с тем надеясь, пишет своему либреттисту: «Моему дорогому «Фераморсу» здесь не посчастливилось, и дирекция должна будет иметь много «*vis artistica*»,* чтобы сохранить оперу в репертуаре — я готов даже допустить, что ее больше не дадут... Время тяжелое, но я живу в убеждении, что долго ли, коротко ли, но оно преходяще, и тогда мой «Фераморс» добьется своих прав — разве лишь, что люди не будут радоваться простой, хорошо исполненной мелодии. Тогда, конечно, горе музыке, горе музыканту и горше всех мне...»⁵ Встретив в Париже (1875 г.) весьма холодное отношение к «Вавилонскому столпотворению», Рубинштейн сообщает матери: «Вы уже, верно, слышали или читали о моих успехах в Париже... Но *самое главное*, к сожалению, совсем не имело успеха, — я имею в виду «Вавилонское столпотворение»... Я удивлен любезностью публики и критики, которые... еще довольно мягко со мной обошлись. Во всяком случае, я должен быть благодарен за это моей игре на рояле, иначе мне было бы худо! — и справедливо. Вообще я счастливо отделался и занялся теперь работой для Парижа, которая, надо надеяться, реабилитирует меня в их глазах и как композитора».⁶

Но какое ликование охватывало Рубинштейна (правда, ненадолго), когда ему начинало казаться, что его затаенная мечта близка к осуществлению и мукам приходит конец! В письмах он редко выдерживает в таких случаях спокойный тон, подчеркивает слова и заключает свои сообщения несколькими восклицательными знаками. «Итак, — пишет он матери, — если не возникнет никаких помех, то будущей зимой в различных городах Европы будут поставлены четыре моих оперы: в Италии — «Фераморс», в Праге — «Дети степей», в Берлине — «Маккавеи» и здесь, в Петербурге, — «Демон»!!!»⁷ После берлинского спектакля «Маккавеев» он сообщает матери: «Я уехал сразу же после первого представления,

* «артистической смелости» (буквально — «артистической силы») (ит.).

а Вера осталась на второе и телеграфировала мне вчера, что успех был еще большим, чем в первый раз. *Это действительно делает меня счастливым!!* Если опера выдержит еще несколько успешных вечеров, ее можно будет считать вошедшей в репертуар, а для оперы это самое важное».⁸

Но счастливые минуты сравнительно не часто выпадали на долю Рубинштейна-композитора, и он не переставал искать ответа на вопрос: почему лишь немногие из его сочинений получают подлинное и полное признание? Он твердо верил в силу своего композиторского дарования и даже наедине со своими думами не подвергал сомнению свои возможности в этой области. Рубинштейн был прав: он обладал блистательным композиторским талантом и показал это в ряде своих сочинений, порой даже в тех, которые в целом не могут быть причислены к его удачам.

Так в чем же, — спрашивал он себя, — причина складывавшегося отношения слушателей к значительной части его сочинений?

Порой Рубинштейну начинало казаться, что причину надо искать в неудовлетворительном истолковании его сочинений дирижерами, певцами и инструменталистами. Так, по поводу неудачи «Ферамorsa» в Вене он писал Ю. Роденбергу: «Наибольшую вину в связи с этим я должен признать за самим собой, так как, во-первых, отказался от дирижирования оперой, что привело при разучивании ко многим ошибкам в темпах, и, во-вторых, настоял на таком распределении ролей, которое оказалось совершенно ошибочным... Мне очень больно...»⁹ И причину провала «Вавилонского столпотворения» в Париже он также искал в плохой интерпретации этого сочинения исполнителями.

Порой ему представлялось, что все дело в неудовлетворительной записи им своих произведений, что именно это влечет за собой плохое исполнение и, в свою очередь, приводит к непониманию слушателями его музыки. «Когда мне доводилось, — писал он Б. Зенфу, — слушать мои произведения, меня всегда удивляло, почему я бывал недоволен их исполнением, будь то даже исполнение знаменитых артистов. Теперь я понимаю — из-за совершенно неудовлетворительных обозначений. Это нужно исправить — представьте себе только, когда я умру — ведь тогда лишь станут играть и петь мои произведения, — как часто придется мне переворачиваться в гробу!!!»¹⁰

Порой он казнил себя за то, что не в силах взяться за переделку и правку уже написанного. Тогда, внутренне сопротивляясь и без всякой любви к этому делу, он заставлял себя работать. «Это скучная, — писал он матери, — но необходимая и неблагодарная работа, которая отнимет у меня, вероятно, все лето, так что человечество может в этом году свободно

дышать: оно не будет осчастливлено моими новыми сочинениями!»¹¹

Порой он видел всю беду в своей многосторонности или, точнее, в неправильном отношении публики XIX века к такой многосторонности. Свои мысли по этому поводу он сформулировал впоследствии в «Коробе мыслей» (л. 10/6 об.) в такой форме: «В прежние времена, если замечательные люди проявляли себя разносторонними, публика дарила их за это еще большим восхищением и почетом. Теперь же кажется, будто публика не имеет времени восхищаться различными сторонами одного и того же человека; она требует от него специальности и придерживается только ее. Многосторонность в глазах публики представляется скорее вредной».

Порой, впрочем весьма редко, Рубинштейну начинало казаться, что неуспех того или иного сочинения обусловлен враждебным отношением к нему отдельных художественных группировок. Так, например, одну из причин провала «Ферамorsa» в Вене он видел, судя по письму к Ю. Роденбергу, в следующем: «...Вагнеровское общество с демонстративной целью послало в оперу оппозицию, затем критика, с которой я вообще всегда и везде в натянутых отношениях, использовала удобный случай, чтобы дать мне почувствовать всю тяжесть своей десницы; сверх того, все эти брошюры об опере и драме, о принципах и о новых путях, о будущем, и весь звон этих фраз до такой степени ввели в заблуждение публику, что искреннее, чисто лирическое, специфически музыкальное произведение, к тому же еврея — русского композитора, должно было оставить этих людей холодными или во всяком случае настроить оппозиционно».¹²

Порой ему думалось, что его терзания и опасения необоснованны, что все идет своим чередом, что таков удел каждого композитора и что от него требуется только терпение и спокойствие. В таком тоне выдержаны некоторые его письма конца 70-х годов, например, одно из писем к матери: «...Мне безразлично, поставят ее (оперу «Купец Калашников». — Л. Б.) этой зимой или через год. Я уже стал теперь значительно более спокойно относиться к таким вещам. Терпение стало моим жизненным правилом как в отношении моего искусства, так и в отношении моего существования».¹³ Но спокойствия и терпения Рубинштейну хватало ненадолго. И тогда его снова охватывали тревожные мысли о своем творчестве, которые он, надев броню замкнутости, обычно тщательно скрывал от других.

Что же мешало Рубинштейну, написавшему, пожалуй, больше музыки, чем любой другой композитор XIX века, полностью раскрыть свой яркий композиторский талант?

В попытках ответить на этот вопрос современники Рубинштейна и музыковеды последующего времени обычно обра-

щались к анализу его произведений и нередко указывали на их недостатки. Писали, что талантливое уживалось в его сочинениях с тривиальным, индивидуальное — с эклектическим и что он не умел делать отбор; что в ряде случаев поток его музыкальных мыслей заполнял заранее им припасенную — обычно традиционную — форму и что эта форма становилась прокрустовым ложем для его произведений; писали об увлечении Рубинштейна выражением непосредственного чувства без достаточного анализа (Н. Кашкин); о «странном несоответствии бурного темперамента, требовавшего широких форм для своего высказывания, с отсутствием способности к обдуманному развитию материала» (Б. Асафьев); о неразборчивости Рубинштейна в выборе выразительных средств и о его большой, но неряшливой композиторской технике; о бедности гармоний и недостаточной разработке фактуры во многих его сочинениях; о невнимании к оркестровым краскам и об упущениях в оркестровке. В связи с творчеством Рубинштейна современники вспоминали немецкую сказку, герой которой король Пурментор — могучий великан, но только до полуночи; с первым же ударом полночного колокола он превращается в пигмея, и лишь солнечный свет возвращает ему прежний облик гиганта. Не сочинял ли Рубинштейн-Пурментор одно произведение до, другое — после полуночи, один кусок музыки до, другой — после удара колокола?

Все сказанное лишь констатация недостатков, а не ответ на вопрос о породивших их причинах. Почему блистательно одаренный музыкант, взыскательный по отношению к другим композиторам художник, наблюдательный и широкого ума человек, был слеп к своим серьезным недостаткам, не замечал, что из великана он порой превращается в пигмея?

Ответы на эти вопросы надо искать не только в области музыкознания, но и там, где их до сих пор не искали, — в психологии художественного творчества.

3

Оставим пока открытыми поставленные вопросы и обратимся к характеристике многосторонней деятельности Рубинштейна в изучаемую пору его жизни.

В 70-х годах, как и в конце 60-х, он неоднократно говорил о своем решении прекратить публичные выступления как пианиста. Так, например, в 1877 году он писал матери: «И в ближайшую зиму, то есть в 79/80 г., я думаю вести цыганский образ жизни, но на этом уже закончить. Тогда прощай игра на рояле, публика, эстрада; тогда я всецело предаюсь только сочинению музыки, возможно — дирижированию, и до гроба оста-

нусь в одном и том же городе». ¹⁴ В 1880 году он сообщал о своих планах менее уверенно: «Я все-таки собираюсь этим сезоном покончить свою фортепианистическую карьеру — удастся ли? Вот вопрос!». ¹⁵ Видимо, в глубине души он чувствовал, что, вопреки своим правилам претворять в жизнь намеченное, это свое намерение он осуществить не сможет.

И действительно, выполнить этот план ему по многим причинам не удалось. Несмотря на мучительное волнение, которое он, «царь пианистов», испытывал в эти годы перед каждым концертным выступлением, он любил, как уже отмечалось, общение со слушателями концертных залов и просветительскую деятельность артиста. В письмах к матери он мог иронически называть свои пианистические выступления «бренчаньем на фортепиано». Но за этой иронией таилось только одно: желание снова подчеркнуть, — в который раз! — что фортепианной игре в сравнении с сочинением музыки он отводит в своей жизни второстепенное место. Что бы Рубинштейн ни говорил и ни писал, отказаться от выступлений перед публикой означало для него пожертвовать чем-то очень дорогим. И вместе с тем в 70-х годах он на эту психологически очень нелегкую для него жертву пошел бы, если бы не два обстоятельства.

Первое заключалось в том, что жена Рубинштейна, которой были чужды его творческие интересы, из меркантильных побуждений настаивала, чтобы он продолжал широкую концертную деятельность. Она требовала больших денег, а Рубинштейн, не имея постоянных доходов, мог их заработать только концертированием. А. Брюллова, хорошо знавшая семью Рубинштейна, в неопубликованных мемуарах «Четыре пятых века» писала: «...Мужа она постоянно мучила, корила, что он мало зарабатывает, отказывается от выгодных ангажементов: «Что тебе стоит объявить концерт — пять-шесть тысяч в кармане!». Последние годы, когда у него уже начиналась роковая болезнь, сведшая его в могилу, ему было трудно играть, а она не переставала требовать увеличения заработка. Наконец близкие друзья категорически заявили ей, что она убивает курицу, несущую золотые яйца, и только этот аргумент подействовал». ¹⁶ В 70-х годах, обманывая других, а быть может, и себя, В. Рубинштейн писала отцу: «Я думаю также, что жизнь в Петергофе, которую он (А. Рубинштейн. — Л. Б.) обожает за ее покой, дает, однако, слишком мало пищи его воображению; ему, избалованному, недостает здесь постоянного курения фимиама, обожания, лести, угодничанья, поклонения, среди которых он жил!». ¹⁷ В свете сказанного понятными становятся проникнутые горечью слова Рубинштейна, не раз повторявшиеся в эти годы в письмах к матери: «...Без денег покой невозможен, поэтому придется пережить эти четыре месяца [концертной работы]». ¹⁸ Становится понятным и неодно-

кратное возвращение Рубинштейна к мысли о выигрыше денег в лотерее: «...Если бы мне выпал хоть третий выигрыш, я отказался бы от концертирования, жил бы как душе угодно, то есть писал бы и исполнял бы свои сочинения». ¹⁹

Второе и, быть может, самое существенное обстоятельство, удержавшее в те годы Рубинштейна на эстраде, заключалось в следующем: выступления его в немалой степени способствовали исполнению и удержанию в репертуаре его оперных, ораториальных и симфонических произведений. Имя Рубинштейна-пианиста пробуждало интерес к его музыке, и он, огорчаясь, писал по этому поводу матери, что «все требует своих жертв, даже желание сочинять». ²⁰ Двумя годами раньше он сообщал матери из Италии: «...Мне доставляет радость здесь играть и приобрести хорошую репутацию. Особенно существенно для меня, что здесь будет переведена моя опера «Фераморс» и ближайшей весной ее поставят. Ради одного этого стоило совершить сюда поездку». ²¹ В письме, относящемся к 1876 году, Рубинштейн еще более определенно связывал свои пианистические выступления с исполнением его крупных произведений: «...Осенью опять придется [отправиться] за границу по поводу постановки моих опер, а также и для концертной деятельности, так как одно влечет за собой другое, и если сказал «а», то приходится сказать и «б». ²² Рубинштейн выступал, начиная со второй половины 70-х годов, преимущественно в тех городах, в которых исполняли его музыкально-сценические, ораториальные или крупные оркестровые произведения. Так, например, в письме к Г. Леви, организатору его концертов, он писал: «Я не хочу давать [теперь] в Париже никаких концертов; может быть, — следующей зимой, когда там будет поставлена моя опера». ²³ Поэтому, чтобы побудить его приехать, в том или ином городе нередко исполняли одно из его крупных сочинений.

Как мучительно было Рубинштейну утверждать себя как композитора через свое исполнительское искусство! Но он терпел, не желая (а может быть, боясь?) предоставить времени решение вопроса о его творчестве: в нем жила уверенность, что как художник он обязан сделать все от него зависящее, чтобы познакомить слушателей со своей музыкой.

4

«Работа — жизнь, праздность — умирание» (л. 92/47 об.), — таков был девиз Рубинштейна, и, руководствуясь этой мыслью, он всегда работал с предельным напряжением. Его жизнь была подчинена строжайшему режиму. Этот режим варьировался в зависимости от того, находился ли Рубинштейн дома,

в гостинице или в пути. Но и во время переездов он приучил себя работать — записывать эскизы сочиняемой музыки. А водворившись в гостинице и отведя время для приема посетителей, Рубинштейн сразу же садился за письменный стол или за рояль. Порой ему начинало казаться, что во время путешествий удастся лучше, чем дома, распределять свое время. «Теперь, — писал он как-то матери, — я снова в своей старой колее, то есть в концертных поездках, и тут больше покоя, во всяком случае больше порядка в распределении времени».²⁴

Всю жизнь Рубинштейн работал с беспримерным упорством. Но в это десятилетие он буквально истязал себя изнурительным трудом. «Я здоров, — писал он матери, — что меня, при моих тяжких трудах, действительно, часто удивляет. Вероятно, этот образ жизни полезен для меня, по крайней мере физически; морально же — это мерзкая жизнь».²⁵ В те годы подобный образ жизни был ему, вероятно, необходим и «морально»: непрерывное и настойчивое труженичество до известной степени усыпляло его тревожные мысли и вносило успокоение в его взволнованную душу. «Каждый человек, — думал тогда Рубинштейн, — выполняет свой долг, а в остальном — как получится, так это и принимаешь».²⁶

Из чего складывалась в те годы деятельность Рубинштейна?

Даже тогда, когда из-за множества дел он мало времени уделял творчеству, мысль его, по его признанию, была постоянно занята сочинением музыки. «О себе ничего интересного сообщить не могу, разве лишь, что заканчиваю одно произведение и начинаю другое»²⁷, — таков припев многих писем Рубинштейна. А вот столь же неизменный другой припев: «...Летом я не смогу отдыхать, так как целыми днями придется сидеть за письменным столом, — так много я должен сделать».²⁸

В те годы Рубинштейн обычно сочинял музыку урывками. Но в отдельные периоды, чаще всего летом и осенью, он писал без сна и отдыха день за днем, неделя за неделей. Он намечал жесткий срок завершения крупного произведения и обязательно заканчивал его, чего бы это ему ни стоило, к намеченной дате.

Вот характерный в этом смысле рассказ В. Рубинштейн о том, как осенью 1873 года в Каденаббии шла работа над последним актом «Маккавеев»: «В дождливый осенний день мы приехали с мужем из Милана в Колю. ... Под проливным дождем пробрались мы на пароход, под ливнем плыли в продолжение двух часов, не видя ни озера, ни гор. ... Когда пароход пристал в Каденаббии, было уже темно. [Оказавшись] на месте, Антон Григорьевич не смутился погодой, был бы стол и

чернила. Он сейчас же разложил нотную бумагу, перья, папиросы и принялся писать. Задав себе окончить «Маккавеев» на Комском озере, он не изменил бы программу, будь там и сибирские морозы. К счастью, на другое утро солнце пригрело, озеро улыбнулось, и мы пришли в восторг от этого замечательного уголка... Антон Григорьевич был в духе, наслаждался красотами южной природы — по-своему, — т. е. из окна! Он выходил только вечером — к друзьям; когда они все уехали, он не переступил более порога гостиницы. Мы занимали две комнаты и большую лоджию с восхитительным видом на озеро; в лунную ночь не оторваться было от этой картины. Но я не могла убедить мужа взглянуть на нее хоть раз... Он взял себе в противоположном конце дома еще одну комнату, переселил туда рояль и проводил там весь день и вечер. В ноябре наступили туманы, дожди и даже холода... Я уговаривала его переехать в Милан... Но он ни за что не соглашался: в программе стояло — Комо, и никакая сила не могла ее изменить! Он сидел за письменным столом или за роялем в шубе, в теплых калошах и время от времени ходил по комнате, чтобы согреться. Так мы прожили до половины декабря. Ни разу не катался он на озере, хотя выпадали и солнечные дни, ни разу не выходил на воздух. Работа у него кипела; он окончил «Маккавеев», написал последний акт и часть [оперы] инструментал». ²⁹

Режим композиторской работы Рубинштейна и в последующие годы оставался таким же. Так, по воспоминаниям И. Горовиц-Барнай, когда Рубинштейн в 1884 году жил в Мариенбаде, он, день за днем с утра до ночи сидя перед открытым окном, «писал ноты». «Но разве вы не хотите пойти или поехать погулять?» — «Зачем? — Он указал на окно. — Ведь здесь свежий воздух». — «Но вы доведете себя так до могилы». — «Должен же человек оставить что-нибудь после себя», — ответил он со вздохом». ³⁰

Было бы неверно сделать вывод, что Рубинштейн не любил природы. Она всегда пленяла и манила его. Особенно любил он, по его словам, пробуждающуюся весеннюю природу, снежные равнины при ослепительном сиянии солнца и водные ландшафты. Но он не разрешал себе этого увлечения, способного, как ему казалось, помешать работе. «Ходьба, — писал он, — не позволяет сосредоточиться, во время ходьбы мысли тоже движутся, даже торопят друг друга. Ходить же ни о чем не думая, в целях гигиены, я охотно предоставляю любителям прогулок» (л. 74/38 об.). Он убеждал себя, что «художник силой своего воображения видит пейзажи более прекрасные, чем те, что существуют в действительности» (л. 93/48). Итак, экономить время! Поменьше расходовать его на внешние впечатления! Писать, писать, все время писать музыку!

Такова одна сторона труженической жизни Рубинштейна. Другая, отнимавшая в ту пору большую часть его времени и очень много нервной энергии, — концертное выступление и подготовка к концертам. В 70-х годах Рубинштейн огромное количество раз как пианист и дирижер появлялся на концертных эстрадах России, Германии, Австро-Венгрии, Соединенных Штатов Америки, Италии, Швейцарии, Франции, Англии, Дании, Испании и Португалии. Во время восьмимесячного концертного турне по Америке (1872/73 г.) он выступал еженедельно не менее (!) шести раз, в течение трехмесячной поездки по Англии (1877 г.) дал свыше 60 концертов. А ведь каждая из его программ была раза в два длиннее современной концертной программы!

К концертам он тщательно готовился, ежедневно регулярно занимаясь дома и во время турне. Случалось, посетители концертов — профаны или обывательски мыслящие музыканты-профессионалы — говорили ему, что при гениальном даровании он не нуждается, конечно, в тренировке. Рубинштейн выходил из себя. «Как они смеют, — кричал он после одного из концертов в Америке, — мне это говорить, мне, всегда работавшему с таким упорством!»³¹ В назидание непосвященным, он не уставал, начиная с этих лет, повторять: достаточно ему не позаняться один день — и это замечает он сам, два дня — и это замечают музыканты, три дня — вся публика. Молодой С. Танеев, неоднократно встречавшийся с Рубинштейном в конце 70-х годов, отметил в одном из писем этих лет: «Игра Рубинштейнов в минуты вдохновения... творчество. Между тем какое громадное значение имеют для этой игры те механические упражнения, которые делали эти пальцы, те гаммы, которые они твердили!»³²

Много времени и сил поглощали у Рубинштейна дела, обусловленные постановками его опер в различных городах Европы. Обычно он сам руководил всей работой, вмешиваясь не только в детали музыкального исполнения, но и сценической постановки: разучивал партии с певцами, проводил оркестровые репетиции, давал указания режиссерам,³³ художникам, костюмерам и осветителям, дирижировал в ряде случаев первыми спектаклями. Его требовательность была беспримерной и нередко приводила к конфликтам с администрацией и артистами.

Такова третья сторона жизни Рубинштейна. Она получила отражение в большинстве его писем этих лет. Вот два примера, относящиеся к 1875 году. «В последнее время, — сообщает он матери, — я чувствовал себя загнанным зверем из-за всех этих репетиций и постановок».³⁴ Вскоре, в предвидении утомительнейших хлопот, предстоявших ему в сезоне 1875/76 года, он пишет матери из Петербурга: «Ближайшей зимой мне при-

дется, вероятно, снова уехать отсюда, — прежде всего в Париж, а потом и в другие города. Поездки эти обусловлены постановками моих опер. Так, «Маккавей» должны быть поставлены будущей зимой в пяти различных городах. Сам я не смогу всюду присутствовать, но в наиболее важных местах [театры] этого требуют. Я должен ради моих сочинений это делать по крайней мере еще в течение нескольких лет. Потом я смогу отнестись к этому спокойнее, но только тогда, когда моя репутация будет настолько упрочена, что плохая постановка не сможет повредить моему сочинению».³⁵

В «Коробе мыслей» (л. 103/53) имеется такая запись: «Давать для меня большее наслаждение, чем иметь». И Рубинштейн, действительно, всюду и везде «давал». Мы не имеем в виду бесчисленных благотворительных концертов, сбор с которых предназначался им в пользу музыкальных обществ, просветительских концертных организаций, учебных заведений, пенсионных фондов художников, людей, пострадавших от стихийных бедствий, и т. п.; не имеем в виду и тех больших денежных сумм, которые он, — когда только они у него были, — с легкостью жертвовал на различные общественные начинания.³⁶ Речь идет еще об одной стороне его труженичества: о встречах, беседах, советах, а иногда и занятиях с молодыми или совсем юными музыкантами. Ограждать себя от этого он не хотел. Он умел поддержать молодой талант, указать, всегда оставаясь прямым и непримиримым в оценках, путь обращавшимся к нему за помощью. Никогда не жалел он для этого самого дорогого и ценного — своего времени. А ведь в силу положения, которое он занимал в музыкальном мире, в каждом городе к нему обращалось множество людей! Вот несколько примеров. Двадцатилетний С. Танеев, приехав осенью 1876 года в Петербург, принес Рубинштейну свой незаконченный концерт для фортепиано с оркестром. Рубинштейн был в это время обременен огромным количеством дел. Несмотря на это, он уделил молодому композитору много времени и вник в детали его творческой работы. «Я у него пробыл, — писал Танеев Чайковскому, — целый вечер. Он прослушал обе части концерта, рассмотрел их очень подробно и сделал много замечаний, за которые я ему очень благодарен и которыми непременно воспользуюсь».³⁷

В различных городах учителя и родители приводили к Рубинштейну молодых пианистов и композиторов. Из них внимание его в 70-х годах привлекли два мальчика: Ферруччо Бузони и Эмиль Зауэр. Несколько раз прослушав первого из них, Рубинштейн дал о нем следующий проникательный отзыв: «Юный Ферруччо Бузони обладает замечательнейшим талантом как исполнительским, так и композиторским. По моему мнению, он должен серьезно изучать музыку и иметь денежные

средства, которые позволили бы ему не выступать публично ради заработка на жизнь. Тщательное интеллектуальное воспитание и усердное изучение своего искусства приведут когда-нибудь к тому, что он как выдающийся музыкант прославит свою родину».³⁸

Во время концертного турне по США к Рубинштейну обратилось несколько молодых пианистов, желавших совершенствоваться под его руководством. Отобрав четверых (фамилии их, к сожалению, неизвестны), Рубинштейн взял их с собой, возил за свой счет из города в город и в свободные минуты давал им — конечно, безвозмездно — уроки фортепианной игры.

Быть может, изнурительное труженичество только утомляло, но не угнетало бы Рубинштейна, если бы не одно обстоятельство: жизнь его складывалась так, что он, по натуре своей человек решительнейший, не мог окончательно определить, где ему следует жить, что именно делать, каким путем добиться желанного покоя. Это вносило в его жизнь изрядную долю волнений и настраивало на пессимистический лад. Из месяца в месяц, из года в год в его письмах к матери повторяется один и тот же мотив, который он сам как-то назвал «мотивом беспокойной нерешительности». Представление об этом «мотиве» могут дать отрывки из нескольких писем первой половины 70-х годов: «Если бы я только знал, где я раз и навсегда останусь после возвращения [из Америки] — если не погибну в этом Новом свете. Неописуемо тоскую по абсолютному покою, но представится ли он мне когда, об этом знают только силы небесные».³⁹ «Что будет потом — знают только боги; как и где я буду жить, что буду делать, — все это для меня загадка».⁴⁰ «Единственное, что меня теперь беспокоит, это устройство жизни. Планы за планами, но мы не можем прийти ни к какому решению».⁴¹ «Трудно решить вопрос, жить ли за границей или в Петербурге... Я все откладываю этот важнейший из всех вопросов и не хочу торопиться с решением. Когда же приближается время и нужно принять решение, мне становится страшно, так как от этого зависит мое счастье, мое будущее».⁴² «Опять у меня все вверх тормашками: планы нагромождаются на планы, и только для того, чтобы узнать, какой из них осуществится, необходимо полное изменение ранее намеченных проектов».⁴³

И в течение всей второй половины 70-х годов он неоднократно возвращается к этим же вопросам. Сообщая матери, что живет в постоянном нервном напряжении, вынужден каждый раз вносить изменения в свои планы, не знает ни покоя, ни отдыха, страдает от «однообразия своей многообразной жизни», — Рубинштейн замечает: «Я сталкиваюсь с самой страшной философской проблемой — два противоречия, которые, казалось, должны были бы друг друга разрешить, осущес-

ствляются одно благодаря другому, а именно: всегда новое, всегда изменение, всегда ожидание, а для меня как раз поэтому — вечное однообразие». ⁴⁴

5

И в условиях такой разносторонней деятельности, постоянного недостатка времени, непрерывной озабоченности делами и нервного беспокойства — Рубинштейн всегда и везде писал музыку. Какой дивной способностью оставлять в стороне помехи и отвлекаться от них, каким умением каждый раз заново полностью погружаться в сочинительство, иными словами, каким великолепным творческим вниманием и какой титанической волей надо было для этого обладать! Иной — даже очень одаренный художник и не из тех, кому малейшее препятствие или отвлечение мешают работать, — в таких условиях не написал бы ни строки. А у Рубинштейна происходил, казалось бы, обратный процесс: чем труднее складывались жизненные обстоятельства, чем больше помех встречал он на пути, тем, наперекор судьбе, сочинял все больше и больше музыки. Редкостная, удивляющая, из ряда вон выходящая личность! Но, может быть, именно благодаря его воле и стремлению «сделать к сроку, сделать во что бы то ни стало», условия, в которых протекала его композиторская работа, сказывались на качестве многих произведений.

Рубинштейн обладал великим даром художника — зоркой наблюдательностью, не равнодушной, а сочетающейся с горячим откликом на увиденное, услышанное и познанное. Эта зоркость, страстность, проницательность и блистательная эмоциональная и интеллектуальная память помогали ему постоянно обновлять запасы жизненных наблюдений, а нередко позволяли под покровом обыденного и внешне неприметного узреть глубокий смысл явления. Но для того, чтобы запасы в сердце и мысли материал дал всходы, чтобы без внутреннего насилия возник замысел и был воплощен в художественное произведение, художнику необходимо душевное спокойствие. К. Паустовский, сделавший множество тонких и метких наблюдений за творческим процессом, справедливо обратил внимание на следующее: «Писателю (как и любому художнику, — добавим мы. — Л. Б.), когда он работает, нужны спокойствие и по возможности отсутствие забот. Если впереди ждет какая-нибудь, даже отдаленная, неприятность, то лучше не браться за рукопись. Перо будет валиться из рук или из-под пера поползут вымученные, пустые слова». ⁴⁵ Обстоятельства складывались так, что Рубинштейну всегда не хватало столь необходимого для художника душевного покоя.

Перо, правда, никогда не валилось из его рук, но из-под пера ползла порой пустая и вымученная музыка.

Рубинштейн принадлежал к тем избранным, которым дано было вместить в себе поразительную многосторонность таланта: гениальное дарование к разным видам музыкальной деятельности сочеталось у него с широкой общей одаренностью, в частности — с литературными и организаторскими способностями. Многосторонность таланта и обусловленная ею широта жизненных интересов и знаний способны были обогатить, а нередко и обогащали, творческую палитру Рубинштейна. Но, как и любой, пусть и гениально одаренный художник, он не мог безнаказанно для своего композиторского дара одновременно делать множество разнохарактерных и нередко несовместимых друг с другом дел. Когда Рубинштейн подписал договор на двести с лишним концертов в США, Г. Эрлих, близко знавший его с юношеских лет, не без оснований высказал в печати тревожное опасение: «Он хочет теперь писать «духовные оперы» — а едет в Америку! Я боюсь, как бы он не вернулся оттуда с очень богатой выручкой, но с ослабленной творческой силой; и я хочу, *очень хочу* ошибиться».⁴⁶ Эрлих тогда же указал, что, по его мнению, без спокойствия, столь необходимого для творчества, композиторский дар Рубинштейна может захиреть.

Римский-Корсаков в одном из своих писем к С. Кругликову рассказал, в каких условиях он может сочинять музыку: «При всяком будничном вопросе, которых вечно целая куча, еще можно пойти в консерваторию к известному часу и дать урок, еще можно пойти в капеллу... заняться делом, интерес которого создан, впрочем, самим мною; но *сочинять нельзя. Это уже слишком тонкая материя...* С некоторым навыком еще можно дирижировать концертом... Но сочинение есть дело душевное, оно тоньше, чем всякое дело науки и мышления».⁴⁷ С. Рахманинов, обладавший, как и Рубинштейн, многосторонним музыкальным дарованием, в своей статье «Композитор как интерпретатор» вспоминает, что Рубинштейн одну часть дня отдавал сочинению музыки, а другую — фортепианным занятиям. «Лично я,— замечает в связи с этим Рахманинов,— нахожу такую двойную жизнь невозможной. Если я играю, я не могу сочинять, если сочиняю, я не могу играть».⁴⁸ И у Рубинштейна происходило, видимо, нечто аналогичное, но силой воли он заставлял себя одновременно заниматься множеством дел. «Во мне живут, кажется, множество людей,— писал он со свойственным ему юмором сестре в начале 70-х годов,— и каждый мешает другому: бренчащий господин мешает господину писাকে, а господин нотный писакa мешает господину с палкой (т. е. дирижеру.— Л. Б.); всем им мешает господин, зарабатывающий деньги, господин сек-

ретарь и господин мыслитель, задающий ненужные вопросы; а все они мешают мне жить как душа хочет. Но я их приберу к рукам!!»⁴⁹ И он их, действительно, прибирал к рукам. Но могло ли все это не оставить следов на его произведениях?

Нередко пишут об опасности, которая грозит художнику, не обладающему мужеством перебросить мостик над пропастью между замыслом и его воплощением. Бальзак в «Человеческой комедии» посвятил яркие и проникновенные строки этому «особому мужеству художника»: «Мыслить, мечтать, задумывать прекрасные произведения — премилое занятие: это то же, что курить одурманивающие сигары или вести жизнь куртизанки, занятой удовлетворением своих прихотей. Задуманное произведение предстает перед очами художника во всей своей младенческой прелести, и он, исполненный материнского чувства, видит краски благоуханного цветка, вкушает сладость быстро зреющего плода. Таков творческий замысел и наслаждение, которое он дает... Но создавать! Но произвести на свет! Но выпестовать свое детище, вскормить его, убаюкивать его каждый вечер, ласкать его всякое утро, обхаживать его с неиссякаемой материнской любовью, умывать его, когда оно испачкается, переодевать его сто раз в сутки в свежие платья, которые оно поминутно рвет, не пугаться недугов, присущих этой лихорадочной жизни, и вырастить свое детище одухотворенным произведением искусства... — вот что такое Воплощение и Труд, совершаемый ради него».⁵⁰ Бальзак прав в той части высказывания, в которой говорит о воплощении и труде, и не вполне точен в другой, в которой рассуждает о замысле художника.

Конечно, замысел нередко, если не всегда, вызревает и обогащается в процессе воплощения. Но встречаются художники, беда которых в том, что они не дают своему замыслу созреть, не выпестовывают его в мыслях, не вскармливают в мечтаниях. Они стремятся как можно скорее перескочить пропасть между замыслом и воплощением, преждевременно начинают придавать замыслу осязаемую форму и нетерпеливой рукой раскрывают бутон цветка. Но такой цветок, как и произведение искусства, не прошедшее через естественные фазы творческого созревания, оказывается недолговечным и увядает. Порой, совсем не из-за бесхарактерности, умный художник отодвигает процесс воплощения и долго всматривается в будущее свое произведение. Перед его внутренним взором или в его внутреннем слухе возникает поэтический образ. Стоит, кажется, только протянуть руку, взять перо, резец или кисть, и замысел будет воплощен. Но художник этого не делает. Он только запоминает или записывает блистательную мысль, боясь, что она исчезнет. В глубине души

что-то говорит ему: «рано, не торопись, пусть замысел сначала обогатится и созреет».

Рубинштейна не подстерегала опасность утонуть в невоплощенных художественных мечтах; скорее наоборот — слишком быстро перейти мостик, ведущий к осуществлению задуманного. Не давая порой возникшему замыслу расцвести, Рубинштейн приступал к его воплощению. Он намечал дату окончания произведения, обусловленную предстоящими ему другими делами. Этот срок становился для него незыблемым законом, и он, казалось, готов был всем пожертвовать, чтобы соблюсти его. Нередко случалось, что срок оказывался слишком коротким, времени оставалось в обрез, а до финиша было еще далеко. Рубинштейн начинал работать нервно и лихорадочно. Сам этого не замечая, он переставал в таких случаях творить музыку, а начинал в душевной поспешности ее писать, иными словами — принимался наспех заполнять музыкой незаполненную форму. Он обычно поспевал к сроку. Первоклассный профессионализм и богатырская воля выручали. Но они же и подводили его. А взыскательность (вспомним пушкинскую строку: «Всех строже оценить умеешь ты свой труд») при таком методе творческой работы притуплялась. Конечно, не все произведения Рубинштейн писал в цейтноте. Но поспешная работа вошла в привычку, образовала, пользуясь павловской терминологией, динамический стереотип. Впрочем, нетрудно показать, что наиболее удачные его произведения написаны в обстановке относительного спокойствия.

Таковы причины, которые не позволили полностью раскрыться замечательному композиторскому дарованию Рубинштейна. Таковы некоторые из причин (были и другие — идейно-эстетические и стилевые) недолговечности значительной части его творческого наследия.

Не отдавая себе, вероятно, отчета в недостатках метода своей композиторской работы и в психологических причинах, вызывавших этот метод, Рубинштейн понимал, однако, что для его музыкального творчества необходим внутренний и внешний покой. И он не переставал об этом писать матери: «...Не могу добиться покоя, надо надеяться, что это будет недолго»;⁵¹ «...Я ни к чему так не стремлюсь, как к покою»;⁵² «...Абсолютный покой — это как раз то, что я так люблю»;⁵³ «Хотел бы, чтобы я... снова имел возможность спокойно работать».⁵⁴

6

Обстановка, складывавшаяся в семье Рубинштейна, не способствовала созданию душевного покоя. В 70-х годах мало кто знал о личной трагедии, притаившейся в, казалось

бы, мирном доме. Прикасаться к этой стороне жизни Рубинштейна следует очень осторожно. И не только потому, что к личной жизни художника надо подходить тактично, но еще и потому, что многое остается здесь неизвестным и неясным (вспомним в этой связи, что по распоряжению В. Рубинштейн после ее смерти письма к ней мужа были сожжены).

Симптомы взаимного непонимания сказывались в отношениях супругов уже в первые годы брака. Натуры их были столь разными, что отчужденность неизбежно должна была наступить. И она наступила.

В своих мемуарах В. Рубинштейн пишет, что «идти в ногу с ним не всякому было по росту».⁵⁵ Это, конечно, верно. Ей было трудно идти с ним в ногу не только в силу его величия и сложности его характера, но и потому, что она не принадлежала к натурам той чистой чеканки, к каким принадлежал он: маленькое эгоистическое счастье являлось единственной целью ее жизни.

Хорошо ее знавшая А. Брюллова дает ей такую нелестную характеристику: «Жена Рубинштейна, В. А. Чекуанова, ...быстро забыв, что так усердно добивалась «счастья быть женой великого артиста», очень скоро начала находить, что она, княжна, сошла с Олимпа в низшую сферу, и держала себя со всеми собратьями мужа по искусству высокомерно и даже пренебрежительно. В музыке она, в сущности, признавала только итальянских теноров и цыган... Помню, раз она попросила меня взять ее в ложу на первое представление какой-то оперы. Но когда я сказала, что у меня будет Есипова, она поморщилась: «Нельзя ли без нее? Неудобно показываться с нею».⁵⁶ ...Равным себе она считала только аристократическое общество, куда ее влекли все ее симпатии и вкусы. При этом она безумно сорила деньгами, и муж, без того щедрый и беспечный, был почти постоянно в денежных затруднениях».⁵⁷

В. А. Рубинштейн была на двенадцать лет моложе мужа. Он не раз пытался воздействовать на нее и приобщить к высокой культуре. В первые годы совместной жизни ему казалось, что он сумел несколько расширить ее кругозор. Но спустя какое-то время он убедился, что перевоспитать ее натуру и воззрения ему не под силу. Не подлежит сомнению, что, думая именно об этом, он записал впоследствии в своем дневнике (л. 45/24) следующую мысль: «Если мужчина хочет иметь жену вполне в своем духе, он должен жениться на девушке шестнадцати-семнадцати лет, не имеющей еще своих собственных воззрений; тогда при взаимной склонности в доме будет только *одно* мнение, *одна* воля. Если же он женится на девушке свыше двадцати лет, следовательно уже имеющей свои собственные взгляды, то в доме при взаимной склонности

будет уже *полтора* мнения и *полторы* воли, а иначе — *два* мнения, *две* воли. Это называется раздором».

К началу 70-х годов тридцатилетняя В. Рубинштейн стала эффектной светской дамой, любившей деньги, веселье и флирт, но весьма далекой от художественных и умственных интересов, которыми жил ее муж. Перед нами пачка ее многословных писем на французском языке к сестрам, отцу и матери, написанных в 70-х годах. Они могут служить односторонним свидетельством того, что происходило в доме Рубинштейнов.

Судя по этим письмам, в начале изучаемого десятилетия еще ничего не предвещало семейных бурь. Так, в 1872 году, в день седьмой годовщины брака, она пишет матери: «Дал бы бог, чтобы так продолжалось всегда».⁵⁸ Перелом в отношениях супругов наступил, видимо, в середине 70-х годов. «...Я провела,— пишет В. Рубинштейн матери,— скверную зиму, полную метаний, недовольства, огорчений, всяких вещей, о которых не нужно писать, потому что это придает им вещественность; я нахожу, что признание в горе увеличивает его вдвойне!... Антон мрачнеет при малейшем моем общении с людьми, с мужчинами. Это не ревность, а постоянное недоверие; у него портится настроение, он что-то подозревает... Это постоянное напряжение, постоянное опасение не угодить ему отравляет мне жизнь. Я нахожусь все время в смятении... У меня были моменты полного отчаяния. Его капризы, его страшная вспыльчивость...»⁵⁹

С каждым годом отношения ухудшались. К началу 80-х годов не могло уже быть речи о подлинной дружеской близости между Рубинштейном и его женой. Вот отрывок из характерного в этом смысле письма ее: «Я не могу свыкнуться с тем, чтобы быть дома только придатком. Никто мною не интересуется, никто не спрашивает, хорошо ли я себя чувствую, не устала ли я, никто, наконец, в этом доме не интересуется тем, что я чувствую, о чем думаю!... Следят лишь, чтоб я выполняла свои обязанности, а когда я выполняю их, то слышу если не выговоры, то наставления,— вот и все! Никогда ни ласкового слова, ни мягкого вопроса, адресованного мне, Вере!... У нас (с мужем.— Л. Б.) дружеские отношения (если можно это назвать дружбой), но я сохраняю их только при условии, что никогда не говорю ничего, кроме будничных вещей. Два раза он вспылал до каления: из-за книг, которые я указала для библиотеки, и из-за Италии... Каждый раз чувствую, что я должна скрывать не только сердце, но и мысли!».⁶⁰

Трудно сказать, что ухудшило так резко атмосферу в доме Рубинштейна. Впрочем, это и не существенно. Видимо, в ослепляющих лучах любви Рубинштейн многого не замечал

в своей избраннице, а многое надеялся изменить в ней. Прошло время. Надежда на перевоспитание не оправдалась. Любовь угасала. Принять жену такой, какой она была, он не хотел и не мог. И тогда взгляды, интересы, образ мыслей, черты характера этой женщины, вошедшей в его жизнь из чуждой ему аристократически-мещанской среды, стали все больше и больше раздражать его. Ему неприятны становились ее вкусы, слова, манеры. Все, буквально все выводило его из себя, вызывало приступы яростного гнева. Чтобы себя сдерживать, он надевал порой тяжелую для окружающих броню мрачной непроницаемости. Об изменении семейных отношений он и не помышлял, так как любил детей и так как чувство долга, в том числе и семейного, было в нем сильно развито. Но он страдал, ибо появилось сознание неудавшейся личной жизни.

Многое служило яблоком раздора между супругами, но прежде всего материальные вопросы и проблема воспитания детей.

Расточительность В. Рубинштейн, полагавшей, что ее мужу ничего не стоит дать несколько лишних концертов и предоставить в ее распоряжение громадные средства,— не знала границ. Она мотивировала необходимость дополнительных заработков тем, что детям нужно оставить капитал. Рубинштейна это возмущало, и запись, сделанная им в «Коробе мыслей» (л. 105/54), является ответом на домогательства жены: «Я хотел бы иметь лишь столько денег, сколько диктуют мои жизненные потребности, к избытку я не имею вкуса; накапливать же состояние, хотя бы для того, чтобы оставить его детям, я считаю дурным. Я нахожу хотя и жестоким, но много более правильным заставлять сыновей по завершении воспитания самим зарабатывать себе деньги...».

Раздоры между Рубинштейном (мечтавшим о спокойной творческой работе и желавшим если не прекратить, то, по крайней мере, ограничить количество концертных выступлений) и его женой дошли до того, что он подумывал произвести материальный раздел: предоставить жене все свои деньги и сборы с определенного количества концертов, а себе оставить только авторский гонорар. В связи с этим он писал П. Петерсену, который вел в те годы его дела: «...Я хотел бы жить своими доходами, а семья отдельно своими. Вот мой план, не знаю, осуществим ли он?»⁶¹

В семье было трое детей. К концу 70-х годов старшему сыну Якову было около пятнадцати лет, дочери Анне — около двенадцати и младшему сыну Саше, тяжело больному ребенку, — около девяти. Чувство отцовской привязанности и любви к детям было в Рубинштейне сильно развито. Он не переставал задумываться над их воспитанием. Принципы

воспитания, на которых он настаивал, представляются и сегодня прогрессивными. В кратком изложении они могут быть сведены к следующему: во-первых, в детях нужно воспитать понимание «необходимости труда и самопомощи»; во-вторых, образование необходимо сочетать с воспитанием, помня, что воспитание, и прежде всего «развитие необходимых свойств характера» — в известном смысле важнее образования; в-третьих, надо воспитывать детей по-спартански, то есть без роскоши и излишеств; в-четвертых, знания, приобретаемые детьми, должны быть достаточно глубокими, и поэтому следует остерегаться поверхностной энциклопедичности; наконец, в-пятых, необходимо уделять специальное внимание физическому воспитанию детей, оно для них «гораздо полезнее, чем древнегреческий, даже чем латинский языки и еще многие другие аналогичные предметы, которые они в конце концов при желании так же хорошо могут усвоить в последующие годы».⁶²

Большую часть времени Рубинштейн проводил в разъездах. Воспитание детей лежало целиком на матери. Ее воспитательские принципы (если здесь можно говорить о принципах) были диаметрально противоположны рубинштейновским. По словам А. Брюлловой, В. Рубинштейн «столько мудрила над ними, уверяла их, что они особенные, белой кости, что жизнь для них должна быть одним наслаждением, праздником, что мальчишки... ничему не учились».⁶³ Рубинштейн резко осуждал такую систему воспитания детей, и на этой почве между родителями постоянно возникали конфликты.

Такова обстановка, сложившаяся в доме Рубинштейна в 70-х годах. Уже в эти годы он чувствовал себя одиноким в кругу семьи.

7

Изнурительное труженичество, трагические переживания, вызванные думами о своем композиторском искусстве, и, наконец, напряженная семейная обстановка — все это раньше времени, ко второй половине сороковых годов его жизни, состарило Рубинштейна. Правда, ум и сердце его оставались молодыми до последнего часа жизни: он не знал старческого равнодушия, сохранил пылкий темперамент, страстную устремленность и упорную работоспособность — черты, воспитанные в его могучей натуре общественной атмосферой 60-х годов. Однако, задолго до того, как этого обычно требует возраст, организм его начал сдавать. Облик и личность Рубинштейна стали производить впечатление известной надломленности, а его умонстроение все чаще стало окрашиваться в мрачные и тревожные тона, «Антон подавлен,— сообщала

в 1873 году сестрам В. Рубинштейн,— видит все в черном свете, его письма приносят мне больше печали, чем утешения».⁶⁴ О том же писала С. Рубинштейн в начале 80-х годов Е. Лавровской: «Ни из его писем, ни по известиям других не видно, чтобы он был весел, напротив того...»⁶⁵ В дошедших до нас письмах самого Рубинштейна, действительно, часто звучат пессимистические мотивы. Эти мотивы он обобщит спустя несколько лет в следующем заключении, записанном в «Коробе мыслей» (л. 50/26 об.): «Молодой человек, являющийся утомленным жизнью пессимистом, смешон и заслуживает осуждения, так как он еще не имел времени всесторонне изучить свет и жизнь. Но оптимистически настроенный и жизнерадостный старик кажется мне странным и пустым: ибо у него ведь было достаточно времени для изучения света и жизни со всех их сторон».

В эти годы на Рубинштейна обрушилась тяжелая болезнь глаз, с каждым днем все больше затруднявшая его работу, особенно писание нот: старческая катаракта сначала значительно ослабила зрение правого глаза, а несколько позже и левого.

Внешность Рубинштейна к началу 80-х годов сильно изменилась. Достаточно рассмотреть в хронологическом порядке его фотографии и репродукции с его портретов, начиная с портрета работы В. Перова (1870 г.) и кончая портретом, написанным И. Репиным (1881 г.), чтобы воочию в этом убедиться. Весь облик его, ставший несколько более грузным, продолжал, как и раньше, производить впечатление львиной силы («интересная голова, на льва похож»,⁶⁶ — говорил Репин) и излучать неизъяснимое артистическое обаяние. Строгое лицо избороздили морщины, и оно стало еще строже; сомкнутые губы еще больше сжались; тяжелые веки опустились, а взор, из-за болезни глаз потерявший остроту и блеск, стал выражать не только властность и грозное упорство, но и томительную скорбь. Н. фон Мекк, видевшая Рубинштейна весной 1880 года, несколько сгущая, вероятно, краски, писала Чайковскому: «Он состарился невообразимо, так что из прежнего своего вида сохранил только свои необыкновенные волосы, вообще же имеет вид семидесятилетнего старика».⁶⁷

Сам Рубинштейн чувствовал, что быстро стареет, и в переписке все чаще касался вопросов старости и смерти. «Подходит старость,— писал он матери в 1876 году,— а с этим шутить нельзя».⁶⁸ А вот другое его высказывание этих лет: «Я старею, и это проявляется прежде всего в мыслях о том, что прежние люди были во всех отношениях лучше нынешних. Я дохожу до того, что считаю: люди теперь не умеют даже танцевать... Как мало живости и веселья у мужчин,

как мало грациозности у женщин! Я вспоминаю свою молодость,— черт побери, ведь я мог без усталы танцевать со всем светом! И любить сегодня уже не умеют... Словом, печальное время. И так, лучше — прощай [жизнь]!»⁶⁹ Получив известие о скоростпжнгой смерти Г. Ниссен-Саломан, которую он высоко ставил как художника и педагога, Рубинштейн писал ее мужу: «Становится все более и более пустынно, кругом все меньше *настоящих людей*... так что все больше проникаешься желанием поскорее уйти отсюда, покинуть этот жалкий мир».⁷⁰

Рубинштейн обладал мужественной натурой, и мысль о смерти не пугала его. Он неоднократно говорил, что боится одряхлеть и потерять возможность работать, но не страшится умереть. Страшился он другого: смерти своих произведений. Он понимал, что продукт художественного творчества (если не считать исполнительского искусства того времени, когда не умели еще его записывать), созданный умом, сердцем и руками человека, может стать бессмертным, долговечным, быть «изъят из законов тления» (М. Салтыков-Щедрин), но может мелькнуть и кануть в реку забвения. Он страстно мечтал, чтобы все сделанное его руками оказалось жизнеспособным, боролся, чтобы его произведения зазвучали повсюду, надеялся на их долговечность, но случалось — и нередко! — терял надежду.

В конце жизни он внес в свой дневник (л. 65/34) следующее проникнутое горечью признание: «Смерть часто наступает у человека так внезапно и так неожиданно, что я всегда ношусь с мыслью: еще мгновение, и тебя уже нет. Отсюда мое прилежание, возможно, чрезмерное. *Мне ведь тоже хотелось бы кое-что сказать человечеству*».

Глава двадцать третья

1

Убедившись, что в Петербурге ему не будет предложена ни музыкально-административная должность, ни должность дирижера, Рубинштейн согласился на один концертный сезон стать «артистическим директором» Общества друзей музыки в Вене — дирижировать концертами и вести регулярные занятия с хором. 16/28 сентября 1871 года он выехал из Петербурга в Вену. Вскоре переехала туда и его семья.

Ряд мотивов привел Рубинштейна к мысли принять предложение Общества. Прежде всего он хотел хотя бы год вести

оседлый образ жизни. Он выбрал Вену и в течение концертного сезона 1871/72 года ни на один день не покинул столицу Австро-Венгрии. Даже Листу, настойчиво приглашавшему его на несколько дней приехать в Пешт и выступить перед тамошней публикой, Рубинштейн в этом отказал.⁷¹

Принимая предложение венского Общества, Рубинштейн руководствовался и другим: он соскучился по дирижерской палочке, мечтал об исполнении монументальных симфонических и хоровых произведений.

Наконец, в решении Рубинштейна известную роль сыграл и лирический мотив: он любил красавицу Вену, где еще в детские годы на его долю выпал триумфальный успех, где ему было предсказано, что он «предназначен к самому великому, самому высокому в искусстве» (А. Бехер); где в юношеские годы ему суждено было, живя впроголодь и зарабатывая на хлеб насущный игрой в портерных, испытать первые радости композиторского труда; где в зрелые годы своим пианистическим искусством он сумел завоевать, несмотря на нападки авторитетных критиков, восторженную любовь публики...

В жизни Вены давал себя знать в начале 70-х годов путь грюндерства, на который вступила двуединая монархия: в спешке учреждались всевозможные компании, акционерные общества, дутые предприятия; искусственно создавалась спекулятивная шумиха. В стране усиливалось и крепло национально-освободительное движение, и успехи его постепенно расшатывали здание «лоскутной империи». Рубинштейн приехал в Вену в дни, предшествовавшие падению кабинета Гогенварта, обвиненного немецкой партией в пристрастии к славянам. Новый влиятельный министр иностранных дел Д. Андраши стремился проводить русофобскую политику...

Вена продолжала оставаться крупнейшим музыкальным центром Европы, и концертная жизнь в городе была ключом. Перечисляя только симфонические и хоровые концерты, венский журналист писал тогда: «Трудно представить себе невероятное количество концертов в нынешнем году. В первом ряду... стоят филармонисты с Дессофом и Общество друзей музыки во главе с Рубинштейном. Затем следуют различные объединения — Венская хоровая академия (с Р. Вейнвурмом), Академическое хоровое общество (с Э. Франком), Венское мужское хоровое общество (с Э. Кремзером) и т. д.»⁷² В течение сезона Рубинштейн продирижировал рядом симфонических концертов и несколько раз появлялся на эстраде в качестве пианиста. Представление о его исполнительской деятельности дает следующий перечень его выступлений в Вене:

Октябрь, 24/ноябрь, 5. Дирижировал первым концертом Общества друзей музыки: *Гендель*. Anthem (Königshymnen) №№ 1 и 4 для двойного хора и оркестра. — *Бетховен*. Симфония № 3. — *Мендельсон*. 114-й псалом для двойного хора и оркестра.

Ноябрь, 14/26. Дирижировал вторым концертом Общества: *Бах*. Кантата «Ein' feste Burg ist unser Herrg». — *Шуберт*. Симфония C-dur. — *С. Кальвизиус*. Рождественская песня (Weinachtslied) для шестиголосного хора а cappella. — *Гайдн*. «Non nobis Domine» для четырехголосного хора а cappella. — *Шуман*. Увертюра к опере «Геновева».

Ноябрь, 30/декабрь, 12. Выступил в концерте квартета И. Гельмесбергера: *Бетховен*. Трио B-dur, op. 97. — *Гендель*. Вариации E-dur.

Декабрь, 19/31. Дирижировал третьим концертом Общества: *Лист*. Рождественская оратория (первая часть оратории «Христос»).

Декабрь, 22/3 января 1872 г. Концерт: *Рубинштейн*. Вариации op. 88. — *Фильд*. Ноктюрн A-dur. — *Мендельсон*. Каприччио e-moll, op. 16 № 2. — *Шуман*. Studien für den Pedalfügel, op. 56 №№ 2, 4, 5. — *Шопен*. Прелюды №№ 4, 5, 7, 16; Этюды №№ 3, 11, 24. — *Бах*. Прелюдии и фуги c-moll и D-dur (из 1-го т. «Хорошо темперированного клавира»). — *Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll. — *Гендель*. Жига из сюиты A-dur. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Рубинштейн*. Баркарола № 4 G-dur; Вальс-каприз.

1872

Январь, 9/21. Дирижировал четвертым концертом Общества: *Н. Гаде*. Концертная увертюра «Гамлет». — *Брамс*. Песнь судьбы (для хора и оркестра). — *Мейербер*. Из музыки к «Struensee». — *Гольдмарк*. Regenlied для хора а cappella. — *Римский-Корсаков*. Музыкальная картина «Садко» для оркестра.

Январь, 21/февраль, 2. Дирижировал на траурном вечере, посвященном памяти Ф. Грильпарцера: *Моцарт*. Реквием.

Февраль, 6/18. Концерт (благотворительный).

Февраль, 18/март, 1. Дирижировал первым экстраординарным концертом Общества: *Глинка*. Увертюра и музыка к «Князю Холмскому». — *Бетховен*. Фрагмент первой части концерта для скрипки с оркестром C-dur (закончен и исполнен И. Гельмесбергером). — *Шуман*. Два отрывка из оперы «Геновева». — *Бетховен*. Концерт № 4 (исполнил Рубинштейн). — *Моцарт*. Симфония «Юпитер».

Март, 4/16. Концерт: *Рубинштейн*. Квинтет для ф-п. и духовых инструментов, op. 55; Трио № 4 a-moll, op. 85 (с участием И. Гельмесбергера и Д. Поппера). — *Шуман*. Крейсleriана. — *Бетховен*. Соната № 32.

Март, 14/26. Дирижировал вторым экстраординарным концертом Общества: *Рубинштейн*. Оратория «Потерянный рай», op. 54.

Апрель, 2/14. Дирижировал третьим экстраординарным концертом Общества: *Шуман*. Музыка к «Фаусту» Гёте, op. 148, для солистов, хора и оркестра.

Апрель, 9/21. Концерт: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан». — *Вебер*. Концертштюк. — *Бетховен*. Соната № 14. — *Шуман*. Wagn?; Вещая птица. — *Шопен*. Прелюд; Колыбельная. — *Мендельсон*. Песня без слов № 22 F-dur. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь.

Апрель, 17/29. Концерт Ф. Крюкля: *Рубинштейн*. Стихи и Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера» Гёте (первое исполнение нескольких отрывков; аккомпанировал автор).

Апрель, 18/30. Дирижировал репетицией (прощальной) хора Общества: *Рубинштейн*. Стихи и Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера» Гёте, op. 91 (первое полное исполнение всего цикла).

Рубинштейн включал в программы концертов Общества прежде всего монументальные симфонические, ораториальные и хоровые произведения. Судя по указаниям, имеющимся в печатных программах концертов,⁷³ значительная часть произведений либо была только что написана, либо исполнялась в Вене впервые. К числу таких сочинений принадлежали хоры Генделя, отрывки из оперы «Геновева» Шумана, «Рождественская оратория» Листа, увертюра «Гамлет» Н. Гаде, «Песнь судьбы» Брамса, картина «Садко» Римского-Корсакова, увертюра и музыка к «Князю Холмскому» Глинки и др. Включение в программы произведений русских авторов вызвало в Обществе друзей музыки сильное противодействие, а после исполнения — нападки прессы. Нельзя не согласиться с В. Бесселем, что добиться исполнения сочинений Глинки и Римского-Корсакова Рубинштейну удалось «исключительно благодаря его патриотизму и настойчивости».⁷⁴

Хор Общества на первых порах встретил Рубинштейна настороженно и недоверчиво. Новый дирижер потребовал соблюдения железной дисциплины и не допускал к участию в репетиционной работе опоздавших. Необычный метод его занятий страшил участников хора: Рубинштейн не признавал никаких специальных вокально-хоровых упражнений; ставил высокие художественные задачи, настойчиво требовал, чтобы они были выполнены, но не указывал, как этого достичь; много внимания уделял музицированию, заставлял петь хоры, не предназначенные к исполнению в концертах Общества. Все это удивляло и рождало опасения. Тем неожиданнее был результат такой работы. После первого концерта председатель Хоровой ассоциации Общества доктор В. Райндль сделал следующую запись в дневнике хоровых занятий: «5 ноября 1871 г. Концерт. Все блестяще. Псалом (Мендельсона. — Л. Б.) поразил нас самих...»⁷⁵ Видимо, после этого концерта Рубинштейн завоевал доверие хора, и отношение к методу его занятий изменилось.

Хотя Рубинштейн принял должность «артистического директора» только на один сезон, он не мог оставаться равнодушным к организации концертного дела в Обществе. В январе 1872 года он подал дирекции докладную записку по поводу мер, необходимых для поднятия качества исполнения хора и оркестра. Записка заканчивалась следующим предложением: «Во-первых, строгий пересмотр хора, ограничение его состава меньшим количеством участников — приблизительно 150, но исключительно способными людьми; строжайшая дисциплина, пунктуальное и неукоснительное участие в занятиях и репетициях. Во-вторых, наличие по возможности постоянного оркестра, состоящего исключительно из музыкантов-профессионалов, притом из самых лучших».⁷⁶ Записка

эта, свидетельствующая о трудностях, с которыми столкнулся «артистический директор» Общества, была, по словам историка этой организации, положена под сукно.

Рубинштейну пришлось не только преодолеть недоверие хора, но и сломить предубежденное отношение части венской публики к его назначению «артистическим директором» старейшей и крупнейшей концертной организации города. Причину предубежденности той самой публики, которая совсем недавно — в 1870 году — награждала Рубинштейна-пианиста триумфальными овациями, надо искать не в области музыкальных вкусов: перед венцами предстал, пользуясь формулировкой самого Рубинштейна, «еврей — русский композитор», да к тому же убежденный антивагнерианец (в Вене началось тогда увлечение музыкой Вагнера). Когда на первом концерте Общества Рубинштейн вышел на эстраду, «ни одна рука не поднялась для приветствия, и это можно было счесть чуть ли не как „умышленный акт“». ⁷⁷ И упомянутый Райндль записал в дневнике хора, что на этом концерте «Рубинштейн не был принят» («Rubinstein nicht empfangen»). Правда, благодаря блистательно проведенному исполнению хоров и Третьей симфонии Бетховена лед был разбит.

Венская пресса стала на этот раз на сторону Рубинштейна. Рецензент, писавший под псевдонимом «Dr. L.», назвал первое выступление «артистического директора» Общества «свободным, вдохновенным духовным подвигом»; подчеркнул, что трактовка Рубинштейна «не имела ничего общего с привычной капельмейстерской рутинной»; отметил поразившие присутствующих цельность исполнения и стиль интерпретации — «снова звучала здоровая, не искаженная сентиментальностью музыка». ⁷⁸ Под непосредственным впечатлением прослушанного концерта ⁷⁹ Ганслик писал в газете «Neue freie Presse»: «Приемы его дирижирования... таковы, что пленяешься ими. Полное проникновение в музыкальное произведение (он дирижирует наизусть), зоркий взгляд и крепко, уверенно ведущая [оркестр и хор] рука; ни в осанке, ни в выражении лица — ничего от виртуозного кокетства... скорее налет славянской мятежности, который ему очень к лицу... В музыке Генделя он брал, соответственно стилю времени, весьма умеренные темпы даже в быстрых частях. В «Egoika» — в первой части был взят темп несколько сдержаннее, чем обычно; это пошло на пользу этой части: она прозвучала не только исключительно ясно, но и характерней... Великолепно удался Траурный марш и Скерцо. Стремительный темп, взятый в Скерцо, ... полностью соответствовал духу этой части; не то — ускоренный темп заключительной части, который вряд ли был обоснован...» ⁸⁰ Ганслик отметил заслуженный успех, выпавший на долю Рубинштейна в конце концерта.

Суммируя высказывания венской прессы о Рубинштейне-дирижере, приходишь к следующим выводам. Во-первых, порой пренебрегая, как и в своем пианистическом искусстве тех лет, отделкой подробностей, он с удивительной силой и рельефностью передавал общий дух, общий характер и основную мысль произведения. Во-вторых, сохраняя «пиетет к духу произведения» (Dr. L.), Рубинштейн вместе с тем не считался с привычными академическими традициями трактовки сочинения. Уместно напомнить, что незадолго до того, как Рубинштейн принял должность «артистического директора» Общества, он остроумно высмеивал так называемых «хороших музыкантов» (т. е. творчески ограниченных музыкантов академического толка, музыкантов-филистеров, музыкантов-охранителей), неспособных понять смысл, сущность и задачи исполнительского искусства. Нарушения Рубинштейном «привычных академических норм» затрагивали динамику, артикуляцию, расстановку лиг, характер исполнительского интонирования и прежде всего скорость движения. «Взятый вопреки всем правилам медленный темп в Менуэте (симфонии Моцарта «Юпитер». — Л. Б.) вызвал всеобщее удивление»⁸¹, — отметил один из рецензентов. «В рубинштейновских темпах, — писал другой, — явно выраженный характер вдохновения, соразмерности и смелости».⁸²

Рубинштейн не забыл о дружеской помощи, которую ему оказал в свое время Лист, поставив в 1854 году на сцене Веймарского театра оперу «Сибирские охотники» и исполнив в 1858 году ораторию «Потерянный рай». Став во главе крупнейшей концертной организации Вены, Рубинштейн считал своим долгом включить в программу своих выступлений монументальное сочинение Листа. По совету Л.-А. Цельнера выбор пал на недавно законченную Листом ораторию «Христос». Летом 1871 года Рубинштейн писал Листу: «Цельнер сказал мне, что Ваш «Христос» окончен. Не доверите ли Вы его мне?.. Если бы Вам было желательно дирижировать самому, — я был бы весьма счастлив; всецело предлагаю себя в Ваше распоряжение для предварительных репетиций как с хором, так и с оркестром».⁸³ В ответном письме Лист поблагодарил Рубинштейна, советовал исполнить только первую часть сочинения — «Рождественскую ораторию» и настоятельно просил русского музыканта взять дирижирование на себя.⁸⁴ За несколько дней до исполнения оратории Лист приехал в Вену, присутствовал на последних репетициях и на концерте. В письме к К. Витгенштейн он отметил, что дирижер вложил много старания в разучивание оратории и что в целом исполнение Рубинштейна удовлетворило его.⁸⁵ Бюлов, также присутствовавший на этом концерте, писал, что

«оратория под управлением Рубинштейна была очень хорошо исполнена и очень тепло принята публикой».⁸⁶

Незадолго до этого Рубинштейн выступил как пианист в ансамбле с И. Гельмесбергером и Д. Поппером. Любопытные строки находим в отклике на это выступление, помещенном в журнале Л. Цельнера: «В Вене часто приходилось слышать трио В-дур Бетховена в хорошем, великолепном, превосходном, законченном исполнении, но так, как исполнял его Рубинштейн, — никогда... Его игра буквально гипнотизировала. Пуристы найдут, вероятно, те или иные возражения против его трактовки. Так ли представлял себе Бетховен свое произведение? Об этом можно, конечно, спорить. Но если представлял и не так, то великий человек похлопал бы его по плечу и сказал бы: „Мой дорогой, ну конечно я не представлял себе этого именно так... Но кто бы мог подумать, что все это можно найти в моем трио!“»⁸⁷

С сольным концертом Рубинштейн выступил спустя несколько дней после исполнения «Рождественской оратории». На этом концерте, на котором присутствовали Лист и Бюлов, Рубинштейн впервые сыграл только что написанные вариации ор. 88. Венцы устроили ему небывалую овацию. Лист писал К. Витгенштейн, что концерт Рубинштейна «был в высшей степени блестящим — и необычайным по сбору...»⁸⁸ Бюлов отметил: «Блестящий концерт... невероятная программа, умопомрачительная игра. Нет, скажу я Вам: его бешено-артистичнейшие вариации ор. 88...»⁸⁹ он сыграл — подавляюще для меня, сверхлистовски; это было совершенно непонятно для любезной публики, но «его высочество» (Лист. — Л. Б.) отнесся с почтением и ликовал. Напротив, критика — недружелюбна и холодновата — почему? Из любви к г. Брамсу, который для этих людей — признанный Мессия...»⁹⁰ Часть газет и журналов отнеслась к новому произведению критически, но в оценке пианизма Рубинштейна венская пресса была на этот раз единодушна. Один из рецензентов писал, что, характеризуя игру Рубинштейна, можно только повторить слова Шумана: «Существуют вещи, о которых уже ничего больше сказать нельзя».⁹¹ И действительно, о его пианистическом искусстве больше не спорили даже в Вене. Больше писали о магической силе его воздействия на слушателей, о восторженных овациях и бесконечных вызовах. Его пианистическое искусство теперь не анализировали. Им только восторгались. А обобщения той роли, которую оно сыграло в истории музыкальной культуры, пришли позже, в 80-х годах...

Поселившись в Вене, Рубинштейн, как он это делал в свое время в Петербурге, хотел организовать в своем доме⁹² «вечера музицирования», которые так любил. Однако из-за круга

лиц, которых приглашала жена его, эти вечера часто превращались в светские рауты, раздражавшие и утомлявшие великого артиста. Но такого типа приемы льстили тщеславию В. Рубинштейн, и она не без некоторого чванства писала матери и сестрам: «Все газеты говорят о наших вечерах, и я не знаю, куда поместить всех желающих на них присутствовать».⁹³ Лишь очень редко эти «четверги» приносили удовлетворение хозяину дома. К числу таких «четвергов» надо отнести тот, на котором в начале 1872 года присутствовали Лист и Бюлов. Много музицировали, и среди прочего, по предложению Листа, хозяин дома исполнил с ним свою 4-ручную сонату. В те же дни в другом доме Лист и Рубинштейн сыграли на двух роялях шубертовскую Фантазию. «Повесьтесь из-за того, что Вы этого не слышали,— писал Бюлов Ж. Лоссо.— Это было колоссально прекрасно!»⁹⁴

К тому времени, когда срок договора Рубинштейна с Обществом друзей музыки приближался к концу, он завоевал широкое признание венцев. Правление Общества, узнав, что предполагавшаяся поездка Рубинштейна в США из-за болезни антрепренера, возможно, не состоится, предложило ему остаться «артистическим директором». То ли Рубинштейн знал, что заместить его на посту директора в случае его отъезда в США предлагали Брамсу, то ли по иной причине, но он это предложение отклонил. И только тогда Общество вновь обратилось к Брамсу.

В апреле 1872 года состоялись заключительные выступления Рубинштейна: под его управлением прошло последнее в сезоне симфоническое собрание, он дал свой концерт, в котором дирижировал симфонией «Океан» и исполнил ряд фортепианных произведений, и провел открытую «прощальную репетицию» хора. После одного из этих заключительных выступлений вице-президент Общества обратился к нему с благодарственной речью, часть которой представляла собой стихотворную импровизацию, выдержанную в духе старых немецких шуточных застольных тостов: «Рубинштейн так чудесно положил *«Океан»* на музыку, что последний пригласил его поплыть по его водам в страну, где еще многих можно назвать *«Детьми степей»*. Рубинштейн найдет в этой стране не только золото, но и музыкальную обстановку *«Вавилонского столпотворения»*. И ему вспомнится *«Потерянный рай»* — Вена, и, кто знает, может быть, он захочет вернуться сюда. Всё и вся в Вене будет тогда его горячо приветствовать словами: „О, если бы вечно так было!“».⁹⁵ Венская пресса писала в те дни о сильнейшем воздействии, которое оказал Рубинштейн на музыкальную жизнь города. «Его преемнику,— писал один из журналов,— кто бы он ни был

и как бы его ни звали, предстоит трудная миссия. Принять маршалский жезл от Рубинштейна — задача нелегкая».⁹⁶

В эти же дни в связи с постановкой в Венском оперном театре «Фераморса» (премьера состоялась 12/24 апреля) Рубинштейну пришлось пережить тяжелое разочарование. Его старые оперные сочинения в начале 70-х годов почти не шли на сценах театров ни в России, ни за ее пределами. Прошло всего несколько месяцев с того дня, когда петербургская цензура наложила запрет на его новую оперу «Демон». Вот почему композитор возлагал столько надежд на постановку в Вене «Фераморса», считая, что успех спектакля откроет его музыкально-драматическим сочинениям двери многих театров. Этого не случилось: оперу постигла неудача, и после нескольких спектаклей она была снята с репертуара.

Из психологической депрессии, вызванной провалом «Фераморса», Рубинштейна вывело трехдневное «49-е Нижнерейнское музыкальное празднество» в Дюссельдорфе. В дюссельдорфских концертах участвовали громадные музыкальные коллективы: хор, состоящий из 673 человек, и оркестр из 132 инструменталистов. Рубинштейн был приглашен музыкальным руководителем празднества. Приводим перечень его выступлений:

Май, 7/19. Дирижировал первым концертом празднества: *Бах*. Кантата «Ich hatte viel Bekümmerniss». — *Бетховен*. Симфония № 8. — *Гендель*. Ode auf den St. Cäcilientag.

Май, 8/20. Дирижировал вторым концертом празднества: *Рубинштейн*. «Вавилонское столпотворение», ор. 80.

Май, 9/21. Выступил в третьем концерте празднества: *Бетховен*. Концерт № 4. — *Шуман*. Симфонические этюды. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Рубинштейна окрылило тогда то, что в Дюссельдорфе, куда съехались видные музыканты Германии, Австрии и других стран, колоссальный успех выпал не только на долю его исполнительского искусства, но и на долю его оратории «Вавилонское столпотворение». И все же на заключительном банкете в ответ на восторженные речи музыкантов Рубинштейн с горьким чувством сказал, что «если Рубинштейн-композитор включается в концертные программы и публика его из них не вычеркивает, то этим он, пожалуй, обязан Рубинштейну-пианисту» и что поэтому «он поздравляет себя с тем, что он пианист».⁹⁷

Около 13/25 мая Рубинштейн приехал из Дюссельдорфа в Веймар навестить Листа. Здесь русский музыкант провел один день, описанный в мемуарах А. Шорн, друга Листа и Витгенштейн. Это описание правдиво передает сложившиеся к этому времени взаимоотношения двух великих артистов и не нуждается в комментариях:

«...К моему великому удивлению, я застала (у Листа.— Л. Б.) Рубинштейна... Рассказывали, конечно, про Байрейт. Но очень скоро вступила в свои права музыка — Рубинштейн и Лист играли в четыре руки и каждый из них отдельно. При этом я была свидетельницей сценки, которую никогда не забуду, так она была примечательна. Рубинштейн играл, а Лист стоял рядом с ним и внимательно смотрел на его руки. Когда Рубинштейн кончил, Лист сказал:

— Дорогой Антон, скажите мне, пожалуйста, как Вы это сделали? — и взял при этом несколько звуков.

Остолбнев, Рубинштейн устоялся на него, затем бросился к его ногам и воскликнул:

— Мастер! И это спрашиваете *Вы — меня?*

Он не мог поверить, чтобы в области фортепианной игры было что-либо неведомое мастеру из мастеров. Но Лист со своей великой простотой и правдивостью повторил:

— Но я действительно не знаю, какую Вы употребили аппликатуру.

Музицировали до обеда... В 4 часа собрались ученики, и Лист с ними занимался в присутствии Рубинштейна. К 6 часам Рубинштейн так устал, что больше не в состоянии был слушать... Он пришел ко мне, чтобы отдохнуть. К 9 часам надо было идти в театр на репетицию «Идеалов», куда Лист поручил мне привести Рубинштейна. Оттуда в 10 часов мы поехали к госпоже Мейендорф, куда вскоре за нами пришел Лист. Там музицировали до 2 часов ночи. Когда я прощалась с Рубинштейном, — ночью он уезжал, — он сказал мне:

— Так скоро я не смогу приехать в Веймар, потому что такое большое количество музыки в один день делает меня больным.

Рубинштейн вел себя по отношению к Листу восхитительно, как почтительный сын, любящий и уважающий своего отца: но по своему музыкальному направлению он все больше и больше отходил от Листа — сочинения Листа казались ему ужасными. Лист знал это... Он избегал, пока Рубинштейн был его гостем, всего, что могло бы вызвать диссонанс». ⁹⁸

В Веймар Рубинштейн приехал не только для музицирования с Листом. Он хотел загладить неприятное впечатление, которое осталось у Листа после того, как зимой 1872 года Рубинштейн отклонил его предложение и отказался от поездки на концерты в Пешт. Однако это ему не удалось: не сочувствуя начинаниям Листа и, в частности, деятельности Всеобщего немецкого музыкального общества, которому покровительствовал Лист, Рубинштейн, не желая приносить в жертву свои принципы ради дружеских отношений с венгерским музыкантом, и на этот раз не счел возможным удо-

влетворить настоятельную просьбу Листа выступить в качестве пианиста на празднестве Общества в Касселе.

После отъезда Рубинштейна Лист написал Витгенштейн следующие строки: «...Рубинштейн после подчеркнутого неуспеха в Вене его оперы «Фераморс»... более «антибайрейтианец», чем когда-либо. Он всецело приписывает этот неуспех вагнеровской клике, а именно агенту вагнеровского общества, — который посылал нанятых свистунов на представление «Фераморса»... Естественно, что Рубинштейн воздержался от поездки в Байреит. Впрочем, он дирижировал в Дюссельдорфе музыкальным празднеством — дело почетное и почтенное... В Дюссельдорфе Рубинштейн дирижировал своей духовной драмой «Вавилонское столпотворение» и великолепно играл концерт G-dur Бетховена, марш из «Афинских развалин», «Лесного царя»... Я дружески, но не без известной настойчивости предложил Рубинштейну принять участие в музыкальном празднестве в Касселе... Но Рубинштейн упрямо отказал мне, уверяя, однако, в своей искренней, глубокой дружбе ко мне».⁹⁹

Лето 1872 году Рубинштейн с семьей провел в окрестностях Зальцбурга. Здесь, на родине Моцарта, он закончил большую часть фортепианных пьес «Miscellanées», op. 93, приступил к работе над оперой «Маккавей» и готовился к большой концертной поездке по городам Соединенных Штатов Америки.

2

На первый взгляд, нет никакой связи между отказом Мариинского оперного театра в Петербурге поставить оперу «Демон» (осень 1871 г.) и концертной поездкой Рубинштейна по городам Америки (1872/73 г.). Между тем газеты тех лет, а впоследствии и мемуаристы (среди них В. Бессель) справедливо связывали между собой эти факты. И вот почему: сперва Рубинштейн предполагал, после пребывания в Вене, осенью 1872 года вернуться в Петербург; но запрещение «Демона» так глубоко задело его, что он решил не возвращаться в Россию и для того, чтобы добиться материальной независимости, подписал 12/24 октября 1871 года предложенный ему антрепренером Якобом Грау договор на концертную поездку по городам США, Канады и Кубы. Договор предусматривал выступления в 200 концертах с оплатой по 200 долларов за каждый. Вскоре после заключения соглашения Рубинштейн писал Раден: «О себе я ничего радостного сообщить не могу. То, чему я всегда противился, должно было со мной произойти. Я принял на следующий сезон ангажемент в Америку: это значит, что с ближайшего сентября до

июня я должен буду шесть раз в неделю выступать публично! Должен буду стать этакой действующей машиной, которая приносит несколько нужных грошей тому, кто в них нуждается и кто хочет освободить себя от всяких протекций, придворных должностей, дирекций и тому подобных инстанций».¹⁰⁰

Весной 1872 года из-за тяжелой болезни Я. Грау турне чуть было не расстроилось. Жена Рубинштейна писала в те дни своей матери, что «путешествие в Америку окончательно кануло в воду».¹⁰¹ Но, по словам Стейнвея,¹⁰² субсидировавшего эту поездку, заболевший импресарио передал дела своему двадцатилетнему племяннику М. Грау, который и организовал американское турне Рубинштейна совместно с замечательным польским скрипачом Г. Венявским и двумя певицами — Ормени (контральто) и Либхардт (сопрано).

Проводив семью в Петербург, Рубинштейн выехал в Ливерпуль, откуда 19/31 августа 1872 года на пароходе «Куба» отплыл в Америку. Двенадцатидневное путешествие по морю он переносил тяжело, и не только потому, что страдал от морской болезни: он намеревался сочинять в пути музыку, и однотонное ритмическое постукивание судовых машин, лишавшее возможности думать и творить, доводило его до безумия. «...Когда мне пришлось ехать в Америку,— писал он в «Коробе мыслей» (л. 6/4 об.),— я получил каюту на палубе корабля, вблизи машины. Большею частью лежа на койке (ибо я плохо переношу морские путешествия), я случайно обратил внимание на однообразие ритма машины. Мне пришла вдруг в голову несчастная мысль: ну хоть бы этот ритм изменился. Лишь на мгновение что-либо иное! Нет! Я становлюсь нетерпеливым, желание превращается в настояние. Нет, все нет! Путешествие продолжается десять дней; неизменный ритм — также. Я испытывал невыразимые страдания, думал, что сойду с ума, покрывался холодным потом. Когда мы наконец прибыли, освобождение от этой муки настолько меня осчастливило, что уже по одному этому я с чувством благодарности только что спасенного, освобожденного узника «небесным ликованием» приветствовал Новый свет». И все же океан — однообразный и изменчивый, бурный и спокойный, мрачный и светлый. — не переставал восхищать Рубинштейна. «...Единственной интересной личностью на протяжении всего путешествия,— писал он матери,— было само море: оно так всех пленило, что ни о чем другом и ни о ком другом не думали».¹⁰⁴

31 августа/12 сентября артисты прибыли в Нью-Йорк. На другой день под окнами гостиницы, в которой остановился Рубинштейн, симфонический оркестр под управлением К. Бергмана приветствовал его своеобразной серенадой,

исполнив увертюру к опере «Риенци» Вагнера (не зная музыкальных вкусов Рубинштейна, американцы решили сыграть в его честь сочинение Вагнера!) и Andante из Пятой симфонии Бетховена. Рубинштейн был тронут.

Несмотря на сочувственный прием музыкантов, первое впечатление Рубинштейна от Америки было малоблагоприятным. Через два дня после приезда он писал матери: «...Страстно жду того времени, когда вся эта история закончится, и я снова буду в Европе... Мне все еще кажется, будто я во сне в этом новом мире. Хоть он и чрезвычайно интересен, но представляется мне малосимпатичным, так что я чувствую себя довольно одиноко...».¹⁰⁵

Рубинштейн приехал в Соединенные Штаты спустя несколько лет после окончания изнурительной междоусобной войны между плантаторским рабовладельческим Югом и торгово-промышленным Севером. В начале 70-х годов Север, где в основном проходили концерты Рубинштейна, залечивал послевоенные раны. Страна бурлила и волновалась: прогрессивный период так называемой «реконструкции Юга», следовавший за войной, подходил к концу; плодами победы в гражданской войне воспользовалась буржуазия; мятежникам-рабовладельцам были предоставлены политические права; широкое распространение получили подкуп и продажность должностных лиц и политических деятелей; в Калифорнии и Орегоне шла война с индейцами; на Юге нередко подымала голову, преследуя негров и поддерживавших их белых, недавно возникшая бандитская террористическая организация «ку-клукс-клан». В дни пребывания в стране Рубинштейна закончилось разоблачение скандальных финансовых афер в нью-йоркском муниципальном совете, вызвавших общественное негодование. Шла борьба вокруг выборов президента; в ноябре 1872 года на этот пост был вторично переизбран Грант...

Музыкальная жизнь в стране была развита слабо. Сказались трудные годы междоусобной войны, занятость американцев экономическими делами и отсутствие музыкальных традиций. Правда, в некоторых крупных центрах существовали музыкальные общества, в концертах которых изредка исполнялись ораториальные и симфонические произведения корифеев музыкального искусства. Но в целом стиль концертной жизни носил внешнеразвлекательный характер. Концерты, в которых музыканты удивляли невзыскательную публику всякого рода трюками (вроде, например, выступления какого-то пианиста, игравшего одновременно на двух роялях), не были только исключениями. Даже такие видные американские музыканты, как Л. Мэсн (Mason) или Т. Томас, организуя концерты или дирижируя ими, вынуждены

были чередовать в программах серьезную музыку с пьесами легкого жанра. Приезжавшие до Рубинштейна европейские артисты (из пианистов — А. Герц, Л. Мейер, А. Жаэль, С. Тальберг) не оказывали существенного влияния на местную музыкальную жизнь и не вносили в нее чего-либо принципиально нового. Талантливый американский пианист Л.-М. Готтшалк, умерший незадолго до приезда Рубинштейна, играл почти исключительно свои произведения — хорошего вкуса салонные пьесы, блестящие или сентиментальные...

Выступления Рубинштейна начались в Нью-Йорке. Вот перечень произведений, исполненных им на двух первых концертах:

Сентябрь, 11/23. Первый концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 4. — *Гендель*. Вариации. — *Моцарт*. Рондо а-молл. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин». — *Шуман*. Симфонические этюды. — *Рубинштейн*. Баркарола; Мелодия; Вальс-каприз.

Сентябрь, 12/24. Второй концерт: *Бетховен*. Концерт № 4. — *Шуберт* — *Лист*. Баркарола; Лесной царь. — *Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле. — *Шуман*. Карнавал. — *Рубинштейн*. Баркарола № 1 f-moll, op. 30 № 1; Этюд C-dur.

Огромный Стейнвей-холл, рассчитанный на две с половиной тысячи сидячих мест, был набит до отказа. Люди стояли в проходах зала, толпились на лестницах и на улице. На первые концерты приехали музыканты и любители музыки со всех концов Америки. Успех был сенсационным. Однако пианист сурово и холодно принимал изъявления восторга, особенно на первом концерте. Он был возмущен: шум во время исполнения программы мешал ему играть.

Начиная с этих дней, Рубинштейн в течение восьми месяцев почти ежевечерне выступал перед американской публикой, обычно по ночам переезжая из города в город. Представление об его умопомрачительной «концертной скачке с препятствиями» (Лист) по Америке может дать следующий собственноручно им записанный (вероятно, для денежных расчетов с импресарио) перечень городов, которые он посетил, и концертов, которые он в них дал:

«Концерты в Америке, начиная с 23 сентября 1872, до 23 мая 1873

Нью-Йорк, 4 — неделя.

Бруклин (округ Нью-Йорка. — Л. Б.), 1; Нью-Йорк, 4 — неделя.

Бруклин, 1; Ньюарк, 1; Нью-Йорк, 4 — неделя.

Провиденс, 1; Бостон, 5 — неделя.

Спрингфилд (Массачусетс), 1; Хартфорд, 1; Нью-Хейвен, 1; Нью-Йорк, 3 — неделя.

Филадельфия, 3; Балтимор, 3 — неделя.

Вашингтон, 2; Уилмингтон, 1; Филадельфия, 3 — неделя.

Бруклин (Филармоническое общество в Нью-Йорке — публичная репетиция и концерт. Добавочно 500 [долларов]), 1; Нью-Йорк, 6 — неделя.

Олбани, 1; Трой, 1; Ютика, 1; Сиракюз, 1; Элмайра, 1; Рочестер, 1 — неделя.
 Буффало, 1; Кливленд, 2; Колумбус, 1; Дейтон, 1 — неделя.
 Чикаго, 6 — неделя.
 Цинциннати, 4; Луисвилл, 2 — неделя.
 Индианополис, 1; Форд-Уэйн, 1; Детройт, 2; Торонто, 1; Буффало, 1 — неделя.
 Провиденс, 1; Хартфорд, 1; Бостон, 4 — неделя.
 Бриджпорт, 1; Бруклин, 1; Нью-Йорк, 3 — неделя.
 Олбани, 1; Сиракюз, 1; Ньюарк, 1; Нью-Йорк, 3 — неделя.
 Нью-Йорк, 1; Филадельфия, 2; Питтсбург, 2; Стьюбенвилл, 1 — неделя.
 Индианополис, 1; Терре-Хот, 1; Сент-Луис, 4 — неделя.
 Мобил, 2; Новый Орлеан, 3 — неделя.
 Новый Орлеан, 7 — неделя.
 Мемфис, 2; Нашвилл, 2; Эвансвилл, 1 — неделя.
 Сент-Луис, 2; Спрингфилд (Ил[линойс]), 1; Блумингтон, 1; Чикаго, 3 — неделя.
 Пеория, 1; Квинси, 1; Берлингтон, 1; Джексонвилл, 1; Лафайетт, 1 — неделя.
 Франкфорт, 1; Цинциннати, 1; Кливленд, 1; Мидвилл, 1; Тайтесвилл, 1 — неделя.
 Толидо, 1; Детройт, 1; Гранд-Рэпидс, 1; Каламазу, 1; Милуоки, 2 — неделя.
 Чикаго, 3 (концерт — «Океан»); Цинциннати, 3 — неделя.
 Колумбус, 1 (сверх 220 [долларов]); Питтсбург, 2; Гаррисбург, 1; Балтимор, 1; Вашингтон, 1 — неделя.
 Нью-Йорк, 3 (концерт — «Океан», дополнительно 220 [долларов]); Бруклин, 1; Филадельфия, 3 — неделя.
 Нью-Хейвен, 1; Фармингтон, 1; Хартфорд, 1; Вустер, 1; Бостон, 3 — неделя.
 Вашингтон, 3; Балтимор, 1; Ньюарк, 1; Нью-Йорк, 1 — неделя.
 Монреаль, 1; Берлингтон, 1; Трой, 1; Нью-Йорк, 2 — неделя.
 Олбани, 1; Буффало, 1; Кливленд, 1; Дейтон, 1; Акрон, 1; Эри, 1 — неделя.
 Торонто, 1; Гамильтон, 1; Спрингфилд, 1; Портленд, 1; Бостон, 1 — неделя.
 Нью-Йорк, 4; Бруклин, 1; Бостон, 1 — неделя.
 Нью-Йорк, 3; Бостон, 1 — неделя». ¹⁰⁶

Нужно было обладать воистину нечеловеческими силами, чтобы в течение восьми месяцев дать 215¹⁰⁷ концертов! О том, какой колоссальной выдержки и каких волевых усилий потребовала от Рубинштейна такая психическая и физическая нагрузка, свидетельствуют его письма.

Вскоре после начала концертного турне он пишет матери: «Я, слава богу, совершенно здоров, по уши в концертах, веду самую однообразную жизнь на свете, и все мое стремление сводится только к тому, чтобы дожить до окончания этой истории. Время тянется у меня чертовски медленно, один день похож на другой, это почти невыносимо». ¹⁰⁸ С каждым днем мысли его принимают все более мрачный характер. Он не перестает возвращаться к вопросу о смерти, которая ждет его в Америке. В письме к В. Стейнвею, который взял на себя заботу о его денежных делах, сорокатрехлетний Рубинштейн делает завещательное распоряжение: «...Прошу Вас, если

со мной случится здесь несчастье, я умру или приключится что-либо подобное, переслать деньги, которые хранятся у Вас, в С.-Петербург моей жене Вере Рубинштейн, урожденной Чекуановой... Будь проклято это множество концертов!». ¹⁰⁹

Проходит некоторое время. Письма Рубинштейна становятся несколько спокойнее. «О себе,— сообщает он матери из Нью-Йорка,— не могу написать ничего интересного; концерты, постоянно концерты, я не вижу ничего и никого, кроме гостиницы, железной дороги, концертного зала. Таким путем не знакомятся с новой страной, и все же я сделал много интересных наблюдений, но предпочитаю сообщить их Вам устно...» ¹¹⁰ В другом письме (из Чикаго) он пишет матери: «Я здоров и переносу здешние мытарства со стойкостью, которая меня самого удивляет. С 23 сентября до сегодняшнего дня мы дали около 60 концертов, при этом еще поездки. Но человек может выдержать очень многое». ¹¹¹

Усталость брала свое. После примерно четырехмесячного концертирования утомление, нервное напряжение и раздражение Рубинштейна дошли до предела. В одном из городов, играя свой Четвертый концерт (в который раз!), он забыл текст и вынужден был импровизировать. В другом городе, несмотря на нескончаемые вызовы, он не в силах был больше играть на *bis*. Когда же импресарио стал настаивать, Рубинштейн выбежал на эстраду и в ярости загрохотал «Колыбельную» Шопена, изо всех сил ударяя по басам.

В эти дни он писал Стейнвею из Цинциннати: «...С каждым днем я чувствую себя все несчастнее. Я часто подумываю о том, чтобы прервать контракт. Турне становится бесконечным и с каждым днем — все труднее и невыносимее. Мы играем так часто в одном и том же городе, что я исчерпал даже свой репертуар и вынужден разучивать и запоминать новые пьесы. Я не могу все время давать публике одно и то же. Мы каждый день в поездках, и у меня нет времени заниматься». ¹¹² Но он это время находил. Его антрепренер М. Грау рассказывал: «С того момента, когда он прибывает в гостиницу, Рубинштейн начинает заниматься. Он никогда не проявляет небрежности к аудитории, как бы она ни была мала. Он занимается и работает беспрестанно. Удивительно, как это его организм выдерживает такое напряжение». ¹¹³

Рубинштейн не только каким-то чудом находил силы и время для занятий, не только давал во время турне уроки следовавшим за ним четверем молодым пианистам, но нередко, приезжая в тот или иной город, музицировал с американскими артистами. Так, в Бостоне Рубинштейн сыграл вместе с Венявским и местными инструменталистами квинтет Шумана, ¹¹⁴ в Филадельфии и Цинциннати, судя по письмам самого Рубинштейна,— свое трио и трио Бетховена.

Спустя ряд лет, диктуя свои воспоминания, Рубинштейн рассказал о турне по США следующее: «Поехали мы с тем господином, который купил нас. Надели бальное платье и... играй, куда тебя повезут и где прикажут... За это время я 215 раз выходил на эстраду в разных городах и ни разу не хрустнул силами... Ну уж и не дай бог никогда поступать в такую кабалу! Здесь нет места искусству: это чисто фабричная работа. Артист теряет свое достоинство — деньги и больше ничего. Публики было всегда много. Но, повторяю, какая ужасная вещь была это путешествие! Я был собой все время очень недоволен и кончил тем, что стал презирать искусство, себя, человечество. Сколько раз мне впоследствии предлагали полмиллиона марок за поездку в Америку. Ни за что туда не поеду! Для этого надо обладать отсутствием всякого достоинства человеческого, сделаться винтиком каким-то, который кто-то ввинчивает!».

Негодующий и раздраженный тон многих писем Рубинштейна из Америки, а также приведенного высказывания из «Автобиографических рассказов» вызван был не только тем, что ежевечерние выступления страшно утомляли его, но и рядом других моментов, из которых в первую очередь следует остановиться на его столкновениях с импресарио.

Конечно, Рубинштейн поехал в США с целью материально себя обеспечить. Но ни при каких обстоятельствах он не хотел приносить в жертву свои просветительские принципы. В связи с этим между ним и М. Грау происходили частые стычки. Рубинштейн настаивал — и, как известно, настоял — на том, чтобы в программы концертов включались только самые высокие произведения музыкальной литературы, чтобы программы эти носили серьезный, а не развлекательный характер. Грау, опасаясь за выручку, по словам К.-Др. Боуэн (американского биографа Рубинштейна), спорил, мотивируя свои возражения тем, что американская публика не привыкла к такого рода программам, не будет посещать концертов, так как любит грандиозные концерты-спектакли с увеселениями. Тогда Рубинштейн объявил антрепренеру, что контракт выполнит, даже если заболит, но программы своих выступлений будет составлять сам, не считаясь ни с чьим мнением. Если американская публика, заявил он, недостаточно развита, то тем постыднее ее эксплуатировать; ее надо учить и воспитывать, а не удивлять и поражать.

По поводу характера концертных анонсов также сталкивались резко противоположные мнения Рубинштейна и, выражаясь его словами, того «господина, который купил нас». Следуя американским традициям, Грау выпускал броские афиши, в которых не скупился на безвкусные громкие эпитеты, и везде выставлял огромные портреты Рубинштейна. Эти

«цирковые объявления о приехавших фокусниках и факирах», как называл их Рубинштейн, доводили его до бешенства. Но Грау не считался с мнением артиста, и лишь ко второй половине турне Рубинштейну удалось в какой-то степени умерить рекламный пыл своего импресарио.

Наконец, Рубинштейн не мог примириться с духом и стилем американской прессы. Корреспонденты газет задавали ему вопросы о его личной жизни, стремились заставить высказаться по разнообразным проблемам. Это выводило его из себя. «Интервью,— заметил он в «Коробе мыслей» (л. 84/43 об.),— стало теперь принятым всюду обычаем, но, подобно страсти к автографам, оно является дурной привычкой, перешедшей из Америки в Европу. В политической области оно, пожалуй, еще может иметь какой-то смысл, ибо таким путем государственный деятель может высказать то, что *должны* узнать его противники или другие нации. Но для чего интервью артисту? Высказаться открыто о своих коллегах он поостережется; из своих художественных взглядов он вообще не делает никакой тайны, влияние же на публику он приобретает своим исполнением; от оповещения публики о своих частных и семейных делах он уж, во всяком случае, не получит никакого удовольствия. Следовательно, к чему же? Однако уклониться от этой тяготы значит прямо себе вредить... *O tempora, o mores!*»*

Общий тон высказываний прессы о концертах Рубинштейна не мог не раздражать артиста. Его искусство не критиковали. Газеты предоставляли свои страницы письмам слушателей, которые не то просили, не то требовали, чтобы Рубинштейн включал в свои программы «музыку для души». Имея, конечно, в виду авторов этих писем, он записал впоследствии в своем дневнике (л. 13/8): «Когда я слышу мнение о музыкальном произведении или исполнении: «Да, очень хорошо, но оставляет холодным, не проникает в душу»,— я спрашиваю:— «В вашу душу или в душу других?». При этом мне всегда вспоминается мой американец, который после концерта, где я играл сочинения Баха, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена и др., подошел ко мне со словами: «O yes, my boy, you play very well, but why do you not play something for the soul?».**

Уровень рецензий за единичными исключениями был очень низким. Пресса нередко писала о концертах в юмористическом стиле. Пародируя отзывы американских газет, журналист Г.-В. Бэгби в фельетоне «Как Руби играет» так описывал впечатления некоего техасца, посетившего концерт Ру-

* О времена, о нравы! (лат.).

** О да, мой мальчик, вы играете очень хорошо, но отчего вы не сыграете чего-нибудь для души? (англ.).

бинштейна: «Он снова заиграл; но уже совсем по-другому. Он играет нежно, словно маленькая хорошенькая женщина идет на цыпочках своими маленькими хорошенькими ножками... Затем звук делается серьезным, таинственным, точно звук колоколов... Вы полагаете, что это все? Вы не знаете Рубинштейна. Он встает, подымает руки и, стоя, пальцами, локтями, плечами, грудью и спиной, коленями, ногами набрасывается на инструмент, захватывая все ноты сразу, черные, белые, восьмушки, целые, шестнадцатые... Он бьет их молотом, валяет, как тесто, сплюсчивает. Они замирают с одного удара. Фортипиано агонизирует, еще одно последнее усилие, и инструмент издыхает, разлетается в 1757 500 осколков. Я сижу уничтоженный, убитый».¹¹⁵

После нескольких месяцев пребывания в США Рубинштейн все же решил дать представителям прессы «интервью». Он заявил им, что его приводит в негодование их отношение к искусству; что его возмущает обсуждение концертов в газетном разделе, носящем заголовок «Увеселения» («Amusements»); что в первую очередь пресса виновна в низкой музыкальной культуре публики и что долг критики изменить, а не поддерживать существующее положение.

Возмущаясь многими сторонами американской художественной жизни, Рубинштейн сумел в то же время отдать должное тем талантливым американским музыкантам, которые своей деятельностью поднимали культуру публики. В этом смысле характерны слова, сказанные им на прощальном ужине, данном в его честь В. Стейнвеем в кафе «Брунсвик» в Нью-Йорке: «Завтра я уезжаю. Я нашел в Америке то, что меньше всего надеялся найти... Я не имел понятия, что эта страна обладает таким оркестром, как оркестр Теодора Томаса. Я давал концерты в Петербурге, Вене, Берлине, Париже, Лондоне и других крупных центрах, но ни разу в жизни мне не приходилось встречать оркестр столь совершенный, как — созданный и воспитанный Теодором Томасом. Мне казалось, что, аккомпанируя, Томас угадывает мои мысли, а оркестр — читает мысли дирижера... Я знаю только один оркестр, который можно сравнить с оркестром Томаса. Это парижский оркестр... Но, увы, там нет Теодора Томаса, который руководил бы им».¹¹⁶

Но вернемся к гневным словам, сказанным Рубинштейном американским журналистам. Он понимал, конечно, что эти слова забудутся и не смогут оказать существенного влияния на американскую музыкальную жизнь; знал, что в таких случаях нужны не столько слова, сколько дела, и, в первую очередь, дела, выполненные им самим, — артистом, сумевшим за короткий срок привлечь внимание множества американских слушателей к серьезной музыке, к своему исполнитель-

скому искусству и к своей личности. Крылатых слов «один в поле не воин» Рубинштейн никогда не принимал и противопоставлял им формулу — «и один в поле воин». И вот в конце пребывания в США он решил совершить деяние, которое, учитывая его страшную усталость после семи с лишним месяцев непрерывного концертирования, без всякого преувеличения следует назвать подвигом. Стремясь подчеркнуть, что деятельность подлинного артиста должна носить просветительский характер, и привлечь внимание к исторической эволюции фортепианной музыки, Рубинштейн, вместо предусмотренного договором с импресарио одного «прощального» концерта, дал в Нью-Йорке семь прощальных Исторических концертов. Таким образом, здесь, в США, он впервые дал цикл Исторических концертов, закончив их своими вариациями на популярную американскую песню «Янки Дудл».

Приводим программы этих концертов:

Апрель, 30/май, 12. Первый концерт в Steinway Hall из цикла «Семь прощальных концертов»: *Бах*. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»; Жига; Хроматическая фантазия и fuga. — *Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll. — *Гендель*. Ария с вариациями d-moll. — *Гайдн*. Вариации f-moll. — *Скарлатти*. Кошачья fuga; Соната. — *Моцарт*. Фантазия c-moll; Жига G-dur; Рондо a-moll; Соната A-dur.

Май, 2/14. Второй концерт из того же цикла: *Бетховен*. Сонаты №№ 14, 17, 21, 23, 30, 32.

Май, 4/16. Третий концерт из того же цикла: *Шуберт*. Фантазия C-dur; Менуэт; Фантазия G-dur; Музыкальные моменты C-dur, As-dur, f-moll. — *Вебер*. Соната As-dur; Momento capriccioso; Приглашение к танцу; Полонез E-dur. — *Мендельсон*. Песни без слов E-dur, g-moll, Es-dur, fis-moll, Es-dur, As-dur, h-moll, F-dur, A-dur, a-moll, E-dur; Скерцо-каприччио; Каприччио e-moll, op. 16 № 2; Серьезные вариации.

Май, 5/17. Четвертый концерт из того же цикла: *Шуман*. Симфонические этюды; Крейсериана; Warum?; Des Abends; Traumeswirren; Романс d-moll; Вещая птица; Studien für den Pedalfuß a-moll, As-dur, b-moll; Карнавал.

Май, 7/19. Пятый концерт из того же цикла: *Шопен*. Фантазия; Прелюды e-moll, A-dur, h-moll, Des-dur, d-moll; Мазурки fis-moll, es-moll; Вальсы Es-dur, a-moll, As-dur; Полонезы A-dur, Es-dur; Ноктюрны b-moll, Fis-dur, g-moll, As-dur, H-dur, f-moll, Des-dur, c-moll; Экспромт As-dur; Колыбельная; Тарантелла; Скерцо; Баллады g-moll, F-dur, As-dur; Этюды As-dur, f-moll, c-moll, cis-moll, E-dur, a-moll; Соната b-moll.

Май, 8/20. Шестой концерт из того же цикла: *Фильд*. Ноктюрны Es-dur, A-dur, B-dur. — *Гензельт*. Гроза; Поэма любви; Фантазия; Колыбельная; Птичка. — *Тальберг*. Этюд a-moll. — *Моцарт* — *Тальберг*. Дон-Жуан. — *Моцарт* — *Лист*. Дон-Жуан. — *Шуберт* — *Лист*. Утренняя серенада; Баркарола; Лесной царь; Вальс-каприз из «Венских вечеров». — *Мейербер* — *Лист*. Монах. — *Россини* — *Лист*. Музыкальные вечера (Прогулка в гондоле, Венецианская регата, Серенада, Неаполитанская тарантелла); Ария из «Stabat Mater». — *Доницетти* — *Лист*. Воспоминания о «Лючии ди Ламмермур». — *Лист*. Вальс-экспромт; Венгерская рапсодия № 12.

Май, 9/21. Седьмой концерт из того же цикла: *Рубинштейн*. Прелюдии и fuga, op. 53 № 1; Прелюды E-dur, H-dur (вероятно, op. 53 №№ 3, 4); тема с вариациями, op. 88; Мелодии F-dur и H-dur, op. 3; Национальные танцы, op. 82; Вальс; Мазурка; Баркаролы № 1 f-moll, № 2 a-moll, № 4 G-dur; Романсы; Тарантелла; Вальс и Полонез, op. 14; Сарабанда, Паспье,

Куранта, Гавот, ор. 38; Русская серенада; Русское капричио, ор. 75 № 6; Новая мелодия *fis-moll*, Экспромт *As-dur*, Скерцо *F-dur*, ор. 93; Ноктюрн; Этюды; Вариации на американскую народную песню «Янки Дудл», ор. 93.

Успех концертов превзошел ожидания. О небывалом триумфе русского пианиста, отважившегося выступить перед малоподготовленной публикой с Историческими концертами, писала пресса не только Нью-Йорка, но и других городов США.

Воздействие концертной деятельности Рубинштейна на музыкальную жизнь страны было огромно. Одна из нью-йоркских газет в день его отъезда отметила, что благодаря ему «отношение американцев к хорошей серьезной музыке совершенно изменилось». Развивая эту мысль, газета писала: «Можно заверить артиста, что посеянное им в Новом свете (это, несомненно, стоило ему огромных усилий) не попало на бесплодную почву. Пусть г. Рубинштейн увезет это убеждение с собой в Европу и, — помня о том благе, которое принесло его пребывание и художественная деятельность по ту сторону океана республике Северной Америки, — пусть сохранит о ней приятные воспоминания».¹¹⁷ Благотворное влияние, оказанное Рубинштейном на американскую музыкальную жизнь, отмечает и К.-Др. Боуэн, назвавшая свою статью об американском турне русского артиста «Музыка приходит в Америку».

12/24 мая 1873 года, провожаемый небольшой группой музыкантов, с которыми у него установились дружеские отношения, и огромной толпой восторженных поклонников и поклонниц, Рубинштейн покинул Новый свет.

3

Рубинштейн торопился к семье. Но по пути в Петербург ему пришлось задержаться на некоторое время в Лондоне, Париже и Лейпциге — не для концертных выступлений, а для переговоров об исполнении и печатании его произведений. Из Лейпцига он писал матери, что страстно мечтает об отдыхе и что этот отдых должен заключаться в том, «чтобы уйти от всего, связанного с музыкой».¹¹⁸

Однако в Петергофе, где он поселился с семьей на летние месяцы, он не сумел уйти от музыки. Почти сразу же после переезда на дачу он вернулся к работе над «Маккавеями» и так увлекся сочинением оперы, что оставил всякую мысль об отдыхе. «Я много и хорошо работаю»¹¹⁹, — писал он тогда матери.

В августе Рубинштейн принял предложение совершить в сезоне 1873/74 года концертную поездку по городам Италии,

где он еще никогда не был. В письме к Л. Бёзендорферу, в котором Рубинштейн сообщал об этом проекте, содержатся строки, свидетельствующие, что воспоминания о неудаче, постигшей в свое время в Вене «Фераморса», не изгладились из памяти композитора: «...По пути туда (в Италию.— Л. Б.) или обратно я предполагаю заехать на несколько дней в Вену, не для того, чтобы играть, и не для того, чтобы ставить оперы (успокойте этим моих интимных друзей Гербека, Леви, Гельмесбергера и прочих вагнерианцев), а лишь для того, чтобы заплатить Мозенталю (либреттисту оперы «Маккавей».— Л. Б.) и еще немного помучить его».¹²⁰ Стремление реабилитировать «Фераморса» после его провала в Вене сыграло значительную роль в решении Рубинштейна поехать в Италию: ему было обещано, что «Фераморс» будет переведен на итальянский язык и весной 1874 года поставлен в Милане на сцене театра Ла Скала.¹²¹

Около 15/27 сентября Рубинштейн с семьей приехал из Петербурга в Одессу. Погостив две недели у матери и оставив детей на попечении родных, Рубинштейн и его жена отправились через Вену в Италию. До начала концертного турне они поселились на озере Комо в местечке Каденаббии. Композитор поставил себе задачей во что бы то ни стало закончить здесь оперу «Маккавей».

Озеро Комо! Он никогда не бывал здесь, но хорошо знал эти места — по роману А. Мандзони «Обрученные», которым зачитывался еще в 50-х годах, а главное, по ярким и образным рассказам замечательного итальянского виолончелиста А. Пиатти, владевшего в Каденаббии виллой. Еще не видя Лаго-ди-Комо, Рубинштейн живо представлял себе этот чудесный уголок у подножия Альп: ласку воздуха, света и красок; музыку речи, пения и колокольного звона; аромат лимонных деревьев, цветов и воды; узкую дорожку вдоль берега, окаймленную многолетними кипарисами и тенистыми каштанами; поблескивающее в просветах деревьев озеро и темные холмы; покачивающиеся на воде широкобортные лодки под белыми парусами; постукивающих деревянными башмаками крестьянок в живописной праздничной одежде, с большими сияющими гребнями из серебряных игл...

Рубинштейн, по словам его жены, «давно желал видеть эти места, а одно время даже хотел купить там заочно виллу — рядом с Пиатти».¹²² Но, приехав в Каденаббию, он с такой страстью взялся сочинять музыку, что не покидал гостиницы, отказался от прогулок и «наслаждался красотами южной природы по-своему — то есть из окна!».¹²³

Лишь по вечерам в первые дни пребывания в Каденаббии он нарушал иногда свое затворничество и выходил к навещавшим его итальянским друзьям — молодому либреттисту

и композитору А. Бойто и А. Пиатти. С последним Рубинштейн обычно музицировал.

Антон Григорьевич, рассказывает В. Рубинштейн, очень любил его, высоко ценил, восхищался красотой звука и благородством исполнения. Вообще же его удивляла холодная сдержанность итальянских инструменталистов: «Видишь южанина,— говорил он,— с огненными глазами, пылко жестикулирующего,— ожидаешь целого Везувия, а он тебе играет объективно, точно родился на Северном полюсе».¹²⁴

В конце ноября (нов. ст.) начались итальянские гастролы Рубинштейна. Приводим некоторые сведения об этих концертах.

1873

Милан. Ноябрь, 15/27. Первый концерт: *Бетховен* — *Рубинштейн*. Увертюра «Эгмонт». — *Моцарт*. Рондо а-молл. — *Гендель*. Жига; Ария с вариациями. — *Фильд*. Ноктюрн. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Шуман*. Warum?; Вещая птица; Des Abends; Traumeswirren. — *Шуберт*. Менуэт. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин». — *Шопен*. Этюды; Ноктюрн; Полонез. — *Рубинштейн*. Мелодия; Тарантелла; Баркарола; Вальс-каприз.

Ноябрь, 21/декабрь, 3. Второй концерт: *Мендельсон*. Песня без слов; Серьезные вариации. — *Шопен*. Ноктюрн. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин». — *Мендельсон* — *Рубинштейн*. Марш из «Сна в летнюю ночь».

Болонья, Турин, Венеция. Ноябрь, 19/декабрь, 1 — ноябрь, 28/декабрь, 10. Концерты.

Милан. Ноябрь, 29/декабрь, 11. Концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 4. — *Вебер*. Соната As-dur. — *Шопен*. Баллада № 1 g-moll. — *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан» (четырёхчастная редакция).

Болонья, Флоренция. Декабрь. Концерты.

Милан. Декабрь, 17/29. Последний концерт: *Бах*. Прелюдия и fuga. — *Шопен*. Этюды. — *Шуман*. Studien für den Pedalflügel. — *Шуберт*. Фантазия C-dur. — *Бетховен*. Соната. — *Гайдн*. Вариации f-moll. — *Рубинштейн*. Романс; Этюд; Сарабанда, Паспье, Гавот, ор. 38.

1874

Неаполь, Флоренция, Генуя, Рим. Январь. Концерты.

Публика, музыканты и пресса встретили выступления Рубинштейна восторженно. Сам артист, привыкший к триумфам и обычно не сообщавший о них в письмах, после первого концерта в Милане писал матери: «Я дал здесь вчера с блистательным успехом свой первый концерт».¹²⁵ Верди, впервые услышав Рубинштейна, в письме к парижскому журналисту Л. Эскюдье откликнулся на один из рубинштейновских концертов в Генуе: «Вчера вечером я слышал Рубинштейна. Это поистине великий пианист: жизнь, огонь, красочность, в особенности же ритм,— нечто очень редкое в Париже».¹²⁶

С. Фарина, редактор авторитетного итальянского музыкального журнала «Gazzetta Musicale di Milano», порицал критиков за то, что они исчерпали все громкие эпитеты и метафоры на характеристику игры прославленных пианистов, которым очень далеко, однако, до Рубинштейна. «...Восторг, который испытал я и испытала публика... был таков, что заставил от всего сердца проклинать рецензентов за ту поспешность, с которой они растратили слова *«бог клавиатуры»* (единственная подходящая к данному случаю метафора), адресовав их простым смертным, даже отдаленно не напоминающим Рубинштейна... Представьте себе всех пианистов, которых вы слышали, вспомните силу одного, легкость другого, свободную фантазию третьего, классическую строгость четвертого, возьмите все лучшее у каждого, составьте свой идеал, и вы увидите, что ваш идеал... рухнет при сравнении с Рубинштейном: ибо у Рубинштейна больше силы, чем у самых сильных пианистов, которых мне пришлось слышать, больше грации и изящества, чем у самых грациозных и изящных, больше чувства, больше четкости, больше чистоты, чем у всех. Это кажется фантастичным, но это так...»¹²⁷

Рубинштейна упрекали только в одном: в равнодушии к итальянской фортепианной литературе. «Раз мы слышали 40 произведений иностранной музыки,— писал один из рецензентов, ссылаясь на мнение публики,— мы хотели бы услышать по крайней мере 10 сочинений нашей музыки: это вопрос не местного патриотизма, а вкуса и в известной мере справедливости».¹²⁸ Эти упреки становятся понятными, если вспомнить, в какое время они высказывались: только недавно завершилась борьба за полное объединение Италии, и Рим, занятый гарибальдийцами и правительственными войсками, был провозглашен столицей страны.

На концерты Рубинштейна откликнулись рецензенты всех крупных городов Италии. Туринский критик писал, что «вспоминание о Рубинштейне не так-то легко будет вычеркнуть из памяти большинства тех, кто имел счастье присутствовать на его незабываемом концерте».¹²⁹ Венецианский журналист указал, что в игре русского пианиста совмещаются разные, и, казалось бы, противоположные качества: «Рубинштейн — математик и поэт, лед и пламень, демон и ангел, но он всегда и везде велик».¹³⁰ Неаполитанский рецензент подвел итоги: он обратил внимание на значение для итальянской музыкальной жизни концертов Рубинштейна, нанесших удар по сочинениям пустой виртуозной музыки и по манерному стилю исполнения. «Рубинштейн — один из тех артистов, кто рожден влиять на вкусы публики и открывать новые горизонты... Сожалею, что он не появился среди нас несколько лет тому назад. Какой толчок получили бы тогда серьезное искусство

и молодые художники, почитающие такое искусство!.. Приезд к нам Рубинштейна повлечет за собой падение вычурного пианистического стиля» * 131

Закончив концертное турне, Рубинштейн направился через Париж, где ненадолго задержался для переговоров о новом оперном либретто, в Петербург. Он вернулся на родину к 11/23 февраля. Прошло три года со времени его выступлений в России, три года, на которые пали его артистические триумфы в Вене, США и Италии. Естественно, что интерес, проявленный широкими кругами русской публики и музыкантами к его выступлениям, был огромен.¹³² Сотни людей не могли получить билеты на его концерты. Рубинштейн несколько раз появился тогда на эстрадах Петербурга и Москвы.

Вот перечень его выступлений:

Петербург. Февраль, 21/март, 5. Первый концерт: *Бетховен*. Соната № 14.— *Шопен*. Прелюды; Этюды.— *Шуман*. Studien für den Pedalfügel.— *Рубинштейн*. Тема с вариациями, ор. 88; Пьесы из «Miscellanées», ор. 93 (У ручья, Менуэт, Серенада, Вальс, Новая мелодия fis-moll, Экспромт As-dur, Баркарола № 5 a-moll); Вальс-каприз.

Февраль, 25/март, 9. Второй концерт: *Шуберт*. Фантазия C-dur.— *Гайдн*. Вариации f-moll.— *Гендель*. Жига из сюиты A-dur.— *Скарлатти*. Кошачья fuga; Соната.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».— *Фильд*. Ноктюрн.— *Шуберт*—*Лист*. Лесной царь.— *Шуман*. Wägen?; Вещая птица; Des Abends; Traumeswirren.— *Шопен*. Баллада; Колыбельная; Полонез.— *Рубинштейн*. Каприз; Мелодия; Тарантелла; Романс; Этюд.

Москва. Март, 5/17 и 11/23. Концерты.

Март, 8/20. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан» (шестичастная редакция).

Петербург. Март, 18/30. Выступил в концерте в пользу литераторов.

Май, после 12/24. Выступил в концерте учеников Г. Ниссен-Саломан: *Шуман*. Карнавал.— *Рубинштейн*. Сцена и хор из оперы «Фераморс» (В. Рааб, хор учащихся под управлением Г. Ниссен-Саломан, партию ф-п. исполнил Рубинштейн).— *Шуберт*. Лесной царь (О. Палечек и Рубинштейн).

Из ряда откликов на концерты, появившихся в петербургских газетах и журналах, приведем лишь один, принадлежащий Чайковскому: «Этот гениальный виртуоз приехал к нам (в Москву.— Л. Б.) после своих триумфов в Петербурге, где в двух концертах сделал неслыханный сбор в четырнадцать тысяч рублей сер., из которых половина была отдана им частично в распоряжение Главной дирекции Русского музыкального общества, частично на вспомоществование бедным... Играл он один, без оркестра и без всякого участия других артистов, играл много, долго и так хорошо, как только может играть виртуоз, обладающий гениальным талантом и

* Буквально: «бегство пианистического барокко» («la fuga del barocchismo pianistico»).

давно созревшим, неподражаемым мастерством... Его сильный, сочный тон, его изумительное искусство нюансировать, порывистая, вдохновенная страстность его игры, поэтичность, глубина концепции — все это бесчисленное множество раз вызывало дифирамбы прессы, восторги публики и поклонение музыкантов... Пожав лавры, подобающие *царю пианистов*, как нередко называют г. Рубинштейна, он через несколько дней вызвал не менее громкие овации в качестве отличного симфонического композитора и вместе весьма искусного капельмейстера». ¹³³

4

Весной 1874 года Рубинштейн окончательно решил выбрать Петергоф (ныне Петродворец) — городок, расположенный на южном берегу Финского залива, приблизительно в 30 километрах от Петербурга, — местом постоянного проживания семьи и своего пребывания в перерывах между концертными поездками. На углу, образуемом Ораниенбаумским шоссе и подъездом в город, вдали от петергофских парков, он приобрел дом с обширным садом, спускавшимся к морю. На покупку, полную перестройку и меблировку дома ушла большая часть денег, заработанных в Америке. Петергофский дом, по настоянию В. Рубинштейн, был обставлен с большой роскошью. Лично для себя великий артист облюбовал отдаленную от всех помещений дома восьмиугольную башенку, куда вела витая деревянная лестница. В «вышке», как называл Рубинштейн эту башенку, был устроен его рабочий кабинет. Он любил комфорт, но избегал роскоши. Свою рабочую комнату он обставил скромно и строго: слева от входа — черный беккеровский рояль; против двери у противоположной стены — небольшой стол, на нем простой письменный прибор из зеленоватого мрамора и бронзы, лампа и несколько фотографий; у стола — обтянутое соломенным плетением кресло с узкой спинкой, несколько стульев; справа диван и открытая полка для книг, нот и рукописей; на полу блеклых тонов узорчатый ковер. Отсюда открывался ничем не заслоняемый широкий горизонт и морская даль — изредка прозрачная и сияющая, а чаще задернутая водяной пылью тумана. Но даже в пасмурные дни, каких так много в тамошних местах, в комнате благодаря большим окнам было очень светло, и больные глаза Рубинштейна не уставали. В 70-х годах Рубинштейн мечтал когда-нибудь «познать здесь покой»; в его понимании это означало укрыться от концертной суеты и спокойно, целыми днями писать музыку. Петергофский дом, по словам Рубинштейна, создавал иллюзию, что это время не за горами...

Итак, в середине 70-х годов, после раздумий и колебаний, Рубинштейн снова обосновался в России. Жизнь страны в эти и ближайшие годы была полна нараставших противоречий, столкновений и брожений. Рубинштейн вернулся в Россию в дни широкого распространения среди демократической интеллигенции утопических идей и попыток «хождения в народ»: весной 1874 года около тысячи представителей городской молодежи отправились в деревню с целью просвещения и революционной пропаганды. Начались массовые аресты и репрессии. Крупные политические судебные процессы второй половины 70-х годов и смелые речи ряда арестованных революционеров привлекали широкое внимание общественных кругов и обостряли возбужденное состояние умов. Некрасов откликнулся на «процесс 50-ти» стихотворением «Смолкли честные, доблестно павшие», поэт Я. Полонский, давний друг А. Рубинштейна, на дело В. Засулич — «Узницей». Ни жесткая репрессивная политика правительства, ни его попытки лавировать в накалявшейся обстановке не приводили к результатам, на которые возлагали надежды царские сановники. В тактике «Земли и воли», деятельность которой в значительной степени определяла характер русского освободительного движения этих лет, постепенно все большую роль стал играть индивидуальный террор, а в практике «Народной воли» он стал одним из основных средств борьбы с самодержавием. На эти годы падает ряд политических террористических актов, и среди них — выстрел В. Засулич в петербургского градоначальника Трепова, убийство начальника тайной полиции Мезенцева, а после многочисленных неудачных покушений — и Александра II (1881 г.).

События на Балканах повлекли за собой сильнейшее волнение умов. Тлевший там многие годы огонь стал разгораться. Подъем национально-освободительного движения против турецкого ига, война Сербии и Черногории против Турции и последовавшая за ней русско-турецкая война 1877—1878 годов — все это вызвало в различных слоях русского общества движение волонтеров в помощь сербам, черногорцам и болгарам. Передовых русских людей отталкивала славянофильская лицемерная шумиха реакционеров, но в то же время демократически настроенная молодежь, искренне сочувствовавшая угнетенным народам, отправлялась добровольцами на Балканы помогать восставшим.

К концу 70-х годов внутренние и международные события создали в России революционную обстановку — «вторую революционную ситуацию» (1879—1880 гг.).

Рубинштейн, как и многие другие русские музыканты, был далек от участия в политической жизни страны. Но он обладал внутренней зоркостью, живым интересом к современ-

ности, испытывал потребность осмысливать происходящие вокруг него события и отдавать себе отчет в занимаемой им позиции. Он считал это обязательным для художника. Так, отметив в одной из дневниковых записей (см. л. 9/6), что Гёте и Шекспир, художники, которых он боготворил, будучи современниками крупнейших общественных событий («Гёте жил во время первой французской революции, наполеоновских войн, Июльской революции», Шекспир — «во времена религиозных войн»), даже не упомянули обо всем этом в своих произведениях, Рубинштейн задался вопросом — не заслуживают ли эти величайшие умы упрека за то, что ничего не говорили о стремлениях, жалобах, надеждах и бедствиях своего времени? Дело, конечно, не в том, правильно ли оценивал Рубинштейн сочинения Гёте и Шекспира, а в его отношении к проблеме «художник и современность».

К сожалению, сохранившиеся в сравнительно небольшом количестве письма Рубинштейна конца 70-х годов носят преимущественно информационный и деловой характер и не содержат почти никаких откликов на события, волновавшие умы современников. Лишь изредка в письме к матери промелькнет реплика, свидетельствующая, что и в эти годы Рубинштейн не переставал задумываться над происходящим вокруг него. Вот одна из таких реплик, относящаяся к русско-турецкой войне: «Война эта какая-то особенная — не то она закончится ничем, не то разовьется в еще небывалый мировой пожар! Тогда прощай на долгое время искусство, музыка. Будем, конечно, надеяться, что весь свет устрашится и не допустит этого. Но ведь в цивилизованной Европе все возможно!». ¹³⁴ В 1877 году с целью показать свое отношение к национально-освободительному движению на Балканах Рубинштейн обращается к фольклорным текстовым записям, сделанным видным деятелем сербского Возрождения В. Караджичем, в свое время принимавшим участие в восстании сербов против турок, и пишет на эти тексты «Десять сербских песен». Не подлежит сомнению, что Рубинштейн был знаком с народническим движением не только по откликам в официальной прессе: в конце 70-х годов к нему в Петергоф несколько раз приезжала его младшая сестра С. Рубинштейн (он был с ней очень близок), связанная ряд лет с революционеркой В. Фигнер и бывшая несколько позже под надзором полиции. ¹³⁵ Именно по совету сестры Рубинштейн обратился к текстам Караджича. По ее же просьбе Рубинштейн написал (вероятно, в 1878 г.) романс «Узница» на слова Я. Полонского, ¹³⁶ начинавшийся не с первой строки стихотворения, а со слов:

Вижу я своды... окно за решеткою,
Койку в сырой полушке.

Отметим, наконец, что общественная ситуация, сложившаяся в России, отразилась и на судьбе одного из сочинений Рубинштейна: его опера «Купец Калашников» была в 1879 году по политическим мотивам запрещена.

5

С той поры, когда Рубинштейн поселился в Петергофе, он установил определенный порядок распределения своего времени в году, и этот порядок оставался неизменным в течение многих лет. Летом, а иногда весной он приезжал на несколько месяцев в Петергоф. Здесь он сочинял музыку и работал над пианистическим репертуаром. В эти месяцы он старался никуда отсюда не отлучаться. Но далеко не всегда это ему удавалось: нередко и в летнее время ему приходилось уезжать за границу по делам, связанным, главным образом, с исполнением его сочинений. Осенью, а в иных случаях зимой он начинал свой концертный сезон.

В эти годы на театральных сценах различных европейских городов все чаще ставились оперы Рубинштейна. Вот перечень важнейших постановок его опер во второй половине 70-х и в самом начале 80-х годов:

Петербург, 13/25 января 1875 — «Демон».
Прага, 28 сентября/10 октября — «Маккавей».
Берлин, 5/17 апреля 1875 — «Маккавей».
Стокгольм, ноябрь 1875 — «Маккавей».
Гамбург, 28 января/9 февраля 1876 — «Маккавей».
Мюнхен, 14/28 ноября 1876 — «Маккавей».
Петербург, 22 января/3 февраля 1877 — «Маккавей».
Вена, 12/24 февраля 1878 — «Маккавей».
Дрезден, май 1878 — «Фераморс».
Франкфурт-на-Майне, 3/15 сентября 1878 — «Маккавей».
Кёнигсберг, 2/14 ноября 1878 — «Фераморс».
Берлин, 20 февраля/4 марта 1879 — «Фераморс».
Гамбург, 19 октября/1 ноября 1879 — «Нерон».
Москва, 22 октября/3 ноября 1879 — «Демон».
Бреславль, декабрь 1879 — «Маккавей».
Данциг, 30 декабря 1879/11 января 1880 — «Фераморс».
Петербург, 22 февраля/5 марта 1880 — «Купец Калашников».
Гамбург, 22 октября/3 ноября 1880 — «Демон».
Ганновер, 2/14 ноября 1880 — «Маккавей».
Берлин, 21 ноября/3 декабря 1880 — «Нерон».
Мангейм, 5/17 декабря 1880 — «Фераморс».
Кёнигсберг, 7/19 января 1881 — «Маккавей».
Лондон, 9/21 июня — «Демон».

Многие выезды Рубинштейна из Петергофа обусловлены были тем, что он дирижировал первыми спектаклями своих опер, разучивал партии с певцами или присутствовал на последних репетициях и премьерах.

Изучая маршруты артистических турне Рубинштейна, нетрудно заметить, что в выборе их наблюдается определенная закономерность (конечно, не без отдельных исключений): отныне выступления Рубинштейна-пианиста обычно сопутствуют либо постановкам его опер, либо исполнению его симфонических или ораториальных произведений. И программы его концертов строятся порой по-иному, чем в предшествовавшие годы: в них значительно большее место занимают произведения самого артиста. Нередко в одном и том же концерте он выступает как капельмейстер и как пианист: в одном отделении дирижирует своими произведениями, в другом играет фортепианные сочинения, в том числе и свои.

Таковы некоторые тенденции, характеризующие артистическую деятельность Рубинштейна этих лет.

Летом 1874 года, живя в Петергофе, Рубинштейн работал над рядом крупных сочинений: Пятым концертом для фортепиано с оркестром *Es-dur*, *op. 94*, Четвертой симфонией *d-moll*, *op. 95* (названной автором «Драматической»), Вторым концертом для виолончели с оркестром *d-moll*, *op. 96*. Одновременно он переоркестровал оперу «Дети степей», которая была намечена к постановке в сезоне 1874/75 года в Праге под управлением Б. Сметаны. Для того чтобы за несколько месяцев выполнить этот грандиозный по объему план, Рубинштейну пришлось, по его словам, «целыми днями сидеть за письменным столом». ¹³⁷ Одно время он стал даже сомневаться, успеет ли к сроку выполнить поставленные себе задачи. «Симфония и 5-й фортепианный концерт,— сообщал он Б. Зенфу,— доставляют мне много хлопот... Думаю, что не смогу покончить со всеми этими делами к предстоящей зиме». ¹³⁸ Однако все намеченное было им выполнено задолго до зимы; в октябре он писал матери: «Своим летом (в отношении работы) я очень доволен: фортепианный концерт, симфония, концерт для виолончели, проверка опер— все это я закончил». ¹³⁹

В начале лета Рубинштейн еще не знал, как сложатся его осенние и зимние поездки. Отвечая устроителю концертов Б. Ульману, Рубинштейн писал ему: «Пока я так сильно занят приготовлениями к четырем моим операм, которые в будущем сезоне пойдут на сцене (одна — в Болонье, одна — в Берлине, одна — в Праге и одна — в Петербурге), ¹⁴⁰ что не могу предпринимать или хотя бы иметь в виду ничего другого. Если бы, однако, могло устроиться что-либо для меня подходящее в Париже — исполнение оперы или инструментального сочинения и при этом игра на рояле,— я охотно был бы готов с этим сообразоваться... Для Лондона и Англии

мне также хотелось бы иметь в виду что-либо, но не исключительно [игру на] фортепиано, а лучше всего исполнение оратории, связав это с фортепианной игрой и с оркестровыми сочинениями». ¹⁴¹

Намечавшаяся постановка «Демона» в Мариинском театре заставила Рубинштейна отказаться от осеннего концертного турне. ¹⁴² В период, непосредственно предшествовавший этой постановке, композитору пришлось пережить немало тяжелых минут. Репетиции начались, по словам В. Бесселя, после нескончаемых ожиданий и проволочек. В театральном мире царил недоверие к новой опере и ей прочили провал. Э. Направник, под управлением которого ставился «Демон», опасался столкновений с Рубинштейном. Дирекция театра сокращала расходы на оформление спектакля и костюмы. Разучивание партий с главными исполнителями оперы Рубинштейн взял на себя. Но из артистов только В. Рааб (Тамара) и ветеран русской оперной сцены О. Петров (Гудал) отнеслись к своим ролям с любовью. Остальные исполнители (И. Мельников, Ф. Комиссаржевский и др.) проявили к опере значительно меньше сочувствия и внимания. По словам Направника, «заявление исполнителя партии Демона — Мельникова, что «без сокращения крайне утомительного 4-го действия он петь больше не будет», поддержанное приказанием дирекции сделать сокращения против воли автора, повело к крупной ссоре». ¹⁴³

13/25 января 1875 года состоялась премьера многострадальной оперы. ¹⁴⁴ Несмотря на холодное, а то и отрицательное отношение критики, ¹⁴⁵ «Демон» встретил горячий отклик у зрителей, и блистательный успех оперы с каждым спектаклем возрастал. Спустя несколько месяцев после премьеры Ларош писал: «О громадном успехе этой партитуры, о лаврах, пожатых композитором во время моего отсутствия из Петербурга, я давно знал из газет. Я радовался повороту нашего общественного мнения, которое, в недавнее еще время преклоняясь перед Рубинштейном-пианистом, было если не враждебно, то довольно равнодушно к Рубинштейну-композитору. . . Поворот этот несомненен и совершился с замечательной энергией». ¹⁴⁶ «Поворот общественного мнения» был, конечно, обусловлен художественными достоинствами оперы, но не только ими. Успеху способствовала и общественная атмосфера тех дней: опера была поставлена во время разгула реакции после массовых арестов демократической молодежи летом 1874 года, когда всё и вся находились под гнетом, когда даже весьма умеренный либерал А. Никитенко записал в своем дневнике: «Все ложь, все ложь, все ложь в любезном моем отечестве» (запись от 1 января 1875 г.). ¹⁴⁷ В эти дни лирическая, искренняя музыка Рубинштейна на

вольнолюбивый сюжет воспринималась широким кругом русских слушателей с особым сочувствием: опера отвечала их личным переживаниям. Не меньший общественный резонанс вызвала московская премьера оперы осенью 1879 года, когда волна освободительного движения 70-х годов подымалась к вершине...

Спустя две недели после первого спектакля «Демона» в Мариинском театре Рубинштейн писал матери из Берлина: «Вскоре после первого представления моей оперы в Петербурге я уехал сюда, чтобы узнать, как обстоит здесь дело с моей последней оперой (т. е. с оперой «Маккавей». — Л. Б.). Она отложена до апреля. Это крайне неприятно, но ничего не поделаешь, нужно покориться обстоятельствам. Даю здесь и в других городах концерты, чтобы заполнить время, и не предполагаю вернуться домой раньше мая месяца».¹⁴⁸

Однако, началом артистических выступлений Рубинштейна в сезоне 1874/75 года надо считать не берлинские, а петербургские концерты:

1874

Петербург. Декабрь, 26/7 января 1875 г. Концерт в пользу оркестра русской оперы: *Шопен*. Соната b-moll.

1875

Январь, 11/23. Дирижировал в симфоническом собрании РМО: *Рубинштейн*. Симфония № 4 («Драматическая») (первое исполнение).

Берлин. Январь, 31/февраль, 12. Концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 5 для ф-п. с оркестром (первое исполнение); Симфония № 4; Пьесы для ф-п., ор. 93.

Лейпциг. Февраль, 3/15. Концерт (программа та же).

Февраль, 7/19. Концерт: *Бах*. Две прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира». — *Гендель*. Сарабанда; Пассакалья. — *Гайдн*. Вариации f-moll. — *Моцарт*. Жига G-dur. — *Бетховен*. Соната № 14. — *Шуберт*. Музыкальный момент. — *Вебер*. Полонез Es-dur. — *Мендельсон*. Три песни без слов; Каприччио e-moll, ор. 16 № 2. — *Шуман*. Studien für den Pedalflügel; Крейсleriана; Симфонические этюды. — *Шопен*. Соната b-moll; Ноктюрн; Мазурка; Этюды.

Дрезден, Прага, Вена, Пешт, Вена. Февраль 11/23 — март 17/29. Концерты.

Берлин. Апрель, 5/17. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей».

Париж. Апрель, 19/май, 1 и 21/май, 3. Концерты.

Апрель, 22/май, 4. Концерт: *Рубинштейн*. Вавилонское столпотворение; Концерт № 5 (дирижер Ж. Данбэ).

Апрель, 26/май, 8 и 28/май, 10. Концерты.

Май, 2/14. Выступил в музыкально-литературном концерте в пользу русской читальни: *Вебер*. Соната As-dur. — *Рубинштейн*. Фантазия на русские народные песни «Вниз по матушке по Волге» и «Лучинушка»; Русская серенада, ор. 93; Русское каприччио, ор. 75 № 6.

Май, 5/17. Концерт: *Рубинштейн*. Увертюра к опере «Дмитрий Донской»; Концерт № 5 (дирижер Ж. Данбэ). — *Шуберт*. Фантазия C-dur. — *Шопен*. Соната b-moll.

Судя по письмам Рубинштейна и программам его выступлений, в сезоне 1874/75 года он поставил перед собой следующие задачи: показать в Германии (Берлине) свою последнюю оперу «Маккавей»;¹⁴⁹ познакомить парижан с «Вавилонским столпотворением»; исполнить в ряде городов свои новые крупные произведения — Четвертую симфонию и Пятый концерт для фортепиано. Все остальные выступления должны были «сопутствовать» выполнению этих основных задач.

Рубинштейну удалось осуществить задуманное, то есть привлечь внимание к своей музыке. Его новые произведения вызвали многочисленные отклики в немецкой, австрийской, венгерской и французской печати.¹⁵⁰ В высказываниях крупнейших европейских музыкальных критиков преобладали нотки почтительности к Рубинштейну-композитору. Но как только речь заходила о его исполнительском искусстве, почтительный тон сменялся восторженным. Таким же, видимо, было и отношение широкой публики: ее основной интерес, к огорчению Рубинштейна, продолжали вызывать его выступления в качестве пианиста.

Во время концертов в Париже Рубинштейн получил заказ написать оперу «Нерон», которую предполагалось в следующем сезоне поставить на сцене одного из парижских театров. Из Парижа он сообщал матери: «Этим летом придется много работать, так как получил здесь либретто, музыка к которому должна быть закончена к следующей зиме».¹⁵¹ Вернувшись 13/25 мая в Петергоф, Рубинштейн сразу же приступил к сочинению оперы на текст известного либреттиста Ж. Барбье. Вскоре он писал матери: «Я много и очень спокойно здесь работаю... Хотя бы закончить уже эту оперу, она доставляет мне много забот».¹⁵² Однако довести до конца в намеченные сроки сочиняемое произведение на этот раз не удалось. Потребовались изменения в либретто, и в августе композитору пришлось отправиться на несколько недель в Париж для совместной работы с Барбье. Осенью работа над оперой продолжалась, но Рубинштейн не смог завершить ее до начала очередных концертных выступлений. «Был в Москве и дал там концерт, — сообщал он матери в декабре 1875 года. — Поездки туда и обратно, праздники, подготовка к здешним концертам, которые должны состояться 4 и 11, и т. д. и т. д.; ко всему этому моя работа (над «Нероном». — Л. Б.), которую не могу закончить, — вполне достаточно, чтобы сойти с ума».¹⁵³ Отложить сочинение оперы до окончания разъездов он себе не позволил. В начале 1876 года он писал матери из Лейпцига: «Как видите, я уже опять от-

далился от своего дома на сотни миль, думаю, что на пять месяцев. Это невесело, но иначе поступить было невозможно. Мою работу я надеюсь теперь скоро закончить, и тогда я буду гораздо веселее смотреть на все остальное; до сих пор это угнетает меня, как кошмар».¹⁵⁴ Однако «скоро закончить» оперу в условиях концертного турне, конечно, не удалось. К тому же в эти дни из-за катаракты резко ухудшилось его зрение. Работа над «Нероном» была в основном завершена лишь в мае 1876 года во время гастролей в Лондоне.

О концертах и артистических путешествиях Рубинштейна в сезоне 1875/76 года дает представление следующий список его выступлений:

1875

Петербург. Ноябрь, 23/декабрь, 5. Выступил в концерте К. Сен-Санса: *Сен-Санс. Вариации на тему Бетховена* для двух ф-п. (автор и Рубинштейн).

Москва. Декабрь, 19/31. Выступил в симфоническом собрании РМО: *Рубинштейн. Концерт № 5; Фантазия для двух ф-п., ор. 73* (с Н. Рубинштейном).

Декабрь, 21/2 января 1876 г. Концерт: *Бетховен. Соната № 21.— Шуберт. Музыкальные моменты №№ 1, 2, 3.— Вебер. Полонез.— Мендельсон. Песни без слов; Серьезные вариации.— Шопен. Соната b-moll; Ноктюрн G-dur; Вальс As-dur; Полонез As-dur; Полонез A-dur.— Шуман. Крейслериана.— Лист. Венгерская рапсодия № 3.— Рубинштейн. Романс; Лезгинка из оперы «Демон»* (в транскрипции автора).

Петербург (?). Выступил в благотворительном концерте (в пользу вдовы В. А. Кологривова): *Рубинштейн. Фортепианный квартет, ор. 66.— Шопен. Ноктюрн; Этюд; Экспромт.— Шуман. Warum?; Вещая птица.— Рубинштейн. Баркарола; Тарантелла.— Шуман. Andante и вариации для двух ф-п. (А. и Н. Рубинштейны).*

1876

Петербург. Январь, 4/16. Первый концерт в зале Дворянского собрания: *Рубинштейн. Концерт № 5* (дирижер Н. Рубинштейн); Баллада «Леонора», ор. 93; Вариации на американскую песню «Янки Дудл», ор. 93.— *Шуман. Крейслериана.— Шопен. Ноктюрн G-dur; Вальс As-dur; Полонез A-dur.*

Январь, 11/23. Второй концерт (благотворительный) в зале Дворянского собрания: *Бетховен. Соната № 23.— Шуберт. Музыкальные моменты.— Вебер. Полонез.— Мендельсон. Песни без слов; Серьезные вариации.— Шопен. Соната b-moll.— Рубинштейн. Баркарола; Мазурка; Ноктюрн; Каприз; Мелодия F-dur, ор. 3; Лезгинка из оперы «Демон».— Лист. Венгерская рапсодия.*

Лейпциг. Январь, 15/27, 19/31, 22/февраль, 3. Концерты.

Гамбург. Январь, 28/февраль, 9. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в местном театре.

Страсбург, Фрейбург, Карлсруэ, Баден-Баден, Мангейм, Дармштадт, Мангейм, Нейштадт, Гейдельберг, Карлсруэ, Висбаден, Франкфурт-на-Майне, Кёльн, Аахен, Ганновер, Гамбург, Бремен, Берлин, Дюссельдорф, Крефельд, Аахен. Февраль, 21/март, 4 — апрель, 9/21. Концерты.

Лондон. Апрель, 19/май, 1 — май, 18/30. Концерты.

Выступления Рубинштейна в этом сезоне начались с его участия в концерте приехавшего в Петербург К. Сен-Санса, с которым он был очень дружен. В отклике на этот концерт Ларош писал: «Из-под его рук и в этой пьесе (вариациях Сен-Санса на тему Бетховена для двух роялей.— Л. Б.) неоднократно прорывалась та львиная сила, тот могучий *рубинштейновский крик*, подобный которому можно найти разве у величайших драматических певцов и который дает такую оригинальную физиономию игре нашего титанического артиста».¹⁵⁵

За этими выступлениями последовало исполнение Рубинштейном своего Пятого фортепианного концерта в Москве. В предшествовавшем сезоне он множество раз играл этот концерт в различных городах Европы. Теперь предстояло впервые выступить с ним в аудитории русских слушателей. Перед первым исполнением на родине своих крупных сочинений Рубинштейн всегда очень нервничал. С одной стороны, тут сказывалось повышенное чувство ответственности, испытываемое им перед соотечественниками, перед бывшими учениками и воспитанниками; с другой стороны — резко критическое, а подчас и недружелюбное отношение к его творчеству некоторых русских музыкантов. На этот раз, — вероятно, из-за страшного утомления, вызванного работой над «Нероном», — нервное состояние артиста дошло до предела.

Сохранились интересные воспоминания Н. Кашкина об этом выступлении. Как обычно, Рубинштейн остановился в Москве у брата. В день концерта брат отправился в симфоническое собрание за час до его начала. Кроме Кашкина и А. Рубинштейна, в квартире находился Н. Губерт, хворавший и не встававший с постели. «Мы оставались некоторое время втроем, — рассказывает Кашкин. — Потом Антон Григорьевич вышел в залу, а я продолжал разговаривать с Губертом. Во время разговора из зала раза два прозвучали чуть слышно отдельные ноты фортепиано до того слабо, что в первый раз я предположил даже, что мне почудилось, но после второй ноты я заглянул в залу и увидел довольно странное зрелище. Антона Григорьевича... должно быть, волновало ожидание приема, какой публика сделает новому произведению. Вероятно, под влиянием такого волнения он захотел мысленно проиграть концерт, и я увидел его сидящим за фортепиано, с полным увлечением бросающего руки над клавиатурой, в воздухе проделывающего пассажи концерта и слегка раскачивающегося всем корпусом, как бы действительно играя». Спустя некоторое время поехали в собрание. «Он вышел на эстраду страшно возбужденный, вследствие чего играл не только ужасно нервно, но даже забывал пассажи, иногда путался и кое-как докончил концерт, совсем его скомкав... По-

сле он не отдавал себе отчета в том, как играл, только смутно припоминал некоторые промахи». ¹⁵⁶ К этому рассказу следует добавить, что через две недели Рубинштейн играл этот же концерт в Петербурге. На этот раз все было совсем по-другому.

О концертах Рубинштейна в сезоне 1875/76 года русскими и иностранными рецензентами было написано множество рецензий. Из них статья Лароша о петербургских выступлениях, пожалуй, самая интересная: критику удалось в яркой форме рассказать о широте воздействия рубинштейновского исполнительского искусства и обратить внимание на его историческое значение. «Бывают в искусстве явления,— писал Ларош,— составляющие восторг немногих, культ избранных натур, лучезарные точки, сияющие в вечной красоте как отдаленные, трудно доступные альпийские вершины,— и явления, дорогие сердцам всех и каждого, непосредственно и неотразимо действующие и на непросвещенный вкус... В Рубинштейне совмещается и то и другое. Его игра, как «Фауст» Гёте, могла бы служить неистощимым предметом для самых тонких, глубокомысленных комментариев и вместе с тем она, как тот же «Фауст», составляет достояние массы, источник восторженного наслаждения для всех и каждого, возбуждает энтузиазм и любовь, не нуждающиеся ни в чем посредничестве, ни в каких толкованиях». Далее Ларош отметил, что Рубинштейну суждено было «совершить переворот в наших музыкальных понятиях, покончить с нашим исключительным культом поверхностной виртуозности и итальянской оперы, познакомить нас с обширным царством классической музыки в самом широком смысле слова,— и выполнить эту задачу не как педантичному наставнику, но как вдохновенному проповеднику». ¹⁵⁷

Стремительный поток дел нес Рубинштейна дальше. В начале июня 1876 года он вернулся после лондонских концертов в Петергоф и немедленно приступил к сочинению новой музыки. На этот раз он писал камерные произведения — Струнный секстет, ор. 97, Третью сонату для фортепиано и скрипки, ор. 98, и Фортепианный квинтет, ор. 99. К тому же он заканчивал техническую работу над партитурой «Нерона» и готовил партитуру и клавираусцуг «Демона» для издания с немецким текстом.

Рубинштейн нервничал: его беспокоило, успеет ли он все закончить до «зимнего концертного похода». В начале осени он писал матери: «Этой зимой мне многое предстоит сделать: здесь, в филармоническом концерте, исполнят под моим управлением «Потерянный рай», в русской опере — «Макка-

веев», в Гамбурге и Берлине — «Нерона», в Мюнхене и Кёльне — «Маккавеев», и после всего этого сразу же поездка в Англию... Дел достаточно, но и усталости достаточно. Надеюсь, что все закончится счастливо, и я смогу снова приняться за новые работы, за новые хлопоты (такова судьба человека, в особенности артиста)». ¹⁵⁸

Вот перечень важнейших выступлений Рубинштейна в сезоне 1876/77 года:

1876

Петербург. Декабрь 5/17. Дирижировал концертом Петербургского филармонического общества (благотворительным): *Рубинштейн*. Ора- тория «Потерянный рай» (первый раз в Петербурге).

Декабрь, 11/23. Выступил в камерном концерте: *Рубинштейн*. Трио № 4 a-moll, op. 85 (с участием Л. Ауэра и К. Давыдова). — *Бетховен*. Сонаты №№ 27 и 28. — *Шуберт*. Музыкальные моменты.

1877

Москва. Январь, 16/28. Выступил в квартетном собрании РМО: *Рубинштейн*. Соната h-moll для ф-п. и скрипки, op. 98 (с И. Гржимали).

Петербург. Январь, 22/февраль, 3. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в Мариинском театре.

Январь, 24/февраль, 5. Дирижировал вторым спектаклем оперы «Маккавей».

Лейпциг. Февраль (нов. ст.). Выступил в кругу музыкантов: *Рубинштейн*. Соната h-moll для ф-п. и скрипки, op. 98; Фортепианный квинтет g-moll, op. 99. (Тогда же был исполнен в первый раз Струнный секстет D-dur, op. 97.)

Ливерпуль, Манчестер, Бирмингем, Брайтон, Глазго, Лидс, Ливерпуль, Челтнем. Февраль, 19/март, 3 — апрель, 5/17. Концерты.

Лондон. Апрель, 9/21. Концерт: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан»; увертюра к опере «Дмитрий Донской»; Концерт № 2; Финал второго акта оперы «Маккавей».

Апрель, 18/30 — май, 23/июнь, 4. Концерты.

В начале сезона Рубинштейну пришлось ненадолго задержаться в Петербурге в ожидании исполнения «Маккавеев» на сцене Мариинского театра. Дирекция театра приняла оперу к постановке — правда, весьма неохотно. Потом отказалась ее ставить. Затем снова вернулась к прежнему решению, но бесконечно откладывала начало репетиционной работы. В «Автобиографических рассказах» Рубинштейн вспоминал: «Я предлагаю оперу «Маккавей». Мне отказывают. Певец Корсов, который мне покровительствовал, выхлопотал у Лукашевича, чтобы дали «Маккавеев». Так вот министр наложил такую резолюцию: „Дать можно, но никаких затрат на декорации и костюмы не делать“. Последними репетициями оперы дирижировал автор. Исполнением актеров он был до-

волен,¹⁵⁹ но игру оркестра считал неудовлетворительной. Произошел конфликт. За несколько часов до генеральной репетиции Рубинштейн чуть было не забрал из театра партитуру оперы.

22 января/3 февраля 1877 года состоялась петербургская премьера «Маккавеев». На следующий день композитор написал матери: «Вчера здесь с блестящим успехом прошло первое представление «Маккавеев». Исполнение сверх всех ожиданий было хорошим, и все артисты, хор, декорации, костюмы, словом всё и вся превзошли самих себя. Я дирижировал».¹⁶⁰ По словам современников, опера была принята публикой восторженно. Этому восторженному приему в немалой степени способствовал сюжет оперы: борьба за национальную независимость, — а этой теме посвящена опера, — в дни памятных событий на Балканах остро волновала широкие круги русского общества.

Рубинштейн, пребывавший до постановки «Маккавеев» в угрюмом настроении, уехал за границу после второго спектакля оперы радостный и окрыленный успехом. Он показал лейпцигским музыкантам свои новые камерные сочинения, а затем отправился в Париж для переговоров с Византини о постановке «Нерона». Отсюда он уехал на три месяца в Англию, где дал 60 концертов, по пять в неделю.

Лето 1877 года Рубинштейн, как всегда, провел в Петергофе. Правый глаз его стал совсем незрячим. Но Рубинштейн продолжает трудиться упорно и неутомимо. С июня до середины октября он написал Четвертую сонату для фортепиано, Концертштюк для фортепиано с оркестром,¹⁶¹ двенадцать романсов на слова А. Толстого (работа над романсами началась еще во время турне), «Десять сербских песен». В это же время шла работа над какой-то духовной оперой (вероятно, «Суламифью») и был начат «Купец Калашников».

В один из летних дней Рубинштейна дважды посетил молодой немецкий альтист Г. Риттер, описавший впоследствии свои визиты в Петергоф. В небольшом рассказе мемуаристу удалось запечатлеть живой облик Рубинштейна тех дней — его импульсивность, страстность, быструю смену душевных состояний, озабоченность судьбой своего творчества.

К Рубинштейну Риттера направил К. Давыдов, которого заинтересовал усовершенствованный альт (*Viola alta*) немецкого музыканта. Риттер, видимо, оторвал Рубинштейна от работы, и во время визита великий артист был мрачен и угрюм. Когда же Риттер пожелал показать ему свой инструмент, он заорал:

— Не нужно! Альт, в том виде, в каком он существует, меня устраивает. Я им доволен и люблю манеру, с какой Шуман его использует!

Оторопевший Риттер ретировался и вернулся к К. Давыдову ни с чем. Тот был вне себя, написал Рубинштейну письмо и настоял на вторичном визите Риттера в Петергоф. Рубинштейн был сух, но не столь угрюм, как в первый раз. По просьбе Риттера была сыграна рубинштейновская соната для фортепиано и альты, ор. 49. И тут, убедившись, видимо, что имеет дело с талантливым альтистом, Рубинштейн преобразился, сбросил маску неприступности и стал разговорчивым, обаятельным и удивительно душевным человеком.

Музицировали. Затем Риттер был приглашен к столу. «...Заговорили о Листе и Вагнере. О Листе Рубинштейн говорил с увлечением, о Вагнере; напротив, — с антипатией. Мне стало ясно, что мысли о Вагнере огорчают, больше того, печалят его. ... Внезапно Рубинштейн потерял интерес к беседе и стал серьезен. Была ли эта серьезность вызвана утомлением? Было ли это спокойствие слабостью? Он неожиданно поднялся, отбросил руками свою гриву и вышел в соседнюю комнату. Чем вызван был переход от спокойной серьезности к бурному волнению? Мне суждено было это скоро узнать. Мысль, заполнявшая всю его жизнь, — почаще видеть постановки своих опер — не давала ему покоя. Он вернулся с листами партитуры своей новой оперы «Купец Калашников» и стал с воодушевлением показывать мне места, которыми, по-видимому, восхищался сам. Композитор снова пришел теперь в хорошее настроение. Но со свойственной его натуре и его речи резкостью он возражал против художественных принципов Вагнера. ... Я обратил внимание, что он очень надеется на будущее своих опер».¹⁶²

Осенью снова начались разъезды. Маршруты их нетрудно проследить по следующему списку его выступлений:

1877

Петербург. Октябрь, 15/27. Дирижировал и выступил как пианист в симфоническом собрании РМО (благотворительном): *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан». — *Лист*. Концерт Es-dur; Венгерская рапсодия. — *Рубинштейн*. Серенада; Меланхолия, ор. 51 № 1; Скерцо. — *Шопен*. Этюды; Полонез.

Вена (?). Выступил в кругу музыкантов: *Рубинштейн*. Фортепианный квинтет g-moll, ор. 99.

Лейпциг. Октябрь, 30/ноябрь, 11. Выступил в кругу музыкантов: *Рубинштейн*. Фортепианный квинтет g-moll, ор. 99 (при участии Г. Шрадика).

Париж. Ноябрь, 13/25. Дирижировал в Общедоступном концерте Падлу: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан».

Берлин. Декабрь, 2/14. Выступил в зале издательства Боте и Бок

в кругу музыкантов: *Рубинштейн*. Фортепианный квинтет g-moll, op. 99 (с участием квартета Ф. Штресса); Соната № 3 h-moll для ф-п. и скрипки, op. 98 (с Г. Ана); «Гекуба», op. 92 № 1 (М. Брандт и автор); Соната № 4 a-moll для ф-п., op. 100.

1878

Петербург. Январь, 28/февраль, 9. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Бетховен*. Увертюра «Леонора» № 3.— *Даргомыжский*. Малороссийский казачок.

Вена. Февраль, 12/24. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в местном театре.

Февраль, 13/25 и 19/март, 3 (днем). Концерты.

Февраль, 19/март, 3. Дирижировал вторым спектаклем оперы «Маккавей».

Утрехт, Гаага, Дордрехт, Амстердам, Роттердам, Льеж. Февраль, 27/март, 11 — апрель, 4/16. Концерты.

Брюссель. Апрель, 12/24. Концерт: *Рубинштейн*. Увертюра к опере «Дмитрий Донской»; Концерт № 5; Симфония № 4; Танцы из оперы «Фераморс»; Хоры из «Вавилонского столпотворения» и «Маккавеев»; Пьесы для ф-п.

Париж. Апрель, 24/май, 6. Выступил в благотворительном концерте в зале консерватории.

Баден-Баден. Май, 5/17. Выступил в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан».

Дважды в сезоне Рубинштейну пришлось посетить Париж. Он продолжал добиваться постановки «Нерона». Беседы с директорами парижских театров ни к чему не привели. Измученный бесплодными переговорами композитор писал матери из Парижа: «Я целиком занят музыкальными делами, связанными с постановками опер, концертными турне и т. д. и т. п. Ни покоя, ни отдыха, и, что всего хуже, все это не доставляет мне никакого удовольствия».¹⁶³

В конце сезона Рубинштейн совершил блистательное концертное турне по Голландии и Бельгии. Вот отрывок из интересной рецензии о последнем концерте Рубинштейна в Брюсселе, помещенной в бельгийском журнале «Guide musical»: «Само собой разумеется, снова триумф... Никто не может сравниться с этим мастером в воспроизведении сонат Бетховена, op. 90 и op. 111... Сам Бетховен, казалось, сидит за роялем. Иллюзия полнейшая. И дело не только во внешнем сходстве, но и в психологическом единстве. Два гения соединены узами братства... То, что чувствует, сочиняя, один — радость или страдание, чувствует, исполняя, другой, — к тому же с такой интенсивностью, которая придает воспроизведению характер произвольно возникающего процесса рождения музыки... А в какую форму отлиты эти замечательные мысли!.. Каждая линия выпукла. Ритмы поразительно точны и устойчивы. Мелодия развивается широко, благородно, без нарочитого изящества, без притязания на привлекательность, грандиозно и величественно. Все импонирует своей естественной

простотой. Не думаешь о восхищении, потому что красоты эти рождаются с простодушной щедростью. Поистине неподражаемый, несравненный художник!»¹⁶⁴

Рубинштейн продолжал стремительное движение вперед. Зимой и весной 1878 года во время концертных поездок он работал, правда урывками, над «Купцом Калашниковым». В летние месяцы, живя в Петергофе, он вернулся к этой опере, а также закончил «Русское каприччио» для фортепиано с оркестром, ор. 102. В августе он писал матери: «Каждый из нас делает то, что должен делать, с точностью машины... Начинается зима. Что она принесет? Я усердно работаю над своей оперой, которая обещает быть хорошей. Надеюсь закончить ее до своего отъезда за границу, т. е. до октября».¹⁶⁵

С конца октября началась, пользуясь словами Рубинштейна, «обычная цыганская жизнь». Помещенный ниже перечень концертов не дает на этот раз полного представления о его кочеваниях: в этом перечне не упомянуты города, куда он приезжал для переговоров о постановках опер, но где не выступал, — все тот же Париж, а также Вена, Гамбург, Кёльн и Мюнхен:

1878

Петербург. Октябрь, 14/26. Дирижировал и выступил как пианист в симфоническом собрании РМО: *Шуман*. Симфония № 4 d-moll. — *Вебер*. Сцена и ария из оперы «Оберон» (В. Рааб). — *Рубинштейн*. Фантазия для ф-п. с оркестром, ор. 84 (дирижировал Э. Направник). — *Бетховен*. Увертюра «Кориолан». — *Направник*. Баллада «Тамара» (В. Рааб). — *Рубинштейн*. Басни Крылова (Н. Энде и автор). — *Шопен*. Баркарола. — *Лист*. Этюд; У родника. — *Рубинштейн*. Романс; Этюд.

Данциг, Эльбинг, Бартенштейн, Тильзит, Инстербург, Ликк и др. Октябрь, 22/ноябрь, 3 — ноябрь, 15/27. Концерты.

Кёнигсберг. Ноябрь, 2/14. Дирижировал первым спектаклем оперы «Фераморс» в местном театре.

Ноябрь, 6/18 — 14/26. Концерты.

Лейпциг. Декабрь, 3/15. Концерт (благотворительный): *Рубинштейн*. Фантазия для ф-п. с оркестром, ор. 84. — *Гайдн*. Вариации f-moll. — *Шуман*. Des Abends; In der Nacht. — *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь. — *Шопен*. Ноктюрн Des-dur; Полонез As-dur.

(?). Выступил в кругу музыкантов: *Рубинштейн*. Фортепианный квинтет g-moll, ор. 99; Пьесы для ф-п. — *Бетховен*. Соната № 21. — *Шопен*. Этюды.

1879

Петербург. Январь, 11/23. Выступил в симфоническом собрании РМО: *Рубинштейн*. Концерт № 2 (дирижер Э. Направник).

Берлин. С 21 января/2 февраля по 19 февраля/3 марта проводил репетиции к постановке оперы «Фераморс» (премьера состоялась 20 февраля/4 марта без участия Рубинштейна).

Февраль, 11/23. Первый концерт.

Февраль, 14/26. Второй концерт: *Рубинштейн*. Увертюра к опере «Дмитрий Донской»; Концерт № 3; Русское каприччио для ф-п. с оркестром, ор. 102 (первое исполнение).— *Фильд*. Ноктюрн.— *Шуман*. Вещая птица.— *Шуберт*— *Лист*. Лесной царь.— *Бетховен*— *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Ганновер, Дюссельдорф. Февраль 17/март, 1—27/март, 11. Концерты.

Петербург. Май, 6/18. Концерт в зале Дворянского собрания: *Рубинштейн*. Прелюдия и fuga, ор. 53.— *Моцарт*. Фантазия с-moll.— *Бетховен*. Соната № 21.— *Шопен*. Баркарола; Баллада № 4; Вальс As-dur, ор. 42; Этюды.— *Шуман*. Фантазия.— *Лист*. Этюд; У родника.— *Рубинштейн*. Скерцо; Романс.

Две постановки «Фераморса», одна на кёнигсбергской, другая на берлинской сцене, были в центре внимания Рубинштейна в этом сезоне. Премьерами должен был дирижировать автор. В Кёнигсберге все сошло гладко. В Берлине же между композитором и директором театра произошел резкий конфликт, свидетельствующий о художественной требовательности Рубинштейна, бурном темпераменте, чувстве собственного достоинства и, наконец, об его находчивости и остроумии.

А произошло вот что. Директор придворного театра, генерал Б. Гюльзен, прусский чиновник, мало сведущий в художественных вопросах, деспотически вмешивался во все дела и, в частности, требовал сокращения некоторых номеров оперы. Исполнительница главной партии М. Маллингер капризничала и, заручившись согласием Гюльзена, отказывалась петь какие-то фиоритуры в I действии. Пререкания повторялись на каждой репетиции. Атмосфера накалялась. Наступила генеральная репетиция. Театр был полон. Все шло благополучно до того момента, когда Маллингер пропустила злополучную музыкальную фразу. Рубинштейн остановил оркестр и закричал:

— Госпожа Маллингер, почему вы не поете?

Из директорской ложи раздался голос:

— Я ее освободил.

— Очень жаль! Но я не могу без этого обойтись.

— Обойдетесь!

— Да вы, как я вижу, лучше меня понимаете дело,— заорал Рубинштейн.— Не угодно ли вам, в таком случае, подирижировать, а я уйду и, поверьте, не скажу вам из ложи ни одной глупости.

Рубинштейн встал, швырнул палочку в оркестр и со словами «Здесь казарма, а не театр!» выбежал из зала, отказавшись дирижировать.¹⁶⁶

На следующий день должна была состояться премьера. Но Рубинштейн уехал из Берлина, и опера шла под управлением дирижера театра К. Эккерта.

В период, предшествовавший берлинской постановке «Фе-

раморса», пресса обратила внимание на невиданную, из ряда вон выходящую работоспособность русского художника. Отмечалось, что любая другая натура свалилась бы под тяжестью взятых на себя дел: почти ежедневные многочасовые репетиции в театре, одновременно публичные концерты (программы каждого из которых было бы достаточно для двух концертов) и выступления со своими камерными произведениями в кругах берлинских музыкантов. «Но с того момента,— писала газета «Berliner Zeitung»,— когда он кладет руки на рояль, и до конца концерта абсолютно ничто не указывает на ослабление его сил: и как пианист, и как дирижер он именно таков, каким его привыкла видеть публика, а именно — проникнутым своей высокой задачей и полностью проявляющим свою индивидуальность».¹⁶⁷

За два дня до того, как Рубинштейн покинул генеральную репетицию «Фераморса», он с триумфом выступил в качестве пианиста и дирижера в Ганновере. Г. Бюлов, стоявший тогда во главе ганноверского оркестра, телеграфировал после концерта в лейпцигский музыкальный журнал: «Титаническое исполнение, неслыханный (здесь) успех».¹⁶⁸ Даже те немецкие музыканты, которым были чужды стиль и характер исполнения русского артиста, были покорены его искусством и «излучаемой им магической силой». Так, один из видных берлинских педагогов фортепианной игры, Э. Рудорф, писал тогда И. Иоахиму: «На прошлой неделе Рубинштейн снова свел здесь с ума народ. Наконец и я услышал его вчера... Его мастерство граничит с баснословностью. Такая сила, смелость и темперамент под стать богатырям, а не людям. То, что я вкладываю в понятия «музыка» и «интерпретация», лежит — в большинстве случаев, по крайней мере — в другой плоскости. Но, несмотря на это, я испытываю к его колоссальным достижениям еще большее уважение, чем раньше».¹⁶⁹

Многие стороны пианистического искусства Рубинштейна оставались неизменными на протяжении ряда лет, а может быть, и всей его артистической жизни. Но он не принадлежал к числу тех, кто повторяет самих себя. И не только в том дело, что каждое его исполнение музыкального сочинения являлось новым импровизационным вариантом уже найденного. Дело в другом: изменялось, а подчас весьма существенно, это «найденное». В домашней работе Рубинштейн искал, экспериментировал и, опираясь на свои богатейшие знания, фантазию, интуицию и опыт, вносил в интерпретируемое произведение новые штрихи. Судя по многочисленным откликам прессы, в конце 70-х годов в его пианистическом искусстве проявились значительно рельефнее некоторые черты, начавшие обращать на себя внимание и в предыдущие годы: характер его игры, в которой всегда и всюду про-

являлось яркое индивидуальное начало, каким-то удивительным образом менялся в произведениях различных стилей. Среди других на это обратил внимание и Ларош. После концерта Рубинштейна в Петербурге весной 1879 года критик писал: «...Рубинштейн несколько раз преображался: играл не один пианист, играло трое, если не более. Первый из них — даже не пианист, а клавесинист XVIII века... играющий на скудном и маленьком инструменте, но с той необычайной грацией, с тем тонким поэтическим изяществом, которое так часто отличало людей XVIII века. Это был тот Рубинштейн, который играл моцартовскую фантазию... Куда девалась львиная грозная сила, столько раз удивлявшая и ошеломлявшая нас в полонезе Шопена, в «Карнавале» Шумана!.. Совсем другой Рубинштейн играл следующую пьесу, большую C-dur'ную сонату Бетховена... Перешагнув вместе с композитором за пределы фортепиано, он выказал всю свою гениальность. Кто из бывших на концерте не вспомнит того изумительного возраставшего бурного вала, того великолепного crescendo, которое нахлынуло на нас при повторении первой темы? Кто не вспомнит тех странных и невероятных pianissimo, в которых фортепиано внезапно становилось не то кларнетом, не то золотой арфой?.. У Рубинштейна все эти отдельные подробности подчинялись целому... во всем видно подчинение идее композитора, самоотверженная передача его мыслей, его духа... Третий Рубинштейн из игравших в этот день — Рубинштейн колоссальных трудностей и колоссальных fortissimo... Этот Рубинштейн сыграл между прочим a-moll'ный этюд Шопена... и играл, несмотря на баснословное темпо, с замечательной чистотой...»¹⁷⁰

Летом и осенью 1879 года Рубинштейну довелось пережить тревожные дни: тяжело болел его младший сын. В. Рубинштейн пришлось отвезти его на юг — сначала в Одессу, а оттуда в Италию. Некоторое время Рубинштейн жил в большом петергофском доме один. Как всегда, он иступленно работал. В начале лета закончил «Купца Калашникова» и сразу же принялся за несколько новых симфонических и камерных сочинений. По настоянию В. Стасова он разучил в это время сонату fis-moll Шумана. «А я,— писал в августе Стасов Бородину,— Вам приготовил на зиму тоже порядочный гостинец: я взял «честное» слово с Антона Рубинштейна, что при первом же собрании господ «Davidsbündler'ов» у меня, нынче зимой, он нам сыграет fis-moll'ную сонату Шумана.¹⁷¹ Уж как ему не хотелось, как он отнекивался! «Учить надо,— говорил он,— а мне нынче так это трудно!» Но я ничего не хотел слушать и настоял на своем:

он дал слово и, конечно, сдержит его. Ну, тут мы, наверное, опять услышим «Carnaval», вариации cis-moll и мало ли что еще чудесное!!»¹⁷²

На этот раз Рубинштейн покинул Петергоф рано — в сентябре. Не добившись постановки «Нерона» в Париже, он передал оперу в Гамбургский театр. На октябрь была назначена премьера, и композитору предстояло разучить оперу с оркестром, хором и артистами. После спектакля он писал матери: «Мой «Нерон» имел здесь очень большой успех и благодаря замечательному исполнению доставил мне большое удовольствие. Из Москвы известили, что «Демон» прошел там с большим успехом. Все это было бы очень приятно, если бы не болезнь Саши. Бедный ребенок, трудно ему войти в жизнь».¹⁷³

За премьерой в Гамбурге последовали выступления в Германии и Праге, поездки в Рим к больному сыну и, наконец, концертное турне по городам России. Артистическая деятельность Рубинштейна в этом сезоне показана в следующем списке его выступлений:

1879

Гамбург. Октябрь, 19/ноябрь, 1. Дирижировал первым спектаклем оперы «Нерон».

Октябрь, 23/ноябрь, 5 — 27/ноябрь, 9. Концерты.

Октябрь, 27/ноябрь, 9. Дирижировал четвертым спектаклем оперы «Нерон».

Штутгарт, Мюнхен, Лейпциг, Штутгарт, Бреславль, Дрезден, Кёльн, Прага, Берлин, Кёнигсберг. Ноябрь, 3/15 — декабрь, 28/9 января 1880 г. Концерты.

Данциг. Декабрь, 30/11 января 1880 г. Дирижировал первым спектаклем оперы «Фераморс» в местном театре.

1880

Варшава, Рига, Митава, Рига, Дерпт, Ревель, Выборг, Гельсингфорс. Январь, 15/27 — первая половина февраля (ст. ст.). Концерты.

Петербург. Февраль, 22/март, 5 и 25/март, 8. Дирижировал первыми двумя спектаклями оперы «Купец Калашников».

Март, 16/28. Концерт.

Москва. Март, 21/апрель, 2. Первый концерт.

Март, 23/апрель, 4. Выступил в симфоническом концерте РМО: Рубинштейн. Дон-Кихот, ор. 87. — Шуман. Концерт a-moll. — Рубинштейн. Фантазия для двух ф-п., ор. 73 (с Н. Рубинштейном); Романс; Баллада «Леонора», ор. 93; Мелодия; Танцы из оперы «Демон» (в транскрипции автора).

Март, 25/апрель, 6. Второй концерт.

В московских концертах исполнялись: Гендель. Ария с вариациями d-moll. — Моцарт. Фантазия c-moll. — Бетховен. Сонаты №№ 23 и 30. — Шуберт. Фантазия C-dur. — Мендельсон. Серьезные вариации. — Шуман. Фантазия; Des Abends; In der Nacht; Traumeswirren; Вещая птица. — Фильд. Ноктюрн Es-dur. — Шопен. Этюды Es-dur, ор. 10 № 11; cis-moll,

ор. 25 № 7, и a-moll, ор. 25 № 11; Скерцо № 1 h-moll; Прелюд № 15 D-dur; Ноктюрн № 11 g-moll; Вальс As-dur, ор. 42; Баллада № 3 As-dur; Фантазия; Баркарола.— *Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле.— *Лист*. У родника; Вальс-каприз.— *Тальберг*. Этюд a-moll.— *Гензельт*. Поэма любви; Птичка.— *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь.— *Рубинштейн*. Романс; Галоп, ор. 14 № 9; Баллада «Леонора», ор. 93; Вальс; Танцы из оперы «Демон». Харьков, Киев, Петербург. Март, 28/апрель, 9 — апрель, 10/22. Концерты.

В конце сезона Рубинштейну суждено было пережить тяжелый удар: «Купец Калашников», поставленный на сцене Мариинского театра под его управлением, после двух спектаклей (22 и 25 февраля ст. ст.) был запрещен. Распоряжение о прекращении спектаклей исходило от министра двора. Композитору даже не было сообщено о мотивах, вызвавших запрещение. «Много горя,— вспоминал В. Бессель,— пережил Рубинштейн от этого запрещения. Он ценил эту оперу более других и верил в прочный успех ее на русской оперной сцене».¹⁷⁴

Неудачи никогда не влияли на работоспособность Рубинштейна. Он очень остро на них реагировал, мрачнел, становился нетерпимее к малейшим промахам окружающих и с яростью принимался за дальнейшую работу. Так было и на этот раз. К сентябрю 1880 года он закончил на своей петергофской «вышке» Пятую («Русскую») симфонию и два струнных квартета, ор. 106. А с осени предстояли новые странствия. «Следующую зиму,— писал он матери из Петергофа,— мне придется снова много разъезжать. Предлагают играть, дирижировать, ставить [оперы], так что, если поеду, то вряд ли смогу вернуться домой раньше следующего лета».¹⁷⁵

И в этом сезоне он начал свою деятельность с Гамбурга, куда поехал после того, как в Петербурге были впервые исполнены его Русская симфония и один из новых квартетов. На сцене Гамбургского театра, где с прошлого года шел «Нерон», готовили теперь «Демона». Еще летом из Петергофа Рубинштейн давал советы режиссеру Хаку, ставившему его оперу.¹⁷⁶ Постановкой и исполнением гамбургских артистов композитор был доволен. После первого спектакля оперы, которым он сам дирижировал, Рубинштейн сообщал матери: «Моя опера «Демон» исполняется здесь с блестящим успехом, лучше, чем в Петербурге и чем в Москве. Теперь в Ганновере пойдут «Маккавеи», в Мангейме — «Фераморс», в Берлине — «Нерон» и т. д. Так пройдет вся зима. Необходимым для этого здоровьем я обладаю, но терпение теряю с каждым днем, даже в том случае, если это всюду успешно удастся».¹⁷⁷

Выступления Рубинштейна-пианиста, как и в предыдущие годы, «сопутствовали» постановкам его опер и симфоний. Это видно из следующего списка, охватывающего его выступления с осени 1880 по январь 1881 года:

1880

Петербург. Сентябрь, 20/октябрь, 2. Выступил в концерте Общества камерной музыки: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и виолончели D-dur, op. 18 (с К. Давыдовым).— *Бетховен*. Соната № 14.— Пьесы *Шуберта*, *Вебера* и *Шопена*. (На этом концерте был в первый раз исполнен Струнный квартет *Рубинштейна* f-moll, op. 106 № 2.)

Октябрь, 2/14. Симфоническое собрание РМО под управлением Рубинштейна и при его участии как пианиста: *Рубинштейн*. Симфония № 5 («Русская»), op. 107 (первое исполнение); Концерт d-moll для виолончели с оркестром, op. 96 (А. Вержбилович); Вокальные дуэты (Н. Ирецкая, Е. Лавровская и автор); Русское каприччио для ф-п. с оркестром (дирижер Э. Направник); Романсы (Е. Лавровская и автор); Русская серенада; Экспромт; Серенада; Русская и Трепак, op. 82 № 1.

Гамбург. Октябрь, 22/ноябрь, 3. Дирижировал первым спектаклем оперы «Демон» в местном театре.

Октябрь, 25/ноябрь, 6. Концерт.

Ганновер. Ноябрь, 1/13. Концерт.

Ноябрь, 2/14. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в местном театре.

Франкфурт-на-Майне, Кассель, Франкфурт-на-Майне, Базель, Берн. Ноябрь, 7/19 — начало декабря (нов. ст.). Концерты.

Мангейм. Декабрь, 2/14. Концерт: *Рубинштейн*. Симфония № 4; Фантазия для ф-п. с оркестром, op. 84; Пьесы для ф-п.

Декабрь, 5/17. Дирижировал первым спектаклем оперы «Фераморс» в местном театре.

Лейпциг. Выступил в кругу музыкантов: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и скрипки h-moll, op. 98 (с Э. Изаи).

Петербург. Декабрь, 28/9 января 1881 г. Выступил в кругу музыкантов: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и виолончели D-dur, op. 18 (с К. Давыдовым); Костюмированный бал (с Л. Брассеном).— *Шопен*. Соната d-moll; Баркарола.— *Шуберт* — *Лист*. Баркарола.

1881

Берлин. Начало января. Концерт: *Рубинштейн*. Фантазия для ф-п. с оркестром, op. 84; Ноктюрн; Экспромт; Романс; Скерцо; Костюмированный бал (с А. Есиповой); Симфония № 5.

Кёнигсберг. Январь, 5/17. Концерт.

Январь, 7/19. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в местном театре.

Гамбург. Январь, 11/23. Концерт: *Шуман*. Концерт a-moll.— *Рубинштейн*. Песни и вокальные дуэты (аккомпанировал автор); Костюмированный бал (с М. Терминской).

В конце декабря Рубинштейн ненадолго приехал в Петербург навестить больного сына. Как обычно, он много музицировал в кругу петербургских музыкантов и, в частности,

у К. Давыдова, с которым был дружен и в доме которого любил бывать. Об одном из таких посещений, относящихся к концу 1880 или к самому началу 1881 года, рассказывает М. Ипполитов-Иванов: «Я пришел к К. Ю. Давыдову с В. И. Сафоновым; начался разговор о музыке, перешли на Бетховена, заспорили о педализации. Антон Григорьевич сел за рояль, что-то показывая Сафонову, и проиграл нам всю С-dur'ную сонату. Что это было за исполнение, трудно передать! Антон Григорьевич играл часа два, не вставая; исполнял одну вещь за другой, комментируя свое исполнение. Помню, что В. И. Сафонов был как в нервной горячке... Такие моменты остаются в памяти на всю жизнь и кажутся неповторимыми».¹⁷⁸

В начале января 1881 года Рубинштейн уехал на концерты в Германию, а оттуда — в большое артистическое турне по городам Испании и Португалии.

6

Прервем здесь последовательное описание артистической деятельности Рубинштейна и сопоставим его фортепианное искусство с искусством других крупнейших артистов того времени. В конце 60-х годов современники чаще всего сравнивали великого русского пианиста с К. Таузигом, в 70-х годах — с Н. Рубинштейном и Г. Бюловом. Параллели между братьями Рубинштейнами проводили реже, чем между А. Рубинштейном и Бюловом. Причину этого нетрудно понять. Н. Рубинштейн выступал не столь часто, как его брат, играл, главным образом, в России, и к тому же пианизм его, хоть и отличался от искусства Антона Григорьевича, в ряде своих черт был родствен пианизму последнего. Иное дело А. Рубинштейн и Бюлов: размах их концертной деятельности был очень широк, и они часто один вслед за другим появлялись на эстрадах различных городов Европы и Америки; к тому же они были в известном смысле антиподами, и принципиальные различия в их игре обращали на себя внимание.

Братья Рубинштейны — соратники, поднявшие русское исполнительское искусство к невиданным вершинам, — никогда не соперничали друг с другом. «Николай, — вспоминала А. Брёллова, — считал Антона недостижимой величиной, но и Антон говорил, что не знает лучшего пианиста, как Николая Григорьевича».¹⁷⁹ Вскоре после его смерти старший брат писал сестре: «Николай играл лучше меня, и я всегда спрашивал себя, почему больший успех выпадал мне. Из всех нас только он унаследовал от отца *légèreté de l'esprit**, — но

* легкость мысли (фр.).

в жизни (в молодости), а не в искусстве. Так почему? Неужто потому, что его не томили тяжелые думы?».¹⁸⁰

На одних современников более сильное впечатление производил старший брат, на других — младший. Так, В. Стасову, справедливо относившему Николая Григорьевича к школе Антона Рубинштейна, больше импонировал последний. Высоко оценивая многие стороны искусства московского Рубинштейна и отмечая в его игре «силу, блеск, легкость, беглость и тонкость исполнения», выдающийся русский критик вместе с тем полагал, что «его исполнение гораздо будет поглубже, поординарнее, попрозаичнее — и попроще *того Рубинштейна*» и что «он есть только разжиженное эхо своего брата».¹⁸¹ С этим отзывом — на наш взгляд, субъективным и пристрастным — не совпадают мнения ряда других музыкантов, например Бородина и Бюлова. Последний как-то сказал, что перед Н. Рубинштейном как перед пианистом он «снимает шляпу гораздо ниже, чем перед Антоном».¹⁸²

Исполнительское искусство А. Рубинштейна и искусство его брата отличались сочетанием высокого интеллектуализма и яркой эмоциональной насыщенности. Если говорить о младшем Рубинштейне, то надо сделать акцент — только акцент! — на интеллектуальном и аналитическом начале; если же о старшем, — то на эмоционально-стихийном. «Могучая страстность темперамента у обоих братьев, — писал Н. Кашкин, — накладывала на их исполнение особый отпечаток, только им двум свойственный, а в исполнении их можно было, пожалуй, различать так, что, чем шире и колоритнее было сочинение, тем больше оно подходило к свойствам таланта младшего брата, между тем как у старшего на первом плане была непосредственность чувства. Впрочем, надо сказать, что оба они обладали и тем и другим качеством, но у одного из них больше проявлялось то, а у другого — другое».¹⁸³ По мнению того же автора, в основе исполнительской концепции А. Рубинштейна всегда лежал подъем образной фантазии, у другого брата подъем артистического воодушевления всегда был связан с «анализом звуковых сочетаний в обширнейшем смысле слова». Антон Рубинштейн в эти годы давал иногда слушателям лишь эскиз картины, но столь гениально задуманной, что слушатели не отдавали себе отчета в ее эскизной незавершенности. Больше того, быть может, в этой импровизационной эскизности — один из секретов его обаяния. Воплощение музыкального произведения Н. Рубинштейном всегда было законченным, совершенным и отделанным до мельчайших деталей. В отличие от брата, он умел так тщательно взвесить каждый элемент, так тонко согласовать эти элементы друг с другом, что общая картина радовала слух своей архитектурной пропорциональностью. В чисто

виртуозно-пианистическом отношении Н. Рубинштейн, по словам Э. Зауэра, «имел безусловный перевес» над братом. При этом отшлифованная техника младшего Рубинштейна лишена была неприятного «привкуса неустанных упражнений» и «завуалирована ослепляющим колоритом его игры, проникнутой внутренней теплотой, темпераментом и чувством».¹⁸⁴ Но если говорить о поэтичности, яркости фантазии и свободной импровизационности,— пальму первенства по всем данным удерживал старший брат. «На головокружительные высоты,— писал Э. Зауэр,— на которые взбирался [старший] брат, когда он находился в форме, «en grande forme», никто не мог за ним следовать, даже... Николай».¹⁸⁵

Оба пианиста мастерски владели фортепианными красками, но их колористические гаммы, как у живописцев с разными индивидуальностями, отличались одна от другой. Различными были их туше и особенно интонации. «У Николая,— вспоминает А. Брюллова,— не было могучей страстности, всесокрушающего увлечения брата, но чарующая прелесть, гармоничность, тончайшая, филигранная отделка деталей; звук у него был совсем особенный, серебристый, что не исключало большой силы, когда она требовалась. Вообще у братьев был такой различный удар, точно они играли на совсем разных по конструкции инструментах. Когда они играли на двух роялях, можно было, закрыв глаза, безошибочно сказать: это фраза Антона, это — Николая. Особенно это выходило красиво и ярко в «Анданте и вариациях» Шумана, где оба рояля перекликаются и где каждый давал индивидуальный отпечаток своей партии».¹⁸⁶

Но вершины одной области искусства — области драматических конфликтов — были недостижимы для младшего брата. Хотя и эта сторона искусства не была чужда Н. Рубинштейну, но «в сфере трагедийности, достигавшей шекспировских глубин, пианиста, равного Антону Рубинштейну, не было».¹⁸⁷

Сопоставления А. Рубинштейна с Бюловым начались в русской и зарубежной печати задолго до 70-х годов. Параллели между ними проводили и позже. Но апогей их «соперичества» относится к 70-м годам.

Не только как художник, но и как личность Бюлов был полной противоположностью Рубинштейну. Немецкий артист сочетал в своем характере весьма противоречивые черты. Он был человеком рассудка, аналитиком, поверявшим «алгеброй гармонию». Душевный холодок, некоторая сухость и саркастичность совмещались в нем со стремительностью в любви и ненависти, с капризной нервозностью, с непостоянством

и изменчивостью суждений; себялюбие уживалось в нем с каким-то удивительным бескорыстием; артистократический гонор, своеобразие и сибаритство — родимые пятна патрицианского происхождения — с высокими помыслами об артистической миссии художника-просветителя, воспитанными листовской школой. . .

Личные отношения между Бюловом и Рубинштейном, человеком пылким, прямолинейным и постоянным в своих симпатиях и антипатиях, не могли быть и не были равными. Они с большим уважением относились друг к другу, но характер этого уважения колебался от сдержанно-дружеского до холодно-суховатого. «Антон Григорьевич, — вспоминал Н. Кашкин, — высоко ценил артистический талант Бюлова, но недолюбливал его нервозничания, которого здоровая натура А. Рубинштейна не переваривала».¹⁸⁸ К взаимоотношениям этих двух артистов всегда примешивались — правда, только со стороны Бюлова — элементы соперничества и соревнования.

Когда в 1867 году Рубинштейн покинул Петербургскую консерваторию и решил предпринять концертные поездки по городам Европы, он обратился к Бюлову, стоявшему тогда во главе консерватории в Мюнхене, с просьбой помочь в организации мюнхенских концертов. Бюлов сделал все от него зависящее. Вскоре после концертов он написал Г. Бронзарту: «Ad vocem *: Рубинштейн. Свой долг по отношению к нему я выполнил в полном объеме и очень обрадован его художественными и денежными удачами. . . Я бы хотел, чтобы осуществилась моя надежда и чтобы ты при более близком знакомстве с ним почувствовал бы к нему живейшую симпатию. Это, действительно, по существу своему благородный человек. . .»¹⁸⁹ И Рубинштейн не раз оказывал свое расположение к Бюлову. Так, например, когда в 1879 году, к десятилетию со дня смерти Берлиоза, Бюлов исполнил в Ганновере оперу «Бенвенуто Челлини», Рубинштейн приехал на премьеру и выступил затем с речью, в которой отметил «огромное художественное и художественно-историческое деяние», осуществленное Бюловом.

На протяжении нескольких десятков лет Бюлов неоднократно выступал с произведениями Рубинштейна — фортепианными, камерными и симфоническими. По словам А. Гиппиус, немецкий артист любил «широкую кисть» Рубинштейна-композитора.¹⁹⁰ Но в 80-х годах отношение Бюлова к рубинштейновскому творчеству изменилось. А в самом конце 80-х годов Бюлов позволил себе вопиющую бестактность по отношению к своему коллеге. Включив в программу

* К слову заметить (лат.).

своего концерта в Берлине симфонию «Океан», он снял ее затем во время репетиции с программы, заявив при этом, что исполнять это «нелепое произведение» он предоставляет «известному дирижеру с длинной гривой». Разразился скандал, раздутый прессой. Отношения между русским и немецким артистами были прерваны. Рубинштейн выступил в печати с открытым письмом, в котором писал: «Если упомянутый дирижер тот самый г. Ганс Бюлов, которого я знаю около тридцати лет и который после представления в Гамбурге моей оперы «Нерон» целовал мои руки в гостинице Штрейт и неоднократно расточал в газетах похвалы по моему адресу, то объявляю, что к его оценке моего сочинения я остаюсь совершенно равнодушным и питаю даже надежду, что то, что он сегодня унизил, завтра будет им же провозглашено грандиозным и величественным, точно так же, как он поступил по отношению к сочинениям Мендельсона, Брамса и Рейнеке. Меня, однако, удивляет, что среди его обширных занятий он смог найти свободное время, чтобы измерить длину моих волос. Я никогда и не думал о том, чтобы измерить его уши, а это, быть может, было необходимо!». ¹⁹¹ Стремясь, по-видимому, загладить этот инцидент Бюлов два года спустя решил включить в программу одного из своих берлинских концертов оркестровое сочинение Рубинштейна. ¹⁹² Все же последний не простил Бюлову его бестактности. . .

В письмах Рубинштейна нет ни одного указания на соперничество между ним и Бюловым на пианистическом поприще. В эпистолярном же наследии Бюлова, особенно 70-х годов, высказывания о Рубинштейне-пианисте встречаются беспрестанно. В тоне Бюлова, пишущего о фортепианном искусстве русского артиста, какое-то причудливое смешение уважения, дружеского соревнования, безграничного восхищения, а иногда незлобивой зависти.

Конец 50-х годов. Оба пианиста концертируют в Париже. Бюлов рассказывает матери: «В последние четыре дня я должен был сделать 43 визита журналистам и «коллегам», но на этом не закончил. Рубинштейн оставляет прессу без всякого внимания, и в отношении себя он прав; я же нуждаюсь в последней, особенно в настоящий момент. . .» ¹⁹³ Проходит десять лет. Бюлов сообщает Листу (1869 г.): «В Брюсселе я достиг того, чего хотел: превзошел Рубинштейна». ¹⁹⁴ В середине 70-х годов он посвящает сопоставлению своего и рубинштейновского искусства примечательные строки в письме к Ж. Лоссо: «Разве я завидую великому Аттиле (так Бюлов шутливо называл Рубинштейна. — Л. Б.), *empoignant, strascinante* * пианисту-громовержцу? . . Конечно, я завидую

* захватывающему (фр.), увлекательному (ит.).

ему, иными словами всему тому, что он умеет и чему я не умею подражать. Но поверьте мне, за исключением отдельных произведений Бетховена я с большим (объективным) наслаждением слушаю его (даже когда он играет фальшиво), чем себя, когда я играю чисто. Все же темперамент остается важнейшим моментом; не следует пренебрегать и физической силой. Если я играю более умеренно... то это *nécessité*, а не *vertu*». *¹⁹⁵ Вскоре после этого письма Бюлов уезжает на концерты в Россию. «Вчера,— пишет он матери из Петербурга,—... я дал здесь свой первый концерт — не без робости, так как я играл вскоре после двух концертов Антона Рубинштейна (которого считают здесь в одном лице за Бетховена и Листа) и меня сразу же настигал не менее любимый Николай Рубинштейн. И вот, ты можешь меня поздравить — невероятное свершилось: я победил исполинских соперников...»¹⁹⁶ Осенью того же 1874 года тон его высказываний несколько меняется. В известном противоречии с тем, что он за несколько месяцев до этого говорил Ж. Лоссо, он пишет Б. Ульману: «У меня нет таланта захватывать, увлекать массу, как у А. Р[убинштейна], — я нечто промежуточное между ним и Галле. Меньше всего я «Feuerwerker»** и слишком стар, чтобы обращаться к подобным метаморфозам. Дальше, в силу склонности (в большей мере, чем в силу необходимости) я становлюсь изо дня в день все более классичным: Бетховен, Бах и — Шопен (которого я числю среди классиков) становятся моей специальностью».¹⁹⁷ В конце 1874 года Бюлов стал готовиться к концертному турне по американским городам, где недавно пожинал лавры Рубинштейн. Бюлова не покидают теперь мысли о соревновании с русским артистом. Он сообщает Б. Ульману, что если Рубинштейн дал в Америке семь Исторических концертов, то в его, Бюлова, возможностях дать тринадцать таких концертов.¹⁹⁸ Из Филадельфии он пишет матери письмо, в котором проскальзывают нотки юнкерского чванства: «... В Германии русского еврея предпочитают немецкому аристократу, в то время как здесь «Ганс» всюду побеждает „Антон“».¹⁹⁹

Спустя несколько лет Бюлов приходит к убеждению, что тягаться с Рубинштейном ему не под силу. Вот отрывок из его «покаянного» письма к Б. Ульману: «Зачем представлять себе вещи менее мрачными, чем они есть? Я был жестоко наказан за то, что не рассчитал свои «силы», за то, что уподобился лягушке из басни — заметив наконец, к моему великому сожалению, что я был «too thin»***, пожелав шагать

* необходимость... добродетель (фр.).

** пиротехник (нем.).

*** слишком худощав (англ.).

в одной паре с именитым триумфатором наших дней в Англии. Зайдете ли Вы, дорогой друг, так далеко в Вашем презрении к артистам, что сочтете меня способным радоваться тому, что некий критик, глухой и слепой, либо недобросовестный и подлый, заявил: он предпочитает мое бречание на фортепиано виртуозности единственного преемника и соперника Франца Листа, виртуозности, сверкающей величием и вдохновением, хотя порой и не безупречной и не без изъянов?.. Вы знаете, о ком я говорю. После того, как я послушал А. Р[убинштейна], мне не только стыдно играть перед публикой, но как только я подумаю об этой могучей индивидуальности, у меня не хватает мужества сесть за фортепиано в моих четырех стенах».²⁰⁰

Таков вывод о пианистическом искусстве Рубинштейна, к которому в конце 70-х годов пришел Бюлов. Имея, вероятно, в виду этот вывод, Н. Кашкин отметил, что в годы, когда Бюлов почти перестал играть рубинштейновские произведения, занимавшие ранее видное место в его репертуаре, он «совсем пристал к направлению Рубинштейна».²⁰¹

Контрасты всегда привлекают к себе внимание, а тем более — резко выраженные различия в искусстве самых крупных артистов эпохи. Поэтому параллелям между Рубинштейном и Бюловым, которых, казалось, сама судьба свела для противопоставления, современники посвятили огромное количество печатных строк. Этого вопроса касались Л.-А. Целнер, Э. Ганслик, Г. Эрлих, Л. Гартман, Ла Мара, А. Унтерштейнер, Л. Эскюдье, Г. Ларош, Н. Кашкин, А. Фаминцын и многие другие. К этой теме неоднократно возвращались и после смерти обоих выдающихся пианистов. Поэтому не случайно в конце 1920-х годов К.-А. Мартинсен в своей талантливой книге «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворящей воли» избрал Рубинштейна и Бюлова фигурами, знаменующими два «извечных» и противопоставляемых друг другу «типа» исполнительского искусства — романтического (или «экстатического») и классического (или «статического»). Здесь не место разбирать ошибочность методологических предпосылок Мартинсена, приведшую к тому, что исторически сложившиеся стилевые категории оказались замещенными «вечными» типологическими понятиями.²⁰² Отметим лишь, что немецкому теоретику пианизма удалось метко обобщить некоторые характерные особенности искусства Бюлова и, в известной части, Рубинштейна.

Несколько слов о взглядах обоих артистов в интересующей нас области искусства. В начале 70-х годов Бюлов изложил свой «символ веры», в основу которого положил «глубочайший респект» к произведениям искусства и ответственное и серьезное отношение к слушателям концертов. Свои

«требования» к исполнительскому искусству Бюлов разделил на три пункта. Первый из них сводился к необходимости играть «объективно-корректно», опираясь на скрупулезнейший анализ и на «воссоздание» (*Décomposition*); под последним понималось прочтение между строк тех исполнительских ремарок, которые автор считал менее существенными и потому не проставил. Во втором пункте речь шла об «объективно-красивом» исполнении, иными словами, о необходимости считаться с акустическими законами инструмента и вообще с законами благозвучия; достичь его в большинстве случаев помогают всевозможные динамические оттенки как в отдельных голосах, так и в их сочетаниях. Наконец, — таков третий пункт бюловского *credo* — следует играть «субъективно-интересно», придать исполнению характер непосредственной свободной речи, но не выходить при этом из ограничительных рамок добросовестнейшего соблюдения первых двух постулатов.²⁰³

Как все это непохоже на взгляды Рубинштейна! И он стоял на позиции «глубочайшего респекта» к произведениям великих авторов. Но могло ли это «уважение» — в его понимании! — повлечь за собой «объективно-корректное» исполнение? Или — «объективно-красивое»? Или, наконец, — при внесении в интерпретацию «субъективно-интересного»? Могло ли «воссоздание» — в его понимании! — означать воскрешение пропущенных автором нюансов? А это расчленение на «пункты-требования»? Как чуждо все это было Рубинштейну!

Под «глубочайшим респектом» он понимал совсем иное, чем Бюлов: необходимость вдохнуть в музыкальное сочинение жизнь, воскресить его для современников, а это означало сдуть с него музейную пыль и прочесть, вникнув в самое существо, глазами современника. Волновавшая Рубинштейна-композитора мысль показать музыкальными средствами галерею крупных человеческих характеров, типы «человеческой комедии»,²⁰⁴ мысль, лишь частично и далеко не всегда удачно воплощенная в его произведениях, — оказалась блистательно претворенной в жизнь в его искусстве интерпретатора. Не «исполнить», не «передать» (термины, столь нелюбимые Рубинштейном) музыкальное произведение, а воспроизвести его, то есть, «расслышав» отраженный в нем душевный мир и драматизм конфликтов, вылепить людские характеры, влить в жилы воссозданных горячую кровь своего сердца, заставить их дышать, говорить, чувствовать, думать, действовать! И вместе с тем выказать по отношению ко всему «вылепленному» из звуков и ритмов свое отношение, поведать свои идеи, возникшие в результате самого глубокого проникновения в авторский замысел и продиктованные ощущением

пульса современности! Таков очерченный здесь несколько суммарно «символ веры» Рубинштейна...

И вот — перенесемся в прошлое — друг за другом следуют концерты Бюлова и Рубинштейна.

Бюлов! Уже внешнее поведение его на эстраде весьма отлично от рубинштейновского. Рубинштейн, не испытывающий, как говорили современники, «священного трепета перед произведением», полностью погружен в исполняемую музыку. Бюлов, преисполненный величайшего пиетета к каждой молекуле музыкального сочинения и к целостной авторской концепции, отнюдь не кажется столь собранным и сосредоточенным. Он выглядит человеком с рассеянным вниманием, смотрит по сторонам, в публику, будто и не думает о музыке, которую исполняет. «Какое загадочное явление! Какой странный психологический феномен!»²⁰⁵ — недоумевают слушатели, не задумываясь над тем, что «искусство представления» (если пользоваться терминологией XX в.) никогда не приводит к той всепоглощающей творческой сосредоточенности, которой отличалось артистическое поведение Рубинштейна. Бюловское искусство властно и повелительно — правда, не сразу, не с первого звука, как рубинштейновское, — приковывает к себе внимание и интерес аудитории. Игра немецкого пианиста возбуждает всеобщее восхищение прежде всего благодаря той поразительной интеллектуальной силе, которая придает всему логичность и точность и которая сама по себе доставляет глубокое эстетическое наслаждение. С удивительной ясностью раскрывается, то есть анализируется и истолковывается, каждый оттенок авторского замысла. Никаких крайностей — ни в звучности, ни в темпах (единство темпа — закон!), ни в интонировании. Радующее слух благозвучие. Каждый акцент, каждый штрих, каждый оттенок тщательно продуман и взвешен. Очень осторожное, чтобы не сказать скупое, пользование колоритами, — как бы из опасения, чтобы краска, в том числе и педальная, не затемнила ясности рисунка. Но какая тонкая растушевка теней! Его техническое мастерство безупречно и отличается пластичностью и изяществом (без всякой изысканности), прозрачностью и отчетливостью. Искусство Бюлова лишено большой, захватывающей эмоциональной силы. «У него скорее говорит рассудок, чем сердце», — пишут критики.²⁰⁶ Но его игра очень многим импонировала, особенно музыкантам, способным оценить умение этого выдающегося артиста из тщательно отделанных деталей сооружать архитектурные конструкции поразительной цельности и прочности.

Рубинштейн! О таком неотразимом воздействии на слушателей, каким обладал русский пианист, Бюлов не мог и мечтать. Рубинштейн распоряжался залом как хотел, заставлял

его жить, страдать, радоваться, думать, переживать вместе с ним, вместе с воссоздаваемыми им человеческими характерами. Его нельзя было слушать без светлого или томительно щемящего душу волнения. Выдающийся пианист Э. Зауэр, вспоминая свои впечатления от концертов Рубинштейна в Гамбурге в 1877 году, писал: «Глас народа в нашей профессии — глас божий... Его (Рубинштейна. — Л. Б.) звуки возбуждали у холодных северных германцев такой же восторженный отклик, как и у его соотечественников. Все его понимали — англичане и американцы, французы и немцы, турки и греки, и когда его импозантная фигура вставала из-за рояля, большинство слушателей чувствовало, что он поведал им о части *своей жизни*, что он оставил у них часть *своей жизни*... Воздействие его игры на меня не поддается никакому описанию. Незадолго до этого я слышал, как К. Шуман исполняла концерт своего мужа и Г. Бюлов — пять последних сонат Бетховена. И тут и там полное пиетета объективное понимание, которое не выходило, конечно, из строгих рамок. Совсем иное у Рубинштейна. Его субъективная манера игры вызывала у меня головокружение от восторга... Не переводя от внутреннего волнения дыхания, вслушивался я в это новое откровение. Ни один звук, ни один оттенок не ускользал от моего слуха... С бьющимися висками, опьяненный, брел я домой...»²⁰⁷

Сопоставляя Бюлова и Рубинштейна, современники и писатели последующих поколений нередко стремились уложить характеристику этих артистов в рамки лаконичных и противопоставлявшихся друг другу стилевых определений или образных сравнений: один — классик, другой — романтик; один — объективен, другой — субъективен; один — мыслитель, другой — поэт; один — график, другой — живописец...

Эти броские и лапидарные характеристики кажутся сначала убедительными. Затем, когда вдумываешься в них, начинаешь понимать, что они нуждаются в существенных уточнениях и коррективах; наконец, приходишь к выводу, что они не указывают на главное, что отличает Бюлова и Рубинштейна.

Начнем с противопоставления: один — классик, другой — романтик. Бюлов полагал, что классические черты свойственны его искусству. Но правильно ли будет относить его пианизм к классическому исполнительскому стилю? Можно ли применительно к Бюлову говорить о таких чертах, как гармония между рациональным и душевным, как сочетание сердечности и сдержанности, как «страстность, сохраняющая рыцарские формы» (Бузони), как внутренний оптимизм и жизнерадостность, как отражение жизни, но несколько просветленной и идеализированной? Нет, все эти черты моцар-

товского классического исполнительского стиля не присущи Бюлову, как не присущ ему и бетховенский героический драматизм. Бюловский пианизм напоминает классический стиль фортепианного искусства скорее некоторыми своими внешними чертами (отчетливость, ясность, стройность, соразмерность, упорядоченность), чем своим существом. Классический стиль музыкально-исполнительского искусства, как и классицизм в творчестве, был обусловлен определенной исторической действительностью; классические же черты бюловского пианизма — соблюдением «классического этикета».

Можно ли характеризовать исполнительский стиль Рубинштейна как стиль романтический? Спору нет, многие стороны его пианизма были рождены романтической музыкальной литературой и, в известной мере, романтической музыкальной эстетикой. К тому же романтика с ее несколько приподнятым душевным строем и возвышенным умонастроением была свойственна страстной натуре Рубинштейна. И все же мы остерегались, в отличие от многих авторов XX века, писавших о Рубинштейне, называть его «пианистом-романтиком». Остерегались не только потому, что понятие «романтический пианизм», как и многие другие понятия, связанные с романтизмом, содержит в себе еще слишком много неопределенного и непроясненного. Но, главным образом, по другой причине: Рубинштейну-пианисту тесно в романтическом одеянии. Как и некоторые другие гениальные артисты, он создавал свой исполнительский стиль. Одним из важнейших признаков этого стиля были его реалистические черты. В частности, как уже отмечалось, Рубинштейн обладал удивительным даром возвращать в современную ему жизнь мысли, чувства, умонастроения, идеалы, извлеченные композитором из жизни своего времени. Без всяких романтических преувеличений передавая драматизм жизненных конфликтов, Рубинштейн прославлял при этом человека и внушал веру в его великие возможности:

В определении «Бюлов — мыслитель, Рубинштейн — поэт» мыслитель противопоставляется поэту. Бюлову, таким образом, вовсе отказывают в поэтичности (что было бы недопустимым упрощением вопроса), а из исполнительского творчества Рубинштейна, мыслителя в жизни и в искусстве, исключается философское начало. А это уже грубейшая неправда. К тому же, возможна ли подлинная поэзия (а не сладкая водица, которая и в прошлом и в настоящем нередко именуется поэзией) без глубокого осмысления явлений жизни!

В чем же коренное отличие искусства Бюлова от искусства Рубинштейна? Отвечая на этот вопрос, надо помнить, что на образах, созданных в аналитической лаборатории


Бюлова, в той или иной степени лежала печать академизма. Налет академизма эмоционально обеднял эти образы, лишал их индивидуальной характерности, и они теряли порой свою жизненную естественность. Искусство Бюлова могло поэтому восхищать, поражать, удивлять, властно привлекать к себе внимание, но не могло ни захватывать, ни волновать, ни увлекать. В образах же рубинштейновского искусства, не знавшего академической условности, органично и нерасчлененно, как у живых людей, переплетались и сливались сфера мысли и стихия чувств. И на душевную открытость этого искусства, в котором бился пульс современной жизни, не могли не откликаться самые замкнутые и холодные слушатели его концертов.

7

Вернемся к прерванному описанию артистической деятельности Рубинштейна.

Из Петербурга он уехал удрученный семейными неурядицами, тяжелой болезнью сына, запретом, наложенным на «Купца Калашникова», и думами о судьбе, уготованной его сочинениям. Порой ему начинало представляться, что жизнь его, «однообразная в своем многообразии» (как он говорил), подобна колесу, прикрепленному к неподвижной основе, которое безостановочно кружится на месте, не продвигаясь вперед. Рубинштейн, мозг которого был постоянно занят творческими и творчески-организаторскими делами, устал. Он переживал острый кризис меланхолии, один из тех приступов мизантропии, которым был подвержен с молодых лет. Но тогда эти «*turgendos*» (так в 50-х гг. называл эти приступы Лист) были быстротечными. Теперь они длились неделями, иногда месяцами. Эти приступы не отражались на работоспособности, но подтачивали организм великого музыканта и труженика.

Уезжая за Пиренеи, Рубинштейн не думал, что здесь, на Иберрийском полуострове, он сразу же душевно оживет; не предполагал, что впечатления от природы, старинной культуры, людей, музыки и плясок Испании «разгонят мрак гнетущих дум».

Родные Рубинштейна недоумевали. Только недавно его сестра С. Рубинштейн писала Е. Лавровской: « (т. е. а — Антон. — Л. Б.) отправляется из Берлина прямо в Мадрид... далее по Испании, а там — неизвестно куда? — Ни из его писем, ни по известиям других не видно, чтобы он был весел, напротив того, да и это Вы, верно, знаете через Софью Алек[сандровну Малоземову] и, может быть, подробнее, нежели я».²⁰⁸ Только недавно А. Есипова, приехавшая

из Петербурга в Одессу, рассказывала родным Рубинштейна, что «он стал ужасно мрачнеть, сделал свое завещание, говорит все о смерти».²⁰⁹ И вдруг, точно по мановению волшебной палочки, все изменилось. В. Рубинштейн сообщает матери, что один из ее знакомых «видел Антона в Мадриде, ужинал с ним; пишет, что Антон был изумителен! После утомительного концерта, вызовов, он был за ужином весел, разговорчив, любезен, рассказывал, произносил тосты, словом, в радужном настроении!».²¹⁰ О том же пишет и С. Рубинштейн: «Но каково было при всех этих известиях (о мрачном настроении А. Рубинштейна.— Л. Б.) не иметь известий от него! Уж я телеграммы, и письма, и к Чекуановым... словом, в полнейшем отчаянии — и вдруг получается письмо, написанное ровным почерком, и веселое, и хорошее, и ничем не подтверждающее слова милейшей Есиповой».²¹¹

Упрек по адресу Есиповой несправедлив. Письмо из Мадрида не могло подтвердить ее рассказа: Есипова видела Рубинштейна в Петербурге, а в Испании в его душевном состоянии произошла разительная перемена. Страдальческие морщинки разгладились. Он помолодел и повеселел. К нему вернулось его милое простодушие.

Музыки Рубинштейн в Испании не сочинял. План его концертных выступлений был построен так, что у него оставалось время знакомиться со страной, куда он впервые приехал. И он жадно вбирал в себя новое: всматривался в разнохарактерные испанские пейзажи, вглядывался в шедевры архитектуры, вслушивался в ритмо-интонации музыки и речи.

Его очаровал дух глубокой старины, витавший над страной и воплощенный как в знаменитых памятниках мавританско-арабского и испанского строительного искусства — в башне севильского собора Ла Хиральде, в Толедской синагоге, в Кордовской мечети и, конечно, в Альгамбре, — так и в древнем мосте через Гвадалквивир у Кордовы или в старинных арабских водяных мельницах, продолжавших работать так же, как они работали за несколько сот лет до этого. В Толедо Рубинштейн с восторженным интересом наблюдал сценки, казавшиеся ему не то сошедшими со страниц романа Сервантеса, не то перенесенными из спектакля моцартовского «Дон-Жуана». В Сеговии, неподалеку от Альказара, Рубинштейн с детской непосредственностью следил за темпераментно разыгранными тут же под открытым небом карнавальными пародийными представлениями...

Но прежде всего Рубинштейн стремился познакомиться с испанскими народными песнями и танцами. Некоторые народные мелодии он знал и любил: еще в 60-х годах он слышал их в исполнении Полины Виардо. В Мадриде он познакомился с известным народным певцом и танцором, который

исполнил для него каталонские песни, севильяны и малагуэньи. Где-то на Юге он повстречался с ансамблем испанских музыкантов, танцевавших, певших и мастерски игравших на мандолинах и гитарах. Когда они узнали, что имеют дело с «el eminente pianista»,* они продемонстрировали ему множество испанских песен-плясок.

Рубинштейн был, видимо, очень заинтересован испанским ориентализмом. Но ему нелегко было, по его словам, понять и запомнить эти необычные ритмы, мелодии и гармонии. Он пытался записывать услышанное, но это давалось ему не без труда. Г. Вольф, слушавший испанские песни-пляски вместе с Рубинштейном, в одном из своих писем рассказал о некоторых впечатлениях от испанского музыкального и танцевального фольклора — своих и Рубинштейна: «Все это... отличается своеобразием мелодий, еще большим своеобразием гармоний и всегда сохраняет свое мавританское происхождение (отдельные песни, как нам говорили знатоки, являются подлинными африканскими напевами). Особенно некоторые, — отличительной манерой исполнения которых является то, что певец должен спеть каждый, подчас очень длинный стих на одном дыхании... Певец будет освистан, если ему не хватит дыхания. Исполнители на гитаре и мандолине в большинстве случаев подлинные художники. Поразительно, какой силы воздействия они добиваются на инструменте, возможности которого представляются столь ограниченными. Игра на этих инструментах — главным образом в конце, по мере того как танец становится все более экзальтированным (песни без танцев не существуют по ту сторону Пиренеев) — переходит прямо-таки в какое-то неистовство... Удивительно красивы в народных танцах движения рук у женщин. И эти танцы, как и их музыка, восточного характера. Подобно тому, как мелодии начинаются совершенно неожиданно, можно даже сказать с середины, так и эти танцевальные движения не имеют, собственно говоря, начала. Они кажутся продолжением движения, начатого в уме, — точно так же как мавританские орнаменты. Восхитительные, фантастические линии, но без начала и конца».²¹²

Автор этих строк Г. Вольф стал, начиная с испанско-португальского турне и до конца артистической деятельности Рубинштейна, постоянным организатором его концертов и спутником по концертным путешествиям. Об этом импресарио Рубинштейна следует поэтому сказать несколько слов. Г. Вольф, учившийся теории музыки у Р. Вюерста и фортепианной игре у Ф. Кроля, любил и знал музыку, с легкостью читал с листа оркестровые партитуры и хорошо аккомпани-

* выдающимся пианистом (исп.).

ровал. Он обладал литературными способностями, знал языки и одно время был редактором музыкальной газеты «Neue Berliner Musikzeitung». Это был человек острого, но неглубокого ума, славившийся своими блестящими застольными речами-импровизациями.

Рубинштейн с симпатией относился к своему адъютанту и любил его общество. Видимо, и во время испанского путешествия присутствие веселого и инициативного спутника, которому в те дни было около тридцати лет, способствовало изменению душевного состояния русского артиста.

Концерты начались в Мадриде, и здесь же, после посещения ряда других городов, турне по Испании закончилось. Вот перечень выступлений Рубинштейна в Мадриде:

1881

Январь, 19/31. Первый концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 4.— *Фильд*. Ноктюрн.— *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь.— *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».— *Шопен*. Ноктюрн; Полонез.— *Бетховен*. Концерт № 4.— *Рубинштейн*. Пьесы для ф-п.

(?). Второй концерт: *Бах*. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира».— *Бетховен*. Соната № 30.— *Шуман*. Карнавал.— *Шопен*. Фантазия; Этюд; Соната d-moll.— Пьесы *Гайдна*, *Вебера*, *Гензельта* и *Тальберга*.

(?). Третий концерт.

(?). Четвертый концерт: *Бах*. Хроматическая фантазия и fuga.— *Бетховен*. Соната № 32.— Пьесы *Шуберта*, *Мендельсона* и *Рубинштейна*.

Январь, 27/февраль, 8. Выступление в придворном концерте: *Бетховен*—*Рубинштейн*. Эгмонт.

Январь, 28/февраль, 9. Пятый концерт: *Моцарт*. Фантазия c-moll.— *Бетховен*. Соната № 27.— *Вебер*. Соната As-dur.— *Мендельсон* — *Рубинштейн*. Марш из «Сна в летнюю ночь».— *Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле.— *Рубинштейн*. Пьесы для ф-п.

Февраль, 16/28. Концерт (прощальный): *Рубинштейн*. Концерт № 3; Пьесы для ф-п.; Танцы из оперы «Ферраморс»; Дон-Кихот; Танцы из оперы «Демон» (последние три номера для оркестра).— *Шуман*. Концерт a-moll.

В одном из своих писем к жене Вольф рассказывал, как откликнулась экспансивная и восторженная мадридская публика на первое выступление русского пианиста в «Teatro Apollo»: «Подбрасывали вверх шляпы, размахивали платками, кричали, ликовали, неистовствовали, пока не погасили лампы. Когда же спустя четверть часа покинули театр, почти вся публика стояла у входа и разразилась восторженными выкриками «ура». Мы шли пешком, сопровождаемые несколькими сотнями энтузиастов, которые пытались протолкаться к Рубинштейну, одаривали его сигаретами (излюбленная форма овации). Неожиданно из-за угла к нему бросились три дамы, каждая с букетом цветов. Рубинштейн со смехом принимал все эти овации. Когда же ему препод-

несли букеты, фанатическая толпа начала славить дам, почитавших артиста. Толпа шумела возле окон нашего ресторана и требовала Рубинштейна. Обычно он был противником всяких оваций. Но что оставалось ему делать, как не выйти на балкон и не поблагодарить своих почитателей? Трогательно было наблюдать, как гений, выступавший с незнакомыми, трудными [для понимания] произведениями, смог воздействовать на простодушную публику. Этот вечер я никогда не забуду». ²¹³

После первых мадридских концертов Рубинштейн был приглашен выступить в придворном концерте. С чего же начал он свое выступление перед испанским двором? Он выбрал одно из самых революционных по своему характеру произведений Бетховена, к тому же посвященное героической борьбе нидерландского народа за освобождение от испанского ига: сыграл первым номером программы свою транскрипцию увертюры к «Эгмонту»! На этот примечательный факт обратил внимание и Вольф в одном из своих писем. Видимо, Альфонс XII действительно был, как его характеризовали соотечественники, «ослом в музыке» (по словам того же Вольфа) и не понял своеобразной музыкально-политической демонстрации русского артиста.

За выступлениями в столице Испании последовали, начиная с 30 января/11 февраля, концерты в Барселоне, Валенсии, Толедо, Сеговии, Кордове, Малаге, Хересе, Кадисе, Сарагосе, Севилье и Гранаде. Слушатели, восторженно принимавшие рубинштейновское искусство, находили своеобразные формы чествования великого пианиста. Личность его вскоре стала столь популярной, что в Барселоне, например, во время карнавала по улицам города в течение целого дня разъезжала карета, в которой сидели ряженые, изображавшие Don Antonio Rubinstein e suo amico Wolff; * жители города, без труда узнававшие в масках приехавшего концертанта и его спутника, с шумным весельем приветствовали их. В Кадис, большой, красивый, «белый, как скатерть» (Г. Вольф) город на юге Испании, на концерты Рубинштейна съехались музыканты из африканских городов — Танжера, Сеута и Тетуана. По окончании последнего концерта в Валенсии слушатели устроили Рубинштейну восхитительную «pratica» — род поэтического славления, описанного в одном из писем Вольфа. В то время как Рубинштейну преподносили лавровый венок, со всех ярусов театра, из лож и из партера низвергся ливень роз, лавровых листьев и... стихов, написанных в его честь. Этот ароматный ливень был столь сильным, что в течение минуты в театре ничего нельзя было разглядеть. После

* донна Антона Рубинштейна и его друга Вольфа (исп.).

этого ливня цветов и стихов — местная форма выражения наивысшего восхищения и почитания — Рубинштейн, сопровождаемый восторженной толпой с факелами в руках, под звуки духового оркестра, двинулся к гостинице, где чествовать его собрались музыканты города...²¹⁴

Испанское турне закончилось. В середине марта (нов. ст.) концертами в Лисабоне началось артистическое путешествие по городам Португалии. За выступлениями в столице должны были последовать концерты в Коимбре и Оporto. Перед этим Рубинштейн со своим спутником поехал на несколько дней отдохнуть в Синтру. Здесь, в залитом солнцем веселом курортном городке на берегу Атлантического океана, его настигло известие, что в Париже умирает Н. Рубинштейн. Турне было прервано. Через Мадрид Рубинштейн выехал во Францию к брату.

8

Разобраться в сложившихся отношениях между братьями Рубинштейнами нелегко. Прямого ответа на этот вопрос не дают, за отдельными исключениями, ни эпистолярное наследие А. Рубинштейна, ни известные нам письма его младшего брата. В «Коробе мыслей» (л. 105/54) нашла место запись, имеющая на первый взгляд некоторое отношение к интересующей нас теме: «Сестры, братья не должны бы публично выступать в одной и той же области искусства, так как тщеславие, самолюбие, зависть и т. д. столь свойственны человеку, что даже кровное родство не может его вполне освободить от них, и потому еще, что едва ли в одной семье мыслимы два гения в той же специальности». Некоторые исследователи склонны были видеть в этих строках характеристику отношений между братьями в семье Рубинштейнов. Однако все мемуаристы, близко знавшие их, отмечают, что ни о какой, даже невольной, зависти здесь не могло быть и речи и что взаимоотношения Антона и Николая Рубинштейнов следует определить как подлинно братскую дружбу. В этот единодушный хор мнений диссонансом вторгается голос Чайковского. Спустя несколько дней после смерти Н. Рубинштейна Чайковский написал своему брату: «Антон Григорьевич отныне окончательно потерял в моих глазах всякое право не только на любовь, но и на уважение... Он не только не убит смертью брата, но как будто очень доволен. Юргенсон... объясняет этот непостижимый факт тем, что Антон завидовал Николаю. В чем? за что? почему? — не понимаю. Да если и так, то что может быть отвратительнее, чем подобная зависть?»²¹⁵ О том же Чайковский написал и Н. фон Мекк, добавив, правда, следующую фразу: «Не хочу бросать в него

камень, ибо как войти в душу человека, как объяснить, насколько внутреннее душевное состояние соответствует внешним его проявлениям».²¹⁶

Оставим пока открытым вопрос, столь остро поставленный Чайковским, и, пользуясь имеющимися в нашем распоряжении материалами, обратимся к обрисовке отношений между Антоном и Николаем Рубинштейнами.

В братьях нетрудно обнаружить некоторые родственные черты характера: упорство, могучую волю, прямоту, то есть мужество говорить о людях и явлениях то, что о них думаешь, крутой нрав, способность подчинять себе окружающих властью, порой деспотической, и личным обаянием. Оба принадлежали к числу тех инициативных и деятельных людей, у которых неудачи еще больше возбуждают энергию. Оба отличались блистательной общей одаренностью, и прежде всего, конечно, музыкальной и организаторской. Оба художника были одержимы искусством, влюблены в просветительскую деятельность, легко жертвовали личным во имя общественных интересов.

И вместе с тем натуры у братьев были очень разные. «Если можно позволить себе сравнение,— вспоминает А. Брюллова,— я бы сказала: Антон — бурный поток, Николай — глубокое, ясное озеро. Это не значит, что у последнего был спокойный темперамент: он был горячий, а главное, очень властный, но он был уравновешеннее, сдержаннее брата».²¹⁷ Антон Григорьевич был обычно замкнут, и его душевная открытость проявлялась лишь в кругу близких ему людей. Николай Григорьевич может быть охарактеризован как душа-человек, как «широкая русская натура»;²¹⁸ при этом в своем жизненном поведении он был в какой-то мере беспорядочной натурой. Он обладал, как и его старший брат, феноменальной работоспособностью, но, в отличие от последнего, его безалаберность подчас переходила в положительную лень.²¹⁹ Обоим братьям была свойственна доброта и отзывчивость, оба, если обладали деньгами, с большой щедростью тратили их на себя и на других. Но петербуржец, хлебнувший в молодости лиха, знал цену деньгам и понимал, когда остановиться в своем расточительстве; москвич же, бесребреник, никогда не задумывался ни о своем материальном положении, ни о будущем и готов был в буквальном смысле слова последнюю копейку отдать любому обратившемуся к нему.

В конце 60-х и в 70-х годах, когда возрастное различие между братьями сказывалось в меньшей степени, чем в молодые годы, их взаимная привязанность укрепилась и превратилась в глубокую дружбу. «Антон Григорьевич с братом,— читаем мы в одних мемуарах,—...был связан узами са-

мой неразрывной дружбы»,²²⁰ «братьев Рубинштейнов,— читаем в других,— соединяла самая тесная дружба». ²²¹ Дружба эта носила своеобразный характер. Братья сравнительно редко встречались друг с другом — разве лишь во время концертов петербургского Рубинштейна в Москве, московского Рубинштейна в Петербурге или во время приездов Николая Рубинштейна по делам Русского музыкального общества в северную столицу. Переписывались они крайне редко, к тому же письма их обычно затрагивали лишь чисто деловые вопросы. В личной жизни между братьями не было, видимо, душевной откровенности. Каждый из них, очень высоко оценивая деятельность другого, с достаточной прямолинейностью, если считал это нужным, критиковал его,— и не только, как принято думать, старший — младшего, но и наоборот. Николай Григорьевича, как вспоминает А. Соколова, «такая критика не только не оскорбляла, а, напротив, внушала ему как будто еще сильнее благоговейное уважение к уму и опытности брата». ²²² Критические замечания младшего брата порой обижали старшего или даже раздражали, но он к ним прислушивался,— правда, обычно не сразу, а спустя некоторое время. Самое дорогое и важное в дружбе братьев заключалось в сознании, что где-то, пусть в другом городе, есть близкая любящая душа, которая в трудную минуту откликнется, а если нужно будет, и поможет.

Впрочем, они оказывали друг другу поддержку, но либо так, что это не носило характера помощи, либо так, чтобы другой об этом не знал. Со стороны младшего брата эта дружеская поддержка выражалась в том, что он пропагандировал произведения старшего брата, в частности, те, с которыми последний почему-либо неудачно дебютировал в России (а это случалось!). Так было, например, с Пятым фортепианным концертом. «Антон Григорьевич,— рассказывает Н. Кашкин,— сыграл свой концерт (в Москве.— Л. Б.) настолько неудовлетворительно, что Николай Григорьевич, ради реабилитации композиции, в следующем сезоне сам исполнил концерт, подготовив его со всею возможною тщательностью». ²²³ Судя по письмам В. Рубинштейн, Николай Григорьевич, зная о невзгодах в семье брата, во время своих приездов в Петербург старался разрядить атмосферу в петергофском доме. ²²⁴ Младший брат всегда испытывал серьезные материальные затруднения, но он ни за что не принял бы денег от Антона Григорьевича. Последний это знал и оказывал помощь московскому Рубинштейну с большой душевной тонкостью, так, чтобы тот и не догадался. Вот один из примеров — письмо А. Рубинштейна к П. Юргенсону: «Я только что узнал от Губерта, что концерт брата в денежном отношении вышел весьма неудачным. Я это предвидел и считаю мой

концерт одной из главных причин этой неудачи. И потому прошу Вас известить меня, в каком положении находится брат, может ли эта неудача повлиять на его дела и должен ли он поэтому отказать себе в чем-либо? Если так, то я Вам пришлю сбор моего концерта в Москве — *для него* — и так, чтобы он об этом не знал».²²⁵ Не желая, чтобы и Юргенсон счел это за материальную помощь Н. Рубинштейну, старший брат подчеркивал, что речь идет о ссуде, не больше...

И вот Николая Григорьевича не стало. Он болел уже ряд лет. В январе 1881 года болезнь его, застарелый туберкулез, обострилась, и по совету врачей во второй половине февраля (ст. ст.) он выехал для лечения в Ниццу. По пути — в Париже — он вынужден был из-за резкого ухудшения здоровья слечь. Положение его было признано безнадежным. 11/23 марта он скончался.

Старший брат, находившийся за Пиренеями, ни об обострении болезни Н. Рубинштейна, ни об отъезде его из Москвы ничего не знал: из-за сильного наводнения во Франции и Андалузии почтовая связь с Испанией и Португалией функционировала, как писал тогда Г. Вольф, с «регулярной нерегулярностью». Известие о безнадежном состоянии брата, полученное А. Рубинштейном в Синтре, было для него неожиданным. Он спешно выехал в Париж, но не застал уже брата в живых.

А. Рубинштейн не впервые стоял перед лицом смерти дорогого ему человека. В начале 60-х годов умер Яков Григорьевич, его старший брат и большой друг. За несколько лет до смерти Н. Рубинштейна в Петербурге умерла близкая А. Рубинштейну женщина по имени Ольга, о которой нам, к сожалению, почти ничего не известно: за одним исключением, Рубинштейн ни разу не упомянул ее имени в письмах, дошедших до нас. Теперь он стоял перед прахом младшего брата. Он был сокрушен. Титаническая воля помогала ему держать себя в руках, хотя внутренне он был безутешен. На людях — ни одной слезинки, ни одного вздоха! Он надел на себя броню ледяной невозмутимости, иногда даже вежливо улыбался, выполняя положенное, но за всем этим было скрыто терзавшее его нравственное страдание, непереносимая душевная мука. Именно потому, что скорби его не было предела, он не мог и не хотел соблюдать этикет, установленный для горя. А окружающие — в их числе был и Чайковский — недоумевали, негодовали и обвиняли его в бесчувственности.

В таком душевном состоянии — окаменелости и внешнего спокойствия — Рубинштейн находился ряд дней, проведенных в Париже, а затем по пути в Москву, куда он вместе с

П. Юргенсоном отвозил свинцовый гроб с прахом брата. Только в Москве, во время похорон, он оказался не в силах сохранять надетую на себя маску, и его внешний вид стал выдавать его горе. «Помню, — писал очевидец, — как Антон Григорьевич шел за гробом Николая в длинной процессии, протянувшейся от Смоленского вокзала до Страстного монастыря. Март стоял на дворе — и мокрый и снежный. Антон Григорьевич, сгорбленный, сутулый, с качающейся мохнатой головой (космы висели на щеки), трудно переступал тяжелыми ботинками: поступь человека близорукого и непривычного к ходьбе. Толпа придвинула меня близко к нему, и мне все время было страшно, что вот этот полубог... непременно споткнется и упадет... На панихидах Антон Григорьевич имел усталый и удрученный вид; лицо его было сморщенно и серо. Он не плакал, но от него как-то веяло ужасом. Точно смерть смотрела ему в глаза...»²²⁶

В один из этих мартовских дней Рубинштейн написал лаконичное письмо сестре. Вопреки обыкновению, он не указал ни даты, ни города, откуда отправил письмо. Вероятно, оно написано было в Париже. Нервный и неровный почерк выдает душевное состояние Рубинштейна: «...Николая нет, я не простился с ним, опоздал, — я ведь и не знал, что его услали из Москвы. Умерла Олинька, ты одна знаешь, как она была мне дорога, а вот теперь Nicolas. Мы давно не виделись, но я чувствовал его руку брата, может быть, и он мою. Теперь и его нет. Что имеем, не храним, потерявши, плачем. Совсем пусто уж кругом стало. Я и плакать не умею! Может быть, поеду скоро к вам, а потом придется повертеть английскую шарманку. А там — не пришло ли [время] на покой, оставить этот милый свет? Скоро и за мной [придет] Knochenmann.* Надо поспешать итоги подводить. После смерти Ольги тебе писал — и Зенфу в Лейпциг написал,²²⁷ что готов итоги подводить. Тогда не сделал, а вот теперь вернусь в Петергоф и подумаю, как итоги подводить тому, что успел натворить. А Nicolas нет, кем его заменят в Москве? Неужели все распадется? Крепись, моя милая...»²²⁸

Спустя некоторое время после похорон брата Рубинштейн навестил мать и сестер, живших в Одессе. Отсюда он отправился, по его выражению, «вертеть английскую шарманку». Его концерты в Лондоне были давно назначены, и не в его правилах было отказываться от намеченного. В период между 3/15 мая и 11/23 июня он выступал как пианист, а также продирижировал своей Пятой симфонией (9/21 мая), «Вавилонским столпотворением» (30 мая/11 июня) и первым спек-

* смерть (нем.).

таклем «Демсна» в Ковент-гарденском театре (9/21 июня). Встречи с рядом людей искусства (среди них с пианистом и композитором И. Мошелесом, с живописцем Л. Альма-Тадема, с актрисой С. Бернар) и блистательный успех «Демона» несколько отвлекли Рубинштейна от его мучительных дум. Но начиная с этой поры он не переставал возвращаться к вопросу: не наступило ли время подвести итоги всему им сделанному?

Глава двадцать четвертая

1

В течение десятилетия с 1871 по 1881 год Рубинштейн написал множество произведений: три оперы, две симфонии, два концертных сочинения для фортепиано с оркестром и одно — для виолончели с оркестром; четыре струнных квартета, струнный секстет, фортепианный квинтет, сонату для фортепиано и скрипки; вариации, сонату, пьесы разного характера («Miscellanées») и четырехручные «характеристические пьесы» для рояля; ряд романсов, песен, вокальный цикл, концертную арию и драматическую сцену для нескольких голосов с оркестром.

Многое из этой музыки забыто или полузабыто. Но историк музыкальной культуры должен помнить, что в те годы, о которых идет речь, музыка Рубинштейна часто звучала на концертной эстраде, на сценах театров и в учебных заведениях, воздействовала на умы музыкантов, публики и учащейся молодежи, вызывала яростные споры, оказывала влияние — главным образом в России — на музыкальное творчество других композиторов. Впрочем, нет нужды разбирать все написанное Рубинштейном в 70-е годы. Наше внимание будет сосредоточено либо на наиболее ярких рубинштейновских сочинениях различных жанров, либо на тех из них (главным образом, оперных), которые больше всего интересовали самого композитора и вызывали наиболее широкий отклик слушателей тех лет.

Но до того как перейти к такому обзору, следует привлечь внимание к характерному моменту, проявившемуся почти во всех жанрах творчества Рубинштейна: во второй половине 70-х годов он снова обратился к русской тематике и к русскому музыкально-интонационному материалу. От «Маккавеев» и «Нерона» он шел к «Купцу Калашникову», от «Драматической симфонии» — к «Русской симфонии», от Пятого

фортепианного концерта — к «Русскому каприччио» для фортепиано с оркестром, от вокального цикла на слова Гёте — к романсам на стихи А. К. Толстого.

2

Одним из первых произведений, написанных Рубинштейном в начале рассматриваемого периода его жизни, был лирический вокальный цикл на тексты Гёте, названный композитором «Стихи и Реквием по Миньоне из „Годов учения Вильгельма Мейстера“». Этот цикл, сочиненный в Вене зимой 1871/72 года, должен быть отнесен к числу вдохновеннейших рубинштейновских творений.

«Годы учения Вильгельма Мейстера», первую часть большого литературного произведения, положившего начало позднейшим «романам воспитания», Рубинштейн любил с юношеских лет. Основные темы «Годов учения» сыздавна глубоко волновали его. В известном смысле они должны были казаться лично ему очень близкими: и ему, подобно Вильгельму Мейстеру, довелось в ранние годы жизни пройти путь от бюргерской обыденности к искусству; пришлось когда-то сбросить с себя груз тяготевших над ним традиций бюргерского практицизма, впитанных с молоком матери; суждено было разорвать оковы мещанских соблазнов и мещанской эстетики.

К стихам из «Вильгельма Мейстера» задолго до Рубинштейна обращались многие выдающиеся музыканты и среди них — Бетховен, Шуберт, Шуман и Лист. Рубинштейн высоко ценил некоторые из этих произведений, особенно песни Шуберта. И все же он взял на себя смелость подвергнуть музыкальной обработке эти же тексты. Впрочем, в конечном счете и его вокальный цикл, и песни на эти стихи других композиторов казались ему далекими от совершенства. Он сделал впоследствии в дневнике (л. 20/11 об.) следующую запись: «„Ромео и Джульетта“, «Миньона» (из «Вильгельма Мейстера») и «Орлеанская дева» уже неоднократно подвергались музыкальной обработке, но еще ни разу — с полным успехом. Они требуют музыкальных гениев, равных творцам этих поэтических произведений, и потому до полного успеха пройдет еще много времени».

Рубинштейн задумал свое произведение на тексты из «Вильгельма Мейстера» не как серию песен, а как цикл или, точнее, как «маленькую драму», героями которой являлись бы персонажи гётевского романа — арфист и Миньона, а затем Филина, Аврелия и Фридрих.

В большей части номеров цикла Рубинштейн сумел

великолепно передать общий дух гётевской поэзии — ее глубокий интеллектуализм и сочетание в ней светлого величаво-спокойного тона с тем душевным подъемом, который предвещал романтическую приподнятость и устремленность, но который еще был далек от романтической патетики и от увлечения миром таинственного и потустороннего. Дух стихов, вкрапленных Гёте в текст большого романа, Рубинштейн воссоздал простыми, ясными и лаконичными музыкально-выразительными средствами. Редко когда он был столь строг в отборе этих средств. В этом смысле он шел по пути, проложенному Шубертом, но не повторяя его. Глубокое проникновение в душевный строй и поэтический стиль Гёте позволило Рубинштейну в большей части номеров из «Вильгельма Мейстера» стать на один уровень с великими мастерами немецкой песни.

Музыка Рубинштейна метко обрисовывает характеры участников «маленькой вокальной драмы». Этой задачи не ставила себе большая часть композиторов, обращавшаяся до и после Рубинштейна к текстам из «Годов учения»: они в большей мере опирались на содержание поэтических строк Гёте, чем на характеры персонажей из «романа воспитания», произносящих эти стихи. Трудно, например, представить себе, что такие романсы, как «Ты знаешь край, лимоны там цветут» Листа или «Ты знаешь край, где мирт и лавр цветет» Чайковского, поет прелестный и милый ребенок, девочка-подросток, которую еще трудно назвать девушкой.

А вот первое появление Миньоны в «маленькой драме» Рубинштейна — все та же песня «Kennst du das Land». В порывистой устремленности, тоске, задумчивости и грусти рубинштейновской Миньоны проглядывают детские, простодушные, еще только формирующиеся черты характера. Вспомним гётевское описание внешности этого ребенка: «она была строга, суха, порывиста и в нежных позах скорее величава, чем ласкова»; вспомним, что в пении Миньоны все время ощущалась «наивность выражения». По-детски чистыми и в то же время возвышенными интонациями, прозрачным и легким аккомпанементом, выбором тональности, сменной мажора, одноименного минора и возвращением в первоначальный мажор (совсем по-шубертовски!) — всем этим Рубинштейну удалось, следуя за Гёте, нарисовать вдохновенный образ ребенка, словно пришедшего из иного, далекого от обыденности мира и снова — в последующих номерах цикла — возвращающегося в этот поэтический мир. Созданный им портрет Миньоны Рубинштейн углубляет новыми черточками в других ее песнях.

Столь же мастерски и впечатляюще изображен музыкальными средствами благородный облик старика-арфиста, на

которого возложена была силою случайности тяжелая вина и который был удручен воспоминаниями о ней. Широко прибегая к речевым интонациям, Рубинштейн тонко передает философскую самоуглубленность этого персонажа, его гуманизм, восторженное отношение к искусству («он славил,— по словам Гёте,— счастье певцов и увещевал людей чтить их») и, наконец, драматизм и импровизационный стиль его пения («в его пении было столько жизни и правды, что казалось, он все сочинял в эту минуту и по этому поводу»).

И зарисовки других участников «маленькой драмы» Гёте—Рубинштейна достаточно выразительны: в сатирической песенке про барона композитор с подчеркнутой нарочитостью прибегает к банальным оборотам опереточного склада; в песенке Филины схвачен проказливый облик молодой актрисы, стоящей на грани неумеренной шаловливости и разнузданности, но, в сущности, благородной и человеческой. Впрочем, если рассматривать песни «Я бедный малый, о барон» и «Нет, не пойте грустных песен», как и песни Аврелии и Фридриха, вне их роли внутри всего цикла, они сильно проиграны.

Тут мы подходим к важной особенности «Стихов и Реквиема по Миньоне»: Рубинштейн достиг в этом произведении (расчленившемся на ряд номеров, большая часть которых может быть исполнена и отдельно) стройной драматургической цельности. Существенную роль сыграло архитектурное построение цикла: большое фортепианное соло в первой песне (гимн искусству, обрамленный речитативами арфиста) уравнивается другим инструментальным соло (фортепиано и фисгармония) в проникнутом светлой печалью, но лишенном всякой мистичности Реквиеме, предпоследнем номере рассматриваемого сочинения; в центре цикла—дуэт арфиста и Миньоны «Тот, кто тоску познал», один из лучших номеров «маленькой драмы», а в конце сочинения, после Реквиема,—песенка Фридриха, выдержанная в стиле веселого немецкого вальса и знаменующая собой вечное и безостановочное течение жизни, не знающей возврата к прошедшему. («Что свершилось—свершено, что сказали—не вернешь...»).

Другим приемом, цементирующим цикл, являются резкие контрасты. Так, мрачным думам арфиста в песне «Тот, кто чуждается людей» противопоставлена следующая за ней песня Миньоны «Знаешь ли край...»; рельефно контрастирует с последней шаржированное изображение барона в песенке «Я бедный малый, о барон» (при этом инструментальное вступление к песенке интонационно подготовлено уже в последних тактах песни Миньоны); шаловливая песня Филины «Нет, не пойте грустных песен» помещена между

дуэтом «Тот, кто тоску познал» и раздумьем арфиста «У дверей я постучуся»; наконец, как уже сказано, за Реквиемом следует немецкий вальс.

«Стихи и Реквием по Миньоне» вскоре после сочинения были исполнены в Вене — сначала без хоровых номеров и двух песен (№№ 5 и 14) в концерте певца Ф. Крюкля, а затем — полностью на открытой репетиции хора Общества друзей музыки. В России этот цикл был в первый раз исполнен в ноябре 1880 года в стенах Петербургской консерватории: кружок бывших учениц консерватории подготовил это исполнение как подарок Рубинштейну (очень огорчавшемуся, что вокальный цикл на стихи Гёте не знают в России) ко дню его рождения. Руководила подготовкой цикла к исполнению С. Малоземова, хором управлял К. Давыдов. Перед началом «Стихов и Реквиема» и между отдельными номерами актер одного из петербургских театров, Ф. Бок, читал гётевский текст, в котором характеризуются персонажи «Годов учения», представленные в сочинении Рубинштейна. Малоземова, считавшая Рубинштейна своим учителем и бывшая с ним в дружеских отношениях, подготавливая вокальный цикл к исполнению, вне всякого сомнения, советовалась с композитором, для которого, как явствует из его писем, подготавливаемая премьера не была сюрпризом. Можно высказать поэтому предположение, что Рубинштейн не возражал против того, чтобы между номерами «Стихов и Реквиема по Миньоне» читались отрывки из гётевского романа.

Выдающееся вокально-лирическое произведение Рубинштейна на гётевский текст в силу недостаточного знакомства с этой музыкой не исполняется и не переиздается. Пора исправить эту несправедливость и, издав «Миньону», как любовно называл Рубинштейн свой цикл, в новом переводе, воскресить эту «маленькую драму» к новой жизни!

Лирический цикл на слова Гёте представляется наиболее примечательным вокальным сочинением Рубинштейна начала 70-х годов; самым же характерным вокальным произведением конца этого десятилетия является серия романсов на слова А. К. Толстого. В «Двенадцати романсах, ор. 101» Рубинштейн использовал различные жанры толстовской поэзии: баллады, песни и разнохарактерные лирические стихи. «Страшные» романтические баллады в духе Жуковского (представленные в серии Рубинштейна романсом «Волки») или романтического стиля баллады, проникнутые тоской по легендарной старине (типа романса «Князь Ростислав в земле чужой»), были чужды Рубинштейну, и конечно же в композиторской работе над этим жанром толстовской поэзии он потерпел неудачу. И музыка к стихотворению «Кабы знала я, кабы ведала», стилизованному поэтом под народную песню,

не может быть причислена к удачам Рубинштейна. Задача композитора должна была заключаться в том, чтобы средствами музыки поднять идиллическую стихотворную стилизацию до уровня подлинной народной поэзии, и это, как известно, великолепно сумел сделать Чайковский. Рубинштейн же написал «жестокий» бытовой романс, который только усугубил недостатки стихотворения.

Но среди романсов на лирические стихи Толстого имеется ряд превосходных вокальных пьес. Одна из них — романс «Не ветер, вея с высоты» посвящен теме женской любви, исцеляющей душу любимого от терзающего ее «житейского вихря». Почти весь романс, проникнутый чистотой нравственного чувства, соткан из нежных и тонких нитей, из ласковых «паутинок». Важнейшую роль в выразительности этой пьесы играет не столько мелодия, сколько мягко и не быстро струящиеся гармонические фигуры в фортепианной партии. Велико значение аккомпанеента и в двух бурных, страстных романсах: «Дробится, и брызжет, и плещет волна» и «Вдываются волны, как горы». В них Рубинштейн выступает как великолепный маринист и одновременно как мастер, передающий бушующие страсти. Нельзя не согласиться с В. Васиной-Гроссман, отметившей цельность этих романсов, единство мелодической линии и фортепианной фактуры и обратившей внимание на широкий и уверенный декоративный мазок, которым они написаны. «В сущности, — замечает историк русского романса, — те же приемы музыкальной живописи повторит затем Римский-Корсаков в своих романсах на эти же слова, вошедших в цикл «У моря». Отсюда же тянутся нити к «пианистическим» романсам Рахманинова».²²⁹

Справедливые слова! Не только в симфонических произведениях, операх, концертной литературе, фортепианных миниатюрах, но и в скромной сфере романса Рубинштейн подчас протоптывал новые тропинки, иногда едва заметные, иногда более широкие, и по этим тропинкам часто, не задумываясь над тем, кем они проложены, шли другие, подымаясь к сияющим вершинам. А сам Рубинштейн? Он нередко забывал о проложенной им тропинке, предоставляя другим утопать ее, а сам шел иным путем: либо прокладывал новую стезю в непроторенных местах (и всякий раз ее забрасывал), либо — к сожалению, чаще всего! — возвращался к столбовой уезженной дороге, давно исхоженной вдоль и поперек поколениями композиторов. Странная и горестная судьба!

Но вернемся к романсам на слова Толстого. «...Я могу для себя признать характерным, — писал поэт в одном из писем, — мажорный тон моей поэзии».²³⁰ Этот «мажорный тон» проникал и в некоторые лирические произведения Толстого. К их числу принадлежит стихотворение «Звонче жаворонка

пенье», на которое Рубинштейн написал один из лучших своих романсов. Романс этот следует отнести к той же группе вольнолюбивых вокальных пьес композитора, к которой относятся «Желание» и «Узник». Романс «Звонче жаворонка пенье», написанный в светлом F-dur, прежде всего характеризуется впечатляющей гаммовой мелодией (с росчерками в конце четырехтактов), которой он начинается. Но самое примечательное в этом романсе — его развитие, точнее говоря, путь, по которому композитор идет к заключительным кульминациям. За хроматической мелодией в средней части романса, на которую поются стихотворные строки:

Разорвав тоски оковы,
Цепи пошлые разбив,

следует (сначала у певца, а затем и в фортепианном аккомпанементе) проникнутая вольным духом кульминация, в которой использованы широкие мелодические интервалы, контрастирующие с гаммовой мелодией начальной фразы романса и с хроматическим ходом в его середине. Рубинштейн заканчивает свой мажорный вольнолюбивый романс вопросительной мелодической интонацией (в фортепианном отыгрыше), построенной на ритмическом рисунке начальной мелодии.

Спустя два десятка лет на этот же текст был написан яркий и весьма популярный романс Римского-Корсакова, очень напоминающий на первый взгляд романс Рубинштейна. Действительно, построение начальных мелодических фраз в обоих романсах очень схоже (с той, однако, разницей, что гаммовая мелодия у Римского-Корсакова — благодаря пунктирному ритму — звучит веселее, у Рубинштейна — с большим раздольем). Но как по-разному прочли стихотворение Толстого оба композитора! У Римского-Корсакова на протяжении всего романса одно и то же неизменное эмоциональное состояние — трепещущая весенняя жизнерадостность; у Рубинштейна — вольнолюбие и драматическое развитие.

В том же 1877 году, когда были сочинены романсы на тексты А. К. Толстого, Рубинштейн написал, по совету С. Рубинштейн, десять романсов (точнее было бы их назвать песнями) на народные сербские тексты, записанные крупнейшим сербским фольклористом XIX века В. Караджичем и переведенные на русский язык А. Орловым.²³¹ «Сербские песни» — отклик Рубинштейна на подъем славянского национально-освободительного движения на Балканах во второй половине 70-х годов. Они выдержаны в речитативно-аризозном стиле, отличаются простотой, естественностью певческих интонаций,

а в отдельных случаях — и ритмической выдумкой. Интонационные мелодические обороты песен мало характерны для мелодического языка Рубинштейна, и это заставило нас предположить, что композитор положил в основу опуса подлинные сербские народные песни. Предположение это, однако, не подтвердилось: ни в старых, ни в новых сборниках сербских песен, с которыми нам удалось познакомиться, мы не нашли ни одной мелодии, использованной Рубинштейном. Просмотр этих сборников убедил нас, однако, в том, что композитор был знаком с сербским музыкальным фольклором и в мелодиях своих вокальных пьес стремился передать общий характер и отдельные интонационные особенности сербских народных песен.

3

В 70-х годах, как и в конце 60-х, Рубинштейн почти не писал камерных лирических «фортепианных романсов» и лирических танцевальных миниатюр, столь характерных для его фортепианного творчества предыдущих лет. Сольным фортепианным произведениям в это десятилетие жизни Рубинштейна посвящены три его опуса — 88, 93 и 100, и почти все пьесы, изданные под этими номерами, носят черты концертного стиля.

Сборник оп. 93, носящий название «*Miscellanées*» (т. е. «Смесь» или «Пьесы разного рода»), весьма обширен: он занимает около 200 страниц нотного текста и разделен на девять тетрадей. Ряд пьес сборника представляет известный интерес: как всегда у Рубинштейна, мягко и изящно написана его новая баркарола *a-moll* (хотя его прежние баркаролы, бесхитростные в пианистическом отношении и непосредственные, представляются более удачными); Экспромт *As-dur* — прелестная хрупкая пьеса, построенная на двух полиритмически сочетающихся линиях, — предвестник тех тонких миниатюр с колышущейся ритмикой, которые спустя некоторое время выйдут из-под пера Лядова; пьеса «У ручья» (из 9-й тетради) могла бы найти применение как полезный инструктивный этюд. Но наибольшее значение в сборнике имеют баллада «Леонора» и «Два больших этюда».

«Леонора» — программное произведение. В основе его лежит баллада того же названия немецкого поэта Г.-А. Бюргера. Рубинштейн, видимо, не столько соблазнился задачей написать романтическую фортепианную «балладу ужасов», сколько задался целью сочинить эффектную концертную драматическую сцену. В основе баллады лежат три элемента: лирические и лирико-страстные мотивы, характеризующие героиню произведения, военный марш и великолепно в музы-

кально-живописном отношении нарисованная скачка. Баллада ставит перед пианистом высокие виртуозные задачи. По единодушным отзывам современников, в исполнении автора «Леонора» потрясала слушателей.

Большой этюд d-moll (ор. 93, тетрадь 2-я, № 1), написанный, вероятно, под воздействием h-moll'ного этюда Шопена, принадлежит к числу труднейших концертных виртуозных пьес для фортепиано. В интерпретации Рубинштейна этот этюд производил на слушателей огромное впечатление своим образным содержанием. Гул, создаваемый быстрым движением октав в басовом регистре, создавал иллюзию осеннего ненастья; на фоне бушующей непогоды раздавались прерывистые и тревожные возгласы; ненадолго мрак рассеивался (песенный эпизод в F-dur, резко контрастирующий с драматическими крайними частями), а затем — снова гулкие раскаты бури, снова взволнованные и тоскливые выкрики.

Другой большой этюд, A-dur, из той же тетради «Miscellaneées» — виртуозная пьеса, построенная на непрерывной последовательности небольших быстрых бравурных гамм, исполняемых попеременно то правой рукой, то левой. Кюи, весьма критически отнесшийся к музыке этюда, но отметивший новую виртуозно-пианистическую идею, лежащую в его основе, метко описал его: «...К каждой ноте (темы.— Л. Б.) прикреплена, как хвост к летучему змею, ярко сверкающая гамма. Это оригинально и при хорошем исполнении должно производить эффект довольно новый». ²³²

Тема с вариациями, ор. 88, — самое значительное, на наш взгляд, сольное произведение Рубинштейна для фортепиано. Это монументальное сочинение, продолжающееся около получаса, было написано во второй половине 1871 года в Вене. Судя по романтическому «флорестановскому» характеру этой пьесы и по некоторым примененным автором композиционным виртуозным и фактурным приемам, он поставил перед собой задачу продолжить развитие того типа фортепианных вариаций, который был заложен Шуманом в его «Симфонических этюдах». Некоторые современники считали, что Рубинштейн с полным правом мог бы назвать рассматриваемый опус «Симфоническими вариациями». ²³³

Общий вольнолюбивый, гордый и пламенный дух отличает Вариации ор. 88. Они начинаются с благородной, гимнической и исполненной величия темы, изложенной, как это часто бывает у Рубинштейна, компактными, сомкнутыми аккордами. Ларош указывал, что эта огромная по объему тема в обычном, ординарном исполнении легко расплывается и может поэтому не сразу врезаться в память слушателей. Рубинштейн же брал ее «весьма скоро», и она казалась записанной

не в $\frac{4}{4}$, как обозначено в тексте, а в $\frac{2}{2}$ или даже в $\frac{2}{4}$. Это придавало теме живой, светлый и пластически ясный характер.²³⁴ В Вариациях (написанных по следующему тональному плану: G—e—C—c—G—g—Es—H—h—D—G) видоизменяется и разрабатывается не только или, точнее, не столько тема во всем ее объеме, сколько отдельные характерные ее мотивы.

Если внимательно проанализировать Вариации, нетрудно заметить, что их музыкальная ткань «пропитана» тематическими мотивами. Но этот мастерски разрешенный Рубинштейном композиционный прием, придающий его опусу интонационное единство, только средство, с помощью которого автор с большой рельефностью и пластичностью передает разнообразные и контрастирующие друг с другом образы. Ларош верно заметил, что «каждая из этих вариаций представляет характерный этюд или опыт вывести из общей темы выражение какого-нибудь обособленного, замкнутого в себе настроения».²³⁵

Ряд выдающихся музыкантов прошлого века (среди них Лист и Бюлов) высоко оценивал вариационный цикл Рубинштейна. Бюзони включал его в свои концертные программы. Кюи, в резких тонах высказывавшийся в 70-х годах о сочинениях Рубинштейна, отнес Вариации к его наиболее удачным произведениям и нашел в них «немало хорошего». Чайковский возмутился недоброжелательным отношением некоторых музыкантов и части публики к этому сочинению. В рецензии на концерт великого пианиста он писал: «Самую крупную пьесой программы были «Вариации на оригинальную тему»... Тема этих вариаций чрезвычайно красива, хотя настолько длинна, что потребно упорное внимание и значительная музыкальная развитость, чтобы проследить за длинным рядом ее богатых, приправленных всей роскошью фантазии и мастерской техники, видоизменений. Индивидуумов, способных относиться к серьезному произведению внимательно, в нашей публике весьма мало; людей с значительным музыкальным развитием еще того меньше, а следовательно, нечего и говорить, что нашлась масса злостных порицателей, решивших, что Вариации — никуда не годное сочинение».²³⁶

В Пятом концерте для фортепиано с оркестром Es-dur, op. 94, написанном в 1874 году, через десять лет после Четвертого, много привлекательных сторон. Значительная часть тематического материала индивидуально характерна и выразительна. К лучшему в концерте следует отнести тему глав-

ной партии первой части, построенную почти полностью на целотонном звукоряде, а также грустно-маршеобразную тему второй части (она проходит сначала в оркестре, и ее мерная ритмическая поступь противопоставляется свободной импровизационности в партии солиста). Внутри каждой из частей концерта композитор добивается единства тематического материала. Нетрудно, например, распознать общую ладо-интонационную основу главной и побочной партий в первой части концерта или ритмо-интонационную близость между основной темой финала и популярной неаполитанской тарантеллой, которую композитор цитирует в середине этой части.

Оставляют сильное впечатление яркие и рельефные контрасты. Таков, например, контраст между оркестровым началом концерта и вступительным кличем в партии солиста (вступительная каденция). Отзвуки этого клича появятся через несколько десятков лет в начальных тактах рахманиновского Этюда-картинки *Es-dur*, op. 33. Кстати говоря, в этой вступительной фортепианной каденции — совсем «рахманиновский» контраст между началом клича, изложенным в плотной аккордовой фактуре, и широко разбросанными по всей клавиатуре звонкими струящимися пассажами.

Но самое главное, что придает Пятому концерту впечатляющую силу, — его общий дух, проникнутый протестующим пафосом и лирическим вольнолюбием. Эти черты проявились в концерте *Es-dur* не менее рельефно, чем в концерте *d-moll*.

И все же Пятый концерт менее совершенен, чем Четвертый, и в конечном итоге оставляет противоречивое впечатление. Объясняется это прежде всего тем, что в нем непомерно много «соединительной ткани», виртуозных или лирических трюизмов, обветшалых и не раз бывших в употреблении интонаций. В частности, это относится к гармоническому языку (речь идет не о модуляционных планах, нередко очень свежих, а о потерявших выразительную силу внутритональных гармонических оборотах).

В последней четверти прошлого века и начале нынешнего Пятый концерт приобрел широчайшую популярность. Здесь сыграло роль то обстоятельство, что в музыке концерта, как отмечали многочисленные русские и зарубежные критики, композитор как бы запечатлел свойственный ему исполнительский стиль и своеобразную пианистическую «хватку». Р. Геника, не раз слышавший концерт в авторском исполнении, писал: «Концерт *Es-dur*, op. 94, является апофеозом виртуозности Рубинштейна, является выражением того высшего рубинштейновского мастерства, которое не знало трудностей и осталось недостижимым».²³⁷ И при жизни Рубинштейна, и в ближайшие годы после его смерти с Пятым концертом выступали крупнейшие русские и зарубежные пианисты —

Н. Рубинштейн, А. Есипова, С. Менцер, И. Гофман, Ф. Бузони, С. Танеев, Н. Метнер, Ф. Блуменфельд, Э. д'Альбер, И. Левин, П. Кон, К. Игумнов и др.

Уже обращалось внимание на нити преемственности, тянущиеся от Рубинштейна к Рахманинову. На примере Пятого концерта эта преемственность видна с еще большей ясностью. Зрелого Рубинштейна и Рахманинова в их концертах сближает ряд моментов: бурный драматизм, романтическая приподнятость, эстрадная увлекательность, сочетание героической патетики и свободных лирических излияний, романсная основа лирики, повелительно-волевое начало (в частности, императивные или императивно-протестующие кличи, призывы и возгласы), характерная аккордовая пианистическая «хватка» и, наконец, широта и размах в развитии музыкальной мысли, доминирующие над ее углубленной разработкой.

Несколько слов — опять-таки в связи с нитями преемственности, идущими от Рубинштейна к Рахманинову, — о фортепианной фактуре Пятого концерта. В 50-х и 60-х годах в поисках своей фактуры Рубинштейн опирался на фортепианную «инструментовку» Шумана, почти не обращаясь к приемам Листа. В 70-х годах, начиная приблизительно с Пятого концерта, все явственнее становится иной подход Рубинштейна к вопросам фортепианного изложения: он охотно прибегает и к листовским приемам, в частности, — к распределению пальцевых пассажей или аккордовых последований между двумя руками и к широкой, «разреженной» фактуре («воздух» в аккордах и пассажах!). Именно эту своеобразную фактуру, вобравшую в себя элементы шумановского и листовского фортепианного изложения, и унаследовал от Рубинштейна Рахманинов. Конечно, в рубинштейновской фактуре нет той полифонической насыщенности и сложной многоплановости, которые характерны для Рахманинова. Но понять истоки рахманиновской фактуры, минуя приемы фортепианного изложения Рубинштейна, невозможно.

В 1878 году (одновременно с работой над оперой «Купец Калашников») Рубинштейн написал «Русское каприччио» *c-moll*, *op.* 102, для фортепиано с оркестром. Это сочинение он посвятил А. Есиповой. В письме к Б. Зенфу он писал: «При сем Вы получите известный Вам *opus* 102. Я думаю, что он эффектен и что Есипова сумеет это показать, — если ее не отпугнет холод, — больше того — пренебрежение, которые публика и критика выказывают ко всему русскому — в искусстве или в науке». ²³⁸

«Русское каприччио» весьма отличается от Пятого концерта. Это концертная фантазия на три русские темы: протяж-

ную, величаво-торжественную и плясовую. Рубинштейн оперирует этим тематическим материалом с большим мастерством. Он прибегает к орнаментальному варьированию, отчленению отдельных тематических интонаций и их разработке, проведению тем в обращении, контрапунктическому сочетанию тем в их прямом и обращенном виде и, наконец, к одновременному проведению всех трех тем в величественной мажорной коде. Э. Зауэр, слышавший это произведение в исполнении трех пианистов — автора, его брата и Есиповой, отзывался о «Каприччио» как об одном из лучших и наиболее им любимых творений рубинштейновской музыки, особо выделяя «несравненный, блестящий ритмически зажигательный финал». ²³⁹ Но далеко не все музыканты так высоко оценивали этот русский фортепианный концертштюк Рубинштейна. Так, например, С. Кругликов писал: «...Кое-что недурно... даже в «Caprice russe», где, впрочем, благородное начало очень скоро сменяется *народной* тематичностью не коренного происхождения, а уже приобретшего вульгарный оттенок трактиров и казарм». ²⁴⁰ Мнение Кругликова, в той или иной форме повторявшееся и некоторыми другими критиками, несправедливо. Какая из тем, положенных Рубинштейном в основу «Каприччио», носит «вульгарный характер»? Кругликов имел, вероятно, в виду третью тему. Но что это за пренебрежение к плясовой юмористической русской теме, вошедшей в себя интонации городского фольклора? Недостатки «Каприччио» надо искать не там, где их искал Кругликов. Мы видим их в том, что рассматриваемая концертная пьеса наводнена в партии солиста блестящими, эффектными пассажами, совершенно не связанными с тематическим материалом.

И это произведение Рубинштейна, в котором сказалось воздействие методов обработки русских народных тем, характерных для Чайковского, с одной стороны, и балакиревых, с другой, не прошло бесследно для развития русской фортепианной литературы. Отметим, в частности, что от «Каприччио» с *molto* ведет прямая дорога к «Фантазии на темы Рябинина» Аренского. ²⁴¹

5

В течение десятилетия между 1871 и 1881 годами Рубинштейн написал большое количество инструментальных камерных ансамблевых сочинений: в 1871 году — два струнных квартета, ор. 90; в 1876 году — струнный Секстет, ор. 97, Сонату для фортепиано и скрипки, ор. 98, и фортепианный Квintет, ор. 99; в 1879 году — «Костюмированный бал» для

фортепиано в 4 руки; наконец, в 1880 году — два струнных квартета, ор. 106. Из перечисленного следует привлечь внимание к двум весьма разнохарактерным произведениям: струнному квартету *g-moll*, ор. 90 № 1, и сборнику четырехручных пьес «Костюмированный бал».

Один из серьезнейших недостатков большей части ансамблевых произведений Рубинштейна для струнных инструментов или для фортепиано и струнных инструментов заключается в каком-то странном несоответствии между характером мелодики и методом композиционно-архитектонической организации материала, с одной стороны, и требованиями, предъявляемыми камерным ансамблевым стилем, с другой. Камерность требует особой тщательности в отборе материала и сочетания в нем выразительности и лаконичности. У Рубинштейна же в большей части его камерных сочинений размашистый и «многословный» тематический мелос. Камерный ансамблевый стиль (в особенности квартетный) требует от композитора углубленности, собранности и сосредоточенности в развитии материала, непрерывного, интенсивного течения разрабатываемых музыкальных мыслей. Б. Асафьев как-то справедливо заметил, что камерные произведения, в которых нет ни большой силы эмоционального напряжения, ни глубокого интеллектуализма, а имеется нечто среднее между одним и другим, обречены на быстрое увядание. К сожалению, большая часть ансамблевых сочинений Рубинштейна этих лет принадлежит к музыке последней категории и поэтому не выдержала испытания временем.

И вдруг среди этих произведений обнаруживаешь затерявшуюся жемчужину — квартет *g-moll*. Это произведение, написанное во второй половине 1871 года, то есть вскоре после окончания «Демона», забыто совершенно незаслуженно.

Квартет состоит из четырех частей. В первой — мягкость и нежность удивительно органично сочетаются с взволнованностью, которая, казалось бы, вот-вот может перейти в патетичность, но никогда не переходит в нее. За этой частью следует лучистое Скерцо. Народный характер этой восхитительной части не вызывает сомнения. Фольклорные истоки проявляются и в мелодических интонациях, и в характерных органых пунктах, и в акцентах, и в задорной резко контрастной динамике. В следующей части — мажорном *Adagio (D-dur)* — слышны отзвуки русского церковного пения. Заключает квартет энергичное финальное *Allegro*, в основу которого положены три разнохарактерные темы народного склада.

Квартет *g-moll* изложен лаконично, фактура его прозрачна и легка. Русская напевность и танцевальность с исключительной естественностью спаяны в нем с бытовыми

интонациями и «шуманизмами». Общий светлый эмоциональный колорит объединяет разнохарактерные части этого сочинения.

В оценке этого квартета у русских музыкантов разных творческих направлений царило полное единодушие. В. Стасов, не любивший рубинштейновских произведений, к этому квартету относился с большой симпатией.²⁴² Кюи писал, что квартет *g-moll* «замечательно талантливое произведение», «принадлежит к самым лучшим сочинениям г. Рубинштейна и слушается с большим удовольствием». Особенно сильное впечатление на Кюи производили вторая и четвертая части квартета.²⁴³ Чайковский посвятил этому сочинению следующие строки: «Квартет Рубинштейна написан два года тому назад в Петербурге²⁴⁴ для составлявшегося в то время под его влиянием и по его инициативе русского квартета из четырех молодых талантливых виртуозов. Быть может, поэтому в прелестном квартете Рубинштейна так много русского мелодического элемента, с большим успехом проведенного через все сочинение. Особенно удачно в нем *Allegretto*,²⁴⁵ написанное в чрезвычайно пикантном, оригинальном пятидольном ритме и прелестно инструментованное. В финале появляется широкая мелодия в русском стиле, блестяще и богато разработанная».²⁴⁶

«Костюмированный бал», ор. 103, для фортепиано в 4 руки был задуман как целостное циклическое произведение, предназначенное для домашнего музицирования. Но в процессе композиторской работы отдельные номера сильно разрослись, вышли за рамки миниатюр и — в ряде случаев — приняли концертно-виртуозный характер. Рубинштейну не удалось связать эти номера в единое целое. Вопреки его первоначальным намерениям «цикл» превратился в «сборник пьес», хотя общий план сочинения и не подвергся изменению: после интродукции пара за парой появляются участники костюмированного бала — представители разных национальностей и разных исторических эпох, а в финале все собравшиеся маски участвуют в общих танцах.

Четырехручный сборник Рубинштейна был создан под обаянием музыки Шумана как творческий отклик на его карнавальные образы. Вместе с тем серия «характеристических пьес», ор. 103, в известном смысле была подготовлена рядом прежних сочинений Рубинштейна — фантазией «Бал», ор. 14, сюитой старинных танцев, ор. 38, сборником национальных танцев, ор. 82. Наконец, немаловажную роль в интересе композитора к «Костюмированному балу» сыграли, пользуясь его собственным выражением, «*souvenirs de jeunesse*»,* вос-

* воспоминания юности (фр.).

поминания о той поре, когда он страстно любил танцы, переодевания и карнавальные шутки.

Хотя толчком к написанию «Костюмированного бала» и послужили шумановские образы, следует обратить внимание на принципиальные различия между «карнавальными новеллами» немецкого романтика и пьесами из сборника Рубинштейна. Персонажи шумановских карнавалов наделены не только «зримой» внешней изобразительностью, но и глубокой психологической характерностью. Иное дело — участники рубинштейновского маскарада. Композитор и не ставил своей задачей показать их внутренний мир. Лучшие номера из «Костюмированного бала» — это эффектные пьесы, в которых даны — чаще всего через танец или элементы танца — зарисовки жестов, мимики и поступи действующих лиц, наряженных в маскарадные одеяния.²⁴⁷

6

В первой половине 50-х годов молодой Рубинштейн одну за другой написал четыре симфонии (симфонию B-dur, числившуюся одно время под № 3, он уничтожил). Вслед за тем в течение двух десятков лет он не писал циклических симфонических произведений. Правда, в эти годы он предпринял попытку написать программную симфонию «Фауст», но намерения своего не выполнил.

После многолетнего перерыва Рубинштейн в середине 70-х годов вновь обратился к сочинению симфоний: летом 1874 года была написана Четвертая симфония d-moll, названная автором «Драматической», а летом 1880 года — Пятая симфония g-moll, получившая наименование «Русской».

Рубинштейн, проводивший первую половину 70-х годов главным образом за пределами России, вернулся к сочинению симфоний в период известного затишья в развитии этого жанра в западноевропейской музыке: между последней симфонией Шумана (1841, 2-я ред. — 1851) и программной симфонией «Фауст» Листа (1854), с одной стороны, и Первой симфонией Брамса (1876), с другой, не было создано ни одной выдающейся симфонии. Правда, в эти годы были написаны первые симфонии Брукнера, но они не были известны и впервые исполнены только в 80-х годах. Что касается первых двух симфоний Чайковского, то они не получили еще широкого признания, а на Западе их вовсе не знали.

И вот в эти годы Рубинштейн выступил со своей «Драматической симфонией». В 1875 году под управлением автора она прозвучала в России и в ряде крупнейших городов Западной Европы. Современников интересовал вопрос: почему

симфония названа «драматической» и какой смысл вкладывал автор в это название? Рубинштейн, к которому обращались по этому вопросу, упорно хранил молчание. В печати же возникали споры, высказывались различные точки зрения и предположения: одни недоумевали по поводу этого названия;²⁴⁸ внимание других привлекал драматизм отдельных тем; третьи писали о драматическом характере развития музыки в первой и финальной частях симфонии; четвертые полагали, что название относится к оркестровке и подчеркивает наличие драматических диалогов между отдельными оркестровыми инструментами; пятые проводили аналогию между симфонией и шекспировскими драмами, а один из критиков услышал в симфонии «своего рода «Ричарда III» в звуках».²⁴⁹

Для того чтобы понять, почему Рубинштейн назвал симфонию «драматической», необходимо разобраться в мотивах, заставивших его в 1874 году сочинить симфонию. Важнейшим из них было желание заявить своим новым произведением протест против теории, получившей широкое распространение: вагнерианцы и сам Вагнер утверждали, что Бетховен исчерпал все пути симфонического инструментального творчества и вынужден был поэтому в финале Девятой симфонии прибегнуть к поэтическому тексту; что неизбежно отмирание инструментального симфонизма и наступление эры синтетического искусства. Рубинштейн хотел показать, что можно возродить бетховенский симфонизм, воскресить бетховенскую симфонию-драму. Стремясь подчеркнуть свое намерение и указать путь, который он выбрал, Рубинштейн и назвал свой 95-й опус «Драматической симфонией». Это поняли те из его современников, кто проводил параллели между новой симфонией и шекспировскими драмами.

По подбору тематического материала и композиционному мастерству его разработки Четвертая симфония должна быть отнесена к числу лучших оркестровых произведений Рубинштейна. Она выдержана в традиционной четырехчастной форме и очень скромно инструментована. В финале композитор усилил обычный доберлиозовский состав оркестра тремя тромбонами. Скромный состав оркестра не помешал Рубинштейну, прибегая к сопоставлению различных групп инструментов, достичь в отдельных частях симфонии впечатляющего разнообразия колоритов.

Характер тематического материала в «Драматической симфонии» совсем иной, чем в ранних симфониях и, в частности, в «Океане». Во Второй симфонии значительную роль играли темы, вобравшие в себя интонации бытового романса. В Четвертой симфонии таких тем нет. Произведение это построено на темах бетховенского, а иногда шумановского склада.

Так, в главной партии страстной и напряженно развивающейся первой части очень важную роль играют бетховенские ритмо-интонации. Побочная же партия могла бы выйти из-под пера позднего Шумана (или Брамса). Великолепная первая тема финала полна бетховенской динамической взрывчатой энергии, стремительности, упругости, решительности, и в то же время в ней наличествует «флорестановское» начало.

Из всех частей симфонии композитору лучше всего удалась вторая, играющая роль скерцо. Рубинштейн принадлежал к числу тех немногих композиторов второй половины прошлого века, кому были близки юмор, непосредственность и заразительная веселость бетховенских скерцо с их энергичными трехдольными ударами, динамическими, оркестрово-кolorистическими и метрическими контрастами. Вторая часть выдержана в этой бетховенской манере.

Но как ни ярок тематический материал Четвертой симфонии, как ни много в ней чисто композиционных и конструктивных достоинств, как ни удачны ее отдельные части, симфония как целостное произведение не оставляет сегодня большого впечатления. Возникает вопрос: не создал ли Рубинштейн это циклическое произведение, в академическом плане безупречно сконструированное, без ясной и значительной поэтически-философской идеи, объединяющей все сочинение? не построил ли он, как писал Б. Асафьев, схему симфонии «без программных стимулов»?²⁵⁰

Со стороны большинства русских и зарубежных критиков отношение к «Драматической симфонии» в ближайшие несколько лет после ее первого исполнения было сочувственным, а в иных случаях и восторженным. Лишь Кюи очень резко отозвался о симфонии (как и о большинстве других произведений Рубинштейна, а также Чайковского), выделив, впрочем, вторую часть («это скерцо сплошь интересное, живое, местами литое, с оригинальными бойкими ритмами, красивыми грациозными прыжками духовых в оркестре...»)²⁵¹ Многие иностранные рецензенты относили симфонию к «эпохальным» сочинениям. Для Чайковского-критика первое исполнение «Драматической симфонии» в Москве (под управлением Н. Рубинштейна) послужило поводом высказать общего порядка соображения о плодovitости композиторов (и, в частности, защитить Рубинштейна от упреков в излишней плодovitости) и о доходчивости крупных симфонических сочинений. По поводу симфонии Чайковский писал: «Произведение это принадлежит во всяком случае к числу интереснейших, которые мне приходилось в последнее время слушать. Что прежде всего останавливает при исполнении ее внимание слушателей, так это обилие, масса, быть может, избыток основных идей, из которых многие появляются только

Эпизодически, не разработанные автором, лишь слегка намеченные... Стиль его симфонии находится в довольно близком родстве с сочинениями последнего периода Бетховена. Кроме этой особенности в форме, в симфонии г. Рубинштейна обращает на себя внимание еще одна преобладающая общая черта: это мастерство техники, смелость в выборе средств и в изложении мыслей... Что касается отдельных частей симфонии, то наиболее цельное впечатление производит финал, в котором обе первенствующие темы отличаются необычайной прелестью, вдохновенностью и огнем.²⁵²

Спустя шесть лет после Четвертой симфонии, в годы, когда в различных жанрах своего творчества Рубинштейн обратился к русской тематике, он написал Пятую симфонию g-moll, весьма отличающуюся от предшествовавшей ей «Драматической». Отличия эти сказались в ряде моментов; во-первых, в тематизме: в новой симфонии композитор опирается на народные, главным образом русские, песенные и плясовые мотивы (вследствие чего это произведение и получило название «Русской симфонии»); во-вторых, в самом типе симфонизма: Пятую симфонию можно назвать жанровой симфонией, но не симфонией-драмой; в-третьих, в общем эмоциональном тоне нового опуса, проникнутого мягким лиризмом.

Уже начальная тема первой части «Русской симфонии», как справедливо отметил Ю. Келдыш,²⁵³ необычна для сонатно-симфонического Allegro. Эта протяжная задумчиво-горестная русская песня очень напоминает тему из 1-й картины «Бориса Годунова» Мусоргского. При такой главной партии побочная не могла носить песенный характер. Рубинштейн остановился поэтому на весьма контрастной плясовой мелодии русского стиля.

Для второй части, задуманной как скерцо, Рубинштейн искал нерусские народные темы, которые своим национальным своеобразием оттенили бы русский интонационный материал. С этой целью он изучил различные музыкально-фольклорные сборники, но нужных мелодий не нашел. Тогда он обратился к сестре, находившейся в Крыму, с просьбой записать местные напевы. «Не смогла ли бы Софинька, — писал он матери, — достать мне несколько подлинных татарских народных песен или танцев? Они мне крайне необходимы для одной работы, которую я теперь пишу. Но немедленно, — два или три номера, но они должны быть *подлинными*».²⁵⁴ В тот же день он обратился с аналогичной просьбой в отношении финского музыкального фольклора к финскому музыкальному деятелю и дирижеру Р. Фалтину.²⁵⁵ Известно, получил ли Рубинштейн финские народные мелодии. Сестра же прислала ему записи песен, сделанные в Крыму. «Я очень благодарен Софиньке, — писал Рубинштейн

матери, — за присланные мелодии. Она могла бы, пожалуй, сделать это несколько более тщательно и музыкально. Одни записанные на бумаге ноты без указания темпа и характера мелодии не могут передать верный смысл. Однако я благодарен ей, так как это дает, по крайней мере, отправную точку, и, вероятно, одну мелодию я смогу использовать».²⁵⁶

После долгих колебаний Рубинштейн использовал в крайних разделах второй части симфонии целотонную мелодию, видимо, татарского происхождения, присланную сестрой. С этим народным инструментальным наигрышем удачно контрастирует русская мелодия средней части Скерцо, положенная в основу фугато (и эта тема кажется вышедшей из-под пера Мусоргского).

Andante построено на задушевных романсных интонациях и напоминает медленные части ранних симфоний Рубинштейна. Финал «Русской симфонии» — светлый, веселый, танцевальный и в то же время мягко лиричный.

И музыкальные писатели начала нынешнего века, и советские музыковеды не без оснований указывали, что в симфонии *g-moll* сказалось воздействие на Рубинштейна композиторов Новой русской школы и Чайковского. Влияние балакиревцев меньше всего, правда, сказалось на характере симфонического мышления Рубинштейна, на методе построения крупного произведения, развития и разработки материала. Оно дало себя знать в другом: в интересе, который стал проявлять Рубинштейн к творческому претворению в своих произведениях народно-песенных и народно-танцевальных элементов.

Пятая симфония подверглась резкой и придирчивой критике со стороны ряда русских рецензентов, в первую очередь тех, кто был близок к балакиревцам: писали о псевдорусском характере ряда тем симфонии; о якобы безвкусном сопоставлении протяжной песни и вульгарной (? — Л. Б.) плясовой мелодии; о недопустимости хроматических ходов при обработке русского интонационного материала; о непозволительности создания «немецкого» фугато на русскую мелодию; о тривиальности «жесточкого романса», положенного в основу медленной части симфонии, и т. п.²⁵⁷ В большей части эти нападки представляются несправедливыми. Автора Пятой симфонии можно упрекнуть в другом: воспроизведя в своих темах ритмо-интонационные особенности русского народного мелоса и мастерски разработав тематический материал, Рубинштейн дал, однако, лишь ряд внешних зарисовок народной жизни; он не поставил себе задачу — или не сумел — психологически глубоко проникнуть в духовный мир народа.

Здесь уместно высказать несколько обобщающих замеча-

ний об исторической роли симфоний Рубинштейна и их жизненной судьбе.²⁵⁸

Симфония «Океан», а в известной мере и другие ранние симфонии Рубинштейна, способствовала усвоению русскими композиторами формы и жанра классической циклической симфонии, а также методов симфонической разработки тематического материала, близкого русскому бытовому романсу. В 50-х и начале 60-х годов это было жизненно важно для дальнейшего плодотворного развития русской симфонической музыки.

Когда в середине 70-х годов Рубинштейн вернулся к сочинению симфоний и выступил с «Драматической» и «Русской» симфониями, этот этап развития русской музыкальной культуры был уже позади. Однако и в эти годы логичность, стройность и конструктивная ясность симфонического мышления Рубинштейна и перенесенные им на русскую почву бетховенские и шумановские симфонические композиционные принципы продолжали оказывать известное влияние на более молодое поколение русских музыкантов.

Но в эти же годы были созданы четыре симфонии Чайковского (Четвертая — в 1877 г.), и, как верно подметил Б. Асафьев, «лучший ученик (Рубинштейна. — Л. Б.) быстро во всех направлениях обгоняет учителя, сразу постигая не только формальную сторону симфонической культуры, а охват ею динамики жизнеощущений — *симфонизм*».²⁵⁹ Яркий эмоциональный строй симфоний Чайковского, их глубокий психологизм, постановка в них «проклятых вопросов» своего времени, широкое философское обобщение проблем, волновавших умы современников, — все это высоко подняло симфонии Чайковского над симфониями Рубинштейна, хотя Чайковский во многом продолжал следовать по пути, проложенному его учителем.

В каком-то смысле аналогичный процесс происходил и на Западе. В Четвертой симфонии Рубинштейн поставил перед собой задачу возродить драматический симфонизм Бетховена. Некоторым западноевропейским критикам одно время казалось, что Рубинштейн достиг цели и написал «эпохальное» произведение. Но прошло всего несколько лет. Прозвучали первые симфонии Брамса. И современники «расслышали» в «Драматической симфонии» черты академизма, поняли, что брамсовское, а не рубинштейновское детище стало «Десятой симфонией Бетховена».

Таковы некоторые из причин, в силу которых поздние симфонии Рубинштейна не выдержали испытания временем и быстро устарели. Со столбовой дороги развития музыкальной культуры их оттеснил симфонизм Чайковского, Брамса, а несколько позже Брукнера. Еще при жизни Рубинштейну

суждено было стать свидетелем умирания своих поздних симфоний, в то время как «Океан» благодаря своей юношеской свежести продолжал некоторое время жить. Этот процесс обратил на себя внимание пронизательного Бюлова. Не без злой иронии писал он в начале 80-х годов Г. Вольфу: «Со здоровьем у русского Бетховена-Вагнера, надеюсь, настолько хорошо, что он переживет свои последние [симфонические] произведения. «Океан» все же остается интереснейшим чудищем у святого Бартольфа» (т. е. у издателя сочинений Рубинштейна Бартольфа Зенфа.— Л. Б.).²⁶⁰

7

В десятилетие 1871—1881 годов, как и раньше, работа над оперой находилась в центре внимания Рубинштейна-композитора. В эти годы он написал три весьма разнохарактерные по тематике, музыкально-драматургическим принципам и музыкальному языку оперы — «Маккавей», «Нерон» и «Купец Калашников». Вспоминая, что одновременно с ними было написано множество произведений других жанров, не перестаешь поражаться разнообразию устремлений и широте творческих интересов Рубинштейна.

После переезда в 1871 году в Вену он взялся за свое любимое дело: записывал эскизы к какой-то новой духовной опере, вероятно, к «Суламифи». Однако спустя некоторое время отложил эту работу, понимая, что ему не удастся добиться постановки этого произведения на сцене, пока не будет создан специальный театр духовной оперы.

Начались поиски либретто для светской оперы. Выбор пал на трагедию С.-Г. Мозенталя «Pietà». ²⁶¹ Но вскоре композитор отказался от мысли написать оперу на этот сюжет. Его увлекла драма О. Людвига «Маккавей», посвященная мужественной национально-освободительной борьбе с чужеземными захватчиками. Трагедия Людвига привлекла внимание Рубинштейна по ряду причин: в силу высокой гражданственности, героичности и драматичности сюжета; направленности этого сюжета против тупого и покорного религиозного фанатизма; наличия в произведении двух героических личностей, из которых одна — женщина; наконец, в силу возможности показать в будущей опере народные массы. К тому же драма Людвига, написанная на библейский сюжет, позволяла Рубинштейну сочинить светскую оперу, по характеру своему близко соприкасающуюся с жанром духовной оперы, и ввести в это произведение ориентальные элементы, которые ему так удавались.

Переделку трагедии Людвига в оперное либретто Рубин-

штейн поручил австрийскому драматургу Мозенталю, обязав его специальным договорным письмом представить текст оперы «Лия» (так первоначально предполагалось назвать оперу) не позже конца июля 1872 года.²⁶² В сценарный план либреттист, по просьбе композитора, должен был ввести ряд изменений по сравнению с драмой Людвига, а именно: опустив все второстепенные сюжетные линии, написать трехактное либретто на пятиактную драму, дать тексты для народных хоровых сцен и ввести лирическую любовную сцену.

Либретто, подготовленное Мозенталем к обусловленному сроку, удовлетворило композитора и не потребовало существенных переделок. И в самом деле, оно написано мастерски. Драматургическое действие, непрерывно развиваясь, достигает в конце произведения огромного напряжения. Ларош справедливо отметил, что в «Маккавеях» «композитор чрезвычайно много обязан либреттисту», что «либретто новой оперы — одно из тех немногих, которые везде поддерживают и вдохновляют композитора, которые ни на минуту не дают ослабеть интересу зрителя».²⁶³

Работа над «Маккавеями», начатая Рубинштейном летом 1872 года,²⁶⁴ увлекла его. Однако из-за подготовки к американской поездке, а затем из-за самого концертного турне сочинение оперы пришлось надолго отложить. Летом 1873 года работа над «Маккавеями» была возобновлена. В конце осени — в страшной спешке перед предстоящими концертами в Италии — клавиш оперы был закончен, а весной 1874 года завершена инструментовка.

Новая опера весьма отлична от своей предшественницы: «Демон» — лирическая опера, «Маккавей» — большая героическая опера, в которой лирическое начало призвано только оттенить основное драматическое развитие; в «Демоне» действуют индивидуальные герои, а хор играет главным образом роль эмоционального фона, в «Маккавеях» наряду с отдельными персонажами действуют народные массы (хоры).

Эти различия и привели к тому, что в основу работы над каждой из опер были положены разные музыкально-драматургические принципы. В «Демоне» важную роль играют мотивные «арки», интонационное единство, тонкие психологические подтексты. В «Маккавеях» Рубинштейн почти вовсе не прибегает к такого рода композиционным приемам. Здесь господствуют широкие мазки, метод *al fresco*, резкие драматургические контрасты.

В большей своей части «Маккавей» написаны в суровой, величественной и в то же время очень простой манере. Эта манера письма напоминает стиль старых мастеров, и не без основания ряд критиков, говоря о музыкальном языке «Маккавеев», вспоминал характер изложения Глюка и Мегюля.²⁶⁵

Рубинштейн считал, что творческий метод старых оперных композиторов еще не изжил себя и что в героической опере утонченность и изысканность письма, перенесение центра тяжести с голосов на оркестр и отказ от хора ослабляют, а не усиливают впечатление. В этом смысле «Маккавеи», как это верно подметили некоторые современники,²⁶⁶ знаменовали собой творческий протест против вагнеровских оперных принципов.

«Маккавеи» принадлежат к тем оперным произведениям, которые вне сцены во многом утрачивают силу своего воздействия. Когда такт за тактом читаешь партитуру оперы и невольно останавливаешься на деталях, больше замечаешь недостатки музыки Рубинштейна, чем ее достоинства. Если же представить себе эту музыку в ракурсе драматического действия, отойти от нее подальше и «взглянуть» издали, как это приходится порой делать, рассматривая произведение живописи, — музыка оперы чрезвычайно выигрывает.

В статье о духовной опере Рубинштейн писал, что центр тяжести целого оперного действия может, а порой и должен заключаться в одном особо выразительном высокодраматическом моменте. Для того, чтобы эти центры явственно выступали надо всем окружающим, недостаточно их «приподнять» (т. е. сделать особо значительными по музыке), следует остерегаться «поднимать» все остальное. Иначе получится тот же равнинный рельеф. По этому пути, намеченному для духовной оперы, Рубинштейн следует и в светской опере «Маккавеи»: на «равнинном» музыкальном ландшафте в каждом акте выступают драматургические центры, в большей части блистательно удавшиеся композитору.

В I действии таким центром является гимн, который поет Иуда, разрушив алтарь Афины Паллады и призывая к восстанию против поработителей («Я за свой народ иду сражаться»). Эта вольнолюбивая, воинственная песня, обращенная к народу, полна самоотверженности, внутренней силы, восторженной приподнятости, но в то же время в высшей степени проста. При повторении гимна вся масса народа поет его в октаву без всякой гармонизации (гармоническое сопровождение поручено оркестру и отдельным солистам), и этот крайне простой прием, заимствованный, быть может, из арсенала старой итальянской оперы, в данной сценической ситуации только усиливает драматический накал. С. Казанский, видевший оперу на сцене, писал по поводу этого кульминационного эпизода I действия: «В самом деле, до оригинальности ли нам, когда идет дело о стихийных ощущениях массы: во имя правды они *должны быть* выражены более или менее грубо. Тема гимна несомненно величественна, несомненно религиозна, несомненно проникнута одушевле-

нием — все это, в связи с другими сценическими элементами, порождает тот комплекс ощущений, который может получиться лишь от удавшейся оперной сцены».²⁶⁷

Вот другой пример драматургической кульминации — победная песня Лии «Бейте в кимвалы» во 2-й картине II действия. Прежде всего привлекает внимание мелодия этой песни, суровая, несколько монотонная и в то же время проникнутая неистовой, иступленной энергией. Напомню, что Рубинштейн использовал здесь еврейскую или еврейского склада мелодию, которую слышал в детстве из уст матери.²⁶⁸ Такого типа синагогальные мелодии (чаще всего в раз-

мере $\frac{4}{4}$) исполняются обычно в медленном темпе. Весьма возможно, что так пела эту мелодию детям и К. Рубинштейн и что композитор изменил темп (а может быть, и размер). Нельзя не согласиться с Ларошем, который писал: «Рубинштейн имел смелую, но чрезвычайно меткую и удачную мысль дать своей суровой и дикой мелодии ритм плясовой, почти вальсообразный, и тем превосходно усилил впечатление глубокой древности, когда религиозное пение и религиозно-инструментальная музыка были неразлучны с пляской».²⁶⁹ Характерная выразительность песни Лии усиливается рядом композиционных средств: мерными, ритмическими ударами нарочито скупого аккомпанемента, повторением куплетов песни хором, простыми, но впечатляющими тональными сдвигами.

Ситуация, в которой Лия поет эту песню, сама по себе полна драматизма. Сначала мать Маккавеев ликует по поводу победы израильтян во главе с ее сыном Иудой над сирийскими войсками. Затем пение ее несколько раз прерывается следующими друг за другом тревожными и роковыми известиями: войска Иуды разбиты; во главе приближающихся к городу сирийцев стоит еврей, изменивший родине; и, наконец, последнее известие — этот изменник — ее сын Элеазар. Сильное впечатление производит повторение отрывков победной песни после каждого из этих страшных сообщений: сначала Лия не верит полученным вестям, потом старается своей песней ободрить приунывший народ (но народ ей не вторит, как в первых куплетах), и лишь когда она узнает об отступничестве сына, силы покидают ее, и она, оборвав песню, в изнеможении падает. Рубинштейн сумел впечатляюще нарисовать музыкальными средствами эту сцену, одну из наиболее важных трагических кульминационных точек оперы.

В музыкальной драматургии «Маккавеев» большое значение имеют разнохарактерные резкие контрасты. Вот, например, любовная сцена между дочерью сирийского царя Клео-

патрой и Фаоном (Элеазаром), сыном Лии, изменившим родине. Эта сцена, играющая в опере эпизодическую роль, призвана оттенить трагизм окружающих ее картин и, временно задержав развертывание действия, усилить драматический накал. Чтобы подчеркнуть контрастный характер лирической сцены, Рубинштейн резко обрывает предшествующую ей картину битвы на неустойчивом диссонирующем аккорде и лишь после большой паузы, в течение которой меняются декорации, дает разрешение этого аккорда в b-moll. Романсный мелодический язык любовной сцены, близкий по характеру мелосу «Ферамorsa», резко отличается от сурового языка других страниц «Маккавеев». «Лирическое интермеццо» оперы, как можно назвать эту сцену, построено в трехчастной форме: любовный дуэт обрамлен гимнической песней в честь Эроса. Эта тонко написанная чувственная песня восхищала даже Кюи, в целом нелестно отзывавшегося о «Маккавеех».²⁷⁰

Любовный дуэт, начинающийся с характерного для Рубинштейна секстового мотива, написан с большим размахом и пылкой страстностью.

И сразу же, без перерыва, за этим «лирическим интермеццо» следует трагическая сцена, кульминационным пунктом которой является упоминавшаяся песня Лии.

За исключением любовного дуэта музыка «Маккавеев», в отличие от музыки прежних опер Рубинштейна, не расчленяется на замкнутые эпизоды, а, следуя за быстрым развитием драматического сюжета, развивается непрерывно, сплошным потоком. Сказалось ли здесь воздействие Вагнера, как полагали отдельные критики?²⁷¹ Вряд ли, скорее — влияние веберовских принципов сквозного оперного действия.

Метод крупного штриха, положенный Рубинштейном в основу музыкальной драматургии «Маккавеев», сказался и в музыкальных характеристиках действующих лиц. Собственно говоря, яркую характеристику получили только два центральных персонажа — Лия и Иуда. Остальные выписаны лишь силуэтно и сливаются с людскими массами, участвующими в опере. Но в опере, кроме Лии и Иуды, есть еще один центральный герой. Герой этот — народ.

Говоря о драме Людвига, положенной в основу рубинштейновской оперы, Ф. Меринг писал: «Когда поэт хочет показать, что окончательная победа достигается... благодаря героической выдержке народа, то ему это не удастся, так как он изображает его... в весьма жалком и непривлекательном виде».²⁷² Трудно сказать, понимал ли это Рубинштейн, но, заказывая Мозенталию либретто, как уже отмечалось, он просил дать тексты для народных сцен. Тексты эти позволили Рубинштейну сделать народ — в хорах и ансамблях — ак-

тивным, действенным участником событий, происходящих в опере. В хорах духовных опер Рубинштейн мастерски применял полифонические формы. В «Маккавеях» он отказывается от использования в хорах имитационно-полифонического метода разработки материала, опасаясь придать народным сценам несколько неподвижный, ораториальный характер. Кое-кто корил его за это, но даже некоторые из упрекавших его критиков поняли его замысел.²⁷³

Ориентализм «Маккавеев» носит определенно еврейский характер. В ряде номеров оперы Рубинштейн опирается на синагогальные напевы, которые он специально изучал.²⁷⁴ Композитор любит прибегать к такому приему: он вкрапливает в текст интонацию или музыкальную фразу, напоминающую о Востоке, а затем продолжает говорить на обычном, свойственном ему, музыкальном языке. Примером такого интонационного намека может служить чередование IV и повышенной IV ступеней в хоре пастухов из I действия оперы. А как на пример небольшой синагогального склада фразы, за которой сразу же следует общеевропейского характера мелодия, можно указать на начало молитвы из того же действия «Маккавеев» («Шаддай, Аддонай, внемли моему благословенью!»).

«Маккавей» сильно проигрывают из-за неудачного финала. В последней картине оперы, где следовало в соответствии с трагическим сюжетом дать огромное музыкально-драматическое нарастание и, быть может, прибегнуть к широкому симфоническому развитию, музыка становится вялой и бесцветной. Не объясняется ли неудача финала тем, что работу над оперой Рубинштейн заканчивал в страшной спешке?

В 70-х и 80-х годах, когда «Маккавей», «опера волнующего подъема» (Асафьев), были поставлены на многих сценах Западной Европы и России, на долю этой оперы выпал столь ошеломляющий успех, каким в тот период не пользовалось ни одно из крупных сочинений Рубинштейна, даже «Демон».²⁷⁵

Весной 1874 года опера была принята к постановке на сцене оперного театра в Берлине,²⁷⁶ а 5/17 апреля 1875 года под управлением автора и при участии в заглавной роли Лии выдающейся немецкой оперной певицы М. Брандт состоялась премьера. Берлинский критик Ф. Гумберт отметил в «Neue Berliner Musikzeitung», что такого успеха, как «Маккавей», «не удостаивалась на берлинской оперной сцене ни одна опера с 18 ноября 1865 года, то есть со дня первого представления «Африканки» Мейербера».²⁷⁷ Присутствовавший на спектакле поэт А. К. Толстой писал спустя некоторое время К. Витгенштейн: «...Вы, верно, уже знаете, какой громадный успех имела опера «Маккавей» в Берлине; меня это очень

радует, и я надеюсь, что это прелюдия к возрождению драматического искусства».²⁷⁸ Композитор был удовлетворен приемом оперы и осенью 1875 года сообщал матери: «Опере, по-видимому, повезло. Она поставлена, как мне телеграфировали, с большим успехом и в Праге; теперь она пойдет в Гамбурге, Кёльне, Нюрнберге и т. д. Будем надеяться, что и там она понравится».²⁷⁹

И в Петербурге, где премьера «Маккавеев» под управлением автора состоялась 10/22 января 1877 года,²⁸⁰ опера получила самое горячее признание публики. Даже Кюи, часто весьма необъективно оценивавший музыку Рубинштейна, признал, зло пошутив при этом, что «эта обыкновенная опера, весьма вероятно именно вследствие ее обыкновенности, имела необыкновенный успех, успех-монстр, какого я не запомню со времен „Рогнеды“».²⁸¹ Такой же, если не еще более восторженный, публичный прием опера получила спустя несколько лет в Москве.²⁸²

Столь широкий повсеместный успех «Маккавеев» вызвал со стороны музыкальной критики стремление понять его причины. С содержательными статьями на эту тему выступил С. Казанский. Особенно интересен его большой очерк «К вопросу о задачах оперы (По поводу оперы А. Рубинштейна «Маккавей»», подписанный псевдонимом «С. Ребров».²⁸³

Не обусловлен ли успех «Маккавеев», как это считали некоторые рецензенты, лишь обаянием личности Рубинштейна? Таков один из вопросов, поставленных Казанским. Критик отнюдь не отрицает воздействия на аудиторию личности великого артиста. Больше того, в одной из статей о той же опере критик посвятил ряд строк этому воздействию: «Существует факт, стоящий выше каких-либо личных симпатий: я имею в виду то неотразимое обаяние, которое производит Рубинштейн всюду на массы. В этом факте лежит лучшее доказательство того, что в его лице мы имеем дело с одной из тех исключительных, изумительно щедро одаренных натур, которые обладают способностью вести за собой массы... Эти качества его натуры независимы от его художественных дарований: они сопровождали бы его всюду, сопровождали бы во всяком деле, которым бы он вздумал заняться... Его личная энергия, его невероятная неутомимость, его способность страстно, до самозабвения, предаться излюбленной идее — электризуют людей, проходящих в соприкосновение с ним».²⁸⁴

Однако не в личном обаянии Рубинштейна, как считает Казанский, заключается основная причина небывалого успеха его оперы: композитор покидает город, а опера продолжает давать полные сборы. Но и тогда, когда автор, как это было на первом московском представлении, присутствует, этот

успех «совсем не походил на так называемый succès d'estime*».

Нельзя искать причину этого «стихийного энтузиазма» и в идеальном совершенстве музыки оперы. В целом высоко ее оценивая, критик не скрыл, что, по его мнению, «„Маккавей“ представляют удивительно странную, почти беспримерную смесь крупных достоинств со столь же крупными недостатками».

Так в чем же следует искать объяснение небывалого успеха? По мысли критика, — в чувстве современности, проявленном Рубинштейном, ибо «художественная красота тем выше, чем ближе она к интересам действительной жизни, к потребностям данной, переживаемой минуты». Казанский бросает серьезный упрек большинству своих собратьев по перу: «Они целиком проглядели крупное общественное значение новой оперы; зато, сосредоточиваясь исключительно на музыкальной стороне ее, действительно далеко не безупречной, они представили обстоятельный анализ всех недостатков оперы в этом отношении. Иначе поступим мы: для нас интерес «Маккавеев» обуславливается, главным образом, тем материалом, который они дают для решения вопроса о роли искусства в жизни».

С этой позиции критик подробно разбирает оперу. Музыка, в особенности оперная, полагает он, обладает возможностями, какими не обладают — во всяком случае в такой степени — другие искусства: музыка способна передавать душевное состояние масс и благодаря этому может стать «воспитательницей в людях чувства солидарности — того чувства, которое, хотя в известные только моменты, ради известных только мотивов, заставляет считать себя частью целого, заставляет чувствовать свою зависимость от этого целого». Своей оперой, в которой столь большую роль играет воплощение коллективных чувств, Рубинштейн идет, как считает Казанский, по этому пути. В «Маккавеях» «личные чувства и страсти составляют фон, а на первом плане действует народ. Опера насквозь проникнута общественным характером, — и в этом-то и состоит ее глубокое значение». Критик ополчается против все более распространяющегося в обществе индивидуализма. «Как ни необходимо было поднятие достоинства личности, процесс зашел слишком далеко: болезнь нашего времени — крайняя слабость общественных чувств. Тем более удивления должен вызывать художник, который наперекор направлению века становится воспитателем в обществе заглохнувшего идеала».

Осознанно ли идет Рубинштейн по этому пути? На этот

* успех, вызванный уважением (фр.).

вопрос критик не берется ответить. Возможно, говорит он, что, «набрасывая широкие картины вместо тщательной отделки деталей, отдавая больше места изображению народных движений, чем субъективных состояний, он лишь повинуетя тому инстинктивному увлечению, которое овладевает им в минуты творчества».

Весьма характерна заключительная часть этой интересной статьи о «Маккавеех». Казанский недвусмысленно призывает Рубинштейна к разработке в музыкальных произведениях революционной тематики: «Все народные движения представляют борьбу за освобождение из-под гнета, производимого или другим народом, или отдельными личностями, или привилегированным меньшинством. В «Маккавеех» мы имеем дело с первым случаем; но остальные два, до сих пор еще не разрабатываемые Рубинштейном, представляют для оперного композитора почву не менее, если не еще более благодарную. Желанием, чтобы автор «Маккавеев» обратился к разработке и этих случаев, мы и закончим наш разбор его оперы».

Рубинштейн обычно писал музыку с большой легкостью. Но опера «Нерон», за которую он взялся вскоре после окончания «Маккавеев», не давалась ему. Работа раздражала его и не спорилась, хотя он начал ее в радужном настроении, окрыленный недавним успехом «Демона» в Петербурге и «Маккавеев» в Берлине. Сочинение «Нерона», по его словам, «угнетало его, как кошмар».²⁸⁵

Причину этого надо искать не столько в резком ухудшении в годы работы над этой оперой зрения Рубинштейна, тормозившем процесс записи партитуры, и не столько в многочисленных концертных поездках, вынуждавших его много раз прерывать начатую работу, сколько в другом: в содержании и характере оперного текста «Нерона». Писать музыку к пышному и внешне эффектному спектаклю на сюжет из жизни античного мира — как это было далеко от творческих устремлений и интересов Рубинштейна!

Что же заставило его взяться за написание этой оперы? Еще в конце 60-х годов Рубинштейн должен был, по заказу директора Гранд-опера Э. Перрэна, написать оперу на текст Т.-М.-Ф. Соважа. Либретто не удовлетворило композитора, и он прекратил работу над начатой оперой. Поставить на сцене «столицы мира», как нередко называли тогда Париж, другие свои оперы ему в течение многих лет не удавалось. И теперь, в 1875 году, когда ему вновь предложено было написать для французского театра оперу на готовый текст Ж. Барбье, Рубинштейн решил во что бы то ни стало выполнить этот заказ.

Тут сыграло роль не столько честолюбие, сколько характерные волевые стороны его натуры, граничившие с упрямством: чем труднее ему было написать блестящую оперу для французского театра, чем труднее оказывалось поставить свои оперы в Париже, тем больше он стремился это сделать и этого добиться.

Либретто Барбье, опытного сценариста, писавшего тексты к операм Гуно («Фауст», «Ромео и Джульетта»), Тома («Миньона», «Гамлет») и других композиторов, представляет собой ловкую и пеструю композицию с занимательной интригой и сильнодействующими мелодраматическими моментами, с оргией, танцами, шествием и грандиозным пожаром, с мнимым отравлением и галлюцинациями, со страстной материнской любовью куртизанки и ревностью любовницы римского императора. Текст «Нерона» перегружен большим количеством ненужных деталей. В этом богатом зрелищными эффектами либретто есть все что угодно за исключением... руководящей идеи, ради которой оно написано.

Такой текст не мог вдохновить Рубинштейна. Не удивительно, что в целом музыка «Нерона» получилась внешне пышной, но внутренне вялой и холодной. Метко, хотя и зло, сказал по поводу этой оперы В. Каратыгин: «Будь она глубже, она отвлекла бы внимание от роскошной бутафории; будь она еще слабее,—и опера обратилась бы в феерию».²⁸⁶ Значительно резче высказался о «Нероне» Чайковский. Проиграв клавиру оперы, он сделал в дневнике следующую запись: «Бесцеремонность автора достойна изумления, но не подражания».²⁸⁷

Было бы, однако, несправедливо не отметить нескольких удачных номеров «Нерона». К лучшим из них принадлежат эпиталама Виндекса «Пою тебе, бог Гименей», ставшая весьма популярной; строфы Нерона «О печаль и тоска» и «Илион, Илион»; колыбельная песня Эпихарисы и Кризы, ария Поппеи «Да, я надеюсь снова», дуэты Виндекса и Кризы.

Видимо, и самого Рубинштейна музыка его оперы не вполне удовлетворяла. Об этом свидетельствует такой факт. Получив в 1880 году от Б. Зенфа корректуру награвированной партитуры «Нерона», он задержал ее у себя на четыре (!) года и вернул издателю с сопроводительным письмом, в котором писал: «...Вы разгневаются на меня — я и сам разгневан на себя, но не могу помочь. Мое несчастье (а в особенности несчастье моих издателей) в том, что правильное представление о моем сочинении я получаю только тогда, когда вижу его перед собой награвированным. Лишь тогда я вижу, что следует сделать по-другому, а что лучше. Я согласен, что это ужасная черта,—но она такова! При сем

Вы получите... партитуру и клави́р «Нерона». Вы испугаетесь тому, в каком они виде...»²⁸⁸

Расчеты Рубинштейна на постановку «Нерона» в Париже, ради которой он взялся за сочинение оперы, не оправдались. Тогда автор передал ее в Гамбургский театр. Премьера под управлением автора состоялась 19 октября/1 ноября 1879 года и прошла с триумфом.

Нет ничего удивительного в том, что посредственная опера благодаря своей помпезности и яркой зрелищности могла понравиться аудитории. Но поражает, что музыка «Нерона» произвела сильное впечатление на многих видных музыкантов, в том числе на такого требовательного, умного и отнюдь не восторженного художника, как Бюлов. Таков один из феноменов психологии музыкального (только ли музыкального?) восприятия: триумфальный массовый успех может усыпить критическое чувство даже у весьма трезвого и отлично разбирающегося в искусстве слушателя-профессионала. Вскоре после премьеры «Нерона» Бюлов опубликовал в ганноверской газете восторженное письмо, в котором писал: «То, что Рубинштейн не идет дорогой Вагнера, давно известно; он идет по своему пути и имеет на это право, так как обладает силой. То, что он владеет искусством пения, доказывают его многие прекрасные песни, завоевавшие широкую любовь; что он умеет мастерски инструментовать, — его большие симфонии; что он умеет сочинять эффектные хоры, — обе его оратории и т. д. «Нерон» представляется мне самым блестящим примером, свидетельствующим о его творческой силе как драматурга. Пусть свет этой оперы распространится поскорее и пошире — жители Гамбурга в своем энтузиазме не останутся тогда одинокими. Полагаю, что не уроню своего достоинства как приверженца Байрейта, если скажу, что восхищен и обрадован рубинштейновским „Нероном“».²⁸⁹

В России «Нерон» был впервые поставлен 28 января/9 февраля 1884 года на сцене Итальянского театра в Петербурге. По словам Кюи, первая постановка оперы, шедшая под управлением композитора, «имела колоссальный и потрясающий успех»,²⁹⁰ в дальнейшем же прием публикой «Нерона» становился все более и более холодным.

Обращение Рубинштейна к лермонтовской «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», несколько неожиданное после «Маккавеев» и «Нерона», было, однако, вполне закономерным и естественным. Рубинштейн начал в 50-х годах свой путь музыкально-драматического композитора с русских опер — исторических («Куликовская битва» и «Стенька Разин»), лирико-

бытовых («Сибирские охотники») и комически-бытовых («Фомка-дурачок»). Несколько позже, в 60-х годах, проявляя значительный интерес к эпохе и личности Ивана Грозного, он предполагал написать оперу на сюжет «Псковитянки», приступил к работе над оперой «Опричники» и сочинил музыкально-характеристическую симфоническую картину «Иван IV Грозный». Таким образом, Рубинштейн лишь вернулся к жанру русской исторической оперы, над которым работал в молодые годы. В 50-х годах он не был подготовлен к созданию такой оперы. Теперь, в конце 70-х годов, он мог опереться на свой громадный композиторский опыт. К тому же он был обогащен знакомством с операми Серова и композиторов Новой русской школы, в известной мере сказавшимся в его новом оперном детище.

Если работа над «Нероном» тяготила Рубинштейна, то «Купца Калашникова» он сочинял с увлечением. В процессе работы он изучал сборники русских народных песен, в частности «Собрание русских народных песен с их голосами...» И. Прача и «Песни русского народа» И. Сахарова. У сведущих людей он собирал данные об отдельных песнях. Так, например, по поводу величальной песни «Слава», использованной в III действии, композитор в письме к В. Стасову спрашивал «при каких случаях народ в старину певал [эту] песню», «какой текст лучше — Прача или Сахарова — и можно ли ее употребить в виде *гимна* тогдашнего времени?»²⁹¹

В либретто «Купца Калашникова» полностью сохранен сюжет и значительная часть стихотворного текста лермонтовской поэмы. Н. Куликову, составившему по плану Рубинштейна сценарий оперы, пришлось ввести ряд новых эпизодических персонажей, оказавшихся необходимыми композитору для написания бытовых сцен. Либреттист вынужден был дописать и стихотворный текст. Текст этот, само собой разумеется, не идет ни в какое сравнение с великолепными, чеканными стихами Лермонтова. Но не таков ли недостаток значительного числа, если не большинства, оперных либретто, написанных по произведениям крупных поэтов? Впрочем, резкие упреки, раздававшиеся по адресу Н. Куликова за то, что он вложил в уста отдельных персонажей непозитичные, грубые и даже, казалось бы, бессмысленные стихи, не всегда справедливы: критикующие порой забывали о сценической ситуации, в которой произносится тот или иной текст.

Основная лирико-драматическая сюжетная линия оперы развивается на фоне ряда бытовых сцен, происходящих в хорах Ивана Грозного, на площади Замоскворечья и на льду Москвы-реки. Характеризуя музыку оперы, нередко отдают предпочтение лирико-драматическим сценам, в которых

участвуют основные герои оперы — Алена, Кирибеевич и Калашников. Однако наряду с этим значительной удачей композитора является созданный им широкий исторический и бытовой фон. Тут следует говорить не только об отдельных удавшихся сценах, но прежде всего о том, что Рубинштейн сумел передать колорит эпохи, противопоставив разгульному миру опричнины какую-то придавленность угнетенного народа, с одной стороны, и его молодецкую удаль — с другой. Примечательно в этом плане контрастное музыкально-драматическое противопоставление разнузданным и бесшабашным сценам I действия, характеризующим опричников (в конце его — пьяная оргия опричников во время пляски скоморохов), небольшой впечатляющей симфонической картины, служащей интродукцией ко II действию. Н. Финдейзен справедливо отметил, что это инструментальное вступление полно «нервного удрученного настроения, вполне передающего тогдашнюю эпоху народного горя под угрозой опричнины».²⁹²

В каждом действии оперы имеются красочно выписанные бытовые сцены: в I — хоры и диалоги опричников, песенка шута Никитки, пляски; во II — бойкие реплики и хор соседок-кумушек; в III — хоровые реплики дерущихся, царское шествие, потешные эпизоды перед кулачным боем Кирибеевича и Калашникова.

Ведущая лирико-драматическая и фоновая историко-бытовая линии «Купца Калашникова» органически сочетаются друг с другом. Фоновые эпизоды, контрастируя с основным сюжетным развитием или дополняя его, способствуют музыкально-драматургическому нарастанию, достигающему вершины в последнем, наиболее удавшемся композитору действии. Большое впечатление своей искренностью и теплотой производит окончание оперы: Калашникова, выступившего в защиту «правды-матушки», после трогательного по музыке прощания с женой и братьями, под звуки заукойной молитвы и мерный погребальный звон колокола ведут на казнь.

Музыкально-интонационный язык оперы — своеобразный сплав, включающий в себя цитаты или отдельные попевки из русских народных крестьянских песен и обороты русского городского бытового романса (порой и «жесточкого» романса). Эта интонационная амальгама сохраняется и в фоновых массовых сценах, и в основных ариях и ансамблях — с тем, однако, различием, что в первых преобладают обороты крестьянской песни, во вторых — городского фольклора. Рубинштейн вернулся к тому музыкальному языку, на котором впервые заговорил в начале 50-х годов в песнях на слова Кольцова. Но тогда в значительной части этих песен Рубинштейн не сумел найти мелодические обороты, передающие

характер поэтического языка Кольцова. Теперь же, в «Купце Калашникове», музыкально-интонационный язык Рубинштейна стал естественнее, богаче и ярче.

На долю «Купца Калашникова» выпала фатальная сценическая судьба. Не успели высохнуть чернила на последнем листе партитуры, как Рубинштейн обратился летом 1879 года к Направнику со следующим письмом: «Я кончил 3-актную оперу «Купец Калашников» и очень бы желал, чтобы она поставлена была на русской оперной сцене в будущем сезоне. Хотите познакомиться с ней? Я готов Вам ее сыграть (спеть?!), хотите, у Вас, хотите, у меня, где Вам будет угодно, в какой день и час Вы назначите».²⁹³ Вскоре опера была принята к постановке.²⁹⁴

Зимой приступили к разучиванию оперы. Рубинштейн был в это время за рубежом. Но последними репетициями и двумя первыми спектаклями оперы, состоявшимися 22 февраля/5 марта и 25 февраля/8 марта 1880 года, дирижировал автор.²⁹⁵ Опера прошла с большим успехом.

Весьма вероятно, что успех этот был вызван не только художественными достоинствами и отличным исполнением артистов, но и общественной атмосферой тех лет. В условиях революционной ситуации и правительственного террора образ Калашникова связывался с образом революционера, в борьбе за правду убивающего охранителя царского трона, а казнь главного героя оперы — с политическими репрессиями правительства. Эти ассоциации были в те дни еще более конкретными: ситуация последнего действия оперы напоминала посетителям театра о народнике-террористе И. Млодецком, стрелявшем в царского сановника и недавно казненном. Все это вынудило царский двор запретить оперу после второго спектакля без каких бы то ни было объяснений причин.

Архивные документы и воспоминания современников подтверждают сказанное. Так, представляя в 1901 году свое мнение о возможности постановки «Купца Калашникова» на сцене Московской частной оперы, цензор Шаховской писал: «... Я адресовался к бывшему директору императорских театров И. А. Всеволожскому за разъяснением вопроса о действительной причине снятия этой оперы из репертуара императорских театров. И. А. Всеволожский мне сообщил, что в первый раз — в 1879 г. — представление оперы, в заключительной сцене коей Иоанн велит казнить Калашникова, совпало с казнью государственного преступника Млодецкого, и в бозе почившему государю Александру II, вынесшему благодаря указанному совпадению тяжелое впечатление от представления оперы, неужгодно было, чтобы продолжали ее давать».²⁹⁶ О возникавшей ассоциации между Калашниковым и Млодецким рассказывал и Римский-Корсаков: «В первый раз, по-

мнится, «Купец Калашников» был снят вследствие совпадения... Тогда Млодецкий стрелял в Лорис-Меликова и был казнен, а так как Калашникова тоже казнят, то представления оперы были признаны несвоевременными». ²⁹⁷

И дальнейшая судьба этой оперы сложилась печально. В последние дни 1882 года директор императорских театров И. Всеволожский возбудил перед Министерством двора вопрос о новой постановке «Купца Калашникова». ²⁹⁸ Последовало разрешение «давать отдельные акты этой оперы». ²⁹⁹ Это означало, что запрет, наложенный на финал оперы, остается в силе. Об этом «разрешении» известили Рубинштейна. Ответ его изложен в следующем рапорте Всеволожского в канцелярию Министерства двора: «Композитор ни на какие сокращения в опере или отдельную постановку актов не соглашается». ³⁰⁰ В этом же документе директор театров просил дать ему указания, как быть с оперой в связи с позицией, занятой Рубинштейном, и «в виду заготовленного материала, необходимого для возобновления постановки этой оперы». Всеволожского беспокоили затраты, которые понес театр на изготовление декораций к разрешенным сценам из оперы. Спустя несколько месяцев после этого рапорта было дозволено поставить всю оперу. ³⁰¹ При этом договорились, видимо, внести сокращения без ведома композитора. Рубинштейн, находившийся в это время за границей, узнал об этом и известил театр через П. Юргенсона: «Никаких купюр в «Калашникове» не полагается!». ³⁰²

Рубинштейн занимал в музыкальном мире такое положение, что не считаться с его позицией было невозможно. Посчитаться же с его волей не хотели. Тогда приняли решение от возобновления оперы отказаться, но этот отказ замаскировать благовидным предлогом. Об этом свидетельствует следующее письмо управляющего конторой императорских театров главному режиссеру Мариинского театра Г. Кондратьеву: «Присутствуя 8 октября на генеральной репетиции оперы «Купец Калашников», его превосходительство г. директор нашел декорации для этой оперы, набранные из имеющихся, настолько неудовлетворительными, что решил постановку этой оперы на большом театре отложить до времени, когда свободные от текущих работ живописные дела дадут возможность произвести работы исключительно новых декораций, соответствующих хорошей постановке оперы „Купец Калашников“». ³⁰³ По этой вымышленной причине опера Рубинштейна была вторично снята с репертуара.

Через шесть лет, в 1889 году, «Купец Калашников» был возобновлен ³⁰⁴ и снова после двух спектаклей (10/22 и 13/25 января 1889 г.), шедших под управлением Направника, ³⁰⁵ запрещен под предлогом нежелательности на теат-

ральной сцене молитвенных песнопений. Но это был только повод. В дневнике царского сановника В. Ламсдорфа имеется на этот счет такая запись: «Государь говорит, что генеральная репетиция («Купца Калашникова». — Л. Б.) не произвела на него особенно сильного впечатления, но когда он поехал слушать эту оперу еще раз на ее первом представлении, она его сильно взволновала, и он нашел невозможным допустить, чтобы ее давали для публики. Его величество сожалеет, что *Рубинштейн выбирает только подобные сюжеты*». ³⁰⁶

Рубинштейна крайне удручала печальная сценическая участь его русской оперы, которую он любил и в будущее которой не переставал верить. Диктуя свои воспоминания вскоре после запрещения «Купца Калашникова» (1889 г.), Рубинштейн рассказал, что произошло после двух спектаклей оперы: «Государь спросил себе либретто и велел мне сказать, что его надо переиначить. Я ответил, что переиначивать не стану, что не хочу Лермонтова изменять. Всех очень изумило, что я не захотел ничего менять. Потом государь сказал, что не видит препятствий к постановке, а препятствия все-таки потом нашли. Мои отношения к официальному миру всегда были мерзкие, гадкие. И официальный мир меня не почитает».





Часть седьмая

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ И ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

1881—1894

Я играл, играю и буду играть
весь свой век. Я сочинял, сочиняю
и буду сочинять на протяжении
всей своей жизни. Я жил и любил
(человечество); буду ли я дальше
это делать, я не знаю!

А. Рубинштейн, 1880-е годы

Только к одному я не могу
привыкнуть: к быстрой, с которой
проходит время... Головокружи-
тельная быстрота, и мне все время
кажется, будто я опоздал что-то
сделать, чего уже не наверстаешь!

А. Рубинштейн, 1889

Глава двадцать пятая

1

Последний — тринадцатилетний — период жизни Рубинштейна, охватывающий 80-е и начало 90-х годов, приходится на время безудержного проявления политической реакции при Александре III, на время, которое получило поэтическую характеристику в известных строках блоковского «Возмездия»:

В те годы дальние, глухие
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи,
А только — тень огромных крыл...

Развитие русской революционной мысли, массового народного движения и культуры проходило в гнетущей политической атмосфере, в которой увядала активность многих из тех, кто еще в недавнем прошлом проявлял общественную смелость. Это угасание активности прогрессивных сил и наглое поведение крепостников и мракобесов вызвали в 1885 году у Щедрина горькие строки: «Поистине, презренное время мы переживаем, презренное со всех сторон. И нужно большое самообладание, чтобы не прийти в отчаяние».¹

Общий смысл ретроградной политики Александра III и его приспешников недвусмысленно охарактеризовал один из тогдашних царских сановников: «Если в реформах прошлого царствования мы усматривали великое зло в том, что они разрушали сословную организацию, то задача настоящего должна состоять в восстановлении нарушенного».² И правящие круги с помощью диктатуры, политического террора и контрреформ стремились «восстановить нарушенное». Русская пресса была зажата в тиски такого цензурного гнета, какого она не испытывала со времен пресловутого «бутурлинского комитета», учрежденного Николаем I. Преследовались видные деятели науки. Реакционная печать встретила циничной антисемитской бранью выставку скульптур М. Антокольского, и выдающийся русский ваятель вынужден был покинуть родину. Царизм, насаждавший великодержавный шовинизм, ожесточенно боролся против развития национальной культуры населявших страну народов; Россия при Александре III в еще большей мере, чем раньше, стала «тюрьмой народов».

Эта гнетущая политическая обстановка,— в условиях которой обыватели, пользуясь словами Чехова из его «Человека в футляре», «боялись громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги...»,— порождала в умонастроении значительной части русского общества разуверение во всем и во всех, усталое разочарование и беспросветную тоску. Раздавались призывы отказаться от светлых демократических идеалов, вдохновлявших русских людей в 60-е годы. Значительная часть прессы, числившаяся раньше в левом лагере, превозносила «среднего человека» и его «практицизм», проповедовала отказ от «героизма», выступала с теорией «малых дел» и «примирения с жизнью», с формулой «жизнь для жизни». Эти лицемерные призывы, оправдывавшие трусость и подлость, находили сочувственный отклик у перепуганных филистеров и усыпляли их совесть. Горький дал меткую и острую характеристику направленности умов в эти годы: «Конец восьмидесятых и начало девяностых годов можно назвать годами оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель. Литература выбрала героем своим «негероя»... Лозунг времени был оформлен такими словами:

«Наше время — не время великих задач» — «негерои» красноречиво доказывали друг другу правильность этого лозунга».³

В этой тягостной атмосфере проявление смелости, героизма и обращение к «большим задачам» воспринимались передовыми кругами русского общества с особой радостью, как яркий луч света среди непроглядной тьмы. Не этим ли, в частности, объясняется невиданный успех, который выпал в 1883 году на долю московских спектаклей «Маккавеев» — оперы, в которой прославлялась самоотверженность и клеймились трусость и предательство? Не этим ли объясняется особенно острое и глубокое восприятие в эти годы героического исполнительского искусства Рубинштейна и его артистического подвига, его «большого дела» — цикла Исторических концертов?

2

«Мои отношения к официальному миру, — сказал в 1889 году Рубинштейн, — всегда были мерзкие, гадкие. И официальный мир меня не почитает». Слова эти требуют разъяснения, так как не приоткрывают еще завесы над миропониманием Рубинштейна и над отношением к нему правящих кругов царской России.

Рубинштейн никогда открыто не выступал с изложением своих социально-политических взглядов и, тем более, не афишировал их. Он полагал, что музыкальное просвещение в России, которому он отдал много лет жизни, требует, чтобы он проявлял осторожность в высказывании своих сокровенных мыслей по поводу общественно-политической обстановки в стране. В этой связи следует напомнить строки из его письма, относящегося к 1883 году: «Надо быть очень осторожным! и даже с ближайшими знакомыми говорить (и особенно писать) только о погоде, театре и тому подобном, ничего у себя не держать — книг, сочинений, писем, что может в какой-то отдаленной степени возбудить подозрения».⁴ Эти советы Рубинштейн давал матери и сестре. Сам же он обычно придерживался такой тактики: не высказывал своей точки зрения, если его не спрашивали, но на прямо поставленные вопросы отвечал достаточно откровенно, хотя и сдержанно. В дневнике Л. Вольф, в доме которой он часто бывал, имеется любопытная запись: «О политике он (Рубинштейн. — Л. Б.) почти не говорил — ведь он был «русским из эпохи Николая I». Но если ему случалось иногда разгорячиться, он безоговорочно признавался в своих крайних демократических республиканских взглядах».⁵ С полной открытостью он отвечал на волновавшие его вопросы общественного бытия лишь самому себе в «Коробе мыслей», не предназначавшемся

к публикации при его жизни. Заметки, сделанные им в этом «дневнике мыслей», а также отдельные высказывания в письмах этих лет позволяют осветить некоторые стороны его мировоззрения.

Записи Рубинштейна, посвященные общественно-политическим проблемам, разнообразны по содержанию и форме. В значительной части они облечены в афористический наряд. Излюбленная Рубинштейном парадоксальная форма изложения мыслей («Я живу парадоксами», — говорил он в «Автобиографических рассказах») нередко придает им остроту, но не всегда — точность. Порой суждения Рубинштейна противоречивы, и сам он в одном из афоризмов (л. 82/42 об.) полусерьезно, но с явной горечью об этом пишет. Не всегда он приходит к ясным выводам, к ответам в точном смысле этого слова на волнующие его вопросы. Он замечает известную ограниченность своих суждений и, обобщая наблюдения над собой и над другими, записывает в дневнике (л. 4/3 об.): «При воздушных полетах человек не может подняться выше известного предела. Еще больше это можно констатировать в полете мысли». Он далек, однако, от утверждения о непознаваемости вещей. Упорно бьется он над разрешением тех проблем, которые ему нелегко осветить усилием воли и мысли. Рассуждения его лишены малейшего догматизма. Иногда они построены в вопросительной форме и в них содержится известная доля сомнения — признак, в данном случае свидетельствующий о широте ума, а не об отсутствии твердости. Больше всего его тревожит будущее человеческого общества и культуры. Он любит обращаться к историческому предвидению. В событиях прошлого и настоящего он настойчиво ищет черты, которые позволили бы заглянуть в будущее. Он отдает себе отчет в этой направленности своего мышления и заносит в альбом автографов М. Семевского запись, в которой подчеркивает свой жгучий интерес к будущему.⁶

Нет нужды подводить многообразные суждения Рубинштейна на общественно-политические темы под одну формулу. Взятые изолированно от всего остального, одни его мысли дают основание квалифицировать его мировоззрение как либерально-реформистское, другие — как революционно-демократическое, третьи — как реакционное. Но было бы неверно приклеивать к Рубинштейну, далекому от участия в политической жизни страны, идеологический ярлычок. Великого артиста терзали социальные тревоги и бесчеловечность его времени. Порой в его суждениях звучат печальные нотки разочарованности в моральных качествах людей, и в силу этого общественные беды начинают ему казаться вечными и неискоренимыми. Порой ему представляется, что какими-то

социальными реформами, идущими сверху, можно предотвратить общественные события, о последствиях которых невозможно заранее сказать что-либо определенное. Порой ему думается, что сама по себе сила человеческой мысли, слова, искусства, просвещения способна привести к чудодейственным результатам. Порой он прозревает и приходит к убеждению, что только социальная революция, наступление которой представляется ему близким, способна очистить мир от скверны и поднять культуру на невиданные высоты. Порой он начинает опасаться, как бы за революцией не последовал новый этап реакции...

В рассуждениях Рубинштейна, нередко противоречивых и изменчивых, можно, однако, выделить несколько доминирующих, постоянно повторяющихся и устойчивых пунктов.

Начать следует с той острой ненависти, которую он испытывал к самодержавию. Правда, отдельные его записи могут ввести в заблуждение. Одна из них гласит: «Когда я наблюдаю, как проходят выборы (в палату депутатов и др.), я прихожу к взгляду, что люди не заслуживают никакой другой формы правления, кроме монархической» (л. 72/37 об.). Но эти строки, если внимательно в них вчитаться, свидетельствуют только о следующем: Рубинштейн разглядел под демократической личиной выборов лжедемократию и фальсификацию; это лицемерие возмутило его, и он записал, что род человеческий — в виде кары! — не заслуживает ничего иного, кроме монархии.

Рубинштейн, как он сам о себе сказал, был «республиканцем и радикалом» (л. 69/36). К рассуждениям о монархии и деспотизме он возвращался в своем дневнике неоднократно, «Монархи, — отмечал он в одной из записей, — никогда не считают народ зрелым для свободы» (л. 4/3 об.). И вместе с тем, заметил он в другой записи, деспот проявляет лишь притворную заботу о народном просвещении; в действительности же, вместо электрического или газового освещения, выражаясь фигурально, он дает народу сальные свечи. «Нужно ли удивляться, что народ... восстает?» (л. 9/6).

Говоря об отношении Рубинштейна к самодержавию, нельзя пройти мимо следующего факта. В начале 80-х годов Рубинштейну предложили написать кантату ко дню коронации Александра III. Под предлогом занятости он отказался. Но, памятуя о его «мерзких, гадких отношениях к официальному миру», не подлежит сомнению, что он не захотел сочинить кантату. Иностранная пресса не прошла мимо этого случая. Французские газеты писали, что отказ Рубинштейна вызван тем, что он «не сочувствует виновнику торжества». Эти заметки ряда органов парижской печати могли повредить

Рубинштейну и его семье. Однако он не считал нужным опровергнуть эти сообщения.⁷

Характерен и другой факт. В годы, когда царизм яростно стремился уничтожить всякие проявления национальной культуры народов, населявших империю, Рубинштейн написал симфоническое произведение «Россия», в котором поставил себе задачу с помощью национального музыкального фольклора показать различные народы, живущие в стране. Идея, положенная Рубинштейном в основу его произведения (по музыке неудачного), вызвала следующий отклик Чайковского: «...К чему тут эстонцы, евреи и вся эта процессия инородцев? Для чего муза Рубинштейна иллюстрировала тот грустный этнографический факт, что Россия немножко разнородна и еще не слилась в нечто цельное и сильное своим единством? Прославляет ли он этот факт или скорбит о нем? Я думаю, что он сам этого не понимает».⁸ Чайковский заблуждался. Рубинштейн отлично понимал, с какой целью он вывел в 80-х годах на русскую симфоническую эстраду различные народности России в их национальном музыкальном наряде.

Мимо острого взора Рубинштейна не прошли те отрицательные «герои» современности, которые были порождены деспотизмом, воинствующей реакцией и складывавшимися капиталистическими отношениями.

Это — пустые и пошлые гвардейские офицеры, «сорт людей,— писал Рубинштейн,— который я не считаю лучшим».⁹

Это — высокопоставленные сановники, лакействующие и угодничающие. По поводу этого «сорта людей» Рубинштейн с едкой иронией заметил, что следовало бы ввести у них отличительные знаки на одежде, как у военных: «это намного облегчило бы общественные взаимоотношения, ибо универсальный фрак и белый галстук приводят к тому, что действительного тайного советника нередко можно принять за лакея...» (л. 81/42).

Это — раболепствующие и трусливые интеллигенты, боящиеся идти против течения и защищать свою точку зрения. «Я знаю людей,— писал Рубинштейн,— которые, при весьма значительных достижениях в своей специальности, отличаются отвратительно смиренным и покорным поведением, но избегаю общения с этими людьми...» (л. 37/20).

Это — тип стяжателя, готового на преступление ради наживы. «Когда я думаю,— записал Рубинштейн,— как трудно заработать деньги честным трудом, мне же показывают человека, который несколько лет назад не имел *ничего*, а сегодня — *миллионер*, я не могу отрешиться от мысли, что тут дело было не совсем просто. Невольно мне приходят больше на ум подлог, воровство, убийство...» (л. 52/27 об.).

В годы реакционного мрака, представлявшегося многим современникам беспросветным, чуткий слух Рубинштейна уловил далекий тревожный гул — предвестник грядущего общественного катаклизма. И если буржуазные либералы, не говоря уже о мракобесах, панически боялись народной революции, то Рубинштейн, уверенный в ее неизбежности, с радостью и интересом прислушивался к отдаленному гулу подземных сил, рвавшихся наружу. Предстоящую революцию он предлагал числить второй — после социального переворота 1789 года — революцией, так как события 1830 и 1848 годов, по его мнению, не перестроили человеческое общество. «Как первая революция боролась против монархического принципа, церкви и неравенства людей, так нынешняя борется против частной собственности и обкрадывания рабочего; и как первая требовала прав человека, так нынешняя требует урегулирования кредита и дебета. Естественно, все это находит свой отголосок в литературе, в искусствах, в общественных делах и, как при каждой революции, совершается насильно, с крайностями, грубо, то есть реалистически. Куда это ведет, нельзя предугадать, и как после 1793 года появился Наполеон I, может и теперь явиться полная противоположность революционным стремлениям. Но так же мало, как 19-е столетие было возвращено Наполеоном к принципам 18-го, так же мало реакция 20-го будет в состоянии вернуть к 19-му» (л. 99/51).

К мыслям о революции и ее последствиях Рубинштейн возвращался в последний период своей жизни не раз. Ему представлялось, что только поражение России в предстоящей войне может привести к революции, и он мечтал поэтому о таком поражении: «Как сильно ни люблю я мое отечество и мой народ, я могу лишь выразить пожелание, чтобы оно в имеющей скоро возникнуть войне подчинилось, то есть было побеждено. Потому что следствием этого, вероятно, была бы полная перемена нынешней формы правления и тем самым — пробуждение из летаргического сна, в котором оно до сих пор находилось, а также выработка и переделка его характера и его интеллектуальных сил, даже если бы с этим было связано определенное время беспорядка и несчастий; иными словами, оно могло бы ожидать блестящего будущего. Если же, наоборот, оно оказалось бы победителем в ближайшей войне, то было бы подчинено нынешнему status quo* на невыносимые времена, то есть осталось бы народом из прекрасно одаренных, навеки бессловесных детей» (л. 113/56).

О революции и обусловленной ею свободе, которая только и способна пробудить русский народ от «летаргического сна»,

* существующему положению (лат.).

Рубинштейн писал и на других страницах дневника: «Россия имеет перед собой блестящее будущее, так как русский способен ко всему наилучшему. Но пока она еще «*La belle au bois dormant*» *, усыпленная Деспотизмом. Но если принц Свобода пробудит ее своим поцелуем, то, после того как она сперва пройдет через необходимое переходное время, она сможет превзойти все остальные государства Европы, и именно, не говоря уже о политической силе, своими подлинными идейными преимуществами» (л. 27/15).¹⁰

Рубинштейн хотел дожить до предстоящих, как он был убежден, политических и социальных переворотов в европейских странах. Он писал: «В уже непродолжительном времени, по моему мнению, нам предстоят два переворота: один в политической области — война, которая изменит карту Европы, другой в социальной области — развитие социализма, который поставит под сомнение даже частную собственность. Я не дорожу жизнью, но тот либо другой переворот я все-таки еще хотел бы пережить, ибо убежден, что их результатом будет нечто совершенно новое в человеческом мышлении во всех областях (также в области искусства) и, вероятно, более интересное, чем то, что предлагается нам, в качестве нового, сегодня» (л. 37/30).

Понимал ли Рубинштейн, какие силы способны «разбудить» Россию и совершить тот социальный переворот, который «поставит под сомнение частную собственность» и пресечет «обкрадывание рабочего»? Понимал ли он, что этой силой может быть только революционное рабочее движение? Вероятно, не понимал или понимал весьма смутно, как и большинство других передовых русских людей тех лет: Марксово учение только начинало тогда оказывать известное воздействие на миропонимание части русской интеллигенции. Но, так или иначе, примечателен сам факт, что в эпоху «безвременья», отказа от заветов шестидесятников, распространения философско-религиозного учения Толстого о «непротивлении злу», махрового расцвета обывательских теорий Рубинштейн предрекал грядущее революционное обновление России, верил в его благотворную силу и мечтал до него дожить. Вот, оказывается, какой глубокий смысл таился за лаконичной фразой, брошенной Рубинштейном сотруднику «Русской старины»: «Мои отношения к официальному миру всегда были мерзкие, гадкие».

Не без основания была сказана Рубинштейном и следующая фраза: «И официальный мир меня не почитает». Отношение к нему этого мира всегда было двойственным. Его ненавидели и елико возможно третировали. А. Брюллова писала

* «Спящая красавица» (фр.).

в своих воспоминаниях: «Рубинштейн был слишком независимый и гордый человек, чтобы быть *persona grata* * при дворе. Никогда он не получал отсюда не только поощрения, но даже понимания и признания своих великих заслуг». ¹¹ Однако в 80-х годах авторитет Рубинштейна во всех странах земного шара был столь огромным, а положение — столь высоким, что не считаться с этим не могли даже Александр III и Победоносцев. Вот почему царь и его окружение хотели создать впечатление, будто деятельность Рубинштейна ими поощряется, в действительности же тормозили развитие этой деятельности, а над великим художником втихомолку или с помощью подставных лиц глумились.

Приведем в подтверждение сказанного несколько фактов. Весной 1883 года один из директоров Русского музыкального общества, желая удержать Рубинштейна, подумывавшего об отъезде за границу, в России, возбудил ходатайство перед царем о присвоении ему звания «почетного директора музыки», — «с совещательным голосом по всем важнейшим вопросам репертуара, постановки опер, характера программ концертов, состава оперной труппы и оркестров и тому подобное». Автор этой докладной записки так мотивировал свое ходатайство: «Если Рубинштейн решит наконец оставить Россию и переселиться в Париж или Вену, — это будет, бесспорно, потеря для России и для русского искусства. Желательно было бы сохранить его и воспользоваться для русской музыки его знаниями, его вкусом, его умением различать и оценивать таланты, наконец, — той энергией, которая составляет признанное в нем свойство характера и деятельности... Можно ли обойтись в России без такого судьи и ценителя, каким представляется и бесспорно признается всеми Рубинштейн?» ¹² В высших правительственных сферах это ходатайство было отклонено.

Однако через несколько лет Рубинштейну был присвоен чин действительного статского советника (равнозначный чину генерала). Вот как реагировал на это «поощрение» в письме к матери Рубинштейн: «... *Я — генерал!!!* Как это назвать? И к чему? Ни одна душа этого не знает. Лично я ниже не считал себя и до этого назначения. Раньше я был царем, а для многих даже богом. Теперь я — генерал; так что, собственно говоря, деградировал». ¹³

В дни празднования юбилея Рубинштейна царский сановник В. Ламсдорф записал в своем дневнике: «Празднуют юбилей Рубинштейна. Торжество должно состояться в час в зале Дворянского собрания. Вчера за завтраком государь

* лицо, пользующееся расположением; буквально: приятная, желанная личность (лат.).

сказал министру: «Я надеюсь, что вы не поедёте», и смеялся над этой церемонией. Не пощадил их величество и тех членов императорской фамилии, которые, по его мнению, приняли в чествовании слишком большое участие». ¹⁴ И в то же время Александр III, вынужденный считаться с общественным мнением, послал юбиляру поздравительную телеграмму.

Ультрареакционный печатный орган князя В. Мещерского «Гражданин» выступил в конце 80-х годов с гнусными нападениями на Петербургскую консерваторию и на Рубинштейна, ее директора. ¹⁵ Мещерский был личным другом Александра III. Можно ли сомневаться, что травля крупнейшего деятеля русской музыкальной культуры была организована с ведома царя? Но это не помешало Александру III «пожаловать» Рубинштейну орден Станислава I степени со звездой. Некоторое время спустя на страницах «Короба мыслей» появилась такая запись: «Звезды, которыми монархи одаряют высоких сановников, французы называют смешно, но по смыслу правильно: „les crachats“»* (л. 54/28).

3

После смерти в 1881 году младшего брата и вплоть до 1887 года, когда Рубинштейн вернулся в Петербургскую консерваторию, его жизненный уклад мало в чем изменился, разве лишь в том, что он стал чаще, чем раньше, появляться на эстраде в качестве дирижера и в осеннюю и зимнюю пору несколько больше времени проводить в России. По-прежнему во время концертных сезонов Рубинштейн, занятый пианистическими и дирижерскими выступлениями и постановками своих оперных сочинений, чаще всего был в разъездах; по-прежнему в летние месяцы он жил в Петергофе (за исключением лета 1884 г., большую часть которого провел в Мариенбаде и Венеции) и отдавался сочинению музыки.

Обрисовать картину жизни Рубинштейна лучше всего может небольшая подборка отрывков из его писем к матери. В них звучат хорошо знакомые по письмам предыдущих лет мотивы.

1882 год. «Лето близится к концу, скоро наступит осень, а с ней конец покою и работе: публичные выступления, поездки, общественные обязанности, маленькая неудобная квартира в городе (после комфорта в собственном доме) — таков характер моего зимнего сезона. Остается только с нетерпением ждать возвращения весны, когда можно будет вновь

* В просторечии французы называют орден словом «crachat» (в переводе — плевок).

вернуться сюда, в свой дом, в свою рабочую комнату, к своему покою». ¹⁶ «Я старею и особенно чувствую это при публичных выступлениях: репетиции, концерты, театральные постановки — все то, что я раньше преодолевал шутя, теперь дается с трудом, быстро утомляет и надоедает». ¹⁷

1883 год. «Этой зимой я буду очень занят постановками [моих опер] в разных городах. Самое главное — в Гамбурге, где в ноябре будут поставлены два моих новых произведения, затем здесь [в Петербурге] у итальянцев — «Нерон», в Москве — «Калашников»; ¹⁸ кроме того, во Франкфурте — «Маккавей», в Лейпциге — «Фераморс», в Кёнигсберге — «Демон», — вполне достаточно, как видите, чтобы себе самому надоест. Кроме того, мне придется много играть. Пока есть силы, надо все это делать. Сколько это еще продлится — знают одни боги. Надо работать, пока работается». ¹⁹

1884 год. «Несколько месяцев, которые я провел здесь (в Петербурге. — Л. Б.), я был очень занят: дирижировал, играл, исполнял свои сочинения, оказывал благодеяния и т. д. Поэтому рад буду оказаться в другой обстановке, хотя у меня это, собственно говоря, означает «*bonnet blanc, blanc bonnet*» *. ²⁰ «Концерты мои всюду проходят блестяще, в том числе и в денежном отношении. И все же я не могу уже дожидаться того дня, когда они прекратятся. Я слишком стар для этого... Когда молод, это неплохо, но в мои годы соревноваться с молодыми — X, с госпожой Y или Z — просто унижительно!.. И этому должен быть положен предел. В который раз я уже это говорю! Мне самому смешно становится!» ²¹

1885 год. «Моя поездка будет состоять в том, что в одном городе я буду дирижировать симфонией, в другом — ораторией, где-нибудь снова дам фортепианный концерт; вечно одна и та же история, которая мне беспрестанно надоела». ²²

1886 год. «Теперь я олицетворяю собой локомотив, [курсирующий] между Петербургом и Москвой: три дня там, четыре дня здесь, и так каждую неделю до 20 февраля. И здесь и там концерты проходят блестяще во всех отношениях, но когда я доведу до конца, то есть закончу в Лондоне, то буду радоваться не столько тому, что окончил, сколько тому, что это вообще *сделал*». ²³

Последняя цитата взята из письма, написанного Рубинштейном в дни, когда он давал в Петербурге и Москве цикл Исторических концертов. Эти концерты, повторенные в ряде западноевропейских городов (в конце сезона 1885/86 г. — в Лондоне), — рубеж, которым завершается первая часть рассматриваемого периода жизни великого артиста.

В начале 80-х годов, через несколько дней после лейпциг-

* все одно и то же (фр.).

ской премьеры «Маккавеев» (23 октября/4 ноября 1882 г.), Рубинштейн вместе с М. Брандт, исполнительницей роли Лии, А. Никишем, тогда молодым дирижером лейпцигской оперы, и либреттистом Ю. Роденбергом посетил Листа. Это последнее в Веймаре однодневное свидание с венгерским музыкантом оставило неизгладимый след в душе Рубинштейна, глубоко его опечалив. Уже десять лет Рубинштейн не бывал в Веймаре. Лист за это время постарел. Он стал быстро уставать и не мог, как в былые годы, долго слушать музыку. По словам посетителей его домика, место музыки частично заступила безобидная карточная игра. Постарел и Рубинштейн. Он был уже почти совсем незрячим, различал предметы только на близком расстоянии, а в сумерки и вовсе ничего не видел. Но, как и в былые годы, он страстно любил музыку, музицирование и споры об искусстве. Он мог и теперь вместо отдыха много часов проводить за роялем. В эти годы он особенно резко афишировал свою антипатию к вагнеровской музыке, особенно к «Парсифалю», к вагнеровским оперным принципам и к Байрейту. Листа он продолжал считать крупнейшим явлением в истории культуры. После смерти Листа он написал матери, что «фортепиано теряет вместе с ним величие, фантастику и поэзию, музыкальное искусство — человека дерзновенного и прогрессивного, музыкальная молодежь — поборника и покровителя». ²⁴ Но ни тогда, ни впоследствии он не скрывал, как ему больно, что сочинениями Листа увлекается молодежь, в частности и в особенности в России. ²⁵

Лист знал, каких взглядов придерживается русский художник. Это не мешало ему любить и уважать Рубинштейна как артиста и человека. Приезд его в Веймар обрадовал Листа. Но закрывать глаза на то, что каждый из них исповедует другую художественную веру, он не мог. Видимо, поэтому решил принять Рубинштейна как друга, а не как музыканта ²⁶ и вовсе отказаться на этот раз от музицирования. Почти весь день Лист играл со своими гостями в вист. Он сказал им: «Оставим на этот раз нашу профессию в покое! Рубинштейн слышит музыки больше чем достаточно». ²⁷ Вели, по словам Рубинштейна, малосодержательную беседу о том, о сем. Такого времяпрепровождения в листовском домике, который он почитал как храм музыки и в котором привык музицировать и остро спорить об искусстве, Рубинштейн не мог вынести. Ему было тяжело, больно и обидно. Он скучал. Воспоминанием о последнем посещении Листа были, видимо, продиктованы строки, написанные Рубинштейном спустя несколько лет: «...Старость его (Листа.— Л. Б.) была печальным явлением (есть люди, которых мы хотим видеть среди нас только в их полной силе)». ²⁸

После Исторических концертов характер деятельности Рубинштейна, остававшийся неизменным в течение многих лет, стал иным. В 1887 году он вновь возглавил Петербургскую консерваторию. С этого времени и вплоть до лета 1891 года, когда он ее покинул, Рубинштейн почти не выезжал из Петербурга. Свою энергию и неиссякаемый жар души он отдавал консерватории и организации в стране музыкального просвещения.

Порядок жизни Рубинштейна снова переменился со второй половины 1891 года. Он уехал из России и один, без семьи, поселился в Дрездене. Отсюда он нередко выезжал в различные города Европы по музыкальным делам, связанным, главным образом, с исполнением его произведений. Лишь за несколько месяцев до смерти он вернулся в свой петергофский дом...

Таковы намеченные пока пунктиром общие очертания жизни Рубинштейна в тринадцатилетие между 1881 и 1894 годами.

В этот период Рубинштейн был в зените славы. Имя его занимало одно из первых мест среди музыкальных авторитетов мира. Музыкальные учреждения крупнейших центров Европы приглашали его возглавить их работу. Ряд его опер — в первую очередь «Демон» и «Маккавей» — шел со все возрастающим успехом на сценах многих европейских театров. Петербург, а затем и Москва торжественно отметили сотые спектакли «Демона». Во всех уголках земного шара сотни тысяч слушателей концертов Рубинштейна не то что почитали, а буквально боготворили его. Русские и иностранные поэты воспевали артиста в стихах, живописцы рисовали его портреты, скульпторы запечатлевали его облик в бронзе и мраморе. Рубинштейна награждали высшими орденами; в 1886 году ему был пожалован французский орден «Почетного легиона».²⁹ Академии, университеты, консерватории, музыкальные, художественные, литературные, научные и просветительские общества, города разных стран возводили его в тот или иной почетный ранг. Он стал, в частности, членом-корреспондентом Института Франции, действительным членом бельгийской Академии наук (по отделению изящных искусств), почетным членом Петербургского университета...

В ноябре 1889 года Рубинштейну было устроено такое пышное юбилейное чествование по случаю пятидесятилетия его артистической деятельности,³⁰ какое редко кому из деятелей культуры выпадало на долю. Рубинштейн с насмешливой иронией относился к такого рода празднествам и не скрывал своего к ним нерасположения. «Так называемые юбилейные празднества, — делился он с матерью своими мыслями за несколько месяцев до намеченных торжеств, — мне в высшей степени неприятны. Я бы их совсем запретил, если

бы не усматривал в этом средства для *достижения общественных музыкальных целей*.³¹ А перед самым юбилеем, испуганный масштабом предполагавшихся чествований, он писал матери: «Я, как всегда: в искусстве стремлюсь и не достигаю, в жизни — достигаю, но не стремлюсь. Юбилей — бессмыслица, и, как всегда, друзья вредят больше, чем враги. Юбилей принимает такие размеры, что должен у всякого вызывать протест. Басня о пастухе, мухе и медведе остается вечной истиной!»³²

Юбилейные торжества продолжались шесть дней. Они начались 17/29 ноября в Петербургской консерватории. Рубинштейна чествовали учащиеся, бывшие воспитанники и педагоги основанного им музыкального учебного заведения. Первый день открытых публичных празднеств, проведенных в зале Дворянского собрания, был посвящен приветствиям юбиляру: ему была преподнесена выбитая в его честь медаль, подарки, альбом со специально написанными по случаю юбилея сочинениями бывших консерваторцев (в него вошли Экспромт *As-dur* Чайковского, «Про старину» Лядова и др.); многочисленные депутации со всех концов страны и из-за рубежа читали адреса; под управлением Аренского был исполнен сочиненный им торжественный марш для симфонического оркестра; Чайковский дирижировал своим хором а сарпелла «Привет Рубинштейну» на слова Я. Полонского. На следующий день был проведен под управлением Чайковского юбилейный концерт из произведений Рубинштейна. В программу концерта вошли: Пятая («Русская») симфония; Концертштюк *As-dur* для фортепиано с оркестром, ор. 113, и мелкие фортепианные пьесы,³³ исполненные юбиляром; оркестровое произведение «Россия». Присутствовавший на этом концерте молодой Н. Финдейзен в своей неопубликованной рукописи так описал атмосферу, царившую в зале, и поведение юбиляра: «...Мое место оказалось... под самой «рубинштейновской» ложей, между первой и второй колоннами возле эстрады, где обыкновенно сидел на концертах А. Г. Рубинштейн, опираясь спиной на вторую колонну... Трудно передать чувство, пережитое мною в тот момент, когда среди поднявшегося приветствия публики — аплодисментов и криков — к своему обычному стулу подошел великий артист-юбиляр. Как и все в зале, я встал, повернулся к нему лицом... В ту минуту глубоко взволнованный, я только искренне жалел, что какое-то глупое приличие не позволяло мне поцеловать его великую руку... В эти юбилейные дни он все время пребывал в каком-то угрюмом настроении, хотя порой добродушная улыбка озаряла его хмурое бетховенское чело. Он насмешливо указал на гигантский бюст свой, возвышавшийся у самых хоров над эстрадой, среди тропической

зелени, и пробормотал: „Напрасно соорудили это чучело (кажется, так?), лучше бы убрали его“». ³⁴

Днем позже, 20 ноября/2 декабря, также под управлением Чайковского, состоялся второй концерт из произведений Рубинштейна. Центральным номером вечера была оратория «Вавилонское столпотворение», впервые полностью прозвучавшая в России. Хор, принимавший участие в исполнении оратории, состоял из 700 человек. Музыкальная часть юбилейных торжеств продолжалась 21 ноября/3 декабря: в этот день на сцене Мариинского театра под управлением Направника состоялась первая постановка оперы Рубинштейна «Горюша». Юбилейные дни закончились 22 ноября/4 декабря балом в зале Дворянского собрания; помещение было декорировано рубинштейновскими вензелями и портретами юбиляра; на специально сооруженных подмостках были поставлены живые картины на сюжеты его опер... «Наконец все окончено,— писал Рубинштейн матери на следующий день,— Что было и как оно было — трудно описать. Большую часть вы уже знаете из телеграмм, писем и газет... Вся музыкальная часть была очень хорошо проведена и принята публикой с энтузиазмом. Словом, шесть дней провели в смятении и ликовании, так что у меня голова кругом шла. К тому же наводнение писем и телеграмм со всех концов света»». ³⁵

Итак, в эти годы имя Рубинштейна гремело по всему миру, он достиг самых высоких ступеней славы и — как могло показаться со стороны — жизненного благополучия. Но был ли он счастлив?

4

Прежде чем ответить на поставленный вопрос, обратимся к некоторым чертам его личности.

Психологический облик людей, которым перевалило уже за пятый десяток лет, в своей основе редко меняется. Но устоявшиеся за многие годы жизни черты личности получают порой новые оттенки. У одних эти черты удивительно трогательно смягчаются; у других — блекнут и становятся бесцветными; у третьих — покрываются изморозью равнодушия... У людей большой внутренней силы в этот период жизни особенности личности нередко обостряются и приобретают скульптурную рельефность. Так было и у Рубинштейна. Черты его богатырской натуры, сложной, противоречивой, сотканной из, казалось бы, несоединимых контрастных элементов, в 80-х и начале 90-х годов в лучах заходящего солнца приобрели какую-то удивительную резкость очертаний.

Личность Рубинштейна в глазах большинства близко его знавших людей была озарена ореолом гения. «Счастлив тот,— писала А. Брюллова,— кто слышал царя всех пианистов; еще более счастлив тот, кто имел возможность знать его лично, приблизиться к этой грандиозной личности. На человеке-Рубинштейне, не только на артисте, лежала печать гения».³⁶ Исполинская мощь его натуры прежде всего сказывалась в грандиозном размахе замыслов и в несокрушимой волевой силе, проявлявшейся в их осуществлении. Он не умел и не хотел жить вполжизни, делать вполдела, думать вполмысли. Половинчатость, компромиссы, полурешения и полумеры он ненавидел. Ему всегда представлялось более правильным не то решение вопроса, которое предвещало меньшую затрату сил, а то, которое требовало наибольшего напряжения воли. Замыслив что-либо — то ли грандиозный цикл Исторических концертов, то ли колоссальный курс истории фортепианной музыки, то ли духовную оперу, то ли реорганизацию созданной им консерватории, то ли общедоступные концерты,— он загорался и не останавливался, пока не приводил задуманное в исполнение. Он действовал, а не разглагольствовал, зная, насколько легче что-либо задумать, чем осуществить. Этот кипучий созидатель и беспримерный труженик, обладавший боевым темпераментом, не щадил ни себя, ни других. «В нем чувствовался,— вспоминал Ипполитов-Иванов,— какой-то всесокрушающий тайфун, ураган, способный все разметать при малейшем сопротивлении».³⁷

Свои силы он отдал подвижническому служению музыке в качестве пианиста, дирижера, композитора, организатора, литератора, просветителя и педагога. Он настолько любил музыку, что порой готов был, подобно романтикам начала века, считать ее средством, способным преобразить мир и сделать его прекрасным. Страстная увлеченность и беззаветная преданность музыке — одна из характернейших черт его натуры. В. Ястребцев передает слова Римского-Корсакова о Рубинштейне, «об этом артисте чистейшей воды, для которого музыка — все, который, бывало, сидя за роялем и разбирая фуги, до того всецело уходил в себя, что казалось, скажи ему кто-нибудь в эти минуты, что сейчас начнется светопреставление, он, наверное, не тронулся бы с места и только рассеянно возразил бы: „Знаю, хорошо, сейчас, дайте только окончить“».³⁸

Не нужно, однако, думать, что Рубинштейн витал в облаках: увлеченность музыкой, широкий полет творческой фантазии, живой интерес к высоким проблемам бытия и искусства сочетались в нем с трезвым практицизмом. Это свойство его натуры проявлялось во всех его начинаниях за исключением одного — личных материальных дел. Тут он часто ста-

новился беспомощным и передоверял свои дела другим — в былые годы Г. Леви, а затем Г. Вольфу, П. Петерсену и, наконец, мужу своей дочери С. Ребезову.

Рубинштейн был добрым и отзывчивым человеком. Сам он сказал о себе (л. 7/5): «Я человек добродушный и сознательно никому не мог бы причинить страдание». Гуманность и сердечность он ценил превыше всего и в форме шутливого афоризма записал (л. 2/2 об.): «Как в картах сердце (Herz, coeur) является высшим козырем, так это и в жизни». Без сердечности, полагал он, нет и подлинной мудрости, которую он видел в способности «рассматривать все и всех не по собственному представлению, но по тому, каковы они есть [в действительности], и соответственно поступать» (л. 97/50). В 80-х годах он отдавал все свое консерваторское жалованье в кассу помощи учащимся. Невозможно сосчитать количество концертов, которые он дал с благотворительной целью. Рубинштейн внес огромную сумму на сооружение памятника Глинке, материально помог Институту Пастера в Париже, пострадавшим от обвала рудокопам в Чехии, студентам Горного института в Петербурге, русской читальне в Париже, отдельным музыкантам, артистам, художникам, литераторам и их семьям. По приблизительным подсчетам современников, сборы с благотворительных концертов, которые Рубинштейн дал только в 80-х и начале 90-х годов, превысили 300 000 рублей — сумму по тем временам колоссальную. Не следует при этом забывать, что он не был богат и в связи со сложными семейными денежными делами нередко оставался без копейки. Доброта Рубинштейна проявлялась не только в его материальной щедрости. Ларош писал: «Не тем он был добр, что платил за стипендиатов в молодости, и не тем, что в старости играл не иначе, как с благотворительной целью. Не тем... что презирал деньги, и не тем, что в материальном отношении охотно помогал ближнему... Главная прелесть и главная сила его личности не поддается анализу. Одно одобрительное слово, одна приветливая улыбка согревала сердца и направляла волю гораздо более, чем целая система преднамеренных, хотя бы самых энергичных действий».³⁹

В то же время злоупотреблять его сердечностью было рискованно. Отзывчивость и душевная доброта совмещались в нем с властностью, беспощадной и не знавшей границ требовательностью, вспыльчивостью, несдержанным отношением к людям и с деспотизмом, в отдельных случаях доходившим до самодурства. В приступах ярости он позволял себе резкие, а порой и грубые выходки. Выходки эти, которые никогда не вызывались личными обидами, метили в недисциплинированность, расхлябанность, неуважительное отношение к искусству, человеческую глупость.

В. Вальтер, игравший в ученическом оркестре под управлением Рубинштейна, рассказывает об одной из таких гневных вспышек, которая произошла на репетиции оперы Моцарта: «На сцене не ладилось какое-то шествие. Рубинштейн кричал, сердился и, наконец, потребовал, чтобы профессор Самусь, исполнявший роль суфлера, сказал, сколько же тактов в первом колене марша. Самусь вылез из суфлерской будки и начал считать.

— Девять тактов, Антон Григорьевич, — ответил он (он считал и приму и секунду вольты).

— Не может быть, — с изумлением ответил Рубинштейн. — Раз, два... да ведь здесь восемь тактов! Дайте сюда ноты.

Самусь подал ему переплетенную тетрадь, и тетрадь полетела в голову профессора, едва успевшего нырнуть в будку». ⁴⁰

На 101-м (юбилейном) спектакле «Демона» в Москве, вопреки предварительным требованиям композитора, забыли поднять луну, и Демон оказался недостаточно освещенным. Рубинштейн среди акта положил дирижерскую палочку, потребовал осветителя, накричал на него и только тогда продолжил спектакль, когда появилась луна. ⁴¹

Эти выходки Рубинштейна уязвляли обычно только людей неумных. По словам Вальтера, редко кто на него обижался, до такой степени искренне и безгранично перед ним преклонялись и так велик был его авторитет. К тому же сам Рубинштейн, как только приступ гнева проходил, готов был чем мог загладить нанесенные им обиды.

Люди, мало знавшие Рубинштейна, считали его высокомерным и недоступным. Это было неверное представление. «В небольшом приятном ему обществе, — вспоминает А. Брюллова, — он держал себя просто... Он был весел, непринужден, со всеми ласков, всегда готовый доставить удовольствие. «Антон, сыграй нам «для души» *Etudes symphoniques*», — бывало, попросит Давыдов. И Антон немедленно вставал и шел к роялю. А раз даже, когда нам, молодежи, вздумалось потанцевать, он, вперемежку с Давыдовым, играл нам танцы». ⁴² Его «высокомерие» являлось броней, помогавшей ему отгораживаться от филистеров и пошляков, от тех, кто жил в примитивно обывательском духовном и душевном мире и был погружен в пустяки жизни. Пуще смерти Рубинштейн опасался оказаться в плену обыденности и из художника-просветителя превратиться в почившего на лаврах бюргера с верным доходом. ⁴³ Могучая воля помогла ему когда-то, в молодые годы, сбросить с себя тяжелое бремя мещанских традиций. Теперь душевное мещанство протягивало к нему свои щупальца — и в домашней обстановке, и в среде окружавших его восторженных поклонников

и поклонниц. «Вот против таких изъятий восторга,— писала Брюллова,— против толпы обожательниц, умственных паразитов, которые тучей выются вокруг знаменитостей,— он защищался панцирем гордости и недоступности... Поневоле Рубинштейн бывал резок, даже груб... Он раздражался, сердился на идолопоклонство, но ничего не мог сделать, только теснее замыкался в броню неприступности».

Эта же мемуаристка вспоминает характерный случай. «На одной вечеринке, когда пили за его здоровье, провозглашая разные тосты, муж мой встал: «Антон Григорьевич, я пью не за великого артиста, не за гениального музыканта, я пью за большого человека, который, окруженный таким поклонением, таким фимиамом, остался таким простым, сердечным человеком, с которым мы говорим, не чувствуя себя совсем подавленными его величием». Рубинштейн вскочил: „Спасибо вам, но вы напрасно думаете, что меня могут испортить эти изъятия восторга. Напротив, они только раздражают и надоедают мне“». ⁴⁴

Вместе с тем чувство собственного достоинства, обусловленное артистической гордостью и сознанием своей художественной значимости, было высоко развито в Рубинштейне, и он умел проявить находчивость и тонкое остроумие, когда считал нужным поставить людей на свое место. Как-то раз, за рубежом, после придворного концерта чиновник привез ему высокий орден. Рубинштейн ордена не принял и заявил приехавшему чиновнику: «Король не мог пожаловать мне эту награду по чистой совести, так как в продолжение моего исполнения он все время играл в карты и поэтому не имел возможности судить, достоин ли я этого ордена». ⁴⁵ Или другой случай. Бюлов, позволивший себе в начале 80-х годов какую-то антисемитскую выходку, нанес затем Рубинштейну визит и, не застав его, оставил визитную карточку, на которой были перечислены все его, Бюлова, звания: доктор философии, придворный интендант его высочества герцога такого-то и т. д. В ответ на этот визит Рубинштейн послал Бюлову свою визитную карточку, на которой под его именем и фамилией были подписаны всего лишь два слова: «славянский семит». ⁴⁶

Впрочем, личность Рубинштейна и его внешний облик излучали такую силу и обаяние, что сталкивавшиеся с ним как-то не могли не ощущать громадной дистанции, отделявшей их от него. Его пристальный взгляд пронизывал собеседника, и сила этого взгляда была столь велика, что собеседник нередко чувствовал себя словно уменьшившимся. «Разговаривать с ним,— пишет В. Рубинштейн,— было нелегко, потому что он не допускал никаких противоречий. Не давая себе труда опровергнуть собеседника, он повторял

свое мнение все громче и громче таким внушительным тоном, что тот отступал,— не убежденный, но покорный». ⁴⁷ А между тем Рубинштейн как раз и не переносил людей покорных и робких, колеблющихся от чужих толков, то и дело меняющих направление своих мыслей. С ними он не polemизировал, а только подавлял их своим «внушительным тоном». Спорил он со смелыми. Л. Вольф, часто с ним встречавшаяся в 80-х годах, записала в своем дневнике: «Рубинштейн не только позволяет возражения, но даже любит их:...» ⁴⁸

Острый ум Рубинштейна не наносил собеседнику ран, ибо лишен был мелочности. Этот блестящий, быстрый и глубокий ум сочетал в себе, казалось бы, несочетаемые свойства: он способен был заглядывать в дали будущего и одновременно проявлять крайнюю узость в оценке некоторых художественных явлений современности. Почему не согласиться, что Рубинштейн был тонким прозорливцем в одном и обманувшимся слепцом в другом?

Он был настолько мудр и обладал такой стоической твердостью духа, что в силах был спокойно выслушивать самую резкую критику и задумываться над ней (она, правда, нередко вызывала горечь в его душе, и уж, конечно, не всегда он с ней соглашался). Даже тогда, когда задевали его самолюбие, он не сердился и не обижался на критикующего, если был убежден в его добросовестности. Кюи, который, по его же собственным словам, писал про Рубинштейна достаточное количество критических «ужасов», ⁴⁹ признавался впоследствии: «Он... уважал чужие мнения, лишь бы они были искренни, не изменял своих отношений к тем, кто с ними не соглашался, кто резко, но убежденно оспаривал его композиторское творчество». ⁵⁰ Когда же Рубинштейн видел, что нападки на него исходят от людей непорядочных, он относился к наветам и клевете таких критиков свысока и с нескрываемым презрением.

Прямота, правдивость и смелость хорошее находить хорошим, а плохое — плохим лежали в основе его натуры. Всякие происки, интриги и козни вызывали у него недоумение и удивление, как у ребенка. Но он не был непротивленцем и проявлял к ним боевую нетерпимость.

Рубинштейну присущи были высокая внутренняя собранность, сдержанность, скупость на слова, а порой и угрюмость. Но все это, казавшееся тем, кто мало его знал, признаком нелюдимости, — только одна сторона его личности. Другая — веселость и острословие, страсть к афоризмам, парадоксам и каламбурам. Рубинштейн обладал великолепным умением слушать шутку и живо на нее реагировать. Сам он принадлежал к числу тех, кто умеет вкладывать тонкое остроумие

как в содержание своих слов, так и в мимику и в характер их произнесения.

Решительность, смелость и правдивость Рубинштейна создавали у современников представление о цельности его натуры. Между тем душу его раздирали противоречия. Он это сознавал и нередко иронизировал по поводу своей раздвоенности: «Я — как Фауст: во влечении стремлюсь к наслаждению, а в наслаждении томлюсь по влечению, — но — к сожалению — не физически, а духовно».⁵¹ В «Коробе мыслей» (л. 69/36) он сделал такую запись: «Я кажусь себе самому достаточно нелогичным: республиканец и радикал в жизни, я в искусстве — консерватор и деспот!». А спустя некоторое время занес на страницы дневника (л. 82/42 об.) следующие мысли: «Я живу в постоянном противоречии с самим собою, то есть я думаю иначе, чем я чувствую... Это противоречие в моем существе отравляет мне жизнь, ибо логически может быть не иначе, что человек так думает, как он чувствует, и так чувствует, как он мыслит. Неужели же я действительно чудовище?».

5

Итак, был ли Рубинштейн счастлив в годы, когда достиг высших ступеней славы, признания и, как многим казалось, жизненного благополучия?

Велик был разрыв между блестящим положением, которое занял Рубинштейн в этот период его жизни, и его душевным состоянием. Он чувствовал себя глубоко несчастным человеком. Свидетельством подавленности Рубинштейна может служить его эпистолярное наследие. Телеграмму Д. Григоровичу, праздновавшему свой юбилей, Рубинштейн подписал: «Музыкальный Антон Горемыка».⁵² Одно из писем к неизвестному он закончил словами: «Ваш усталый, томимый скукой, пресыщенный жизнью, искусством и женщинами, не верующий в бога и, что хуже всего, теряющий веру в самого себя Антон Рубинштейн».⁵³ В письме к дочери содержатся следующие горестные строки: «Меня здесь (за рубежом. — Л. Б.) всячески чествуют — серенады военных хоров, концерты в мою честь с программами, составленными исключительно из моих сочинений. Другой раз действительно подумаешь, что что-нибудь да значишь. Но в конце философия берет верх, и на все только один ответ — „суета сует“».⁵⁴ К. Шуман, встретившаяся в 1885 году с Рубинштейном во Франкфурте-на-Майне, записала в своем дневнике: «...Рубинштейн был бодр, но он не принадлежит к счастливым людям... Когда я ему сказала, что он слишком насилует свою

натуру (...в связи с его словами, что он в своей жизни ни одного дня не был болен), он ответил: «Я вынужден так поступать, я не должен обращаться к мыслям о себе самом!»... Бедный! Я не могу смотреть на него без глубочайшего сострадания». ⁵⁵

Потрясающим по трагичности документом является письмо Рубинштейна к Б. Зенфу, написанное незадолго до юбилейных торжеств 1889 года: «...Да, честно и открыто признаюсь Вам: полнейшее разочарование — вот конечный результат всей моей художественной деятельности!.. То, в чем полагал я наибольшую важность своей жизни, на что обратил все свои силы и надежды, творчество мое, — потерпело неудачу; меня не хотят признавать композитором ни артисты (а на них я всего более рассчитывал), ни публика (ее я спешу извинить). И все-таки столько еще осталось во мне человеческой слабости: я воображаю, что неправы и те и другие и что я сам виноват в своей неудаче — тем, что всегда отстранялся от всяких партий и всегда свободно высказывал, что мне в музыке нравится и что не нравится, а в особенности — тем, что так мало навязывал себя людям в качестве композитора. Верьте мне, как бы парадоксально ни звучало последнее заявление, в нем глубокая правда... Смеха достойна вся моя жизнь — да простит бог родителям моим, я же им того не прощаю, ибо смешное переходит в трагическое... И теперешняя моя деятельность — столь же сплошная нелепица. Ибо я, при своем полнейшем убеждении, что музыкальное искусство умерло, что никто более не напишет восьми тактов, которые стоили бы хоть грош, я, убежденный сверх того, что и искусство исполнения... наших дней не стоит и мизинца искусства прежних времен, — отдаю все свое время на то, чтобы обучать молодежь сочинению и исполнению, отлично сознавая, что все это — «тщетные усилия любви». После всего сказанного Вам легко представить себе, какой запас иронии понадобится мне к моему предстоящему так называемому юбилейному торжеству... Прощайте... Разорвите это письмо и храните, как и прежде, доброе расположение к Вашему, к сожалению, не сумасшедшему, но более не выступающему и не сочиняющему Антону Рубинштейну». ⁵⁶

В этом письме шестидесятилетний Рубинштейн указывает некоторые, но не все причины своего подавленного, смятенного и тревожного душевного состояния.

Важнейшая из них — отношение к его композиторскому творчеству. Думы об этом начали мучительно волновать его, как уже отмечалось, еще в начале 70-х годов. Теперь танталовы муки, вызванные размышлениями о своем творчестве, достигли высшего напряжения. Эти мысли не переставали

его преследовать. То они окрашивались иронией, и тогда Рубинштейн записывал в своем дневнике (см. л. 71/37), что его совсем не огорчает, когда ему мешают писать, ибо человечеству оказывают этим только одолжение. То эти мысли принимали трагический характер, и тогда на страницах дневника (л. 55/29) появлялись строки: «Величайшее несчастье для творящего — это пережить самого себя». То в нем зарождалась смутная надежда на будущее (к ней, правда, всегда примешивалась горечь), и тогда он заносил в «Короб мыслей» (л. 38/20 об.) такого рода записи: «Композитор, которого ныне игнорируют, должен утешаться надеждой, что когда-нибудь, возможно, и в музыкальной области на очереди дня будут раскопки».

Другая, отмеченная самим Рубинштейном, причина его страданий — внутренние противоречия между думами, с одной стороны, чувствами, с другой, поступками, с третьей. Эта несогласованность вызвана была не столько особенностями его натуры, не столько тем, что он совмещал в себе прозорливца и слепца и, как он полагал, отведав от древа познания, потерял рай наслаждения (см. л. 3/3), сколько давящим гнетом общественно-политической обстановки и противоречиями эпохи. И, право же, Рубинштейн мог бы, подобно ряду совестливых и пронизательных художников прошлого века, сказать о себе известными гейневскими словами: «Кто хвалится, что сердце его осталось цельным, тот признается только в том, что он обладает прозаичным, далеким от мира, припрятанным в уголок сердцем. Но великая мировая трещина прошла по моему сердцу, и именно потому знаю я, что великие боги милостиво отличили меня среди многих других и признали меня достойным мученического чина поэта».⁵⁷

Была еще одна причина тоски и терзаний Рубинштейна — щемившее душу одиночество. Он был по природе своей общительным человеком. Но жизнь сложилась так, что, будучи постоянно в окружении множества людей — мужчин и женщин, из которых не один и не одна притязали называть или считать себя его друзьями, — он оказался в пожилом возрасте лишенным близких ему по духу и душевно его любящих людей. Он утешал себя тем, что «одиночество — участь мыслителя, творящего человека», что такой человек, постоянно погруженный в свои мысли, даже в кругу семьи и товарищей находится «между ними, но не с ними, их нет в его душе» (л. 118/58 об.). Но самоутешения ни к чему не приводили, и из-под его пера, как он себя ни сдерживал, вырывались трагические признания: «Чувствую себя [как] «отрезанный лоскуток» — один-одинешенек, и все жду не дождусь конца».⁵⁸

Он чувствовал себя изгоем и часто жаловался: «Грустна

моя судьба, нигде меня не признают своим. На родине я — «жид», в Германии — русский, в Англии — Herr Rubinstein, — везде чужой».⁵⁹ Особенно тяжело ему было осознавать себя отщепенцем в своей отчизне, которой он отдал столько сил и которую любил. Уже после его смерти, в доме Римского-Корсакова, заговорили как-то о том, что, когда после нескольких лет пребывания на чужбине Рубинштейн подъезжал к русской границе, он заволновался и, увидав речку, отделявшую Россию от Германии, снял шапку, поклонился до земли и, весь просияв, воскликнул: «Вот она, Россия!». Передавая этот эпизод из мемуаров М. Давидовой, Римский-Корсаков заметил: «Пусть после этого Балакирев и Пыпин уверяют меня, что Рубинштейн любил только самого себя и ненавидел Россию!».⁶⁰

В среде русских музыкантов у Рубинштейна было много восторженных почитателей, но не было людей, которых он мог бы считать своими близкими друзьями. В конце 60-х годов, после его ухода из Петербургской консерватории, произошло сближение, правда недлительное, между ним и Балакиревым. Впоследствии они все больше и больше отходили друг от друга. А в конце 80-х и в начале 90-х годов Балакирев, весьма далеко ушедший вправо от взглядов, которые он исповедовал в молодости, не скрывал своего недоброжелательства даже к Рубинштейну-пианисту. Римский-Корсаков, сказавший о Рубинштейне через несколько лет после его смерти: «Вот человек... о котором, несмотря даже на значительные расхождения наших взглядов, я сохранил самое светлое воспоминание»⁶¹, — в 1889 году не счел, однако, нужным посетить юбилей Рубинштейна.⁶² Так же поступили и некоторые другие беляевцы. Это, к слову сказать, не помешало Рубинштейну спустя год явиться на юбилейное чествование Римского-Корсакова и поздравить великого русского композитора.⁶³ «Они, — с горечью в сердце говорил Рубинштейн, — не хотят меня знать: ни за русского, ни за сочинителя не считают». Сближению Рубинштейна с Балакиревым, Римским-Корсаковым, Стасовым и некоторыми беляевцами мешало не только различие эстетических позиций, но и черты характера каждого из этих музыкантов, а если здесь касаться только Рубинштейна, — его властность и деспотические наклонности.

И с Чайковским у Рубинштейна не установилось дружеской близости, в чем повинны были, видимо, и тот и другой. В чувствах Чайковского к Рубинштейну перемежались или совмещались обожание и обиды, восхищение и раздражение, преклонение и ненависть. Чайковского возмущало, что в начале его композиторской деятельности его бывший учитель не оказывал ему поддержки и не помогал его продвижению.

«Не странно ли, — писал Чайковский Бюлову, — что из двух наиболее знаменитых артистов нашей эпохи Вы, знающий меня лишь с недавних пор, а не Антон Рубинштейн, который был моим учителем, оказали поддержку моей музыке, поддержку столь необходимую и благодетельную. Этот олимпийский бог всегда относился к моим сочинениям только с царственным презрением, и я, как на исповеди, скажу Вам, что меня это всегда глубоко ранило».⁶⁴ Чайковский коснулся той же темы и спустя много лет в письме к Е. Цабелю: «Но с горестью должен сознаться, что Антон Григорьевич не сделал ничего, решительно ничего, чтобы содействовать моим желаниям и проектам (выдвинуться как композитору. — Л. Б.). Никогда, конечно, он мне не вредил — он слишком благороден и великодушен, чтобы вредить собрату, но по отношению ко мне он никогда не изменял тону воздержанности и благосклонного равнодушия».⁶⁵ В этом же письме Чайковский высказывал предположение, что причину этого равнодушия или, как он дальше писал, «оскорбительного снисхождения» надо, видимо, искать в нелюбви Рубинштейна к его, Чайковского, музыке и в антипатии к его музыкальной личности. Действительно, не все из музыки Чайковского Рубинштейн любил, а некоторые шедевры своего бывшего ученика (например, «Евгения Онегина», квартет D-dur) не сразу оценил. Но в целом он ставил творчество Чайковского чрезвычайно высоко. Узнав о его смерти, Рубинштейн написал сестре: «Какая потеря для музыки в России!».⁶⁶ Покидая в 1891 году Петербургскую консерваторию, он хотел видеть своим преемником Чайковского и отказался от этой мысли только потому, что опасался его мягкости и уступчивости.⁶⁷

Почему же, в таком случае, в начале композиторской деятельности Чайковского Рубинштейн не оказывал ему поддержки? Из принципа, которому неукоснительно следовал: по его твердому убеждению, большой талант может окрепнуть только в преодолении препятствий, в самостоятельной борьбе за свое признание: резкая критика способна лишь закалить даровитого человека, излишние же похвалы — погубить его. Как-то в 80-х годах Рубинштейн сказал Танееву, что боится, как бы с молодым Глазуновым не произошло то же, что и с Н. Щербачевым: «Его захвалили, особенно Стасов: это превредный человек для молодых людей, он их сбивает с пути».⁶⁸ О том же Рубинштейн говорил и в «Автобиографических рассказах»: «А Стасов, хотя он [настоящий] человек, хотя он имеет хорошую одну сторону — оживляет молодежь, подвигивает ее, но он имеет и плохую [сторону] — захваливает до смерти, до одурения...»

В этих словах сказалось не столько различие эстетических убеждений Рубинштейна и Стасова, сколько их разно-

мыслие по поводу воспитания талантливой молодежи. Рубинштейн придерживался суровых методов воздействия на молодое поколение: он полагал, что лучше проявить сдержанность и внешнее равнодушие, чем захвалить; лучше повременить и дать самому выйти в люди, чем продвигать и проталкивать. Эти принципы, по существу правильные, но проводившиеся с излишней категоричностью, Чайковский воспринимал как неприязненное отношение к себе лично, и это его «всегда глубоко ранило». Он поэтому недоумевал, почему с того момента, когда его положение как композитора упрочилось, Рубинштейн стал включать в программы своих концертов его произведения. «Какой странный человек Антон Рубинштейн! — писал он П. Юргенсону. — Что бы ему было обратить внимание на мои фортепианные пьесы десять лет тому назад? Что бы ему тогда хоть одну мою какую-нибудь нотку сыграть? Какая бы это была заслуга! Теперь я все-таки очень ему благодарен, но разница большая».⁶⁹

Чайковский восхищался исполнительским искусством и музыкально-общественной деятельностью Рубинштейна, очень высоко оценивал многие его произведения (главным образом, 50-х, 60-х и начала 70-х гг.). Но ряд сочинений своего бывшего учителя он порицал. Рубинштейна это не обижало, но причиняло ему нравственную боль. Под ее влиянием он проявлял порой по отношению к Чайковскому бестактную несдержанность. Даже во время юбилейных торжеств 1889 года (на которых Чайковский продирижировал двумя сложнейшими симфоническими программами) в ответ на застольную речь Чайковского, в которой он сказал, что любит своего учителя и гордится тем, что был его учеником, Рубинштейн бросил ему реплику: «Ну, положим, Петр Ильич, Вы не меня любите, а моего брата, ну и на том спасибо».⁷⁰

Если обратиться к более широкому кругу лиц, а не только к музыкантам, то и среди них у Рубинштейна не было близких друзей. Он никогда не искал людей, на которых мог бы опереться. А для других он был олимпийцем, и среди окружавших не нашлось ни одного, кто отважился бы перейти рубеж его одиночества.

В дневнике Л. Вольф имеется запись: «...Он (Рубинштейн. — Л. Б.) — полубог, получеловек, — я это ему всегда твержу, когда он говорит, будто у него вовсе не было друзей. Дружба с мужчинами ему, действительно, не удавалась. Он пользовался благосклонностью многих женщин и в этом находил все свое счастье. И поныне еще женщины оказывают огромное воздействие на его жизнь, но, как он мне говорил, ни одна из них никогда не имела на него влияния».⁷¹

Л. Вольф права: женщины заметно не влияли на характер Рубинштейна и его поступки, хотя и занимали в его жизни большое место. Об этом, кроме мемуарных материалов, свидетельствуют многочисленные записи (подчас противоречивые) в «Коробе мыслей», посвященные женщинам, любви и влюбчивости, любовному экстазу, верности, измене, ревности, дружбе между мужчиной и женщиной... Одну из этих записей, в которой дана весьма нелестная характеристика женщин, Рубинштейн закончил, однако, так: «...Женщина — драматический элемент сотворения мира. И при всем том она все же — поэзия жизни» (л. 98/50 об.). В другой записи (л. 2/1) сказано: «Вечно-женственное тянет нас вниз». Третья запись (л. 3/3), в которой обыграны слова «Eva» и «Ave»*, гласит: «Каждая женщина для меня — Ева, но я всегда готов сказать ей „Ave“». В четвертой записи (л. 43/23) говорится, что «человек может ко *всему* привыкнуть, кроме прелести полового различия и мерзости себе подобных, — это всегда наново поражает его».

Рубинштейн увлекался многими женщинами. Он сам на это недвусмысленно указал, придав своей записи (л. 88/45 об.) обобщенную форму: «Выдающийся артист (артистка) не должен был бы вступать в брак. Его почетное положение в обществе ставит ему столь частые и столь разнообразные ловушки, что он должен был бы быть святым, если бы захотел всегда против них устоять». В то же время Рубинштейн самым тщательным образом скрыл свои любовные связи. Он заметил в «Коробе мыслей» (л. 45/24): «Если бы мужчины (артисты) выбалтывали (о своей близости с женщинами. — Л. Б.), было бы гораздо меньше свадеб и гораздо больше разводов».

По-видимому, в жизни Рубинштейна, весьма равнодушного к женским чарам, не было, как это имело место в жизни Листа, любимой женщины, которая одновременно была бы его близким другом. Разве лишь — «Олинька», смерть которой его так потрясла? Но «Олинька» (о которой нам почти ничего не известно, даже ее фамилия) умерла еще в конце 70-х годов...⁷²

Итак, Рубинштейн чувствовал себя глубоко несчастным из-за дум о судьбе своих композиций, из-за растравлявших его сознание внутренних противоречий и из-за саднящего чувства одиночества. Но воля этого исполина была столь могуча, что трагические душевные переживания не только не подкашивали его и не лишали творческих сил, но казалось, заставляли работать с еще большим ожесточением. После смерти брата он поставил своей целью, как сам говорил,

* Привет (лат.).

«подвести итоги сделанному». В его понимании это означало выполнить самое заветное, самое важное. И он давал Исторические концерты, сочинял духовные оперы, вернулся к широкой музыкально-общественной и организаторской работе, суммировал свои мысли о музыке, об искусстве и о жизни...

Глава двадцать шестая

1

Свою артистическую деятельность в сезоне 1881/82 года Рубинштейн начал с симфонических концертов, посвященных памяти брата. В течение нескольких десятилетий Н. Рубинштейн бесценно дирижировал симфоническими концертами Московского отделения Русского музыкального общества. Теперь, когда его не стало, симфонический сезон в Москве открыл А. Рубинштейн:

Октябрь, 31/ноябрь, 12. Дирижировал Первым симфоническим собранием: *Шуман*. Реквием.— *Глинка*. Увертюра к опере «Руслан и Людмила».— *Бетховен*. Симфония № 3.

Ноябрь, 1/13. Дирижировал оперой «Демон» в Большом театре.

Ноябрь, 7/19. Дирижировал Вторым симфоническим собранием: *Вагнер*. Увертюра «Фауст».— *Мендельсон*. Ария из оратории «Илья» (Г. Каульбарс).— *Бетховен*. Концерт № 4 (С. Танеев).— *Серов*. Баллада из оперы «Рогнеда» (М. Славник).— *Берлиоз*. Увертюра «Римский карнавал».— *Шуберт*. Симфония C-dur.

Ноябрь, 14/26. Дирижировал Третьим симфоническим собранием: *Глюк*. Сцена из оперы «Орфей» (Е. Лавровская).— *Линднер*. Концерт для виолончели (В. Фитценгаген).— *Даргомыжский*. Ария Княгини из оперы «Русалка» (Е. Лавровская).— *Бетховен*. Симфония № 9.

Из траурных произведений Рубинштейн, выполняя волю брата, выбрал для первого концерта Реквием Шумана. Еще в 1880 году В. Третьякова записала в своем дневнике: «Он... (Н. Рубинштейн.— Л. Б.) сказал мне, что хочет завещать, чтобы после его смерти исполнили в память его Реквием Шумана...»⁷³ А. Рубинштейн, конечно, знал об этом. Не случаен был и выбор сочинения, которым заканчивался первый концерт: «Героическая симфония» — с траурным маршем — принадлежала к числу любимых произведений Н. Рубинштейна.

С. Флёров в одной из статей о московских выступлениях А. Рубинштейна писал: «Брат поминает брата. Он плачет и молится звуками оркестра и хора. Никто не ступал еще на это дирижерское возвышение после того, как сошел с него

Николай Григорьевич Рубинштейн. Брат никому не даст на него встать прежде, нежели он... не свершит по нем тризны, не осенит своим гением осиротевшее Московское музыкальное общество и осиротевшую Московскую консерваторию... Все ли знали, все ли чувствовали, что Реквием исполнялся за Николая Григорьевича, что это была музыкальная тризна, совершаемая по нем? Большинство, наверное, знало и чувствовало это... На всей зале лежало какое-то совершенно особое настроение».⁷⁴

В конце сезона Рубинштейн снова принял на себя дирижерские обязанности в Московском отделении Общества. Под его руководством состоялись три симфонических концерта в зале открывшейся тогда Промышленно-художественной выставки. Вот программы этих концертов:

Май, 21/июнь, 2: *Рубинштейн*. Пьеса для оркестра «Россия». — *Серов*. Отрывки из оперы «Рогнеда» (Д. Леонова). — *Чайковский*. Концерт для ф-п. с оркестром № 2 (С. Танеев). — *Венявский*. Концерт (А. Колаковский). — *Рубинштейн*. Симфония № 5.

Май, 23/июнь, 4: *Мендельсон*. Увертюра к «Сну в летнюю ночь». — *Бетховен*. Симфония № 7. — *Даргомыжский*. Чухонская фантазия. — *Шопен*. Концерт (М. Терминская). — Арии из опер *Глинки* и *Рубинштейна* (И. Прянишников).

Май, 30/июнь, 11: *Чайковский*. Серенада для струнного оркестра. — *Соловьев*. Фантазия для оркестра. — *Аренский*. Скерцо из симфонии и др.

Эти концерты были спроектированы еще в 1880 году Н. Рубинштейном, который и должен был ими дирижировать. Поэтому А. Рубинштейн рассматривал выступления в зале выставки как выполнение морального долга по отношению к брату, смерть которого так потрясла его и память о котором была ему так дорога.

В промежуток между осенними и весенними концертами в Москве Рубинштейн объездил ряд русских и зарубежных городов, чаще выступая в качестве дирижера, чем пианиста. На вопрос матери, постоянно интересовавшейся материальными успехами его концертов, Рубинштейн отвечал: «...На этот раз моя поездка скорее рассчитана на *трату* денег, нежели на их *приобретение*. Вероятно, только в Париже, где буду играть, смогу кое-что заработать. В других же городах я буду только дирижировать, а за это не платят».⁷⁵

Приводимый перечень выступлений Рубинштейна дает представление о его передвижении по разным городам и характере концертных программ:

1881

Петербург. Ноябрь, 28/декабрь. 10. Дирижировал симфоническим (благотворительным) концертом РМО: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан» (семичастная редакция, первое исполнение). — *Берлиоз*. Увертюра «Римский карнавал».

Декабрь, 13/25. Выступил в благотворительном концерте: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и скрипки (с Л. Ауэром); Песни (М. Зембрих и автор); Пьесы для ф-п.— *Шопен*. Баркарола.

Лейпциг. Декабрь, 31/12 января 1882 г. Дирижировал в симфоническом концерте «Гевандгауза»: *Рубинштейн*. Симфония № 5.

1882

Лейпциг, Ганновер. Январь, 2/14—9/21. Концерты.

Париж. Январь, 16/28—февраль 2/14. Концерты.

Февраль, 7/19. Дирижировал «Concert populaire» (Падлу) из произведений русских композиторов в Зимнем цирке: *Чайковский*. «Ромео и Джульетта».— *Глинка*. Ария из оперы «Руслан и Людмила».— *Римский-Корсаков*. «Садко».— *Давыдов*. Концерт для виолончели (А. Вержбилович).— *Даргомыжский*. Казачок.— *Глинка*. Ария Сусанина из оперы «Жизнь за царя».— *Рубинштейн*. Русалка, ор. 63; Танцы из оперы «Фераморс».

Февраль, 8/20. Выступил на вечере учениц М. Маркези (в программе вечера произведения русских композиторов): *Рубинштейн*. Песни; Русалка, ор. 63; Костюмированный бал, ор. 103 (с Л. Брейтнером).

Февраль, 11/23. Концерт в зале Эрара: *Рубинштейн*. Симфония № 5; Квintет для ф-п. и духовых инструментов, ор. 55.

Кёльн. Февраль, 17/март, 1. Дирижировал первым спектаклем оперы «Демон» в местном театре.

(?). Дирижировал вторым спектаклем оперы «Демон».

(?). Концерт: *Рубинштейн*. Симфония № 5; Пьесы для ф-п.— *Шуберт* — *Лист*. Лесной царь.

Кёнигсберг. Март, 2/14. Концерт.

Петербург. Март, 7/19. Концерт в зале Дворянского собрания: *Бетховен*. Сонаты №№ 27 и 28.— *Шуберт*. Два Экспромта, ор. 90; Музыкальные моменты.— *Шопен*. Баллада F-dur; Полонез A-dur; Вальс As-dur, ор. 34 № 1; Мазурка h-moll, ор. 33 № 4; Колыбельная; Ноктюрн fis-moll.— *Рубинштейн*. Танцы из сюиты ор. 38; Романс; Каприз; Мелодия; Этюд.— *Лист*. Рапсодия № 11.

Москва. Март, 12/24. Концерт: *Мендельсон*. Серьезные вариации.— *Бетховен*. Соната № 23.— *Шопен*. Прелюды; Ноктюрн; Экспромт; Мазурка; Тарантелла; Этюд.— *Шуман*. Романс: Вешая птица; Wagn?; Карнавал.— *Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле.— *Шуберт* — *Лист*. Вальс из «Венских вечеров»; Лесной царь.— *Рубинштейн*. Баркарола; Немецкий вальс.

Одесса. Март, 18/30—22/апрель, 3. Концерты.

Петербург. Март, 30/апрель, 11. Выступил в концерте Петербургского филармонического общества: *Рубинштейн*. Костюмированный бал, ор. 103 (с А. Есиповой).

Апрель, 3/15. Концерт: *Мендельсон*. Серьезные вариации.— *Бетховен*. Соната № 32.— *Шуман*. Карнавал.— *Шопен*. Пьесы.— *Шуберт* — *Лист*. Вальс из «Венских вечеров»; Лесной царь.

Особенно интенсивной была в этом сезоне концертная деятельность Рубинштейна в Париже. Приведенный список не дает об этом полного представления. По сообщениям прессы, Рубинштейн в этот приезд в столицу Франции чуть ли не через день выступал в благотворительных концертах. После отъезда из Парижа он, как обычно, дал матери отчет о своей деятельности и поделился своими планами: «...Мое пребывание в Париже было суматошным... Четырнадцать

раз в месяц выступал публично, к тому же необходимые репетиции, затем приглашения, визиты... Теперь я остаюсь здесь (в Кёльне.— Л. Б.) на несколько дней, для того чтобы продирижировать «Демоном». Отсюда поеду на неделю в Берлин, затем на несколько дней в Кёнигсберг, где буду дирижировать своей симфонией, потом домой. Думаю прибыть в Петербург 16 марта по новому стилю. Сразу по приезде дам там концерт, на другой день выеду в Москву, дам там в течение трех дней два концерта, потом возвращусь в Петербург и дам второй концерт, а затем наступит наконец покой! — т. е. пребывание в Петергофе».⁷⁶

Следующий концертный сезон (1882/83 г.) Рубинштейн провел совсем по-иному. Осенью он на короткий срок уехал за границу, для того чтобы продирижировать в Лейпциге первым спектаклем оперы «Маккавеи». Все же остальные месяцы сезона он почти безвыездно прожил в Петербурге, взяв на себя руководство в течение года музыкальными делами и дирижирование симфоническими собраниями Петербургского отделения Русского музыкального общества. Рубинштейн считал себя обязанным сделать этот шаг для того, чтобы поднять художественный уровень симфонических собраний Общества. «Будущей зимой, — писал он летом 1882 года матери, — я буду дирижировать концертами Русского музыкального общества. Это очень помешает моей [композиторской] работе, но я обязан это сделать из отеческой симпатии к этому делу».⁷⁷

Взяв в свои руки бразды правления, Рубинштейн вместо освященных многолетней традицией двух репетиций к каждому концерту ввел по две-три черновых репетиции и одну генеральную, которая собирала полный зал народу и превращалась в утренний концерт для петербургских музыкантов и учащихся Петербургской консерватории. Это и ряд других рубинштейновских нововведений⁷⁸ встретили серьезное сопротивление со стороны части оркестра. Но художественный авторитет Рубинштейна был столь высок, что ему удалось предотвратить назревавший конфликт.

Благодаря усилиям Рубинштейна игра оркестра стала неузнаваемой, и прежде всего изменилась его звучность. Это отметили петербургские критики и среди них Кюи: «...Остается сказать об оркестре под управлением А. Рубинштейна. Оркестр звучал изумительно, нельзя было достаточно налюбоваться полнотою и красотой его звука».⁷⁹ Другой рецензент писал, что на симфонических концертах, которыми дирижирует Рубинштейн, царит та «торжественность», которая столь характерна для его фортепианных вечеров.⁸⁰

Приводим список выступлений Рубинштейна (в качестве дирижера и пианиста) в рассматриваемом сезоне:

Лейпциг. Октябрь, 23/ноябрь, 4. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в местном театре.

Петербург. Ноябрь, 6/18. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Рубинштейн*. Симфоническая пьеса «Россия». — *Венявский*. Концерт для скрипки № 2 (С. Барцевич). — *Шуман*. Концерт a-moll (Ф. Руммель). — *Бетховен*. Симфония № 7.

Ноябрь, 20/декабрь, 2. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Мендельсон*. Увертюра к «Сну в летнюю ночь». — *Литольф*. Концерт для ф-п. с оркестром № 5 (Л. Брейтнер). — *Иванов*. Отрывок из симфонической поэмы. — *Моцарт*. Ария из оперы «Похищение из сераля». — *Шуман*. Симфония № 3 Es-dur.

Декабрь, 4/16. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Бетховен*. Увертюра «Кориолан». — *Гензельт*. Концерт для ф-п. с оркестром (К.-Г. Барт). — *Шуберт*. Симфония C-dur. — На этом концерте была исполнена Фантазия «Эй, ухнем» *Соловьева* под управлением автора.

Декабрь, 18/30. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Вебер*. Увертюра «Оберон». — *Бетховен*. Концерт для ф-п. № 3 (Левенберг). — *Россини*. Ария Розины из оперы «Севильский цирюльник». — *Моцарт*. Ария Церлины из оперы «Дон-Жуан». — *Мендельсон*. Симфония № 3 a-moll. — На этом концерте была исполнена Увертюра на русскую тему *С. Танеева* под управлением автора.

1883

Петербург. Январь, 8/20. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Ф.-Э. Бах*. Симфония № 2 Es-dur. — *И.-С. Бах*. Концерт d-moll (Л. Брассен). — *Саккини*. Ария из оперы «Эдип в Колонне». — *Глазунов*. Первая увертюра на греческие темы. — *Глюк*. Ария из оперы «Ифигения в Тавриде». — *Берлиоз*. Гарольд в Италии.

Январь, 22/февраль, 3. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Гайдон*. Симфония Es-dur. — *Глюк*. Ария из оперы «Альцеста». — *Бетховен*. Концерт для ф-п. с оркестром № 5 (А. Кеттен). — *Шуман*. Концерт для виолончели (Р. Гаусман). — *Бетховен*. Симфония № 8. — На этом концерте была исполнена увертюра «Яр-хмель» *М. Ипполитова-Иванова* под управлением автора.

Январь, 23/февраль, 4. Дирижировал концертом Патриотического общества.

Январь, 30/февраль, 11. Дирижировал концертом в пользу слушателей-врачебных и педагогических курсов: *Бетховен*. Симфония № 3 и др.

Февраль, 5/17. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Моцарт*. Симфония C-dur, op. 38. — *Бетховен*. Ария Флорестана из оперы «Фиделио». — *Пабст*. Концерт Es-dur для ф-п. с оркестром (автор). — *Шпор*. Концерт для скрипки с оркестром № 9 (О. Хольфельд). — *Шуман*. Увертюра, скерцо и финал, op. 52. — На этом концерте были исполнены увертюра и антракты к драме *Мейя* «Псковитянка» *Н. Римского-Корсакова* под управлением автора.

Февраль, 19/март, 3. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Вагнер*. Увертюра «Фауст». — *Поппер*. Сюита для виолончели с оркестром (автор). — *Мусоргский*. Интермеццо. — *Щербачев*. Интерлюдия. — *Аренский*. Скерцо из Первой симфонии. — *Бетховен*. Симфония № 9.

Москва. Февраль, 23/март, 7. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в Большом театре.

Петербург. Март, 12/24. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Мендельсон*. Симфония № 4 A-dur. — *Глинка*. Каватина Людмилы из оперы «Руслан и Людмила». — *Серова*. «Песнь любви» для оркестра. — *Бларамберг*. Симфоническая поэма «Умиравший гладиатор». — *Рейнеке*.

Концерт для ф.п. с оркестром *fis-moll* (автор).— *Бетховен*. Увертюра «Леонора» № 3.

Март, 23/апрель, 4. Дирижировал симфоническим собранием РМО в пользу вспомогательной кассы музыкальных художников: *Моцарт*. Увертюра к «Волшебной флейте».— *Мендельсон*. Концерт *g-moll* для ф.п. с оркестром (Ф. Плантае).— *Глинка*. Ария из оперы «Жизнь за царя».— *Бетховен*. Симфония № 3.

Март, 26/апрель, 7. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Бетховен*. Симфония № 5.— *Шуман*. Увертюра «Манфред».— *Чайковский*. Ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева».— *Шопен*. Концерт *e-moll* (Ф. Плантае).— *Чайковский*. Увертюра «1812 год».

Апрель, 3/15. Концерт: *Шуман*. Соната *fis-moll*, ор. 11.— *Чайковский*. Четыре пьесы из ор. 21.— *Лядов*. Интермеццо.— *Н. Рубинштейн*. Листок из альбома; Вальс.— *Бетховен*. Соната № 30.— *Шопен*. Этюды; Ноктюрн; Полонез.— *Рубинштейн*. Этюды; Ноктюрн; Мазурка; Скерцо; Экспромт; Галоп.

Апрель, 6/18. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Гендель*. Оратория «Израиль в Египте».

Апрель, 7/19. Концерт в пользу фонда на сооружение памятника Глинке: *Гендель*. Ария с вариациями *d-moll*; Сарабанда; Жига; Пассакалья.— *Ф.-Э. Бах*. Рондо.— *И.-С. Бах*. Жига.— *Моцарт*. Рондо *a-moll*; Жига *G-dur*.— *Бетховен*. Соната № 14.— *Шопен*. Соната *b-moll*; Баллада; Мазурки; Этюды.— *Мендельсон*. Песни без слов; *Presto a capriccio*.— *Шуман*. Крейсериана.— *Шуберт* — *Лист*. Баркарола; Лесной царь.— *Фильд*. Ноктюрн.— *Вебер*. *Momento capriccioso*; Приглашение к танцу.— *Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле.⁸¹

Б. Асафьев, рассматривая программы симфонических концертов Русского музыкального общества за этот сезон, обратил внимание на то, что наряду с излюбленными Рубинштейном сочинениями классиков и романтиков в них была представлена музыка русских композиторов самых разных направлений.⁸² Тех из отечественных авторов, кто хотел сам дирижировать своими произведениями, Рубинштейн привлекал к участию в своих концертах.

После относительно длительного пребывания в Петербурге, в сезоне 1883/84 года снова начались концертные поездки по городам Европы. Представление о напряженности исполнительской деятельности Рубинштейна в эти месяцы дают его письма к матери. Так, например, сообщив ей из Франкфурта-на-Майне об успехе «Маккавеев», шедших в местном театре под его управлением, Рубинштейн продолжал: «Сегодня я играю здесь, а завтра уезжаю в Кассель, где буду дирижировать «Потерянным раем»; оттуда отправлюсь в Гамбург, где поставлю свои новые произведения «Суламифь» и «Среди разбойников» и также буду играть; затем поеду в Берлин — играть и дирижировать, — и так до бесконечности. В конце ноября (по старому стилю) приеду в Петербург и пробуду дома шесть недель; потом снова уеду за границу до весны, т. е. до Петергофа».⁸³ Спустя месяц он снова писал матери: «Мое пребывание дома будет заключаться на этот раз не в отдыхе, а в бесконечных волнениях,

так как я должен буду поставить там на сцене «Нерона», дирижировать концертами, играть с благотворительной целью и т. д. без конца, так что я скорее должен опасаться своего возвращения в Петербург, чем радоваться ему».⁸⁴

После премьеры «Нерона» на сцене Итальянского театра в Петербурге Рубинштейн уехал в большое концертное турне. Он посетил Вену и города Франции, а затем Данию, Швецию и Норвегию. В этих северных странах Рубинштейн был в последний раз в 1869 году, то есть пятнадцать лет назад. Естественно, что многие датские, шведские и норвежские журналисты сопоставляли Рубинштейна прошлых лет с теперешним. В одном из этих сопоставлений, принадлежащем перу известного датского музыкального критика Ч. Кьерульфа, дается небезынтересная зарисовка внешнего облика Рубинштейна этих лет: «Взоры сотен людей, сидящих в зале, застыли в напряженном ожидании, силясь разглядеть невидимый ореол вокруг маленького человека с большой головой, который появился из дверей в глубине сцены, странной шатающейся походкой идет к рампе, осторожно подходит к роялю и, положив одну руку на рояль, кланяется наконец публике. Это Рубинштейн. Сразу узнаешь лицо Бетховена, некрасивое в профиль, но очень привлекательное анфас, знакомое по портретам, но оригинал выглядит намного старше. Несмотря на взъерошенную черную, едва тронутую сединой гриву художника, Рубинштейн производит впечатление почти старика. Этому также способствует его сильно ослабленное зрение, которое придает всей его внешности и всему его поведению некоторую неуверенность... Но вот Рубинштейн начинает играть, и уже первые такты сразу опровергают это впечатление, доказывая, что играет не старик, а юноша. Чувствуется юношеская упругость в его туше. В пассажах бьется молодая, задорная кровь, в мелодии слышится трепет юной мечты; страсть юности пылает в этих kloкочущих потоках звуков...»⁸⁵

Хронограф и программы выступлений Рубинштейна в этом сезоне получили отражение в следующей таблице:

1883

Франкфурт-на-Майне. Октябрь, 15/27. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в местном театре.

Октябрь, 18/30. Концерт: *Шуман*. Соната *fis-moll.*— *Шуберт*. Два Экспромта.— *Шопен*. Шесть пьес.— *Бетховен*. Сонаты №№ 14 и 28.— *Чайковский*. Четыре пьесы, ор. 21.— *Лядов*. Интермеццо.— *Н. Рубинштейн*. Листок из альбома; Вальс.

Кассель. Октябрь, 20/ноябрь, 1. Дирижировал в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Оратория «Потерянный рай», ор. 54.

Гамбург. Октябрь, 27/ноябрь, 8. Дирижировал первым спектаклем опер «Суламифь» и «Среди разбойников».

Берлин. Октябрь, 30/ноябрь, 12. Выступил в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Симфония № 4.— *Бетховен*. Концерт № 5 (дирижер Фр. Вюльнер).

Лейпциг, Дрезден, Прага, Берлин, Кёнигсберг. Ноябрь, 14/26 — 27/декабрь, 9. Концерт.

Петербург. Декабрь, 17/29. Выступил в симфоническом собрании РМО: *Бетховен*. Концерт № 5.— *Гайдн*. Вариации f-moll.— *Рубинштейн*. Симфония № 4.

Декабрь, 28/9 января 1884 г. Выступил в камерном концерте РМО в пользу Общества для вспомоществования учащимся Петербургской консерватории: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и скрипки h-moll, op. 98 (с Л. Ауэром).— *Шопен*. Фантазия.— *Шуберт*. Музыкальный момент.— *Шуберт* — *Лист*. Баркарола.— *Шуман*. Des Abends; In der Nacht; Traumewirren; Wagnis; Вешая птица.— *Рубинштейн*. Баркарола; Менуэт; Вальс.

1884

Петербург. Январь, 4/16. Выступил в концерте Петербургского филармонического общества: *Рубинштейн*. Концерт № 4 (дирижер Э. Направник).— Пьесы *Шуберта* и *Шопена*.

Январь, 7/19. Выступил в квартетном собрании РМО: *Рубинштейн*. Трио c-moll, op. 108 (с Л. Ауэром и К. Давыдовым).— *Бетховен*. Две сонаты для ф-п.

Январь, 29/февраль, 10. Дирижировал первым спектаклем оперы «Нерон» на сцене Итальянского театра.

Вена. Февраль, 2/14 — 15/27. Концерты.

Пешт. (?). Концерт.

Париж, Кан, Париж, Лион, Марсель, Ницца, Бордо. Париж. Февраль, 20/март, 3 — март, 15/27. Концерты.

Копенгаген, Стокгольм, Упсала, Стокгольм, Копенгаген, Гетеборг, Христиания. Март, 24/апрель, 5 — апрель, 17/29. Концерты.

В следующем сезоне Рубинштейн начал исполнительскую деятельность в Петербурге: под его управлением прошел юбилейный (сотый) спектакль «Демона» в Мариинском театре, а спустя несколько дней он открыл цикл симфонических собраний Русского музыкального общества. Затем он продирижировал премьерами своих опер в зарубежных городах. В конце сезона он совершил в качестве пианиста концертную поездку по городам Голландии.

Приводим перечень его выступлений:

1884

Петербург. Октябрь, 1/13. Дирижировал 100-м спектаклем оперы «Демон» в Мариинском театре.

Октябрь, 6/18. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Бетховен*. Симфония № 6.— *Шуман*. Концерт a-moll (Шмеман).— *Рубинштейн*. Фантазия для оркестра «Эроика» (первый раз).— *Венявский*. Концерт для скрипки с оркестром (П. Пустарнаков).— *Вагнер*. Увертюра к «Тангейзеру».

Гамбург. Октябрь, 30/ноябрь, 11. Дирижировал первым спектаклем комической оперы «Попугай».

Берлин. Ноябрь, 5/17 и 12/24. Дирижировал симфоническими концертами.

Шверин. Ноябрь, 18/30. Дирижировал первым спектаклем оперы «Демон» в местном театре.

Ноябрь, 20/декабрь, 2, и 21/декабрь, 3. Концерты.

Антверпен. Декабрь, 11/23. Дирижировал первым спектаклем оперы «Нерон» в местном театре.

1885

Петербург. Январь, 7/19. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Бетховен*. Увертюра «Леонора» № 3.— *Сен-Санс*. Концерт для ф-п. с оркестром № 4 (В. Древинк).— *Вебер*. Ария из оперы «Оберон».— *Гольд-марк*. Концерт для скрипки с оркестром (Л. Ауэр).— *Шуман*. Симфония № 2 C-dur.— На этом концерте была исполнена симфоническая поэма «Сафо» *М. Ипполитова-Иванова* под управлением автора.

Москва. (?). Первый концерт.

Январь, 11/23. Второй концерт: *Рубинштейн*. Прелюдия и fuga из ор. 53; Сарабанда; Паспье, Куранта и Гавот, ор. 38; Пьесы из ор. 93; Баркарола; Этюд.— *Шопен*. Соната b-moll; Ноктюрн; Полонез.— *Бетховен*. Сонаты №№ 14 и 32.— *Вебер*. Momento capriccioso.— *Гензельт*. Птичка.— *Тальберг*. Этюд a-moll.— *Лист*. Вальс-каприз.

Январь, 12/24. Выступил в симфоническом собрании РМО: *Рубинштейн*. Фантазия для ф-п. с оркестром, ор. 84; Фантазия для оркестра «Эройка», ор. 110.

Петербург. Январь, 14/26. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Мендельсон*. Увертюра «Фингалова пещера».— *Вьетан*. Концерт для скрипки с оркестром № 4 (Э. Иззи).— *Глинка*. Ария из оперы «Руслан и Людмила».— *Даргомыжский*. Малороссийский казачок.— *Бетховен*. Симфония № 9.

Лейпциг. Февраль, 14/26. Концерт: *Бетховен*. Концерт № 5.— *Рубинштейн*. Вавилонское столпотворение.

Франкфурт-на-Майне. Февраль, 18/март, 2. Дирижировал симфоническим концертом: *Рубинштейн*. Оратория «Потерянный рай».

Февраль, 22/март, 6. Выступил в симфоническом концерте: *Бетховен*. Концерт № 4.— *Гендель*. Ария с вариациями d-moll.— *Рубинштейн*. Песни (Г. Геншель и автор); Симфония № 4.

Кёльн. (?). Концерты.

Голландия. Примерно с 28 февраля/12 марта по 18/30 марта не менее 10 концертов — в разных городах.

Прессбург. Апрель, 1/13. Концерт в пользу фонда на сооружение памятника Гуммелю.

Вена. Апрель, 8/20. Дирижировал первым спектаклем оперы «Нерон» в местном театре.

Варшава, Вильно. Апрель, середина (ст. ст.). Концерты.

2

В искусстве, как на крутом горном склоне, даже гениальному артисту невозможно устоять на месте, никуда не двигаясь: либо, как бы трудно это ни было, надо идти вперед, либо самоуспокоение начнет тянуть вниз, и тогда художнику не удержаться на достигнутой высоте. Рубинштейн, судя по его письмам и, главное, по его артистическим делам, это понимал.

В сезоне 1885/86 года музыкальный мир Европы был потрясен геркулесовым подвигом Рубинштейна — проведенным им циклом Исторических концертов. С небывалым единодушием музыкальные критики всех стран относили Исторические концерты к числу самых выдающихся явлений музыкальной жизни и предсказывали, что цикл этот не сможет пройти бесследно ни для организации концертной жизни, ни для занятий музыкой, ни для изучения ее истории. Спустя много лет Б. Асафьев писал, что Исторические концерты были проведены Рубинштейном с нечеловеческой энергией, равной мощности мысли и работы Льва Толстого.⁸⁶

В своей автобиографии Рубинштейн довольно подробно рассказал об Исторических концертах: «...Я привел в исполнение мысль, которую давно лелеял: мне хотелось как окончание моей виртуозной деятельности представить в ряде концертов в главнейших центрах Европы обзор постепенного развития фортепианной музыки. Начал я это когда-то в Америке... Для подготовки к концертам понадобилось 50 лет, вся жизнь. А непосредственная подготовка заняла одно лето. Часть вещей я знал с детства, с колыбели (в музыке это очень важно); выучил также много нового. Никакого суфлера на моих концертах, конечно, не было. Я дал по семи Исторических концертов в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге; по три концерта в Дрездене и Брюсселе (а также в Праге. — *Л. Б.*); при этом в первых семи городах каждый Исторический концерт давал я вдвойне, то есть каждую концертную программу повторял: один раз играл для публики, другой раз (на другой день) — для учащихся. На те и другие концерты слушателей набиралось масса... Отношение публики было всюду и везде очень сочувственным...»

Программы Исторических концертов были составлены следующим образом:

Первый концерт: *В. Берд*. Вариации на песню «The Carmans Whistle» («Мелодия, насвистанная возницей»). — *Дж. Булл*. Вариации на народную мелодию «Веселая королевская охота». — *Ф. Куперен*. *La Ténébreuse*; *Le Réveil-matin*; *La Favorite*; *Le Bavolet flottant*; *La Bandoline*. — *Рамо*. Переключка птиц; Курица; Гавот с вариациями. — *Скарлатти*. Кошачья fuga; Соната A-dur. — *И.-С. Бах*. Прелюдии и фуги c-moll, D-dur, прелюдии es-moll, Es-dur и h-moll из «Хорошо темперированного клавира» (I том); Хроматическая фантазия и fuga; Жига B-dur; Сарабанда; Гавот. — *Гендель*. Fuga из сюиты e-moll; Тема с вариациями E-dur; Сарабанда и Пассакалья из сюиты g-moll; Жига из сюиты A-dur; Ария с вариациями d-moll. — *Ф.-Э. Бах*. Рондо h-moll (в ред. Бюлова); *La Xénophone et Sybille*; *Les Langueurs tendres*; *La Complaisante*. — *Гайдн*. Вариации f-moll. — *Моцарт*. Фантазия c-moll; Жига G-dur; Рондо a-moll; «A la Turca» из сонаты A-dur.

Второй концерт: *Бетховен*. Сонаты №№ 14, 17, 21, 23, 27, 28, 30, 32.

Третий концерт: *Шуберт*. Фантазия C-dur; Музыкальные моменты №№ 1—6; Менуэт h-moll; Экспромты c-moll и Es-dur. — *Вебер*. Соната

As-dur; Momento capriccioso; Приглашение к танцу; Полонез E-dur.— *Мендельсон*. Серьезные вариации; Каприччио e-moll, op. 16 № 2; Песни без слов № 1 E-dur, № 2 a-moll, № 12 fis-moll, № 30 A-dur, № 13 Es-dur, № 35 h-moll, № 36 E-dur, № 19 As-dur, № 20 Es-dur, № 22 F-dur, № 23 a-moll; Scherzo a capriccio.

Четвертый концерт: *Шуман*. Фантазия; Крейсleriана; Симфонические этюды; Соната fis-moll; Des Abends; In der Nacht; Traumeswirren; Warum?; Вещая птица; Романс d-moll; Карнавал.

Пятый концерт: *Клементи*. Соната B-dur (первая и последняя части).— *Фильд*. Ноктюрны Es-dur, A-dur, D-dur.— *Гуммель*. Рондо h-moll.— *Мошеле-сен*. Характеристические этюды: Réconciliation, Junop, Conte d'enfant.— *Гензельт*. Poème d'amour; Колыбельная; La fontaine; Schmerz im Glück; Si oiseau j'étais.— *Тальберг*. Этюд a-moll; Фантазия «Дон-Жуан».— *Лист*. Этюд Des-dur; Вальс-каприз; Утешение E-dur и Des-dur; У родника; Венгерские рапсодии №№ 6 и 12.— *Россини* — *Лист*. Прогулка в гондоле; Венецианская регата; Серенада; Танец.— *Шуберт* — *Лист*. Баркарола; Утренняя серенада; Лесной царь; Вальс A-dur из «Венских вечеров».— *Мейербер* — *Лист*. Воспоминания о Роберте-дьяволе.

Шестой концерт: *Шопен*. Фантазия; Прелюды e-moll, A-dur, As-dur, b-moll, Des-dur, d-moll; Мазурки h-moll, fis-moll, C-dur, b-moll; Баллады №№ 1, 2, 3, 4; Экспромты Fis-dur, Ges-dur; Ноктюрны Des-dur, G-dur, c-moll; Баркарола; Вальсы As-dur, op. 34 № 1, a-moll, As-dur, op. 42; Скерцо h-moll; Соната b-moll; Колыбельная; Полонезы fis-moll, c-moll и As-dur.

Седьмой концерт: *Шопен*. Этюды As-dur, f-moll, E-dur, c-moll, es-moll, Es-dur, h-moll, As-dur, a-moll, cis-moll, c-moll.— *Глинка*. Тарантелла a-moll; Баркарола; Воспоминание о мазурке.— *Балакирев*. Скерцо h-moll; Мазурка; Исламей.— *Кюи*. Скерцо B-dur; Полонез C-dur.— *Римский-Корсаков*. Этюд; Новеллетта; Вальс.— *Лядов*. Этюд As-dur; Интермеццо.— *Чайковский*. Песня без слов; Вальс; Романс; Русское скерцо.— *Рубинштейн*. Соната № 3 F-dur, op. 41; Тема и вариации из сонаты № 2 c-moll, op. 20; Скерцо из Сонаты № 4 a-moll, op. 100.— *Н. Рубинштейн*. Листок из альбома; Вальс As-dur.

До Рубинштейна никто не давал исторических концертов в таком масштабе. Из каждой рубинштейновской программы другой пианист составил бы несколько концертных программ. Г. Вольф, организатор концертов Рубинштейна, настойчиво уговаривал его сократить программы. Но Рубинштейн, по словам его жены, был неумолим и после споров с Вольфом прибавил еще несколько пьес.⁸⁷ Грандиозность программ поражала и музыкантов, и рядовых слушателей концертов. Чайковский называл эти программы небывалыми по громадности и по трудности.⁸⁸ Один из слушателей — литератор А. Жемчужников — записал в своем дневнике: «Сегодняшний концерт был посвящен Бетховену, и вот программа: восемь сонат Бетховена... Исполнение удивительное. Я не чувствовал ни малейшего утомления и не пропустил ни одной ноты. Титан Рубинштейн также, по-видимому, не чувствовал утомления. После одного из вызовов он сел за рояль и сыграл увертюру к «Эгмонту». Это после исполнения восьми сонат Бетховена!!!!!!!».⁸⁹

Итак, в цикле Исторических концертов было сделано обозрение клавирной и фортепианной музыки, начиная от

произведений английских вёрджинелистов и кончая сочинениями русских композиторов второй половины XIX века. В программах не нашла места современная западноевропейская фортепианная музыка, в частности, произведения Брамса. Из семи концертов только один был отдан литературе XVI, XVII и XVIII веков; остальные шесть были посвящены музыке XIX века. И в построении цикла, и в выборе сочинений для каждого концерта сказалась субъективная позиция Рубинштейна. Это было вполне естественно. Но не все рецензенты это поняли, и после предварительного опубликования программ концертов некоторые из них стали упрекать Рубинштейна в недостаточной исторической объективности. Он же в своих письмах посмеивался и иронизировал по поводу «объективности», к которой его призывали. На защиту его позиции (после Исторических концертов в Москве) стал С. Казанский. Критик писал, что рубинштейновские исторические концерты — не курс истории фортепианной музыки. «Скорее это лишь общий взгляд, брошенный современным художником на прошлое и настоящее фортепианной музыки... Иного от художника трудно было и ожидать: это не ученый, дело которого — беспристрастно исследовать постепенное развитие форм того или иного искусства; у художника найдутся личные вкусы и симпатии, которые так или иначе неминуемо скажутся в выборе им эпох и произведений; и, на наш взгляд, преобладающий интерес последних концертов Рубинштейна состоял именно в том, что они как нельзя лучше выяснили нам личное отношение величайшего из современных пианистов к средствам и задачам фортепианной музыки».⁹⁰

Летом 1885 года Рубинштейн жил, как обычно, в Петергофе. На этот раз он мало сочинял музыку и усиленно готовился к проведению задуманного цикла. Концерт, который он здесь дал (в зале Английского дворца) 14/26 июля в пользу гродненских погорельцев, включал произведения старинных авторов и русских композиторов, стоявшие в программах Исторических концертов, но которые он раньше публично не играл.

Рубинштейн был многоопытным концертантом. И все же он решил до того, как объездить с Историческими концертами крупнейшие центры Европы, проверить свою выносливость и память. С этой целью он направился в Одессу и здесь в последних числах сентября (ст. ст.) устроил репетиции Исторических концертов: по его приглашению в небольшом зале Витцмана собрались его знакомые и группа одесских музыкантов; перед этой маленькой аудиторией великий пианист, выступая в течение семи дней подряд, впервые сыграл цикл Исторических концертов.⁹¹

После этих «репетиций» началось грандиозное концертное турне. Вот хронограф выступлений Рубинштейна в этом сезоне: *

1885

Берлин. Октябрь, 8/20, 11/23, 15/27, 19/31, 23/ноябрь, 4, 27/ноябрь, 8, 30/ноябрь, 11. Исторические концерты.

Вена. Ноябрь, 6/18, 19/21, 13/25, 18/30, 22/декабрь, 4, 27/декабрь, 9. Исторические концерты.

Декабрь, 5/17—12/24. Выступления перед венскими музыкантами и учащимися музыкальных учебных заведений: *Бетховен*. Все сонаты для ф-п.

Прага. (?). Три концерта: *Бетховен* (по программе второго Исторического концерта). — *Шуман* (по программе четвертого Исторического концерта). — *Шопен* (по программе шестого Исторического концерта).

1886

Петербург. Январь, 4/16, 11/23, 18/30, 25/февраль, 6, февраль, 1/13, 8/20, 15/27. Исторические концерты.

Москва. Январь, 7/19, 14/26, 21/февраль, 2, 28/февраль, 9, февраль, 4/16, 11/23, 18/март, 2. Исторические концерты.

Лейпциг. Февраль, 28/март, 12, март, 2/14, 9/21, 11/23, 15/27, 17/29, 19/31. Исторические концерты.

Дрезден. Март, 3/15, 5/17, 10/22. Концерты (по программам Исторических концертов): *Бетховен*, *Шуман*, *Шопен*.

Париж. Март, 24/апрель, 5, 27/апрель, 8, 31/апрель, 12, апрель, 3/15, 7/19, 10/22, 15/27. Исторические концерты.

Апрель, 16/28. Концерт в пользу Общества взаимопомощи русских художников в Париже.

Брюссель. Апрель, 18/30, 20/май, 2, 22/май, 4. Концерты (по программам Исторических концертов): *Бетховен*, *Шуман*, *Шопен*.

Утрехт. Апрель, 26/май, 8. Выступил в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Оратория «Потерянный рай».

Прага. (?). Дирижировал спектаклем оперы «Фераморс».

Париж. Апрель, 28/май, 10. Концерт: Пьесы *Ф. Куперена*, *Рамо*, *Генделя*, *Моцарта*, *Шумана*, *Шуберта*, *Шопена*, *Листа* и *Рубинштейна*.

Лондон. Май, 6/18—30/июнь, 11. Исторические концерты.

Ливерпуль. Май, 10/22 (около). Концерты.

Манчестер. (?). Концерты.

С октября по май 1886 года Рубинштейн дал 107 Исторических концертов! К тому же в Вене после окончания цикла концертов он в течение недели ежедневно выступал перед учащимися музыкальных учебных заведений и местными музыкантами, сыграв одну за другой все сонаты Бетховена!⁹² В русских столицах концерты были организованы так, что за сравнительно короткий срок Рубинштейну пришлось выступить 28 раз — два концерта давать в Петербурге, затем сразу же два концерта в Москве, вновь играть в Петербурге, опять в Москве и т. д.

* Повторные концерты в одном и том же городе в список не включены.

Всюду, где бы Рубинштейн ни выступал, его Исторические концерты вызывали энтузиазм аудитории. Наплыв публики был столь велик, что в ряде городов концерты приходилось переносить в самые обширные залы.⁹³ Об отношении молодежи к этим концертам рассказывает А. Исакова-Соколова: «Надо было видеть то живое волнение, какое охватило этот мир, когда обе столицы были приподняты выступлениями Антона Рубинштейна с его Историческими концертами; суетились, не знали ни времени, ни денег, ни сил для добычи билетов, собирались, заранее обсуждая программу и штудирруя предстоящие номера, а после концерта обмениваясь своими восторгами».⁹⁴ В Германии, Австрии, России, Франции и в Англии на Исторические концерты съезжались музыканты и любители музыки из различных городов этих стран. Стремясь выразить Рубинштейну восторженную благодарность, публика и музыканты устраивали торжественные чествования великого артиста, на которых обычно исполнялись отрывки из его музыкально-сценических произведений и читались посвященные ему стихи. В стихах русских поэтов неизменно говорилось о той «светлой надежде», которую — при всем драматизме и трагизме рубинштейновского искусства — оно вселяло в сердца современников. Так, в стихотворении Майкова имеются следующие строки:

Он кончил... Вот он встал, разбит, изнеможен,
Уходит... Крики вслед!
Чем крики те звучат?
Художник, слышишь ты? .. То гул благословений!
Да, он благословен, благословен стократ
Твой, в царство света нас переносящий гений.

Апухтин писал:

...Ты в звуках воскресил с могучим вдохновеньем
Что было дорого ожившим поколениям,
То, что, подобно яркому лучу,
Гнетущей жизни мрак порою разгоняло...

Минский подчеркивал следующую мысль:

...Ты крылья дал мечтам — и молодость вперед
На этих крыльях полетела,
Вперед, в страну надежд, где силам нет преград,
Измены нет в любви и счастью нет предела.

«Нужно сказать правду», — писал Чайковский после Исторических концертов, — что Рубинштейн достоин воздаваемых ему почестей. Кроме того, что он исключительно одаренный художник, но и человек он безусловно честный, великодушный, стоящий и всегда стоявший выше всех тех

отвратительно мелочных дрызг, которыми переполнена жизнь всевозможных музыкальных кружков».⁹⁵

В этот единодушный хор десятков тысяч людей, с благоговением говоривших о совершенном Рубинштейном артистическом подвиге, ворвался лишь один диссонирующий голос. Этот голос раздался на родине Рубинштейна и поэтому особенно огорчил его. Газета «Русские ведомости» поместила мракобесный фельетон, автор которого попытался начать травлю великого артиста и, намекая на купеческое происхождение Рубинштейна, в издевательском и пошлом тоне разглагольствовал об Исторических концертах. Фельетонист называл их «чисто американской затеей», писал, что девиз концертанта — «время — деньги» и что он, уложив четыре века в четыре недели, собирает обильную «контрибуцию с обеих столиц за чисто фельдъегерское житье в вагоне».⁹⁶ Это выступление «Русских ведомостей» вызвало возмущение русской общественности. Одним из отвечавших петербургскому борзописцу был С. Флёрв, который закончил свою отповедь следующими словами: «Отзывы западноевропейской и русской печати об Исторических концертах А. Г. Рубинштейна составят со временем книгу, которая сохранит потомству впечатления, вызванные у современников великого русского пианиста его художественным подвигом, одиноко и беспримерно стоящим в истории искусства. В книге этой сохранится и отношение к искусству со стороны петербургского фельетониста... Великие люди и терситы⁹⁷ одинаково бессмертны».⁹⁸

Проведение цикла Исторических концертов потребовало от Рубинштейна огромного психического и физического напряжения. В письмах к матери он, успокаивая ее, сообщал, что концерты его «ничуть не утомляют».⁹⁹ Но это было не так. А. Исакова-Соколова так описывает состояние Рубинштейна в антракте одного из петербургских Исторических концертов: «Я попала в артистическую комнату в последнем антракте. Великий Антон в изнеможении лежал, опрокинув голову на подушку и свесив с оттоманки бессильно поникшую правую руку. Глаза его — эти уже полуслепые, опущенные к наружным углам, какие-то потусторонние глаза — были закрыты большими морщинистыми веками, словно тяжелыми занавесками, которые только иногда, с трудом, на мгновение приподнимались...»¹⁰⁰ Впрочем, во второй половине сезона и сам Рубинштейн стал признаваться, что начинает уставать.¹⁰¹

Рубинштейн был уже в пожилом возрасте, и его усталость и нервное напряжение росли с каждым концертом. В Париже во время дневного (повторного) пятого Исторического концерта, незадолго до окончания программы, Рубинштейн во время исполнения «Воспоминаний о Роберте-дьяволе» Листа

неожиданно упал в обморок. Концерт прервали. Вечером, лежа в постели, он снова дважды терял сознание... Несмотря на это, он категорически отказался прервать турне и через два дня дал в Париже следующий Исторический концерт.¹⁰²

Только в середине июня (нов. ст.) Рубинштейн закончил в Лондоне свой концертный сезон. Спустя несколько дней он был уже в Петергофе. Отсюда он писал матери: «Со вчерашнего дня я снова дома. Счастливо, с неслыханным художественным и материальным успехом преодолел все концертные мытарства. Я будто вновь родился. Начинаю новую, совсем иную жизнь (лучшую ли? — не знаю)».¹⁰³

3

Нам приходилось неоднократно возвращаться к Рубинштейну-пианисту, сопоставляя его с такими артистами, как Лешетицкий, Шульгоф, Таузиг, Бюлов, Н. Рубинштейн, и пытаясь показать — в той мере, в какой позволяли материалы, — эволюцию рубинштейновского пианизма. «Исторические» концерты 1885/86 года Рубинштейн рассматривал как завершение своей фортепианно-исполнительской деятельности. Уместно поэтому дать здесь итоговую характеристику его пианизма.

В 80-х годах Рубинштейн достиг в своем искусстве таких головокружительных высот, что начать следует с утверждения: Рубинштейн — величайший исполнитель второй половины прошлого века. Кого из современников поставить рядом с ним? Никого! Рубинштейна перестали сравнивать с кем-либо другим, называя, как в первой половине века Листа, «единственным» и «непревзойденным».

В ряду пианистов XIX века возвышаются две равновысокие вершины — Лист и Рубинштейн. Правда, в 1885 году на одном из банкетов, на котором присутствовал великий венгерский пианист, Рубинштейн заявил, что по сравнению с фельдмаршалом фортепианной игры Листом он и остальные пианисты — только простые солдаты.¹⁰⁴ Однако эти слова Рубинштейна, обошедшие всю европейскую печать, следует рассматривать не то как показатель скромности, не то — и это вероятнее — как форму светского тоста. Прав был Э. Зауэр, сказав, что рубинштейновские слова не нужно принимать всерьез. Он же высказал решительное несогласие с утверждением некоторых лиц, будто исполнительское искусство Рубинштейна — лишь «отражение» искусства Листа. На долю венгерского художника, по мнению Э. Зауэра, выпала относительно более легкая задача: Листу, очистившему пианизм от пустого виртуозного начала, пришлось вступить в

соревнование с «королями» беглости, октав, трелей и с салонными львами, подобными Тальбергу. Рубинштейн же занял положение «единственного» после листовской эры, и то, что ему удалось в глазах современников стать на один пьедестал с Листом, — показатель силы его артистического гения.¹⁰⁵

Во множестве писем, мемуаров, дневников, заметок, статей и стихов запечатлены голоса людей 80-х годов — писателей, поэтов, художников, музыкантов, ученых и неизвестных слушателей, — рассказывающих о той роли, которую сыграло в их жизни рубинштейновское пианистическое искусство, и о том впечатлении, которое оно на них произвело.

Своим исполнением бетховенского концерта Es-dur Рубинштейн дал Ромену Роллану, как он писал, самое глубокое за всю его жизнь постижение Бетховена.¹⁰⁶ По словам Ф. Бузони, одна лишь рубинштейновская интерпретация ноктюрна с-moll научила его большему, чем могли бы научить все педагогические курсы фортепианной игры.¹⁰⁷ После одного из концертов великого артиста Чайковский сказал: «Я завидую таланту Рубинштейна».¹⁰⁸ Под впечатлением Исторических концертов С. Надсон писал: «Рубинштейн действительно бог, когда он за роялем. Это что-то до того грандиозное и величественное, что словами не передать: точно в первый раз Альпы увидел».¹⁰⁹ С. Василенко, мальчиком слышавший Рубинштейна, говорил впоследствии, что его игра «производила неотразимое действие на психику» и была столь потрясающая, что оставалась в памяти на всю жизнь.¹¹⁰ М. Ипполитов-Иванов утверждал, что слушатели уходили с концертов Рубинштейна под таким впечатлением, которое не изглаживалось в течение длительного времени.¹¹¹ Ц. Кюи писал, что эпитет «гениальный» он использует с величайшей осторожностью, но что «исполнение г. Рубинштейна без малейшего колебания может и должно быть названо гениальным».¹¹² Н. Финдейзен отметил в своих мемуарах, что вряд ли кто-либо в состоянии был передать словами глубину и поэтичность рубинштейновской игры и что один лишь Пушкин мог бы в гениальных стихах дать о ней некоторое представление.¹¹³ Пианист и теоретик пианизма М. Курбатов признавался, что на концертах Рубинштейна он находил ответы на волновавшие его проблемы музыкальной эстетики.¹¹⁴ Музыкальный критик и революционный деятель С. Казанский пришел к заключению, что концерты Рубинштейна «дают массу материала для выявления отношения музыки к другим искусствам и к жизни, то есть для основного вопроса музыкальной эстетики».¹¹⁵ В. Гаршин после одного из рубинштейновских выступлений писал: «... Антон Григорьевич играл, и так играл, как я никогда не слышал... У всех на глазах были слезы. Играл он как бог».¹¹⁶ А. Апухтин придерживался мнения, что ни в од-

ной сфере художественного творчества ему не доводилось за всю свою жизнь встречать столь гениальной натуры, как Рубинштейн-пианист.¹¹⁷ Репин говорил, что игра Рубинштейна представляет собой нечто столь необыкновенное, что его даже и сравнивать нельзя с другими пианистами.¹¹⁸ Рахманинов на склоне своих лет заметил: «...Как мало исполнителей, хотя бы *приближающихся* к великому Рубинштейну!»¹¹⁹ Примечательны строки из письма С. Танеева к А. Аренскому: «На меня игра Антона Григорьевича производит совершенно особенное действие... Не могу не удержаться, чтобы не сказать, что, слушая игру Антона Григорьевича, я испытываю нечто такое, что при других обстоятельствах мне никогда не случается испытывать: какое-то жгучее чувство красоты, если так можно выразиться, красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает: я чувствую, как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно как бы переходит в страдание».¹²⁰

В конце прошлого века отдельные музыканты, побуждаемые стремлением сохранить в своей памяти и в памяти потомства безвозвратно исчезающие исполнительские образы Рубинштейна, стремились в той или иной форме «записать» его интерпретацию. Так, А. Буховцев не только сделал попытку ответить на вопрос, «чем пленяет нас Антон Рубинштейн»,¹²¹ но изобрел специальную систему обозначений (вносимую в нотный текст), которая должна была дать представление об агогических и динамических оттенках, а также о педализации братьев Рубинштейнов.¹²² Тот же автор построил свою работу о фортепианной педали на примерах педализации А. Рубинштейна.¹²³

И. Минтовт-Чиж и Я. Израэль описали исполнение Рубинштейном отдельных фрагментов из пьес Шопена и Бетховена.¹²⁴ Е. Вессель, С. Друккер и А. Гиппиус отметили в своих брошюрах некоторые особенности игры Рубинштейна во время занятий с учениками.¹²⁵

В этих работах можно найти немало интересных подробностей рубинштейновской интерпретации. Но как ни любопытны некоторые из этих попыток «записать» игру великого артиста, сами по себе они не дают ответа на вопросы, мимо которых не может пройти исследователь пианизма Рубинштейна: в чем, пользуясь формулировками его современников, «тайна», «секрет» его исполнительского гения? чем объяснить столь потрясающее воздействие его искусства на слушателей? на чем покоилась его великая власть над аудиторией? Бесполезно искать ответы на эти вопросы в характеристиках отдельных сторон рубинштейновского пианизма. Эти ответы можно найти, лишь обратившись к самой личности артиста — титанической и разносторонней, глубоко мыслящей

и остро чувствующей, замкнутой и общительной, решительной и колеблющейся, сосредоточенной и беспокойной, ищущей и заблуждающейся, но всегда правдивой и наделенной великим даром замечать то, что под покровом обыденности ускользало из поля зрения других. Эти и многие другие черты индивидуальности Рубинштейна в силу ряда причин с наибольшей силой и полнотой проявились не в его творчестве — не в сочинениях, а в сотворчестве, в его исполнительском и прежде всего пианистическом искусстве. Шведский критик А. Линдгрэн в афористической форме очень метко определил «секрет» исполнительского гения Рубинштейна. «Бюлов, — писал этот критик, — человек больших способностей, Рубинштейн же — больше этого: он просто-напросто — человек!»¹²⁶

Рубинштейновское пианистическое искусство выходит далеко за рамки обычной, пусть великолепной и впечатляющей, игры на фортепиано. Это искусство — явление морального, этического порядка. Волшебство воздействия Рубинштейна на аудиторию возникало прежде всего благодаря поразительной правдивости, искренности и естественности создаваемых им образов, свободных от вычурности, манерности, аффектации, гиперболичности и светской эlegantности. Это постижение и выражение внутренней правды музыки становилось возможным благодаря тому, что великий артист обладал чистой душой, не омраченной и не запятнанной мелкими чувствами и помыслами, и мог поэтому распахнуть душу перед тысячами слушателей, отвечая извечной людской потребности в правде. Сам Рубинштейн понимал, какое сильное влияние оказывает на аудиторию этическая сторона искусства и этическая сила художника. Вот что он записал в «Коробе мыслей» (л. 24/13 об.): «Бывают художники, которые обнаруживают изумительные достижения, даже непогрешимы в своем искусстве, но влияние которых на публику ограничено или совсем ничтожно. Другие, чье творчество, напротив, обладает очень многими недостатками, восхищают, однако, публику. Похоже на то, что публика, воспринимая художественное творение, подчиняется какой-то магической силе, что личность художника имеет значительный вес при оценке его творений, что существует еще некий моральный магнетизм».¹²⁷

Этот «моральный магнетизм» самого Рубинштейна и вызывал на слушателей то неизгладимое воздействие, о котором в восторженных тонах говорили столь разные люди, как Ромен Роллан и Бузони, Надсон и Падеревский, Гаршин и Рахманинов, Апухтин и Кюи, Репин и Ауэр; вызывал то «жгучее чувство красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает» (Танеев); заставлял каждого из слушателей ру-

бинштейновских концертов заглянуть в свою душу, вникнуть в свою человеческую сущность и в то же время почувствовать себя частью большого человеческого коллектива, дышащего одним дыханием с великим артистом.

Все то, чем жил и что вбирал в себя Рубинштейн, все то, во что он всматривался и вслушивался, оставляло глубокие следы в его мыслях и гулко отзывалось в его сердце. Будь иначе, он не был бы великим артистом, и его исполнение на фортепиано нельзя было бы назвать, пользуясь его же формулировкой, «движением души». Начиная с 70-х годов и особенно в последний период его жизни трагические переживания раздирали его душу и сознание, хотя и не ослабляли его веры в будущее человечества. Эти думы и потрясения не могли не сказаться на его артистической палитре. Основные черты его героико-лирического и по-молодому вдохновенного искусства оставались прежними, но его исполнительские образы стали более напряженными, обостренными и достигли высокого «шекспировского» трагического накала. Об этой характерной особенности исполнительского искусства Рубинштейна писали в то время многие критики и мемуаристы. Говорил о них, по словам А. Соловцова, и его отец: «В игре Антона Рубинштейна особо сильное впечатление всегда производили сочинения трагические, и вообще *трагическое*. . . В пьесах и эпизодах, в которых пианисты не видели трагического или недостаточно его подчеркивали, Рубинштейн достигал высокого трагизма. Глубоко трагичной получалась прелюдия e-moll Шопена. На bis Рубинштейн охотно играл «Эгмонта» Бетховена (увертюру) в собственной транскрипции. Вся пьеса была окрашена в глубоко трагический колорит, кроме, конечно, заключения, которое звучало как ослепительно яркий, мощный победный гимн».¹²⁸ Трагически трактовал Рубинштейн в 80-х годах Первую балладу Шопена: волшеббно-таинственный и в то же время трагический характер он придавал пьесе Шумана «Des Abends»; взволнованностью и трагизмом отличалось исполнение «Крейслерианы». Рубинштейн привлекал внимание к трагическому началу и у Моцарта. По словам А. Брюлловой, в рубинштейновской интерпретации музыки Моцарта царили жизнерадостность и душевная ясность. «Но вдруг (и как Рубинштейн оттенял это!) у Моцарта среди этого праздника жизни врывается глубоко трагическая нота, напоминающая о смерти и тленности».¹²⁹

Ценность и силу воздействия исполнительского искусства невозможно понять и объяснить, рассматривая это искусство вне времени. Задумываясь о судьбах людей творческого труда, и, конечно, о собственной участи, Рубинштейн сделал в своем дневнике (л. 118/56 об.) следующую запись:

«Бывают люди, которые слишком рано явились на свет со своим образом мыслей, и такие, которые явились слишком поздно: первые — мученики, последние — неудачники. Явиться на свет в надлежащее время — вот в чем штука. Только немногим это удается!».

Удалось ли это самому Рубинштейну? Был ли он сыном или пасынком своего времени? Если обратиться к его произведениям, нетрудно обнаружить, что здесь он нередко — но далеко не всегда! — оказывался пасынком. Не то — в области пианистического искусства: тут он был удивительно современным в самом лучшем и высоком смысле этого слова. В этой связи нельзя не вспомнить сказанного Рубинштейном еще в первой половине 60-х годов: «Великий артист всегда играет современника... Великий артист делает музыку близкой современнику, [он] знает его волнения».¹³⁰

В чем сказалась современность фортепианного искусства Рубинштейна в 80-х годах, в конце его артистической деятельности? Черты современности сказались не только в том, что он сумел в своем исполнительском творчестве с огромной силой передать трагизм своего времени, но и в другом: в тяжелые годы, когда немало художников отступило от заветов 60-х годов и на знаменах своих написало такие «лозунги времени», как «оправдание бессилия», «олимпийское безмятежье», «лирическое прекраснодушие» и «малые дела»; когда творчество ряда поэтов и писателей напоминало, пользуясь словами Короленко, «взволнованное чириканье воробьев во время затмения»¹³¹, — в эти годы Рубинштейн своими артистическими делами (Исторические концерты) и, главное, характером своих драматически напряженных мужественных исполнительских образов продолжал, как в былые годы, внушать современникам веру в великую силу смелой человеческой личности, вселять в их души, отравленные мелкой суетой и гнетущим однообразием, плодотворную тревогу.

Эти общие характерные черты рубинштейновского исполнительского искусства отмечались многими слушателями Исторических концертов. М. Курбатов указывал, что музыкальные сочинения в истолковании Рубинштейна проникнуты мощной энергией сильной индивидуальности и что в его трактовке нет места ни сентиментальности, ни расслабленности.¹³² Э. Ганслик находил, что рубинштейновский пианизм вливает свежую кровь в жилы европейцев и что «усталая Европа» (точнее: «Европа со своей усталой культурой» — *Culturmüde Europa*) вынуждена покориться неистовой и в то же время столь естественной силе исполнительского искусства Рубинштейна.¹³³ С. Казанский писал: «...В его исполнении, при всей его разносторонности, подчас слышатся такие страстные, могучие порывы, которые как бы *выходят за пределы ощуще-*

ний отдельной личности. В такие минуты Рубинштейн особенно увлекается и увлекает за собой слушателей; в такие минуты всего сильнее сказывается в нем эта способность объединять людей, заставляя сердца многих биться в унисон и проникаться одним общим настроением».¹³⁴

Неоднократно отмечалась просветительская направленность пианистического искусства Рубинштейна. Она заключалась не только в том, что артист «разъяснял» великие творения музыки и приобщал к искусству широкие круги слушателей, но и в другом: в отмеченной уже современности рубинштейновского пианизма, то есть в отражении в нем прогрессивных дум современников, во влиянии на их умы и, наконец, в том, что пианизм Рубинштейна противостоял мелочному, мелкому и «усталому» творчеству ряда художников 80-х годов. Рубинштейн не скрыл, что смысл искусства он видел в его глубоком влиянии на жизнь: в «Коробе мыслей» (л. 24/13 об.) имеется запись, в которой говорится, что публика будет относиться к искусству с равнодушием или пренебрежительной снисходительностью, пока оно будет играть только роль «развлечения, удовольствия и времяпрепровождения», иными словами, пока будет считаться «чем-то не входящим серьезно в жизнь». Прогрессивная современность рубинштейновского пианистического искусства позволила ему «серьезно войти в жизнь». Понимая это, Рубинштейн сказал о себе гордые слова (л. 2/2 об.): «Роан говорит: «Roi ne puis, Prince ne daigne, Rohan je suis» *. Я говорю: „Dieu ne puis, Roi ne daigne, Artiste je suis“» **.

Просветительская направленность пианистического искусства Рубинштейна сказала и в самих программах его концертов. Он обладал поразительной памятью, быстрой и прочной, и, по словам знавших его музыкантов, мог спустя несколько десятилетий легко вспомнить (т. е. сыграть) произведение, которое слышал всего один раз.¹³⁵ Такая память позволяла Рубинштейну владеть колоссальным пианистическим и дирижерским репертуаром. Он считал широкое владение репертуаром обязательным для артистов и порицал тех, кто ограничивал свое амплуа рамками произведений определенных жанров или стилей. Такое ограничение, по его мнению, рано или поздно должно отрицательно сказаться на искусстве этих исполнителей. В «Коробе мыслей» (л. 79/41) имеется по этому поводу такая запись: «Артист в своем искусстве должен уметь все; он может в одной области достигать лучших результатов, чем в другой, но не должен избирать никакую область жизненной профессией: это похоже

* Королем не могу быть, князем не хочу,— я Роан (фр.).

** Богом не могу быть, королем не хочу,— я артист (фр.).

на то, как если бы инструменталист посвятил себя исполнению исключительно ноктюрнов, этюдов или сонат».

Играя на память всю музыкальную литературу (в том числе и те произведения, которые он не любил, как, например, оперы Вагнера, фортепианную музыку Брамса), Рубинштейн проявлял, однако, глубокую принципиальность в отборе репертуара для концертов. Он не подчинялся моде, не снисходил до господствующих вкусов. В программы своих концертов он включал лишь произведения большой глубины, в том числе и малоизвестные, не могущие с первого раза найти отклик в широкой аудитории. Эти черты его искусства особенно стали привлекать к себе внимание слушателей в 80-х годах, когда многие другие артисты включали в свои концертные программы произведения мелкие, легковесные, а иногда и пошлые. Только вспомнив об этом, можно понять, почему рецензенты тех лет столько внимания уделяли программам рубинштейновских выступлений. А. Оссовский в некрологе на смерть великого артиста писал: «...У Рубинштейна... была одна великая черта, достойная удивления и подражания: это строгая и просвещенная разборчивость в составлении программ концертов; места для плоскостей, пошлостей и фальши в них не было. Рубинштейн исполнял лишь ту музыку, которая только и может носить имя искусства, не позоря его. Опираясь на свою беспримерную популярность, он смело вел публику за собою к вершинам искусства, не заискивая у нее и не бросая ей лакомых кусков. В таком образе действий сквозит глубокая убежденность, полная независимость, истинная «свобода» художника, о которой говорит Пушкин. Иногда, читая программу какого-нибудь концерта Рубинштейна, можно было пожалеть, зачем не помещено еще того или иного произведения, но никогда не представлялось случая сказать, что такое-то сочинение, как плоскость, должно быть выключено совсем».¹³⁶ Репертуар Рубинштейна был очень велик, но чаще всего и шире всего в программах его концертов были представлены произведения трех композиторов — Бетховена, Шумана и Шопена.

И поведение Рубинштейна непосредственно перед концертом и на самой концертной эстраде определялось той просветительской миссией, вне выполнения которой исполнитель, по мнению Рубинштейна, из артиста (или, как он иногда говорил, «миссионера», не вкладывая, конечно, в это понятие никакого религиозного смысла) превращается в паяца.

В Рубинштейне было высоко развито чувство артистической ответственности. Перед выходом на эстраду он очень нервничал, в особенности в тех случаях, когда ему мешали сосредоточиться. Внутренний процесс подготовки к общению с публикой был для него не легок. Его отвлекали знакомые

лица и раздражали даже тихие разговоры окружающих. Своей суровостью и мрачностью он стремился отгородиться от внешнего, обыденного и замкнуться в своем внутреннем мире. «...Рубинштейн,—вспоминал Л. Ауэр,—прежде чем появиться на концертной эстраде, всегда бегал взад и вперед по комнате, как лев в клетке... Он бывал в это время совершенно неприступен».¹³⁷

На эстраду Рубинштейн выходил предельно собранным и обычно настолько был поглощен содержанием исполняемого и общением со слушателями, что острое волнение, мучившее его в артистической, проходило. Но в тех случаях, когда какие-либо внешние причины выводили его из творческого состояния, он угасал, начинал играть вяло и приходил в результате этого в неистовое бешенство.

Аплодисменты в начале и в середине концерта мешали Рубинштейну. В 80-х годах (в частности, во время Исторических концертов) он часто играл всю программу без перерывов либо делая два-три совсем коротких антракта. «Аплодисменты, вызовы,—вспоминала А. Брюллова,—были ему глубоко антипатичны. Я помню один концерт, в котором, чтобы не обрывать настроение хлопками, шумом, он сыграл всю программу, не вставая от рояля, переходя модулированием от одного номера к другому».¹³⁸ О том же писал в дни, когда Рубинштейн давал в России Исторические концерты, и В. Баскин: «Рубинштейн почти непрерывно играет весь концерт... Он переходит обыкновенно от одной пьесы к другой посредством чудесных, только ему свойственных модуляций, не давая возможности слушателю, таким образом, рассеяться и выразить свои восторги».¹³⁹ Читая эти строки, следует вспомнить, что программа каждого из рубинштейновских концертов длилась обычно 3—3½ часа.

Исполнительские образы, которые создавал Рубинштейн, были многогранны. Казалось, в нем собрано какое-то дивное богатство сердец, умов, характеров и чувств и именно поэтому все и вся доступно его артистическому гению: драматические бури и робкие, как едва ощутимый ветерок, движения чувства; стихийная, беспредельно нарастающая мощь и затаенная нежность; светлая радость и мрачное оцепенение; беспокойная стремительность и возвышенная лирика; сердечная ласка и демоничность; изящная пастораль и грубоватая шутка. По словам слышавших его, Рубинштейн умел быть робким в смелости, печальным в радости, сильным в слабости... Все это придавало его образам жизненность и зримость.

Широту исполнительского амплуа Рубинштейн высоко ценил и у других художников, хотя понимал, что она доступна немногим, и умел поэтому довольствоваться достижениями артиста в относительно узкой области. В этой связи приведем

сказанное им в письме к матери о двух пианистках — А. Есиповой и С. Ментер: «Есипова замечательное существо. В всяком случае, она и Ментер наилучшие пианистки. Если бы было возможно слить их воедино, вышла бы *богиня* фортепианной игры, но в конце концов и каждую из них в отдельности я охотно принимаю». ¹⁴⁰

Оставаясь верным идее произведения, вникая в авторские мысли и не допуская никакого произвола, Рубинштейн вместе с тем лепил свои исполнительские образы с той смелостью и свободой, которые создавали впечатление, будто то, что он играет, вышло из-под его, рубинштейновского, пера. Он раздвигал рамки нотного текста, не позволяя себе никаких отсебятин. Б. Асафьев, много раз расспрашивавший чутких слушателей концертов Рубинштейна об его игре, пришел к выводу: «...Здесь (у Рубинштейна. — Л. Б.) это *свое* переносилось на весь мир музыки так, что словно она, музыка, становилась лирическим созданием одного поэта, одной всепроникновенной души, хотя и сохраняя особенности быть музыкой Шумана, Шопена и других великих». ¹⁴¹

Верность идее, заложенной в сочинении, внимание к авторскому замыслу и одновременно полнейшая артистическая независимость — такова позиция, на которой стоял Рубинштейн. Эта позиция нередко представляется противоречивой, вредной, а то и немислимой, но лишь педантам или тем, кто связан с артистическим искусством узами случайности. Надо понять: печатью подлинной жизненности отмечены лишь те исполнительские образы, создавая которые артист «отнимает» у композитора известную долю авторства!

В начале 90-х годов Рубинштейн посетил в Париже видного французского педагога Л. Дьемера и выразил желание послушать одного из его учеников. Выбор пал на пятнадцатилетнего А. Корто. Мальчик сыграл сонату ор. 53 Бетховена («Appassionata»). Рубинштейн не вымолвил ни слова. Затем разорвал напряженную тишину какой-то репликой на постороннюю тему. «Мое сердце, — рассказывает А. Корто, — сжалось. Прощай, музыка! Расстроенный, дрожа от волнения, я прощаюсь со старым львом и направляюсь к двери. Тут Рубинштейн хватает меня за рукав, кладет руку на мое плечо, смотрит мне прямо в глаза и многозначительно говорит:

— Малыш, никогда не забывай то, что я тебе сейчас скажу: Бетховена нельзя играть, просто играть; его нужно всякий раз заново открывать». ¹⁴²

И все, что Рубинштейн исполнял, он «заново открывал», то есть заново воскрешал к жизни, не реставрируя и не стилизуя. Становясь «соавтором» интерпретируемой им музыки, он придавал ей черты чего-то ошеломляюще нового. В доме Римского-Корсакова заговорили как-то об игре ученицы Ру-

бинштейна С. Познанской. Римский-Корсаков высоко оценил талант этой пианистки, но заметил: «...И все-таки Познанская... еще не Рубинштейн: тот *создает*, между тем она пока только подражает ему; ей не хватает при исполнении рубинштейновской творческой силы и всесторонности». ¹⁴³

В наши дни, когда широко распространено «хорошее», «правильное», «точное» исполнение на фортепиано, но не часто можно встретить творческую интерпретацию, сказанное приобретает значительную актуальность. Не пора ли понять музыкантам-педагогам истину, давно известную большим артистам: без проявления личного отношения к объекту нет искусства, в том числе и исполнительского, оно увядает и никнет!

Вопрос этот, повторяю, настолько важен для нашей современной исполнительской и педагогической практики, что я позволю себе отвлечься от темы и привести весьма показательную в этом смысле запись, сделанную В. Вересаевым: «Вот перед окнами вашего кабинета — церковка. Зашел к вам художник, увидел ее. «Какая замечательная церковь! Как чувствуется в ней глубокое смирение русского народа, его просветленно-христианская примиренность с горькою своею судьбою!.. Это нужно зарисовать». Вы смотрите на его картину: верно! Как на ладони вся христианская душа долготерпеливого русского народа.

Зашел потом другой художник. «Какая характерная церковь! Как тут отражено глубочайшее, в сущности, равнодушие русского народа ко всем небесным делам! В готике — какой там могучий порыв к небу, все устремление — высоко вверх, к богу! А посмотрите на эти купола: широкие, как репа, основания и то-о-ненькие хвостики к небу. Там, дескать, нам делать нечего». Зарисовал, и вы видите: действительно, жизнь следует устраивать на земле.

Третий художник пришел. «Какое великолепие! Посмотрите на эти фиолетовые тона, как они играют на золоте куполов!.. Нет, это нужно зарисовать!»

Вам тогда приходит мысль: по-видимому, правда, церковка моя замечательная. Нужно сфотографировать. Сфотографировали. И — ничего! Ни христианского долготерпения, ни пренебрежения к небу, ни красивой игры фиолетовых тонов. Все это от себя внесли художники, каждый из них заставил нас взглянуть на явление *его* глазами». ¹⁴⁴

В области исполнительских искусств этот взгляд на явление своим и глазами публика поначалу нередко принимает в штыки. В театре хотят видеть одного Гамлета, одного дядю Ваню, одну Любовь Яровую — пусть и в воплощении разных актеров и актрис; в концертном зале хотят слышать одну Патетическую сонату Бетховена, одну Фантазию Шопена, одну

Восьмую сонату Прокофьева — пусть в исполнении разных пианистов. Так было и с Рубинштейном в начале его творческого пути, когда ему нередко приходилось своим исполнением переубеждать публику и критику. Не то было в последующие и, в частности, в 80-е годы: рубинштейновская интерпретация начала представляться публике и критике единственно возможным «объективным» раскрытием композиторского замысла. Против такого рода взглядов на пианизм Рубинштейна ополчился в те годы С. Казанский: «В ряду похвал, расточаемых Рубинштейну, иногда приходится слышать, будто он обладает удивительной способностью проникать в дух исполняемых им авторов. Замечание это в такой же степени неверно, в какой неоснователен совершенно противоположный упрек... Раз навсегда необходимо признать, что художник импонирует именно тою силой, которую представляет его индивидуальность, именно красотой и высотой своих личных идеалов... Разнообразный характер впечатлений, производимых игрой Рубинштейна, обуславливается разносторонностью его богатой натуры, а отнюдь не способностью отрешиться от своей личности и переноситься в дух того автора, которого он в данном случае исполняет».¹⁴⁵

Впечатление, будто сам Рубинштейн является автором исполняемой им музыки, было обусловлено еще одной чертой его пианизма — импровизационным характером его игры. Его общее понимание характера пьесы и концепция целого отличались относительным постоянством, но детали исполнения под влиянием мгновения в общении со слушателями всякий раз изменялись. «Рубинштейн играет так, — писал видный датский критик Ч. Кьерульф, — будто он тут же, в данное мгновение, сочиняет исполняемую музыку».¹⁴⁶ Эта импровизационность его игры особенно обратила на себя внимание во время Исторических концертов, когда на следующее утро после очередного концерта Рубинштейн повторял всю программу и, к великому изумлению тех, кто еще вчера слышал то же самое в ином освещении, «накладывал, — по словам М. Курбатова, — на всю программу новые оттенки, краски, иногда даже настроение».¹⁴⁷

Вызывают удивление поэтому слова Рубинштейна, сказанные в защиту (или в оправдание?) того типа исполнительского искусства, который получил впоследствии название «искусства представления»: «Актёр (и концертант) в течение своей карьеры должен сыграть одну и ту же пьесу несколько сот раз; мыслимо ли уже из соображений здоровья, чтобы он каждый раз сам переживал ситуацию? Следовательно, он должен довести свое мастерство до такой степени, чтобы своим исполнением суметь возбудить в зрителе (слушателе) иллюзию, будто он сам чувствует передаваемое, и тогда он

выполнил свою задачу» (л. 87/45). Эти слова Рубинштейна расходились с его артистической практикой: на концертах его страстная артистическая натура увлекалась исполняемой музыкой до самозабвения, а в отдельных случаях даже до потери самообладания. Впрочем, и по его собственным словам в «Коробе мыслей» (см., например, л. 8/5 об.) и в письмах, он властвовал над публикой тогда, когда сам был увлечен музыкой и, играя, «весь горел».

Вдохновенная импровизационность, которая порождала у столь даровитой личности, как Рубинштейн, потрясавшие слушателей неожиданные артистические находки,— великая сила, быть может, единственная сила, способная поднять исполнительское искусство до уровня гениального. Дифирамбы такого рода импровизационности и такого рода неожиданностям возгласил К. Станиславский, и его взволнованные слова, будто сказанные о великом русском пианисте, могут вместе с тем многое объяснить в самой природе этой импровизационности: «Но... мне не хватает в подобной игре (в игре выдающихся артистов, у которых все заранее точно рассчитано.— Л. Б.) лишь одного: потрясающей, оглушающей, осеменяющей неожиданности! Она вырывает почву из-под ног и вдруг подкладывает другую, на которой смотрящий никогда не стоял, но которую он отлично знает чутьем, предчувствием, догадкой. Но он видит эту неожиданность, лицом к лицу встречается с ней впервые. Это потрясает, поработает и берет в плен целиком человека... Рассуждать и критиковать нельзя... Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте... Она нарушает все обычные правила, и это-то именно и хорошо, это-то и сильно... О такой игре не скажешь, что она хороша. Не скажешь, зачем это так, а не так. Оно так потому, что оно *есть* и другого быть не может. Критикуют ли гром и молнию, морскую бурю, шквал и шторм, рассвет и закат солнца?»¹⁴⁸

«Соавторство», импровизационность, неожиданные находки, вносимые в интерпретируемое произведение по ходу его исполнения,— все это могло бы привести у артиста меньшего дарования, чем Рубинштейн, к рыхлости и раздробленности целого. У Рубинштейна же происходил обратный процесс: отмеченные черты его пианизма приводили к идеальной и ошеломлявшей своей естественной гармоничностью целостности, не похожей ни на «целостность мозаики», характерную для Бюлова, ни на цельность «архитектонической конструкции», ставшую несколько позже характерной для Бузони. «Большое музыкальное произведение в его (Рубинштейна.— Л. Б.) исполнении,— вспоминал С. Майкапар,— выливалось целиком, как одна цельная, неразрывно объединенная фраза колоссального объема».¹⁴⁹

А происходило, собственно говоря, вот что: свободно, будто не связанная никаким заранее намеченным планом, текла музыка. И как-то совсем для себя неожиданно в этом потоке звуков слушатель начинал то ли замечать, то ли неосознанно ощущать какую-то целостную гармонию, не принесенную извне, не присочиненную умозрительным методом, а само собой возникавшую в той музыке, течению которой артист доверился, словно не задумываясь заранее и не зная, к какому берегу это течение его прибьет. Тогда-то слушатель начинал понимать, как целесообразен и вместе с тем многозначителен каждый элемент, каждая, казалось бы даже, с первого взгляда, незначительная подробность, как обрывается каждая деталь множеством смысловых связей, как великолепны образующиеся «интонационные арки» и, наконец, как жизненна и упорядоченна вся музыкальная картина.

Ради достижения цельности, ясности основной художественной идеи и жизненности исполнительских образов Рубинштейн играл многие детали эскизно, порой не завершая полностью рисунок. И дело не в том, что техника его, грандиозная и многосторонняя, в эти годы бывала порой не вполне точной, а в его творческом методе — пианист оставлял простор для слушательского воображения. Рубинштейновская эскизность и кажущаяся приблизительность обладала дивным свойством: в сознании слушателей, издали «взиравших» на создаваемые артистом музыкальные картины, не вполне завершённые линии заканчивались, слегка положенные краски приобретали нужную насыщенность. Аналогичное происходит при восприятии некоторых живописных портретов: всматриваешься вблизи — и контуры кажутся расплывчатыми, колориты — мутными; посмотришь с известного расстояния — и портрет представляется не только рельефным и объемным, но и удивительно жизненным.

А. К. Толстой метко сказал, что в искусстве не все должно быть выточенным, что многое не должно, не имеет права быть отделанным и отшлифованным, под страхом стать холодным, и что, скажем, венецианцы, рисуя «храброй кистью», своей неточностью или, лучше сказать, небрежностью достигали порой таких высот, какие были недоступны Рафаэлю с его завершёнными и чистыми линиями.¹⁵⁰ Пользуясь этим примером, можно сказать, что Рубинштейн «писал» в 80-х годах свои исполнительские образы «храброй кистью венецианцев». «В своем исполнении, — заметил С. Казанский после Исторических концертов, — Рубинштейн, видимо, ищет прежде всего *общего* и готов пренебречь *частностями*; не говоря уже о грехах против технической безукоризненности, в нем иногда заметна явная готовность пожертвовать выделением того или иного голоса, даже специальной красотой гармонии,

если это сколько-нибудь мешает выражению общего характера, найденного им в данной пьесе». Как один из примеров этого критик приводил интерпретацию Колыбельной Шопена, которую Рубинштейн «исполнял в таком быстром *tempo*, с такою легкостью и в таком *pianissimo*, что гармонические красоты пьесы никак не могли при этом ясно выделяться: по его собственному признанию, он слышал в этой пьесе наряду с однообразным ритмом, выражающимся в убаюкивании, те фантастические грезы, которые рождаются у ребенка во время засыпания, и отсюда своеобразный характер исполнения».¹⁵¹

Исполнительский стиль крупного пианиста — качественно своеобразное сочетание многих элементов, каждый из которых, взятый изолированно, еще не может дать представления о неповторимом творческом методе артиста. Но не подлежит сомнению, что в этом сложном сплетении многих элементов интонирование музыки и прежде всего произнесение мелодии играет особо важную роль. Не удивительно поэтому, что те из современников, кто пытался специальными знаками «записать» игру Рубинштейна или, прибегая к словесным характеристикам, описать ее, обычно значительное внимание уделяли особенностям его мелодического ритмо-интонирования (или, как в те годы нередко говорили, фразировки). В своей книге С. Майкапар писал: «Искусство его фразировки было слишком своеобразным, подражать ему никто не мог, и только в его руках оно производило высокохудожественное впечатление гениального исполнения, опрокидывавшего все обычные и привычные «законы» фразировки».¹⁵²

За каждой проинтонированной Рубинштейном мелодией была жизнь: радости, горести, увлечения, страдания и раздумья прожитых лет. В мелодических фразах, мотивах или отдельных попевах, казалось бы, примелькавшихся и ставших обескровленными, Рубинштейн находил какие-то свежие и новые выразительные стороны. Его руки придавали потускневшим мелодиям такую силу, полновесность и пластичность, что эти мелодии, поднявшись до своего полного выражения, хватали слушателей за душу. Рубинштейн порой эскизно выписывал многие элементы звуковой картины, но ведущую мелодическую линию он отделял до совершенства и произносил ее столь ясно и, если нужно было, рельефно, что она надолго врезалась в память. Не без оснований, конечно, Ф. Blumenфельд говорил ученикам, что мелодии в исполнении Рубинштейна становились «мускулистыми». Б. Асафьев привел ряд запомнившихся ему высказываний своих старших современников о рубинштейновском произнесении мелодии. Вот некоторые из них. «Пение рук и отсюда превращение инструмента в орган речи, в голос, несущий всюду мелодию, все пронизывающий мелодией, — вот откуда происходило ощу-

щение и тепла, и силы, и ласки, и титанизма, и величия, и романтической культуры чувства в звуке Рубинштейна» (В. Стасов). «Когда Рубинштейн играл фрагменты своего «Демона», его пение превосходило пение певцов» (Н. Кашкин). «Когда Рубинштейн играл свои вещи и, особенно, *Мелодию* и романс «Вечер в Петербурге», — все рассуждения о пошлости его музыки казались где-то далеко, а думалось о безграничности пространств: что же делать — это мелодия!» (А. Лядов).¹⁵³

Судя по дошедшим до нас воспоминаниям его учеников, Рубинштейн обладал поразительно тонким интонационным слухом. В работе с учениками-пианистами и на репетициях ученического оркестра он непрестанно привлекал внимание к характеру мелодических интонаций и был нетерпим к погрешностям в области мелодической выразительности. Тончайший интонационный слух Рубинштейна распространялся не только на сферу музыки, но и речи. Это подтверждают некоторые его дневниковые записи вроде, скажем, следующей, сделанной после посещения театрального спектакля (л. 20/11 об.): «Разве злодей кричит и мечется? Я думаю, что его речь похожа на змеиный шип и лишь изредка на лай собаки».

В главе, посвященной пианистическому искусству молодого Рубинштейна, уже было обращено внимание на ряд особенностей его тогдашнего интонирования мелодии:¹⁵⁴ были отмечены глинкинские принципы, повлиявшие на рубинштейновское «пение рук», отличие этого «пения» от фортепианного *bel canto* Тальберга; рубинштейновское искусство произнесения мелодии было определено как образное и характерное, и к молодому пианисту были отнесены слова Серова о Глинке: «В каждой фразе... он был характером, воплощением». Были указаны некоторые конкретные особенности рубинштейновского интонирования мелодии: крупный штрих, характерная динамика, часто не совпадавшая со звуковысотным рисунком мелодии; скупость в отношении *diminuendo* и щедрость в отношении *crescendo*; резкие контрасты; настойчиво протестующий характер, придаваемый отдельным мелодическим оборотам; короткие гневные динамические всплески; артикуляционные, агогические и динамические варианты, которые вносились в исполнение одной и той же или аналогичной мелодии, проходившей в разных местах произведения...

Эти индивидуально своеобразные черты произнесения мелодии сохранились в пианистическом искусстве Рубинштейна на протяжении всей его артистической деятельности. Но во второй половине его жизни, а в особенности в 80-х годах; общий характер его мелодического интонирования, по единодушному мнению современников, стал более драматичным.

Среди других это отметил и Н. Финдейзен, записавший, что «несравненная выпуклая фразировка» Рубинштейна давала впечатление драматического монолога или диалога.¹⁵⁵ Этой драматизации мелодического интонирования Рубинштейн достигал сочетанием различных исполнительских выразительных средств. Лишь некоторые из них могут быть вычленены из этого комплекса.

Иногда драматизм вносился уже самым началом интонирования музыкальной мысли: это начало — то ли большой фразы, то ли короткого мотива — Рубинштейн как бы провозглашал, играл несколько более подчеркнуто, чуть громче по звуку и сдержаннее по темпу.

Иногда драматизация мелодий достигалась «львиным рубинштейновским выкриком» (Ларош), восклицаниями, короткими, но очень интенсивными динамическими вспышками, как-то сразу изменявшими выразительный облик знакомой мелодии. Вот, например, как играл Рубинштейн последние такты Второй баллады Шопена: *



а вот как он исполнял начало второй темы Первой баллады:



Иногда драматический характер придавало мелодии подчеркнутое исполнение (*marcato*) отдельных нот или небольшой звуковой последовательности (напоминавшее подчеркивание драматическим актером отдельных слов или даже отдельных слогов слова в произносимой фразе) — прием, хорошо

* Здесь и в дальнейшем под нотным станом проставлены динамические указания Шопена: над нотным станом — динамические и агогические нюансы Рубинштейна, записанные слушателями во время его исполнения.

знакомый по записям игры Рахманинова или пения Шаляпина. Вот приблизительно как играл Рубинштейн первую тему Четвертой баллады Шопена:

Andante con moto sost.

The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 4/4 time signature. The tempo marking 'Andante con moto' is at the top left, and 'sost.' is at the top right. The first staff has a dynamic marking 'p' (piano) and a 'mezza voce' instruction. The subsequent staves contain various dynamic markings: 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'p' (piano). The music is characterized by flowing, melodic lines with frequent beaming of eighth and sixteenth notes, and a variety of articulation marks.

Иногда драматизм вносился динамикой, заимствованной из бетховенского арсенала исполнительских средств, но применявшейся Рубинштейном не только в произведениях Бетховена: за огромным динамическим нарастанием звучности без всякого перехода неожиданно следовало *piano* или *pianissimo*.¹⁶⁶

Иногда драматизм достигался приемом, который, пользуясь театральной терминологией, можно назвать «краской от противного». По свидетельству С. Бирман, К. Станислав-

ский говорил: «Чувство может дойти до такого грандиозного размера, что актеру уже не хватает обычных красок для выражения его. В таких чрезвычайных случаях актеру предоставляется право сделать «внешний заем» выразительных средств, но не у соседа требуемого чувства, а у его антагониста...»¹⁵⁷ Так поступал порой и Рубинштейн: он понимал, что в определенной ситуации шепот может больше потрясти, чем крик или удар грома, что ласковая интонация может порой усилить гневный характер мелодии и что тихий протяжный высокий звук в конце большого звукового подъема подчас может придать всей мелодии трагический колорит...

Техника Рубинштейна не только в своей цельности, но и в отдельных своих элементах отражала его неповторимую артистическую индивидуальность и одновременно на нее же и воздействовала. На это обратил внимание проницательный С. Казанский: «...Между художественною стороною его игры и технической не может не быть известного соответствия. Так, в техническом отношении в игре его преимущественное внимание обращают на себя широкие арпеджио, полные аккорды, сильно развитой тон и т. д., то есть все то, что способствует бурному, страстному, порывистому характеру исполнения. Если наряду с этим легкие, нежные пассажи, ровность туше при едва слышном *pianissimo* и другие, противоположные первым, качества удаются Рубинштейну более, чем кому-либо, все же не они составляют характернейшие черты его техники».¹⁵⁸

Никогда, как известно, Рубинштейн не поражал и не стремился поражать слушателей обнаженным, самодевулюющим и броским техническим мастерством. Его огромная техника была в такой степени подчинена мысли и эмоции, что оставалась совершенно незамеченной, как не замечались и отдельные мимоходом задетые клавиши или случайно смазанные пассажи.

Руки Рубинштейна! О них в 80-х годах много писали.¹⁵⁹ При взгляде на них, когда они не играли, обращала на себя внимание в первую очередь не их нервная чувствительность, а их сила. Казалось, что это руки человека, занимающегося тяжелым физическим трудом, или атлета — то ли молотобойца, то ли борца. Е. Цабелю и В. Стасову руки Рубинштейна напоминали лапы хищного зверя, пусть и облагороженные, но сохранившие свой первичный облик — приспособленность к схватыванию и обхватыванию предметов. Вот характерные черты рубинштейновских рук: атлетическая мускулатура от плечевого пояса и до кончиков пальцев; относительно длинные и очень широкие кости плеча и предплечья; кисть, сильно раздавшаяся в ширину, почти квадратная;

Короткие толстые пальцы, едва помещавшиеся между черных клавишей; мизинец почти такой же длины, как остальные пальцы, и настолько могучий и развитый, что, по словам самого Рубинштейна, одним лишь нажатием этого пальца на клавишу он мог сломать фортепианный молоточек. Руки Рубинштейна, казалось, показывали, сколько силы и энергии отпущено ему от природы.

Эти тяжелые руки, составлявшие, как представлялось слушателям, какое-то неразрывное единство с клавиатурой, обладали не только поразительной ловкостью. Движения их во время игры были красивы, пластичны и, главное, выразительны. Естественная пианистическая «жестикаляция» Рубинштейна, обусловленная исполнявшейся музыкой, производила огромное впечатление. Казалось, что пальцы его рук, излучая какую-то нервную энергию, «лепят» звуковой образ, и образ этот становится осязаемым и зримым.

Свою посадку за инструментом с характерным наклоном туловища к клавиатуре (очень точно переданную в известном силуэте Е. Бём) Рубинштейн выработал еще в молодости. Такая посадка, кроме всего прочего, позволяла свободно пользоваться движениями плечевого пояса, в частности вращением плеча. М. Курбатов, следивший на концертах за движениями рук Рубинштейна, находил, что при его посадке «клавиатура от самых низких басов до дискантов... так близко, под рукой, что самые крупные прыжки делать легко и ловко; руки висят гораздо спокойнее и мягче, чем обыкновенно...»¹⁶⁰

Техническое мастерство Рубинштейна было громадно и многосторонне: он с одинаковой свободой, пластичностью и совершенством владел всеми видами крупной и мелкой фортепианной техники, у него была титаническая сила и волшебная легкость... Но, пожалуй, одной из самых примечательных сторон его пианистического мастерства была колористическая и динамическая техника.

Прослушав какое-либо хорошо знакомое сочинение в исполнении Рубинштейна, посетители его концертов нередко говорили, что до того они знали лишь слабый и бледный оттиск этого сочинения, почти бескрасочный, лишенный тонких колористических переходов, динамических оттенков, света и теней. Им казалось, что только теперь они «прозрели»: впервые слышали, сколь многообразна световая, цветовая и динамическая гамма фортепианной звучности. «...Он великий колорист»¹⁶¹, — отзывался о Рубинштейне Бюлов. Рахманинов, отметив, что Рубинштейн умел извлекать из фортепиано такое богатство и разнообразие красок, каким не владел ни один пианист, писал: «Слушавшим игру Рубинштейна порой представлялось, что в его руках — все средства большого

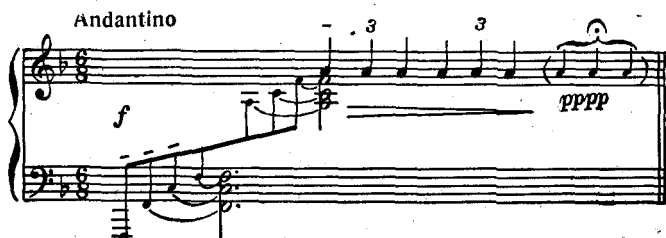
оркестра, ибо, будучи также великим композитором, Рубинштейн обладал интенсивным ощущением музыкального колорита, распространявшимся как на его исполнительскую, так и на его творческую деятельность».¹⁶² Сам Рубинштейн придавал тембру, то есть характерной окраске речи, пения или инструментальной звучности, большое значение. «Орган речи человека,— писал он в «Коробе мыслей» (л. 55/29),— может быть или привлекательным, или отталкивающим — так же, как туше у пианиста, как тон у скрипача или виолончелиста, как голос у певца».

Рубинштейновское туше обладало дивным обаянием, и в характеристиках его царило полное единодушие. *Fortissimo* Рубинштейна отличалось столь потрясающей мощностью, что рядом с ним, как неоднократно писали рецензенты, бледнели эффекты оркестрового *tutti*. Но при этом его громоподобные аккорды и аккордовые последования, рокошующие и бурные пассажи или, казалось бы, беспредельные звуковые нарастания сохраняли бархатистость удара, мягкость и округлость, никогда не выходили за пределы благородной фортепианной звучности, не отталкивали и не раздражали слух. Мастерски владел Рубинштейн и другим полюсом звуковой динамики — *pianissimo*. Порой оно становилось настолько нежным и тихим, что слушатели, боясь упустить изгибы звуковой линии, не только сдерживали дыхание, но инстинктивно отодвигались от спинок кресел, как бы устремляясь вперед, поближе к источнику звука. И тихую и громкую рубинштейновскую звучность, как правило, всегда окрашивал мягкий и полнозвучный бас. «С исполнением Антона Григорьевича, — вспоминал Н. Финдейзен, — у меня как-то срослись в памяти всегда сильные, звучные и несравненно отчетливые басы...»¹⁶³

Между крайними полюсами рубинштейновской звучности и внутри каждого полюса — неисчислимое количество динамических переходов и колористических оттенков. Так, в марше из «Афинских развалин» *pianissimo* было таким, что, представлялось, дальше ослаблять звучность невозможно. Но оказывалось, что можно сыграть еще тише. Когда Рубинштейн заканчивал эту пьесу, публика сразу не отваживалась аплодировать, не будучи уверена, действительно ли марш окончен или звучность будет еще продолжать стихать. У некоторых посетителей концертов слуховые впечатления невольно преобразовывались в зрительные: им начинало казаться, будто вместе с *diminuendo* уходил куда-то вдаль и рояль, и сидящий за ним Рубинштейн.¹⁶⁴

Кстати говоря, в отдельных случаях и сам Рубинштейн прибегал, то ли осознанно, то ли инстинктивно, к зрительным эффектам, добываясь впечатления беспредельно продолжаю-

щегося угасания звучности. Вот, например, как он играл окончание первой части Второй баллады Шопена:



Ноты, взятые в скобки, Рубинштейн в действительности не брал, но рука его как будто продолжала ударять по клавише.

Описать все многообразие фортепианных колоритов Рубинштейна — задача, конечно, неосуществимая. Но можно дать о них известное представление, остановившись на нескольких конкретных примерах и обратившись при этом к звуковой фантазии читателя.

Порой Рубинштейн находил своеобразную краску, играя таким приемом и так педализуя, что отдельные звуки пропадали и слушатель воспринимал лишь общий звуковой (или, точнее, звуко-эмоциональный) колорит. Так исполнялось, например, следующее место (а возможно, и вся вариация) из второй части Сонаты c-moll, op. 111, Бетховена:

[Adagio molto...]



Ни движение тридцать вторых в правой руке, ни аккорды в левой не были приметны. Слышался лишь таинственный шорох, подобно тому как в других случаях этим же приемом достигался красочный гул.¹⁶⁵ В такой едва слышный гул под пальцами Рубинштейна превращалась вся масса звуков в конце последней вариации Сонаты Бетховена E-dur, op. 109, и из этого неясного гула, как луч солнца, пробивалась в заключительных тактах тема.¹⁶⁶

Некоторое представление об оркестровых красках, слышавшихся в игре Рубинштейна, может дать рассказ Н. Кашкина о том, как великий пианист играл Andante из Сонаты

D-dur, op. 28, Бетховена: «Кашкин рассказывал об исполнении Рубинштейном этой пьесы с каким-то восторженным упоением... Собственно, ничего нового по сравнению с авторскими ремарками и установившимися традициями Рубинштейн не делал (как это он делал в некоторых пьесах). Но *качество*, тонкость, совершенство нюансировки были доведены до высшего мыслимого предела. В первой теме мелодия звучала *очень* певуче, а аккомпанемент шел в *острейшем staccato* — получалось впечатление, что в правой руке одни инструменты, а в левой — другие, играющие *pizzicato*. С особым восхищением Н. Д. Кашкин говорил о рубинштейновском исполнении второй темы. Здесь была как бы переключка нежнейших звучаний духовых инструментов. Особенно, как-то совсем не по-фортепианному, хорошо звучали «флейтовые триоли». По динамике и агогике получалось, — судя по рассказам и попыткам исполнения Н. Д. Кашкина, — примерно следующее»: 167

Poco animato



О поразительном умении Рубинштейна передавать на фортепиано краски оркестровой партитуры говорил и С. Казанский, описывая исполнение Рубинштейном его собственных переложений — увертюры «Эгмонт» Бетховена и Свадебного марша из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона.¹⁶⁸

Одним из важнейших средств, с помощью которых Рубинштейн достигал живописной красочности исполнения, была педализация. «...Он (Рубинштейн. — Л. Б.) сказал мне, — писал В. Бессель, — что приписывает значительную долю своего виртуозного успеха и впечатления, которое он производит на своих слушателей, именно тому, что он более других изучал и продолжает изучать «секрет педализации», совершенно недостаточно изученный даже выдающимися современными пианистами».¹⁶⁹ Рубинштейн, как известно, называл педаль «душой фортепиано» и говорил, что бывают случаи, когда «педаль — все».¹⁷⁰ И критики, касавшиеся в своих статьях рубинштейновской техники, всегда специально выделяли его мастерство педализации. «Если его техника и фразировка, — писал А. Буховцев, — не имеют себе подобных ни

у одного из современных пианистов, то по употреблению педалей он стоит уже совершенно особняком». ¹⁷¹ К сожалению, почти не сохранилось материалов, которые позволили бы дать конкретную характеристику рубинштейновской педализации. Можно указать лишь несколько общих черт этой стороны его техники. Современным музыкантам, и особенно тем из них, кого больше всего заботило сохранение чистоты звучаний, педализация Рубинштейна представлялась необычайно смелой. Ф. Blumenфельд рассказывал, что не только его самого, но и многих молодых пианистов научил в 80-х годах «отважной педализации» Рубинштейн. При этом Blumenфельд ссылался на слова, сказанные ему Ф. Бузони, о том, что смысл красочной и оркестральной педализации Бузони понял на концертах Рубинштейна. Бузони дал в одной из своих статей, написанных в начале нынешнего века, великолепную характеристику фортепианной педали: «Фортепиано обладает еще чем-то, что присуще только ему одному: неподражаемым средством, фотографией неба, лучом лунного света — педалью. Эффекты педали еще не исчерпаны, ибо они все еще пребывают в рабстве у черствой и неразумной гармонической теории: тут поступают так, как будто воздух и воду хотят обратить в геометрические формы... Педаль обесславлена. Бессмысленные беззакония тому виной. Следовало бы обратиться здесь к *осмысленным* беззакониям...» ¹⁷² Опираясь на свою беседу с Бузони, Ф. Blumenфельд утверждал, что в приведенных словах — отголосок мыслей, которые когда-то в Вене высказал молодому Бузони Рубинштейн.

Новаторский характер педализации Рубинштейна проявлялся в ряде моментов: в том, что ради достижения нужной красочности он нередко очень смело брал на одной педали ряд гармоний; в искусном умении, держа одну педаль на протяжении многих тактов, помощью полупедалей или педального тремоло очищать звучность; в создании с помощью педали «воздушной перспективы»; в тонком использовании беспедальной звучности там, где по традиции и трафарету всегда брали педаль; в мастерском сопоставлении педальных и беспедальных красок; в применении педали как средства, позволяющего придать большую выпуклость интонированию мелодии; в использовании левой педали как краски даже при громкой звучности...

Дополним сказанное о пианизме Рубинштейна, обратившись к его взглядам на интерпретацию и, главное, к самой интерпретации произведений различных стилей. Имеющиеся материалы с разной степенью глубины и конкретности позволяют дать представление об исполнении Рубинштейном той

или другой пьесы. Но в ряде случаев и отдельные частные замечания — конечно, в контексте всего того, что говорилось о Рубинштейне-пианисте, — могут помочь лучше представить себе его артистический облик.

Бах. Его музыку Рубинштейн любил с детских лет и до последних дней своей жизни. Сыграв как-то на лекции по истории фортепианной музыки одну из фуг Баха, Рубинштейн обратился к аудитории со следующими словами: «Позвольте мне сыграть эту фугу еще раз. И не удивляйтесь, что я так увлекаюсь. Но к Баху я *не могу* иначе относиться. Не могу!». ¹⁷³ По словам Рубинштейна, его увлечение Бахом вызвано человечностью, душевностью и философской глубиной его музыки. Своей интерпретацией произведений Баха и высказываниями о них Рубинштейн утверждал в сознании современников мысль о поэтично-образной сущности баховской полифонии. Мысль эту Рубинштейн утверждал в годы, когда было широко распространено мнение, что музыке Баха якобы присущ «схоластический», «ученый», «абстрактный» характер. В книге «Музыка и ее представители» Рубинштейн, в ответ на слова собеседницы о сухом, схоластическом характере формы фуги, говорит: «У всех других, кроме Баха. Он в этой форме умел выражать всевозможные настроения; не далее как в «*Wohltemperiertes Clavier*» вы находите фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального характера; в одном только все они схожи — в красоте». ¹⁷⁴ В лекциях по истории фортепианной литературы Рубинштейн говорил о мелодическом гении Баха, о его «бесконечных мелодиях», восхищался его многогранностью и, в частности, тем, «до какой степени этот серьезный человек бывал по временам шутлив и весел». ¹⁷⁵

Характер исполнения музыки Баха, по мысли Рубинштейна, должен быть простым, ясным, лаконичным и не содержать в себе никаких утонченных излишеств. «Должно быть, А. Рубинштейн прав, — писал Г. Бюлов Г. Вольфу, — утверждая, что старого музыкального Моисея (речь идет о Бахе. — Л. Б.) можно, вернее должно, исполнять только „лапидарно“». ¹⁷⁶

Важную роль при игре на фортепиано музыки Баха Рубинштейн отводил ее регистровке. Он никогда не мог отказаться от мысли, что клавиры баховского времени имели, подобно органам, приспособления для изменения тембра и силы звучности, и поэтому, играя клавирную музыку Баха, регистрировал ее. ¹⁷⁷

Как на яркий пример такой «регистровки» критики указывали на интерпретацию фуги E-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира»: с каждой новой частью фуги как бы

включались новые регистры, а мощное звучание заключительной части венчало все произведение.¹⁷⁸

Другим примером рубинштейновской контрастной динамической «регистражки» может служить исполнение гавота из Английской сюиты № 3 g-moll. «Первую часть, и особенно репризу, — рассказывает А. Соловцов, опираясь на воспоминания своего отца, — Рубинштейн играл чрезвычайно энергично, с интенсивной динамикой. Среднюю же часть играл сплошным *pianissimo*. При этом — с оригинальной особенностью: бас (звук *соль*) звучал громче (даже значительно громче), чем верхние голоса, и время от времени повторялся. Верхние голоса звучали *pianissimo* и *без нюансов*, как доносящаяся издали игра на каких-то пастушеских инструментах. Бас, как это очевидно, выполнял функцию баса «вольты». Эффект получался очень большой. А после длительного *pianissimo* большое впечатление производило весьма энергичное начало репризы».¹⁷⁹

Говоря об интерпретации Рубинштейном сочинений Баха, критики отмечали, что, с одной стороны, это исполнение сохраняло стильный характер, а с другой — было удивительно современно.

Рубинштейн резко отрицательно относился к редакциям К. Черни и, в частности, к его редакции «Хорошо темперированного клавира». Полемические реплики Рубинштейна по поводу черниевской трактовки отдельных прелюдий и фуг, с одной стороны, и рецензии о его концертах, с другой, позволяют судить о характере его интерпретации этих пьес.

Прелюдию C-dur (из I т.) Рубинштейн понимал как довольно подвижную пьесу, требующую не связанного звукоизвлечения. Играл он ее *forte*, почти без всяких динамических и агогических оттенков, скупое педализируя и сильно расширяя последние такты. Ж. Гандшин, опираясь на слова лиц, слышавших русского пианиста, утверждал, что в эпоху, когда Ф. Спитта рассматривал эту пьесу как сентиментальную картину лунного света, а Гуно придавал ей чувствительность на свой лад, Рубинштейн исполнял прелюдию в монументальном стиле.¹⁸⁰

И прелюдию c-moll (из I т.) Рубинштейн играл ровным громким звуком, без каких-либо динамических оттенков, от начала до конца. Фуга c-moll, говорил он, «обозначена у Черни *staccato pianissimo*, и все ее так исполняют. Но если бы она была задумана так грациозно и нежно, то ее величавый конец, при сжатой форме, вовсе не соответствовал бы общему настроению. Надо ее всю играть грандиозно, тогда это будет логично».¹⁸¹ Тему фуги Рубинштейн играл тяжелым *staccato marcato*, сохраняя весьма умеренный темп на протяжении всей пьесы.

Прелюдии D-dur (из II т.) он придавал оркестровый характер и считал, что должно быть ясно показано, какая значительная роль отведена в этой пьесе трубным возгласам.

Бетховен был кумиром Рубинштейна. Современники не без оснований находили их с внешней стороны схожими и их мужественные натуры родственными. Рубинштейновская интерпретация фортепианной музыки Бетховена, весьма отличная от бытовавшей тогда трактовки его сочинений, оставляла в сознании слушателей столь глубокий след, что запечатлелась не только в общих контурах, но и в деталях на многие годы.

Рубинштейну принадлежат слова: «Вспыхивает французская революция — появляется *Бетховен!*».¹⁸² В пояснение этих слов Рубинштейн указывал, что слышит в бетховенских произведениях музыкальный отклик на те драматические и трагические события, которые проходили под лозунгом «свобода, равенство и братство». На своих лекциях он убеждал слушателей, что Бетховен внес в музыку этическое начало, душевность, драматизм, глубокий трагизм, что он был выразителем духовного мира не только своего, но и своего народа и всего человечества. А диктуя пояснения к Историческим концертам, он рассказал о своих общих принципах исполнения бетховенских сонат: «Его (Бетховена.— Л. Б.) сонаты представляются полными драмами, трилогиями и тетралогиями, которые, конечно, требуют драматической правдивости, реализма и жизненности от исполнителя. Мыслящему художнику предоставляется свобода в понимании исполняемого, потому что для него есть одно обязательное — это идея, лежащая в основании произведения. Познать эту идею, пережить ее или осветить ее разумом — вот что является первой задачей исполнителя. Под крылом основной поэтической идеи все частности необходимо должны будут получить свойственную им рельефность. Мелочные интересы виртуозности отступают здесь на задний план».¹⁸³

Ни с теорией В. Ленца о «трех стилях» в музыке Бетховена, ни с мнением, что его ранние сонаты походят на сонаты Гайдна и Моцарта, Рубинштейн не соглашался. Уже в Первой сонате (f-moll, op. 2) он слышал новые мотивы: «В Allegro ни один звук не походит на Гайдна и Моцарта; оно полно страсти и драматизма; у Бетховена нахмуренное лицо... В третьей части вновь новое веяние, это драматический менуэт»;¹⁸⁴ «в последней части... в особенности во второй теме, появляется уже новый мир настроений в выражении, в звучности, даже в фортепианной технике».¹⁸⁵

Рубинштейн утверждал, что в бетховенских фортепианных сочинениях, особенно в ранних, нередко встречаются старые фактурные и технические «формулы», но что они при-

обретают у Бетховена новый смысл, новый характер и должны исполняться поэтому по-иному, чем у его предшественников. Слушатели отмечали, нередко с известным удивлением, следующую особенность техники Рубинштейна: когда он играл произведения Моцарта и Гайдна (а также отдельные произведения Бетховена — например, финал концерта G-dur), пассажи звучали у него «бисерно», «жемчужно», почти без всякой педальной ретуши. Не то было при исполнении большинства бетховенских сочинений. Тут господствовал широкий мазок, и технические последования нередко приобретали ту или иную характерность благодаря известной эскизности исполнения. Так, например, по рассказам Ф. Blumenфельда, в финале упоминавшейся уже Первой сонаты нисходящая гамма, исполнявшаяся на педали (такты 20—21), производила впечатление стремительно низвергающейся лавины, а отдельные ноты растворялись в общем звуковом потоке. Совсем не «по-моцартовски» звучал в этой части аккомпанемент ко второй теме (построенный на основе старой технической формулы — гармонической триольной фигурации): казалось, что тихая мелодия с трудом прорывается сквозь гул гневно kloкочущего сопровождения.

Те музыканты, которые во главу угла ставили техническую отшлифованность и отделанность, или, пользуясь формулировкой Рубинштейна, «мелочные интересы виртуозности», не соглашались с интерпретацией великого пианиста, хотя и не отрицали силы ее воздействия. Профессор Петербургской консерватории В. Чези, прослушав первые сонаты Бетховена в исполнении Рубинштейна, сказал своему ученику С. Майкапару: «Никогда не играйте так!». Рассказывая об этом, Майкапар пишет: «Я же, услышав столь неожиданный для меня отрицательный отзыв своего профессора, находясь под свежим и сильнейшим впечатлением этого драматизма, ничего не возразил ему, но про себя подумал: „Как бы я был счастлив когда-нибудь хоть немного приблизиться к такому исполнению Бетховена!“». ¹⁸⁶ И Ф. Лешетицкий как-то подошел к группе молодежи, увлеченно беседовавшей о только что прослушанном рубинштейновском исполнении сонат Бетховена, и сказал им: «Ну чем вы восторгаетесь?! Ведь он ни одной гаммы чисто не сыграл!». ¹⁸⁷ Но Рубинштейн и не хотел «чистых гамм» и технической «упорядоченности»! Как тут не вспомнить известные слова Бетховена, что не всегда нужна «жемчужная игра» и что в искусстве нередко желанны совсем другие ценности! ¹⁸⁸

Обратимся к рубинштейновской интерпретации двух сонат Бетховена — cis-moll, op. 27 № 2, и C-dur, op. 53. Рубинштейна возмущало утвердившееся за сонатой cis-moll название «Лунная». По его мнению, первая часть этого сочинения

трагична от первой и до последней ноты, передает тяжелое душевное настроение и, если говорить образно, небо здесь задернуто мрачными тучами; в бурном и страстном финале также не светит луна; лишь во второй части можно представить себе «минутное лунное сияние».¹⁸⁹

Как-то раз Рубинштейн играл эту сонату в доме Я. Полонского. Спустя год после смерти Рубинштейна В. Стасов вспоминал об этом исполнении: «...И тут понеслись вдруг тихие, важные звуки, точно из каких-то незримых душевных глубин, издалека, издалека. Одни были печальные, полные бесконечной грусти, другие — задумчивые, теснящиеся воспоминания, предчувствия, страшные ожидания. Что тут играл Рубинштейн, то с собой унес в гроб и могилу, и никто, может быть, никогда не услышит этих тонов души, этих потрясающих звуков...» Когда-то Стасов слышал эту сонату в исполнении Листа. «Кто из них двух, — писал критик, — был выше, исполняя великую картину Бетховена? Лист или Рубинштейн? Я не знаю, оба были велики, оба несравненны и неподражаемы во веки веков, навсегда. Только одно вдохновение и страстное душевное творчество и значит что-нибудь в искусстве — у Бетховена или у Листа и Рубинштейна».¹⁹⁰

Сохранилось несколько описаний рубинштейновского исполнения. Одно время Рубинштейн очень медленно (медленнее метрономного обозначения $\text{♩} = 50$ и очень свободно ритмически играл первую часть сонаты, прибегая к густой педализации. В 80-х годах он стал в этой части скупее педализировать и играть ее несколько подвижнее и строже. В финале, как и в финалах многих других сонат (например, *f-moll*, *op. 2*, и *f-moll*, *op. 57*), Рубинштейн всегда брал стремительно быстрый темп. Но трактовка отдельных деталей изменилась: так, первые два такта последней части (и аналогичные места) он одно время исполнял с педалью, делая огромное нарастание в гармонической фигурации; впоследствии он стал играть арпеджио без всякой педали и без всякого усиления звучности, восьмые в партии левой руки — в острейшем *staccatissimo*, первый аккорд — с такой силой, что второй был еле слышен и воспринимался как отдаленное эхо первого....

В мемуарной литературе и рецензиях имеется несколько небезынтересных деталей рубинштейновской интерпретации сонаты *C-dur*, *op. 53*. Критики единодушно отмечали грандиозное впечатление, которое производил в первой части переход к репризе. «Кто из бывших на концерте, — писал Г. Ларош, — не вспомнит того изумительно возраставшего бурного вала, того великолепного *crescendo*, которое нахлынуло на нас при повторении первой темы!»¹⁹¹ После этого «возрастав-

шего бурного вала» Рубинштейн обычно начинал главную партию в репризе не *piano* (ремарка Бетховена), а *forte* или *fortissimo*.

В коде первой части Рубинштейн, по словам Г. Бюлова,¹⁹² играл партию левой руки в тактах 42—41 (с конца) не в терциях, а в децимах, опуская на октаву нижний голос.

И, наконец, последнее замечание. В сонатах Бетховена Рубинштейн нередко придавал значительность таким эпизодам, которые у других пианистов обычно звучали как нечто второстепенное и проходящее. В финале сонаты примером может служить эпизод с синкопами (такты 239—250), который в исполнении Рубинштейна звучал очень торжественно.¹⁹³

Шуберт. Нет конкретных материалов, которые позволили бы показать, как Рубинштейн играл оригинальные фортепианные сочинения Шуберта. Имеется лишь ряд сведений, позволяющих остановиться на рубинштейновском исполнении шубертовского «Лесного царя» в транскрипции Листа.

Это переложение Рубинштейн находил «гениальным» и говорил, что в нем действующие лица романтической баллады Гёте музыкально обрисованы рельефнее, чем в оригинале Шуберта, и что Листу, заставившему отца, ребенка и лесного царя петь в разных регистрах фортепиано, удалось усилить потрясающий драматизм шубертовской музыки.¹⁹⁴ В исполнении этой транскрипции Рубинштейн, по словам В. Стасова, «ни на йоту не уступал Листу».¹⁹⁵ Вскоре после смерти Рубинштейна А. Амфитеатров вспоминал о том незабываемом впечатлении, которое осталось у него от игры великим артистом этой пьесы: «...И страшно рокотали глухие октавы... И сейчас еще звенит у меня в ушах этот таинственный разговор лесной нечисти с живой младенческой душой... И — казалось — будто конь, несущий под хладною мглой запоздалого ездока с его тоскующим младенцем, топчет где-то близко-близко — тут, над окутанными мраком колоннами... И жутко становилось — от впечатлений музыки-сказки и перед могуществом великого художника... Многие и многие пытались нам рассказать с эстрады сказку о лесном царе... и хорошо выходило, да не то...»¹⁹⁶ С. Майкапар отметил в своих мемуарах поразительную образную силу и зримость «Лесного царя» в интерпретации Рубинштейна.

Он играл «Лесного царя» с огромным внутренним напором. Самый скок коня казался зловещим. Октавные восходящие ходы в левой руке грозно гудели



и всякий раз благодаря мгновенному и порывистому *crescendo* производили впечатление какого-то неожиданного «взрыва». Вероятно, так же играл бы их и Рахманинов! Характерно, что эти «свирепеющие» усиления звучности не доводились до верхнего *es*; этот звук и последующие четверти снова звучали *pianissimo*. Манящий голос лесного царя — изумительное по контрастности сопоставление! — доносился откуда-то издали, едва-едва слышно. Призрачно-таинственная и нежнейшая мелодия казалась исполненной не то на какой-то волшебной флейте, не то на эоловой арфе, но только не на фортепиано. А топот коня (в арпеджированном сопровождении) уходил при этом куда-то в далекую даль, но не исчезал совершенно...

Техническая деталь: октавные репетиции Рубинштейн играл очень быстро, легко и свободно, сильно подобрав средние пальцы, высоко держа запястье и лишь изредка его опускал.¹⁹⁷

Шуман. Из всех его сочинений Рубинштейн, по собственному признанию, с наибольшей симпатией и увлечением относился к его фортепианному творчеству. В своих высказываниях о Шумане Рубинштейн всегда обращал внимание на своеобразную субъективность, которую этот композитор вносил в музыку, субъективность, которая в его сочинениях являлась еще положительным фактором, а у композиторов следующих поколений выродилась в крайний индивидуализм. «...И Бетховен был субъективен, — говорил Рубинштейн, — но субъектом Бетховена было все человечество, а субъектом Шумана он сам».¹⁹⁸

В течение многих лет Рубинштейн играл в концертах фортепианную музыку Шумана, особенно часто — «Карнавал», Симфонические этюды, «Пьесы-фантазии», ор. 12, «Крейслериану», Фантазию *C-dur*, Сонату *fis-moll*; а на лекциях по истории фортепианной музыки он исполнил почти все шумановские фортепианные опусы. Когда Рубинштейн начал пропагандировать шумановскую фортепианную музыку, он и Клара Шуман были чуть ли не единственными крупными исполнителями, столь широко включавшими в свой концертный репертуар произведения немецкого романтика. В России же, по общему признанию критиков, интерес слушателей к сочинениям Шумана был вызван главным образом музыкально-просветительской деятельностью Рубинштейна.

Рубинштейн и Клара Шуман олицетворяли собой два разных и во многом даже противоположных подхода к интерпретации музыки Шумана. В исполнении первого из них оттенялись такие черты шумановского творчества, как взволнованность, мечтательность, страстная энергия, патетика, картинная образность, ничем не стесняемая фантазия, при-

хотливый юмор, ирония и романтическая красочность. В интерпретации Клары Шуман отчетливее выделялись классические истоки музыки Шумана, коренные связи его с немецкими предшественниками, логика красочных гармонических последований, своеобразие подголосочной полифонии и новых музыкальных форм. С позиции своего понимания шумановской музыки Клара Шуман, как уже отмечалось, критиковала интерпретацию Рубинштейна. Сам Шуман, возможно, не согласился бы с этой критикой. В обоснование этого предположения напомним письмо Шумана, в котором он рассказывает жене об исполнении некоторых своих произведений Листом и высказывает сожаление, что ее при этом не было. По словам Шумана, Лист целиком захватил его, хотя играл во многом совсем по-другому, чем он, автор, представлял себе свои сочинения.¹⁹⁹ А ведь Рубинштейн в своем понимании, в своей интерпретации музыки Шумана пошел по тому пути, который когда-то начал прокладывать Лист!

Работая над произведениями различных музыкальных стилей, в том числе и произведениями непрограммными, Рубинштейн любил прибегать к средству, дававшему мощный импульс его музыкальному воображению: он нередко обращался к поэтически образным сравнениям и сопоставлениям, в одних случаях весьма конкретным, в других — общего порядка (которые он называл «душевными программами»). Вероятно, и это в известной мере способствовало тому, что Рубинштейн, как никто другой после Листа, умел придавать своим исполнительским образам столь рельефные и «зримые» черты. «Слушая Рубинштейна, — писал С. Казанский, — невольно кажется, что во время исполнения у него деятельно работает фантазия; по-видимому, голова его полна в это время идеями, образами, даже целыми картинами, иначе трудно объяснить то впечатление, которое он производит... Поэтому-то и было бы в высшей степени интересно узнать, какие именно представления связываются с настроением, вызываемым тою или другою пьесой у такого художника, каков А. Г. Рубинштейн».²⁰⁰

Особенно охотно Рубинштейн обращался к конкретным поэтическим представлениям в произведениях Шумана — в программных сочинениях уточнял и детализировал программу, в непрограммных — присочинял «душевную программу» или сюжет. Приведем несколько примеров, отметив попутно и то небольшое, что нам известно об исполнении этих пьес.²⁰¹

Во «Вступлении» (№ 1) к «Карнавалу» Рубинштейн видел «громадный, блестящий, ослепительно освещенный зал, наполненный пестрой толпой масок, которые суетятся, снуют, куда-то стремятся». Заключение этого номера (Presto) он

играл в быстрейшем темпе, начиная его негромко и без педали. «Пьеро» (№ 2) — «весь белый, с длинными рукавами, в остроконечной шапке, автоматически, широко размахивающий руками и делающий неуклюжие шаги». Характерная деталь: реплики *es — c — b*, идущие *forte*, Рубинштейн каждый раз играл *non legato*. «Арлекин» (№ 3) — «в клетчатом обтянутом платье («collant»), в полумаске, с бичом в руке; он идет, подпрыгивая и похлопывая бичом».

Высказывания Рубинштейна о нескольких последующих номерах не сохранились. По поводу «Сфинксов» он говорил: таинственные сфинксы задают загадки; не сумевшего их отгадать в древности бросали в пропасть; загадки построены на четырех нотах (*A — ES — C — H*) в трех разных положениях. «Их (эти ноты. — Л. Б.) надо играть таинственно, самому сочинив загадочную музыку, но не выходя за пределы этих основных нот». В. Стасов рассказывал, что своим исполнением этих трех «загадок» Рубинштейн производил ошеломляющее впечатление: «Исполнял так, что каждый слушатель был совершенно поражен этой необычайной, неслыханной музыкой; словно могучей львиной лапой Рубинштейн давал этим одиннадцати нотам такое громовое, могучее, колоритное значение, какого никто на свете, наверное, не мог бы тут впереди ожидать».²⁰²

«Киарина» (№ 11) — это Клара Шуман, «не совсем-то довольная, что муж явился на маскарад; это страстный и очень печальный номер». Рубинштейн играл этот отрывок из «Карнавала» довольно подвижно, с одной особенностью, отмеченной многими рецензентами: вопреки указанию Шумана и своему обыкновению ясно показывать басовую основу гармонии, Рубинштейн на протяжении всей пьесы играл басы очень тихо, приглушенно, даже тогда, когда мелодия исполнялась *fortissimo*. Этот контраст между страстной мелодией и издали доносящимися «печальными» басами производил большой эффект. «Шопен» (№ 12) — «болезненный, изящный, с отпечатком самого утонченного аристократизма», «Панталон и Коломбина» (№ 15) — они не похожи друг на друга: «Коломбина все беснуется и горячится, а флегматичный Панталон ее урезонивает, наконец ему удается сдержать ее порывы», «Паганини», появляющийся во время «Немецкого вальса» (№ 16), приковывает к себе всеобщее внимание; он — «страшно худой, с длинными черными волосами, производит демоническое впечатление». Интермеццо «Паганини» Рубинштейн играл ясно, остро, не очень громко (предписанное Шуманом *fortissimo* в партии левой руки не соблюдалось), будто без педали; казалось, что пианист подражает звучности нескольких струнных инструментов. В «Паузе» (№ 19) «оркестр перестает играть, и весь зал полон

суматохи в ожидании чего-то неизвестного, но самого важного, ради чего был организован бал; всеобщий переполох». Рубинштейн заканчивал «Паузу» огромным звуковым нарастанием, а «Марш давидсбюндлеров» (№ 20), идущий без перерыва с предыдущим номером, начинал внезапным *piu-issimo*, очень тихо, но весьма определенно подчеркивая *sforzati*.²⁰³

И в каждой из «Пьес-фантазий» («*Fantasiestücke*»), op. 12, Рубинштейн конкретизировал поэтическую программу. Пьесе «*Wagum?*» он рассматривал как глубоко психологическое произведение, к которому могут быть отнесены слова Шиллера: «Это вопрос, заданный судьбе». Пьесе «*In der Nacht*» он представлял себе так: темная ночь; порывы сильного ветра сменяются легким ветерком, предвещающим дождь; начинает накрапывать теплый дождик, который переходит в бурю с завыванием ветра. Рисуя эту картину, Рубинштейн добавлял: это не только дивная картина природы, но и картина «души человеческой, в которой также бушуют бури». В следующей пьесе, «*Fabel*», он видел действующих лиц басни «Стрекоза и Муравей»: первую, спокойную тему он ассоциировал с Муравьем; вторую, «вертлявую», — со Стрекозой; начиная с 33-го такта ему рисовалась картина зимы; в 53-м такте и дальше он слышал мольбу Стрекозы «Не оставь меня, кум милый». Повторение темы Стрекозы (с 70-го такта) он играл очень нервно, начинал громко и постепенно совсем стихал и сникал...

Шопен. Взгляды ли Рубинштейна на музыку Шопена родились из его исполнительского проникновения в ее сокровенную суть; проникновение ли это явилось результатом определенной точки зрения на шопеновское творчество или же, что, конечно, вероятнее, и исполнительские образы Рубинштейна, и его воззрения родились одновременно, друг друга обогащая и дополняя, — это не столь существенно. Важно другое: взгляды Рубинштейна на шопеновскую музыку и, главное, его интерпретация противостояли той широко распространенной во второй половине прошлого века позиции, которую заняли многие пианисты, критики и значительная часть публики по отношению к творчеству великого польского художника. Они — эти пианисты, критики и слушатели — не замечали в произведениях Шопена, исключая мазурок, польских национальных и народных корней; не замечали отраженного в этих произведениях широкого круга жизненных явлений; не замечали, что Шопен велик не только в миниатюре, но и в крупной и, в частности, сонатной форме. Неопределенная мечтательность, расшатанный ритм, субъективная утонченность и узость, «элегантный аристократизм», измельчание содержания, иными словами, салонная или са-

лонно-виртуозная манера игры Шопена — вот что начало задавать тон.

Рубинштейн властно устанавливал иное понимание и истолкование шопеновской музыки. Он чутко расслышал ее национальный и народный характер. «Шопен поляк и писал субъективную музыку, — говорил он слушателям своих лекций, — но его субъект — весь польский народ».²⁰⁴ В своей книге о музыке и музыкантах Рубинштейн назвал Шопена «эоловой арфой польского восстания 1831 года».²⁰⁵ Рубинштейн утверждал, что творчество Шопена — «бárда, рапсода, духа, души фортепиано» — охватывает самые разные стороны жизни, оно многогранно и многообразно: «трагизм, романтизм, лирика, героическое, драматическое, задумчивое, серьезное, мечтательное, блестящее, величественное, простое — вообще все возможные выражения находятся в его сочинениях».²⁰⁶ Своим исполнением Рубинштейн показывал современникам это многообразие шопеновской музыки, намечал прогрессивный путь ее интерпретации, ломал складывавшиеся ложные традиции ее истолкования.

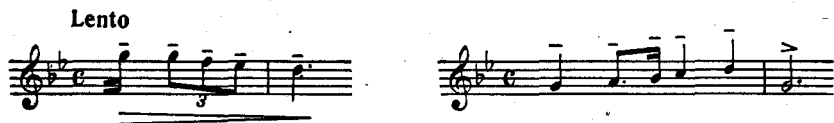
Как же играл Рубинштейн сочинения Шопена? В поисках ответа на этот вопрос обратимся к его исполнению нескольких разнохарактерных шопеновских пьес.²⁰⁷

Первую часть Ноктюрна *g-moll*, *op.* 37 № 1, Рубинштейн играл суховатым звуком, почти не выходя за пределы тихой звучности; педализация была (за исключением отдельных тактов) совершенно неприметна, и басовая основа часто не объединялась с аккордом одной педалью. В 16-м такте Рубинштейн очень усиливал, а затем ослаблял до *pianissimo* повторяющийся звук *d*, делал небольшую фермату и начинал тему не *forte*, как указано Шопеном, а *piano*. Среднюю часть ноктюрна Рубинштейн играл еле слышным *pianissimo* и брал сильно запаздывающую педаль после каждого аккорда. Звуковой «катаки» слышно не было, и создавалось полное впечатление органной звучности и смены — в сфере *pianissimo* — различных органных тембровых красок.

По словам М. Курбатова, в первой части ноктюрна «слушатели чувствовали тяжелое, беспросветное горе, рассказанное измученным, обрывающимся голосом», а во второй начинали невольно сознать, что все это происходит на похоронах, в церкви. После «хорала» Рубинштейн брал аккорд и последующую речитацию на звуке *d* не *pianissimo* (как у Шопена), а *forte*.

И самое тему он играл сначала *forte*, взволнованно, страстно и патетично, затем сразу же стихал. В последующих же тактах при повторении темы не выполнял предписанного *fortissimo*, а продолжал играть репризу приблизительно так, как первую часть, но в ряде случаев привлекал теперь

внимание к речевым интонациям и оттенял их выразительность, подчеркивая отдельные звуки:



Не будь у Рубинштейна столь глубоко продуманного трагического исполнительского образа, он, по всей вероятности, играл бы мелодию крайних частей ноктюрна обычным «певучим» звуком. Это было бы — с филистерских эстетических позиций — «очень красиво», но драматическая характерность исполнения пропала бы.

Б. Асафьев рассказывал, что он когда-то беседовал с Лядовым о салонно-изысканном исполнении Ноктюрна Fis-dur, op. 15 № 2, французским пианистом Раулем Пюньо. «Лядов считал это исполнение манерным и наиграл рубинштейновскую трактовку: „Слышите, в чем разница: благородства не меньше, а разорванности, вот этой «нате вам» каждой фразы нет, самолюбования нет! А ведь я еще не в состоянии передать глубины и бархата тона Рубинштейна“». ²⁰⁸

В исполнении Этюда c-moll, op. 25 № 12, господствовала пламенность и страстная напряженность. «Играл он этот этюд, — передает А. Соловцов рассказ своего отца, — с огромным напором; сразу как будто врывалась буря, начинал неистовствовать ураган. Однажды весь зал встал — таков был сокрушающий натиск, а одна дама воскликнула: „Да он с ума сошел!“» Ф. Blumenfeld рассказывал о таком же все-сокрушающем и ошеломляющем напоре в Этюде c-moll, op. 10 № 12, и о той колоссальной силе и ярости, с которой исполнялись после предшествующего постепенного успокоения заключительный нисходящий пассаж и четыре аккордовых удара в конце этого этюда.

Драматического замысла Сонаты b-moll, op. 35, не поняли даже такие современники Шопена, как Шуман и Лист. ²⁰⁹ Как целостное произведение соната в течение нескольких десятилетий не звучала на концертной эстраде. Исполнялись, да и то изредка, лишь отдельные части этого произведения, главным образом Похоронный марш. По-видимому, впервые после многих лет забвения вынесли эту сонату в концертные залы в 70-х годах братья Рубинштейны. А. Рубинштейн воссоздал это произведение, услышав в нем драму, повествующую об устремлениях, надеждах, любви, разочарованиях, борьбе и смерти человека. Исполнение сонаты — одна из вершин артистического искусства Рубинштейна. Критики разных стран с поразительным единодушием отмечали, что по

силе воздействия, рельефной характеристике материала, образной контрастности и философской обобщенности рубинштейновскую интерпретацию сонаты можно сопоставить только с одним — с возвышенной трагической драмой, разыгранной величайшими актерами. А. Гиппиус передает слова, сказанные К. Давыдовым: «Да, после Рубинштейна никто бы не должен был больше браться за нее!». Но случилось по-другому: после Рубинштейна соната стала репертуарной пьесой. Вслед за ним и опираясь на созданные им традиции, ее стали все чаще включать в концертные программы другие пианисты.

Первую часть Рубинштейн исполнял бурно и тревожно, придавая музыке характер мрачной страстности. Главную партию он играл не так, как ее нередко играют теперь, — не как цепь отдельных взволнованных возгласов. Рубинштейн оттенял мелодичность темы и в 11-м и 15-м тактах не только акцентировал, но и несколько оттягивал верхние звуки *b* и *c*:



Впрочем, характерная вокально-речевая выразительность слышалась в каждом элементе музыкальной ткани, в каждой интонации. По словам слушателей, в рубинштейновском истолковании сонаты «пело все, что может петь, и даже то, что, казалось бы, не может петь».

Вторую тему первой части Рубинштейн также играл по-иному, чем те пианисты, которые — в погоне за темповым единством и в поисках «единого дыхания» для главной и побочной партий — стирают различия между ними и, по меткому выражению одного современного критика, «въезжают в побочную партию, как на танке». Не то было у Рубинштейна: лирическая тема, хоть он и играл ее без излишней чувствительности, составляла у него яркий и резко очерченный контраст со всем предшествующим. Эта контрастность не только не разрушала единства части, а, наоборот, способствовала ее целостности. Рубинштейну были ведомы психологические «закономерности» артистического воздействия: «одинаковое» часто разрушает единство целого, «разное» нередко способствует этому единству, конструктивная целостность далеко не всегда совпадает с единством общего впечатления...

В крайних частях Скерцо, которое Рубинштейн начинал с огромным напором и блеском, он также прибегал к контра-

сту, выдвигая как нечто весьма значительное басовые октавные ходы в 17—20-м тактах: октавы «пели» и поражали каким-то необычайным *legato*, плавностью и спокойствием движения.

В начале и конце Похоронного марша Рубинштейн прибавлял по четыре глухих и предельно тихих удара колокола в самых низких басах фортепиано (*b* субконтроктавы и *des* контроктавы). Самый марш он начинал играть *pianissimo* (партию левой руки в первых тактах — октавой ниже написанного) и постепенно усиливал звучность до *fortissimo*, рисуя таким образом приближение траурной процессии. Последнюю же часть марша (после *trio*) он начинал неожиданным *fortissimo* и постепенно ослаблял звучность до полнейшего ее замирания, изображая удаление похоронного шествия. При этом спад звучности шел какими-то градациями, и слушателям порой представлялось, что процессия скрылась где-то за поворотом и что поэтому музыка сразу стала звучать глуше. А. Буховец обратил внимание на смелую педализацию Рубинштейна: *pianissimo* он играл, нажимая левую педаль и беря правую на каждую четверть; при усилении звучности снимал левую педаль, а правую брал по полутактам на каждые две четверти; наконец, при *fortissimo* он держал педаль в течение целых тактов.

Среднюю часть марша Рубинштейн исполнял ровно, спокойно, чуть бесстрастно, как-то отрешенно-задумчиво, без малейшего *rubato*. Он достигал этой «внешней безвыразительностью» высшей и характерной выразительности. Педализация по целым тактам и тончайшее туше создавали впечатление, будто звучность потеряла материальность, и мелодия, доносившаяся из каких-то неведомых сфер, парила в воздухе.

Рубинштейновское образное определение финала сонаты — «ночное веяние ветра над гробами на кладбище»²¹⁰ — получило широкое признание и вытеснило шопеновскую характеристику: «левая рука в унисон с правой злословят после марша».²¹¹ О своем понимании финала сонаты Рубинштейн, по его словам, долгие годы никому не говорил. Но образная сила его интерпретации была так могуча, что сами слушатели «увидели» нарисованную им картину и рассказали о ней в своих откликах на его истолкование сонаты. Одним из этих слушателей был юный Ф. Бузони, который в 1884 году писал в венской прессе, что великолепное рубинштейновское исполнение создает картину осеннего ветра, который веет на просторах бескрайней равнины и гудит в вершинах деревьев.²¹² После Исторических концертов С. Казанский заметил, что в трактовке Рубинштейна «к скорби людей присоединяется еще и природа, и финал сонаты превращается под его паль-

цами в завывание ветра над кладбищем, опустевшим после похорон».

Рубинштейн играл заключительную часть сонаты в таком безмерном *prestissimo*, так связно, легко и тихо, что, несмотря на крайне скупую педализацию, отдельные звуки исчезали (Рубинштейн не выделял никаких подголосков, как это принято теперь иногда делать) и перед пораженным слушателем проносилось лишь какое-то облако не то серой пыли, не то снега. Известный в свое время пианист А. Арсеньев сыграл как-то сонату *b-moll* Рахманинову. Играл он ее по «плану Рубинштейна». Рахманинов это заметил, но сказал по поводу исполнения финала: «У вас получается очень быстрый этюд, а у Рубинштейна было иное — сплошной *гул*, а отдельных нот не было слышно». И Рахманинов показал, как это у Рубинштейна получалось. Попутно Рахманинов подчеркнул, что вообще финалы сонат в исполнении Рубинштейна отличались взволнованностью и эмоциональной насыщенностью.

Заключительную часть сонаты Рубинштейн повторял дважды, в первый раз не играя последнего такта (аккордов) и заменяя его четырехчетвертной паузой. Впечатление, оставляемое столь «длинным» финалом, было незабываемым: трагический образ пустоты и безнадежности запоминался на долгие годы.

Музыкально-исполнительское искусство прошлых лет, когда не существовало еще звукозаписи, не оставляло, как это было в других видах творчества, никаких материальных результатов. Поэтому принято считать, что оно бесследно исчезало вместе с артистом, разве лишь оставалось в виде отблеска в памяти современников. Это до известной степени справедливо, если речь идет о хороших, превосходных и даже очень талантливых исполнителях. Но все это выглядит по-иному, когда на историческую арену выступает гениальный артист, который совершает переворот в сфере своей художественной деятельности. Таким артистом во второй половине прошлого века был Рубинштейн, и искусство его не ушло бесследно с его смертью. Оно не исчезло для будущих поколений прежде всего потому, что в нем бился пульс современности и оно носило в себе героiku 60-х годов и трагический накал 80-х. А ведь для будущего имеет значение лишь то, что кровно связано с прогрессивной современностью!

Историческое значение пианистического искусства Рубинштейна сказалось и в результатах его просветительской деятельности, поднявшей музыкальную культуру слушателей России, Западной Европы и Соединенных Штатов Америки; и в том, что он, по характеристике Г. Лароша, совершил переворот в музыкальных понятиях, познакомил с обширным

кругом классической и романтической музыки и выполнил эту задачу не как педантичный наставник, а как вдохновенный пропагандист; и в том, что он с присущей ему силой противостоял культу поверхностной виртуозности, аморфного чувствительного лиризма и иным видам филистерского истолкования великих произведений музыкального искусства.

Историческое значение пианистического искусства Рубинштейна — и в том, что под его мощным влиянием или под его непосредственным педагогическим руководством сформировались несколько поколений русских и зарубежных музыкантов-исполнителей — И. Гофман и Э. Изаи, Э. д'Альбер²¹³ и Ф. Бузони (в молодости), П. Кон и Ф. Блуменфельд, Г. Кросс и С. Познанская, В. Сафонов и А. Вержбилович, Е. Лавровская и И. Ершов и многие другие, вплоть до таких гениальных артистов, как Рахманинов и Шаляпин; и в том, что Рубинштейн создал традиции исполнения музыкальных произведений, оживающие порой и в исполнительском искусстве наших дней.

Но историческое значение пианистического искусства Рубинштейна — еще в одном, и это пора наконец понять. Нередко говорят о воздействии музыкального творчества на исполнительское искусство, рассматривая это воздействие как основную форму связи между продуктивным и репродуктивным искусством. Это — верное наблюдение. Но обычно не замечают обратного воздействия: влияния образов, созданных крупным исполнителем, на композиторское творчество. Не замечают этого воздействия, вероятно, потому, что оно имеет место сравнительно в редких случаях. Один из таких случаев — пианистическое искусство Рубинштейна. Интонационная сторона этого искусства, его драматизм и задушевность, героизм и трагизм, динамика и широта, его гневные вспышки и протестующие возгласы — все это продолжало и продолжает жить: эти черты рубинштейновских исполнительских образов нашли отражение в произведениях ряда русских композиторов, в первую очередь в сочинениях Чайковского и Рахманинова.

После цикла Исторических концертов, проведенного в Лондоне, Рубинштейн, как уже отмечалось, писал матери, что «навсегда покончил с публичной игрой на рояле». В течение двух сезонов он соблюдал принятое решение и в открытых концертах не выступал (но в это время он дважды исполнил около тысячи произведений на своих лекциях-де-

монстрациях по истории фортепианной литературы в Петербургской консерватории).

Начиная с сезона 1889/90 года, Рубинштейн снова стал изредка выступать в качестве пианиста. Правда, отныне и до конца своей жизни он не дал ни одного концерта, сбор с которого поступил бы в его пользу. Вот перечень его немногих выступлений в годы, когда он вторично стоял во главе Петербургской консерватории.²¹⁴

1889

Петербург. Ноябрь, 19/декабрь, 1. Выступил в концерте, организованном в честь 50-летия его артистической деятельности: *Рубинштейн*. Концертштюк, ор. 113 (в первый раз, дирижер П. Чайковский); пьесы для ф-п.

Декабрь, 16/28. Выступил в симфоническом собрании РМО: *Бетховен*. Концерт № 4 (Л. Ауэр). — *Шуберт* — *Лист*. Баркарола; Лесной царь.

1890

Москва. Январь, 6/18. Выступил в симфоническом собрании РМО: *Рубинштейн*. Концертштюк, ор. 113 (П. Чайковский).*

Январь, 7/19. Концерт в пользу фонда для сооружения зала имени Н. Г. Рубинштейна: *Бетховен*. Соната № 27. — *Шуман*. Крейсериана. — *Шуберт*. Фантазия C-dur. — *Шопен*. Соната b-moll; Баркарола; Ноктюрн c-moll; Прелюдии; Этюды; Мазурка; Вальс; Полонез As-dur. — *Мендельсон*. Песни без слов; Presto scherzando. — *Лист*. Этюд; Вальс. — *Шуберт* — *Лист*. Баркарола; Лесной царь. — *Рубинштейн*. Вниз по матушке по Волге и Лучинушка, ор. 2. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Петербург. Январь, 27/февраль, 8. Выступил в квартетном собрании РМО: *Бетховен*. Трио B-dur, ор. 97 (с Л. Ауэром и А. Вержбиловичем). — *Шопен*. Соната b-moll. — *Шуман*. Отдельные номера из «Песчаной фантазии», ор. 12.

Апрель, 8/20. Выступил в симфоническом собрании РМО в пользу оркестра: *Рубинштейн*. Концерт № 4. — *Шопен*. Баркарола; Ноктюрн; Баллада F-dur; Колыбельная; Полонез As-dur.

Апрель, 15/27. Выступил в общедоступном концерте РМО в цирке Чинизелли: *Рубинштейн*. Концерт № 2 (дирижер А. Лядов). — *Гайдн*. Вариации f-moll. — *Лист*. У родника. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

1891

Апрель, 6/18. Выступил в симфоническом концерте в пользу фонда на сооружение здания Петербургской консерватории: *Рубинштейн*. Концерт № 3.**

Апрель, 28/март, 10. Концерт в зале Дворянского собрания в пользу товарища [В. Чези]: *Бетховен*. Соната № 32. — *Шуман*. Симфонические этюды. — *Шопен*. Соната b-moll; Ноктюрн; Вальс; Полонезы. — *Шуберт*. Музыкальный момент. — *Шуберт* — *Лист*. Баркарола; Лесной царь. — *Рубинштейн*. Романс; Скерцо; Мелодия; Вальс.

* Рубинштейн дирижировал программой этого концерта: *Бетховен*. Увертюра «Леонора» № 3. — *Глинка*. Ария из оперы «Руслан и Людмила» (Е. Лавровская). — *Шуберт*. Симфония C-dur.

** Рубинштейн дирижировал программой этого концерта: *Гайдн*. Симфония D-dur. — *Бетховен*. Симфония № 9.

Через некоторое время после упомянутого в этом перечне концерта в Москве Рубинштейн писал матери: «...Я рад, что осуществил свое намерение и дал свой *последний* концерт именно в Москве, где я давал свой *первый* концерт».²¹⁵ Видимо, Рубинштейн на этом концерте превзошел самого себя, и Н. Кашкин, не один раз до этого слышавший его, писал в те дни: «Никогда его игра не была так беспредельно гениальна, как в этот день. Сознаемся в полнейшем бессилии выразить словом, хотя бы приблизительно, пережитые впечатления... Говорят, что этот концерт — прощальный... Но это немыслимо, невозможно. Это было бы незамолимым грехом перед искусством. Великий артист принадлежит себе не весь... Мы должны еще слышать, и не раз, гениального художника».²¹⁶

И публика еще не раз слушала Рубинштейна-пианиста. Спустя несколько месяцев Рубинштейн выступил в Петербурге. В письме к матери, написанном после этого выступления, снова встречаются уже столько раз повторявшиеся слова: «Сегодня я закончил свои публичные выступления на рояле. Я рад...»²¹⁷ Но в следующем году надо было собрать средства на постройку здания Петербургской консерватории, затем тяжело заболел один из ее профессоров. И Рубинштейн снова и снова выходил на концертную эстраду...

5

В завершение своей дирижерской деятельности в Русском музыкальном обществе Рубинштейн решил дать в Петербурге в сезоне 1886/87 года — то есть сразу же после фортепианных Исторических концертов — десять симфонических Исторических концертов.²¹⁸ Как видно из помещаемых ниже программ, Рубинштейн не вполне выдержал хронологический принцип построения цикла. Но в целом цикл давал достаточно ясное представление о путях развития оркестровой музыки. Первые четыре программы носили монографический характер и были посвящены музыке Бетховена, Шуберта, Шумана и Мендельсона; шестой концерт — Гайдну и Моцарту, седьмой — Брамсу, Вагнеру и Листу, восьмой — французской музыке, девятый — частично итальянской музыке, частично Бетховену; два концерта — в середине и в конце цикла — были отведены русским авторам. К тому же часть дополнительного одиннадцатого концерта, не вошедшего в цикл, была отдана сочинениям Бородина, скончавшегося за несколько дней до этого концерта. Вот программы этих одиннадцати концертов:

Ноябрь, 29/декабрь, 11. Дирижировал первым Историческим симфоническим концертом РМО: *Бетховен*. Увертюра C-dur, op. 124; Концертная ария «Ah, perfido» (С. Мотте); Концерт для ф-п. с оркестром № 5 (Э. Гольдштейн); Шесть песен на слова Геллерта (С. Мотте); Симфония № 9.

Декабрь, 6/18. Дирижировал вторым Историческим концертом: Шуберт. Неоконченная симфония h-moll; 3 хора: «Бог в природе», «Ночная песнь в лесу», «Чествование дня»; 2 антракта из «Розамунды»; Песни (М. Шнейдер); Симфония C-dur.

Декабрь, 13/25. Дирижировал третьим Историческим концертом: Шуман. Увертюра «Манфред»; «Рай и Пери» (первая часть); Концерт для ф-п. с оркестром a-moll (Е. Дункан); Песни (М. Шнейдер); Симфония № 3 Es-dur.

Декабрь, 20/1 января 1887 г. Дирижировал четвертым Историческим концертом: Мендельсон. Увертюра «Морская тишь»; Псалом 114-й для хора и оркестра; Концерт для скрипки с оркестром (Л. Ауэр); Песни (М. Шнейдер); Симфония № 8 a-moll.

Декабрь, 27/8 января 1887 г. Дирижировал пятым Историческим концертом: Чайковский. Симфония «Манфред» (первое исполнение в Петербурге). — Фитингоф-Шель. Отрывок из оратории «Иоанн Дамаскин». — Направник. Фантазия на русские темы для ф-п. с оркестром (В. Тиманова). — Мусоргский. Гадание Марфы из «Хованщины» (Е. Лавровская). — Давыдов. Концерт для виолончели с оркестром h-moll, вторая и третья части (А. Вержбилович). — Романсы Кузнецова, Римского-Корсакова, Кюи, Соловьева и Давыдова (Е. Лавровская). — Глинка. Камаринская.

1887

Январь, 3/15. Дирижировал шестым Историческим концертом: Гайдн. Симфония C-dur; Хор «Поют небеса славу Божию» из оратории «Сотворение мира»; Концерт для виолончели с оркестром D-dur (Ю. Кленгель). — Моцарт. Симфония g-moll; «Confutatis» и «Lacrimosa» из Реквиема; Концерт для ф-п. с оркестром d-moll (В. Сафонов); Увертюра «Волшебная флейта».

Январь, 10/22. Дирижировал седьмым Историческим концертом: Брамс. Симфония № 4 (в первый раз в Петербурге); «Песнь судьбы». — Вагнер. Увертюра к опере «Мейстерзингеры». — Лист. Концерт для ф-п. с оркестром A-dur (С. Менгер); Отрывок из оратории «Легенда о святой Елизавете»; Симфоническая поэма «Тассо».

Январь, 17/29. Дирижировал восьмым Историческим концертом: Мясковский. Увертюра «Иосиф». — Берлиоз. Отрывки из монодрамы «Лелио». — Геварт. Баллада «Philipp van d'Artevelde» (Э. Блауверт). — Сен-Санс. Прялка Омфалы; Концерт для ф-п. с оркестром g-moll (Б. Доманевский). — Бизе. Сюита «Арлезианка». — Романсы Гуно, Делиба, Массне, Года. — Берлиоз. Венгерский марш.

Январь, 24/февраль, 5. Дирижировал девятым Историческим концертом: Россини. Увертюра к опере «Вильгельм Телль»; Отрывки из «Stabat Mater». — Саккини. Ария из оперы «Эдип» (Э. Блауверт). — Мартуччи. Концерт для ф-п. с оркестром (В. Чези). — Романсы Беллини, Верди и Доницетти. (Э. Блауверт). — Бетховен. Симфония № 3.

Январь, 31/февраль, 12. Дирижировал десятым Историческим концертом: Петров. Сюита h-moll. — Даргомыжский. Две серенады из оперы «Каменный гость» (Е. Лавровская). — Евстафьев. Меланхолическая поэма. — Кузнецов. Скерцо. — Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром (А. Бродский). — Романсы Бородина, Балакирева, Глинки, Давыдова и

Чайковского (Е. Лавровская).—*Рубинштейн*. Симфония № 6.—Русские песни: «Разненастный день суббота», «Ай, Дунай мой, Дунай», «Светел месяц», «Ночка моя, ночка» (хор под управлением А. А. Архангельского).

Февраль, 23/март, 7. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Бородин*. Симфония № 1 Es-dur; Романсы (Е. Лавровская).—*Бетховен*. Концерт для ф-п. с оркестром № 4 (Э. д'Альбер).—*Моцарт*. Ария из оперы «Волшебная флейта» (Д. Девель).—*Д'Альбер*. Концерт для ф-п. с оркестром (автор).—*Гуно*. Стансы из оперы «Сафо» (Е. Лавровская).—Пьесы *Шопена* и *Листа* (Э. д'Альбер).—*Бетховен*. Увертюра «Леонора» № 3.

Здесь,—поскольку речь идет о выступлениях Рубинштейна, которые он сам рассматривал как творческий итог своей капельмейстерской деятельности,—следует обратиться к краткой характеристике рубинштейновского дирижерского искусства.

Его дирижерское искусство, как и пианистическое, достигло в 80-х годах расцвета. Без преувеличений и натяжек Рубинштейна-дирижера этих лет следует причислить к крупнейшим капельмейстерам последней четверти прошлого века. Когда москвичи, никогда до этого не видевшие А. Рубинштейна с дирижерской палочкой, в 1881 году, после смерти Н. Рубинштейна, чуть ли не впервые познакомились с этой стороной его искусства, они были поражены: увидели и слышали то, к чему петербуржцы привыкли и, может быть, поэтому не замечали и недостаточно ценили. «Какое откровение! — писал московский критик С. Флёров.— Как удивительно складывается иногда судьба! Какая тяжелая утрата, какой роковой удар должны были обрушиться над юною музыкальною жизнью Москвы для того, чтобы нам, как будто в утешение, внезапно, воочию, в продолжение нескольких часов открылась вся гениальная мощь, все великое значение А. Г. Рубинштейна!» Критик утверждал, что, всматриваясь в Рубинштейна, стоящего за дирижерским пультом, и вслушиваясь в игру оркестра, которым он управляет, можно лучше, чем из всяких книг и теорий, понять истинную сущность дирижерского искусства. С. Флёров оставил нам эскизно зарисованный портрет Рубинштейна-капельмейстера. «Ступайте на хоры Благородного собрания,— писал рецензент.— Станьте так, чтобы Вам было видно лицо Рубинштейна. Не разговаривайте сами — куда Вам разговаривать: у Вас захватит дух — и не позволяйте разговаривать возле Вас другим. Смотрите. Вот он вышел. Как детски беспомощно поправляет он свечи у своего пюпитра! Глаза наполовину закрыты... Чего ждут все от этого утомленного человека с бетховенскою головою, человека, который не может справиться даже со своим пюпитром? Как шеголеваты, самоуверенны и самодовольны в сравнении с ним другие дирижеры!.. Вот он три раза ударил палочкой. Вот он ее поднял... вот махнул. Полились звуки. Кто же это теперь стоит перед Вами?.. Теперь перед оркестром вдруг

возвышается могучий властелин... Совершается удивительный творческий процесс». ²¹⁹ С. Кругликова также увлекло тогда рубинштейновское дирижерское искусство, и он находил, что Рубинштейн-дирижер не в меньшей мере, чем Рубинштейн-пианист, — вдохновенный поэт и юношески увлекающийся художник, доставляющий незабвенные минуты высокого эстетического наслаждения. ²²⁰

Из огромного количества высказываний современников о Рубинштейне-дирижере, в которых содержится оценочная характеристика его искусства, значительный интерес представляет ряд страниц в воспоминаниях Н. Финдейзена. Мемуарист страстно полемизирует с теми, кто не сумел понять и оценить этой стороны артистической деятельности Рубинштейна: «... Мне кажутся только смешными заявления его хулителей — «Рубинштейн был плохим дирижером». Плохими дирижерами были Римский-Корсаков, Чайковский, Лядов, Глазунов. Рубинштейн не был только капельмейстером-ремесленником... Когда он дирижировал Девятой и «Эроикой», увертюрами к «Эгмонту» и 3-й «Леонорой» Бетховена, он творил искусство, он действительно заставлял переживать музыку величайшего из симфонистов. Его сутулая, несколько сгорбленная фигура откидывалась назад... Опираясь левой рукой о балюстраду своего возвышения или о пюпитр, он вдохновенно управлял дирижерской палочкой, точно скипетром, — над внимавшей ему массой исполнителей. Его можно было слушать — только затаив дыхание, ибо в эти минуты... перед вами вырастал, вернее, отчетливо и вдохновенно выплывал божественный мелос бетховенского творчества... Смешно и грешно было бы в эти несравненные минуты художественных переживаний думать и подмечать какие-либо киксы валторн или промахи другого оркестранта (они случались и при Никише)... Я бывал в эти минуты все окружающее, ибо только слушал и слышал голос Бетховена». ²²¹ Относил Рубинштейна к «замечательным дирижерам» и С. Василенко, ²²² а Римский-Корсаков ставил Рубинштейна как капельмейстера в один ряд с Балакиревым, Берлиозом, Бюловом и Направником. ²²³

Нет ничего удивительного в том, что стиль интерпретации Рубинштейна-дирижера и Рубинштейна-пианиста, как отмечали многие современники, опирался на одни и те же принципы. И дирижерское искусство Рубинштейна — явление этического порядка; и в дирижировании артист всегда стремился к выражению внутренней правды, вкладывая в каждый создаваемый исполнительский образ всю свою душевную силу; и в дирижировании он привлекал внимание к героическому и трагическому началам; и в дирижировании Рубинштейн, оставаясь верным идее произведения, становился его «соавтором», как бы заново открывал его и воскрешал к новой жизни; ²²⁴

и в дирижировании импровизационный характер трактовки играл огромную роль; и в дирижировании сказывались его чуткое внимание к мелосу и индивидуально-неповторимый характер произнесения мелодии;²²⁵ и дирижируя, Рубинштейн писал широкими мазками, меньше думая о частностях, а больше — о целом.²²⁶ Развивать эти лаконично изложенные тезисы означало бы повторять на ином материале уже сказанное о рубинштейновском пианизме.

Рубинштейн был бесспорно выдающимся дирижером. Но справедливость требует отметить, что в этом амплуа он лишь сравнительно редко добивался той магической власти над аудиторией, какой почти всегда достигал в роли пианиста. Современники, ставившие Рубинштейна-дирижера ниже Рубинштейна-пианиста, были, по-видимому, правы. Казалось, он обладал всем, чтобы быть не только замечательным, но и великим дирижером: музыкально-исполнительским гением, фанатической преданностью искусству, тончайшим слухом и великолепным ритмом, превосходным знанием оркестра, огромной волей и способностью одним лишь взглядом или движением подчинять себе людей, умением жестом и мимикой передавать, «рисовать» характер музыки.

Чего же не хватало Рубинштейну-дирижеру?

Встречаются разного типа дирижеры. Одни нуждаются в большом количестве репетиций и любят их, со скрупулезной тщательностью занимаются со всем составом оркестра и с отдельными группами музыкантов; в работе этих дирижеров жест играет, быть может, меньшую роль, чем словесное разъяснение; они буквально все подготавливают и уточняют на репетициях, а на самом концерте не столько вдохновляют исполнителей, сколько властно напоминают им то, что было сделано заранее. Другие придают репетициям меньшее значение; их основной метод — непосредственное воздействие, «заражение» оркестрантов во время самого концерта. Третьи совмещают в себе мастеров репетиционных занятий и вдохновенных концертных исполнителей. Великие дирижеры — за редчайшими исключениями — принадлежат к последней категории капельмейстеров.

У Рубинштейна обычно не хватало выдержки и терпения для того, чтобы провести с оркестром всю необходимую черновую работу. Повторять множество раз уже однажды, пусть и с другим оркестром, сделанное было для Рубинштейна мучительно трудно. «Он обладал, — писал К. Рейнеке, — редкой среди музыкантов особенностью: он не любил [оркестровых] репетиций».²²⁷ Рубинштейн был убежден, что на самом концерте силой своего дирижерского внушения сумеет добиться того, чего ему не удалось достичь в будничной обстановке репетиции. И он, сверхтребовательный художник, в противо-

речи со своими же принципами — на репетициях не доводил исполнение разучиваемого произведения до совершенства.

К тому же Рубинштейн обладал, как уже отмечалось, великолепным импровизационно-исполнительским дарованием, и это дарование в известной мере мешало ему как дирижеру. С. Цвейг в очерке об А. Тосканини рассказывает об одной особенности этого великого дирижера: любое исполняемое произведение «уж давно отработано в его уме — отработано ритмически и пластически в наимельчайших оттенках задолго до того, как он подойдет к пульту; репетиция для него не процесс созидания, а лишь приближение к этому внутреннему, изумительно четкому замыслу». ²²⁸ Не то происходило у Рубинштейна: и у него был ясный музыкальный замысел и ясная музыкально-исполнительская идея; но его замысел и идея, оставаясь неизменными в общих контурах, под влиянием тех или иных душевных импульсов весьма существенно варьировались в подробностях. Рубинштейн мог на первой репетиции требовать от оркестра одного, на следующей — другого, а на концерте — третьего, подчас противоположного тому, чего он добивался на репетициях. Бывало, что на репетиции он дирижировал на $\frac{4}{4}$, а на концерте, увлеченный музыкой, неожиданно для оркестра переходил на *alla breve*.

Если Рубинштейну представлялось, что музыка должна звучать так, а не иначе, он нередко, особенно на самом концерте, совершенно не считался с исполнительскими средствами и возможностями оркестрантов, ставил их в критическое положение, требуя невыполнимой звучности и неисполнимых темпов... Словом, Рубинштейн не обладал нужной для дирижера осмотрительностью, и это порой мешало его психологическому контакту с оркестром.

Рассказав о некоторых случаях дирижерских неудач Рубинштейна, А. Брюллова пишет: «Зато, когда пьеса была твердо усвоена, дирижер и оркестр спелись, он подымался до такой высоты, что все исполнители точно сливались с его душой, и получалось такое вдохновенное исполнение, какое никогда не снилось более корректным и властным над своим темпераментом дирижером». ²²⁹

Глава двадцать седьмая

I

После ухода в 1867 году из Русского музыкального общества и Петербургской консерватории Рубинштейн, судя по его переписке, не переставал проявлять внимание к русскому

Музыкальному просветительству, профессиональному образованию и выявлению отечественных музыкальных талантов. Особенно интересовало его положение дел в Петербургской консерватории. В начале 70-х годов он мечтал, чтобы его детище возглавил Н. Рубинштейн. Когда же в 1876 году директором консерватории стал К. Давыдов, которого Рубинштейн ценил как артиста и просвещенного человека и с которым сохранил дружеские отношения до конца своих дней,— его это назначение обрадовало, хотя он и высказывал опасение, как бы Давыдову не помешал его характер, представлявшийся Рубинштейну недостаточно твердым и решительным. В августе 1876 года он писал матери: «...Известно ли Вам, что Давыдов стал директором здешней консерватории? Считаю, что в музыкальном отношении выбор удачен, а в деловом — это покажет будущее». ²³⁰ Спустя месяц он писал об этом назначении как об единственном отрадном факте в петербургских музыкальных делах. ²³¹

В 70-х годах Рубинштейн хотя и интересовался делами Русского музыкального общества, но отказывался принимать личное участие в его деятельности. Лишь в начале 80-х годов, после смерти брата, Рубинштейн снова сблизился с Обществом. Под его управлением прошел ряд симфонических собраний в Москве и в Петербурге; на некоторое время он стал одним из директоров Петербургского отделения Общества. Правда, в марте 1882 года Рубинштейн заявил, что «ввиду частых продолжительных отлучек из Петербурга он лишен возможности исполнять обязанности председателя дирекции и директора Общества», но согласился и впредь участвовать в заседаниях дирекции, посвященных музыкальным вопросам. ²³²

В ближайшее после этого время Рубинштейн в качестве советника принимал участие в делах Русского музыкального общества. Так, осенью 1882 года на его рассмотрение был послан вопрос об открытии консерватории в Одессе, поднятый одним из одесских музыкантов. Резолюция Рубинштейна гласила: «Консерваторию [открывать] в Одессе пока не нужно, а подготовительную школу для консерватории, так же как в Киеве и в Харькове, можно и следует поощрить». ²³³ К Рубинштейну же в тяжелое время, которое переживала Московская консерватория, когда должность ее директора исправлял К. Альбрехт, обратились за помощью педагоги этой консерватории. И Рубинштейн вмешался, предлагал Русскому музыкальному обществу свои услуги для поездки в Москву. ²³⁴

В эти же годы Рубинштейн взял под свое покровительство ряд талантливых учащихся, которых ему довелось услышать во время поездок по городам России. Среди них был юный В. Сапельников, в будущем известный пианист. Мальчик,

игравший тогда на скрипке, фортепиано и сочинявший музыку, бедствовал. Рубинштейн добился для него материальной помощи от одесского городского головы и Русского музыкального общества, определил его на обучение в Петербургскую консерваторию (в класс Л. Брассена), проявлял заботу о его бытовом устройстве.²³⁵ Будучи в Москве, Рубинштейн привлек внимание музыкальных кругов к даровитому мальчику А. Корещенко, впоследствии видному пианисту и композитору...

По предложению Рубинштейна осенью 1882 года в одном из квартетных собраний Русского музыкального общества был впервые исполнен Первый квартет семнадцатилетнего Глазунова. Рубинштейн вывел молодого композитора на эстраду и представил собравшимся. Спустя несколько месяцев под управлением Рубинштейна была впервые исполнена Первая увертюра на греческие темы Глазунова...

2

В 1887 году К. Давыдов по ряду причин как общественного, так и личного характера оставил пост директора консерватории и уехал из Петербурга. Произошло это в первых числах января, в середине учебного года, незадолго до предполагавшегося открытия музыкального училища, инициатором которого был Давыдов. Так как еще в конце декабря отставки директора никто не ждал, уход Давыдова представлялся неожиданным. Отношение к консерватории со стороны правительственных кругов было в эти годы резко отрицательным. После внезапного отъезда Давыдова создалось очень острое положение. По словам Рубинштейна, «консерватории почти грозило закрытие». В. Бессель указывал, что в этот момент над консерваторией нависли такие тучи, что только сильная рука Рубинштейна могла спасти ее от тяжелого кризиса.²³⁶ Дирекция Петербургского отделения Русского музыкального общества обратилась к Рубинштейну с просьбой взять на себя руководство консерваторией. «Это было для меня сюрпризом,— рассказывал он спустя несколько лет.— ...Я раньше не предполагал, что мне придется вернуться. Но потом стало жаль консерватории: я ведь это дело считал своим». Рубинштейн приступил к исполнению директорских обязанностей 12/24 января. Характерно, что, вопреки существовавшим установлениям, он стал во главе консерватории до того, как его кандидатура была утверждена великим князем Константином Николаевичем, «высоким покровителем» Общества. Лишь 7/19 февраля дирекция Петербургского отделения обратилась с просьбой утвердить кандидатуру

Рубинштейна.²³⁷ Таким образом, сановные круги были поставлены перед совершившимся фактом: можно было не пригласить Рубинштейна на пост директора, но не утвердить великого артиста, пользовавшегося мировым авторитетом, в этой должности после того, как он в нее вступил, было немыслимо. О поспешности, с которой Рубинштейн стал во главе консерватории, свидетельствует ряд его писем и, в частности, письмо к П. Вейнбергу, в котором он сообщал, что «по *непредвиденно* сложившимся обстоятельствам» вынужден был принять на себя руководство консерваторией.²³⁸ Через несколько дней после начала работы в консерватории Рубинштейн писал матери: «Я снова директор консерватории — спустя 20 лет! Я взял этим на себя немалую задачу, так как едва ли не легче устроить нечто *новое*, чем изменить (улучшить) *старое*. Я сделаю все, что смогу, а что из этого выйдет — предоставим времени и судьбе».²³⁹

Назначение Рубинштейна было встречено русскими музыкальными деятелями, входившими в состав беляевского кружка, по-разному: Римский-Корсаков и Лядов отнеслись к возвращению Рубинштейна в консерваторию с известной настроженностью, но в общем сочувственно; Бородин и В. Стасов — резко отрицательно. Последний рассматривал позицию, занятую Римским-Корсаковым и Лядовым, как «чистое униатство» и чуть ли не как измену делу русской музыки. Этой же точки зрения придерживался и Балакирев.

В письмах Бородина и Стасова, написанных под влиянием момента, содержится немало несправедливых реплик по адресу Рубинштейна. В конечном счете они опасались, по-видимому, трех моментов: отрицательного воздействия Рубинштейна-директора на этическую сторону воспитания юношества; невнимания нового директора к русскому музыкальному творчеству и непонимания роли национальных моментов в формировании молодых русских артистов, композиторов и педагогов; недружелюбного отношения Рубинштейна к музыкантам, группировавшимся в свое время вокруг Балакирева.

Обоснованны ли были эти опасения и оказались ли они справедливыми?

За несколько лет до вторичного вступления Рубинштейна на пост директора консерватории В. Стасов высказал свой взгляд на характер административной деятельности братьев Рубинштейнов. По мнению критика, деспотизм А. Рубинштейна способен приучить подчиненных ему лиц к «холопству, унижению, ласкательству, заискиванию, перенесению безропотно оскорблений со стороны бьющей руки и т. д.». Стасову, как известно, нравилась нетерпимость молодежи, ее задор, непокорность, бунтарство, ее критическое чутье, пусть даже резкое и несправедливое. Поэтому со свойственной ему иногда

гиперболичностью он писал, что пусть уж лучше прекратит свое существование музыка и заглохнут концерты, «но пусть никто не портит молодежь, не развращает ее». ²⁴⁰ Принципиально Стасов и поддерживавший его в этом вопросе Бородин были, конечно, правы: тупое самодурство, самовозвеличение и слепое обожествление личности, действительно, ведут к подхалимству и развращают окружающих. Но разве была хоть доля справедливости в словах Бородина, написавшего в первый же день (!) прихода Рубинштейна в консерваторию, что новый директор напоминает ему «известного щедринского Помпадура, у которого говорящая машинка в голове, производившая только два слова: «не потерплю» и „раззорю“»? ²⁴¹ Да, Рубинштейн был порой деспотически требователен к педагогам и учащимся, но это была требовательность великого художника, а не тупого щедринского героя, требовательность человека, пусть иногда и заблуждавшегося, но бескорыстно и отнюдь не для самовозвеличения отдавшего все свои силы и все свое время организации русского профессионального музыкального образования. Пример бескорыстия, самозабвенной любви к искусству и к выполняемому делу и такой требовательности не только «не портил» молодежь, но, по всеобщему признанию, оказывал на нее облагораживающее воздействие. Не следует забывать, что Рубинштейн, несмотря на свойственные ему деспотические наклонности, острой ненавистью ненавидел робких и пресмыкающихся и отваживал от себя подлирал.

Теперь о другом опасении некоторых русских музыкальных деятелей — о невнимании Рубинштейна к сочинениям отечественных авторов и непонимании роли национального начала в формировании молодых музыкантов. Что касается первого из этих вопросов, то программами своих симфонических концертов и в 60-х и в 80-х годах Рубинштейн показал, что опасения Стасова и Балакирева лишены были основания. К тому же в годы своего второго директорства Рубинштейн настойчиво добивался открытия специального театра для русских опер и организации симфонических концертов, в программах которых были бы исключительно сочинения русских авторов.

По-разному складываются судьбы людей! Ошибки одних быстро забываются; ошибки других — чаще всего людей ярких и талантливых — вспоминают в течение десятков лет: тень от статьи молодого Рубинштейна, написанной в начале 50-х годов, мешала его противникам в конце 80-х годов видеть его реальные дела.

Понимал ли Рубинштейн значение национального фактора в подготовке музыкантов? В этом вопросе позиция Рубинштейна была противоречива. В ответ на нападки шовинисти-

ческой реакционной прессы он писал в конце 80-х годов, что «национальное *исполнение* вряд ли может существовать», что «национальное *сочинение* зависит от личности сочинителя» и что «дело консерватории — дать правильное музыкальное образование, т. е. научить теории музыки (тут национальность ни при чем)» и познакомить с классической и отечественной музыкой.²⁴² А поступал Рубинштейн, будучи директором консерватории, по-иному. Так, один из пунктов протокола Художественного совета консерватории гласит: «...Принять предложение А. Г. Рубинштейна о том, чтобы в классах теории обращено было внимание на изучение особенностей русской народной музыки».²⁴³

Характерны и другие факты, свидетельствующие об интересе Рубинштейна в 80-х годах к национальному началу в музыке. Латышский композитор Я. Витол рассказывает в своих мемуарах, что в период его преподавания в Петербургской консерватории профессор Ю. Иогансен как-то с сожалением высказал ему неудовольствие по поводу того, что он, Витол, вопреки надеждам Иогансена, не пишет «немецкую музыку». Рубинштейн же, прослушав с большим вниманием сонату Витола и обратив внимание на ее национальные особенности, сказал молодому композитору текстуально, по его словам, следующее: «Кто вы по национальности? Не русский, конечно, но и не немец. С развитием немецкой музыки покончено. В вашем же творчестве есть кое-что новое».²⁴⁴

О внимании Рубинштейна в эти годы к национальным моментам в музыке свидетельствует и В. Корганов. Рубинштейн высказал ему мысль, что миссия музыкантов-теоретиков, работающих в Тифлисском отделении Русского музыкального общества, заключается главным образом в том, чтобы изучать и разрабатывать вопросы местной и вообще восточной музыки.²⁴⁵

В «Коробе мыслей» (л. 23/13) Рубинштейн заметил, что, по его мнению, вокальные произведения обычно лучше звучат, когда их исполняют на языке оригинала. И он, кстати говоря, требовал, чтобы учащиеся консерватории умели петь на разных языках. Однако, вернувшись в консерваторию, он вступил в конфликт с некоторыми профессорами, настояв на том, чтобы молодые певцы пели на русском языке не только сочинения русских, но и зарубежных композиторов.²⁴⁶ Незадолго до этого известная певица и преподавательница пения М. Маркези назвала его «фанатиком» национальных принципов в пении. В своей книге она рассказывает, что, прослушав в Париже ее учениц, среди которых было много русских, Рубинштейн призвал своих соотечественниц быть патриотками и завершить образование в России.²⁴⁷ Он прислал Маркези спустя некоторое время письмо, которое начиналось

со следующих строк: «Признавая всю ту пользу, которую Вы приносите берущим у Вас уроки русским дамам, я должен, однако, высказать Вам свое горячее пожелание, а именно: дозвоьте указать Вам *русского* «*maestro au piano*»,* знающего *русский* репертуар и могущего *обучать* на *русском* языке тех Ваших учениц, которые готовятся к театральной деятельности в России». ²⁴⁸

Наконец, обратимся к последнему из опасений некоторых русских музыкантов: Рубинштейн проявит недружелюбие к бывшим балакиревцам, памятуя их отношение к консерватории в период ее организации. Надо было очень плохо знать Рубинштейна, чтобы предполагать, что эти «прогнозы» могут подтвердиться. Рубинштейн никогда и ни при каких условиях не мстил. По его собственным словам (л. 53/—), — и это подтверждается множеством фактов — обиды, даже самые горькие, он с легкостью прощал, хотя ему было трудно их забыть. К тому же с конца 60-х годов он мечтал о «слиянии» с представителями Новой русской школы и сетовал на невозможность добиться примирения из-за того, что они его «ни во что не ставят». Рубинштейн сделал даже в конце 80-х годов попытку привлечь Балакирева к участию в консерваторских экзаменах. В ответном письме Балакирев решительно отклонил эту попытку: «... По недостатку времени я не имею возможности принять участие в производстве экзаменов... и, к сожалению моему, не предвижу этой возможности и на будущее время». ²⁴⁹

Как же, в таком случае, объяснить тот странный факт, что в год своего возвращения в консерваторию Рубинштейн сначала предложил Римскому-Корсакову принять на себя руководство симфоническими концертами Русского музыкального общества, а затем не возвращался больше к своему предложению? Это вызвало резкие нападки на Рубинштейна в письмах В. Стасова и Глазунова. Сам Римский-Корсаков полагал, что Рубинштейн, по-видимому, был недоволен представленными им программами или опасался положиться на его силы. ²⁵⁰ Рубинштейн не лицемерил: он, действительно, как гласит протокол заседания, внес в Петербургское отделение Общества предложение пригласить Римского-Корсакова, но дирекция «времененно отложила», а по существу говоря, отклонила этот проект. ²⁵¹

3

Путь, который прошла консерватория за время с 1867 по 1887 год, Рубинштейн охарактеризовал в «Автобиографических рассказах» так: «При Зарембе, Азанчевском и Давыдове

* концертмейстера (фр.).

сделано было много хорошего, даже чудесного, но в другом роде, чем мне этого хотелось бы».

Давыдов как руководитель консерватории во многом придерживался тех же взглядов на методы обучения и воспитания молодых музыкантов, что и Рубинштейн. В чем же выразилось основное расхождение их взглядов? Отметив, что за время директорства Давыдова количество учащихся в консерватории возросло в три с лишним раза, Рубинштейн сказал по поводу разногласий со своим предшественником следующее: «Консерватория должна была вырасти в высоту, идти вверх, к облакам, а она раздалась вширь и стала фабрикой музыкальной». Эти слова в прошлые годы истолковывались в нашей музыковедческой литературе весьма произвольно: указывалось, что Давыдов был сторонником демократизации музыкального образования, а Рубинштейн, мол, был ее противником. Исследователи 1930-х годов, находившиеся в плену вульгарных социологических схем, делали отсюда глубоко ошибочные выводы: они причисляли Давыдова и Рубинштейна к антагонистическим классовым группировкам, а позицию Рубинштейна квалифицировали чуть ли не как реакционную.

Все это весьма далеко от истины. Вступив на пост директора, Давыдов широко распахнул двери консерватории для молодежи. На определенном этапе развития русского профессионального образования это было необходимо, и Давыдов был прав. Но недостаточная осмотрительность при отборе поступающих, недостаточная требовательность к учащимся во время их обучения, льготы, предоставлявшиеся малоспособным молодым людям, расширение количества обучавшихся не за счет оркестрантов, в которых была нужда, а за счет весьма серых пианистов и певцов — все это привело в конце концов к тому, что консерваторию захлестнула волна посредственности. Вот это испугало Рубинштейна. Как и Давыдов, он был сторонником демократизации музыкального образования. Но, во-первых, он считал необходимым более резко дифференцировать общее музыкальное воспитание (которое полагал нужным сделать массовым) от профессионального обучения и, во-вторых, опасался воздействия на даровитую молодежь, а в будущем и на русскую музыкальную культуру, тех бесталанных людей, которые случайно забрели на огонек искусства. Он понимал, что эти серые и безликие музыканты спустя некоторое время поднимут голову, станут важными и солидными, превратятся в балласт, который сможет задавить яркое и талантливое; понимал, пользуясь его же словами, что «к дурному можно привыкнуть», что в искусстве «хорошо» и «плохо» нередко оказываются относительными и растяжимыми понятиями и что поэтому наблюдается «такой большой

успех посредственностей и такое частое непонимание подлинной сущности искусства» (см. лл. 100/51 об. и 85/44). Преградить путь посредственности и не обойти вниманием ни одного подлинно даровитого человека — вот идея, ставшая для Рубинштейна руководящей во время его второго директорства. Именно поэтому он хотел, по его словам, обратить консерваторию «из фабрики, из магазина... в рабочую мастерскую».

С первых же дней появления в консерватории Рубинштейн повел наступление не столько против посредственных учеников, заполнивших, главным образом, фортепианные и вокальные классы, сколько против посредственных педагогов. Имея в виду этих педагогов, он писал матери: «...В течение двух недель я не буду слышать никакой ученической игры, а что еще важнее, — никакой учительской игры... Не знаешь, какое из этих двух зол меньше». ²⁵² А спустя несколько месяцев, вернувшись к этой же теме, он заметил: «...Педагогика теряет свое величие и значение из-за множества посредственностей и из-за фабричного характера, который принимает это дело». ²⁵³

При Давыдове, — вероятно, в силу его недостаточной твердости, — как-то само собой утвердилось чиновное начало в деле продвижения педагогов: прослужив определенный срок, педагог продвигался по иерархической лестнице и становился старшим преподавателем, а затем профессором. Рубинштейн восстал против этого порядка, поставив продвижение педагога в зависимость от успеха его деятельности. При этом, в отличие от практики прежних лет, он считал необходимым и для отличившихся педагогов младшего отделения ввести звание профессора. ²⁵⁴

В свете сказанного становится понятной причина «разгрома», который учинил Рубинштейн в начале своей деятельности на посту директора консерватории, на фортепианном отделе, особенно засоренном посредственностями. Я. Витол так рисует обстановку, создавшуюся в эти дни в консерватории: «Прошло несколько дней. Рубинштейн посещал классы — затишье перед бурей. А затем неизбежный удар грома. Без каких-либо предварительных переговоров... — распоряжение четверым пианистам: «Антон Григорьевич повелели тотчас прекратить занятия и оставить консерваторию...» За первым квартетом последовал второй... Этим пианистам Рубинштейн сообщил, что они лишаются права вести далее высший курс и представлять учащихся к выпускным экзаменам...» ²⁵⁵ В свете сказанного становится понятным и то ликование, которое охватывало Рубинштейна, когда он узнавал, что даровитые музыканты — пусть и придерживавшиеся в искусстве иных взглядов, чем он, — склонны работать в консерватории.

Так было, например, с А. Гензелем, в прошлом — недругом консерватории, а теперь пожелавшим помочь Рубинштейну и взять на себя обучение пианистов. Отвечая Гензелю и называя его своим «братом по искусству», Рубинштейн писал: «Вся моя деятельность покоилась на прославлении артиста. В последнее время я был в замешательстве: готов был прийти к мысли, что артисты нисколько не благороднее публики. И тут я получил Ваше письмо — итак, *je vois, je sens, je crois!!*».* ²⁵⁶

И учреждение музыкального училища по проекту Давыдова ²⁵⁷ Рубинштейн отклонил не «по свойственной его характеру нелюбви подчиняться чужой инициативе», как писали когда-то историки Петербургской консерватории, ²⁵⁸ а потому, что и здесь опасался процветания посредственностей. По проекту Давыдова музыкальное училище должно было быть самостоятельным учреждением, не подвластным методическому руководству со стороны наиболее авторитетных музыкантов-профессоров консерватории; по мысли же Рубинштейна на подготовительном отделении консерватории (по существу, — это то же училище) должны были обучать только помощники профессоров высшего отделения «под надзором и ответственностью этих профессоров, для точного и полного проведения их программы». ²⁵⁹ Такая организация работы должна была, по мысли Рубинштейна, поднять уровень преподавания на подготовительном отделении.

Для того чтобы вести консерваторию по пути, который он считал единственно правильным, и ответственно решать основные вопросы руководства этим учреждением (важнейшим из них он считал комплектование педагогов), Рубинштейну нужна была вся полнота власти. С этой целью он подал в Главную дирекцию Русского музыкального общества записку с проектом изменения устава консерватории, поддержанную дирекцией Петербургского отделения. ²⁶⁰ Поняв, однако, вскоре, что принятие нового устава и утверждение его в санных сферах может затянуться на многие годы, Рубинштейн пошел по пути более быстрого и простому: он составил весьма обширные «Положения по С.-петербургской консерватории», которые должны были помочь обойти уставные препятствия и обеспечить ему нужные права. Изучая ряд сохранившихся черновых экземпляров этих «Положений» со множеством вставок, пометок, дополнений и изменений, внесенных Рубинштейном, ²⁶¹ не перестаешь поражаться многогранности его личности: вдохновенный артист совмещался в нем с великим организатором, способным кропотливо ра-

* я вижу, я чувствую, я верю!! (фр.).

ботать над каждой правовой формулировкой, глубоко вникать в общие и частные вопросы руководства и со всей ясностью заранее видеть путь, по которому он поведет консерваторию.

В мае 1887 года Рубинштейн прочел на заседании Художественного совета консерватории разработанные им «Положения». Он заявил при этом, что, «по его убеждению, существующие в консерватории порядки не дают ему возможности с надлежащею свободою принять все те меры к возвышению значения консерватории и усовершенствованию ее, какие он считает необходимым»; что в силу этого он сможет остаться директором только в том случае, если его проект будет принят. Для того чтобы не стеснять членов Совета своим присутствием, Рубинштейн предложил обсудить «Положения» без него и покинул заседание. Л. Ауэр, взявший на себя роль председателя, поставил, как гласит протокол заседания, вопрос: «Желательно ли для Совета, чтобы А. Г. Рубинштейн оставался директором консерватории с указываемыми им полномочиями?». Тот же протокол свидетельствует, что «на это последовал утвердительный ответ всех присутствовавших, единогласный и единодушный, без возражений».²⁶²

Однако вскоре после этого знаменательного заседания вокруг «Положений» Рубинштейна разгорелась острая борьба. Четверо педагогов-пианистов (К. Лютш, Г. Вельфель, И. Боровка и В. Виссендорф), которым Рубинштейн предложил преподавать только на подготовительном отделении, опротестовали «Положения» Рубинштейна, как противоречащие уставу консерватории.²⁶³ Протест этот не получил, однако, поддержки дирекции Петербургского отделения Общества. Педагоги, оспаривавшие «Положения», подали в отставку, и Рубинштейн стал полновластным директором консерватории.²⁶⁴

Конечно, ограничение его директорской власти могло последовать не только со стороны Художественного совета консерватории. Рубинштейн не забыл обстоятельств, заставивших его в 1867 году покинуть консерваторию, и понимал, что его деятельности на посту руководителя консерватории могут мешать высокопоставленные лица в Главной дирекции Общества, и в первую очередь великая княгиня Александра Иосифовна. Поэтому, опираясь на свой всемирно признанный музыкально-артистический авторитет, Рубинштейн в своем отношении к сановным кругам не отступал от позиции, которую сформулировал в письме к сенатору А. Марковичу, помощнику председателя Русского музыкального общества, так: «Я признаю формальность утверждения моих распоряжений по консерватории, но формальности *неутверждения* не признаю...»²⁶⁵

В четырехлетие между 1887 и 1891 годами работа в консерватории и в Русском музыкальном обществе стала главной для Рубинштейна, почти вытеснив все остальные, даже сочинение музыки. В жизнь консерватории, протекавшую в последние годы директорства Давыдова спокойно, размеренно и начавшую — только начавшую — покрываться плесенью равнодушия, с приходом Рубинштейна ворвался вихрь обновления. Своей энергией Рубинштейн побуждал к активной деятельности все и всех. Работоспособность он проявлял такую же, как в молодые годы, в дни своего первого директорства. Переехав из Петергофа в Петербург и наняв небольшую квартиру в доме № 27 по Троицкой улице (ныне ул. Рубинштейна), он с раннего утра отправлялся в консерваторию и отдавал ей все свое время. «Антон Григорьевич, — рассказывал Римский-Корсаков В. Ястребцеву, — всегда являлся первым и уходил последним».²⁶⁶ По словам Б. Асафьева, Глазунов говорил с восторженным почтением не только о Рубинштейне-пианисте, но и о Рубинштейне-директоре и подчеркивал, что как основатель и руководитель консерватории он «вложил всю свою пламенную душу в это дело — и пусть деспотически, — но выполнял свой долг так беззаветно, как может только истинный артист».²⁶⁷ Не следует забывать, что Рубинштейн работал в консерватории безвозмездно. Полагавшийся ему как директору и педагогу денежный оклад (6600 руб. в год) он вносил в фонд консерватории.²⁶⁸

О самоотверженной и бурной деятельности Рубинштейна в консерватории свидетельствует и ряд его высказываний в письмах к матери и сестре. Весной 1887 года он пишет матери: «Я охвачен здесь стремительной, невыносимой, но неизбежной деятельностью. Моя задача: многое изменить, многое создать, многое уничтожить. Я сделаю все, что смогу. Удастся ли — это придется предоставить решить времени и обстоятельствам. Во всяком случае, многое будет по-иному. До конца мая я должен буду заниматься своей должностью... Адова жизнь! Но она может и в рай привести. Я думаю, что повисну, вероятно, между адом и раем. Это и значит жить на земле по-земному и умереть».²⁶⁹ Спустя два года он сообщает ей же: «Я живу в постоянном однообразии: изо дня в день, с утра до ночи — музыка, заседания, репетиции, выступления учеников (столь удачные, что могли бы быть выступлениями учителей) и выступления учителей (столь плохие, что могли бы быть выступлениями учеников). И вот так продолжаешь жить, идя по избитой дороге».²⁷⁰ А незадолго до того, как он покинул консерваторию, Рубинштейн пишет сестре: «Я теперь весь поглощен консерваторией — оперный спектакль, ученический концерт, консерваторские вечера, экзамены научные и художественные, Девятая симфония с дирижирова-

нием и игрою соло, концерт в пользу Чези, акт и т. д.— это все предстоит до июня месяца и начинается с завтрашнего дня. Можешь меня поздравить». ²⁷¹

От педагогов и учащихся Рубинштейн властно требовал соблюдения наистрожайшего порядка в занятиях. Человек по натуре добрый, он становился беспощадным к нарушителям дисциплины. Как ни обрадовал его приход в консерваторию Гензельта, но Рубинштейн письменно предупредил его, что личное участие профессора в заседаниях, музыкальных учебных вечерах и экзаменах строго обязательно и что ни для кого послаблений в этом быть не может. ²⁷² При Давыдове С. Ментер, которую Рубинштейн очень ценил как артистку, обычно отлучалась в концертные турне на целые месяцы, оставляя свой класс без личного присмотра. Рубинштейн проэкзаменовал всех ее учеников и, убедившись в недостаточности их успехов, предложил ей на выбор: либо неукоснительно соблюдать «Положения по консерватории», либо покинуть консерваторию. И Ментер, к огорчению Рубинштейна, ушла из консерватории. ²⁷³ А вот еще один пример требовательности директора, на этот раз в отношении учащихся. В архиве инспектора Н. Абрамычева сохранилось одно из распоряжений Рубинштейна, решительное и колоритное: «18-летним ничего не знающим [певцам и певицам] следует посоветовать записаться на 2 года в элементарную теорию с сольфеджием (при других обязатель[ных] предметах) и [лишь] потом поступать в специальный класс пения, а ежели не хотят — *то гнать вон*». ²⁷⁴

В связи с вопросом о требовательности Рубинштейна следует осветить интересную тему «Рубинштейн-экзаменатор».

Придя в консерваторию, новый директор заставил повысить уровень экзаменационных требований по всем специальностям и ввел испытания, результаты которых давали возможность судить о подготовленности ученика к самостоятельной, без помощи педагога, работе. Для того чтобы добиться объективности в экзаменационных оценках, Рубинштейн включил в «Положения по С.-петербургской консерватории» параграф, который гласил: «Фамилии экзаменующихся, равно и фамилии их профессоров, не сообщаются экзаменационной комиссии. Каждый экзаменующийся обозначается в списках особым номером, после которого следует программа исполняемых пьес... В партитуре и партиях также не обозначается фамилия сочинителя, а выставляется особый, ему раньше данный номер». ²⁷⁵ К тому же, по предложению Рубинштейна, для облегчения сравнительного суждения об учениках они должны были на проверочных и выпускных испытаниях сверх своей программы исполнить одну общую для всех пьесу, которая заранее назначалась экзаменационной комиссией.

Рубинштейн требовал от педагогов большой осмотрительности в выставлении оценок, рассматривая «экзаменные баллы» как одну из крайне важных форм воспитания молодых музыкантов путем поощрения или порицания. Его выводили из себя педагоги, которые не умели или не хотели считаться с масштабом дарования, умением и темпом продвижения учащегося и которые, не задумываясь о будущем, спешили обрадовать юношей или девушек преувеличенно высокой оценкой их успехов. Нетребовательность губительно сказывается на искусстве, на молодежи и на консерватории — такова, суммируя его многочисленные высказывания, одна из идей, которой руководствовался в те годы Рубинштейн на посту директора. «Отметки,— рассказывает С. Майкапар,— Рубинштейн ставил очень сдержанно. Получившие от него четверку были вполне довольны, так как уже этот балл означал вполне хорошее исполнение. Отличное, законченное исполнение оценивалось им отметкой 4¹/₂, пятерку же ставил он за исключительно выдающееся художественное исполнение единичных наиболее одаренных учеников консерватории».²⁷⁶

Желая проверить общее музыкальное дарование тех учеников, игру которых он оценивал пятеркой, Рубинштейн нередко заставлял их на экзамене или на ученическом вечере импровизировать на заданную тему. Так, Ф. Блуменфельду, по его рассказу, Рубинштейн предложил на одном из экзаменов тут же что-либо сочинить на тему одной из песен Шуберта.²⁷⁷ Такой же случай описывает в своих мемуарах М. Пресман: Рубинштейн, посетив специально для него организованный вечер учеников Московской консерватории, предложил А. Корещенко сыграть фортепианную импровизацию, положив в ее основу тему баховской скрипичной фуги.²⁷⁸

На экзаменах по теоретическим дисциплинам Рубинштейн высказывал нескрываемое осуждение схоластики и формалистики. Как-то на испытаниях по элементарной теории музыки, в курс которой в те годы включалось много лишних сведений, разыгралась такая сцена. В конце экзамена Рубинштейн спросил ученика, какая нота на тринадцатой линейке снизу в басовом ключе. Ученик не смог ответить. Этого только и ждал Рубинштейн. Последовала реплика, произнесенная трагическим тоном:

«Я — тоже — этого — не — знаю!»²⁷⁹

Не для того, конечно, чтобы испугать ученика, разыграл Рубинштейн эту сценку. Он хотел обратить внимание педагога на бесполезность включения в курс сведений и задач, которые для практики не нужны.

Руководство экзаменами и обсуждение ученических выступлений в концертах Рубинштейн рассматривал как одну из основных обязанностей директора. Со свойственной ему

манерой подтрунивания над самим собой он писал матери, что проводит «все свое время в прослушивании гамм и проверке голосов».²⁸⁰ И действительно: проходили ли экзамены пианистов, певцов, оркестрантов или композиторов, устраивались ли ученические концерты, проводились ли испытания по теории или истории музыки, шла ли проверка знаний в научных классах,— Рубинштейн успевал быть всюду и везде, и, при всей благожелательности, не щадил в своей критике ни учащихся, ни педагогов. Последних Рубинштейн стремился привести к единомыслию и единодушию, но не в конечной оценке игры или знаний того или иного учащегося, а в понимании принципов, которые надо класть в основу этих оценок.

Рубинштейн проявлял нетерпимость к трем категориям экзаменаторов: к «скучающим», к «болтающим» («...болтовня для меня невыносима...» — л. 49/26) и к «придирающимся». Великого артиста, свободного от малейшего педантизма, выводили из себя те педагоги, которые слушали и оценивали игру ученика с одной лишь позиции: совпадает или не совпадает исполнительское толкование ученика с представлением об интерпретируемом сочинении самого экзаменатора. По рассказам Ф. Блуменфельда, как-то раз после исполнения молодым пианистом первой части бетховенской сонаты один из педагогов (кажется, Фан Арк) бросил реплику: «Взял слишком быстрый темп». Последовал раздраженный ответ Рубинштейна: «Не могу понять, откуда вам это известно. Ведь он только начал играть первую часть и не сыграл еще остальных частей сонаты!».

Сам Рубинштейн на экзаменах и на ученических концертах являл собой пример величайшей собранности. С огромной сосредоточенностью, интересом и благожелательностью прослушивал он с первой и до последней ноты выступление каждого ученика, всегда обращая внимание на удачные моменты исполнения и не придавая значения мелким неполадкам. Реагировал он на выступления учеников или на их экзаменационные ответы непосредственно и бурно, особенно в тех случаях, когда хотел выразить одобрение. А. П. Молас, присутствовавший на выпускном экзамене Ф. Блуменфельда, в неопубликованных мемуарах рассказывает, что едва пианист проиграл свою программу, как Рубинштейн громко провозгласил: «Пять!».²⁸¹ С. Майкапар также рассказывает о характерных, на весь зал звучавших рубинштейновских одобрительных восклицаниях после понравившихся ему выступлений учеников.

Рубинштейн ввел правило, согласно которому каждый из членов испытательной комиссии записывал на отдельных листах свое мнение об экзаменовавшемся ученике и выставял свой балл. Обсуждение сводилось к тому, что прочитывались

письменные отзывы и баллы; баллы суммировались, и выводилась средняя оценка. В архивных материалах консерватории сохранилось большое количество «листов председателя экзаменационной комиссии», заполненных отзывами директора и его отметками. Рубинштейн никогда не записывал своих соображений по поводу исполнения отдельных пьес. Его отзывы содержат обычно лаконичную и обобщенную характеристику учащегося, а также краткий прогноз о его профессиональных возможностях; в ряде же случаев — наблюдения и замечания общего порядка.

Вот несколько примеров таких быстро записанных и, конечно, стилистически не отделанных рубинштейновских отзывов:

«...Не берусь судить, ничего не понимая в методе пения. Мне кажется, что голос хороший, но школы нет. Если цифра что-нибудь обозначает, то $3\frac{1}{2}$ для нынешнего экзамена довольно, — но, должно быть, не по ее вине. А нужно бы ее научить по педагогическому курсу других учить, и тогда она заслужит, может быть, больше».

«...Голос [есть], верный успех, остальное — вечное сожаление...»

«...Не следует дальше держать в консерватории, так как она совершенно законченная *виртуозка*. — То, чего консерватория требует, она никогда не достигнет...»

«...Не считаю способной на сцену и даже на концертную эстраду за отсутствием всякой модуляции и жизни в голосе. Может быть годна на педагогическую деятельность, так как сама прошла хорошую школу».

«...Цифра 3 для исполнения [будущего учителя] недостаточна. Игра преподавателя должна быть по крайней мере *очень* удовлетворительна в смысле *музыкальности* при допускаемой недостаточности виртуозности...»

«...Цифрою $2\frac{1}{2}$ я отмечаю тех, которых не считаю способными быть переведенными в старший класс из-за полнейшего отсутствия у них ритмического чувства...»

«...Все кончили. Разница только на сколько: с грехом пополам или меньше...»²⁸²

Особенно интересны рубинштейновские экзаменационные характеристики тех учащихся, с которыми он занимался сам. В облике молодых пианистов Рубинштейн; судя по его записям, обращал внимание на следующие моменты: на «музыкальное понимание», «технику», «изящество» (под «изяществом» он понимал, по его словам, не столько изысканность, сколько художественную тонкость, непосредственность, естественность и артистичность исполнения), «чувство ритма» и «самостоятельность».

Приведем несколько таких записей Рубинштейна:

«...Все было бы хорошо, но полное отсутствие ритмического чувства портит все и делает музыкальную будущность весьма сомнительной».

«...Техника хорошая, музыкальной зрелости нет, отсутствие изящества».

«...Способности есть, но ритмическая часть и понимание еще очень слабы.— Touché также еще очень неудовлетворительное».

«...Отличная ученица. Вся забота должна состоять в том, чтобы возбудить в ней самостоятельность — способности к этому покамест еще неважные».²⁸³

Последняя запись — характеристика С. Познанской, одной из лучших его учениц тех лет. Эта запись позволяет привлечь внимание к принципу, который Рубинштейн считал «наиважнейшим» и которым он руководствовался не только как педагог, но и как директор консерватории: всеми мерами он побуждал педагогов развивать в учениках самостоятельность. В этом вопросе Рубинштейн стоял на позиции, которая характерна для многих больших художников и сводится к следующему: искусству должно обучать, но ему невозможно научить — ему можно лишь научиться.

Проиллюстрируем сказанное несколькими примерами.

По инициативе Рубинштейна в оперном классе ставились, главным образом, те классические и русские оперы (из русских опер упомянем «Опричника» Чайковского, «Снегурочку» Римского-Корсакова, «Рогнеду» Серова, «Кавказского пленника» Кюи, «Кузнеца Вакулу» Соловьева), которые не шли на петербургской сцене либо давались крайне редко. «Выбирая нерепертуарные пьесы, — писали в свое время историки консерватории, — Рубинштейн достигал в учащих-исполнителях большей самостоятельности игры, так как они не имели образцов для подражания».²⁸⁴ Можно себе представить, с каким гневом обрушился бы сегодня Рубинштейн на тех учащихся или законченных исполнителей, которые начинают свою работу над музыкальным произведением с прослушивания пластинок, магнитофонных лент и с копирования!

По настоянию Рубинштейна в консерватории введены были два экзамена («переходный в высшее отделение» и «окончательный»), программы к которым ученики обязаны были разучить без всякой помощи педагога. В конечном счете Художественный совет, по предложению Рубинштейна, принял, как гласит протокол, следующий «способ приготовления учеников к выпускным экзаменам, а именно: программу поверочного экзамена выполнять самостоятельно, без руководства профессора, так как таким образом *ученики, выказавшие неумелость самостоятельно работать, будут отстранены от*

публичного экзамена»²⁸⁵ (иными словами, не смогут окончить консерваторию).

Рубинштейн следил за тем, чтобы за время обучения учащиеся приобретали навыки и знания, необходимые для профессиональной работы по окончании консерватории. Он понимал, что вне практической деятельности еще в стенах учебного заведения подготовка музыкантов-профессионалов невозможна. Поэтому — если в виде примера коснуться только учащихся фортепианных классов — Рубинштейн уделял так много внимания организации их аккомпаниаторской и педагогической работы. Для того чтобы предоставить этим учащимся возможность практиковаться в аккомпанементе, Рубинштейн ввел следующее правило: на вечерах и на экзаменах, не говоря уже о классных занятиях, аккомпанировать должны были исключительно учащиеся-пианисты (или, в отдельных случаях, по своему желанию, сами педагоги); посторонним лицам в стенах консерватории аккомпанировать не разрешалось.²⁸⁶ Разве не следовало бы и в наши дни вернуться, хотя бы частично, к этому мудрому правилу, введенному Рубинштейном?

Во время своего второго директорства Рубинштейн особенно интересовался подготовкой «учителей музыки». По его инициативе «специальная комиссия преподающих игру на фортепиано» приняла решение о формах обучения и экзаменов для пианистов, которые кончают консерваторию по педагогическому отделению. «...Ученик, — говорится в постановлении комиссии, — на четвертый год [обучения] поступает в педагогический класс, где слушает лекции о методике преподавания и сам занимается элементарным преподаванием под руководством профессора педагогического класса игры на фортепиано». Для окончания консерватории с дипломом «учителя музыки» была установлена программа, состоявшая из трех разделов. Сдающий выпускные испытания должен был, во-первых, показать двух или трех удовлетворительно им обученных учеников; во-вторых, самостоятельно подготовить к исполнению ряд произведений «в доказательство своего знакомства с главнейшими стилями фортепианной литературы»; в-третьих, сделать педагогическую редакцию несложного музыкального произведения.²⁸⁷ Лиц, которые хотели окончить консерваторию экстерном, Рубинштейн допускал к экзаменам лишь после того, как они в течение года проходили курс музыкальной литературы по своей специальности и обучали под наблюдением профессоров нескольких учеников.²⁸⁸

«Если бы дело было правильно организовано, в консерваторию не должен был входить никто, кто научно не подготовлен. Она должна быть музыкальным университетом...»

Таков был взгляд Рубинштейна на задачи консерватории, изложенный в «Автобиографических рассказах». Поэтому, по его мысли, приобретение учениками практических знаний и навыков обязательно должно было сочетаться с их общим интеллектуальным обогащением и с расширением их кругозора. С этой целью, по инициативе директора, в консерватории время от времени проводились публичные чтения по различным вопросам театра, художественной литературы и музыки. Среди этих чтений особо важную роль для учащихся и для педагогов сыграли лекции-демонстрации самого Рубинштейна, посвященные истории фортепианной литературы.

Подытоживая результаты работы Рубинштейна на посту директора, Я. Витол, преподававший в те годы в Петербургской консерватории, писал: «Перед этим необычайным человеком склоняли головы и друг и завистник. В те короткие годы директорства Рубинштейна консерватория, правда, насчитывала наименьшее число воспитанников, временами даже менее 500. И все же это было время самого блестящего ее расцвета. Совместная деятельность самого Рубинштейна, Ауэра, Вержбиловича, Римского-Корсакова, Ирецкой не только окружила консерваторию ореолом, но и вдохнула в этот центр искусства подлинную и плодотворную жизнь. Консерватория была далека тогда от академизма, который мало-помалу угнездился в ней позже, во времена директорства Иогансена и Бернгарда».²⁸⁹

4

Педагогическая деятельность Рубинштейна во время его второго директорства по своим формам и характеру отличалась от его педагогической работы в Петербургской консерватории в период ее организации. Тогда в центре внимания Рубинштейна-педагога было обучение фортепианной игре, инструментовке, композиции и руководство хоровым и оркестровым классами. Теперь, в конце 80-х годов, он был охвачен мыслями о необходимости, кроме прочих занятий, ввести для учащихся, и в первую очередь для будущих учителей музыки, курсы, которые позволили бы дать им широкое знание музыкальной литературы по их специальности и ясное понимание путей ее развития. Для того чтобы показать пример проведения такого рода курсов, Рубинштейн включил в учебный план учащихся-пианистов, готовившихся к преподавательской деятельности, дисциплину «История литературы фортепианной музыки» и взял на себя проведение занятий по этой дисциплине. Этот, на первый взгляд, скромный замысел был осуществлен Рубинштейном с небывалым размахом. Курс истории фортепианной литературы явился новым

самоотверженным просветительским подвигом великого артиста и стал художественным событием, которое привлекло к себе, судя по откликам прессы, внимание музыкальных кругов всего мира.

Впервые Рубинштейн прочел свой курс в учебном сезоне 1887/88 года исключительно для учащихся-пианистов педагогических классов. Занимался он регулярно два раза в неделю и с 23 сентября/5 октября 1887 года по 2/14 апреля 1888 года провел 58 лекций-концертов, на которых исполнил 1302 произведения 79 авторов. К сожалению, этими цифровыми данными и несколькими восторженными откликами слушателей ограничиваются наши сведения о первом проведении Рубинштейном курса фортепианной литературы.

16/28 сентября 1888 года Рубинштейн снова начал вести свои занятия. Интерес к его курсу был так велик, что проведение лекций-концертов было организовано в 1888/89 году по-иному, чем раньше: из сравнительно небольшого класса их перенесли в концертный зал консерватории (помещавшейся тогда на Театральной ул.), и предназначались они для значительно более широкой аудитории слушателей — для всех пианистов старших курсов, учеников теоретического отдела, педагогов консерватории, а также для других петербургских преподавателей фортепианной игры, в распоряжение которых Рубинштейн предоставил 40 бесплатных мест.²⁹⁰

Второй курс «Истории литературы фортепианной музыки» Рубинштейн проводил раз в неделю, и поэтому программа лекций-концертов была несколько сокращена. Но и теперь Рубинштейн исполнил такое громадное количество пьес, что, по словам Кюи, «перед слушателями наглядно восстала картина развития фортепианной музыки как со стороны технической, так и со стороны идейной».²⁹¹ Сам Рубинштейн за два дня до своего первого занятия писал матери: «Я занят по уши, т. е. втройне: во-первых, консерваторией, во-вторых, сочинением оперы... в-третьих, проведением курса фортепианной литературы — должен буду играть раз в неделю в течение всей зимы. Как видите, я не ленив!»²⁹²

Да, ленив Рубинштейн не был! На лекциях 1888/89 года он сыграл 877 произведений 57 композиторов. Как ни огромны эти цифры, все же сами по себе они не дают достаточно конкретного представления о размахе лекций-концертов Рубинштейна. Перечень композиторов, произведения которых исполнялись, и список важнейших из этих сочинений могут помочь ясно представить себе масштабы «сокращенного» рубинштейновского курса:

Т. Таллис, В. Бёрд, Дж. Булл, О. Гиббонс, Дж. Блоу, Г. Пёрселл, Т.-А. Арн.

А. Дюмон, Ж.-Ш. Шамбоньер, Л. Куперен, Фр. Куперен, Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Б. Лейе, И. Шобер.

Дж. Фрескобальди, Б. Пасквини, Ф. Дуранте, А. Скарлатти, Д. Скарлатти, Д. Циполи, Н.-А. Порпора, Б. Галуппи, падре Дж.-Б. Мартини, П.-Д. Парадизи, М.-А. Росси.

И. Фробергер, И. Кунау, Г. Муффат, Ф.-Кс.-А. Муршгаузер, И. Маттесон.

И.-С. Бах: 48 прелюдий и фуг, 4 Английские сюиты, 2 Французские сюиты, отдельные части из партит, Хроматическая фантазия и фуга, инвенции, симфонии и др.

Гендель: 8 сюит, отдельные части из других сюит и др.

И.-Л. Кребс, Х. Нихельманн, И.-А. Гассе, И. Ф. Кирнбергер, Ф.-В. Марпург.

Ф.-Э. Бах: 6 сонат, 5 фантазий, 4 рондо и др.

В.-Ф. Бах, И.-Христоф Бах, И.-Христиан Бах, И.-Э. Бах, К.-Г. Граун, Г.-Х. Вагензейль, И.-Э. Эберлин, И.-А. Бенда, И.-Г. Ролле.

Гайдн: 8 сонат, 2 цикла вариаций и др.

Моцарт: 7 сонат, 2 цикла вариаций, 3 рондо, 2 фантазии и др.

Бетховен: 32 сонаты, 6 циклов вариаций (включая вариации на тему Диабелли), все багатели и др.

Шуберт: 5 сонат, 2 фантазии, 8 экспромтов, вальсы и др.

Вебер: 3 сонаты, 2 цикла вариаций, 2 полонеза, Приглашение к танцу и др.

Мендельсон: 6 прелюдий и фуг, 36 песен без слов, Серьезные вариации и др.

Шуман: почти все значительные произведения (от оп. 1 до оп. 124 включительно).

Шопен: 2 сонаты, 4 баллады, 2 скерцо, Фантазия, 6 полонезов, 3 экспромта, 14 этюдов, 32 мазурки, 25 прелюдий, Баркарола, Колыбельная и др.

Тальберг. Лист: 5 этюдов, Соната h-moll, 2 оперные фантазии, 3 транскрипции песен Шуберта и др.

В программу курса 1888/89 года Рубинштейн сначала предполагал включить и фортепианные произведения современных русских и зарубежных композиторов.²⁹³ Но, то ли из-за усталости, то ли из-за недостатка времени, он этого не сделал.

Значительную часть фортепианных пьес Рубинштейн исполнял наизусть. Лишь изредка он ставил перед собой ноты, но обычно в них почти не заглядывал. Играть по нотам ему было трудно, так как зрение его очень ослабело. В тех случаях, когда перед ним стояли ноты, он, по словам А. Гиппиус, каждый раз проводил рукою по глазам, и сидевшие неподалеку от него слышали тихий взглас, свидетельствовавший о наболевшем горе: «Это ужасно, да, ужасно, ужасно!».²⁹⁴

Играл он «по-рубинштейновски, так, что у слушателей дух захватывало».²⁹⁵ Конечно, о безупречной технической отшлифованности каждой пьесы не могло быть речи. «Но если с технической стороны,— писал Ц. Кюи,— являлись изредка недочеты, то со стороны смысла, духа, концепции исполнение г. Рубинштейна достойно изумления... Только такой талантливый художник и гениальный пианист может так понимать и так передавать произведения других гениальных художников всех времен и всех школ».²⁹⁶

За несколько лет до Рубинштейна Бюлов, дирижировавший в сезоне 1885/86 года симфоническими собраниями Русского музыкального общества, провел в Петербургской консерватории курс фортепианной литературы, ограничившись, впрочем, изучением творчества немногих композиторов. Учащиеся и педагоги, которым довелось прослушать бюловский и рубинштейновский курсы, сопоставляли характер занятий немецкого и русского пианистов.²⁹⁷ Бюлов привлекал внимание к исполнению отдельных фраз, акцентов, динамики, штрихов. В его замечаниях, носивших обычно аналитический характер и нередко весьма интересных и глубоких, доминировала относительно узкая направленность — фортепианно-педагогическая. Суждения Рубинштейна носили более широкий характер. Он смотрел на предмет, о котором высказывался, как бы с высоты птичьего полета, любил обобщения, образные сопоставления и лишь изредка обращался к частностям. Порой ему было достаточно двух-трех метких и выразительно произнесенных слов, чтобы дать характеристику музыкального произведения.

Немецкий артист говорил подчас саркастически и с известной нарочитостью стремился облечь свои мысли в оригинальную форму. Русский пианист вел занятия по-иному. Никакой позы. Казалось, что он беседует с самим собой. Говорил он не быстро, но очень эмоционально, тут же подыскивая наиболее лаконичные и точные формулировки. То, что он говорил, было оригинально, вытекало из собственных многолетних наблюдений, сопоставлений и размышлений, нередко не совпадало с общепринятыми в те годы музыкально-историческими концепциями, отличалось смелостью и, главное, беспредельной правдивостью и чистосердечием. Самое сложное он излагал так просто и убедительно, что многие слушатели удивлялись, как им самим все это не приходило на ум. К своим лекциям Рубинштейн специально не готовился. Он импровизировал, опираясь на свои устоявшиеся взгляды и всякий раз придавая изложению новые формы. Нередко он прибегал к шутке — не только словесной, но и музыкальной. Так, на одной из последних лекций он тут же сочинил юмористическую пародию на вариации Герца.

Порой Рубинштейн проводил интересные параллели, сопоставляя художественные явления, происходившие в разные эпохи и в разных странах. Так, в связи с разбором пьесы Ф. Куперена «Жнецы» он обратил внимание слушателей на различие в подходе зарубежных и русских композиторов к музыкальной характеристике крестьян: «На Западе при изображении крестьянина композиторы схватывали преимущественно его внешнюю сторону... мы же, русские, при изображении крестьянина стараемся передать духовную сторону

его жизни, пользуясь для этого народными песнями как проявлением этой духовной жизни».²⁹⁸ На другой лекции после исполнения фуги Генделя, тема которой представлялась Рубинштейну буквальным воспроизведением русской народной песни, он заметил, что в России fuga должна была бы процветать, так как самый способ исполнения русских песен полифоничен. Между тем, по его мнению, один лишь Глинка в «Иване Сусанине» использовал жанр фуги. «Вот бы опять,— обратился он к аудитории,— разработать эту форму, взяв в основание русскую народную песню. Как это было бы чудесно!»²⁹⁹

Рубинштейн, как известно, был парадоксалистом и любил будоражить своим мнением, резко расходящимся с общепринятым, мысль других. У него это не было пустой игрой в парадоксы. То, что сначала воспринималось как странность, как положение, противоречащее традициям и здравому смыслу, нередко находило затем подтверждение в фактах.

Одну из главных задач своих лекций-концертов Рубинштейн видел в том, чтобы воспитать у учащихся понимание смысла, значения и целей музыкального искусства, и прежде всего — понимание взаимосвязи музыки с действительностью и просветительских задач искусства. Он убеждал слушателей в том, что музыка выражает внутренний мир человека, а мир этот определяется его общественной и личной жизнью, социальной обстановкой, политическими событиями, характером культуры, национальными особенностями и окружающей природой. К этим мыслям Рубинштейн возвращался не раз на протяжении своего курса, направляя при этом полемические стрелы против формалистической эстетической теории музыки Э. Ганслика.

Для глубокого понимания путей развития музыки, по мнению Рубинштейна, недостаточно ограничиться изучением творческого наследия одних лишь великих композиторов. Историю культуры создают не только великие художники. Нельзя проходить и мимо сочинений второстепенных композиторов. «Для верной оценки крупного деятеля,— говорил он,— необходимо изучить также деятельность его предшественников и окружающих его современников; тогда только установится на него верный взгляд, и многое в нем может показаться не столь великим и не столь мелким, как бы произошло при изолированном изучении этого деятеля».³⁰⁰

Из композиторов, которые в свое время считались великими, а впоследствии были отодвинуты историей на второе место, Рубинштейн особое внимание уделил Ф.-Э. Баху, так как именно его в большей степени, чем Гайдна и Моцарта, следовало бы, по мнению лектора, считать предшественником Бетховена. В заключение лекции, посвященной Ф.-Э. Баху,

Рубинштейн сказал: «Если хотите хорошо узнать и понять новую современную музыку, то изучайте Филиппа-Эммануила Баха, он ее родоначальник».³⁰¹

Рубинштейн обращался в своих пояснениях к молодым исполнителям. Он стремился дать им основы общего порядка, на которые они могли бы опереться в своем индивидуальном истолковании музыкальных произведений. Эти основы он видел в постижении трех моментов: во-первых, особенностей исторически обусловленных музыкальных стилей; во-вторых, главных идей, которыми осознанно или неосознанно руководствовался в своем творчестве композитор; в-третьих, характерных, индивидуально неповторимых черт данного музыкального произведения (в отличие от особенностей других сочинений того же автора).

Большое место в пояснениях Рубинштейна заняли краткие и нередко афористические образные характеристики тех сочинений, которые он играл. Цель его заключалась в том, чтобы ассоциациями и сравнениями разбудить музыкальную фантазию слушателей. При этом он был очень осторожен в детализации своих сопоставлений и призывал к этой осторожности молодых музыкантов. По поводу сонаты Бетховена Es-dur, op. 81 («Der Abschied, Die Abwesenheit, Das Wiedersehen» *) Рубинштейн заметил: «Соната так выразительна, я так сжился с этой музыкой, что мог бы подписать слова под каждым тактом и указать в ней все ощущения, даже все жесты при прощании, и взгляды, и объятия. Но... du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas **, и мы этот шаг не переступим».³⁰²

Порой Рубинштейн прибегал к музыкальным ассоциациям. Так, сыграв сонату A-dur Шуберта, он заметил: «Вторая часть чудесная, в цыганско-венгерском духе... Это изумительное подражание импровизациям цыган на цимбалах, скрипке, виолончели и кларнете, в которых без малейшего знания музыки часто проявляется яркая талантливость, всегда огонь, страстность и оригинальность».³⁰³ Сказав это, Рубинштейн стал приводить примеры запомнившихся ему еще с юношеских лет, когда он разъезжал по Венгрии, цыганско-венгерских инструментальных импровизаций. На этой же лекции он призывал аудиторию услышать в вальсах Шуберта горловые колоратуры тирольского «jodler» и ухарский выкрик «juche».

Во многих случаях Рубинштейн привлекал внимание к композиционным приемам построения произведения — к соотношению частей в циклической форме, к особенностям

* Прощание, разлука, возвращение (нем.).

** от великого до смешного один лишь шаг (фр.).

модуляционного плана, к характерным моментам в фортепианной фактуре. Вот один из примеров: анализируя вторую часть сонаты с-moll Шуберта, Рубинштейн детально разобрал «замечательную» и «смелую», как он выразился, последовательность модуляций при помощи энгармонизма; он указал на примечательный шубертовский фактурный прием, заключающийся в расположении над мелодией (в среднем голосе) аккомпанирующего верхнего голоса.³⁰⁴

28 апреля/10 мая 1889 года Рубинштейн провел последнее занятие. Спустя несколько дней он писал матери: «Свои лекции я закончил успешно. Я не мог все выполнить из-за недостатка времени. Многое, однако, я показал и, к своему большому удовлетворению, убедился, что это не было бесполезным. Благодарность слушателей была теплой и искренней».³⁰⁵

Аплодисменты на лекциях Рубинштейна были запрещены. Но слушатели подчас не считались ни с какими ограничениями, особенно после окончания всего курса. Один из директоров Русского музыкального общества прочел в конце последнего занятия адрес с выражением благодарности Рубинштейну за выполненное им «великое художественное дело», а педагоги консерватории преподнесли ему серебряную мемориальную доску, на которой выгравированы были имена композиторов, произведения которых он исполнил. Отвечая на приветствия, Рубинштейн сказал: «Я весь свой век играл и буду играть до конца жизни. Вы будете меня слушать или нет, а я буду играть. Значит, с этой стороны моей заслуги нет. А так как я даже не сыграл все то, что хотел, то тем меньше заслужил ваше внимание... Я стар и уже направляюсь туда; я предпочитаю стариков. Но это не значит, чтобы я вас отвращал от молодых. Любите их, изучайте, интересуйтесь ими, но не забывайте и старых композиторов».³⁰⁶

Суммируя свои впечатления от проведенного Рубинштейном беспримерного курса по истории фортепианной музыки, Ц. Кюи писал: «...Нельзя достаточно благоговеть перед художниками, которые работали более для других, чем для себя, а иногда и в ущерб себе. К таким именно принадлежит г. Рубинштейн... Такие художники составляют славу современников и гордость потомства».³⁰⁷

В течение двадцати лет, прошедших со времени ухода Рубинштейна в 1867 году из Петербургской консерватории, он не вел систематической фортепианно-педагогической работы. Правда, в начале 70-х годов, живя в Вене, он обучал

в течение некоторого времени Л. Брейтнера (ставшего впоследствии видным пианистом и педагогом) и нескольких других юношей, во время турне по США — четырех американских пианистов, следовавших за ним в его странствиях по стране, а в начале 80-х годов дал несколько уроков ученику своего покойного брата, А. Зилоги, который, по-видимому, не сумел понять А. Рубинштейна. Но все это не носило характера регулярной педагогической деятельности. Обычно Рубинштейн давал обращавшимся к нему одаренным молодым людям несколько советов, а затем направлял их к другим педагогам. Так, по словам А. Соловцова, его отцу, пришедшему в середине 70-х годов к Рубинштейну с просьбой взять его в ученики, великий артист сказал: «Я сейчас уроков не даю, да и педагог я плохой. Молодому пианисту, который хочет учиться у одного из крупнейших фортепианных педагогов, я могу посоветовать обратиться к одному из следующих трех музыкантов: к Бюлову, к Лешетицкому или к моему брату. К Листу я вам сейчас ехать не рекомендую: это вам еще рано — у Листа могут учиться только почти законченные пианисты».³⁰⁸

Возглавив в 1887 году Петербургскую консерваторию, Рубинштейн не предполагал заниматься фортепианной педагогикой. В разработанных им «Положениях по С.-петербургской консерватории» один из параграфов гласил: «Ни директор, ни инспектор не должны быть в то же время преподавателями консерватории; но они могут, если пожелают, читать лекции ученикам по музыкальным предметам в часы, свободные от занятий».³⁰⁹ Когда же после ухода из консерватории нескольких педагогов ряд молодых пианистов остался без руководителей, Рубинштейн стал заниматься с некоторыми из них. В официальных консерваторских документах Рубинштейн не числился профессором фортепианной игры; он лишь временно вел педагогическую работу с учениками «упраздненных классов». Но эти «временные» занятия продолжались в течение всех лет его второго директорства.

К числу его наиболее даровитых учеников принадлежали С. Познанская, Е. Голлидей, С. Якимовская и Л. Кашперова. Первые трое, проучившись в его классе около четырех лет, блестяще окончили весной 1891 года консерваторию. Это был единственный в эти годы выпуск учеников Рубинштейна. Л. Кашперова, одновременно обучавшаяся композиции в классе Н. Соловьева, сдала выпускной экзамен по фортепиано экстерном спустя некоторое время после ухода Рубинштейна. Ученики Рубинштейна по окончании консерватории успешно концертировали. Особенно широкую известность сумела в короткий срок завоевать С. Познанская. Но, выйдя

в середине 90-х годов замуж, она почти перестала выступать публично.

В своем фортепианном классе Рубинштейн давал уроки и приезжавшим в Петербург молодым пианистам, не состоявшим учениками консерватории. Так, у него в течение ряда лет обучалась ирландка Л. Нихия (Мак-Артур), некоторое количество уроков взял И. Сливинский и др. На рубинштейновских занятиях обычно присутствовало несколько десятков молодых музыкантов, в том числе и лица, не являвшиеся его учениками. Некоторые из присутствовавших вели записи указаний и замечаний Рубинштейна и впоследствии эти записи опубликовали.³¹⁰

После того как Рубинштейн в 1891 году поселился в Дрездене, к нему нередко приезжали за советами его петербургские ученики. Здесь же у него спорадически обучались и воспитанники других пианистических школ, как, например, Р. Фогт-Сударская, М. Урусова³¹¹ и др. Систематические занятия в 90-х годах Рубинштейн проводил лишь с одним молодым пианистом — И. Гофманом, который пришел к нему шестнадцати лет и оставался его учеником до восемнадцатилетнего возраста. Занятия эти Гофман лаконично и вместе с тем очень точно и красочно описал в главе «Как Рубинштейн учил меня играть» своей книги «Фортепианная игра».

Характеризуя фортепианно-педагогическую деятельность Рубинштейна в период его второго директорства, не следует ограничиваться материалами, в которых описаны его уроки в Петербургской консерватории: все источники свидетельствуют о том, что в последующие годы он не изменил характера и метода своей работы с молодыми пианистами.

В 1 томе нашей монографии³¹² приходилось отмечать, что, приняв в 60-х годах в свой фортепианный класс большую группу учеников только что открывшейся Петербургской консерватории, Рубинштейн возложил на себя миссию учителя фортепианной игры, заботящегося о всех сторонах воспитания и обучения своих питомцев: он влиял на их личность и составлял для них фортепианные упражнения; обучал их импровизации и проводил уроки, посвященные игре гамм, арпеджио и инструктивных этюдов; занимался с ними чтением с листа и требовал от них умения сделать транскрипцию или сочинить каденцию к концерту. Он уделял тогда огромное внимание воспитанию у своих учеников профессионального мастерства. В тот период он не опасался деспотического воздействия на своих учеников, как на пианистов, так и на композиторов. А. Рубец, обучавшийся в 60-х годах в классе инструментовки Рубинштейна, спустя много лет в неопубликованном письме к С. Танееву писал: «С Антоном Григорьевичем бывали часто очень эффектные сцены. Принесешь,

бывало, заданную первую часть какой-нибудь сонаты, одобрительно кивает головой, играет художественно прекрасно эту вещь и вдруг остановится на известном месте и скажет: «Вот тут я с вами не согласен». И сейчас симпровизирует, запишет и скажет: «Продолжайте так». Все окружающие его ученики приходят в восторг и умиление, и я сам умилен, но тем не менее с горячностью говорю ему: „Все это так. Но это несчастный Рубец, а это великий художник Рубинштейн, и все, что я буду продолжать,— будет отрывка Рубинштейна...“». ³¹³ Однако с мнением учеников Рубинштейн не считался, и аналогичные сцены происходили тогда и в его фортепианном классе.

В конце своей жизни Рубинштейн работал с учениками-пианистами по-другому. Его основные эстетические и фортепианно-исполнительские принципы, по-видимому, не претерпели существенных изменений. Но система его преподавания стала иной. Теперь он только направлял ученика, расширял его кругозор, развивал воображение, помогал раскрыть в исполняемой музыке эстетические и этические ценности, указывал далекие вершины, к которым надо было подняться. Но как добиться намеченной цели, какими путями к ней идти,— решить это он предоставлял самим ученикам. «Уроков» в привычном и узком смысле этого слова Рубинштейн теперь не давал.

По-видимому, изменить метод своей фортепианно-педагогической работы заставили Рубинштейна несколько причин.

Во-первых, он не считал нужным отдавать свои силы и время кропотливой учительской работе. В эти годы он высказал в своем дневнике (см. л. 75/39) следующую мысль: выдающийся художник должен прежде всего заниматься своим творчеством, а в педагогике — ограничить свою работу советами, широкого порядка указаниями и не считаться с требованиями учеников и, особенно, учениц, жаждущих получить от него, как от любого учителя-профессионала, прежде всего «уроки».

Во-вторых, жизненный и художественный опыт привел Рубинштейна к выводу, что в работе со взрослыми и способными учениками его новая система занятий, не всегда дающая желанный эффект сразу, в конечном итоге является самой целесообразной. Он не обучал теперь учеников игре на фортепиано; он воспитывал у них то мужество, которое столь необходимо для творческой работы. Все бережнее стал относиться Рубинштейн к индивидуальным чертам своих питомцев, все внимательнее — к развитию их самостоятельности, все больше значения стал придавать самообучению и самовоспитанию. Он проявлял непримиримость к натаскиванию, лишаящему учеников возможности обобщать получен-

ные педагогические указания. «К черту всю эту педагогику! — кричал он на одном из уроков. — Вы должны быть самостоятельны!»³¹⁴ Если же речь шла о высокоодаренном ученике, то в этих случаях, по его мнению, «тепличный режим» особенно опасен. После одного из занятий с И. Гофманом Рубинштейн сказал Л. Вольф, присутствовавшей на уроке: «В этом возрасте, если обладаешь гениальными способностями, надо уже самостоятельно работать. . . Отец должен оставить юношу одного, он слишком ребячлив для своего возраста».³¹⁵ А после двух лет занятий с Гофманом Рубинштейн запретил своему ученику приходить к нему на уроки. Удивленный и огорченный юноша спросил, почему именно ему не следует больше играть перед Рубинштейном. Последовал ответ: «. . . Я рассказал вам все, что знаю о фортепианной игре в подлинном смысле этого слова и о музыкальном исполнении. . . Если же вы не усвоили этого *до сих пор*, — ну, тогда убирайтесь к черту!».³¹⁶ Конечно, в этом случае Рубинштейн имел дело с исключительным музыкальным дарованием. Но и в работе с другими учениками, обладавшими значительно меньшими способностями, Рубинштейн придерживался близкой позиции. Будучи человеком деспотичным и проявляя эту черту своего характера в административной работе, он не был в последние годы своей жизни деспотичным педагогом. Больше того, Рубинштейн остерегался сильного воздействия своей личности на ученика. Он понимал, что передать ученику свою индивидуальность, то есть именно то, что делает его, Рубинштейна, великим артистом, он не сможет, а излишней повелительностью и личным показом добьется только того, что ученики будут стараться подражать его манере играть (см. л. 120/59 об.).

Наконец, в-третьих, Рубинштейн изменил систему своей педагогической работы еще и потому, что стал придавать большее значение усвоению учениками-пианистами общих закономерностей музыкальных стилей. Поэтому, например, он нередко с учениками своего класса на протяжении какого-то периода проходил произведения одного композитора, и занятия его приобретали тогда характер семинара, посвященного тому или другому стилю.

Итак, работая с молодыми пианистами, Рубинштейн ставил перед ними определенные задачи и требования, но никогда не занимался мелочным отшлифовыванием, лакировкой и показом подробностей. Основная идея его педагогики заключалась в том, чтобы вести ученика без помочей и по возможности скорее стать «лишним».

Одно из требований, которое предъявлял Рубинштейн к ученику, заключалось в предельно внимательном отношении к каждому знаку нотного текста, бережному выполнению

всего предписанного автором. Иными словами, Рубинштейн призывал учеников к сосредоточенному объективному изучению текста музыкального произведения. «Он всегда заставлял меня,— рассказывает И. Гофман,— приносить с собой ноты, настаивая на том, чтобы я играл все в точности так, как написано! Глазами, прикованными к нотным страницам, он следил за каждой нотой моей игры. Он, несомненно, был педантом, буквоедом, как бы это ни казалось невероятным, особенно если принять во внимание вольности, которые он допускал, когда сам играл те же произведения! Однажды я скромно обратил его внимание на этот кажущийся парадокс; он ответил: „Когда будете в моем возрасте, можете поступать, как я,— если сумеете“». ³¹⁷ Гофман, по-видимому, сознательно придал своим формулировкам остроту: ни педантом, ни буквоедом Рубинштейн, конечно, не был, ибо в конечном счете он воспитывал внимание к мысли и ее выражению, а не к записанной букве. При этом он добивался глубокого понимания того, что находится «между строк», на что авторская запись только намекает и что необходимо оживить помощью творческого воображения. Нелишне отметить, что в начале работы над произведением он требовал от учеников постижения ими композиционной логики произведения, и в первую очередь гармонической логики. «Будьте внимательны к басам,— говорил он при этом.— Ясность гармонии целиком и полностью зависит от басов». ³¹⁸

Рассматривая внимание как необходимую предпосылку для творческой работы, Рубинштейн требовал от учеников предельной сосредоточенности во время исполнения музыки. Метод, рекомендуемый им для развития творческой собранности, был, казалось бы, очень прост. Он заключался в том, чтобы приучить себя никогда не играть механически, без сознательной концентрации внимания на интерпретируемой музыке. В частности, Рубинштейн считал крайне важным уметь «войти» в исполняемую пьесу до того, как начинаешь играть. Для такой психологической настройки (Станиславский называл ее «душевым гримом») необходимо научиться, по мнению Рубинштейна, волевым усилием представлять себе звуко-ритмический и эмоциональный образ произведения, которое надо исполнить. Если Рубинштейн замечал, что ученик начал играть не сосредоточившись, он обычно сразу же, будь это на уроке, на экзамене или на концерте, обрывал его и спрашивал: «Это *вы* начали играть или рояль сам заиграл». После этого он предлагал ученику немного подождать, собраться, вызвать в своем воображении первые звуки произведения и снова начать играть. ³¹⁹ На одном из уроков Рубинштейн сказал Гофману: «...Раньше, чем ваши пальцы коснутся клавиш, вы должны начать пьесу в уме, то

есть представить себе мысленно темп, характер, туше, и прежде всего способ взятия первых звуков,— все это до того, как начать играть фактически. Да, между прочим, каков характер этой пьесы? Что она — драматична, трагична, лирична, романтична, юмористична, героична, возвышенна, мистична?»³²⁰ Иногда Рубинштейн весьма своеобразным способом помогал ученику сосредоточиться и «выманить» из своей эмоциональной памяти нужное настроение: до исполнения учеником принесенной на урок пьесы Рубинштейн сам садился за рояль и начинал импровизировать в духе этой пьесы, а иногда и на ее темы; закончив играть, он предлагал ученику сразу же начать исполнение разученного произведения, как бы продолжив его импровизацию.

На указаниях, которые Рубинштейн делал своим ученикам, сказывалось его резко осуждающее отношение к трем фортепианно-исполнительским стилям, получившим известное распространение в конце прошлого века: чувствительно-манерному, возбужденно-аффектированному и псевдоакадемическому. И. Сливинский позволил себе на одном из уроков сделать в начале пьесы Шумана «Grillen» столь любимый в те годы многими пианистами агогический нюанс: *pesante — accelerando — allegro*. Стоило послушать, по словам Я. Витола, как издевался Рубинштейн над этой манерой игры, как передразнивал и вышучивал Сливинского, как, имитируя его игру, сумел придать начальной фразе сверхкомический характер.³²¹ Столь же нетерпим был Рубинштейн к чувствительному *rubato* или к неодновременному удару левой и правой руками клавиш, которые композитор предписал брать одновременно.³²² На одном из уроков Рубинштейн сказал Гофману: «Знаете ли вы, почему фортепианная игра так трудна? Потому, что она таит в себе опасность стать либо аффектированной, либо манерной; если же удастся счастливо миновать обе эти западни, тогда перед ней возникает новая угроза — оказаться сухой! Истина лежит между этими тремя бедами!».³²³

Г. Вольф в одном из своих писем заметил, что таких педагогов, как Рубинштейн, больше не существует и что только на его занятиях с учениками можно полностью познать его личность. Г. Бюлова, на уроках которого Г. Вольф неоднократно присутствовал, он относил к проницательным, саркастичным, критикующим и строгим учителям, Рубинштейна же — к преисполненным поэзии, вдохновенным, вдохновляющим и остроумным проповедникам.³²⁴

С кем бы Рубинштейн ни занимался, он прежде всего терпеливо выслушивал исполняемую пьесу от начала и до последней ноты. Правда, выражение его лица при этом ежесекундно менялось, пальцы нервно сжимались, разжимались

или «играли» на крышке рояля. Его поведение было столь впечатляюще выразительно, что присутствовавшим становилось ясно, как именно он хотел бы, чтобы сочинение было исполнено. Но он не прерывал играющего и обычно воздерживался от каких бы то ни было замечаний. После прослушивания он лишь в редких случаях показывал за инструментом, как следует, по его мнению, играть тот или иной отрывок. Не только Гофману, но и другим ученикам он почти никогда не играл разучиваемой пьесы целиком: он опасался сотворить своих учеников по образу и подобию своему. На вопросы о технических приемах, методах разучивания какого-либо места, об аппликатуре он отвечал неохотно, нередко отделиваясь от назойливых учеников шуткой. Широко известен ответ Рубинштейна Гофману, спросившему его относительно расстановки пальцев в каком-то сложном пассаже: «Играйте его хоть носом... лишь бы хорошо звучало!». Характерно продолжение этого диалога, подтекст которого означал, что ученик должен сам суметь себе помочь. Гофман спросил: «Да, но если я расшибу его до крови, где я возьму метафорический носовой платок?». Ответная реплика Рубинштейна (такую реплику мог бы подать и Станиславский) гласила: «В вашем воображении».³²⁵

На занятиях с учениками Рубинштейн чаще всего прибегал к «методу окольных путей», стремясь намеками, наводящими вопросами, сопоставлениями и аналогиями расшевелить инициативу и разбудить музыкальную фантазию играющего. «Единственный в своем роде метод его преподавания был таков, — писал Гофман, — что всякий другой учитель показался бы мне похожим на школьного педанта. Рубинштейн избрал метод косвенного наставления посредством наводящих сравнений и только в редких случаях касался музыкальных вопросов в строгом смысле слова. Таким путем он стремился пробудить во мне конкретно-музыкальное чутье как параллель к его обобщениям...»³²⁶

Некоторое представление о характере наводящих замечаний Рубинштейна могут дать приводимые в виде примеров несколько его реплик, записанных присутствовавшими на его занятиях музыкантами. Нельзя, однако, забывать, что на учеников оказывали воздействие не только сказанные Рубинштейном слова, но и интонация его голоса, мимика и жестикация. Вот ряд его реплик:

— Начало «Фантазии» Шумана: «Эту первую мысль надо так произнести, продекламировать, как будто вы обращаетесь ко всему человечеству, ко всему миру».

— Один из номеров «Симфонических этюдов» Шумана: «Ваше исполнение — акварель, а здесь надо писать маслом».

— Дуэт из «Дон-Жуана» Моцарта — Листа: «Вы превра-

тили Церлину в драматическую особу. Надо играть наивно, а вы так исполняете, будто поет донна Анна. Это должно звучать весело и в то же время страстно, а всё вместе — легко и шутливо». Рубинштейн сыграл отрывок дуэта, имитируя кокетство деревенской девушки не только звуками, но и своей мимикой. «Вот она подняла на него глаза, а вот потупила взор. Нет, у вас — светская дама, а тут крестьянка в белых чулках».

— Вступление к Первой балладе Шопена: «Вот что означает это вступление: слушайте, я расскажу всем вам печальную повесть. Должна быть слышна речь, надо играть декламационно».

— Прелюд № 4 e-moll Шопена: «Это целая поэма. Левая рука — человеческая жизнь, повседневная, монотонная; ее надо играть совсем ровно, *piano* и гармонически очень ясно. Правая рука — страдание и горе, достигающие своей кульминации в *stretto*. В конце концов человек изнемогает, жизнь угасает; последние аккорды — это реквием».

— Скерцо из сонаты B-dur Шуберта: «Венский юмор. Улыбнитесь, ну улыбнитесь же наконец. Да, но не губами, пальцами своими улыбнитесь...»³²⁷

В годы преподавания Рубинштейна в Петербургской консерватории, когда ученики нередко приносили одно и то же произведение по нескольку раз, его указания часто весьма существенно менялись. На одном уроке он предлагал одно, на другом отстаивал другое. Стремясь приучить к импровизационно-непосредственному интонированию музыки, он, по словам А. Гиппиус, порой говорил ученикам: «Когда светит солнце, играйте это место *forte*, когда падает снег или идет дождь, играйте его *piano*. А вот этот пассаж можно закончить большим *crescendo*, когда льет дождь, — ах нет, лучше в хорошую погоду, и т. д.»³²⁸ Занимаясь с Гофманом, Рубинштейн не позволял ему дважды приносить на уроки одно и то же сочинение, мотивируя свое запрещение тем, что юного пианиста может смутить вторжение новой концепции, которую ему, Рубинштейну, захочется изложить относительно истолкования данного сочинения.

Создал ли Рубинштейн, деятельность которого составляет эпоху в истории пианизма, свою школу фортепианной педагогики? Этот вопрос не раз обсуждался на страницах русской и зарубежной прессы. Если судить только по количеству крупных пианистов, непосредственно воспитанных самим Рубинштейном, то можно прийти к выводу, что школы он не создал. Но это не так. Рубинштейн оставил нам в наследство нечто большее, чем школа в буквальном и общепринятом смысле этого слова: почти никто из русских педагогов фортепианной игры его времени и ближайших последующих лет не

избежал сильного воздействия не только его исполнительского искусства, но и его передовых педагогических принципов. А многие традиции рубинштейновской педагогики и по сей день живут в фортепианных школах наших крупнейших художников.

6

Кипучая музыкально-общественная деятельность Рубинштейна в четырехлетие между 1887 и 1891 годами не ограничилась организаторской и педагогической работой в консерватории. Возглавив ее, Рубинштейн одновременно вошел в состав дирекции Петербургского отделения Русского музыкального общества, а весной 1889 года стал ее председателем. Он предпринимал энергичные меры, чтобы влить свежие силы в начавший дряхлеть организм Общества. На заседаниях дирекции он вносил принципиально важные предложения и настойчиво добивался их осуществления; обращался с докладными записками к «покровительнице» Общества великой княгине Александре Иосифовне (1887 г.) и к Александру III (1889 г.); беседовал с журналистами, стремясь ознакомить со своими планами русскую общественность и заручиться ее моральной поддержкой. «Общественное мнение,— писал он в докладной записке царю,— по совершенно от меня не зависящим причинам, считает меня ответственным лицом в судьбе и ходе музыкального дела в России. Со своей стороны, я готов, по мере сил и знаний, оправдать столь лестное для меня требование...»³²⁹ Рассказывая об этой докладной записке в своих воспоминаниях и сомневаясь, найдут ли его планы поддержку в правительственных кругах, Рубинштейн заметил: «Я свой долг исполню, а что из этого выйдет — не знаю». Внесенные им в Общество и в правительственные сферы проекты писаны кровью. Пусть в них есть и ошибочные моменты, но никогда и ни при каких обстоятельствах поступками Рубинштейна не двигали личные и корыстные побуждения.

Одна часть задуманных Рубинштейном дел направлена была на реорганизацию консерваторского образования и на улучшение постановки обучения в музыкальных училищах, частных музыкальных школах и в школах общего типа. Он добивался, чтобы консерватории, подобно университетам и Академии художеств, стали правительственными учебными заведениями и, главное, перешли бы на правительственный бюджет. Материальное положение обеих русских консерваторий было тяжелым и с каждым годом ухудшалось. «Помещения сих последних,— писал Рубинштейн,— большею частью недостаточны и не отвечают потребностям. Недостаточность

денежных средств не позволяет частному учреждению поставлять музыкальные предметы во всем их объеме и часто обязывает его суживать педагогическую программу ввиду скудости средств».³³⁰ К тому же сравнительно высокая плата за обучение в консерваториях лишала возможности, по его словам, представителей неимущих слоев получать профессиональное музыкальное образование.

Рубинштейн настаивал, чтобы в первую очередь были организованы две правительственные консерватории — на Севере и на Юге страны. Южная консерватория (в Киеве, Харькове или Одессе) должна была стать центром вокального образования (Рубинштейн считал, что южные климатические условия очень важны для певцов), северная консерватория (в Петербурге) — центром оркестрового, фортепианного и композиторского обучения. Понимая, что больше двух государственных консерваторий открыть не удастся, Рубинштейн предложил временно оставить вторую северную консерваторию — Московскую — в ведении Русского музыкального общества. Ему хотелось верить, что в дальнейшем в каждой национальной области России будет организована своя консерватория: «русский край имел бы свою консерваторию, кавказский — свою, балтийский — свою, польский — свою, малороссийский — свою». Организации двух правительственных консерваторий Рубинштейн добивался с огромной настойчивостью. Но проект его был весьма холодно принят в сановных кругах, передавался из одной чиновной инстанции в другую и в конце концов был положен под сукно. Что же касается учреждения консерваторий в различных районах страны, то и сам Рубинштейн понимал, что в условиях того времени предложение его несбыточно.

Другой проект Рубинштейна касался вопросов общего детского музыкального воспитания. Он предлагал ввести хоровое пение, сольфеджио и элементарную теорию музыки в младших классах всех без исключения учебных заведений — в ремесленных и народных школах, в классических и реальных гимназиях, в кадетских корпусах. По его словам, организация детского музыкального воспитания «есть вопрос первостепенной важности для успешного и правильного развития музыкального искусства в России».³³¹ И этот план Рубинштейна не получил осуществления. Следует отметить, что его мечты о всеобщем музыкальном обучении простирались значительно дальше того, что он предлагал в докладных записках. В «Коробе мыслей» (л. 126/62 об.) имеется такая запись: «...Я считаю обучение игре на фортепиано благодеянием для человека и даже хотел бы принудительно включить его... в общеобразовательную программу, но, понятно, — лишь для возможности самоудовлетворения, а совершенно

не для того, чтобы из этого делать применение в обществе».

Рубинштейн настаивал на том, чтобы Петербургская и Московская консерватории взяли на себя методический надзор за музыкальными училищами Русского музыкального общества и за музыкальными школами, организованными отдельными лицами.³³² Основательно ознакомившись на приемных испытаниях в консерваторию с подготовкой учащихся, пришедших из училищ и школ, и сделав вывод, что программы и методы обучения в этих учебных заведениях не соответствуют их задачам, Рубинштейн забил тревогу. Он счел необходимым, чтобы консерватории, разделив сферы влияния, тщательно изучили и дали свои заключения по поводу учебных планов и программ провинциальных музыкальных училищ Общества; потребовал, чтобы правительство предписало всем частным школам, во-первых, подготавливать учащихся к поступлению в консерватории под их контролем и, во-вторых, разрешать обучать только тем учителям, которые имеют консерваторский аттестат на право преподавания музыки.

Здесь уместно упомянуть об одном очень важном для жизни Петербургской консерватории вопросе, которым Рубинштейн не переставал заниматься на протяжении многих лет. Консерватория находилась в тесном и неудобном помещении на Театральной улице (ныне ул. Зодчего Росси). Воспользовавшись предстоящим осенью 1887 года 25-летием со дня основания консерватории, Рубинштейн начал хлопотать о том, чтобы вместо празднования юбилея правительство даровало консерватории помещение с классами, концертным и театральным залами.³³³ Только благодаря настойчивости и упорству Рубинштейна консерватории было предоставлено здание. Этим зданием оказался Большой театр, который необходимо было для нужд учебного заведения заново перестроить. «Мы получили,— писал Рубинштейн матери,— в подарок для консерватории Большой театр, но понадобятся два миллиона, чтобы привести его в порядок».³³⁴ Деньгами этими Русское музыкальное общество, конечно, не располагало. Рубинштейн стал собирать фонд для сооружения здания консерватории, открыв его взносом в размере 30 000 рублей, полученных с концертов во время празднования его юбилея осенью 1889 года. Перестройка здания, в котором и ныне помещается Ленинградская консерватория, началась в конце 1890/91 учебного года и закончилась уже после смерти Рубинштейна. В своих мемуарах Я. Витол справедливо писал, что Рубинштейн «оставил себе осязаемый памятник и тем новым зданием консерватории, которое вскоре поднялось вме-

сто канувшей в историческое прошлое цитадели Итальянской оперы». ³³⁵

Такова одна сторона музыкально-общественной деятельности Рубинштейна в годы его второго директорства. Другая — организация в России широкого музыкального просвещения.

Весной 1887 года Рубинштейн внес на рассмотрение Петербургского отделения Русского музыкального общества записку об устройстве в Петербурге общедоступных концертов и общедоступной русской оперы, привлекая к себе внимание русской общественности. В этой записке Рубинштейн указывал, что в течение своего более чем 25-летнего существования Общество выполняло весьма важные задачи по распространению в России профессионального музыкального образования и по устройству симфонических и камерных концертов. Обществу остается осуществить еще одну «великую задачу»: ознакомить публику с произведениями отечественных композиторов, с искусством отечественных артистов и расширить круг слушателей музыки. Положение русских певцов и оркестровых музыкантов скверное: им негде приложить свои силы, и даже те из них, кто получил высшее музыкальное образование в консерваториях, вынуждены искать работу в опереточных и садовых театрах. Положение молодых русских оперных сочинителей еще хуже: по той или иной причине дирекция императорских театров из года в год отклоняет постановку их произведений на сцене. Для того чтобы найти выход из этого «грустного положения», Рубинштейн предлагал Обществу арендовать в Петербурге театр и давать в нем в течение всего года оперные спектакли и концерты, назначив за места общедоступную плату. На сцене этого театра должны исполняться исключительно оперы русских авторов как прошлого времени, так и современных, в концертах же — преимущественно произведения русской музыки. Рубинштейн советовал включать в концертные программы различные вокальные и инструментальные жанры — народные песни (в сольном и хоровом исполнении), камерную, симфоническую, ораториальную, балетную и оперную музыку, но исключить из программ церковную. ³³⁶

Детально разработанный проект Рубинштейна был одобрен дирекцией и специально созданным чрезвычайным общим собранием членов Общества. ³³⁷ Это произошло после борьбы внутри дирекции и повлекло за собой изменения в ее составе: председатель и ряд членов дирекции оставили свои посты, и их места заняли лица, в те дни солидарные с положениями, изложенными в «Записке» Рубинштейна. На заседании дирекции и в печати рубинштейновский проект горячо поддерживал Ц. Кюи. Он писал: «...Повторяю еще раз, что этот грандиозный, патриотический и художественный проект

достоин А. Г. Рубинштейна, что он один способен его осуществить, и что в этом деле ему несомненно готовы помочь всеми своими силами лица, которые высоко ценят наше молодое искусство...»³³⁸

Сразу же после одобрения проекта и ассигнования Обществом на его осуществление суммы в 50 000 рублей Рубинштейн начал принимать энергичные меры, чтобы воплотить в жизнь задуманное. В интервью репортеру «Нового времени» он рассказал, что ведет переговоры об аренде Малого театра на время, пока Общество не в состоянии будет выстроить собственное здание; что предполагает открыть новый театр в сентябре 1887 года или несколько позже новой оперой русского композитора; что очень хочет видеть (Рубинштейн это подчеркивал) одним из художественных руководителей театра и концертов К. Давыдова; что надеется на участие в спектаклях видных артистов и что окончившие консерваторию будут играть в оркестре и петь хоровые и сольные партии. На вопрос корреспондента, верны ли слухи, будто какие-то два капиталиста взяли на себя все расходы по осуществлению его плана, Рубинштейн ответил: «Это неправда... Тут не капиталисты нужны, а нужно, чтобы все общество приняло посильное участие в нашем деле». В заключение беседы он сказал: «...Я ужасно себе надоел — как артист, разумеется, — и решился на всей моей артистической деятельности в качестве исполнителя поставить крест. Слава меня не соблазняет, мне теперь хочется одной пользы. Поверьте, что единственно прочное и достойное внимания и труда, это польза, которую мы приносим другим, слава же — дым».³³⁹

Для симфонических собраний Русского музыкального общества и общедоступных концертов необходим был свой постоянный оркестр. В начале лета 1887 года Рубинштейн внес в дирекцию предложение о формировании «симфонической капеллы»³⁴⁰ и, получив поддержку и денежные ассигнования, принялся с помощью Л. Ауэра за формирование оркестра Общества.

Несколько раньше он обратился, судя по его письму к сестре, к виднейшим русским композиторам с просьбой написать к предстоящему сезону новые оперы для «общедоступного театра». К сожалению, нет сведений, к кому именно он обратился. Известно лишь, что одно из писем было направлено Чайковскому. «Вам неизвестно, — писал ему Рубинштейн, — наша затея оперная; хотелось бы приманить публику новинками любимых ею сочинителей: дайте нам оперу. Если «Чародейка» не отдана еще Вами императорской театральной дирекции, то дайте нам ее, а ежели уже отдана, то напишите нам новую к 1 сентября. Состав труппы будет хороший, обстановка не роскошная будет, но добросовестная,

разучена она будет тщательно — можете совершенно быть спокойным». ³⁴¹ Чайковский ответил Рубинштейну, что «Чародейку» уже репетируют на сцене Мариинского театра; что к осени он не успеет написать новую оперу и что, всей душой сочувствуя предпринятому делу, надеется впредь поработать для нового театра. ³⁴²

Рубинштейн считал невозможным, чтобы в репертуар организуемого им театра вошли его оперы. Об этом, в частности, писал Кюи, указывавший, что Рубинштейн «уклоняется от занесения своих опер в составляющий репертуар», и настаивавший, чтобы «Маккавей» и «Купец Калашников» были поставлены на сцене нового театра. ³⁴³ Кстати, в период своего руководящего участия в делах Русского музыкального общества Рубинштейн, как правило, не допускал исполнения своих произведений и в симфонических концертах Общества. Среди прочих материалов об этом свидетельствуют следующие строки из письма Чайковского к Танееву: «[Рубинштейн] очень обрадовался, что ты будешь играть у него, но условием *sine qua non* * — не его концерт... Вообще он не хочет играть ничего своего». ³⁴⁴

Несмотря на титанические усилия Рубинштейна и на его из ряда вон выходящую энергию, не все из задуманного ему удалось осуществить в полной мере.

К началу сезона 1889/90 года, то есть спустя два года после того, как Рубинштейн внес свой проект, был сформирован и под руководством Л. Ауэра начал репетиционную работу оркестр Общества. ³⁴⁵ В том же сезоне была претворена в жизнь заветная мечта Рубинштейна: в помещении цирка Чинизелли состоялось 16 Общедоступных концертов. Их открыл 29 октября/10 ноября Рубинштейн. Под его управлением были сыграны Шестая симфония Бетховена, «Камаринская» Глинки, увертюра к «Тангейзеру» Вагнера и ряд других сочинений. Общедоступные концерты способствовали широкой популяризации выдающихся музыкальных произведений и позволили большому количеству русских артистов, пребывавших в неизвестности, выступить в концертах такой авторитетной организации, какой являлось в те годы Русское музыкальное общество. Из-за недостатка средств в следующем сезоне удалось организовать только пять Общедоступных концертов. По поводу их дальнейшей судьбы Н. Финдейзен рассказывает следующее: «...Узколобые преемники Антона Григорьевича сейчас же после оставления им (вторичного) консерватории извратили и погубили это благородное и благотворное дело. Они... загубили — как, очевидно, они того и хотели, — дело общедоступных концертов». ³⁴⁶ После отъезда

* *непременным* (лат.).

Рубинштейна из Петербурга был распущен и созданный им оркестр. Несмотря на неудачу, постигшую Общедоступные концерты, будущим деятелям русской музыкальной культуры, по справедливому мнению Финдейзена, «не только был дан известный образец, но до некоторой степени был очищен и путь для подобных концертов».³⁴⁷

Организация общедоступной русской оперы не ладилась. Единственным подходящим для этой цели свободным помещением был Малый театр. Но дирекция императорских театров, не желавшая иметь конкурентов, отказалась, несмотря на внесенный Обществом денежный аванс, передать ему договор на пользование Малым театром, в те годы дирекции театров совершенно ненужным. Из-за отсутствия помещения к реализации рубинштейновского плана невозможно было приступить. Тогда Рубинштейн поднял вопрос о русских оперных театрах, столичных и провинциальных, в докладной записке Александру III. Он доказывал, что два казенных оперных театра — по одному в Петербурге и Москве — не могут справиться со своей задачей и показать публике весь нужный русский и зарубежный оперный репертуар. Поэтому Рубинштейн считал необходимым организовать в столицах по два оперных театра — один исключительно для русского репертуара, другой только для опер иностранных композиторов. Кроме того, он добивался, чтобы в каждом крупном центре России был свой оперный театр, и предлагал, чтобы правительство дало указание местным властям поддерживать частную оперную антрепризу путем предоставления ей в безвозмездное пользование театров и выдачи субсидий. «Непременно нужно, — разъяснял Рубинштейн содержание своей докладной записки в «Автобиографических рассказах», — чтобы в каждом губернском городе была опера. Не говоря уже о том, что это может спасти наше провинциальное общество от карточной игры и пьянства, важно, чтобы те, кто предан искусству, смог здесь испробовать свои силы. Чем больший будет спрос, тем большая будет производительность. Это в первых, а во вторых, благодаря этому в массе смогут народиться новые таланты: там, где ничего нет, и таланты не появятся».

Предложения Рубинштейна не встретили поддержки в правительственных сферах. В декабре 1889 года ему прислали вежливый ответ, в котором было сказано, что Александр III хотя и сочувствует его проекту, «но остановился перед невозможностью больших затрат».³⁴⁸ Убедившись, что рассчитывать на помощь царского правительства не приходится, в феврале 1890 года Рубинштейн снова поднял вопрос о найме Малого театра для общедоступной русской оперы. Но и на этот раз его хлопоты ни к чему не привели.³⁴⁹

Последним крупным музыкально-общественным делом Рубинштейна в годы его второго директорства была организация в Петербурге первого международного конкурса композиторов и пианистов на премию его имени.

Рубинштейн — один из основоположников международных конкурсов музыкантов, конкурсов, получивших в XX веке широкое распространение. Еще в конце февраля 1886 года,³⁵⁰ после проведения в Петербурге и Москве циклов Исторических концертов, Рубинштейн внес из денежных сборов с этих концертов в Государственный банк сумму в 25 000 руб., проценты с которой предназначались на премии для участников конкурса. Тогда же Рубинштейн разработал положение о международном конкурсе. В этом положении среди прочего имелись следующие условия: конкурсы проводятся каждые пять лет поочередно в Петербурге, Берлине, Вене и Париже, а затем снова в тех же городах; устанавливаются две премии, каждая в 5000 франков, — одна для композитора, другая для пианиста; премии присуждает международное жюри под председательством директора Петербургской консерватории. Композиторам полагалось представить на конкурс концерт для фортепиано с оркестром, сонату для фортепиано или для фортепиано со струнным инструментом, несколько небольших пьес для фортепиано. В программу пианистов входили: прелюдия и четырехголосная fuga Баха, пьеса Гайдна или Моцарта, одна из сонат Бетховена (начиная с ор. 78, но исключая легкую сонату ор. 79), мазурка, ноктюрн и баллада Шопена, один или два номера из «Пьес-фантазий» или из «Крейслерианы» Шумана и этюд Листа.

Первый Рубинштейновский конкурс был назначен на август 1890 года. Организация конкурса оказалась сложным делом. «Едва я приехал³⁵¹, — писал Рубинштейн матери, — как надо было разрешить массу трудностей. Прежде всего — конкурс, который я затеял, не подозревая, сколько он принесет мне хлопот. Приходится расхлебывать!»³⁵² Председателем жюри конкурса был Рубинштейн, но не как его учредитель, а как директор Петербургской консерватории. Среди композиторов первую премию получил Ф. Бузони.³⁵³ Как пианист он премии не получил; она была присуждена Н. Дубасову.³⁵⁴

Прошедший конкурс оставил в душе Рубинштейна чувство известного удовлетворения тем делом, которое он организовал, и в то же время чувство горечи. Его удивило и опечалило, что в соревновании не принял участия один из самых выдающихся, по его мнению, молодых русских пианистов — В. Сапельников. Но особенно огорчило его то, что ни один из молодых русских композиторов не прислал на конкурс своих произведений.³⁵⁵

В середине 1889 года влиятельные русские ультрареакционные и шовинистические газеты начали травлю Рубинштейна. Она была приурочена к празднованию пятидесятилетия его артистической деятельности и носила лицемерно-ханжеский характер: разыгрывалась комедия признания его артистических заслуг, и в то же время гнусным нападкам подвергалась его музыкально-общественная деятельность.

Кампанию открыла небольшая статья в газете «Гражданин», органе князя Мещерского — махрового мракобеса и личного друга Александра III. В статье ставился вопрос: почему консерватории, пользующиеся щедрой казенной субсидией (?! — Л. Б.), приносят ничтожный результат в деле воспитания русских музыкантов и, в частности, не выполняют своей патриотической задачи — не готовят для русских войск военных капельмейстеров? Газета Суворина «Новое время» поняла, откуда дует ветер, и в большой статье раздула поднятые «Гражданином» вопросы. Каких только гнусностей не было в этой статье! Тут и намек на то, что музыкальные учебные заведения выигрывают, когда во главе их стоят не музыканты, а... военные; тут и «критика» рубинштейновской идеи о всеобщем музыкальном воспитании, которое, по мнению газеты, приведет к увеличению количества «нервных людей психопатического темперамента»; тут и гнусные нападки на директора консерватории с целью разжечь расовую ненависть к евреям; тут попутно и издевательские выпады против ряда видных русских музыкантов — Римского-Корсакова, Кюи, Бородина, Мусоргского, Глазунова.³⁵⁶

Рубинштейн взял себе за правило никогда не отвечать на нападки прессы, направленные лично против него. Но поскольку «Новое время» подвергло шельмованию консерватории, Рубинштейн как основатель и директор первой русской консерватории не счел себя вправе молчать и направил в газету письмо, составленное в сдержанных тонах. Он хотел, чтобы русская общественность, вопреки утверждению суворинской газеты о «совершенной ничтожности результатов наших консерваторий», узнала, какое значительное количество даровитых русских композиторов, теоретиков, исполнителей и музыкальных деятелей получило образование в отечественных консерваториях. Назвав имена этих видных музыкантов, Рубинштейн отметил, что заслуги консерваторий еще и в том, что «более одной трети всех театральных оркестров состоит из бывших учеников консерватории»; что «большая часть преподавателей или преподавательниц в институтах, других учебных заведениях, вообще в городе и также в провинции суть бывшие ученики или ученицы консерваторий»; что «вкус и по-

нимание серьезной музыки в публике значительно поднялись именно при существовании консерваторий». Высказав возмущение антисемитскими выпадами газеты, Рубинштейн закончил письмо следующими словами: «...Не могу не выразить своего крайнего удивления тому тону недоброжелательства или, по меньшей мере, иронии, который принимает вся пресса, как только речь заходит о наших консерваториях или об императорском Русском музыкальном обществе. Тут уже истинно оправдывается поговорка «nul n'est prophète en son pays» *». ³⁵⁷

Поместив письмо Рубинштейна, «Новое время» выступило с «возражениями» и новыми клеветническими нападками на консерватории. Не отставала от печатного органа Суворина и грязная газета Мещерского, зачинательница травли Рубинштейна. ³⁵⁸

Прошло лето 1889 года. Осенью, незадолго до празднования рубинштейновского юбилея, «в бой» вступил сам князь Мещерский. Прочитав его инсинуации, Чайковский с возмущением написал брату следующие строки: «Ларош... отлично бы сделал, если бы заступился за Рубинштейна в «Московских ведомостях». Какой бы прелестный случай с свойственным Ларошу остроумием в маленькой статейке отщелкать сукина сына Мещерского!... Да и Суворину не мешало бы дать маленький урок». ³⁵⁹

Вскоре после этого письма в «Московских ведомостях» появилась обширная заметка под названием «Слово о князе Мещерском и об Антоне Рубинштейне», в которой зло и едко высмеивался «великосветский издатель „Гражданина“». Заметка была подписана псевдонимом «Бич» и, весьма возможно, принадлежала перу Г. Лароша. Автор статьи не считал нужным подвергать серьезному разбору вымыслы Мещерского, негодовавшего на то, что «русские люди намереваются праздновать юбилей Антона Григорьевича Рубинштейна». В колких насмешках «Бич» выразил свое крайнее возмущение «филиппиками» спесивого аристократа, отчитал и отхлестал его. В заключении своей статьи «Бич» писал, что, «чем более сиятельный публицист будет нападать на простого музыканта и глумиться над ним», тем это должно быть более лестно для такого выдающегося деятеля, как Рубинштейн. ³⁶⁰ На фельетон в «Московских ведомостях» последовали разные отклики в петербургской прессе...

Глумление и травля больно задела Рубинштейна. Но он был стойким и закаленным бойцом, и, вероятно, прошел бы в конце концов мимо свистопляски, которую подняли вокруг него. Но когда он понял, что большую часть намеченных им музыкально-общественных дел осуществить не удастся и

* «несть пророка в отечестве своем» (фр.).

что глумление над ним и противодействие его проектам исходят из одних и тех же кругов, он стал подумывать об уходе из Петербургской консерватории и Русского музыкального общества.

На летние вакации 1890 года Рубинштейн уехал из Петербурга в Баденвейлер (в горах Шварцвальда). Он жил в этой живописной местности совершенно уединенно и усердно сочинял музыку. При воспоминании о петербургских делах спокойствие покидало его. «Я вообще трепещу при мысли,— писал он П. Петерсену,— что скоро придется бросить все и убраться домой — опять тянуть лямку; просто скучно, надоело, бесплодно, напрасно все, а характеру не хватает бросить все и убраться к черту на кулички... Чествуют меня со всех сторон, так что другой раз, право, подумаешь, что что-нибудь да значишь,— стоит только вернуться восвояси, чтобы прийти к убеждению, что ничего не значишь,— а сколько старания и труда потеряно! Нечего требовать от меня письма, я, кроме горечи, желчи, ничего не имею писать».³⁶¹ Время отъезда в Петербург приближалось, и письма Рубинштейна становились все более мрачными. «С ужасом думаю о том,— писал он матери,— что... придется вернуться и сызнова начать старую канитель. Даже мысль об этом приводит меня в отчаяние. Ни в коем случае не буду терпеть дольше, чем этот год. Что будет со мной потом,— понятия не имею и пока не хочу об этом думать. Поживем — увидим».³⁶²

В те же дни ему было предложено за баснословный гонорар совершить артистическую поездку в Америку. Рубинштейн решительно отверг это предложение. Посетившим его в Баденвейлере корреспондентам он заявил, что скоро оставит консерваторию. В иностранной прессе появилась заметка о Рубинштейне под названием «Мизантропия великого виртуоза».³⁶³

В начале августа (ст. ст.) он вернулся в Петербург. Предстоял Международный конкурс на премию его имени, доставивший ему, как уже отмечалось, немало новых огорчений. Спустя небольшой срок после конкурса в петербургской печати была опубликована беседа с Рубинштейном, вызвавшая широкий общественный резонанс и ряд газетных откликов. «...По всей вероятности,— сказал Рубинштейн,— я выйду из консерватории. Мне тут нечего делать. Подписывать бумаги всякий умеет... Я сделал все, что мог, что считал нужным и полезным для нее, но это еще не все, чего бы я хотел. Приходится сталкиваться с серьезными препятствиями и, главным образом, с равнодушием со стороны лиц, которые могли бы прийти на помощь, и с враждебным отношением известной части нашей печати ко всему, что я делаю... Я выработал программу, составил инструкции, посещал классы, сам препо-

давал, читал курс фортепианной литературы, словом, наметил известный путь, дал известное направление, которое казалось мне лучшим... Одна лишь публика признает мою деятельность, но я решительно удивляюсь, как она еще доверяет своим детям консерватории после усердных стараний разных лиц так или иначе подорвать это доверие... Для меня эта вражда просто непонятна; точно бы я какое преступление совершил... Согласитесь, что при таком положении музыкального дела очень трудно что-нибудь предпринять: тут вражда, там — равнодушие, здесь вредят, там — дают, и за что? Что мы сделали дурного?»³⁶⁴

В январе 1891 года на заседании Художественного совета Рубинштейн заявил профессорам консерватории, что по окончании учебного года оставит должность директора.³⁶⁵ Своим преемником Рубинштейн хотел видеть Э. Направника и в течение нескольких месяцев вел с ним от имени дирекции Петербургского отделения Русского музыкального общества переговоры по этому вопросу, весьма настойчиво и упорно уговаривая его взять на себя руководство консерваторией. Переговоры ни к чему не привели.³⁶⁶

Тогда профессора консерватории созвали по своей инициативе совещание, пригласили на него Рубинштейна и единодушно просили его не покидать консерваторию, а взять продолжительный отпуск, оставив своим заместителем Ю. Иогансена. При этом было заявлено, что цель, которую преследуют профессора, заключается в том, чтобы сохранить в консерватории порядки, установленные ее директором за несколько последних лет. Рубинштейна уговорили, и формально он остался директором консерватории.³⁶⁷ После длительной переписки дирекции Петербургского отделения и Главной дирекции Общества с Министерством внутренних дел и доклада министра Александру III последний согласился на «увольнение [Рубинштейна] за границу на 11 месяцев».³⁶⁸

Прошло около года. Срок отпуска истек. Председатель Петербургского отделения Общества уведомил об этом Рубинштейна, находившегося в Дрездене. Ответ его, написанный в резком и раздраженном тоне, гласил: «Я никогда не состоял на государственной службе и потому не знал и не знаю ни про какие допуски и отпуска... После пяти лет моего пребывания в консерватории, т. е. после того как по своей музыкальной совести я все сделал, что считал своей обязанностью сделать, я ее оставил, но по просьбе профессоров согласился считаться в отпуску, т. е. считаться еще год при деле, дабы облегчить им их положение. Вот и все. Теперь мне говорят про какой-то официальный отпуск. Я решительно не понимаю, в чем тут дело. В консерваторию я не намерен

вернуться, а вернуться в С.-Петербург на жительство я могу только тогда, когда музыкальное дело в России... будет поставлено на почву *здорового смысла*; согласитесь, что мне приходится тогда просить о *пожизненном отпуске!*?³⁶⁹

Так закончилось вторичное директорство Рубинштейна в Петербургской консерватории.

Глава двадцать восьмая

1

И как композитор Рубинштейн замыслил после смерти брата подвести итог сделанному: он решил в дальнейшие годы своей жизни написать лишь очень немного, самое заветное, быть может одну-две духовные оперы. На этом он предполагал закончить композиторскую деятельность, а затем заняться отбором из написанного самого удачного и жизнеспособного, внести в отобранные сочинения некоторые изменения, а также дополнительные исполнительские пометки и в новом варианте переиздать их.

Принятое решение было, однако, вскоре отброшено. Взяло верх неумное желание сочинять музыку в разных жанрах, сочинять без сна и отдыха.

Правда, не только в начале 80-х годов, но и позже Рубинштейн готов был, казалось, вот-вот нанести на бумагу последние нотные знаки и больше не браться за перо. «...Я хочу прекратить сочинение музыки,— писал он в 1887 году К. Рейнеке.— Я очень много написал, и сочинения мои нравятся, собственно говоря, лишь мне одному; в конце концов это не может служить достаточным основанием, чтобы и дальше писать».³⁷⁰ Аналогичные мысли Рубинштейн высказывал и в начале 90-х годов: «Сочинять я больше не намерен, уже чересчур много насочинял, с желающих познакомиться с моими сочинениями и этого довольно...»³⁷¹ Тогда же он писал Зенфу: «...Рукописей у меня нет и их у меня больше не будет — я отстрадал (окончил писать); философия с ее грозным словом «Зачем» овладела мною?!».³⁷² Но прекратить композиторскую работу было выше его сил, и он пользовался любым поводом, чтобы снова обратиться к сочинению музыки: то в поле его внимания попадал удачный, как ему представлялось, текст для оперы или романса; то он хотел испробовать свои силы в жанрах, к которым раньше не обращался, таких, например, как балет и комическая опера; то ему казалось,

что его принуждают сочинять (так, в одном из писем к дочери из Баденвейлера он писал: «Бартольф Зенф... меня заставляет для него работать, и я сижу целый день и пишу — другие все гуляют...»);³⁷³ то он считал себя обязанным одаривать своими посвящениями пианистов, певцов, дирижеров, музыкальные общества и организации и с этой целью писал новые произведения... В конце 80-х годов Рубинштейн чисто-сердечно признался матери: «Я... несказанно радуюсь, когда снова могу предложить человечеству симфонию, оперу или что-либо другое».³⁷⁴

Крупный композиторский талант Рубинштейна в последний период его жизни угасал, хотя и в 80-х годах он написал несколько примечательных произведений. Сам Рубинштейн, по-видимому, не понимал, что родник его творчества иссякает, и, заблуждаясь, относил ряд поздних опусов к числу наиболее значительных своих творений. Известная рефлексия, характерная для его произведений последних лет жизни, рефлексия, на которую он сам обратил внимание,³⁷⁵ не внесла в эти сочинения ничего творчески нового и интересного. Скорее наоборот: цельности концепции и органической взаимосвязи характера тематического материала и метода его развития (к чему Рубинштейн в эти годы стремился) он достигнуть не смог, а простота, наивность и вспышки яркого темперамента, характерные для ряда прежних его произведений, были утрачены.

2

В 80—90-х годах Рубинштейн много труда вложил в музыкально-сценические произведения. Но до того, как сделать их обзор, бросим взгляд на его симфонические, фортепианные и вокальные сочинения тех лет.

Симфоническая пьеса «Россия» (1882), написанная к открытию выставки в Москве, фантазия «Эроика», ор. 110 (не позже 1884), сочиненная в память популярного русского военачальника, героя Плевны М. Скобелева, Шестая симфония а-молл, ор. 111 (1886), посвященная лейпцигской концертной организации «Гевандгауз», увертюра к шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра», ор. 116 (1890), Сюита Es-dur, ор. 119 (1894), посвященная Русскому музыкальному обществу, и увертюра к открытию нового здания Петербургской консерватории — таков перечень оркестровых произведений, созданных Рубинштейном в последний период жизни. Сочинения эти не оставили значительных следов в истории музыкальной культуры. Известный интерес заслуживает лишь увертюра «Антоний и Клеопатра»: композитор сумел выразительно нарисовать образы основных героев и передать

драматическую ситуацию трагедии Шекспира; хороши лирические страницы этой партитуры.

Фортепианное наследие Рубинштейна этих лет насчитывает четыре сборника пьес (Шесть пьес, ор. 104, «Музыкальные вечера», ор. 109, Второй акростих, ор. 114, «Воспоминание о Дрездене», ор. 118), Вальс As-dur (без № opus'a) и весьма тусклый Концертштюк As-dur для фортепиано с оркестром, ор. 113.

Часть фортепианных пьес Рубинштейн посвятил пианистам разных стран, выдвинувшимся в 80-х годах. Так, пьесы из сборника «Музыкальные вечера» посвящены С. Менцер, М. Кребс, А. Мелиг, К. Монтаньи-Ремори, А. Циммерман, В. Тимановой, Ф. Планте, Л. Дьемеру и Э. д'Альберу. По словам современников, в этих пьесах композитор сделал попытку нарисовать музыкально-исполнительские портреты этих пианисток и пианистов. В какой мере ему это удалось — трудно сегодня судить.

Другая часть фортепианных произведений посвящена рубинштейновским ученикам и ученицам разных поколений: О. Еремеевой, С. Малоземовой,³⁷⁶ А. Соколовской (ор. 104 №№ 1, 2, 3), Л. Брейтнеру (ор. 113), С. Познанской (ор. 114), С. Якимовской, Е. Голлидею, Л. Кашперовой, Е. Ячиновской, И. Гофману (ор. 118, №№ 1, 2, 3, 5, 6).

Фортепианные сборники Рубинштейна состоят из пьес разного характера. Сюда входят: сложные виртуозные этюды (ор. 104 № 3 и ор. 109 № 9), остроумные виртуозные шутки (например, Скерцо D-dur, ор. 109 № 4, «Badinages», ор. 109 № 7); лирические танцевальные миниатюры (например, Вальс e-moll, ор. 109 № 2, Мазурка As-dur, ор. 114 № 3); пьесы в жанре русских народных сцен (например, «Rêverie-Caprice», ор. 109 № 6 — удачная вариационная разработка двух тем русского народного характера: протяжной и плясовой); произведения романсного характера (например, Элегия d-moll, ор. 104 № 1, Ноктюрн As-dur, ор. 118 № 5) и др. Из этих произведений выделяются две трагические пьесы большой душевной искренности — Шестая баркарола c-moll, ор. 104 № 6, и Полонез es-moll, ор. 109 № 6.

Последняя баркарола Рубинштейна весьма отличается от его прежних баркарол, в которых чаще всего царит безмятежное любовное спокойное водное ландшафтом. Шестая баркарола тревожна. Здесь нарисована картина бури, постепенно надвигающейся, нарастающей, а затем затихающей. Господствуют осенние сумрачные тона; черно-серыми и холодными остаются они на протяжении всей пьесы, несколько светлея лишь в самом конце. Превосходно изображены всплески волн, сопровождающие широкую, полную безнадежной грусти мелодию.

Полонез *es-moll* — последнее фортепианное сочинение Рубинштейна. Композитор посвятил эту пьесу своему любимому ученику И. Гофману. В полонезе нашли отражение одиночество и глубокая тоска, омрачавшие уmonoстроение композитора в конце его жизни. Сам Рубинштейн говорил, что в пьесе этой звучат похоронные мотивы. Р. Геника заметил, что полонез *es-moll* — «это как бы последний привет уходящего из жизни артиста, это щемящая поэзия последних лучей гаснущего осеннего заката».³⁷⁷ Впервые это произведение было публично исполнено в Лондоне Гофманом, и, по странному совпадению, это произошло в день смерти Рубинштейна. «Эта пьеса во всем, кроме размера, — писал впоследствии Гофман, — носит характер похоронного марша. Играя ее в этот день, я меньше всего мог думать, что пою Рубинштейну вечную память, ибо всего лишь несколько часов спустя далеко, в Восточной Европе, внезапно от разрыва сердца скончался мой великий учитель».³⁷⁸

В 80-х годах Рубинштейн сочинил лишь один и к тому же мало примечательный романс «*Mädchens Abendgedanken*». Несколько других его романсов, изданных в эти годы, были написаны, по-видимому, раньше. «...Для сочинения песен я слишком стар: это дело молодежи»³⁷⁹, — писал он в 1885 году матери. Однако летом 1890 года он вновь обратился к песенному жанру и в течение трех лет написал двадцать два романса, две баллады и дуэт.

Среди этих вокальных произведений особняком стоит баллада «Перед воеводой молча он стоит» (слова Тургенева), пользующаяся популярностью и по сей день. Этим сочинением завершается группа рубинштейновских романсов на русские тексты, проникнутых духом гордой независимости. В конце века композитор воскрешает демократическо-вольнoлюбивую тематику, которая была столь близка русской разночинной интеллигенции в середине века. Год спустя после смерти Рубинштейна Л. Толстой сказал, что «музыка Рубинштейна напоминает ему поэзию 60-х годов».³⁸⁰ Слова эти с полным правом можно отнести к рассматриваемой балладе. По своему общему характеру и музыкальным интонациям она тесно связана с русским городским фольклором. В большей своей части баллада написана в декламационном стиле. На этот раз музыкальная декламация удалась композитору — она естественна и впечатляюща.

Если исключить из вокальных пьес Рубинштейна 90-х годов несколько салонных безделушек, которым и он сам не придавал значения («Зеркало», «О дитя, живое сердце ты за мячик приняла», «Я на тебя гляжу»), то остальные романсы,

хотя они и не могут быть отнесены к самому ценному в вокальном наследии композитора, привлекают к себе внимание по ряду причин.

Нельзя прежде всего пройти мимо тематики, к которой обращается Рубинштейн. Стихотворные тексты большей части романсов по содержанию совпадают с исполненными грусти или трагизма философскими раздумьями композитора, которые в те годы получают отражение в его письмах, записях в «Коробе мыслей» и беседах. В этом смысле романсы 90-х годов — музыкальный лирический дневник композитора.

В романсе «Сенокос и перед жатвой» герою видится в безжалостной косе, которая срезает зеленеющую траву, образ смерти. В романсе «Что в том?» герой молит, чтобы ему дано было жить полной жизнью, пока он жив; щедро растрачивать свои силы, пока они есть; «а смерть придет,— что ж в том?». В нескольких вокальных пьесах Рубинштейн печалится о своем одиночестве («К пташке», «Одинокое озеро»). Один из романсов посвящен мечте о том, чтобы в человеческом обществе, в котором царят раздоры, зависть и корыстолюбие, наступил наконец мир. Вслед за этим романсом в сборнике оп. 115 помещен романс «Поэт»: художник знает, что искусством невозможно исцелить человечество от страданий, но отказаться от своих творений, которые, как ему кажется, несут людям радость и надежду, он не в силах. В «Литовской песне» характерен многократно повторяющийся рефрен: «Холодно на горе смотрит род людской». На известный надсоновский текст «Не говорите мне: он умер, он живет» написан заключительный романс из сборника «Шесть стихотворений». Ряд вокальных произведений посвящен грустной поре увядания — осени («Осень», «Тянутся по небу тучи тяжелые» и др.). В последнем написанном Рубинштейном романсе «Где?» на текст Гейне (1893) звучит, как и в фортепианном полонезе *es-moll*, предчувствие близкой смерти:

Где последний час покоя
Рок усталому пошлет?
Там, на юге, в пальмах, в зное
Иль среди лип, у райских вод?
Буду ль я зарыт в пустыне
Равнодушной рукой
Иль у скал, где море сине,
Опущусь в песок сырой? —
Все равно! . . .³⁸¹

Обращает на себя внимание отличие романсов Рубинштейна 90-х годов, взятых в целом, от его вокальных пьес, написанных в предыдущие годы. Создается впечатление, что и в немецких и в русских романсах последних лет он стремится выйти за пределы свойственных ему в прошлом композиторских приемов. Он отказывается от непосредственно

впечатляющих мелодий, от широкой вокальной распевности; в партии аккомпанемента значительно скупее пользуется изобразительными и колористическими приемами. Большая часть романсов, написанных в последние годы жизни, носит декламационный или декламационно-ариозный характер. Музыкальный стиль этих произведений можно обобщенно охарактеризовать как аскетический и лапидарный. По-видимому, композитор ищет музыкально-речевые интонации и ладовое своеобразие, которые передали бы философский смысл стихотворного текста.

Эти выводы находят подтверждение в замечаниях самого Рубинштейна. В конце жизни он сказал, что в прежние годы песни у него как-то сразу «выливались наружу» и что, сочиняя, он «пел, как поет птица, не отдавая себе отчета, зачем и для чего,— пел, потому что пелось». Иными словами, прежде он больше опирался на творческую интуицию. С годами все это изменилось, и он стал искать других путей музыкального творчества.³⁸²

Нашел ли Рубинштейн эти новые пути в своих поздних романсах? Представляется, что он стоял на перепутье и еще только пытался найти их.

3

В 80-х и 90-х годах Рубинштейн работал над разнохарактерными и разностильными композициями для сцены: он сочинил балет, шесть опер, начал или только намеревался начать ряд других музыкально-сценических произведений.

Успех танцевальных номеров «Фераморса» и «Демона» толкнул Рубинштейна на мысль создать балетную партитуру. Конец 1881 и часть 1882 года он посвятил работе над балетом «Виноградная лоза» по сценарию, написанному П. Тальони, Гранжуеном и Ганзенем. В балете, сюжет которого посвящен победе науки над вредителем винограда филлоксерой, причудливо переплетаются сцены из реальной жизни с фантастическими картинами. Значительной роли в истории музыки и хореографии это произведение не сыграло,— особенно после эпохального балета Чайковского «Лебединое озеро». Танцы из «Виноградной лозы» не дают характеристики внутреннего мира героев произведения; эти танцы скорее рисуют внешний облик действующих лиц и иллюстрируют развитие сюжетной линии. Вместе с тем в балете есть несколько неплохих, эффектных номеров. К ним прежде всего надо отнести национальные танцы или, точнее, танцы итальянских, венгерских, испанских, восточных и немецких вин.³⁸³

По окончании балета Рубинштейн предполагал сочинить оперу «Дон-Кихот», либретто которой было написано

Ю. Роденбергом. Весной 1882 года композитор писал матери: «Скажите Соне, что я надеюсь очень скоро закончить свой балет и сразу же со страстью *наброшусь* или *налягу* (как она считает правильнее,— мне все равно) на «Дон-Кихота»!?».³⁸⁴

Однако оперы «Дон-Кихот» композитор так и не написал. Спустя год после сочинения «Виноградной лозы» он закончил сценическое произведение «Суламифь», написанное на текст Ю. Роденберга по библейскому сюжету «Песни песней» Соломона. По словам либреттиста, композитор испытывал нерешительность в характеристике жанра этого произведения: он не хотел именовать «Суламифь» оперой, колебался между названиями «ветхозаветная пастораль» и «идиллия»; в конце концов он назвал это произведение «библейским сценическим представлением».

Любопытна история написания этого сочинения. Еще во второй половине 50-х годов Роденберг, по просьбе Рубинштейна, передал ему свою обработку «Песни песней». Эта обработка представляла собой серию коротких стихотворных текстов для песен и хоров, которые не были связаны друг с другом драматургически. Осенью 1860 года Рубинштейн обратился к Роденбергу с просьбой переделать цикл стихов по «Песни песней» в либретто для кантаты. «После долгих размышлений и поисков,— писал композитор поэту,— в мои руки недавно попало сочинение «*Le Cantique des Cantiques*» par Ernest Renan *; оно разъяснило мои сомнения и дало мне уверенность, что его толкование сюжета этой мистерии соответствует моему. Моя просьба заключается, следовательно, в том, чтобы Вы это сочинение прочли и переработали для меня Ваше произведение в этом плане. В нем должны быть три главных действующих лица: Суламифь, Пастух и Соломон, кроме того, голоса из народа, женские хоры, мужские хоры, смешанные хоры и т. д. Оно должно выиграть в драматической оживленности, сохранить при этом форму кантаты или оратории и ни в коем случае не стать длиннее».³⁸⁵ В течение 60-х годов либреттист множество раз отодвигал выполнение этого задания. В одном из писем, относящихся к 1865 году, Рубинштейн писал Роденбергу: «...Ведь пришло наконец время, чтобы я принялся за работу (над «Песнью песней».— Л. Б.),— и Вы тоже. Думаете ли Вы об этом? Я должен ее иметь этим летом... Я тоскую по ней... Я уже обещал ее для ближайшего музыкального праздника в Кёнигсберге. Итак, Вы видите, что я должен этим заняться *coûte que coûte* ** — и Вы тоже! — ?».³⁸⁶

* «Песнь песней» Эрнеста Ренана (фр.).

** во что бы то ни стало (фр.).

Шли годы. Роденберг не переделывал своего стихотворного цикла. Но композитор, по составленному им самим проекту сценария, набрасывал музыку отдельных арий и хоров для задуманной кантаты.³⁸⁷ В конце 1871 года он писал своему либреттисту: «...Если Вы выполните для меня текст к весне, — это будет очень приятно, хотя я смогу взяться за эту мою любимую работу... лишь через два года — это Ваша вина. Самое важное, чтобы я не взялся за сочинение о любви стариком; ведь тогда удалось бы только *желание*, а не *умение*».³⁸⁸

Весной 1872 года, то есть перед своим турне в США, Рубинштейн получил наконец от Роденберга долгожданное либретто. Но лишь через десять лет, в ноябре 1882 года, используя эскизы к кантате «Суламифь и Соломон», Рубинштейн взялся за сочинение «библейского сценического представления» и 16/28 июня 1883 года закончил его.

История создания «Суламифи» — самого значительного и интересного произведения Рубинштейна последнего периода его жизни — сказалась на музыке этого сочинения: многие страницы партитуры написаны творческим почерком молодого Рубинштейна, когда его композиторский талант находился в расцвете.

Рубинштейн нередко называл свое «библейское сценическое представление» духовной оперой. Однако «Суламифь» по характеру музыки, построению и содержанию весьма отлична от других духовных опер композитора как более ранних, так и более поздних. В таких ораториях и духовных операх, как «Потерянный рай», «Вавилонское столпотворение», «Моисей» и «Христос», Рубинштейн либо стремился передать чувства и мысли масс народа, либо пытался музыкальными средствами обрисовать характеры библейских или евангельских героев. Совсем не то в «Суламифи». Здесь воспевается животворящая сила любви, прославляются человеческая верность и преданность. Хотя сюжет и заимствован из библии, но по существу своему «Суламифь» мало чем отличается от светской оперы.

Композитор сосредоточил свое внимание на характеристиках трех основных действующих лиц — Суламифи, Пастуха и Соломона. Музыкальная обрисовка молодых влюбленных удалась Рубинштейну. Партия же Соломона, которая состоит из интонационно вялых речитативов, скучна, ходульна и бесхарактерна. В опере имеется ряд драматургически удачных сцен, таких, например, как окончание 1-й картины (небольшой прозрачный и грациозный женский хор колыбельного характера, убаюкивающий истосковавшуюся по своему возлюбленному Суламифь) или контрастное сопоставление в одновременности любовного дуэта беглецов и хоровых реплик стражи, осмеивающей их (4-я картина). Наиболее ценными и

интересными страницами партитуры «Суламифи» являются те, в которых господствует ориентальный колорит. В очень свежих по музыке ариях и дуэтах Суламифи и Пастуха — тот же нежный, благоуханный и вместе с тем пламенный и страстный восточный музыкальный язык, который восхищает нас в «Песнях на слова Мирза-Шафи» и который весьма отличен от ориентального языка «Фераморса», «Вавилонского столпотворения», «Демона» и «Маккавеев». В «Суламифи» Рубинштейн вернулся к тому музыкально-интонационному языку, на котором он заговорил еще в первой половине 50-х годов.

К лучшим восточным номерам «Суламифи» следует отнести песенку Пастуха из 1-й картины, звучащую под аккомпанемент свирельных наигрышей, арию Суламифи из той же картины и вдохновенную, обаятельную по мелодическим узорам арию Пастуха (из 2-й картины), сопровождаемую тихим шелестящим аккомпанементом струнных и выдержанными звуками духовых.

Как целостное произведение «Суламифь» невозможно воскресить. Но ряд великолепных номеров из этого «библейского сценического представления» надо издать в новых переводах и обогатить этим нашу концертную и педагогическую практику.³⁸⁹

Оперные произведения, написанные Рубинштейном после «Суламифи», устарели и за исключением отдельных эпизодов малоинтересны. Эти оперы не имеют существенного значения и с культурно-исторической точки зрения, так как жизнь их на сценах или концертных эстрадах была весьма непродолжительной. Упоминания и краткой аннотации сочинения эти заслуживают с чисто биографической позиции: для характеристики творческих устремлений Рубинштейна в последние годы его жизни и для ознакомления с сюжетами, привлекавшими его внимание.

В сентябре 1883 года, то есть спустя несколько месяцев после завершения «Суламифи», Рубинштейн показал в Кёнигсберге группе музыкантов сочиненную им за летние месяцы этого года одноактную оперу «Среди разбойников». Неприятительное либретто оперы написано Э. Вихертом по рассказу Т. Готье «*Voyage en Espagne*»*. «Среди разбойников» — первая попытка Рубинштейна обратиться к жанру комической оперы,³⁹⁰ попытка, быть может, несколько неожиданная после «библейского сценического представления». Опера в большей своей части выдержана в испанском колорите. Композитору, по его словам, пригодились музыкальные записи, сделанные во время концертного турне по Испании в 1881 году. Музыка этого произведения — бойкая и пикантная; однако ей не хва-

* «Путешествие в Испанию». (фр.).

таёт легкости, естественного комизма и изящества, которые отличают выдающиеся оперные произведения этого жанра.³⁹¹

Вторая одноактная комическая опера Рубинштейна, «Попугай» (на текст Г. Виттмана по персидской сказке из «Тутинамэ»*), законченная в середине лета 1884 года, по общему характеру и обилию больших ансамблей напоминает свою предшественницу — оперу «Среди разбойников». Но если в первой комической опере значительную роль играют испанские музыкальные интонации, то во второй, в соответствии с ее сюжетом, доминирует восточный колорит. В отдельных эпизодах «Попугая» (особенно в партиях Зулейки и Дервиша) чувствуется рука автора «Персидских песен». Но рука эта ослабела, и очень многое воспринимается в этом произведении как перепевы давно знакомого раннего рубинштейновского ориентализма.³⁹²

Спустя несколько месяцев после окончания комической оперы «Попугай» Рубинштейн обратился к написанию духовной оперы «Моисей» (на текст С.-Г. Мозенталя, написанный по библейскому сюжету). Работа над этим огромным произведением растянулась на ряд лет. В 1887 году Рубинштейн прервал на некоторое время сочинение этой оперы. «...При сем Вы получите корректуру 4-й картины. («Моисея». — Л. Б.)³⁹³, — писал он Б. Зенфу. — Когда последует остальное, ведомо только богам, — я должен теперь написать оперу для [русского] национального театра и буду иметь для этого только три месяца».³⁹⁴ Речь здесь идет об опере «Горюша», клави́р которой композитор закончил к осени 1887 года, а инструментовку — к 1888 году. В дни празднования пятидесятилетнего юбилея артистической деятельности Рубинштейна «Горюша» была поставлена на сцене Мариинского оперного театра в Петербурге (первый спектакль — 21 ноября/3 декабря 1889 г.).

Либретто «Горюши» написано Д. Аверкиевым по его же повести «Хмелевая ночь». Как известно, в 1881 году этим сюжетом серьезно увлекся Чайковский, через П. Юргенсона вел переговоры с Д. Аверкиевым о написании оперного текста, но затем отказался от мысли сочинить оперу на этот текст. Весьма возможно, что либретто, предназначавшееся для Чайковского, было затем передано Д. Аверкиевым Рубинштейну.

Основой сюжета явилась известная песня о Ваньке-ключнике, старом князе и его молодой жене. К ним добавлена сирота Дашутка («Горюша»), в прошлом возлюбленная князя, которая любит теперь ключника, но отвергнута им. В припадке умопомрачения она раскрывает тайну любовной связи ключника и молодой княгини. Это и приводит действие к роковой развязке. В конце оперы либреттист нагромоздил драматиче-

* «Книга попугая» (перс.).

ские ужасы, и последняя сцена, скорее по вине автора текста, чем композитора, носит явно мелодраматический характер.

«Горюша» намного слабее предшествовавшей ей русской оперы Рубинштейна «Купец Калашников». Значительное место в «Горюше» занимают речитативы, а в этой манере письма Рубинштейн не был силен. Мало естественным и несколько нарочитым представляется национальный русский колорит, который композитор стремился придать музыке этой оперы. Рубинштейн опирался при этом на песенные традиции Алябьева, Варламова и Гурилева и прошел мимо оперной музыки Глинки и кучкистов. Слушателям 80-х годов это представлялось — и не без оснований — анахронизмом. Нельзя вместе с тем и в этой малоудачной опере не обратить внимания на несколько драматически впечатляющих мест, таких, например, как сцена, в которой Дашутка в полном душевном смятении в грозу остается одна со своим горем (финал II действия). Эффектны и некоторые контрастные музыкальные сопоставления, скажем, старинной иноземной музыкальной пантомимы и русских песен скомороха Щеголя с хором. Кстати, музыкальный стиль старинной пантомимы и балета Рубинштейн воспроизвел с мастерством и остроумием. Н. Финдейзен неоднократно указывал,³⁹⁵ что в интермедии «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы», написанной спустя год после постановки «Горюши», Чайковский пошел по пути, предложенному Рубинштейном. Эта мысль представляется справедливой.

Как только Рубинштейн закончил инструментовку «Горюши», он вернулся к прерванной работе над оперой «Моисей». Директорская деятельность в Петербургской консерватории лишала его по временам возможности браться за перо в течение многих месяцев. Приходилось сочинять урывками. Еще до окончания «Горюши» Рубинштейн писал Б. Зенфу: «...Теперь, когда я взял на себя консерваторию, у меня остается очень мало свободного времени, и в голове вертятся мельничные жернова, мало приспособленные для того, чтобы создавать музыкальные мысли».³⁹⁶ Рубинштейн старел, и с каждым годом ему становилось труднее совмещать композиторскую и административную деятельность. «...К сожалению, я опять прервал работу (над «Моисеем». — Л. Б.), — писал он своему издателю в 1889 году, — и не знаю, когда смогу закончить остальные картины. Во всяком случае, я к ним возвращаюсь каждый свободный час. Надо надеяться, что моему Моисею не понадобится 40 лет, чтобы прийти к своему окончанию».³⁹⁷ Опера была закончена лишь в конце 1891 года. Об этом свидетельствует письмо композитора к тому же корреспонденту: «Вам пишет на этот раз счастливый человек — 1) потому, что окончил моего «Моисея» (по-моему, самое значитель-

ное из моих произведений), и 2) потому, что у меня есть надежда, что его поставят здесь (в Дрездене.— Л. Б.) в театре (моя *pia desideria* *) в конце зимы!!». ³⁹⁸

Итак, Рубинштейн очень высоко расценивал свою новую оперу. Это обязывало исследователя с большим вниманием отнестись к партитуре «Моисея». К сожалению, изучение этого монументального произведения, состоящего из восьми картин и рассчитанного на исполнение в течение двух вечеров, разочаровывает. Опера написана с присущим Рубинштейну размахом, в ней имеются отдельные удачные ориентальные эпизоды, но в целом — это скучное и маловдохновенное сочинение: музыка нигде не коробит слушателя, но нигде и не радует его. ³⁹⁹

Незадолго до окончания «Моисея» Рубинштейн писал сестре: «...Я об операх теперь не помышляю». ⁴⁰⁰ Но это было не так. Прошел небольшой срок после этого письма, и композитор стал мечтать о том, чтобы написать новую русскую оперу — то ли на поэтический сюжет русского поэта, то ли на либретто из русской истории. По его просьбе Е. Ганейзер написал оперное либретто по «Цыганам» Пушкина, и Рубинштейн, заканчивая инструментовку «Моисея», одновременно стал работать над оперой по пушкинской поэме. ⁴⁰¹ Вскоре, однако, он оставил мысль об этой опере и обратился к Д. Мамину-Сибиряку с просьбой написать либретто по его легенде «Сказание о сибирском хане, старом Кучюме». Но и этот проект почему-то не был осуществлен, хотя Мамин-Сибиряк готов был, видимо, принять предложение Рубинштейна. ⁴⁰² Вслед за этим композитор вернулся к давней своей мысли написать оперу на сюжет трагедии, разыгравшейся между Петром I и царевичем Алексеем, мысли, возникшей у него с того времени, когда он увидел картину Н. Ге на эту тему. П. Боборыкин, которого Рубинштейн просил написать оперное либретто, приводит в своих воспоминаниях текст беседы между ним и композитором. Рассказав, как ему представляется столкновение новых и старых сил эпохи в семейной драме русского царя, Рубинштейн заметил: «Ограничимся психологической коллизией. Богатый материал для характеристики лиц и колорита эпохи... Где сила, страсть, душевная борьба и правда,— там есть и материал для музыкального творчества». ⁴⁰³ И из этого оперного проекта Рубинштейна ничего не вышло, так как Боборыкин оперного текста не написал.

Итак, Рубинштейну не удалось претворить свое стремление сочинить еще одну русскую оперу. Летом 1892 года он писал сестре: «Сочинять я больше не намерен, уже чересчур много насочинял... — только, ежели получу подходящего мне

* *pia desideria* (лат.) — благие пожелания.

«Христа», я примусь опять за работу; это давнишняя моя музыкальная мечта!». ⁴⁰⁴ Вскоре известный немецкий литератор Г. Бультгаупт написал для Рубинштейна по евангельской легенде либретто духовной оперы «Христос». К осени 1893 года композитор закончил работу над этой оперой. И она не может быть отнесена к числу его удачных произведений. По общему характеру и стилю она мало чем отличается от предшествовавшего ей «Моисея». ⁴⁰⁵

После сочинения «Христа» Рубинштейн писал родным, что окончательно решил впредь не заниматься композиторской деятельностью. Но спустя несколько месяцев он стал думать еще об одной опере. «...К сожалению, — писал он сестре, — еще не получил текста той работы, которой хочется покончить свои музыкальные занятия, т. е. «Каин», по Байрону, но на это время терпит». ⁴⁰⁶ У композитора свыше двух десятилетий лежало либретто оперы «Каин», написанное по Байрону К. Гейгелем. Теперь Рубинштейн передал этот оперный текст директору театра в Бреславле Т. Лёве, который взялся переделать либретто по указаниям композитора.

«Каин» был последним творческим замыслом Рубинштейна. Он умер, не успев начать работу над этой оперой.

Произведения, написанные Рубинштейном в 80-х и начале 90-х годов, сыграли в истории русской музыкальной культуры несравненно меньшую роль, чем его творчество 60-х и 70-х годов. Как композитор он выполнил свое историческое дело не в последний период жизни. Поэтому выводы об историческом значении отдельных жанров его творчества были сделаны не в этой главе, а в предыдущих частях монографии.

Рубинштейн очень много писал и все написанное публиковал. Значительному числу его произведений не суждена была долгая жизнь: одни из них промелькнули и тотчас же ушли; другие часто звучали при его жизни и в первые годы после его смерти, а затем также сошли с концертной эстрады и оперной сцены. Попытки воскресить их обречены на провал.

Но среди творческого наследия Рубинштейна, не считая нескольких общепризнанных выдающихся произведений, имеется музыка, могущая еще жить, — значительная часть романсов, ряд арий и ансамблей, отдельные фортепианные пьесы, инструментально-ансамблевые сочинения и хоры. Эта музыка затерялась среди огромного количества им написанного. Она должна быть отобрана и переиздана. Из десятков фолиантов его сочинений следует составить несколько избранных томов хорошей музыки. Прав был Г. Ларош, который писал, «что при самом строгом выборе (из произведений Рубин-

штейна.— Л. Б.) жатва окажется обильною и прекрасною, и что это обилие прекрасного для многих современников будет почти сюрпризом». ⁴⁰⁷

Само собой разумеется, что из написанного Рубинштейном следует включать в концертные программы и в педагогическую практику лишь то, что может оказаться интересным и нужным современникам. В нашем же исследовании, как мы уже указывали, представлялось необходимым с большей или меньшей тщательностью рассмотреть из рубинштейновского наследия не только то, что имеет право жить сегодня, но и то, что занимало умы ушедших поколений. Историческая заслуга Рубинштейна-композитора, кроме всего прочего, состояла в том, что многими своими произведениями, в том числе и теми, которые канули в реку забвения, он проложил пути и тропы (в своем месте к ним было привлечено внимание), по которым пошли многие из русских композиторов, поднявшиеся в своем творчестве значительно выше Рубинштейна. Эти пути и тропы надо хорошо знать. Без этого нельзя правильно понять процессы, происходившие в истории русской музыкальной культуры во второй половине прошлого века.

Глава двадцать девятая

1

В середине 50-х и в самом начале 60-х годов молодой Рубинштейн опубликовал две статьи: «Русские композиторы» и «О музыке в России». С тех пор он не брался за перо писателя на протяжении трех десятилетий. Он снова выступил как литератор лишь в последний период своей жизни, в годы «подведения итогов»: в 80-х и в начале 90-х годов он обнародовал статьи, воспоминания и книгу о музыке, а также продолжал записывать свои соображения и умозаключения в «Коробе мыслей», не предназначавшемся к публикации при его жизни.

Первой литературной работой этих лет была статья о духовной опере. Она написана в форме письма к И. Левинскому, составителю сборника «Vor den Coulissen», изданного в 1882 году. ⁴⁰⁸ Судя по эпистолярному наследию Рубинштейна, статья эта — в форме брошюры о духовной опере — была запроектирована и в деталях продумана еще в годы написания «Вавилонского столпотворения» (конец 60-х гг.), а в начале 80-х годов лишь литературно оформлена. Это дало нам основание осветить важнейшие положения этой статьи раньше. ⁴⁰⁹

Форму эпистолы Рубинштейн придал и следующему своему

литературному опусу — «О редактировании классиков», опубликованному спустя год после статьи о духовной опере.⁴¹⁰ Поводом для написания этого опуса послужило письмо издателя Б. Зенфа, предложившего Рубинштейну взять на себя редактирование произведений композиторов-классиков. Последний отклонил это предложение, мотивируя отказ тем, что «*индивидуальный* взгляд на понимание и на характер исполнения произведений классиков, присоединенный к уже имеющимся, может лишь возбудить сомнения публики, занимающейся музыкой, и разногласия среди художников»; что поэтому опубликование такой индивидуальной редакции «принесет скорее вред, чем пользу нашему искусству».⁴¹¹

В открытом письме к Зенфу Рубинштейн суммировал свои мысли о редактировании музыкальных произведений, о прочтении авторского текста, о проблеме «композитор — произведение — исполнитель»; ополчился как против субъективистского произвола, так и против бесплодного объективистского догматизма в исполнении музыки; настойчиво советовал заняться научными исследованиями в области истории и теории исполнительского искусства.

Пожалуй, самое характерное в этой статье — та горячность, с какой Рубинштейн (артист, отличавшийся столь индивидуально-своеобразной трактовкой каждого исполнявшегося им произведения!) призывал объективно изучать текст музыкального произведения и исследовать, какой именно смысл вкладывал композитор в записанные им исполнительские указания. При этом Рубинштейн с явным недоверием отнесся к якобы сохраняющимся в памяти современников «традициям», которые «связывают» исполнителя с автором интерпретируемой музыки, жившим за много десятилетий до него, и позволяют сыграть произведение в духе автора. «Традиция, — пишет Рубинштейн, — играющая столь большую роль в других вопросах, — понятие совершенно непригодное в отношении эстетической стороны музыки, так как ни во что другое время не вносит столько забвения, сколько в музыку; годы, темперамент, нервы музыканта одни только имеют значение, а он в юности слышит темп иначе, чем в старости. Что знает сегодня музыкант, слышавший или игравший симфонию Бетховена под его управлением, о темпе 1815—1820 годов?»⁴¹² Спустя несколько лет Рубинштейн еще более резко высказался по поводу этих «традиций»: «Невыносимы *живые* друзья *умерших* великих людей, особенно — в области музыки: они не соглашаются ни с какой трактовкой, ни с каким оттенком, ни с каким темпом, так как они ведь слышали это у самого композитора! В особенности в вопросах темпа к ним подошел бы приговор Шейлоку: «Если хоть одной каплей крови больше или меньше» и т. д.» (л. 44/23 об.).

Но разве ничем не стесняемая воля исполнителя менее опасна для искусства, чем такого рода «авторские традиции»? И в исполнительском произволе Рубинштейн видит великую опасность и поэтому, негодуя, пишет: «Скоро наступит время, если оно уже не наступило, когда каждый будет играть сонату Бетховена или дирижировать его симфонией так, как это ему нравится, и никто не сможет на основе веских критических суждений сказать ему: „Это неверно, вы заблуждаетесь, это должно быть иначе“». ⁴¹³ Еще решительнее Рубинштейн осудил субъективистский произвол спустя несколько лет после этого письма: «Нынешние капельмейстеры дирижируют произведениями Бетховена, Моцарта и других не по указанию композитора, а так, как это, по их мнению, *должно было быть* указано,—именно за это их объявляют гениальными дирижерами. Станные во всех отношениях художественные воззрения! Почему юриспруденция не распространяется и на вопросы искусства? Я хотел бы, чтобы вышеуказанное рассматривалось как уголовное преступление» (л. 10/6 об.).

Итак, «традиции» оказываются в исполнительском искусстве весьма ненадежной основой. Исполнительский же произвол надо преследовать чуть ли не в уголовном порядке. В чем же найти артисту опору для своего творчества? В авторской записи, отвечает Рубинштейн. Но при этом он подчеркивает, что запись эту надо понимать как относительную, а не как точную запись. ⁴¹⁴ Для того чтобы уметь разбираться в авторском тексте, исполнителям очень «нужны исследования и изыскания как в отношении технических, так и в отношении эстетических вопросов нашего искусства». ⁴¹⁵

Статья-письмо Рубинштейна заканчивается призывом коллективными усилиями создать тщательно продуманные академические редакции классических произведений, в которых не только были бы расшифрованы исполнительские указания автора, но «указаны эпоха и ее характер, указаны средства, которыми располагал композитор, возможности и особенности инструментов того времени, когда было написано произведение». ⁴¹⁶

2

В «Коробе мыслей» (л. 66/34 об.) имеется такая запись: «По-моему, каждый человек... достигнув известного возраста, когда ему, по всей вероятности, остается уже недолго жить, обязан был бы оставить после себя письменное изложение всего пережитого: как бы отдать обществу отчет о своей жизни. Жизнь каждого человека, занимающего даже самое незначительное положение, содержит интересное в психоло-

гическом, культурном и других отношениях, не говоря уже о жизни человека высокого, ответственного положения. Никакой роман не может дать столько интересного и поучительного, как такое наследство...»

Руководствуясь этой мыслью, Рубинштейн в середине 80-х годов решил написать мемуары. Однако концертная, композиторская, а несколько позже и административная работа мешала ему в течение ряда лет выполнить это намерение. Тем охотнее он согласился с просьбой редактора «Русской старины» М. Семевского, предложившего застенографировать его воспоминания и в литературно обработанном виде поместить их на страницах журнала.

В ноябрьской книге «Русской старины» за 1889 год появились «Воспоминания» Рубинштейна.⁴¹⁷ Эти мемуары, весьма интересные по сообщаемым фактам, в течение ряда десятилетий служили основным источником для многочисленных биографий Рубинштейна на русском, немецком, французском, английском и итальянском языках. Вместе с тем эти «Воспоминания» вызвали справедливое негодование некоторых передовых деятелей русской культуры, нашедшее отражение в эпистолярной литературе тех лет. Так, в одном из писем В. Стасова к брату Д. Стасову имеются следующие строки: «Мне эта подлая статья Рубинштейна (речь идет о «Воспоминаниях». — Л. Б.) испортила вчера весь вечер у Римского-Корсакова. Только там Феликс Blumenfeld громко прочел некоторые пассажи, которые я прежде не успел дочитать... Ни на что не похоже, просто бесстыдно, точно Буренин или Дьяков!!! Кажется, до сих пор Рубинштейн был вообще честен, а теперь — *лжет бесстыдно!* Или он из ума выжил?! У него только и всего, что на каждом шагу «царская фамилия» (обожаемая!) и болван Николай Павлович».⁴¹⁸

Лишь недавно, когда были обнаружены подлинники стенограмм «Автобиографических рассказов» Рубинштейна, удалось доказать, что текст, продиктованный мемуаристом стенографу «Русской старины», был подвергнут М. Семевским свободной литературной обработке, которая во многих случаях совершенно исказила подлинный смысл рубинштейновских слов. В частности, именно редактор придал «Воспоминаниям» столь несвойственный Рубинштейну раболепный и угодливый характер в отношении лиц царского дома. Не зная этого, В. Стасов обрушил свой гнев на Рубинштейна.

В какой мере Рубинштейн «сочувствовал» такому тенденциозному редактированию? Этот вопрос ставит Ю. Кремлев и замечает, что ответ «остается неизвестным».⁴¹⁹ Иными словами, Ю. Кремлев не исключает возможности, что Рубинштейн был солидарен с той обработкой его мемуаров в реакционном духе, которую позволил себе сделать М. Семевский.

С этим согласиться нельзя, особенно если вспомнить сложившееся к концу 80-х годов отношение Рубинштейна к официальным кругам царской России. Приходится поэтому в связи с замечанием Ю. Кремлева напомнить некоторые уже приводившиеся факты.

Отметив во втором издании «Воспоминаний», что в них имеются существенные недостатки, Рубинштейн, явно недовольный опубликованным текстом, писал: «Все это приводит меня к решимости — приняться самому за перо, что я и сделаю при первом досуге, и напишу о виденном и испытанном в моей жизни».⁴²⁰ Если бы Рубинштейн сочувственно отнесся к тенденциозной обработке М. Семевского, к чему было делать это примечание?

Правда, Рубинштейн не выступил в печати с возражением против фальсификации его рассказов. По-видимому, это и дало основание Ю. Кремлеву сомневаться в позиции мемуариста. Действительно, почему Рубинштейн не протестовал против редакции Семевского?

Нельзя забывать, что поступкам Рубинштейна нередко была свойственна некоторая двойственность. Он шел порой на компромиссы со своими взглядами и убеждениями. В известной степени таким компромиссом было и то, что Рубинштейн не только не выступил с протестом против искажения его рассказов, но, видимо, дал согласие на их переиздание с благотворительной целью в пользу Вспомогательной кассы учащихся С.-петербургской консерватории.

Как выясняется из текста стенограмм, Рубинштейн индифферентно относился к тому, в каком виде будут опубликованы его рассказы. На предложение прислать стенограммы для корректирования он ответил Семевскому: «...мне некогда корректировать. Очень редко я дома бываю... бог с ним!».⁴²¹

Это безразличие, очевидно, вызывалось двумя причинами. Во-первых, Рубинштейн понимал, что в подцензурной печати его рассказы в подлинном виде опубликованы быть не смогут, понимал он также, что, если бы они были, скажем, напечатаны в заграничной прессе, это принесло бы вред его любимым детищам — Русскому музыкальному обществу и Петербургской консерватории. Во-вторых, — и это, пожалуй, самое важное — безразличие Рубинштейна обусловлено было тем, что он сам предполагал написать автобиографию и не хотел поэтому исправлять материал, опубликованный другими. В письме к Б. Зенфу он так формулировал свои мысли по этому поводу: «Касательно биографии должен Вам сказать, что я сам ее теперь пишу и предназначаю к опубликованию после моей смерти... вот почему каждая сейчас появляющаяся биография мне неприятна... И Цабелю я не хотел сообщать ничего, так как биография, написанная мною теперь,

может представить интерес только в том случае, если внесет что-либо новое; если же все было уже заранее известно, то вновь выступает страшное: «Зачем?». Поэтому я лично категорически не буду принимать участия во всех сообщениях и исправлениях, касающихся моей биографии». ⁴²²

Действительно, сразу же после выхода в свет номера «Русской старины» с «Воспоминаниями» Рубинштейна их автор взялся за написание мемуаров. Уже в декабре 1889 года он писал матери: «Я занят теперь записью своих воспоминаний». ⁴²³

Спустя некоторое время Рубинштейн, загруженный множеством других дел, вынужден был прервать эту работу, но не отказался от нее. В 90-х годах он вернулся к написанию «Автобиографических записок». К сожалению, за год с лишним до смерти Рубинштейн уничтожил свои мемуары, почти законченные. Он сделал это, как писал сестре, потому, что не хотел привлекать внимание к своей личности и дурно писать о своих недругах.

3

Книга «Музыка и ее представители» (с подзаголовком «Разговор о музыке») — самый значительный музыкально-литературный труд Рубинштейна. Со свойственной ему прямотой, чистосердечием, смелостью и непринужденностью автор изложил в этой работе свои музыкально-эстетические воззрения и рассказал о своих музыкальных вкусах и симпатиях. Большая часть его взглядов сложилась давно, еще в 60-х годах; некоторые — лишь в конце жизни. Передовое и прогрессивное причудливо уживается в книге Рубинштейна с ретроградным, объективно ценное — с субъективистски-пристрастным. Взятый в целом, «Разговор о музыке» — одна из противоречивейших музыкально-литературных работ. В ней нашли отражение те, казалось бы, взаимно исключающие и друг с другом не совместимые взгляды, которые доставляли нравственные страдания Рубинштейну на протяжении всей его жизни. Быть может, эта противоречивость сказалась в рассматриваемом труде в большей степени, чем в какой-либо другой опубликованной при жизни Рубинштейна его работе.

«Я пишу сейчас, — сообщал он матери в начале осени 1890 года, — книгу о музыке, которой, вероятно, наживу себе много врагов, но думаю, что она не будет неинтересной». ⁴²⁴ В те дни Рубинштейн, по-видимому, только начал работу над книгой, так как в следующем письме к матери имеется такая фраза: «Эту книгу я только намереваюсь написать». ⁴²⁵ Свой труд Рубинштейн завершил летом 1891 года в Коджорах под

Тифлисом. Первоначально он носил название «Разговор о музыке». Но Б. Зенф, немецкий издатель книги, изменил его. «Я уже делаю корректуру [немецкого издания], — писал Рубинштейн П. Юргенсону в сентябре 1891 года. — Он (Зенф. — Л. Б.) переменял заглавие — он называет ее «Die Musik und ihre Meister», т. е. по-русски: «Музыка и ее представители» или мастера. Хотите также это заглавие или же хотите оставить прежнее?». ⁴²⁶ В конце 1891 года книга под названием, которое ей дал Б. Зенф, одновременно вышла в свет на четырех языках — русском, немецком, французском и английском.

Рубинштейн написал свою книгу в диалогическом жанре; придав ей форму беседы с посетительницей, приехавшей в его петергофский дом (это дало основание Ц. Кюи достаточно едко и зло назвать рассматриваемую книгу «дачным разговором с дамой о музыке»). ⁴²⁷ Такая форма позволила автору коснуться, нередко следуя зигзагами, множества весьма различных тем без того, чтобы углубить и развить каждый из затронутых вопросов; придать своей работе характер широко доступного публицистического очерка; свободно и непринужденно излагать мысли, не заботясь о точности и отделке каждой формулировки; часто прибегать к столь излюбленным им парадоксам, придающим блеск; рельефность и броскость (но нередко и односторонность) той или иной его мысли. Вместе с тем каждое высказанное Рубинштейном суждение — согласимся ли мы с ним или нет — плод многолетней упорнейшей работы его ума, всеобъемлющей музыкальной опытности и широкого, «орлиного» охвата процессов, происходивших в истории музыки на протяжении многих десятилетий. Но не приводил ли такой широкий охват к тому, что Рубинштейн не замечал многого, развивавшегося и расцветавшего в непосредственной близости от него самого? Не различал ли он, как это бывает у людей дальновзорких, отдаленное лучше, чем близлежащее?

Спустя некоторое время после выхода из печати «Музыки и ее представителей» Рубинштейн писал П. Вейнбергу, что, работая над книгой, он руководствовался не чем иным, как желанием заставить молодежь, которая, по его мнению, находится на ложном пути в искусстве, оглянуться на прошедшее и увидеть в величайших деятелях музыкального прошлого идеалы для настоящего. ⁴²⁸ Мысль эта, действительно, проводится в его книге. Однако круг затрагиваемых им вопросов значительно шире. Рубинштейн касается в своей литературной работе как общих музыкально-эстетических проблем, так и более частных вопросов: к числу первых надо отнести антигангликианские высказывания о содержании музыкальных произведений, рассмотрение музыки как «отголоска

времени», рассуждения о программной и непрограммной, вокальной и инструментальной музыке, о периодизации в истории музыкального искусства, о музыкальном просветительстве, о национальном в музыке, о субъективном и объективном началах в исполнительском искусстве; к числу вторых, более частных тем — характеристики отдельных композиторов, соображения о построении программ концертов, о размещении на эстраде оркестра, о школах и консерваториях и о многом другом.

В основе музыкально-эстетических воззрений Рубинштейна лежит мысль о том, что музыка — отголосок своего времени, что в ней находят свое воплощение общественные события, идеи и культура той или иной исторической эпохи. Эта мысль не покидает автора на протяжении всей книги. Он неоднократно к ней возвращается и иллюстрирует ее. «Вспыхивает французская революция, — восклицает Рубинштейн, — появляется *Бетховен!*»⁴²⁹ Развивая это положение, он, как уже отмечалось, пишет, что творчество Бетховена — «музыкальный отклик трагедии, которая называется свобода, равенство и братство!».⁴³⁰ Характерны и многие другие рубинштейновские сопоставления и параллели. В Шопене он видит — и об этом была уже речь — «эолову арфу польского восстания 1831 года».⁴³¹ Современное ему состояние музыкального искусства Рубинштейн характеризует в обобщенной форме так: «Нынешнее положение Европы, общее ожидание и старание избежать страшного столкновения, общая неуверенность в политическом будущем и чувство несостоятельности политического настоящего (нынешнее положение музыкального искусства, переходное состояние, ожидание музыкального гения, боязнь и предчувствие гибели музыкального искусства). Раскол и вражда между все больше распадающимися политическими, религиозными и социальными партиями (представительство всевозможных музыкальных направлений: классицизма, романтизма, новшества, нигилизма и борьба между ними). Стремление разных народов и рас к автономии, федерации, политической самостоятельности (все более распространяющееся стремление к преднамеренному национализму в музыке)».⁴³²

В этих высказываниях заметно известное влияние на Рубинштейна культурно-исторической школы в литературоведении и музыкознании (А.-В. Амброс). Однако было бы неверно проходить мимо того, что Рубинштейн ставит вопросы шире, чем представители культурно-исторической школы. Школа эта затушевывала роль классовой борьбы и революционных столкновений, приписывала исключительно большое значение географическим моментам, биологическим факторам и «бытовой сфере». Рубинштейн, испытав воздействие куль-

турно-исторической школы, выходит, однако, за ее рамки: он подчеркивает — в значительно большей степени, чем представители этого направления, — общественную роль искусства; подымается, несмотря на расплывчатость многих формулировок, до понимания роли жизни и конкретной исторической действительности в творчестве композитора и исполнителя. И, конечно, трудно представить себе, чтобы ортодоксальный последователь культурно-исторического метода сказал в своем дневнике, как это сделал Рубинштейн, о неизбежности социального переворота, который вызовет прогресс и новые направления во всех областях культуры, в том числе и в искусстве.⁴³³

Рубинштейн, всю жизнь посвятивший музыкально-просветительской деятельности, оценивает в «Музыке и ее представителях» свою позицию по вопросу о распространении музыки в широких слоях народа как двойственную. «Этот вопрос, — пишет он, — имеет две стороны, из коих каждая может быть правильна, и сколько я о нем ни думал, но к заключению, которая из них правильнее, не мог прийти. Желательно, правда, чтобы масса слушала произведения великих мастеров музыки и при слушании приносила с собой некоторое понимание; для этого потребны учреждения музыкальных школ, садовые, народные, филармонические, симфонические концерты, общества пения и т. д. Но, с другой стороны, я чувствую, что музыкальное искусство требует посвящения в него, служения в храме, доступного только посвященным; оно хочет быть чем-то избранным для избранных, вообще хочет носить нечто таинственное и в самом себе и для окружающих. Какая из этих двух сторон более правильная?»⁴³⁴

Ответ на этот вопрос и объяснение причин колебаний Рубинштейна находим в «Коробе мыслей»: «Ошибочно полагать, что музыка является универсальным языком; она, действительно, — язык, но, как и всякий язык, должна быть изучена, чтобы быть понимаемой и доставлять наслаждение... Изучение музыкального языка — таково же, что и других языков, т. е. кто изучает его с детства, тот его усвоит, в более же позднем возрасте ему научиться вряд ли уже возможно... Музыка для непонимающего в лучшем случае является только приятным шумом, в то время как для понимающего она является небесным языком» (л. 104/53 об.). Иными словами, Рубинштейн вовсе не стремился ограничить круг слушателей музыки. Он говорил другое: музыка в своих высших формах вовсе не так общедоступна, как это кажется с первого взгляда. Не всякий может ее понять. Воспитание этого понимания, требующего не только музыкальной, но и общей культуры, — дело длительное и трудное. Надо ли им

заниматься? На этот вопрос Рубинштейн ответил всем делом своей жизни.

Рубинштейн коснулся в своей книге и существенно важного вопроса о национальном начале в музыке. Его мысли по этому поводу сводятся прежде всего к тому, что национальные черты той страны, в которой композитор родился и воспитывался (пусть он даже переехал потом в другую страну и писал на иностранные тексты), обязательно скажутся, быть может и неосознанно, в его творчестве. «Но существует,— пишет Рубинштейн,— преднамеренное национальное творчество (ныне в ходу). Оно очень интересно, но, на мой взгляд, не может претендовать на всеобщее сочувствие; оно может возбуждать лишь этнографический интерес».⁴³⁵ Указав затем, что народная песня или танец одной нации обычно оставляет равнодушными представителей другого народа, Рубинштейн делает вывод: «Сочинители с преднамеренным национальным стремлением должны довольствоваться признанием (часто боготворением) со стороны своих соотечественников; пренебрегать им не следует, ведь оно тоже имеет высокую цену и дает полное удовлетворение».⁴³⁶

Таким образом, не замечая многих фактов из истории музыкальной культуры, Рубинштейн полагает, что тот тип национального музыкального творчества, который он не вполне ясно называет творчеством «с преднамеренным национальным стремлением» (имеется, по-видимому, в виду цитирование и широкое использование композитором музыкального фольклора), не может подняться до уровня интернационального. Нельзя не отметить, что постановка этой проблемы Рубинштейном лишена диалектичности.

В противоречии со своими общими высказываниями о национальном в музыке, Рубинштейн не перестает восторгаться музыкой Глинки, и притом именно за ее национальный характер. «Мы прежде говорили,— пишет он в своей книге,— о национальной музыке, и вы знаете теперь мой взгляд на это, но Глинка в этом стремлении так замечателен, что он высоко выдается над всеми другими, старавшимися о том же».⁴³⁷ Отметив затем, что у венгра Эркеля, у чеха Сметаны и у многих других композиторов песня, танец или хор национального характера уживается с «общей музыкой», Рубинштейн говорит: «У Глинки это иначе; у него от первой до последней ноты как в увертюре, так и в вокальной части оперы (речитативы, арии, ансамбль), мелодика, гармония и даже оркестровка — всё в национальном духе».⁴³⁸

В отношении Глинки Рубинштейн готов даже примириться с тем, что опера (которую он в начале книги причисляет к «второстепенным родам нашего искусства») — важнейший жанр в творчестве классика русской музыки. Рубинштейн

причисляет Глинку к тем именам, которые он более всех других чтит в музыкальном искусстве (Бах, Бетховен, Шуберт, Шопен, Глинка).

Создается, однако, впечатление, что Рубинштейн рассматривает Глинку как обособленное явление в истории русской музыки.⁴³⁹ Подобно многим русским музыкантам XIX века, автор «Музыки и ее представителей» не замечает глинкинских предшественников, иными словами, той почвы, на которой выросло творчество Глинки. Хотя Рубинштейн говорит, что «Камаринская» «служит типом для русского инструментального творчества», он, судя по его книге, не видит и тех новых побегов, которые именно глинкинское наследие дало во второй половине прошлого века.

Бросив фразу — «*De vivis nihil nisi bene*»*, Рубинштейн не высказал своего отношения ни к одному из живших в 90-е годы композиторов, в том числе и русских. Он не упомянул также в своей книге Даргомыжского, Серова, Бородина и Мусоргского, которых уже не было тогда в живых. Это вызвало упреки русской критики. Ц. Кюи справедливо заметил, что Рубинштейн вправе был одобрительно или неодобрительно высказаться об этих композиторах, но не должен был вовсе обойти их.⁴⁴⁰

В обобщенной форме и не называя имен, Рубинштейн, правда, изложил свое мнение об инструментальном творчестве русских авторов второй половины века. «Она (Новая русская школа.— Л. Б.),— пишет Рубинштейн,— есть в инструментальной музыке плод влияния *Берлиоза* и *Листа*, с прибавлением, для фортепианных сочинений, *шумановского* и *шопеновского* влияния и к тому же преднамеренного национального стремления вообще. Ее творчество также основано на совершенном обладании техникой и на мастерском колорите, но также с полным отсутствием рисунка и с преобладающе бесформенностью.— Глинка, написавший несколько оркестровых вещей на народные песни и танцы («Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде»), служит им как образец, и они теперь пишут преимущественно на народные песни и танцы, обнаруживая этим бедность собственной изобретательности и прикрывая ее именами «национальность», «новая школа» и т. д. Можно ли в этом направлении чего-нибудь ожидать в будущем, не знаю, но и не отчаиваюсь, потому что своеобразность мелодики, ритма и музыкального характера русского народа допускает некоторым образом новое оплодотворение музыкального поля вообще

* «О живых либо ничего, либо хорошее» (лат.). Перефразировка известного выражения: «О мертвых либо ничего, либо хорошее».

(восточную музыку я также считаю способной к такому же оплодотворению) и также потому, что у некоторых нынешних представителей этого направления нельзя отрицать выдающейся даровитости».⁴⁴¹

С большим сочувствием следил Рубинштейн за движением вперед русской музыки, многого ожидал от нее, приветствовал молодых русских композиторов, тщательно изучал творчество сочинителей старшего поколения. Но до конца ему, видимо, не суждено было понять роль национального фактора в развитии русской музыкальной культуры.

В своей книге Рубинштейн неоднократно возвращается к пессимистическим мыслям о судьбах музыки, волновавшим его в последние годы жизни.

От современных направлений музыкального искусства, по его мнению, многого ожидать нельзя. «Я нахожу,— пишет Рубинштейн,— что со смертью Шумана и Шопена — «*finis musicae*» (конец музыки)!.. Теперь пишется много интересного, даже ценного, но красивого, высокого, великого, глубокого нет — в особенности по части инструментальной,— а она, как вы уже знаете, для меня служит мерилom... Теперь колорит берет верх над рисунком, техника над мыслью, рамка над картиной и т. д.»⁴⁴²

В подтверждение своего мнения Рубинштейн дает развернутую характеристику трех «главных представителей нового времени в музыке» — Берлиоза, Вагнера и Листа, односторонне усматривая в их композициях главным образом симптомы упадка и не замечая элементов прогрессивного новаторства.

Спустя год с лишним после опубликования «Музыки и ее представителей» в беседе с одним из петербургских журналистов Рубинштейн сделал попытку объяснить, чем именно вызван наметившийся, по его мнению, упадок музыкального искусства: «Теперь человек вообще недостаточно углубляется в самого себя, недостаточно изучает других, вследствие чего у музыкантов и нет истинного вдохновения — собственных фантазий, оригинальных идей, новых форм... Человека уничижил локомотив... Теперь всюду и везде — локомотив... Все делается иначе: любят иначе, работают иначе, даже... концертируют иначе... Прежде концертант, приезжая в какой-нибудь город, оставался в нем недели две и давал за это время, много, три концерта... Зато он знакомился с местным обществом, набирался новых впечатлений, жил новой жизнью, и все это благотворно отражалось на его музыкальной натуре... Теперь артист прямо с концерта отправляется на вокзал — завтра вечером он уже выступает в другом городе... Локомотив... Локомотив... Во всем мире теперь шум, волнение... Сильно подавляет музыкальное творчество современ-

ная политическая жизнь... Ей, в этом отношении, можно приписать очень, очень многое...»⁴⁴³

Но вернемся к книге Рубинштейна. На одной из ее страниц, высказывая свои колебания в вопросе о том, действительно ли наступил конец музыке после смерти Шумана и Шопена, — Рубинштейн пишет: «Выработается ли в нем (музыкальном творчестве. — Л. Б.) что-нибудь и что именно, — это еще впереди; я, вероятно, до этого не доживу... Кто может осмелиться предсказывать будущее? Я говорю только про нынешнее».⁴⁴⁴

Свою последнюю литературно-музыкальную работу Рубинштейн заканчивает тревожным вопросом: «Не наступают ли в музыкальном искусстве «сумерки богов»?».

Глава тридцатая

1

Рубинштейн покинул Петербург в 1891 году не только из-за травли, которой подвергся со стороны реакционной печати, и не только потому, что убедился в невозможности осуществить задуманные им музыкально-просветительские дела. Принятое им решение было обусловлено еще одной причиной: на старости лет он пришел к убеждению, что должен уйти из семьи.

Мира и согласия в доме Рубинштейна не было. Взаимное непонимание, которое установилось между ним и его женой в середине 70-х годов, постепенно усиливалось и обострялось. Правда, постороннему взору в 80-х годах могло показаться, что в семье воцарился покой. Справлялись — довольно пышно и помпезно — семейные праздники. В сентябре, в день именин жены, в Петергофе обычно собиралось многочисленное общество, перед которым Рубинштейн с другими музыкантами — чаще всего с Л. Ауэром и К. Давыдовым — музицировал. Но за кажущимся семейным благополучием таилась трагедия, незаметно, но упорно разраставшаяся.

Дети выросли. В какой-то момент Рубинштейну стало ясно, что их духовная и душевная жизнь, особенно жизнь сыновей, ускользнула от его внимания и что он упустил сложный процесс постепенных перемен в их внутреннем облике. Сознание этого причиняло ему горькие муки.

В середине 80-х годов — Рубинштейн находился тогда в частых разъездах — он принял решение наверстать упущен-

ное и повлиять на формирование личности детей хотя бы путем регулярной переписки с ними. «Я требую, — писал он дочери, — ваших писем не из сентиментальности, а с воспитательной точки зрения. Мне нужно знать, как вы развиваетесь не только в научном отношении, но и в отношении развития вашего характера, и ума, и житейских взглядов, и потому непростительно с вашей стороны не найти часа в неделю, чтобы удовлетворить в этом отношении требование отца! Скажи это братьям твоим».⁴⁴⁵ Но перепиской Рубинштейн не сумел оказать на своих детей того воздействия, какое считал необходимым, и в 1890 году он писал дочери: «...Я замечаю, что не могу без колкостей вспоминать о своих детях, — и кончится тем, что они меня возненавидят. Бог с вами, делайте как и что хотите, будьте как знаете и умеете — не я вас воспитывал, а поправлять поздно».⁴⁴⁶

Дочь, которую Рубинштейн особенно горячо любил, меньше его беспокоила. В ней он находил единственное утешение. Но в сыновьях он не видел радости. Тяжелая болезнь подтачивала организм младшего сына, Саши, и он угасал. Старший сын, Яков, был, по-видимому, богато одаренной в музыкальном отношении натурой. Перед глазами его стоял образец беспримерного труженичества его отца. Но Яков Антонович не был приучен к труду, не любил и не умел работать и вырос светским бездельником. Он хорошо играл всякого рода танцы, обладал небольшим, но красивым баритоном и любил петь под гитару цыганские романсы. По окончании лицея он стал кутить, сорил деньгами, которые выклянчивал у отца, влезал в долги, которые отец вынужден был покрывать. «...И это мой сын?!»⁴⁴⁷ — в ужасе писал Рубинштейн. Одно время Яков Антонович служил в Ташкенте, затем, вопреки советам отца, отправился в Италию обучаться пению. Из всего этого ничего не вышло. Сердце Рубинштейна обливалось кровью. В недоумении он занес на страницы дневника (л. 19/11) такую запись: «Часто случается, что у родителей, во всех отношениях почтенных и достойных уважения, дети бывают неудачные, и наоборот. Но как это согласовать с теорией наследственности?».

В. Рубинштейн стала нервной и болезненно раздражительной. Мужа она так и не сумела понять и, видимо, больше ценила его чин действительного статского советника, чем его самого как великого артиста.⁴⁴⁸ Супруги прожили бок о бок свыше двух десятков лет. Но духовно они были чужими людьми. В конце 80-х годов Рубинштейн со смешанным чувством снисхождения, тяжелого разочарования и известного ожесточения дал своей жене такую характеристику: «Вера здорова, но несчастлива: 1) любит юг, а должна жить на севере; 2) любит, как все женщины, мужчину, а имеет во мне

только артиста; 3) любит, как все женщины, много денег, а вынуждена довольствоваться малым,— в особенности с тех пор, как я перестал давать концерты! Все это вместе взятое делает ее нервной, т. е. нервно-раздражительной!!». ⁴⁴⁹ Приближалось двадцатипятилетие со дня женитьбы. Не желая лицемерить, Рубинштейн отказался отметить эту дату. «Свою серебряную свадьбу,— писал он матери,— я не праздновал, ибо что тут праздновать — терпение или ложь? Я удивлен, что имеются люди, которые понимают друг друга и могут назвать совместную двадцатипятилетнюю жизнь *серебряной*. *Железная* — это было бы правильным для нее названием». ⁴⁵⁰

К началу 90-х годов дочь Рубинштейна, уже несколько лет состоявшая в браке, имела детей и жила своей семьей. Двадцатипятилетний старший сын жил своей жизнью. Семьи у Рубинштейна давно не было, и он это понимал. Уже много лет всем его существом владели мысли уйти от жены и поселиться отдельно. «Развод при несчастном браке,— писал он в дневнике (л. 21/12),— кажется мне нравственнее, чем неразрывность брачных уз, потому что разводом устраняется обман». К формальному разводу Рубинштейн не стремился. Но он не хотел больше терпеть притворства. Подобно королю Лиру, он при жизни отдал семье все свое имущество. Себе Рубинштейн назначил пенсию в размере 3000 рублей в год, которую должен был ему высылать зять, и сравнительно небольшую сумму, полагавшуюся ему за исполнение и печатание его сочинений. ⁴⁵¹ «Ты ведь знаешь,— писал он старшему сыну,— что я все оставил своей семье и себе отделил только то, что мне необходимо для прожития». ⁴⁵²

В начале лета 1891 года Рубинштейн покинул Петербург. На душе у него было тяжело: он полагал, что навсегда оставляет город, которому отдал столько лет жизни и столько творческой энергии.

2

Ко времени отъезда из Петербурга у Рубинштейна не было ясных планов на будущее, и он не знал, какой город изберет для постоянного местопребывания. Летние месяцы он решил провести в Грузии. Еще зимой он писал матери, что давно уже хочет повидать Кавказ, где никогда не был, а главное, мечтает «подышать другим воздухом, не воздухом Петербурга». ⁴⁵³

Вместе с сопровождавшим его в начале путешествия старшим сыном Рубинштейн 18/30 июня приехал в Тифлис. Здесь он провел несколько дней. Местные жители со свойственным им хлебосольством принимали и чествовали его. По просьбе

Рубинштейна, его познакомили с грузинскими народными песнями, инструментальной музыкой и танцами. Основатель и председатель Тифлиского артистического общества И. Питоев, меценат, любивший искусство и отдавший все свои средства артистическому обществу и местному отделению Русского музыкального общества ⁴⁵⁴, — пригласил Рубинштейна поселиться у него на даче в Коджорах, живописной местности, расположенной в горах неподалеку от Тифлиса. На даче Питоева в небольшом изолированном флигельке, куда был привезен беккеровский рояль, Рубинштейн провел около двух месяцев.

Он жил уединенно, не покидал территории дачи, нигде не показывался и почти ни с кем, кроме И. Питоева и его семьи, не встречался. И на этот раз свой отдых Рубинштейн проводил не в бездействии, а в размеренной и регулярной работе. В 8 часов утра он садился за рояль и в течение нескольких часов музицировал. Днем он сочинял музыку и работал над окончанием книги «Музыка и ее представители». По вечерам играл с хозяином дачи и его домочадцами по одной партии в вист или преферанс и рано ложился спать.

Домик, в котором жил Рубинштейн, стоял на самом краю сада, отгороженного от отдаленного и мало посещаемого старого парка изгородью из густо переплетенных ветвей и прутьев. Когда Рубинштейн музицировал, в парке слышен был каждый звук, даже тончайшее *pianissimo*. Слух об утренних занятиях Рубинштейна быстро распространился по всей округе. Парк стал местом паломничества. В ранние утренние часы здесь стали собираться сначала жители Коджор, а затем и многочисленная аудитория, специально приезжавшая из соседних селений и даже из Тифлиса. Вокруг дачи Питоева на траве, коврах, складных стульях располагался стар и млад. Постепенно число слушателей дошло до тысячи человек. Царила благоговейная тишина, и в первые дни Рубинштейн, плохо видевший, ничего не замечал. Вскоре, однако, он обратил внимание на неожиданных гостей и поначалу очень огорчился тем, что уединение и свобода его нарушены. Но когда он убедился, что аудитория движима любовью к музыке, а не пустым любопытством и что ему внимают затаив дыхание, Рубинштейн, соскучившийся по артистической деятельности, стал давать ежедневные утренние концерты для собиравшихся слушателей. В этой необычной обстановке он выступил, не показываясь публике, свыше тридцати раз. Он несколько раз повторил программы своих Исторических концертов, но значительно их расширил. ⁴⁵⁵

Перед отъездом из Грузии Рубинштейн выразил желание помочь местному отделению Русского музыкального общества и дал в Тифлисе концерт в пользу фонда на сооружение

музыкального училища. Этот первый и единственный в Тифлисе концерт Рубинштейна состоялся в знойный летний день 12/24 августа 1891 года. Вот программа этого концерта:

Бетховен — Рубинштейн. Эгмонт. — Бетховен. Соната № 32. — Шопен. Соната b-moll; Вальс; Баркарола; Ноктюрн; Полонез. — Шуман. Des Abends; In der Nacht; Traumeswirren; Wagnit?; Вещая птица; Карнавал. — Лист. Этюд; У родника. — Шуберт — Лист. Лесной царь. — Рубинштейн. Романс, ор. 44 № 1; Вальс-каприз; Баркарола; Этюд.

«Несмотря на адскую жару, — вспоминал М. Ипполитов-Иванов, — театр был переполнен. Публика наполнила не только театр, но и прилегающий к нему сад. Овации были потрясающими».⁴⁵⁶

Еще из Коджор Рубинштейн писал дочери: «Я не недоволен своим летом — удалось кое-что написать, жил спокойно и отдаленно! Что предстоит на зиму — я в полном неведении, даже не знаю наверное, где я ее проведу, — начну в Дрездене. Но останусь ли там — этого не знаю».⁴⁵⁷

Спустя два дня после своего тифлисского концерта Рубинштейн направился через Батум в Одессу навестить мать. Это было его последним свиданием с К. Рубинштейн: вскоре после его отъезда из Одессы она умерла в возрасте 84 лет.

3

31 августа/12 сентября 1891 года Рубинштейн, судя по его письмам, находился уже в Дрездене. С этого времени столица Саксонии стала на несколько лет основным местом его пребывания. Отвечая на вопросы русских журналистов, почему выбор его пал на этот город, Рубинштейн говорил, что здесь нет того всепоглощающего и шумного водоворота, который отнимает у жителей других больших городов столько жизненных сил, энергии и времени; что Дрезден, расположенный вблизи крупнейших музыкальных центров Германии, соединяет в себе удобства столицы со всеми прелестями провинции.⁴⁵⁸

Рубинштейн поселился в гостинице «Европа», в самой тихой ее части, носившей название «Пансион Зендига». Занимал он в бельэтаже две комнаты — небольшую спальню и просторный кабинет, — выходившие окнами на Прагерштрассе, главную улицу города. Кабинет, служивший Рубинштейну и приемной, был по его просьбе скромно обставлен: рояль, рабочий письменный стол; большой старинный диван с круглым столиком перед ним, на котором всегда стояли свежие цветы; кресла и несколько этажерок, обычно заваленных рукописями, нотами и книгами. «Здесь, на чужбине, — вспоминала М. Давидова, — как-то особенно ярко и рельефно

выступала крайняя простота и неприязнательность Антона Григорьевича... То, что, собственно, составляло его личную обстановку, заключалось в самых необходимых предметах, да и те были в самом ограниченном количестве. Лучшим доказательством может служить то, что — если можно так выразиться — весь Рубинштейн, уезжая куда-нибудь, укладывался в один небольшой ручной чемодан!»⁴⁵⁹ С небольшим количеством личных вещей Рубинштейн так сживался, что весьма неохотно и лишь в случаях крайней необходимости их менял. Когда ему приходилось заказывать себе костюм или пальто, он выходил из этого «сложного» положения весьма своеобразно: портному отдавалась старая вещь, и от него требовалось без всякой примерки из такого же материала сшить по ней точную «копию».

К тому времени, когда Рубинштейн переселился в Дрезден, ему было 62 года. Зрение его все ухудшалось. На один глаз он был слеп, а другим плохо различал предметы. В пасмурные дни, в сумерках и по вечерам он ощупывал путь перед собой палкой, с которой никогда не расставался. Случалось, что он падал и сильно расшибался. Железное здоровье его надломилось: он страдал частыми и мучительными приступами удушья; при движениях, особенно когда он наклонялся, у него начиналось головокружение; он был подвержен обморокам, и как-то раз был найден распростертым на полу без сознания. На признаки тяжелого недуга — грудной жабы — он старался не обращать внимания, болезни не поддавался, к врачебной помощи не прибегал, продолжал усиленно работать и не вносил никаких изменений в свой жизненный уклад. Но он чувствовал, что стареет и серьезно болен. В письме к дочери он как-то написал: «...Я стар становлюсь, так что охота, предприимчивость, энергия — все пропадает, надеюсь, недолго ждать...»⁴⁶⁰

Изменилась и его внешность. Бесчисленные линии тяжелых, суровых и гневных морщин, неизгладимых следов времени, изрезали его лицо, особенно — большой четырехугольный лоб над густо нависшими, беспокойными и подвижными бровями. Горькая складка у губ еще больше углубилась. Черты лица обострились, резче стали обрисовываться скулы, а краски с годами поблекли и как бы выцвели. Его облик, привлекавший в прежнее время внимание живописцев, теперь вызывал к себе больший интерес художников-графиков и ваятелей. Движения его, — но только не тогда, когда он играл или дирижировал, — стали неуверенными, усталыми, и он, продолжая излучать внутреннюю силу, перестал, однако, как в былые годы, производить впечатление человека, идущего против сильного ветра и сопротивляющегося его порывам.

В Дрездене у Рубинштейна не было ни прочных корней,

ни связей. С местными музыкантами он не поддерживал отношений. Его окружало множество знакомых из числа дрезденских жителей, но рядом с ним не было ни одного близкого человека. В чужом краю, вдали от Петербурга и от семьи, он чувствовал себя сиротливо и одиноко, тосковал и печалился. Его мучила ностальгия. С каждым месяцем она усиливалась. В его письмах этого времени то и дело встречаются такие выражения, как «один-одинехонек», «старый покинутый отшельник», «ломоть отрезанный», «Антон-горемыка», «бобыль бездомный». А в его дневнике (л. 54/28) появляется такая запись: «Для одиночества необходима сила характера. Легче долгое время переносить других, чем самого себя,— уже по одному тому, что других все же приходится переносить в жизни лишь отчасти, а не всецело».

Живя вдали от своих детей, Рубинштейн не переставал о них тревожиться, особенно о непутевом и неустроенном старшем сыне и о больном младшем. Он сетовал на то, что лишен подробных сведений о своих домочадцах. «Ты мне о Яше такие скудные известия даешь,— писал он дочери,— что я об нем не имею никакого понятия. О том, что дача (в Петергофе.— Л. Б.) отдана на лето, я тоже узнал от посторонних. Вообще твои письма на четырех страницах содержат ровно десять моих строк».⁴⁶¹ В 1892 году Рубинштейн в течение ряда месяцев с нетерпением дожидался приезда в Дрезден дочери с внуками.

Пребывать в душевном одиночестве ему было очень трудно, и одно время он хотел, чтобы вместе с ним поселилась его сестра Софья Григорьевна. «Еще раз говорю тебе,— писал он ей,— приезжай, мы с тобой отлично можем здесь устроиться... Не деликатничай и не задавайся какими-то теориями благородства, независимости, свободы и тому подобное. Наши отношения не что иное, как любовь, дружба и родство».⁴⁶² Но сестра не захотела уехать из России.

Человек сдержанный и волевой, он старался не выдавать окружающим своей тоски. Но, говоря о России, он становился сумрачнее и угрюмее. Когда же до него доходили вести из Русского музыкального общества и консерватории, он преоблажался и лицо его оживлялось.

В один из дней он получил из Петербургской дирекции Общества предложение снова стать во главе симфонических собраний или, если это невозможно, дать совет, кого пригласить на этот пост. Рубинштейн немедленно откликнулся. «На меня,— писал он,— прошу не рассчитывать по двум причинам: 1) потому, что слабость зрения не позволяет мне дирижировать (и даже исполнять на фортепиано) сочинения, которые я не знаю почти наизусть; 2) потому, что не знаю, где мне придется быть будущий сезон. Ежели удастся

побывать в Петербурге, то я могу, ежели Вы это непременно желаете, продирижировать одним или двумя концертами (не больше), и то только сочинениями старого репертуара. Указать Вам на подходящего дирижера я затрудняюсь. Но во всяком случае советую *не выписывать никого из-за границы*, а довольствоваться собственными силами, даже ежели бы через это пострадал абонемент». ⁴⁶³ Затем Рубинштейн все же перечислил русских дирижеров, к которым следовало бы обратиться, назвав первыми имена Направника, Чайковского, Балакирева и Римского-Корсакова.

Спустя несколько месяцев после переселения Рубинштейна за границу к нему в Дрезден стали мало-помалу стекаться его соотечественники. Это были, главным образом, молодые музыкантши — его воспитанницы по Петербургской консерватории, желавшие у него позаняться, а также поклонницы его артистического гения, стремившиеся скрасить его одинокую жизнь. Постепенно вокруг него образовалась небольшая русская колония. Из молодежи в нее среди других входили пианистки С. Познанская, С. Якимовская, певица А. Жеребцова (ученица Н. Ирецкой); из старшего поколения — М. Давидова, С. Малоземова и др. «У меня здесь семейство Давидовых, Нарбут, Якимовская; говорят, что приедут Шура, Жеребцова и другие. Все это очень мило и любезно, но *«trop de fleurs»*,* и это меня пугает». ⁴⁶⁴ В письмах Рубинштейн с нежностью говорил об окружавших его молодых соотечественницах, называя их «своими бесчисленными дочерьми», «своими весталками», «своими петрушками». Он взял их под свое покровительство, вникал в их интересы и, вопреки своим прежним принципам, помогал продвинуться на музыкальном поприще. «...Для него, — вспоминала М. Давидова, — было громадным удовлетворением и удовольствием видеть русские лица вокруг себя, и вторжение бодрого, молодого элемента вносило немало жизни и разнообразия в его в высшей степени монотонное и одинокое существование за границей». ⁴⁶⁵

В Дрездене Рубинштейн установил определенный распорядок своего дня, который соблюдал, пожалуй, с еще большей строгостью, чем в Петербурге, и который нарушал лишь в случаях крайней необходимости. «Человек должен исполнять известные обязанности, — говорил он окружающим, — иметь свой долг. В противном случае он теряет устои для своего существования». ⁴⁶⁶

Вставал он неизменно в восемь часов утра. Просмотрев газеты и выпив стакан чаю, он в течение одного-полутора часов играл на рояле. По-видимому, цель этих ежедневных

* слишком много цветов (фр.).

утренних занятий заключалась в технической тренировке. «Играл он,— вспоминает М. Давидова,— ... изо дня в день все одни и те же вещи своего сочинения, по большей части технические. ... Играл он, как казалось, вполголоса, не позволяя себе, по-видимому, увлекаться. ...»⁴⁶⁷ В десять часов он садился за письменный стол и четыре часа уделял композиторской или литературной работе. После легкого обеда (Рубинштейн был очень умерен в еде) следовал двухчасовой «отдых», заключающийся чаще всего в приеме посетителей. Посторонние лица, приезжавшие к нему в Дрезден, безжалостно отнимали у него время: одни являлись просить его советов, другие — денежной помощи, третьи приходили со своими сочинениями, нередко дилетантскими, четвертые — часто весьма неумелые музыканты — хотели выслушать его мнение об их игре. ... Рубинштейн неизменно принимал всех желавших его видеть. Нередко к нему приходили литераторы и журналисты за биографическими сведениями. В беседе с ними Рубинштейн отделялся шутками и общими фразами.

Прием посетителей заканчивался к четырем часам. Рубинштейн снова садился за работу: либо писал музыку, либо — раза три в неделю, обычно в присутствии всей русской колонии и многих иностранных музыкантов, — давал уроки фортепианной игры. С наслаждением он занимался с юным Гофманом, раз в две недели приезжавшим к нему с отцом из Берлина. А. Брюллова вспоминала, что Рубинштейн как-то по-детски непосредственно радовался успехам своего питомца и признавался близким, что ждет не дождется урока со своим даровитейшим учеником.⁴⁶⁸

По вечерам при искусственном освещении Рубинштейн избегал писать или читать ноты. Он совершал небольшую «прогулку», которая заключалась в том, что в течение некоторого времени он ходил взад и вперед по комнатам; затем читал, отвечал на письма или нередко проводил время вне своего номера в гостинице — у дрезденских знакомых или в театре. Читал он в этот период очень много, отдавая предпочтение книгам исторического содержания.

Лето 1892 года Рубинштейн провел близ Дрездена в дачном поселке Клейнчаховиц, расположенном на берегу Эльбы. Неподалеку от его дачи разместился весь небольшой кружок его русских соотечественниц. Стремясь скрасить его жизнь, они решили устроить ему сюрприз: отпраздновать юбилейную дату со дня его первого публичного выступления. К празднику привлекли местное хоровое общество, состоявшее преимущественно из рабочих. В честь Рубинштейна исполнили на открытом воздухе хоры Мендельсона. «... Русская колония,— сообщал он дочери,— т. е. Якимовские,

Давидовы, Малоземова, Жеребцова, Шура также здесь и балуют меня страшно. Вчера выдумали какой-то юбилей (53 года моему первому появлению на эстраде) и устроили праздник с иллюминацией и фейерверком, так что взбудоражили всю местность». ⁴⁶⁹ Это чествование тронуло Рубинштейна, но не вывело его из состояния душевной подавленности, в котором он находился.

4

К тому времени, когда Рубинштейн уехал из Петербурга, многие из «жизненных итогов», которые он решил подвести после смерти брата, были уже подведены: Исторические фортепианные концерты, Исторические симфонические концерты, лекции по истории фортепианной литературы, вторичное директорство в консерватории, новые широкие музыкально-просветительские проекты, книга о музыке и музыкантах, духовные оперы.

Теперь, в Дрездене, перед Рубинштейном остро встал вопрос: чем дальше жить? Он принял было решение, исключая свои педагогические встречи с окружающей его молодежью, целиком отдаться сочинению музыки и написать свое последнее произведение — духовную оперу «Христос». Сверх этого он начал работать над автобиографией. «Я теперь очень много работаю, — писал он сестре. — И биографию пишу, и Христа славлю, т. е. в нотах, и уроки даю, да еще стараюсь не давать пальцам коченеть, словом сказать, четыре рода занятий, — кажется, ни в чем не успею, но по крайней мере могу сказать, что глазами не хлопаю». ⁴⁷⁰

Автобиографические записки Рубинштейн сильно подвинул, описал в них, по его словам, встречи и беседы с выдающимися людьми, с которыми его сталкивала судьба. Но свою автобиографию, почти законченную, он, как уже отмечалось, уничтожил. «Свои записки, — сообщал он сестре, — я разорвал. Не могу я их писать: приходится слишком много злословить о других и слишком много выставлять на первом плане мне ненавистное я. — Многое обо мне всем известно, а то, что неизвестно, бог с ним, пусть так неизвестным и остается». ⁴⁷¹ Казалось бы, в обстановке тихого Дрездена можно было продолжить, ничем не отвлекаясь, работу над новой духовной оперой.

Но жизнь Рубинштейна сложилась по-иному. В течение скольких лет он мечтал в уединении заняться композицией, только композицией! Теперь же, когда такая возможность наконец ему представилась, одна лишь сочинительская работа его не удовлетворяла. Его кипучая и деятельная натура

любила, хотя он убеждал себя в ином, аудиторию слушателей, переезды, встречи с разными людьми...

В. Бессель в своих «Воспоминаниях» писал, что, поселившись в Дрездене, Рубинштейн «в течение трех лет только изредка выезжал оттуда».⁴⁷² Имеющиеся материалы говорят, однако, о другом: Дрезден отныне стал для Рубинштейна центром, откуда он совершал весьма частые артистические вояжи. Ему не сиделось на месте. Он выступал в эти годы чаще в качестве дирижера, чем в качестве пианиста, и, за редкими исключениями, исполнял, как на заре своей артистической деятельности, только свои произведения.

Разезды Рубинштейна вызваны были тремя причинами, которые нередко друг с другом переплетались.

Во-первых, благотворительными целями. Рубинштейн, как известно, решил не давать больше концертов в свою пользу. Это решение он соблюдал с неукоснительной строгостью и после сезона 1885/86 года не брал за свои выступления гонорара. Об этом знали, и к нему обращались за помощью музыкальные организации, пенсионные кассы артистов, города и страны, пострадавшие от стихийных бедствий. Рубинштейн редко отказывал, а иной раз и сам предлагал свое содействие. «...Со своими благотворениями,— писал он дочери,— все еще не кончил. Тут оправдывается пословица: «Il n'y a que le premier pas qui coûte» *.⁴⁷³

Во-вторых, выступления Рубинштейна преследовали задачу открыть путь для продвижения его «музыкальным дочерям» — пианисткам С. Якимовской, С. Познанской и певице А. Жеребцовой, а также И. Гофману. Участие этих молодых артистов в концертах Рубинштейна или участие Рубинштейна в концертах его воспитанников обеспечивало им большую аудиторию и отклики прессы. «...Он не имел духу отказать,— вспоминала М. Давидова,— если вместе с ним приглашался кто-нибудь из его русских protégés **». «„Надо же дать им заработать!“ — говорил он, как будто оправдываясь, и, чтобы дать им заработать, тратил свои деньги, время и труд!»⁴⁷⁴

В-третьих, Рубинштейн разезжал еще и потому, что не хотел, чтобы о нем забывали как о композиторе. Он стремился познакомить публику со своими старыми и новыми произведениями в собственном исполнении, руководил постановками своих музыкально-сценических сочинений или только присутствовал на них.

Многочисленные поездки Рубинштейна этих лет нашли отражение в его письмах. В начале сезона 1892/93 года он писал сестре: «Эта зима пройдет еще довольно тревожно для меня. Во многих местах Германии я должен буду дирижиро-

* «Лиха беда начало» (фр.).

** лица, которым оказывают покровительство (фр.).

вать, ставить оперы, играть, присутствовать при исполнении и т. д., так что вечные разъезды с одного места в другое, исполнительские тревожения и прочее ожидают меня впереди». ⁴⁷⁵ Через несколько месяцев он коснулся той же темы в письме к дочери: «...Все шляюсь по разным городам как *«commis voyageur»* * со своими сочинениями. Надоело до тошноты. Но издатели требуют освежения в памяти публики, а я должен покориться». ⁴⁷⁶ И спустя год он писал все о том же: «...Сегодня дирижирую оперой здесь, а завтра симфонией там, затем играю с благотворительною целью в другом месте, и так повторяется и продолжается без конца — все же с огромным успехом!!! Вот вся моя жизнь — надоело до смерти, — и, что всего скучнее, это то, что никогда не знаю, где буду завтра, и что положительного никогда об себе не могу сказать, — вдруг, как с неба, свалится приглашение приехать дирижировать в таком-то месте, — опять нужно менять свои задуманные планы, откладывать намерение: в такой-то срок быть там-то, и так одно за другим». ⁴⁷⁷

В 1891 году Россию охватил страшный голод. Ряд губерний был поражен неурожаем. Александр III открыто глумился над теми, кто писал о голоде, и с цинизмом утверждал, что крестьяне лодырничают и хотят кормиться за счет подаяний. Представители прогрессивной русской интеллигенции, пытаясь помочь пострадавшим от недорода, собирали деньги, устраивали столовые. «Хотелось бы мне очень, — писал Рубинштейн дочери, — что-нибудь сделать в пользу голодающих. Может быть, дать концерт в Петербурге и в Москве. Я по этому делу уже списался с Юргенсоном и жду его ответа». ⁴⁷⁸ Вскоре после этого письма Рубинштейн ненадолго уехал во Францию и Италию по вопросам постановки своих опер. ⁴⁷⁹ А в конце декабря (ст. ст.) он отправился в Петербург и Москву. В России он провел около двух недель и дал за это время три концерта:

Петербург. Декабрь, 27/8 января 1892 г. Концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 5; Вокальные дуэты (Е. В. Баулина, А.-М. Ф. Кнорре и автор); Фантазия для ф-п. с оркестром, ор. 84; Романсы: Литовская песня, «Персидские песни» (два номера) (А. Жеребцова и автор); Русское каприччио для ф-п. с оркестром (дирижер Л. Ауэр).

Январь, 4/16. Дирижировал симфоническим собранием РМО: *Бетховен*. Музыка к «Эгмонту»; Концерт для ф-п. с оркестром № 4 (С. Якимовская); Симфония № 3.

Москва. Январь, 8/20. Концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 5; фантазия для ф-п. с оркестром, ор. 84; Русское каприччио для ф-п. с оркестром, ор. 102 (дирижер В. Сафонов). Вокальные дуэты: «При прощании», ор. 48. «Туча», ор. 48 (Е. Лавровская, М. Махарина и автор); Романсы: «Еврейская мелодия», ор. 78, «Бор сосновый в стране одинокой», ор. 101, «Желание», ор. 8 (Е. Лавровская и автор); Ноктюрн; Вальс-каприз.

* коммивояжер (фр.).

Сборы с концертов позволили Рубинштейну внести в фонд пострадавших от неурожая огромную по тем временам сумму — около 19 000 рублей. «Нужно ли говорить, — писал С. Кругликов, — как играл этот гигант, этот поразительный пианист-художник? Это все то же, что было у него прежде. Та же мощь, та же молодость вдохновения, та же поэзия». ⁴⁸⁰

О дальнейших разъездах Рубинштейна дает представление следующий перечень:

1892

Вена. Январь, 18/30. Дирижировал платной генеральной репетицией к концерту (в пользу фонда для сооружения памятника Моцарту в Вене).

Январь, 19/31. Концерт: *Рубинштейн*. Симфонические и фортепианные сочинения.

Дрезден. Январь, 24/февраль, 5. Концерт: *Рубинштейн*. Фортепианные сочинения.

Берлин. Январь, 31/февраль, 12. Концерт: *Рубинштейн*. Симфонические и фортепианные сочинения.

(?). Выступил в концерте С. Познанской: *Шуман*. Andante и вариации для двух ф-п. — *Рубинштейн*. Пьесы из «Костюмированного бала», ор. 103.

Дрезден. Февраль, 6/18. Выступил в концерте пианистки М. Кребс-Бреннинг.

Лейпциг. Март, 12/24. Концерт в зале «Гевандгауза»: *Рубинштейн*. Симфонические и фортепианные сочинения.

Март, 14/26. Концерт в зале «Гевандгауза»: *Рубинштейн*. Фортепианный квинтет g-moll, ор. 99. — *Мендельсон*. Песня без слов. — *Шуман*. Пьесы.

Прага. Март, 20/апрель, 1. Концерт: *Рубинштейн*. Симфонические и фортепианные сочинения.

Дрезден. Март, 27/апрель, 8. Концерт: *Рубинштейн*. Симфонические и фортепианные сочинения.

Берлин. Апрель, 30/май, 12. Дирижировал первым спектаклем оперы «Маккавей» в театре Кроля.

Прага. Июнь, 14/26. Концерт: *Бетховен*. Концерт № 4.

Июнь, 15/27 и 16/28. Присутствовал на генеральной репетиции духовной оперы «Моисей» в театре А. Неймана.

Берлин. Сентябрь, 24/октябрь, 6. Концерт в ознаменование открытия нового концертного зала Бехштейна: *Рубинштейн*, Фортепианные, камерные и вокальные сочинения (при участии А. Жеребцовой и др.).

Бреславль. Октябрь, 28/ноябрь, 9. Дирижировал симфоническим концертом из своих сочинений (солистка С. Якимовская).

Бремен. Ноябрь, 20/декабрь, 2. Дирижировал первым спектаклем оперы «Дети степей» в местном театре.

Ноябрь, 25/декабрь, 7. Концерт: *Рубинштейн*. Симфонические, фортепианные и вокальные сочинения (солистка А. Жеребцова).

Лейпциг. Декабрь, 3/15. Дирижировал концертом, организованным в честь 50-летия дебюта Рубинштейна в «Гевандгаузе»: *Рубинштейн*. «Моисей», ор. 112, 3-я, 4-я, 6-я и 7-я картины (концертное исполнение).

1893

Кёльн. Январь, 26/февраль, 7. Дирижировал симфоническим концертом из своих сочинений (солистка С. Якимовская).

Франкфурт-на-Майне. Январь, 29/февраль, 10. Дирижировал симфоническим концертом из своих сочинений (солистка С. Якимовская).

Штутгарт. Февраль, 3/15. Дирижировал в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Оратория «Потерянный рай».

Бонн. Февраль, 6/18. Концерт в пользу фонда «Бетховенского дома»: Бетховен. Сонаты №№ 14, 23, 27, 32 и 17.

Гамбург. Февраль, 17/март, 1. Дирижировал симфоническим концертом из своих сочинений (солистки С. Якимовская и А. Жеребцова).

Дрезден. Февраль, 28/март, 12. Дирижировал симфоническим концертом из своих сочинений (солистки С. Якимовская и А. Жеребцова).

Вена. Март, 4/16. Дирижировал в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Оратория «Потерянный рай».

Берлин. Март, 18/30. Дирижировал в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Симфония № 1.

Апрель, 10/22. Дирижировал симфоническим концертом из своих сочинений (солистки С. Якимовская и А. Жеребцова).

Апрель, 12/24. Присутствовал на премьере балета «Виноградная лоза» и на первом спектакле оперы «Среди разбойников» (опера шла под управлением К. Мука), шедшем в тот же вечер в местном театре.

Кёнигсберг. Ноябрь, 11/23 (около). Дирижировал симфоническим концертом из своих сочинений (солисты М. Броде, С. Якимовская и А. Жеребцова).

Дрезден. Ноябрь, 30/декабрь, 12. Дирижировал первым спектаклем оперы «Дети степей» в местном театре.

Берлин. Декабрь, 3/15, 4/16, 5/17. Три концерта для музыкантов и учащихся музыкальных учебных заведений: *Рубинштейн*. Сочинения для ф-п. от ор. 2 до ор. 109; Транскрипции танцев из опер «Фераморс» и «Демон».

1894

Петербург. Январь, 2/14. Концерт в пользу Попечительства о слепых (последнее выступление в России): *Рубинштейн*. Тема с вариациями, ор. 88; Баллада «Леонора», ор. 93; Танцы из опер «Фераморс» и «Демон» и др.

Руан. Февраль, 2/14. Присутствовал на премьере оперы «Нерон» в местном театре.

Дрезден. (?). Дирижировал симфоническим концертом из своих сочинений.

Берлин. Февраль, 21/март, 5. Дирижировал в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Симфония № 4.

Гамбург. Февраль, 28/март, 12. Дирижировал симфоническим концертом: *Рубинштейн*. Симфония № 4; Концерт № 4 (И. Гофман). — Чайковский. Элегия из Серенады для струнного оркестра. — Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила».

Вена. Март, 30/апрель, 11. Концерт: *Рубинштейн*. Сочинения для ф-п. Март, 31/апрель, 12. Повторение концерта для учащихся консерватории.

Апрель, 2/14. Дирижировал симфоническим концертом: *Рубинштейн*. Увертюра к опере «Дмитрий Донской»; ария из оперы «Дети степей» (А. Жеребцова); Концерт № 3 (С. Якимовская); «Монсей», ор. 112 (3-я, 4-я, 6-я картины).

Веринг (возле Вены). (?). Концерт для учеников Ф. Лешетицкого (в доме последнего): *Рубинштейн*. Сочинения для ф-п.

Лейпциг. Апрель, 10/22. Концерт: *Рубинштейн*. Сочинения для ф-п.

Берлин. Апрель, 18/30. Дирижировал симфоническим концертом: *Рубинштейн*. Сцены из духовной оперы «Христос», ор. 117; Концерт № 4 (И. Гофман).

Штутгарт. Май, 15/27. Дирижировал оперой «Маккавеи» в местном театре.

Май, 21/июнь, 2. Дирижировал симфоническим концертом: *Рубинштейн*. «Христос», ор. 117 (концертное исполнение).

Май, 23/июнь, 4. Концерт для учащихся Штутгартской консерватории (последнее публичное выступление): *Рубинштейн*. Сочинения для ф-п.

Из перечисленного в этом списке Рубинштейн, судя по его письмам, получил наибольшее удовлетворение от трех концертов, которые дал в конце 1893 года для берлинских музыкантов и на которых исполнил в хронологической последовательности почти все свои фортепианные сочинения, включая и транскрипции танцев из его опер. Л. Вольф, присутствовавшая на этих выступлениях Рубинштейна, записала в своем дневнике мысли, которые в различных вариантах повторялись в те годы в многочисленных откликах зарубежной и русской прессы на концерты великого артиста: «Старшее поколение, которое вновь его услышало, и молодежь, которая впервые с ним познакомилась,— все находились под впечатлением удивительного наслаждения, которое им доставила игра 64-летнего maestro. Его огонь, его необычайная техника, его первозданная мощь остались такими же, как и раньше,— не заметно упадка ни одной способности...»⁴⁸¹

5

Весной 1893 года здоровье младшего сына Рубинштейна, Саши, с раннего детства страдавшего от приступов астмы и сердечной слабости, резко ухудшилось: он заболел скоротечной чахоткой. Рубинштейн принял решение отправиться в Петербург. «Домой приеду в начале мая — маяться...»⁴⁸², писал он сестре. По пути он навестил сестер, живших в Одессе, и на два дня задержался в Харькове, где прослушал учащихся местного музыкального училища и выступил перед ними. 27 апреля/9 мая он прибыл в Петербург.

Рубинштейн не хотел, судя по его письмам,⁴⁸³ жить в своем доме и остановился в гостинице «Европа». На вопрос посетившего его журналиста, где он намерен впредь избрать свое постоянное местопребывание, Рубинштейн ответил: «В купе железной дороги...»⁴⁸⁴ Спустя несколько дней Сашу, по совету врачей, повезли на юг. Сестре своей Рубинштейн писал: «...Саша плох, и его приходится везти в Италию. Может быть, перемена климата повлияет на него хорошо, хотя и тут надежды мало... Я теперь с ними (т. е. с сыном и с В. А. Рубинштейн.— Л. Б.) еду в Италию».⁴⁸⁵

Рубинштейны поселились в Каденаббии в той самой гостинице на берегу озера Комо, в которой двадцать лет назад композитор заканчивал оперу «Маккавей». Здесь он вел еще более уединенную жизнь, чем когда бы то ни было, почти не покидал комнаты и целыми днями писал «Христа». Младшей сестре, с которой поддерживал систематическую переписку, Рубинштейн рассказывал о своем бытии в таких тонах: «Наконец я на месте. Саша всё в постели. Поправится ли он? —

не знаю. Надежды мало. Может быть, что очаровательный здешний климат его спасет, увидим!.. Единственное утешение — в досуге для работы. Здесь ни души знакомых, не с кем словечка вымолвить, некому в морду подать. Работаю, курю, ем и сплю — вот моя здешняя жизнь». ⁴⁸⁶

Больному юноше с каждым днем становилось хуже. Он томился мыслями о Петербурге, о маленьких своих племянниках, о лицее, где учился; не переносил южной духоты и вида гор. Рубинштейн понимал, что на чужбине сыну нравственно тяжело, и советовал вернуться в Петербург. Но его советов не слушали, а он не считал себя вправе настаивать. ⁴⁸⁷

В конце лета в Каденаббю приехали сын Яков и дочь. Рядом с женой находились теперь старшие дети, и Рубинштейн с оконченной партитурой новой духовной оперы отправился в Дрезден. «Я опять вернулся сюда, — сообщал он сестре, — где я надеюсь остаться до востребования как семейного, так и музыкального... Саша... может со дня на день скончаться и может месяцы и даже годы прожить, — но какая это жизнь?.. Вообще час от часу не легче, — не будь музыки, я бы и сам начал отчаиваться». ⁴⁸⁸ Спустя несколько дней после того, как были написаны эти строки, Рубинштейн получил телеграмму о смерти сына. Он был подготовлен к этому известию. И все же оно показалось ему неожиданным, чудовищным, подкосило и потрясло все его существо. В его дневнике (л. 48/25 об.) появляется такая запись: «Двадцатилетний юноша умирает от чахотки. В тот же момент в соседнем саду семидесятидвухлетний старик играет в lawn-tennis*. «Пути господни неисповедимы», — я это хорошо знаю, но все же мне хотелось бы молить о какой-нибудь логике».

Свою тоску, горе, душевное смятение, внутренние обиды и разочарования он старался заглушить в работе. Заниматься композицией он не мог, хотя в эти дни у него возникла мысль вернуться к давно задуманной теме: показать в музыке образ Каина, библейского героя, осужденного на вечное скитание. Рубинштейн много времени проводил за роялем. Он отдался подготовке к концертам из своих фортепианных произведений, разъезжал, выступая как дирижер и пианист. По словам окружавших его людей, его все чаще стали посещать мысли о смерти. Он отдал в русское консульство свое завещание, составленное годом раньше. От издателей он выписал все свои произведения и стал готовить их, как он говорил, для последнего издания.

Одинокая жизнь становилась для Рубинштейна все более тягостной и все больше страшила его. Он понял, что нет ничего тяжелее одиночества и что привыкнуть к нему невоз-

* лаун-теннис (англ.).

можно. Жить дольше вдали от детей и внучат не было сил, и его потянуло в Россию. «На будущей неделе,— писал он сестре в мае 1894 года,— я уезжаю в Штутгарт на последнее мое тревожение в этом сезоне, оттуда возвращаюсь в Петергоф...»⁴⁸⁹ Перед отъездом из-за границы он всем говорил: «Еду в Россию умирать».⁴⁹⁰ В. Бесселю, приветствовавшему его с прибытием на родину, Рубинштейн, по словам мемуариста, «совершенно серьезно и довольно мрачно ответил: „Я приехал сюда умирать“».⁴⁹¹

Вернувшись в Петербург 29 мая/9 июня 1894 года, Рубинштейн поселился с семьей в своем петергофском доме. «Я вот уже месяц как вернулся,— сообщал он сестре.— Живу тихо, приятно после этой утомительной зимы; кое-что работаю, ничего особенного, больше только для препровождения времени. .. Дети Аненьки прелестны, и так хорошо ими наслаждаться, покуда они еще в возрасте, не допускающем никаких учений. В[ера] А[лександровна] все больна, все горюет о Саше, и ничто ее не может утешить. Я эту зиму собираюсь провести в Петербурге...»⁴⁹²

К этому времени окружающие стали замечать в Рубинштейне какую-то перемену. Жизнь, видимо, безмерно его утомила. Его не покидало чувство, что дело свое — хорошо или плохо — он уже выполнил. Он стал утрачивать поэтому интерес к активной деятельности и борьбе за свои принципы. Характер его стал мягче. Он как-то стих, все больше уходил в себя, погружался в свои думы. Близкие люди, по словам С. Кавос-Дехтеревой, много бы дали, чтобы снова услышать от него резкое слово, грозный окрик или увидеть его нетерпеливый жест.⁴⁹³

Но работал Рубинштейн почти так же, как в былые годы, то есть с девяти часов утра и до шести часов вечера, с небольшим перерывом в середине дня. За лето, которое он провел тихо и уединенно, он написал два произведения в честь его любимых детищ: оркестровую сюиту, ор. 119, посвященную Русскому музыкальному обществу, и увертюру ко дню открытия перестраивавшегося тогда здания, которое предназначалось для Петербургской консерватории. С нетерпением ждал он от либреттиста переработанный оперный текст «Каина». Хотя он и считал, что жить ему осталось недолго, но не терял веры, что напишет эту оперу по Байрону. Он надеялся также, что успеет посмотреть готовившуюся в Бремене к весне 1895 года дирижером К. Муком, которого очень ценил, первую сценическую постановку оперы «Христос».

В конце сентября (ст. ст.) Рубинштейн принял участие в юбилейном чествовании своего хорошего знакомого, известного врача-педиатра К. Раухфуса. На этом празднестве Рубинштейн выступил в последний раз: сыграл с Л. Ауэром и

А. Вержбиловичем одно из своих любимейших камерных произведений — Трио В-dur Бетховена, ор. 97. Рубинштейн, по словам А. Брюлловой, «играл по-прежнему с огнем и подъемом», и никто не мог подумать, что «так скоро эти чудесные руки застынут в могильном покое». ⁴⁹⁴ 15/27 октября Рубинштейн в последний раз выехал из Петергофа в Петербург. Он присутствовал на первом в сезоне симфоническом концерте Русского музыкального общества, в котором исполнялись «Сказка» для оркестра Римского-Корсакова и «Рай и Пери» Шумана. На следующий день он посетил юбилейное торжество нотопечатательской фирмы В. Бесселя.

В последний месяц своей жизни Рубинштейн был невесел и удручен. Его мучили недуги, которые он старался превозмочь, — головокружение, шум в ушах, боль в груди, удушье и бессонница. Близкие настаивали, чтобы он обратился к врачу. Но Рубинштейн был упрям, и ни о лечении, ни об изменении трудового режима и слышать ничего не хотел. По словам доктора Вомпе, в течение многих лет лечившего домашних Рубинштейна, последний решительно отказывался дать себя освидетельствовать или хотя бы принимать такие безобидные лекарства, как валериановые капли.

7/19 ноября в конце дня Рубинштейна навестили С. Малоземова и Н. Ирецкая. Он был грустен и сетовал на ноющую боль в левой руке. Чтобы развлечь его, гости предложили сыграть партию в бильярд. Рубинштейн вяло сыграл одну партию. Гости уехали. В. Рубинштейн попросила доктора Вомпе, жившего по соседству, подняться к мужу в его рабочую комнату. «Я отправился к нему наверх, — вспоминал Вомпе спустя несколько дней после кончины Рубинштейна, — долго уговаривал позволить себя осмотреть и наконец добился того, что Антон Григорьевич, откинув левую часть сюртука, проговорил: «Слушайте». Пришлось слушать через жилет и сорочку — разобрать неправильности сердцебиения было трудно. Я указал на это композитору. Он всгал, улыбнулся, застегнул сюртук и сказал: «Ну и отлично! Пойдемте играть в вист!». — «А ваше сердце?» — начал было я. — «Когда-нибудь в другой раз», — ответил Антон Григорьевич уже на пороге комнаты. Мы оба спустились вниз и до двенадцати часов играли в карты». ⁴⁹⁵ Не прошло и часу после ухода Вомпе, как Рубинштейн, почувствовав, что силы изменяют ему, выбежал из своей комнаты и, задыхаясь, крикнул: «Мне душно... доктора!». Врачи, за которыми послали, застали его в агонии. Он уже никого не узнавал. Около двух часов ночи 8/20 ноября 1894 года Рубинштейн скончался.

Печальная весть о скоропостижной смерти великого артиста быстро распространилась по всем странам. И в России, и за ее пределами сотни тысяч людей, еще недавно востор-

гавшихся гениальным искусством Рубинштейна, а теперь потрясенных его кончиной, оплакивали его. «Никогда не забуду,— вспоминал И. Гофман,— впечатления, произведенного на меня его смертью. Мир показался мне вдруг совершенно пустым, лишенным всякого интереса... Я узнал о его смерти из английских газет, находясь на пути из Лондона в Чэлтэнхэм, куда был приглашен на двадцатое число для сольного концерта. По случайному стечению обстоятельств в программе оказалась си-бемоль-минорная соната Шопена, и когда я взял первые ноты похоронного марша, все в зале, словно по команде, поднялись со своих мест и в продолжение всей пьесы оставались стоять с поникшими головами — в честь великого усопшего».⁴⁹⁶

Не было, пожалуй, во всем мире ни одной газеты, которая не почтила бы память Рубинштейна некрологом. Откликнулась на смерть Рубинштейна и реакционная русская пресса. Но, включившись в общий траурный хор, она не преминула использовать смерть Рубинштейна для своих целей: из того случайного факта, что А. Рубинштейн умер в день похорон Александра III, а Н. Рубинштейн — вскоре после убийства Александра II, делался вывод: братья, мол, так любили своих монархов, что не смогли пережить их утрату! На страницах своих мемуаров А. Брюллова, отражая мнение русской интеллигенции тех лет, высказала возмущение «наглостью» и «подлостью» услужливых журналистов.⁴⁹⁷

Тело Рубинштейна было набальзамировано, с рук усопшего сделаны слепки, с лица снята маска. Художник Я. Ционглинский зарисовал Рубинштейна на смертном одре.

Гроб с прахом покойного в течение недели стоял в белом концертном зале петергофского дома Рубинштейна. Похороны откладывали: ждали приезда сына и дочери, находившихся за границей. В Петергоф стекалось множество народу. Специальным поездом в первый день кончины сюда прибыли в полном составе педагогический персонал и все учащиеся консерватории. Из Петергофа гроб был перевезен 15/27 ноября в Петербург и установлен в Троицком соборе на Измайловском проспекте. Музыканты Петербурга и специально приехавшие делегации музыкантов из ряда городов России и из-за границы день и ночь дежурили у гроба. «Помню тот ужасный полночный час,— писал Я. Витол,— когда в Троицком соборе я стоял в почетном карауле у дубового гроба. Помню, как Малоземова, судорожно рыдая, упала на гроб. Этот ночной час потряс меня в такой мере, что у меня не хватило сил сопровождать похоронное шествие».⁴⁹⁸

Хоронили Рубинштейна 16/28 ноября, в день его 65-летия. Стояла мерзкая петербургская осенняя погода — дождь, мокрый снег, холодный порывистый ветер. Отдать последний

долг Рубинштейну, как это бывало только на похоронах больших людей, которые пользовались широкой народной любовью, вышло великое множество петербуржцев. На протяжении шести верст, отделяющих Троицкий собор от Александро-Невской лавры, сплошной стеной с обеих сторон улиц стояла многочисленная толпа. Траурный кортеж растянулся, как писали газеты, чуть ли не на две версты.

К месту погребения — Никольскому кладбищу Александро-Невской лавры — процессия подошла на исходе пятого часа. Стало совсем темно, и Рубинштейна хоронили при свете факелов. Произнесено было несколько речей. Вырос могильный холм, заканчивающий самые несхожие жизненные пути. Через несколько дней здесь был раскнут временный шатер, обитый черным сукном, а спустя четыре года установлен памятник.

Сильное впечатление на присутствующих произвело проникновенное слово В. Сафонова (воспитанника Петербургской консерватории, а в те дни директора Московской), произнесенное перед открытой могилой. «„Служенье муз не терпит суеты; прекрасное должно быть величаво“, — начал он свою речь пушкинскими стихами. — Невольно вспоминаются эти слова нашего великого поэта теперь, когда мы только что опустили в могилу человека, более полустолетия неустанно подвизавшегося на трудной стезе искусства... Нашему отечеству выпала счастливая доля оценить Антона Рубинштейна не только как гениального музыканта, виртуоза и композитора. Рубинштейна чествовал весь цивилизованный мир. Россия, кроме того, приветствовала расцвет его организаторского гения, положившего прочное начало музыкальному образованию русского юношества. Она же узнала и полюбила в Рубинштейне вдохновенного, преданного своему делу учителя, открывшего всем приходившим к нему с жаждой знания широкие горизонты искусства, которые он своим орлиным взором охватывал так, как немногие из призванных служить музыке. Его многозначительная речь, краткая, ясная и образная, его литературные опыты, блещущие искрами философского ума, наконец, его обаятельная личность — все носило в себе печать того, что так верно выражено словами поэта: «Прекрасное должно быть величаво»... Вечная память, вечная слава Антону Рубинштейну, недостижаемому виртуозу, великому композитору, устройтелю музыкального образования земли русской!» ⁴⁹⁹



ДОПОЛНЕНИЯ И ПРИМЕЧАНИЯ

В дополнениях, примечаниях, а также приложениях приняты следующие условные сокращения:

ГИАЛО — Государственный исторический архив Ленинградской области. ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. ДМЧ — Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом). ИТМК — Научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. РМО — Русское музыкальное общество. РО ГПБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. РО ЛБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. РО ЛКГ — Отдел рукописей библиотеки Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства в Москве. ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив в Ленинграде. ЦГИАМ — Центральный государственный исторический архив в Москве. BfTMK — «Blätter für Theater, Musik und Kunst». GMM — «Gazzetta Musicale di Milano». NBMz — «Neue Berliner Musikzeitung». NZfM — «Neue Zeitschrift für Musik». RGm — «Revue et Gazette musicale de Paris». SfMW — «Signale für die musikalische Welt».

Часть пятая

Глава девятнадцатая

¹ См. Н. Финдейзен. А. Г. Рубинштейн. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М., 1907, стр. 64—65.

² Особенно интересны письма к Раден. Еще в середине 60-х гг. Рубинштейн писал ей: «...Как вы хотите поставить себя в отношении меня? Если как *придворная фрейлина*, то у меня есть основания, чтобы *решительно* и навсегда порвать наше знакомство; если как личность m-lle Эдит фон Раден, то я всегда буду... гордиться дружбой с Вами» (письмо от 15 [27] марта 1864 г. ЦГИАМ). Во время конфликта Рубинштейна с придворными кругами и его ухода из консерватории Раден, фрейлина Елены Павловны, стала на защиту принципов Рубинштейна. Это, видимо, укрепило их взаимную привязанность. Через несколько месяцев после отъезда из

Петербурга Рубинштейн писал матери: «...Я получил очень дружеское письмо от Раден. Она действительно хорошо ко мне относится, и я тоже ее очень люблю...» (письмо от [31 декабря 1867 г.] 12 января 1868 г.). А спустя год он писал Раден: «Вы не поверите, какую радость я испытываю, когда вижу Ваш зеленый конверт, надписанный красивым, гордым и спокойным почерком. Скажу Вам только, что *немногое* в этом мире принесит мне столько счастья, сколько Ваше письмо» (письмо от [31 января] 12 февраля 1868 г., ЦГИАМ).

Раден соединяла в себе истинно мужественный ум и обширное образование с тонкой и обаятельной женственностью. Она была внутренне организованна, инициативна и деятельна. Рубинштейн и его корреспондентка придерживались резко противоположных взглядов на вопросы общественного бытия, философии и искусства. Они открыто высказывали это друг другу, и прямога упрочивала их взаимное расположение. В отличие от писем к другим лицам, в которых Рубинштейн бывал обычно сдержан и замкнут, в переписке с Раден он порой раскрывал свою душу и поведал ей мысли о своих творческих замыслах и планах.

³ Из письма к Г. Бюлову от [14] 26 октября 1867 г.—H. v. Bülow. Briefe und Schriften, herausgegeben von M. v. Bülow, B. V. Lpzg., 1900, S. 218.

⁴ Письмо к матери от [10] 22 октября 1867 г. (РО ЛГК). В дальнейшем при цитировании писем к матери место их хранения не указывается.

⁵ Письмо к матери от [17] 29 декабря 1867 г.

⁶ Письмо к Э. Раден от [1] 13 января 1868 г. Письма Рубинштейна к Раден хранятся в ЦГИАМ. В дальнейшем при ссылках на эти письма место их хранения не указывается.

⁷ Письмо к З. Саломану от [23 мая] 4 июня 1868 г. (Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek. Stockholm).

⁸ Письмо к матери от [13] 25 марта 1869 г.

⁹ Письмо к Э. Раден от [17] 29 марта 1869 г.

¹⁰ См. письмо к матери от [12 или 15] 24 или 27 августа 1869 г.

¹¹ Письмо к Э. Раден от [6] 18 мая 1870 г.

¹² См. H. Ehrlich. Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt. Berlin, 1872, S. 128.

¹³ Письмо к матери от [16 [28] марта 1871 г.

¹⁴ А. Рубинштейн. Короб мыслей, л. 54/28 (РО ГПБ). В дальнейшем при цитировании этого дневника Рубинштейна листы рукописи будут указываться в тексте в скобках; первая из цифр проставлена в автографе самим Рубинштейном, вторая — сотрудниками РО ГПБ.

¹⁵ Рубинштейн, конечно, знал и точку зрения Листа на его отъезд из России: «Рубинштейн... сделал бы лучше, если бы не боролся с петербургскими ветряными мельницами, а оставался бы спокойно на месте и не сердился» (Briefwechsel zwischen F. Liszt und H. v. Bülow, herausgegeben von La Mara. Lpzg., 1898, S. 373).

¹⁶ Письмо к матери от [17 февраля] 1 марта 1868 г.

¹⁷ См., например, SfMW, 1867, № 45, S. 837.

¹⁸ Письмо к З. Саломану от [23 мая] 4 июня 1868 г. (Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek. Stockholm).

¹⁹ Письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1869 г.

²⁰ Письмо к матери от 1 [12] марта 1871 г.

²¹ Письмо к матери от 21 мая [2 июня] 1871 г.

²² Письмо к матери от [2] 14 апреля 1868 г.

²³ См. т. I нашей монографии, стр. 349.

²⁴ Письмо к матери от 18 [30] января 1871 г.

²⁵ «Возможно, — писал Рубинштейн матери, — что в следующем письме смогу уже написать Вам что-нибудь определенное о моем ближайшем будущем. Чем раньше, тем лучше; к лучшему или худшему, но нет ничего томительнее и изнурительнее, чем эта вечная неизвестность, это постоянное ожидание того, что произойдет» (письмо от 16 [28] марта 1871 г.).

²⁶ А. В. Никитенко. Дневник, т. 3. Л., 1956, стр. 160.

²⁷ См. письмо к матери от 18 [30] апреля 1871 г.

²⁸ Письмо к матери от 21 мая [2 июня] 1871 г. В этом письме он называет полицию «Waterkloset der Menschheit».

²⁹ В дальнейшем все высказывания Рубинштейна, приведенные без ссылок на источник, взяты из «Автобиографических рассказов».

³⁰ Письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1868 г.

³¹ Из оперного творчества Вагнера Рубинштейн в те дни принимал (правда, с серьезными оговорками) только одно произведение — «Мейстер-зингеры», с которым познакомился сразу же по выходе клавира из печати в 1868 г. «В музыке, — писал он Раден, — есть нечто хорошее, хотя в целом в ней недостаточно живости. Текст я считаю, однако, шедевром не как оперный текст, а вообще как литературное произведение...» (письмо от [23 мая] 4 июня 1868 г.).

³² Тогда же Рубинштейн прочел проникнутую идеями расизма брошюру Вагнера «Еврейство в музыке», глубоко его возмущившую. Он писал Раден: «Читали ли Вы брошюру Вагнера об еврействе в музыке, посвященную г-же Мухановой (бедная женщина, вот медвежья услуга!)? Думаю, что теперь он скоро созреет для сумасшедшего дома. Именно теперь, когда все театральные дирекции прилагают усилия, чтобы повсеместно поставить его оперы, когда почти всюду и публика и артисты проявляют к нему наибольшую благосклонность и интерес, теперь петь иеремиады о преследованиях — этому едва можно поверить! Выходит, будто евреи хотят распять его, мессию искусства, чтобы остаться верными традициям! Оно было бы смешно, ежели не было так грустно!» (Письмо от [17] 29 марта 1869 г.).

³³ Письмо к Э. Саломану от [23 мая] 4 июня 1868 г. (Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek. Stockholm).

³⁴ Письмо к Э. Раден от [29 марта] 10 апреля 1868 г.

³⁵ Речь, видимо, идет о К.-Г. Грауне (1701—1759), И. Вейгле (1766—1846) и П. Винтере (1754—1825). В отношении Грауна Рубинштейн ошибся, причислив его к композиторам начала XIX в.

³⁶ Письмо к Э. Раден от [17] 29 марта 1869 г.

³⁷ См. т. 1 нашей монографии, стр. 177.

³⁸ Письмо к Э. Раден от [2] 14 апреля 1868 г.

³⁹ Там же.

Глава двадцатая

⁴⁰ См. письмо к матери от 2 [14] апреля 1868 г.

⁴¹ J. Roden berg. Meine persönliche Erinnerungen an Anton Rubinstein, nebst Briefen. — «Deutsche Rundschau», 1895, B. LXXXII, S. 252.

⁴² Литературное наследство, т. 64. М., 1958, стр. 636.

⁴³ См., например, SfMW, 1869, № 3, S. 89.

⁴⁴ См. NZfM, 1868, № 4, S. 34.

⁴⁵ Письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1868 г.

⁴⁶ См., например, сообщение из Дрездена в SfMW, 1867, № 50, S. 979.

⁴⁷ Корреспонденция из Лейпцига, помещенная в SfMW, 1867, № 45, S. 839.

⁴⁸ См. перепечатку этой статьи в SfMW, 1867, № 42, S. 773.

⁴⁹ См. корреспонденцию из Вены за подписью — W — в NBMz, 1867, № 47, S. 373; корреспонденцию из Лейпцига за подписью St. в NZfM, 1867, № 44, S. 386.

⁵⁰ См. корреспонденцию из Вены в NBMz, 1867, № 45, S. 357.

⁵¹ NZfM, 1867, № 44, S. 387.

⁵² См. Ed. Hanslick. Aus dem Konzertsaal. Wien, 1870, S. 435.

⁵³ SfMW, 1867, № 45, S. 839.

⁵⁴ См. C. Banck. A. Rubinstein. — «Dresden Journal» (цит. по перепечатке этой статьи в SfMW, 1867, № 45, S. 835).

- ⁵⁵ Корреспонденция из Вены в NBMz, 1867, № 46, S. 365.
- ⁵⁶ См. E. d. Hanslick. Aus dem Konzertsaal, цит. изд., S. 435.
- ⁵⁷ L. Hartmann. A. Rubinstein.—«Constitutionelle Zeitung» (цит. по перепечатке этой статьи в SiMW, 1867, № 45, S. 834).
- ⁵⁸ Корреспонденция из Дрездена, там же, S. 842.
- ⁵⁹ См., например, корреспонденцию из Пешта за подписью A. S. в NBMz, 1867, № 50, S. 443.
- ⁶⁰ Статья о венских концертах Рубинштейна 1867 г.—NZiM, 1868, № 17, S. 148.
- ⁶¹ Там же.
- ⁶² Цит. выше статья Л. Гартмана.
- ⁶³ Письмо к матери от [20 ноября] 2 декабря 1867 г.
- ⁶⁴ Письмо к Э. Раден от [1] 13 января 1868 г.
- ⁶⁵ Письмо к матери от [31 декабря 1867 г.] 12 января 1868 г.
- ⁶⁶ Письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1868 г.
- ⁶⁷ Эта транскрипция не была опубликована.
- ⁶⁸ В. А. Рубинштейн (Чекуанова). Осколки прошлого (Воспоминания), л. 17 (РО ГПБ). В дальнейшем при цитировании этой рукописи место ее хранения не указывается.
- ⁶⁹ См. письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1868 г.
- ⁷⁰ Швейцарские, голландские и бельгийские отклики печати на концерты Рубинштейна, которыми мы располагали, не вносят чего-либо существенно нового в характеристику его исполнительского искусства. Приведем лишь отрывок из отзыва бельгийской газеты «Echo Parlement», который несколькими штрихами дополняет рецензии немецкой прессы: «...После того как отшумела грозовая буря, пробивается солнце и освещает все с ласковой ясностью. Стекает дождь кристально светлых и, как жемчуг, рассыпающихся звуков. После бурных устремлений — спокойная созерцательность. Какие волнующие акценты! Какое искусство фразировки! Какой стиль и какие подтомы и спады в этой звучащей и стремящейся к единству картине!» (Цит. по SiMW, 1868, № 20, S. 338).
- ⁷¹ Письмо к матери от [17 февраля] 1 марта 1868 г.
- ⁷² См. корреспонденцию из Парижа A. v. Cz. в NBMz, 1868, № 17, S. 135.
- ⁷³ Корреспонденция из Парижа A. v. Cz. в NBMz, 1868, № 14, S. 102.
- ⁷⁴ См. корреспонденцию из Парижа W. L. в NZiM, 1868, № 18, S. 155.
- ⁷⁵ Ch. Bannelier. Concert d'Antoine Rubinstein.—RGm, 1868, № 12, p. 90.
- ⁷⁶ Так, например, он писал в те годы Н. Огареву: «Рубинштейна непременно послушай. Я очень рад, что ты попал на эту мысль» (письмо от 20 марта 1869 г.—Полное собрание сочинений и писем под ред. М. К. Лемке, т. 21, П., 1923, стр. 329).
- ⁷⁷ Письмо А. Герцена к Н. Огареву от 11 апреля 1868 г.—Полное собрание сочинений и писем, цит. изд., т. 12, П., 1919, стр. 228.
- ⁷⁸ Письмо к Э. Раден от [2] 14 апреля 1868 г.
- ⁷⁹ C. Saint-Saëns. Portraits et souvenirs. Paris, 6. d. [1900], p. 105.
- ⁸⁰ Письмо к Э. Раден от 14 [26] мая 1870 г. Р. Роллан не знал, конечно, этих слов Рубинштейна, когда много лет спустя писал в очерке о Сен-Сансе: «С точки зрения чисто музыкальной, есть, по-видимому, некоторая аналогия между его личностью и личностью Мендельсона. И у того и у другого та же интеллектуальная умеренность, то же равновесие между весьма разнородными элементами, которыми они оба оперируют. Эти элементы у обоих не совпадают, ибо неодинакова их эпоха, страна, среда...» (Ромен Роллан. Собрание музыкально-исторических сочинений в 9 томах, т. 5, М., 1938, стр. 116).
- ⁸¹ C. Saint-Saëns. Portraits et souvenirs, цит. изд., p. 105.
- ⁸² В открытых концертах Рубинштейн начал играть сонату позже — в начале 70-х гг.

⁸³ В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого...», лл. 111—112.

⁸⁴ Л. Ауэр. Среди музыкантов. М., 1927, стр. 63.

⁸⁵ См., например, письмо к Э. Раден от [23 мая] 4 июня 1868 г.

⁸⁶ Г. Ларош. Несколько слов об Антоне Григорьевиче Рубинштейне.— «Современная летопись», 1868, № 34, стр. 14.

⁸⁷ П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. Ред. и прим. В. А. Жданова. М., 1955, стр. 44.

⁸⁸ В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, общ. ред., вступ. статья и прим. Г. Бернандта. М., 1956, стр. 677.

⁸⁹ Письмо к Н. Рубинштейну от [20 октября] 1 ноября 1868 г. (РО ЛГК).

⁹⁰ Не обошлось, впрочем, и без тенденциозных, грубых нападок на Рубинштейна, на его искусство, на то, что он «вздумал» играть «один-одинешенек, без оркестра и без постороннего участия» (см. Литературное прибавление к «Нувеллисту», 1869, № 1, стр. 5).

⁹¹*** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки.— «СПб. ведомости», 1868, № 346. С этой рецензией во многом совпадает и отзыв Ростислава (см. «Голос», 1868, № 348). Рубинштейн был доволен художественным и материальным успехом петербургских концертов. Он писал матери: «Вчера был мой первый концерт. Он прошел во всех отношениях великолепно. По обыкновению, я играл один, без оркестра и без вокальных номеров, как в Одессе. Чистый доход (при 600 р. сер. расходов) — 3125 р. сер.» (письмо от 16 [28] декабря 1868 г.).

⁹² Отклики на выступления Рубинштейна в Швейцарии имеются в письмах Огарева к Герцену. В письме из Женевы от 17 марта 1869 г. он пишет: «Здесь Рубинштейн всех пианистов... приводит в восторг и отчаяние. На концертах толпа, так что места нет...». Через несколько дней (23 марта) — снова упоминание о том же: «Фурор здесь производит Рубинштейн» (Литературное наследие, тт. 39—40. М., 1941, стр. 536 и 538).

⁹³ Так, например, часто останавливались на потрясавшей аудиторию интерпретации увертюры «Эгмонт» Бетховена, переложенной Рубинштейном для ф-п. «Как изумительно сумел Рубинштейн,— писал один из критиков,— передать в своей замечательной аранжировке отдельные оркестровые голоса и придать им яркую характеристичность, начиная с потрясающего тона революционной трубы и до мечтательных звуков гобоев и виолончелей; как бушевала в его игре мощная буря борьбы за свободу,— в темпе, который всех увлекал за собой!.. Именно в таком темпе Бетховен, наверное, задумал эту заключительную часть (Allegro con brio)... Здесь Рубинштейн сумел передать слова Эгмонта: «Вперед, храбрый народ! Тебя ведет богиня победы» (SfMW, 1868, № 13, S. 198).

⁹⁴ О «последствиях» искусства Рубинштейна говорится в большинстве критических откликов на его концерты. Так, дрезденский рецензент писал: «Мы снова убедились в том, что из всех пианистов современности единственно он оставляет столь *стойкое* впечатление» (корреспонденция из Дрездена от 24 января 1869 г., помещенная в SfMW, 1869, № 12, S. 180). Кёнигсбергский критик отмечал, что везде, где Рубинштейн концертирует,— пламя энтузиазма, но что оно «не угасает, как пламя от горящей соломы, после отъезда артиста, а горит стойко и непрерывно» (корреспонденция из Кёнигсберга от 20 декабря 1868 г., помещенная в SfMW, 1869, № 5, S. 65).

⁹⁵ Корреспонденция из Берлина от 8 ноября 1868 г. в SfMW, 1868, № 49, S. 197. Нечто аналогичное писал спустя несколько месяцев и брюссельский рецензент (см. корреспонденцию от 17 марта 1869 г. в NBMz, 1869, № 12, S. 96).

⁹⁶ См. NZfM, 1868, № 50, S. 431.

⁹⁷ Запись в дневнике от 9 ноября 1868 г. Цит. по В. Litzmann. Clara Schumann, B. III. Lpzg., 1908, S. 225.

- ⁹⁸ Рецензию, относящуюся к 1869 г., цит. по Н. Ehrlich. Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt, цит. изд., S. 138.
- ⁹⁹ Корреспонденция из Штутгарта от 6 марта 1869 г.—SfMW, 1869, № 24, S. 376.
- ¹⁰⁰ Корреспонденция из Гамбурга от 24 января 1869 г.—SfMW, 1869, № 12, S. 183.
- ¹⁰¹ L. Köhler. A. Rubinstein (Eine Photographie).—SfMW, 1869, № 5, SS. 65—66.
- ¹⁰² Письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1869 г.
- ¹⁰³ Письмо Ф. Листа к К. Витгенштейн от 12 февраля 1869 г.—F. Liszt's Briefe, gesammelt und herausgegeben von La Mara, B. VI. Lpzg., 1902, S. 205.
- ¹⁰⁴ См. «Aftonbladet» от 21, 26, 28 апреля и 3 мая; «Dagens Nyheter» от 22, 26, 29 апреля и 3 мая; Stockholms-Posten» от 26 апреля и 7 мая 1869 г.
- ¹⁰⁵ См. «Варшавский дневник», 1869, №№ 232 и 235, а также SfMW, 1869, № 62, S. 983.
- ¹⁰⁶ Письмо к Э. Раден от [23 мая] 4 июня 1868 г.
- ¹⁰⁷ См. Н. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.—«Моск. ведомости», 1899, № 214.
- ¹⁰⁸ Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, с предисл. и прим. С. Ляпунова. СПб, б. д. [1912], стр. 52.
- ¹⁰⁹ Ф. Тимирязев. А. Г. Рубинштейн.—«Русские ведомости», 1869, № 266.
- ¹¹⁰ М. J. Корреспонденция из Мангейма от 10 марта 1870 г. NBMz, 1870, № 13, S. 102.
- ¹¹¹ Цит. по NBMz, 1870, № 3, S. 22; см. также NZfM, 1870, № 22, S. 212 и др.
- ¹¹² В. Ленц. Корреспонденция из Петербурга от 2 января 1870 г.—NBMz, 1870, № 3, S. 22.
- ¹¹³ Там же, S. 19.
- ¹¹⁴ Из статьи О. Гумпрехта в «Nationalzeitung» (цит. по SfMW, 1870, № 5, S. 76).
- ¹¹⁵ I l i a s [Ilka Horowitz-Barnay]. Von Anton Rubinstein.—«Deutsche Revue», 1899, B. II, S. 106.
- ¹¹⁶ См., например, корреспонденцию из Праги Г. Кафка в NZfM, 1870, № 9, S. 88.
- ¹¹⁷ Письмо к матери от [9] 21 марта 1870 г.
- ¹¹⁸ Письмо Ф. Листа к К. Витгенштейн от 3 февраля 1869 г.—F. Liszt's Briefe. ... B. VI, цит. изд., S. 201.
- ¹¹⁹ Письмо к Ф. Листу от [6] 18 июля 1871 г.—Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt, herausgegeben von La Mara, B. II. Lpzg., 1895, S. 361.
- ¹²⁰ Письмо П. И. Чайковского к Е. Цабелю.—М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. 3. М., 1903, стр. 543.
- ¹²¹ См. W. Lenz. Die Grossen Pianoforte-Virtuoson unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Berlin, 1872, S. 68.
- ¹²² NBMz, 1870, № 5, S. 35.
- ¹²³ См. NZfM, 1870, № 23, S. 217, и № 30, S. 280; A. von Schogn. Zwei Menschenalter, Erinnerungen und Briefe. Berlin, 1901, SS. 179—180.
- ¹²⁴ Письмо к матери от [6] 18 июля 1870 г.
- ¹²⁵ Эти представления интересовали его в связи с идеей создать «духовные оперы».
- ¹²⁶ См. SfMW, 1870, № 46, S. 726.
- ¹²⁷ Письмо Чайковского к Балакиреву от 18 декабря 1869 г.—Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, цит. изд., стр. 52.
- ¹²⁸ См. письмо к Н. Рубинштейну от 25 декабря 1870 г. [6 января 1871 г.] (РО ЛГК).

¹²⁹ М. А. Балакирев. Переписка с Н. Г. Рубинштейном и с М. П. Беляевым. М., 1956, стр. 36.

¹³⁰ Там же, стр. 38.

¹³¹ П. И. Чайковский. Письма к близким..., цит. изд., стр. 71.

¹³² Письмо к матери от 10 [22] декабря 1870 г.

¹³³ См. «Одесский вестник», 1870, № 254, стр. 869.

¹³⁴ Рубинштейн выступал не только в открытых концертах. Так, 23 апреля [5 мая] 1871 г. он впервые в доме Стасовых сыграл «Карнавал» Шумана. На следующий день В. Стасов писал А. Н. Молас: «А все-таки от этого бисерного Антона у меня и до сих пор все жилки дрожат: он «Карнавалом» просто раздавил всё фортепиано, от макушки до пяток, да и меня тут же по дороге» («Советская музыка», 1949, № 1, стр. 89).

¹³⁵ См. письмо А. Клименко и др. к Рубинштейну от 21 февраля 1871 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 15, д. 157, л. 3). В своем ответе Рубинштейн просил «при определении на эту стипендию иметь в виду две вещи: 1) чтобы был непременно *мужчина*, 2) непременно предмет занятий были *сочинение и фортепиано*» (там же, л. 2).

¹³⁶ Письмо к матери от [19 июня] 1 июля 1871 г.

Глава двадцать первая

¹³⁷ По-видимому, некоторые из романсов оп. 78 сочинены были Рубинштейном до его отъезда из Петербурга в 1867 г.

В настоящем, 2-м, томе нашей монографии мы вынуждены были по соображениям издательского характера ограничить количество нотных примеров. Поэтому при чтении как этой, так и 24-й и 28-й глав просим читателя обращаться к нотному тексту соответствующих произведений Рубинштейна.

¹³⁸ См. В. А. Васина-Гроссман. Русский классический романс XIX века. М., 1956, стр. 263.

¹³⁹ Сборник вышел из печати в 1868 г., но отдельные танцы (например, Лезгинка) написаны были еще в Петербурге.

¹⁴⁰ Речь идет о Сонате D-dur, оп. 89, произведении малоудачном.

¹⁴¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 2. М., 1954, стр. 306.

¹⁴² Цит. письмо было опубликовано сыном Рубинштейна Яковом в газете «Россия» (1899, № 46) под заголовком «Письмо И. С. Тургенева к А. Г. Рубинштейну». Подлинник (на франц. яз.) был обнаружен нами в РО ГПБ под названием «Отзыв об оперном либретто». Подпись в конце письма неразборчива. Судя по почерку, оно написано не И. Тургеневым, а В. Соллогубом.

¹⁴³ Г. Ларош. Музыкально-критические статьи. СПб, 1894, стр. 106.

¹⁴⁴ А. П. Бородин. Письма. Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами, с предисл. и прим. С. А. Дианина, вып. I. М., 1928, стр. 163.

¹⁴⁵ * * * [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. — «СПб. ведомости», 1869, N 318.

¹⁴⁶ «...Перелом в его творчестве, большая зрелость и сила таланта стали особенно заметны с „Ивана Грозного“» («СПб. ведомости», 1872, № 10; см. также «СПб. ведомости», 1871, № 68).

¹⁴⁷ Г. Ларош. Музыкальная хроника. — «Современная летопись», 1869, № 4, стр. 8.

¹⁴⁸ См. Г. Ларош. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 106.

¹⁴⁹ Еще осенью 1869 г. Рубинштейн напоминал Ю. Роденбергу, что ждет от него оперного либретто по роману Сервантеса (см. письмо Рубинштейна от 8/20 сентября 1869 г. — «Deutsche Rundschau», 1895, V, LXXXII, S. 253).

¹⁵⁰ Со слов А. Ругевич, внучки А. Рубинштейна, которой говорила об этом ее мать.

¹⁵¹ И. С. Тургенев. Собрание сочинений, т. 2. М., 1956, стр. 170—171.

¹⁵² Там же, стр. 185.

¹⁵³ См. рукопись Рубинштейна «Либретто „Дон-Кихота“» (РО ЛГК), а также программу, напечатанную в издании партитуры «Дон-Кихот».

¹⁵⁴ ** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки.— «СПб. ведомости», 1871, № 270.

¹⁵⁵ Письмо к И. Клименко от 26 октября 1870 г.— Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества, под ред. В. Яковлева. М., 1940, стр. 72.

¹⁵⁶ Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским..., цит. изд., стр. 63. В письме Чайковского имеются две неправомерности: 1) видимо, не зная точно программы «Дон-Кихота», он заметил: «Эпизод с ветряными мельницами превосходен». Никакого эпизода с ветряными мельницами в симфонической картине Рубинштейна нет; 2) Чайковский повторил в этом письме распространившийся слух, будто «Дон-Кихот» — пародия на Листа. Слух этот ничем не подтверждается. Правда, в рубинштейновской музыкальной картине встречаются отголоски некоторых характерных листовских интонаций. Не эти ли интонации и породили молву, будто в «Дон-Кихоте» Рубинштейн хотел сатирически изобразить Листа?

¹⁵⁷ Г. Ларош. Музыкальная хроника.— «Современная летопись», 1871, № 4, стр. 14.

¹⁵⁸ ** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки.— «СПб. ведомости», 1872, № 40.

¹⁵⁹ [27 мая] 8 июня 1870 г. Рубинштейн писал Ю. Роденбергу: «Этим летом я должен закончить много прежних набросков... зиму надеюсь провести в Италии... а затем возьмусь за мою *любимейшую работу* — *духовную оперу*» («Deutsche Rundschau», 1895, B. LXXXII, SS. 254—255).

¹⁶⁰ См. А. Rubinstein. Die geistliche Oper.— В сборнике: «Vor den Coulissen», herausgegeben von Josef Lewinsky, B. II. Berlin, 1882.

¹⁶¹ См. Musikhistorisches Museum von W. Heyer in Köln. Katalog von G. Kinsky, B. IV (Musik-Autographen). Köln, 1916, № 1441.

¹⁶² F. Liszts Briefe..., B. III, цит. изд., S. 206.

¹⁶³ Письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1869 г.

¹⁶⁴ Речь идет о постановке, осуществленной под руководством художника О. Ахенбаха.

¹⁶⁵ По всей вероятности, речь идет об опере А.-Ф. Допплера на текст С.-Г. Мозентала.

¹⁶⁶ Письмо к Э. Раден от [6] 18 мая 1870 г.

¹⁶⁷ A. Rubinstein. Die geistliche Oper — в цит. сборнике, S. 48.

¹⁶⁸ Там же, S. 47. Аналогичные мысли высказывались и до Рубинштейна и после него. Они находили страстных защитников и не менее страстных противников. Спустя пятьдесят лет после того, как это открытое письмо было написано, Ф. Бузони — не под влиянием ли мыслей Рубинштейна? — выступил со статьей, в которой делился своими взглядами о сценическом оформлении «Страстей по Матфею» Баха (см. статью «Zum Entwurf einer szenischen Aufführung von J.-S. Bach Matthäuspassion», в сборнике: F. Busoni. Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922).

¹⁶⁹ A. Rubinstein. Die geistliche Oper — в цит. сборнике, S. 48.

¹⁷⁰ Н. Финдейзен. А. Г. Рубинштейн. Очерк его деятельности..., цит. изд., стр. 85.

¹⁷¹ Г. Ларош. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 115.

¹⁷² Письмо к Ю. Роденбергу от [27 мая] 8 июня 1870 г.— «Deutsche Rundschau», 1895, B. LXXXII, S. 254.

¹⁷³ См., например, письмо к Ю. Роденбергу от [8] 20 июня 1867 г.— Там же, S. 251.

- ¹⁷⁴ Письмо к Ю. Роденбергу от [21 сентября] 3 октября 1867 г. — Там же, S. 252.
- ¹⁷⁵ Письмо к Ю. Роденбергу от 8/20 сентября 1867 г. — Там же, S. 253. В «Автобиографических рассказах» Рубинштейн ошибочно отнес дату окончания «Вавилонского столпотворения» к 1870 г.
- ¹⁷⁶ См. т. 1 нашей монографии, стр. 97.
- ¹⁷⁷ Письмо к Э. Раден от [23 сентября] 5 октября 1867 г.
- ¹⁷⁸ См. J. R o d e n b e r g. Meine persönliche Erinnerungen... — «Deutsche Rundschau», 1895, B. LXXXII, S. 258.
- ¹⁷⁹ Г. Ларош. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 116.
- ¹⁸⁰ Там же.
- ¹⁸¹ Там же, стр. 117.
- ¹⁸² L. Köhler. Der Turm zu Babel. — «Königsberger Zeitung», 1870 (цит. по перепечатке в SfMW, 1870, № 11, S. 163).
- ¹⁸³ E. d. Hanslick. Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870—1885. Berlin, 1886, S. 19.
- ¹⁸⁴ Г. Ларош. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 121.
- ¹⁸⁵ См. Carillon. Wiener Musikreminiscenzen. — NBMz, 1870, № 10, S. 77.
- ¹⁸⁶ Письмо к Э. Раден от [9] 21 февраля 1870 г.
- ¹⁸⁷ Письмо от второй половины мая 1872 г. — F. Liszt's Briefe..., B. VIII. Lpzg., 1905, S. 247.
- ¹⁸⁸ Н. Финдейзен. Из моих воспоминаний (РО ГПБ, архив Финдейзена, лл. 80—81).
- ¹⁸⁹ См. т. 1 нашей монографии, стр. 291—292.
- ¹⁹⁰ О предполагавшейся опере Рубинштейна для Гранд-опера см. письмо к Э. Раден от [23 мая] 4 июня 1868 г.; письмо к матери от [15] 27 августа 1869 г.; сообщения из Парижа в журналах SfMW, 1869, № 44, S. 694, и № 45, S. 710; NZfM, 1869, № 36, S. 302 и др.
- ¹⁹¹ Письмо к Э. Перрэн от 18/30 сентября 1869 г. (Bibliothèque et Musée de l'Opéra. Paris). В Библиотеке и Музее Парижской оперы, где хранится это письмо, оно зарегистрировано как «письмо Рубинштейна к неизвестному». Но не подлежит сомнению, что этот «неизвестный» — Э. Перрэн.
- ¹⁹² См., например, сообщения из Парижа в журналах NBMz, 1870, № 12, S. 95; NZfM, 1870, № 15, S. 144, и № 19, S. 183.
- ¹⁹³ Письмо к Э. Раден от [5] 17 ноября 1871 г.
- ¹⁹⁴ Оперное либретто «Катерина» по «Страшной мести» Гоголя, как и либретто по «Демону» Лермонтова, взялся написать для Рубинштейна П. Висковатов. Конфликт между композитором и автором сценария привел к тому, что Висковатов отказался передать Рубинштейну оперное либретто, три акта которого либреттист уже написал (см. П. А. В и с к о в а т о в. Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном. — «Русский вестник», 1896, № 4, стр. 242).
- ¹⁹⁵ См. письмо В. А. Рубинштейн к издателю газеты «Новое время» от 4 [16] января [1899 г.] — «Новое время», 1899, № 8215.
- ¹⁹⁶ Б. А. Фитингоф-Шель. Альбом автографов, гл. XVIII. — «Моск. ведомости», 1898, № 358, или его же. Мировые знаменитости. СПб, 1899, стр. 142—143.
- ¹⁹⁷ Там же.
- ¹⁹⁸ Н. Кашкин, например, считал, что рассказ В. Серовой лишен достоверности (см. его письмо, опубликованное в журнале «Музыкальный современник», 1915, № 2, стр. 135—137).
- ¹⁹⁹ В. Серова. Чета Бларамбергов. — «Музыкальный современник», 1915, № 1, стр. 63.
- ²⁰⁰ Письмо к матери от 18[30] января 1871 г.
- ²⁰¹ См. письмо к Я. П. Полонскому от 7[19] февраля 1871 г. (ИРЛИ, ф. 12406, LXX, б. 4, л. 3).
- ²⁰² Письмо к С. Г. Рубинштейн от 7[19] февраля 1871 г. (собственность Е. Герасименко).

- ²⁰³ См. также рассказ об этом П. А. Висковатова в статье «Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном». — «Русский вестник», 1896, № 4, стр. 231.
- ²⁰⁴ В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне. — «Русская старина», 1898, № 5, стр. 357.
- ²⁰⁵ «Русский вестник», 1896, № 4.
- ²⁰⁶ К сожалению, Висковатов опубликовал лишь несколько отрывков из писем к нему Рубинштейна. Разыскать же архив Висковатова, в котором могли сохраниться эти письма, нам не удалось.
- ²⁰⁷ П. А. Висковатов. Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном. — «Русский вестник», 1896, № 4, стр. 234.
- ²⁰⁸ Там же.
- ²⁰⁹ См. письмо к Н. Рубинштейну от 28 мая [9 июня] 1871 г. (РО ЛГК).
- ²¹⁰ П. А. Висковатов. Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном. — «Русский вестник», 1896, № 4, стр. 236.
- ²¹¹ Там же.
- ²¹² Там же, стр. 239.
- ²¹³ См. П. А. Висковатов. Письмо в редакцию. — «Голос», 1875, № 39.
- ²¹⁴ П. А. Висковатов. Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном. — «Русский вестник», 1896, № 4, стр. 237 и 241.
- ²¹⁵ См. об этом в книге: Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Орджоникидзе, 1958.
- ²¹⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 12. М., 1956, стр. 84—85.
- ²¹⁷ Письмо В. П. Боткина к В. Г. Белинскому от 22—23 марта 1842 г. — В книге: А. Н. Пыпин, его жизнь и переписка. СПб, 1908, стр. 402.
- ²¹⁸ Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. 1. М., 1937, стр. 330—331.
- ²¹⁹ См., например, А. Галахов. Лермонтов («Русский вестник», 1858, т. 16); С. С. Дудышкин. Ученическая тетрадь Лермонтова («Отечественные записки», 1859, № 7); В. Карелин. Донкихотизм и демонизм. СПб, 1866; В. Д. Спасович. Байронизм Лермонтова («Вестник Европы», 1888, № 4); Н. П. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова («Чтения Исторического общества Нестора-летописца», 1893, кн. 6 и 7).
- ²²⁰ А. П. Шан-Гирей. М. Ю. Лермонтов. — В книге: Е. Сушкова (Е. А. Хвостова). Записки. Л., 1928, стр. 386—387.
- ²²¹ Г. Ларош. Музыкальные очерки. — «Голос», 1875, № 285.
- ²²² См., например, Д. А. Гиреев, цит. работа, стр. 8.
- ²²³ См. там же, стр. 88.
- ²²⁴ П. А. Висковатов. Предисловие к «Демону». — Первое полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова под ред. П. Висковатова, т. 3. М., 1891, стр. 2—3.
- ²²⁵ П. А. Висковатов. «Демон». — «Русский вестник», 1889, № 3, стр. 249.
- ²²⁶ См. там же, стр. 249—251.
- ²²⁷ См. «Доклад цензора драматических сочинений Фридберга об опере „Демон“» (ЦИАЛ, ф. 776/333, оп. 2, д. 9, лл. 401—402).
- ²²⁸ А. Г. Рубинштейн. По поводу 100-го представления оперы «Демон» (неизданная записка из собрания автографов П. А. Вакселя). — «Русская музыкальная газета», 1910, № 1, стлб. 4—5.
- ²²⁹ См. письмо к Ф. Листу от [16]28 августа 1854 г. — А. Г. Рубинштейн. Избранные письма под ред., со вступ. статьей и комм. Л. А. Баренбойма. М., 1954, стр. 37.
- ²³⁰ [С. П.] К[азанский]. Русская опера Большого театра, юбилей оперы «Демон». — «Русская мысль», 1886, кн. 10. Автор этой статьи, подписанной буквой «К.», установлен по его письму от 5 декабря 1889 г., хранящемуся в ИРЛИ (ф. 265, оп. 2, № 2436).

С. П. Казанский, подписывавший свои статьи псевдонимами «К», «Ребров», «С. Ребров», «С. П. К.» и др., — заслуживающая внимания и еще не изученная фигура в истории русской музыкальной критики второй половины прошлого века. Ряд его интересных статей, посвященных сочинениям и исполнительскому искусству Рубинштейна, использован нами на дальнейших страницах монографии. Содержание этих статей, широта взглядов их автора и особенно призыв, обращенный к Рубинштейну, написать оперу на революционный сюжет, заставили нас заинтересоваться изучением биографии этого критика. Основным источником для этого послужили материалы, полученные нами из ЦГИАМ. Выяснилось, что С. П. Казанский (1858—1901), окончивший юридический факультет Московского университета и обучавшийся музыке у Н. Кленовского, Ю. Арнольда, Н. Мельгунова и А. Буховцева, был в 80-х гг. педагогом теории музыки в школе П. Шостаковского (Москва) и помещал статьи по вопросам музыки в периодической прессе (в «Русском курьере», «Русской мысли» и др., несколько позже — в журналах «Артист», «Кавказ», в газете «Тифлисский листок» и других печатных изданиях). Судя по письмам Казанского, он занимался также социологией и психологией, писал статьи по этим вопросам. Активный участник русского революционного движения, Казанский привлекался к дознанию по делу о «Тайной типографии, обнаруженной в Москве»; по делу о Таганрогской тайной типографии; вел переговоры об издании газеты «Народная воля»; участвовал в организации революционного кружка «Ярославец». По распоряжению Александра III он был выслан в Западную Сибирь. Здесь, судя по обнаруженным у него при обыске материалам, продолжал заниматься революционной деятельностью. Последние годы своей жизни провел в Тифлисе.

Деятельность Казанского, единственного известного нам русского музыкального писателя, занимавшегося одновременно активной революционной работой, заслуживает всестороннего изучения.

²³¹ [С. П.] К[азанский], цит. статья.— «Русская мысль», 1886, кн. 10, стр. 171.

²³² В тексте статьи — не Ангел, а «Гений добра», как по требованию цензуры был переименован Ангел; в дальнейшей цитате из либретто — тоже по цензурным соображениям — слово «Тиран» изъято.

²³³ [С. П.] К[азанский], цит. статья.— «Русская мысль», 1886, кн. 10, стр. 172—173.

²³⁴ См. Б. В. Асафьев. «Евгений Онегин». М., 1944, стр. 7.

²³⁵ [С. П.] К[азанский], цит. статья.— «Русская мысль», 1886, кн. 10, стр. 178.

²³⁶ Там же, стр. 174.

²³⁷ К. Коровин. Шаляпин. Встречи и совместная жизнь.— В сб.: Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 2. М., 1958, стр. 271.

²³⁸ Там же, стр. 272.

²³⁹ Н. В. Салина. Жизнь и сцена. Воспоминания артистки Большого театра. Л.— М., 1941, стр. 117—118.

²⁴⁰ С. Кругликов. Новый Демон.— «Новости дня», 1904, № 7405.

²⁴¹ См. Д. Житомирский. А. Г. Рубинштейн (в книге: «История русской музыки» под ред. М. С. Пекелиса. М., 1940); Ю. Келдыш. История русской музыки, ч. II. М., 1947 (гл. 3); С. Шейн. «Демон» А. Г. Рубинштейна. М., 1953; М. К. Михайлов. А. Г. Рубинштейн (в книге: «Русская музыкальная литература», вып. II. М., 1958).

²⁴² См. клави́р «Демона». М., 1958, стр. 33, 57, 61, 118, 162—163, 163, 183—184, 223, 260—261, 267, 272, 275, 277, 293—294.

²⁴³ Л. А. Мазель. Роль «секстовости» в лирической мелодике (О наблюдении Б. В. Асафьева).— Ежегодник «Вопросы музыкознания», т. 2 (1955). М., 1956, стр. 205.

²⁴⁴ Эта «речитация» не ускользнула из слухового сознания композитора, и он ее не раз повторял в тех случаях, когда требовалось создать тревожное настроение или напомнить о тревожных событиях.

- ²⁴⁶ На эту особенность построения конца 1-й картины «Онегина» обратил внимание В. Протопопов (см. В. Протопопов и Н. Туманина. Оперное творчество Чайковского. М., 1957, стр. 123—124).
- ²⁴⁶ Важную роль в опере играют тональные контрасты.
- ²⁴⁷ Композитор придавал этому контрастному сопоставлению большое значение и настойчиво добивался поэтому от оперных постановщиков, чтобы между прологом и речитативом Демона не было никакого перерыва (см. Н. К[а]шк[ин]. Театр и музыка.—«Моск. ведомости», 1905, № 243).
- ²⁴⁸ См. Н. А. Прахов. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Киев, 1958, стр. 128—129. Рисунок Врубеля хранится в киевском Музее русского изобразительного искусства.
- ²⁴⁹ «Темп этого марша нужно брать никак не скорее того, как брал его сам автор в спектакле 22 сентября (1886 г.—Л. Б.); совершенно ошибочно другие капельмейстеры берут его обыкновенно гораздо скорее» [С. П.] К[а]з[ан]ски[й]. Русская опера Большого театра.—«Русская мысль», 1886, кн. 10, стр. 177).
- ²⁵⁰ В. Стасов. Собрание сочинений, т. 3. СПб, 1894, стр. 329.
- ²⁵¹ Г. Ларош. «Демон» Рубинштейна на сцене Большого театра.—«Моск. ведомости», 1879, № 270, стр. 3.
- ²⁵² [Ц. Кюй]. Музыкальные заметки.—«СПб. ведомости», 1875, № 21, стр. 2.
- ²⁵³ Возможно, что Рубинштейн познакомил с грузинскими песнями и танцами Х. И. Саванели, учившийся в 60-х годах в Петербургской консерватории.
- ²⁵⁴ Записи эти были опубликованы в конце прошлого века. Первая из них принадлежит Н. Кленовскому (см. «Этнографический концерт». Сборник народных песен... переложенных Н. Кленовским. М., 6 д. [1894]); вторая—М. Ипполитову-Иванову (см. М. Ипполитов-Иванов. Грузинская народная песня и ее современное состояние.—«Артист», 1895, № 45, приложение).
- ²⁵⁵ Д. Аракчиев [Аракишвили]. Восточные напевы в произведениях русских композиторов.—«Музыка и жизнь», 1908, № 5, стр. 5—6.
- ²⁵⁶ Г. Ларош. Музыкальные очерки.—«Голос», 1875, № 285 (курсив наш.—Л. Б.).
- ²⁵⁷ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Кн. II. Интонация. М., 1947, стр. 159—160. Может показаться, судя по этой цитате, что Асафьев с известным безразличием говорит об исполнительском прочтении «Демона». Это, однако, не так. В другом месте он пишет: «Любопытно, что, когда исполняют «Демона» просто, без вычур, без пошло заигранных штампов, а с искренним вниманием в мелодический смысл вокальной лирики и ее дыхания как живой интонации, как эмоционально осмысленного произведения образной речи, и так же ведут оркестр,—тогда начинает звучать рисунок партитуры. Все набившие оскомину рассуждения о неудачной инструментовке «Демона» оказываются тогда привычно повторяемой выдумкой, рутинным предрассудком, возникшим из рутинного, заштампованного исполнения, в чем вовсе неповинны мелодии оперы, свежее услышанные и передаваемые без чуждых им маслянистых пятен» (Б. В. Асафьев. А. Г. Рубинштейн.—«Советская музыка», сб. 6, 1946, стр. 8).
- ²⁵⁸ Ю. Келдыш. История русской музыки, ч. II, цит. изд., стр. 78.
- ²⁵⁹ А. Г. Рубинштейн. По поводу 100-го представления оперы «Демон»...—«Русская музыкальная газета», 1910, № 1, стлб. 3.
- ²⁶⁰ Письмо к матери от [17] 29 августа 1871 г.
- ²⁶¹ Заявление А. Рубинштейна в Дирекцию императорских с.-петербургских театров (ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 22723, л. 4).
- ²⁶² В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне.—«Русская старина», 1898, № 5, стр. 358—359.
- ²⁶³ См. * [Ц. Кюй]. Музыкальные заметки.—«СПб. ведомости», 1871, № 261.
- ²⁶⁴ О присутствии указанных артистов см. «Новости», 1871, № 138.

²⁶⁵ Рапорт и. д. инспектора музыки Ив. Федорова... начальнику репертуарной части... П. С. Федорову (ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 22723, л. 6).

²⁶⁶ Встреча произошла в среду и, следовательно, не 14/26 сентября (это число приходится на вторник), как пишет В. Бессель, а на следующий день, 15/27 сентября. А. Римский-Корсаков в примечании к цитируемому дальше письму Мусоргского указывает, что этот вечер состоялся 17 сентября 1871 г. И это неверно: 16/28 сентября Рубинштейн уехал из Петербурга.

²⁶⁷ М. П. Мусоргский. Письма и документы. Собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков. М.—Л., 1932, стр. 201.

²⁶⁸ См. там же, стр. 202.

²⁶⁹ В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне.— «Русская старина», 1898, № 5, стр. 358.

²⁷⁰ См. там же, стр. 359.

²⁷¹ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 2, д. 9, лл. 401—402 (курсив наш.— Л. Б.).

²⁷² ** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки.— «СПб. ведомости», 1871, № 311.

²⁷³ Письмо к Э. Раден от [5] 17 ноября 1871 г.

Часть шестая

Глава двадцать вторая

¹ См. И. Глебов [Б. В. Асафьев]. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М., 1929, стр. 127—136.

² См. Н. Финдейзен. А. Г. Рубинштейн. Очерк его жизни..., цит. изд., стр. 78.

³ Письмо к матери от 10 [22] февраля 1871 г. (собственность Е. Герасименко).

⁴ Письмо к Б. Зенфу от [17] 29 января 1879 г. (курсив наш.— Л. Б.).

⁵ Письмо к Ю. Роденбергу без даты (начало мая 1872 г.— Л. Б.).— А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 78—79.

⁶ Письмо к матери от 14 [26] мая 1875 г.

⁷ Письмо к матери от 13/25 мая 1874 г.

⁸ Письмо к матери от [29 января] 10 февраля 1875 г.

⁹ Письмо к Ю. Роденбергу без даты (начало мая 1872 г.— Л. Б.).— А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 78.

¹⁰ Письмо к Б. Зенфу от 31 мая [12 июня] 1878 г.

¹¹ Письмо к матери от 14/26 июня 1880 г. Ср. со сказанным в письме к Б. Зенфу (от 5 [17] июля 1874 г.): «Переработка сочинений никогда не была моим делом и никогда им не будет: у меня это происходит, как у бога с человеком; он, собственно говоря, должен был бы его пересоздать, так как хоть это и гениальное творение, но во всяком случае не совершенное...»

¹² Цит. выше письмо к Ю. Роденбергу.— А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 78.

¹³ Письмо к матери от 2/14 августа 1878 г.

¹⁴ Письмо к матери от 19/31 октября 1877 г.

¹⁵ Письмо к П. Л. Петерсену от [19 ноября] 1 декабря 1880 г.— «Русская музыкальная газета», 1910, № 32/33, стлб. 671.

¹⁶ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 153 (ГЦММК). В дальнейшем при цитировании этих мемуаров место их хранения не указывается.

¹⁷ Письмо В. А. Рубинштейн к отцу от 20 января 1876 г. Письма В. А. Рубинштейн к отцу, матери и сестрам хранятся в РО ГПБ.

В дальнейшем при цитировании этих писем место их хранения не указывается.

¹⁸ Письмо к матери от 23 января [4 февраля] 1877 г.

¹⁹ Письмо к матери от 4/16 июля 1876 г.

²⁰ Письмо к матери от 7/19 сентября 1875 г.

²¹ Письмо к матери от 16/28 ноября 1873 г.

²² Письмо к матери от [23 февраля] 6 марта 1876 г.

²³ Письмо к Г. Леви от 1/13 ноября 1876 г.

²⁴ Письмо к матери от [21 февраля] 5 марта 1877 г.

²⁵ Письмо к матери от [3] 15 мая 1876 г.

²⁶ Письмо к матери от 12/24 августа 1873 г. — Ср. с афоризмом в «Коробе мыслей» (л. 72/37 об.): «Человеку необходимо иметь сознание долга, обязанности, иначе он теряет масштаб для своего существования».

²⁷ Письмо к матери от 31 августа [12 сентября] 1874 г.

²⁸ Письмо к матери от 13/25 мая 1874 г.

²⁹ В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого...», глава «Каденаббия». Приведенный рассказ смонтирован из отрывков (лл. 61, 65, 66).

³⁰ Ilias [Ilka Horowitz-Barnay]. Von Anton Rubinstein. — «Deutsche Revue», 1899, B. II, S. 106.

³¹ См. С. - Д г. Bowen. Music comes to America. — «Atlantic Monthly», 1939, v. 163, N 5, p. 600.

³² П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. Сост. и ред. В. А. Жданов. М., 1951, стр. 60.

³³ Вот один из примеров — отрывок из неопубликованного письма к режиссеру, ставившему «Демона» в Гамбургском театре: «...Костюм для Демона еще не установлен. Каждый, кто пел эту роль здесь и в Москве, подгонял для себя костюм по-своему. Остальные костюмы являются известными кавказскими (но костюмы служителей церкви — не магометанские, так же как для женщин *длинные* платья до полу, а не восточные *шаровары*). Черкесы — мусульмане, в том числе и те, которые в I акте совершают нападение на караван Синодала; у них на головах [должны быть] огромные папахи, в большинстве белые... Хотя Синодал поет лишь в I акте, он, однако, должен быть привлекательной личностью, поэтому эта роль должна быть поручена хорошему артисту... Большим и трудным препятствием для постановки является вступление к опере. Я хочу просить Вас поэтому призвать на помощь все Ваше *мастерство*. С помощью световых эффектов можно многому помочь. Опасность состоит в том, что очень легко показаться смешным...» (Письмо к Хаку от 10/22 июня 1880 г. ЦГАЛИ, ф. 846, оп. 1, ед. хр. 9).

³⁴ Письмо к матери от [10] 22 апреля 1875 г.

³⁵ Письмо к матери от 14 [26] мая 1875 г.

³⁶ В выборе объектов для пожертвований Рубинштейн всегда выделял большую принципиальность. Так, в эти годы к нему обратились через В. Стасова с просьбой открыть подписной лист на памятник Тальбергу в Неаполе. В ответном письме Рубинштейн писал: «Насчет монумента Тальбергу я пас: при всем уважении к его фортепианным достоинствам, я нахожу, что он недостаточно монументален, и буду краснеть своих денег за какою-нибудь Шопена или Глинку, если придется подписывать». Сообщая об этом письме брату, В. Стасов заметил: «Что же, молодец, чудесно!.. Я ведь, конечно, и сам так думаю» (В. В. Стасов. Письма к родным, т. 1, ч. II. М., 1954, стр. 297).

³⁷ Письмо С. Танеева от 2 декабря (нов. ст.) 1876 г. — В книге: «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева». М., б. д., стр. 4. Значительный интерес для характеристики взглядов Рубинштейна представляют сделанные им замечания. В том же письме Танеев приводит их: «Эти замечания суть следующие: относительно первой части: 1) Слишком длинно. 2) Однообразие ритма. Обе первые темы идут ровными четвертями, что очень утомительно.

3) Отсутствие интереса в фортепианной партии. Ни одного места, где пианист может себя показать. 4) Ф.-п. почти не играет в высоких октавах, всегда на низких. Слишком часто первая тема вступает *ff* после *cresc.* на доминанте. Наконец, множество указаний на изменения, которые можно сделать в фортепианной партии и согласно с которыми я ее хочу пересмотреть. 2-я часть ему очень не понравилась; он сказал, что ничего про нее не говорит, потому что не видит в ней никакой музыки. Все думает: вот сейчас начнется после интродукции самое *Andante*, но вместо ожидаемого начала является неожиданный конец».

³⁸ Этот отзыв, датированный 6 февраля (нов. ст.) 1878 г., приведен в виде факсимиле в статье F. r. Sch n a p p. Busonis persönliche Beziehungen zu Anton Rubinstein.— «Zeitschrift für Musik», 1932, В. 99, Н. 12, S. 1054.

Характерный рассказ о беседе Рубинштейна с матерью Зауэра приведен в книге последнего (см. E. S a u e r. Meine Welt. Stuttgart, 1901, S. 59).

³⁹ Письмо к матери от [30 сентября] 12 октября 1872 г.

⁴⁰ Письмо к матери от [28 февраля] 12 марта 1873 г.

⁴¹ Письмо к матери от [30 июня] 12 июля 1873 г.

⁴² Письмо к матери от [9] 21 декабря 1873 г.

⁴³ Письмо к матери от [16] 28 января 1874 г.

⁴⁴ Письмо к матери от 9/21 ноября 1877 г.

⁴⁵ К. Паустовский. Собрание сочинений в 6 томах, т. 2. М., 1957, стр. 608.

⁴⁶ Н. Ehrlich. Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt, цит. изд., S. 129.

⁴⁷ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. III. М., 1936, стр. 81 (курсив наш.—Л. Б.).

⁴⁸ С. В. Рахманинов. Композитор как интерпретатор.— В сборнике: С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 562.

⁴⁹ Письмо к С. Г. Рубинштейн от 7 [19] февраля 1871 г. (собственность Е. Герасименко).

⁵⁰ О. Бальзак. Собрание сочинений в 15 томах, т. 10. М., 1954, стр. 211.

⁵¹ Письмо к матери от [31 октября] 12 ноября 1874 г.

⁵² Письмо к матери от 29 июля [10 августа] 1875 г.

⁵³ Письмо к матери от 4/16 июля 1876 г.

⁵⁴ Письмо к матери от 23 января [4 февраля] 1877 г.

⁵⁵ В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого...», л. 77.

⁵⁶ Эти реплики В. А. Рубинштейн были вызваны тем, что в 70-х гг. А. Есипова состояла в гражданском браке с Ф. Лешетицким, и в аристократических кругах ее в связи с этим не принимали.

⁵⁷ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 153.

⁵⁸ Письмо В. А. Рубинштейн к матери от 12 июля 1872 г.

⁵⁹ Письмо В. А. Рубинштейн к матери от 20 января 1876 г.

⁶⁰ Письмо В. А. Рубинштейн к сестре от 23 июня 1880 г.

⁶¹ Письмо к П. Л. Петерсену от [19 ноября] 1 декабря 1880 г. (ЦГАЛИ, ф. 1919, оп. 1, ед. хр. 1).

⁶² Воспитательские принципы Рубинштейна изложены по его высказываниям в «Коробе мыслей» на лл. 18/10 об., 22/12 об., 68/35 об., 71/37, 105/54, 123/61.

⁶³ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 154.

⁶⁴ Письмо В. А. Рубинштейн к матери от 12 марта 1873 г.

⁶⁵ Письмо С. Г. Рубинштейн к Е. Лавровской от 7 [19] января 1881 г. (ЦГАЛИ, ф. Лавровской, ед. хр. 41, л. 8).

⁶⁶ Из письма И. Репина к П. М. Третьякову (цит. по книге: И. Грабарь. Репин, т. 2. М., 1937, стр. 28).

⁶⁷ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Ред. и прим. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина, т. 2. М.—Л., 1935, стр. 332.

- ⁶⁸ Письмо к матери от 23 февраля [7 марта] 1873 г.
⁶⁹ Письмо к матери от 13/25 сентября 1879 г.
⁷⁰ Письмо к З. Саломану от 30 августа/10 (sic!) сентября 1879 г. (Museumshistoriska Museet. Stockholm).

Глава двадцать третья

- ⁷¹ См. F. Liszt's Briefe ..., B. VIII, цит. изд., S. 241, и Briefe hervorragender Zeitgenossen an Fr. Liszt..., B. III. Lpzg., 1904, S. 110.
⁷² Carillon. Wiener Musikreminiscenzen.—NBMz, 1872, № 52, S. 413.
⁷³ Фотокопии программ, хранящихся в архиве Общества любителей музыки в Вене, были нами получены благодаря любезности Генерального секретаря Австрийско-Советского общества в Вене М. Грюнберга.
⁷⁴ В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне.—«Русская старина», 1898, № 5, стр. 356.
⁷⁵ Выписки из дневника («Singverein-Tagebuch») доктора Райндля опубликованы в книге: A. Böhm. Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien, 1908, S. 165.
⁷⁶ Там же, S. 166.
⁷⁷ Carillon. Wiener Musikreminiscenzen.—NBMz, 1871, № 47, S. 373.
⁷⁸ ВѣТМК, 1871, № 89, S. 355.
⁷⁹ Через несколько лет, вспоминая об этих концертах, Ганслик писал о них в несколько иных тонах.
⁸⁰ Статью Ганслика цит. по перепечатке в SfMW, 1871, № 50, S. 792.
⁸¹ SfMW, 1872, № 17, S. 262.
⁸² ВѣТМК, 1872, № 11, S. 43.
⁸³ Письмо к Ф. Листу от [6] 18 июля 1871 г.—А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 75—76.
⁸⁴ См. письма Листа к Рубинштейну от 21 июля и первой половины ноября 1871 г. (F. Liszt's Briefe..., B. VIII, цит. изд., SS. 226, 234).
⁸⁵ См. F. Liszt's Briefe..., B. VI, цит. изд., S. 321.
⁸⁶ Письмо Г. Бюлова к Ж. Лоссо от 5 января 1872 г.—H. v. Bülow. Briefe und Schriften..., B. V, цит. изд., S. 520.
⁸⁷ ВѣТМК, 1871, № 99, SS. 393—394.
⁸⁸ Письмо Листа к К. Витгенштейн от 6 февраля 1872 г.—F. Liszt's Briefe..., B. VI, цит. изд., S. 323.
⁸⁹ В письме Г. Бюлова ошибка — сказано: Вариации op. 89.
⁹⁰ Цит. выше письмо Г. Бюлова к Ж. Лоссо.
⁹¹ NZfM, 1872, № 4, S. 45. С любопытной шуткой выступил тогда известный венский педагог игры на фортепиано Г. Шмитт. Он подсчитал, что на своем концерте Рубинштейн сыграл «на память» 62 990 нот (Вариации op. 88—26 732 ноты, Ноктюрн Фильда—1963 ноты и т. д.). Вычислив среднюю силу, с которой Рубинштейн должен был нажимать и удалять клавиши, Шмитт пришел к выводу, что пианисту пришлось приложить силу, равную 94 с лишним центнерам (см. ВѣТМК, 1872, № 13, S. 49).
⁹² В Вене Рубинштейн с семьей жил в центральной части города, недалеко от оперного театра, в доме № 3 по Максимилианштрассе.
⁹³ Письмо В. А. Рубинштейн к матери и сестрам от [19] 31 декабря 1871 г.
⁹⁴ Письмо Г. Бюлова к Ж. Лоссо от 9 января 1872 г.—H. v. Bülow. Briefe und Schriften..., B. V, цит. изд., SS. 523—524.
⁹⁵ См. SfMW, 1872, № 26, S. 408.
⁹⁶ ВѣТМК, 1872, № 33, S. 132. См. также NBMz, 1872, № 18, S. 143.
В свете имеющихся материалов представляется необоснованным утверждение М. Кальбека, биографа Брамса, будто и Общество друзей музыки, и

Рубинштейн были довольны окончанием годовичного договора между ними (см. М. Kalbeck. Johannes Brahms, B. II, zweiter Halbband. Berlin, 1910, S. 385). Отношение к этому вопросу Рубинштейна неизвестно. Что же касается правления Общества, то оно пыталось удержать Рубинштейна на посту «артистического директора».

⁹⁷ Статью из газеты «Kölnische Zeitung» цит. по ее перепечатке в Sfmw, 1872, № 29, S. 436.

В связи с дюссельдорфскими концертами решительно испортились взаимоотношения между Рубинштейном и Брамсом, о чем рассказывает М. Кальбек. В программы концертов венского Общества любителей музыки Рубинштейн включил «Песнь судьбы» Брамса, проявив этим если и не симпатию, то во всяком случае уважение к его музыке. Брамс остался недоволен исполнением своего произведения. Дело заключалось не в том, что Рубинштейн не уделил достаточно внимания предварительным хоровым и оркестровым репетициям (как думает Кальбек), а в другом: стиль рубинштейновского дирижерского искусства не соответствовал эстетическим требованиям Брамса, приверженца классических исполнительских традиций, оценивавшего интерпретацию прежде всего с точки зрения ее ясности, отчетливости и стройности. Импровизационно-свободный характер дирижирования, свойственный Рубинштейну, не мог удовлетворить Брамса, хотя «Песнь судьбы» в исполнении русского музыканта и была горячо принята венской аудиторией. Брамс не сказал тогда Рубинштейну ни слова. Взяв на себя художественное руководство празднеством в Дюссельдорфе (это произошло еще до исполнения в Вене «Песни судьбы»), Рубинштейн снова проявил к Брамсу внимание и включил, с согласия композитора, в программы концертов «Триумфальную песню». Вместо того чтобы открыто сказать Рубинштейну, что он сам хочет продирижировать своим новым и еще не опубликованным произведением, Брамс, ничего ему не говоря, касался этого вопроса в письмах и разговорах с друзьями и знакомыми. Один из них развонил об этом в газете «Deutsche Zeitung» и обвинил дюссельдорфцев в неуважении к Брамсу. Газетная заметка задела Рубинштейна. Он, естественно, решил, что инициатором ее является Брамс, возмутился его поведением и поставил перед организаторами дюссельдорфского празднества условие: если теперь, в сложившейся обстановке, Брамсу будет предложено дирижировать «Триумфальной песней», он, Рубинштейн, отказывается от общего руководства празднеством и готов лишь продирижировать своей ораторией «Вавилонское столпотворение». Дюссельдорфцы рассудили иначе, и произведение Брамса было исключено из программы. Все это привело к разрыву отношений между Рубинштейном и Брамсом.

⁹⁸ A. v. Schogn. Zwei Menschenalter. . . , цит. изд., SS. 219—220.

⁹⁹ Письмо Листа к К. Витгенштейн от 29 мая 1872 г.— F. Liszt's Briefe. . . , B. VI, цит. изд., SS. 346—347.

¹⁰⁰ Письмо к Э. Раден от [5] 17 ноября 1871 г.

¹⁰¹ Письмо В. А. Рубинштейн к матери от [14] 26 марта 1872 г.

¹⁰² См. William Steinway's Reminiscences of Rubinstein.— «Music», 1884/95, v. 7.

¹⁰³ Рубинштейн ошибся: судя по его письмам из Америки, путешествие продолжалось двенадцать дней.

¹⁰⁴ Письмо к матери от [22 ноября] 4 декабря 1872 г.

¹⁰⁵ Письмо к матери от [2] 14 сентября 1872 г.

¹⁰⁶ А. Рубинштейн. Концерты в Америке (ИТМК, архив муз. А. Рубинштейна, ф. «Э», № 15, инв. № 59).

¹⁰⁷ Видимо, не все эти концерты вошли в приведенный список.

¹⁰⁸ Письмо к матери от [30 сентября] 12 октября 1872 г.

¹⁰⁹ Письмо к В. Стейнвею от [2] 14 октября 1872 г. (фотокопия с автографа, опубликованная в книге: C. - D. g. Bowen. Free artist. New York, 1939, p. 238).

¹¹⁰ Письмо к матери от [3] 15 ноября 1872 г.

- ¹¹¹ Письмо к матери от [22 ноября] 4 декабря 1872 г.
- ¹¹² Письмо к В. Стейнвею цит. по С.-Dr. Bowen. Free artist, цит. изд., р. 240.
- ¹¹³ Цит. по статье С.-Dr. Bowen. Music comes to America.— «Atlantic Monthly», 1939, v. 163, № 5, р. 597.
- ¹¹⁴ См. Th. Ryan. Personal Recollections of Anton Rubinstein and Henri Wieniawsky.— «Musical Observer», 1907, v. 1, № 12, р. 25.
- ¹¹⁵ Цит. по переводу, опубликованному в газете «Новое время», 1894, № 6720.
- ¹¹⁶ William Steinway's Reminiscences of Rubinstein.— «Music», 1894/95, v. 7, р. 398.
- ¹¹⁷ Цит. по SfMW, 1873, № 29, S. 454.
- ¹¹⁸ Письмо к матери от [26 мая] 7 июня 1873 г.
- ¹¹⁹ Письмо к матери от 12/24 августа 1873 г.
- ¹²⁰ Письмо к Л. Бёзendorферу от 12/24 августа 1873 г. (Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien).
- ¹²¹ Опера не была тогда поставлена. Сведения о якобы имевшей место постановке «Фераморса» в Италии весной 1874 г., имеющиеся в работах Н. Финдейзена, Б. Асафьева и др., ошибочны.
- ¹²² В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого...», л. 63.
- ¹²³ См. цитату из «Осколков прошлого...» В. А. Рубинштейн, приведенную на стр. 110—111.
- ¹²⁴ В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого...», л. 64.
- ¹²⁵ Письмо к матери от 16/28 ноября 1873 г.
- ¹²⁶ «Rivista Musicale Italiana», anno 1928, v. XXV, p. 542.
- ¹²⁷ S[alvatore] F[arina]. Concerto di A. Rubinstein.— GMM, 1873, № 48.
- ¹²⁸ P. F. Corrispondenze, Venezia, 11 dicembre.— GMM, 1873, № 50, р. 401.
- ¹²⁹ C. M. Corrispondenze, Torino, 11 dicembre.— Там же.
- ¹³⁰ P. F. Corrispondenze, Venezia, 11 dicembre.— Там же.
- ¹³¹ Acuto. Corrispondenze, Napoli, 20 gennaio.— GMM, 1874, № 5, р. 36.
- ¹³² См. * * [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки.— «СПб. ведомости», 1874, № 59.
- ¹³³ П. Чайковский. Вторая и третья неделя концертного сезона. — «Русские ведомости», 1874, № 57 (цит. по книге: П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 181—182).
- ¹³⁴ Письмо к матери от [14] 26 апреля 1877 г.
- ¹³⁵ По материалам картотеки русских революционных деятелей. ЦГИАМ.
- ¹³⁶ По воспоминаниям А. Ругевич. — Романс «Узница» опубликован не был. В конце 1940-х или в начале 1950-х гг. я видел рукопись этого романса, написанную неизвестным мне почерком, среди бумаг С. Рубинштейн, принадлежавших Е. Герасименко (Одесса). На рукописи фамилия композитора не была указана. Я не знал тогда, что Рубинштейн написал романс на это стихотворение Полонского, и не обратил на рукопись должного внимания. Впоследствии материалы, хранившиеся у Е. Герасименко, были ею проданы различным учреждениям и лицам. Пока мои попытки разыскать эту рукопись не увенчались успехом. Буду очень признателен владельцу рукописи, если он даст о ней знать мне или издательству.
- ¹³⁷ Письмо к матери от 13/25 мая 1874 г.
- ¹³⁸ Письмо к Б. Зенфу от 5 [17] июля 1874 г.
- ¹³⁹ Письмо к матери от 12 [24] октября 1874 г.
- ¹⁴⁰ Речь идет о предполагавшихся постановках опер: в Болонье — «Фераморса», в Берлине — «Маккавеев», в Праге — оперы «Дети степей», в Петербурге — «Демона».

¹⁴¹ Письмо к Б. Ульману от 24 июня/6 июля 1874 г. — Местонахождение автографа этого письма (на нем. яз.) мне неизвестно; копии хранятся в РО ГПБ (в фондах Н. Финдейзена и А. Римского-Корсакова).

¹⁴² 14/26 октября 1874 г. Рубинштейн, правда, выехал на месяц за границу: в Германии он вел переговоры по поводу предстоявшей в Берлине постановки «Маккавеев» и исполнения своих симфонических произведений; в Париже — по поводу либретто для оперы «Нерон» и исполнения «Вавилонского столпотворения».

¹⁴³ Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Сост., автор вступ. статьи и прим. Л. М. Кутателадзе. Л., 1959, стр. 50.

¹⁴⁴ Цензурное запрещение было снято 5/17 апреля 1872 г., после того как в либретто внесены были некоторые изменения (по журналу заседаний Совета Главного управления по делам печати. ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 2/67, д. 10, л. 386). Но лишь через несколько лет после этого опера была поставлена на сцене театра.

¹⁴⁵ Не один только Кюи, как уже отмечалось (см. стр. 92), пред-рекал опере быструю смерть. Об этом говорили и другие рецензенты. Вот одно из высказываний: «Опера имела громадный успех; но, несмотря на этот успех, о ней можно сказать, что это одно из тех произведений, которые, не внося с собою ничего нового, по прошествии местной временной моды, без воспоминаний и сожалений слагаются в архив» (М. С. «Демон». — «Всемирная иллюстрация», 1875, т. XIII, № 7).

¹⁴⁶ Г. Ларош. Музыкальные очерки. — «Голос», 1875, № 285.

¹⁴⁷ А. В. Никитенко. Дневник, т. 3, цит. изд., стр. 327.

¹⁴⁸ Письмо к матери от [29 января] 10 февраля 1875 г.

¹⁴⁹ «Моя опера в Берлине, — писал Рубинштейн матери еще осенью 1874 г., — ...интересует меня гораздо больше (чем «Демон». — Л. Б.), так как это мое последнее оперное произведение» (письмо от 26 ноября [8 декабря] 1874 г.).

¹⁵⁰ См., например, подборку статей о Рубинштейне из различных берлинских, лейпцигских и дрезденских газет и журналов, опубликованную в *SfMW*, 1875, № 18, SS. 273—282; статью «А. Рубинштейн и конец музыкального сезона» в будапештском журнале «*Zenészeti lapok*», 1875, № 12, стр. 90—91; статью Ch. Bannelier «*Concerts d'Antoine Rubinstein...*» в *RGm*, 1875, № 19, pp. 147—149 и др.

¹⁵¹ Письмо к матери от [10] 22 апреля 1875 г.

¹⁵² Письмо к матери от 3/15 июня 1875 г.

¹⁵³ Письмо к матери от 27 декабря 1875 г. [8 января 1876 г.].

¹⁵⁴ Письмо к матери от 19/31 января 1876 г.

¹⁵⁵ Г. Ларош. Музыкальные заметки. — «Голос», 1875, № 327.

¹⁵⁶ Н. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. — «Моск. ведомости», 1900, № 225.

¹⁵⁷ Г. Ларош. Музыкальные очерки. — «Голос», 1876, № 14.

¹⁵⁸ Письмо к матери от 30 сентября/11 (sic!) октября 1876 г.

¹⁵⁹ В опере участвовали: О. Палечек — Антиох, А. Меньшикова — Клеопатра, А. Бичурина — Лия, Д. Орлов — Элеазар, Б. Корсов — Иегуда, А. Абаринова — Иорим, В. Рааб — Нозми, О. Петров — Симей, Н. Энде — Левит.

¹⁶⁰ Письмо к матери от 23 февраля [7 марта] 1877 г.

¹⁶¹ «„Концертштюк“, ор. 101, я сжег», — писал он Б. Зенфу 10 [22] сентября 1877 г.

¹⁶² H. Ritter. Persönliche Erinnerungen an A. Rubinstein. — *SfMW*, 1901, № 16, SS. 243—244.

¹⁶³ Письмо к матери от 9/21 ноября 1877 г.

¹⁶⁴ Цит. по *SfMW*, 1878, № 33, S. 524.

¹⁶⁵ Письмо к матери от 2/14 августа 1878 г.

¹⁶⁶ Все это широко освещалось в иностранной и русской прессе. Об этом же случае в несколько ином варианте (принципиально не отличаю-

щемся от изложенного) рассказывает В. Рубинштейн в «Осколках прошлого...» (лл. 49—51).

¹⁶⁷ Цит. по Sfmw, 1879, № 21, S. 328.

¹⁶⁸ H. v. Bülow. Briefe und Schriften... B. VI. Lpzg., 1904, S. 548.

¹⁶⁹ Briefe von und an Joseph Joachim, gesammelt und herausgegeben von Johannes Joachim und Andreas Moser, B. III. Berlin, 1913, S. 203.

¹⁷⁰ Г. Ларош. Хроника. — «Голос», 1879, № 128.

¹⁷¹ По всей видимости, Рубинштейн сыграл сонату В. Стасову и его друзьям весной 1880 г. На эстраду же это произведение было вынесено лишь через несколько лет.

¹⁷² С. А. Дианнин. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы (под общ. ред. И. Ф. Бэлзы и В. А. Киселева). М., 1955, стр. 221.

¹⁷³ Письмо к матери от 27 октября/8 ноября 1879 г.

¹⁷⁴ В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне. — «Русская старина», 1898, № 5, стр. 365. Об опере «Купец Калашников» и причинах ее запрещения см. в следующей главе.

¹⁷⁵ Письмо к матери от 17/29 июля 1880 г.

¹⁷⁶ См. отрывок из неопубликованного письма к Хаку на стр. 420.

¹⁷⁷ Письмо к матери от [25 октября] 6 ноября 1880 г.

¹⁷⁸ М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, стр. 28.

¹⁷⁹ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 168.

¹⁸⁰ Письмо к С. Г. Рубинштейн б. д. [конец марта 1881 г.] (собственность Е. Герасименко).

¹⁸¹ В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. 3, цит. изд., стр. 328.

¹⁸² H. v. Bülow. Briefe und Schriften... B. VI, цит. изд., S. 154.

¹⁸³ Н. К[ашкин]. Н. Г. Рубинштейн. — «Моск. ведомости», 1906, № 65.

¹⁸⁴ E. Sauer. Meine Welt, цит. изд., S. 105.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 169.

¹⁸⁷ А. Соловцов. Николай Рубинштейн. М., 1946, стр. 41—42.

¹⁸⁸ Н. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. — «Моск. ведомости», 1900, № 204.

¹⁸⁹ H. v. Bülow. Briefe und Schriften... B. V, цит. изд., SS. 218—219.

¹⁹⁰ См. А. Гиппиус. Из воспоминаний о Г. ф. Бюлове. М., 1904, стр. 25.

¹⁹¹ Письмо к Б. Зенфу. — «Le Ménestrel», 1889, № 3, p. 22.

¹⁹² H. v. Bülow. Briefe und Schriften... B. VIII. Lpzg., 1907, S. 314.

¹⁹³ H. v. Bülow. Briefe und Schriften... B. IV. Lpzg., 1896, S. 228.

¹⁹⁴ Briefwechsel zwischen F. Liszt und H. v. Bülow..., цит. изд., S. 358.

¹⁹⁵ H. v. Bülow. Briefe und Schriften..., B. VI, цит. изд., SS. 129—130.

¹⁹⁶ Там же, S. 150.

¹⁹⁷ Там же, S. 203.

¹⁹⁸ См. там же, SS. 214—215.

¹⁹⁹ Там же, S. 323.

²⁰⁰ Там же, SS. 411—412.

²⁰¹ Н. Кашкин. А. Г. Рубинштейн. — «Русское обозрение», 1894, т. 30, № 12, стр. 983.

²⁰² См. по этому поводу статью Г. Когана «Техника и стиль в игре на фортепиано». — «Советская музыка», 1933, № 3.

²⁰³ См. H. v. Bülow. Karl Tausig. — Sfmw, 1871, № 35, SS. 551—552.

²⁰⁴ См. настоящий том, стр. 50—51.

²⁰⁵ H. Ehrlich. Aus allen Tonarten. Berlin, 1888, S. 175.

²⁰⁶ Слова итальянского критика А. Унтерштейнера (см. статью

его «Profili di musicisti stranieri contemporanei» в GMM, 1894, N 50, p. 826).

²⁰⁷ E. Sauer. Meine Welt, цит. изд., SS. 55—56.

²⁰⁸ Письмо С. Г. Рубинштейн к Е. Лавровской от 7 [19] января 1881 г. (ЦГАЛИ, ф. Лавровской, ед. хр. 41, л. 8).

²⁰⁹ Письмо С. Г. Рубинштейн к Е. Лавровской от 3 [15] марта 1881 г. (там же, л. 7).

²¹⁰ Письмо В. А. Рубинштейн к матери от 12 [24] февраля 1881 г.

²¹¹ Цит. письмо С. Г. Рубинштейн от 3 [15] марта 1881 г.

²¹² E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker. Unter Verwendung der Tagebuchblätter, Briefe und vielen persönlichen Erinnerungen von Hermann und Louise Wolff... Berlin — Wiesbaden, 1954, S. 31.

²¹³ E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., SS. 32—33.

²¹⁴ E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., SS. 36—37, а также SfMW, 1881, № 24, S. 376.

²¹⁵ П. И. Чайковский. Письма к близким..., цит. изд., стр. 268—269.

²¹⁶ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 2, цит. изд., стр. 494.

²¹⁷ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 168.

²¹⁸ См. там же, л. 169.

²¹⁹ См. А. И. Соколова. Встречи и знакомые. — «Исторический вестник», 1912, № 2, стр. 533.

²²⁰ Там же.

²²¹ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 168.

²²² А. И. Соколова. Встречи и знакомые. — «Исторический вестник», 1912, № 2, стр. 533.

²²³ Н. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. — «Моск. ведомости», 1900, № 225.

²²⁴ См., например, письмо В. А. Рубинштейн к матери от 20 января 1876 г.

²²⁵ Письмо к П. И. Юргенсону от 25 марта [6 апреля] 1871 г. (РО ЛГК).

²²⁶ Old Gentleman [А. В. Амфитеатров]. Москва. Типы и картинки. LXXXIX. — «Новое время», 1894, № 6720.

²²⁷ 31 мая [12 июня] 1878 г. Рубинштейн писал Б. Зенфу: «... Я Вас очень прошу каждое мое сочинение, которое Вы захотите по каким-либо причинам вновь печатать, предварительно присылать мне для просмотра и изменений — я намереваюсь пересмотреть все мои вещи, так как я действительно сдавал их в печать большей частью совершенно неправильными как в отношении юансировки, так и в обозначении темпа и т. д. и т. п. ...»

²²⁸ Письмо к С. Г. Рубинштейн [март 1881 г.] (собственность Е. Герасименко).

Глава двадцать четвертая

²²⁹ В. А. Васина-Гроссман. Русский классический романс XIX века, цит. изд., стр. 262.

²³⁰ Цит. по книге: «История русской литературы», т. 8, ч. II. М., 1956, стр. 346.

²³¹ По-видимому, Рубинштейн положил на музыку эти тексты, имея рукопись русского перевода, так как «Сербские мелодии» В. Караджича в перев. А. Орлова были впервые опубликованы в 1879 г. («Вестник Европы», 1879, № 2, стр. 449—456).

²³² * * [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. — «СПб. ведомости», 1875, № 10.

²³³ Например, Л. Кёлер. — См. SfMW, 1871, № 55, S. 866.

²³⁴ См. Г. Ларош. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 127.

²³⁵ Там же, стр. 128.

²³⁶ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 182.

²³⁷ Р. Геника. Фортепианное творчество А. Рубинштейна. — «Русская музыкальная газета», 1918, № 7/8, стлб. 107.

²³⁸ Письмо к Б. Зенфу от 12 [24] октября 1878 г.

²³⁹ E. Saueg. Meine Welt, цит. изд., S. 109.

²⁴⁰ С. Кругликов. Концерт А. Г. Рубинштейна. — «Артист», 1892, № 20, стр. 125.

²⁴¹ В 70-х гг. Рубинштейн написал еще одно сочинение для солиста с оркестром — Второй концерт для виолончели d-moll, op. 96. И в этом произведении автор разрабатывает темы русского характера — протяжную песню в первой части и плясовую в финале.

²⁴² См. В. Каренин. Вл. Стасов, ч. I. Л., 1927, стр. 374.

²⁴³ См. * * * [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. — «СПб. ведомости», 1874, № 319.

²⁴⁴ Чайковский не вполне точен: квартет был задуман в Петербурге, но написан после отъезда из России.

²⁴⁵ В партитуре «Allegro non troppo».

²⁴⁶ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 114.

Ю. Кремлев, имея в виду приведенные слова Чайковского, пишет: «То, что Чайковский удовлетворен разработкой русских тем в квартете Рубинштейна... опять-таки принципиально отдаляет его от воззрений и требований кучкистов» («Русская мысль о музыке», т. 2. Л., 1958, стр. 425). Кремлев заблуждается: квартет g-moll Рубинштейна положительно оценивался не только Чайковским, но и кучкистами. Не на этом примере следует показывать различие воззрений Чайковского и представителей Новой русской школы.

²⁴⁷ В оригинальном виде, т. е. как четырехручные пьесы, номера из «Костюмированного бала» почти не исполняются. Еще в конце прошлого века ряд номеров был переложен для оркестра (М. Эрдмансдерфером, А. Клейнке и др.). В аранжировке для оркестра или небольших ансамблей пьесы из «Костюмированного бала» нередко звучат и теперь.

²⁴⁸ А. Кюи высказывал даже возмущение: «Почему симфония названа г. Рубинштейном «драматической» — неизвестно... Никакой программы, никакого пояснения автор к ней не приложил... Это название я считаю неуместным потому еще, что если только оно дела не поясняет, то наверное его затемнит и спутает слушателя» (* * * [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. — «СПб. ведомости», 1875, № 17).

²⁴⁹ См. отзыв о симфонии в «Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung». Этот отзыв, как и ряд других откликов прессы, перепечатан в *SfMW*, 1875, № 18, SS. 273—282.

²⁵⁰ См. Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М. — Л., 1930, стр. 174.

²⁵¹ * * * [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. — «СПб. ведомости», 1875, № 17.

²⁵² П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 250—251.

²⁵³ См. Ю. В. Келдыш. История русской музыки, ч. II, цит. изд., стр. 74.

²⁵⁴ Письмо к матери от 17/29 июля 1880 г.

²⁵⁵ См. письмо к Р. Фалтину от 17/29 июля 1880 г. (Bibliothèque de l'Université, Section Slave, Helsinki).

²⁵⁶ Письмо к матери от 29 августа/9 (sic!) сентября 1880 г.

²⁵⁷ См., например, высказывания: * * * [Ц. Кюи]. Симфоническое со-

брание РМО («Музыкальное обозрение», 1885/86, № 23, стр. 178); С. Кругликова (Старый музыкант. Музыкальная хроника. — «Современные известия», 1882, № 143) и др.

²⁵⁸ Последняя (Шестая) симфония (1886) не сыграла сколько-нибудь существенной роли ни в творческом пути композитора, ни в истории русской симфонической культуры.

²⁵⁹ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия, цит. изд., стр. 174.

²⁶⁰ H. v. Bülow. Briefe und Schriften..., B. VII. Lpzg., 1907, S. 146.

²⁶¹ См. NZfM, 1872, № 21, S. 218.

²⁶² См. письмо к С.-Г. Мозенталю, 1872, без указания числа и месяца (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Письмо это было, видимо, продиктовано Рубинштейном, так как написано не его почерком; в конце письма собственноручная подпись Рубинштейна.

²⁶³ Г. Ларош. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 56.

²⁶⁴ См. ВГТМК, 1872, № 54, S. 215.

²⁶⁵ Сопоставление с музыкальным языком Генделя менее убедительно, так как в «Маккавеях» Рубинштейн избегает полифонической разработки материала, столь характерной для генделевских хоров.

²⁶⁶ См., например, Ed. Hanslick. Musikalische Stationen. Berlin, 1880, S. 326.

²⁶⁷ С. Ребров [С. П. Казанский]. К вопросу о задачах оперы. — «Русский курьер», 1884, № 101.

²⁶⁸ См. т. I нашей монографии, стр. 23—24.

²⁶⁹ Г. Ларош. Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 69.

²⁷⁰ См. * * * [Ц. Кюи]. «Маккавей», опера Рубинштейна. — «СПб. ведомости», 1877, № 25.

²⁷¹ См., например, статью М. Иванова о «Маккавеях». — «Пчела», 1877, № 6.

²⁷² Фр. Меринг. Литературно-критические статьи, т. 2. М.—Л., 1934, стр. 178.

²⁷³ См., например, О. Ллевенсоjn. Музыкальная хроника. — «Русские ведомости», 1883, № 63.

²⁷⁴ Например, еще в 60-х гг. В. А. Рубинштейн рассказывала родным, что Рубинштейн принял у себя дома еврейский синагогальный хор, который специально для него пел синагогальные песни (см. письмо В. А. Рубинштейн к матери от 29 ноября [1865 г.]).

²⁷⁵ Об этом говорит в «Автобиографических рассказах» и сам Рубинштейн: «Из опер наиболее значительный успех выпал на долю „Маккавеев“».

²⁷⁶ Извещая об этом либреттиста, Рубинштейн писал ему, что дирекция оперного театра «высказывает определенное желание о включении в оперу балета, чтобы придать сочинению привлекательность для публики» (письмо к Мозенталю от 26 мая/6 (sic!) июня 1874 г.). Судя по откликам в печати на постановку оперы, композитор этого пожелания дирекции не выполнил.

²⁷⁷ Цит. по «Музыкальному листку», 1874/75, № 19, стр. 266.

²⁷⁸ Из дружеской переписки гр. А. К. Толстого. — «Вестник Европы», 1906, № 1, стр. 170.

²⁷⁹ Письмо к матери от 2/14 октября 1875 г.

²⁸⁰ Главные партии пели: А. Бичурина (Лия), Б. Корсов (Иуда), В. Рааб (Нозми), А. Меньшикова (Клеопатра). Рубинштейн предназначал партию Лии для Е. Лавровской и с сожалением писал матери в начале театрального сезона 1876/77 г.: «Зимой поставят, вероятно, здесь (в Петербурге.—Л. Б.) моих «Маккавеев». Как мне жаль, что Лавровская не в театре: ведь эта опера как бы предназначена для нее, и без нее главная партия пропадет» (письмо к матери от 30 сентября/11 (sic!) октября 1876 г.).

²⁸¹ * * [Ц. Кюи]. «Маккавей», опера А. Рубинштейна. — «СПб. ведомости», 1877, № 25.

²⁸² И здесь первым спектаклем «Маккавеев», состоявшимся 23 февраля/7 марта 1883 г., дирижировал автор.

²⁸³ «Русский курьер», 1883, № 101. Все дальнейшие цитаты, кроме особо оговоренных, взяты из этой статьи С. Казанского.

²⁸⁴ С. Казанский. Опера «Маккавей» А. Г. Рубинштейна на московской сцене. — «Музыкальный мир», 1883, № 10, стр. 4.

²⁸⁵ См. настоящий том, стр. 157.

²⁸⁶ В. Г. Кар[атыгин]. «Нерон» А. Г. Рубинштейна на сцене Народного дома. — «Товарищ», 1907, № 400.

²⁸⁷ Дни и годы П. И. Чайковского..., цит. изд., стр. 363.

²⁸⁸ Письмо к Б. Зенфу от [4] 16 февраля 1884 г.

²⁸⁹ «Neue Hannover'sche Landeszeitung» от 22 ноября 1879 г. (цит. по SifMW, 1879, № 66, S. 1045). Аналогично Бюлов отзывался о «Нероне» и в частных письмах (см., например, письмо к К. Бехштейну от 3 ноября 1879 г. в книге: Н. v. Bülow. Neue Briefe, herausgegeben und eingeleitet von R. Du Moulin Eckart. München, 1927, S. 396). См. также хвалебную статью о «Нероне» немецкого критика Л. Гартмана в SifMW, 1879, № 59, SS. 929—933.

²⁹⁰ * * [Ц. Кюи]. «Нерон» А. Рубинштейна. — «Неделя», 1884, № 6.

²⁹¹ Письмо к В. В. Стасову от 7 [19] мая 1879 г. — А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 81—82.

²⁹² Н. Финдейзен. А. Г. Рубинштейн. Очерк деятельности..., цит. изд., стр. 80.

²⁹³ Письмо к Э. Ф. Направнику от 12 [24] июня 1879 г. — В сборнике: «Э. Ф. Направник...», цит. изд., стр. 304.

²⁹⁴ См. письмо к П. Л. Петерсену от 27 июня [9 июля] 1879 г. (РО ГПБ, собр. Вакселя); опубликовано в «Русской музыкальной газете», 1910, № 32/33.

²⁹⁵ Главные роли исполняли: Б. Корсов — Калашникова, В. Рааб — Алены, Ф. Стравинский — Ивана Грозного, Д. Орлов — Кирибеевича.

²⁹⁶ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 25, д. 47, л. 12.

²⁹⁷ Слова эти приводит И. Тюменев в статье «Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове». — См. сборник: «Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма», т. 2. М., 1954, стр. 203—204.

²⁹⁸ См. рапорт И. Всеволожского в Министерство имп. двора от 30 декабря 1882 г. (ЦГИАЛ, ф. 497, доп. оп. 4, д. 604, л. 1).

²⁹⁹ Письмо управляющего канцелярией Министерства имп. двора от 31 января 1883 г. (там же, л. 2).

³⁰⁰ Рапорт И. Всеволожского в Министерство имп. двора б. д. (там же, л. 3).

³⁰¹ См. письмо помощника директора канцелярии Министерства имп. двора от 4 августа 1883 г. (там же, л. 4).

³⁰² Письмо к П. И. Юргенсону от 2/14 октября 1883 г. (РО ЛГК).

³⁰³ Письмо управляющего конторой имп. театров В. Погожева главному режиссеру русской оперы Кондратьеву от 10 октября 1883 г. (ЦГИАЛ, ф. 497, доп. оп. 4, д. 604, л. 6).

³⁰⁴ В главных ролях выступили Л. Яковлев (Калашников), Е. Мравина (Алена), В. Васильев (Кирибеевич) и Ф. Стравинский (Иван Грозный).

³⁰⁵ В дни, предшествовавшие возобновлению «Купца Калашникова», Рубинштейн просил Направника, чтобы в виде увертюры к опере (вместо имеющегося в партитуре «Введения») была исполнена симфоническая картина «Иван Грозный» (см. письмо к Э. Ф. Направнику от 3 декабря 1888 г. в сборнике: «Э. Ф. Направник...», цит. изд., стр. 333). Просьба Рубинштейна выполнена не была.

³⁰⁸ В. Н. Ламсдорф. Дневник (1886—1890). М., 1926, стр. 96—97 (курсив наш.—Л. Б.). Материалы о том, как воспринимался придворными кругами «Купец Калашников», имеются также в неопубликованном дневнике А. А. Киреева (РО ЛБ, ф. 126, № 11, лл. 105—106).

Часть седьмая

Глава двадцать пятая

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. 20. М., 1937, стр. 136.

² Слова начальника канцелярии министра внутренних дел А. Д. Пазухина (цит. по Большой Советской Энциклопедии, том «СССР». М., 1947, стлб. 540).

³ М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 26. М., 1953, стр. 424.

⁴ Письмо к матери от 26 сентября [8 октября] 1883 г.

⁵ E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., S. 137.

⁶ См. запись в альбом М. И. Семевского от 25 сентября [7 октября] 1889 г. (ИРЛИ, ф. 274, оп. 1, № 399, л. 20).

⁷ «Реабилитировать» Рубинштейна решил Чайковский. Судя по его письму к Н. Мекк, сделал он это по собственной инициативе (см. М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. 2. М., 1903, стр. 587, и П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3. М.—Л., 1936, стр. 185).

⁸ П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 1. М., 1938, стр. 245.

⁹ Письмо к матери от 19 [31] января 1887 г.

¹⁰ Хотя эти слова Рубинштейна и приводились в 1 томе нашей монографии, мы сочли необходимым в этом контексте напомнить их.

¹¹ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 146.

¹² Цит. по копии докладной записки (без подписи), хранящейся в архиве императрицы Марии Федоровны (ЦГИАМ, ф. 642, оп. 1, ед. хр. 519).

¹³ Письмо к матери от 29 января [10 февраля] 1888 г. Ср. со следующими словами С. Майкапара: «На уроках в консерватории он с большим юмором смеялся над дарованным ему чином действительного статского советника и как-то одной ученице на уроке сказал: «Ну-ну! Старайтесь получше делать трель, а то вам не дадут генеральского чина» (С. М. Майкапар. Годы учения..., цит. изд., стр. 71).

¹⁴ В. Н. Ламсдорф. Дневник (1886—1890), цит. изд., стр. 223.

¹⁵ См. об этом в 27-й главе.

¹⁶ Письмо к матери от 28 июля [9 августа] 1882 г.

¹⁷ Письмо к матери от 6 [18] ноября 1882 г.

¹⁸ Постановка «Калашникова» в Москве не состоялась.

¹⁹ Письмо к матери от 6 [18] сентября 1883 г.

²⁰ Письмо к матери от 16 [28] января 1884 г.

²¹ Письмо к матери от 9 [21] апреля 1884 г.

²² Письмо к матери от 30 января [11 февраля] 1885 г.

²³ Письмо к матери от 17 [29] января 1886 г.—В книге: А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 93.

²⁴ Письмо к матери от 3 [15] августа 1886 г.—Там же, стр. 95.

²⁵ См. А. Гиппиус. Памяти А. Г. Рубинштейна. М., 1904, стр. 34.

²⁶ См. письмо К. Витгенштейн к А. Шорн от 29 ноября 1882 г.—В книге: A. v. Schorn. Zwei Menschenalter..., цит. изд., S. 435.

²⁷ J. Kapp. Franz Liszt. Berlin, 1911, S. 279.

²⁸ Письмо к матери от 3 [15] августа 1886 г.— В книге: А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 95.

²⁹ Получив этот орден, Рубинштейн писал матери: «При моем полном равнодушии к такого рода наградам, и этот орден не произвел на меня впечатления. Но люди поздравляют меня, стало быть, все в порядке» (письмо к матери от 3 [15] августа 1886 г.— В книге: А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 95).

³⁰ Дата пятидесятилетия артистической деятельности Рубинштейна — 11/23 июля 1889 г. Но по решению распорядительного юбилейного комитета публичное чествование было перенесено на ноябрь и приурочено к шестидесятилетию со дня рождения юбиляра.

³¹ Письмо к матери от 1 [13] июня 1889 г. (курсив наш.— Л. Б.).

³² Письмо к матери от 15 [27] октября 1889 г.

³³ Среди них была фортепианная транскрипция одной из «Сербских песен»; эта транскрипция опубликована не была.

³⁴ Н. Финдейзен. Из моих воспоминаний, лл. 81—82 (РО ГПБ).

³⁵ Письмо к матери от 23 ноября [5 декабря] 1889 г.

³⁶ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 143.

³⁷ М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, цит. изд., стр. 28.

³⁸ В. В. Ястребцев. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, т. 1. Л., 1959, стр. 181.

³⁹ Г. А. Ларош. Памяти Антона Рубинштейна (Отдельный оттиск из «Ежегодника императорских театров сезона 1893/94 г.»). СПб, 1895, стр. 13.

⁴⁰ В. Вальтер. Антон Григорьевич Рубинштейн.— «Вестник Европы», 1914, кн. XII, стр. 297.

⁴¹ См. М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, стр. 28; В. В. Ястребцев. Мои воспоминания..., т. 2. Л., 1960, стр. 226 и др.

⁴² А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 149.

⁴³ Он как-то записал в «Коробе мыслей» (л. 23/13): «Кухонный запах в доме противен, но еще гораздо более противен в доме запах золота».

⁴⁴ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, лл. 150 и 151.

⁴⁵ Ilias [Ilka Horowitz-Barnay]. Von Anton Rubinstein.— «Deutsche Revue», 1899, В. II, S. 105.

⁴⁶ Этот случай, о котором рассказывал и сам Рубинштейн, обошел зарубежную прессу 80-х гг. Рассказывает о нем и Ю. Роденберг (см. J. Rodenberg. Meine persönliche Erinnerungen...— «Deutsche Rundschau», 1895, В. LXXXII, S. 244).

⁴⁷ В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого...», л. 86.
⁴⁸ E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., S. 137.

⁴⁹ См. Ц. Кюи. Избранные письма. Л., 1955, стр. 133.

⁵⁰ Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 438.

⁵¹ Письмо к матери от [16] 28 января 1889 г.

⁵² Телеграмма Д. В. Григоровичу от [19] 31 октября 1893 г. (ЦГАЛИ, ф. 138, оп. I, ед. хр. 23, л. 81).

⁵³ Ю. Энгель. А. Г. Рубинштейн.— «Правда» (журнал), 1904, № 11, стр. 168.

⁵⁴ Письмо к дочери от [13] 25 июля 1890 г. (РО ГПБ).

⁵⁵ B. Litzmann. Clara Schumann, В. III. Lpzg., 1908, S. 463.

⁵⁶ Письмо к Б. Зенфу от 11 сентября 1889 г.— «Vossische Zeitung» (в русском переводе: «Биржевые ведомости», 1912, № 1275, и «Русская музыкальная газета», 1912, № 18, стлб. 447—448).

⁵⁷ Г. Гейне. Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 4. М.— Л., 1935, стр. 368.

⁵⁸ Письмо к дочери от [23 июня] 5 июля 1893 г. (РО ГПБ).

⁵⁹ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 152.—Ср. с записью в «Коробе мыслей» (л. 74/38 об.): «Для евреев я—христианин, для христиан—еврей, для русских я—немец, для немцев—русский, для классиков я—новатор, для новаторов—ретроград и т. д. Вывод: ни рыба ни мясо, жалкая личность!».

⁶⁰ В. В. Ястребцев. Мои воспоминания..., т. 2, цит. изд., стр. 78.

⁶¹ Там же, стр. 199.

⁶² См. Н. Финдейзен. Из моих воспоминаний, л. 82, примечание (РО ГПБ).

⁶³ См. там же.

⁶⁴ Письмо Чайковского к Г. Бюлову от 1/13 февраля 1876 г.—*H. v. Bülow. Briefe und Schriften...*, B. VI. Lpzg., 1904, S. 297.

⁶⁵ Цит. по книге: М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. 3, цит. изд., стр. 543.

⁶⁶ Письмо к С. Г. Рубинштейн от [30 октября] 11 ноября.—В книге: А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 98.

⁶⁷ См. П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М.—Л., 1952, стр. 205.

⁶⁸ С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1. М., 1952, стр. 81.

⁶⁹ П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 1, цит. изд., стр. 301.

⁷⁰ А. В. Панаева-Карцева. Воспоминания (неопубликованные) (цит. по примечанию В. А. Жданова к письму Чайковского в книге: «П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма», цит. изд., стр. 354).

⁷¹ E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., S. 134.

⁷² См. настоящий том, стр. 191.

Глава двадцать шестая

⁷³ Цит. по книге: А. П. Боткина. П. М. Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1951, стр. 197.

⁷⁴ *Ignotus* [С. В. Флёров]. Музыкальная хроника.—«Моск. ведомости», 1881, № 305.

⁷⁵ Письмо к матери от 18/30 декабря 1881 г.

⁷⁶ Письмо к матери от [15] 27 февраля 1882 г.

⁷⁷ Письмо к матери от 30 июня [12 июля] 1882 г.

⁷⁸ Например, слишком длинные, по мнению некоторых оркестрантов, программы (см. по этому поводу письмо Рубинштейна к инспектору оркестра Е. К. Альбрехту от 15/27 февраля 1883 г., хранящееся в Центральной музыкальной библиотеке в Ленинграде).

⁷⁹ ** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки.—«Голос», 1882, № 306.

⁸⁰ См. «СПб. ведомости», 1882, № 348.

⁸¹ В книге И. Глебова [Б. В. Асафьева] А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 140, имеется указание (с ссылкой на письмо М. Антокольского) на то, что в конце апреля Рубинштейн концертировал в Париже. Это указание ошибочно: вскоре после петербургского концерта в пользу фонда на сооружение памятника Глинке Рубинштейн уехал к матери в Одессу.

⁸² См. И. Глебов [Б. В. Асафьев]. А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 138.

⁸³ Письмо к матери от [18] 30 октября 1883 г.

⁸⁴ Письмо к матери от 14/26 ноября 1883 г.

⁸⁵ Ch. Kjerulf. Rubinstein vid pianot (Ögonblicksphotografi).—«Dagens Nyheter» от 9 апреля 1884 г.

⁸⁶ См. Б. В. Асафьев. Антон Григорьевич Рубинштейн.—«Советская музыка», сб. 6, 1946, стр. 3.

⁸⁷ См. В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого...», л. 89.

⁸⁸ См. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3, цит. изд., стр. 404.

⁸⁹ А. М. Жемчужников. Дневник «Лиза», ч. 5, записи от 10 и 11 января 1886 г. (РО ЛБ).

⁹⁰ [С. П.] К[азанский]. Антон Рубинштейн и его Исторические концерты.— «Русская мысль», 1886, кн. III, стр. 156.

⁹¹ См. «Одесский листок», 1885, №№ 216 и 220; «Одесский вестник», 1885, № 216. Одесские журналисты, не приглашенные, видимо, на эти репетиции, упрекали Рубинштейна за то, что он отказался дать в Одессе хотя бы один открытый концерт для публики.

⁹² См. Fr. Eckstein. Alte unnenbare Tage. Wien, 1936, SS. 242—243.

⁹³ Так, например, в Петербурге пришлось повторные концерты перенести из зала Дворянского собрания в Немецкий клуб на Б. Конюшенной (теперь ул. Желябова).

⁹⁴ А. А. Исакова-Соколова. Семья художников Соколовых... (ЦГАЛИ, ф. 866, ед. хр. 4, л. 127).

⁹⁵ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3, цит. изд., стр. 405—406.

⁹⁶ Буква [И. Ф. Василевский]. Петербургские наброски.— «Русские ведомости», 1886, № 15.

⁹⁷ Терсит—хромоногий горбун, персонаж «Илиады», предлагавший прекратить осаду Трои и вернуться на родину; был избит Одиссеем и осмеян воинами.

⁹⁸ Ignotus [С. Ф. Флёров]. Искусство и фельетон.— «Моск. ведомости», 1886, № 18.

⁹⁹ См. письмо к матери от 7 [19] декабря 1885 г.

¹⁰⁰ А. А. Исакова-Соколова, цит. рукопись, лл. 127—128.

¹⁰¹ См. письмо к матери от 17 [29] января 1886 г.— В книге: А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 93.

¹⁰² См. E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., S. 122.

¹⁰³ Письмо к матери от 6 [18] июня 1886 г.

¹⁰⁴ См. J. Kapp. Fr. Liszt, цит. изд., S. 287.

¹⁰⁵ См. E. Saueg. Meine Welt, цит. изд., S. 104.

Мнение А. Зилоти, будто «Рубинштейн после листовской игры не существовал как пианист» (А. Зилоти. Мои воспоминания о Ф. Листе. СПб, 1911, стр. 28), представляет собой безответственное суждение. В подтверждение этого приведу интересный рассказ А. Соловцова из его рукописи «Об игре А. Рубинштейна»: «Как-то у отца был Н. Кашкин, и старики вспоминали, как играл Рубинштейн. В частности, восхищались его исполнением первой части «Лунной сонаты». А мне как раз только что попалась книжка Зилоти «Воспоминания о Листе», где Зилоти сравнивает исполнение «Лунной сонаты» Листом и Рубинштейном и приходит к заключению, что «Рубинштейн после листовской игры не существовал как пианист». Я сослался на эту книжку и на мнение Зилоти, на что последовала сердитая реплика отца по адресу Зилоти и нелестная его характеристика (а отец знал Зилоти, так как они одновременно учились у Н. Рубинштейна). Н. Кашкин добродушно подтвердил мнение отца о Зилоти. Далее последовало разъяснение, что Зилоти здесь доверять нельзя, так как в его воспоминаниях о Листе (Кашкин их назвал «Воспоминания Зилоти о Зилоти») очень явна недоброжелательность к А. Г. Рубинштейну. Тут же, в подкрепление своего недоверия к Зилоти, отец привел слова, сказанные ему Тимановой, о том, что, когда она училась у Листа, А. Г. Рубинштейн играл *лучше*, чем Лист. А поскольку Тиманова училась у Листа раньше, чем у него учился Зилоти,— можно ду-

мать, что Лист играл тогда лучше, чем в самые последние годы жизни, когда учился у него Зилоти. Все же и тогда игра Рубинштейна производила более сильное впечатление».

¹⁰⁶ См. Ромен Роллан. Собрание сочинений в 14 томах, т. 14. М., 1958, стр. 588.

¹⁰⁷ См. Fr. Schnapp. Busonis persönliche Beziehungen zu Anton Rubinstein.— «Zeitschrift für Musik», 1932, В. 99, Н. 12, S. 1054.

¹⁰⁸ М. Л. Пресман. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов. — «Воспоминания о С. В. Рахманинове», сб. 1. М., 1957, стр. 229.

¹⁰⁹ С. Я. Надсон. Проза. Дневники. Письма. СПб, 1912, стр. 612.

¹¹⁰ См. С. Василенко. Страницы воспоминаний. М.—Л., 1948, стр. 68.

¹¹¹ См. М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, цит. изд., стр. 27.

¹¹² ** [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки. — «Голос», 1882, № 64.

¹¹³ См. Н. Финдейзен. Из моих воспоминаний, л. 84 (РО ГПБ).

¹¹⁴ См. М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899, стр. 4—5.

¹¹⁵ [С. П.] К[азанский]. А. Г. Рубинштейн и его Исторические концерты. — «Русская мысль», 1886, кн. II, стр. 178.

¹¹⁶ В. М. Гаршин. Полное собрание сочинений, т. 3. Л., 1934, стр. 348.

¹¹⁷ См. письмо П. Л. Вакселя к Н. Ф. Финдейзену от 7 ноября 1909 г. (РО ГПБ, архив Финдейзена. Письма, лл. 5—6).

¹¹⁸ См. письмо Н. Н. Званцева к Е. Н. Званцевой от 12 января 1890 г. (ЦГАЛИ, ф. 763, оп. 1, ед. хр. 24, л. 83).

¹¹⁹ С. В. Рахманинов. Связь музыки с народным творчеством. — В сборнике: С. В. Рахманинов. Письма, цит. изд., стр. 560.

¹²⁰ С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, цит. изд., стр. 80—81.

¹²¹ См. А. Н. Буховцев. Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн. М., 1889.

¹²² См. А. Н. Буховцев. Объяснительный текст к исполнению братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. М., 1896, и составленное им же Собрание фортепианных пьес в интерпретации братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов.

¹²³ См. А. Н. Буховцев. Руководство к употреблению фортепианной педали с примерами, взятыми из Исторических концертов А. Г. Рубинштейна, под ред. С. И. Танеева. М., 1886, а также А. Н. Буховцев. Руководство к употреблению фортепианной педали. Примеры. М., б. д.

¹²⁴ См. И. Г. Минтовт-Чиж и Я. В. Израэль. Особенности игры А. Г. Рубинштейна, вып. I и II. СПб, б. д.

¹²⁵ См. Е. Н. Вессель. Некоторые из приемов, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе в С.-петербургской консерватории. СПб, 1901; S. Droucker. Erinnerungen an Anton Rubinstein. Bemerkungen, Andeutungen und Besprechungen in seiner Klasse in St.-Petersbourger Konservatorium. Lpzg., 1904; А. Гиппиус. Памяти А. Г. Рубинштейна, цит. изд.

¹²⁶ A[dolf] L[indgren]. Anton Rubinstein.— «Svensk Musiktidning», 1884, N 8, p. 58.

¹²⁷ Ср. со словами, сказанными Рубинштейном в беседе с И. Горовиц-Барнай: «Однажды зашла речь о колоссальной силе его воздействия на публику.

— Посмотрите,— сказал он мне.— Вот маленький Гейман, он играет в тысячу раз лучше меня, а у него пустой зал.

— Почему же? — спросила я.

— Ну, это с трудом можно объяснить, — ответил Рубинштейн. — Это магнетизм, определенное общение (гарпорт) с публикой.

Духовная связь с публикой была настоятельной потребностью Рубинштейна, и без этой связи весь его громадный талант казался ему не имеющим никакого смысла» (Ilias [Ilka Horowitz-Barnay]. Von Anton Rubinstein. — «Deutsche Revue», 1899, В. II, S. 105).

¹²⁸ А. Соловцов, цит. рукопись «Об игре А. Г. Рубинштейна».

¹²⁹ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 159.

¹³⁰ См. т. 1 нашей монографии, стр. 338.

¹³¹ В. Г. Короленко. Избранные письма, т. 3. М., 1936, стр. 15.

¹³² См. М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, цит. изд., стр. 82.

¹³³ См. Ed. Hanslick. Concerte, Componisten und Virtuosen. Berlin, 1886, SS. 434—436, а также другие высказывания Ганслика в 80-х гг. о Рубинштейне.

¹³⁴ [С. П.] К[азанский]. А. Г. Рубинштейн и его Исторические концерты. — «Русская мысль», 1886, кн. II, стр. 180 (курсив наш. — Л. Б.).

¹³⁵ Пресса приводила множество случаев, свидетельствующих о феноменальной музыкальной памяти Рубинштейна. В виде примера отошлем читателя к одному из таких случаев, о котором рассказывает штутгартский корреспондент журнала *SiMW*, 1879, № 15, S. 1029.

¹³⁶ А. Оссовский. Антон Григорьевич Рубинштейн. — «Русская музыкальная газета», 1894, № 12, стлб. 253—254.

¹³⁷ Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. Л., 1929, стр. 158. См. также А. Ю. Дулова-Зограф. Мои воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. — «Музыка», 1912, № 106, стр. 1031.

¹³⁸ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, лл. 143—144.

¹³⁹ В. Баскин. Исторические концерты А. Рубинштейна. — «Эпоха», 1886, № 3, стр. 76—77.

¹⁴⁰ Письмо к матери от 14/26 ноября 1883 г.

¹⁴¹ Б. В. Асафьев. Антон Григорьевич Рубинштейн. — «Советская музыка», сб. 6, 1946, стр. 4.

¹⁴² Gavoty. Alfred Cortot. Frankfurt/Main, 1955, S. 13. Внимание мое на эпизод, рассказанный А. Корто, обратил Я. И. Зак.

¹⁴³ В. В. Ястребцев. Мои воспоминания..., т. 1, цит. изд., стр. 42.

¹⁴⁴ В. Вересаев. Записи для себя. — «Новый мир», 1960, № 1, стр. 154.

¹⁴⁵ [С. П.] К[азанский]. А. Г. Рубинштейн и его Исторические концерты. — «Русская мысль», 1886, кн. II, стр. 179—180.

¹⁴⁶ Ch. Kjerulf. Rubinstein vid pianot (Ögonblicksphotografi). — «Dagens Nyheter» от 9 апреля 1884 г.

¹⁴⁷ М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, цит. изд., стр. 14.

¹⁴⁸ К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8 томах, т. 3. М., 1955, стр. 317.

¹⁴⁹ С. М. Майкапар. Годы учения. М.—Л., 1938, стр. 66.

¹⁵⁰ См. А. К. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 4, кн. 12. СПб., 1908, стр. 183 и 242.

¹⁵¹ [С. П.] К[азанский]. А. Г. Рубинштейн и его Исторические концерты. — «Русская мысль», 1886, кн. II, стр. 181.

¹⁵² С. М. Майкапар. Годы учения, цит. изд., стр. 61.

¹⁵³ Б. В. Асафьев. Антон Григорьевич Рубинштейн. — «Советская музыка», сб. 6, 1946, стр. 8 и 9.

¹⁵⁴ См. т. 1 нашей монографии, стр. 149—158.

¹⁵⁵ См. Н. Финдейзен. Из моих воспоминаний, л. 85 (РО ГПБ).

¹⁵⁶ См. нотный пример на стр. 375 т. 1 нашей монографии.

¹⁵⁷ С. Бирман. Путь актрисы. М., 1959, стр. 241.

¹⁵⁸ [С. П.] К[азанский]. А. Рубинштейн и его Исторические концерты. — «Русская мысль», 1886, кн. II, стр. 183.

¹⁵⁹ См. E. Zabel. Zur Erinnerung an Anton Rubinstein. — «Nationalzeitung», 1895, № 658; N. Z. Rubinstein's Hand. — «Russlands Musikzeitung» от 16 и 23 ноября 1895; В. Стасов. Рука Рубинштейна. — «Новости и Биржевая газета», 1895, № 328.

¹⁶⁰ М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, цит. изд., стр. 46.

¹⁶¹ H. v. Bülow. Briefe und Schriften... V. VII, цит. изд., S. 77.

¹⁶² С. В. Рахманинов. Композитор как интерпретатор. — В сборнике: С. В. Рахманинов. Письма, цит. изд., стр. 561.

¹⁶³ Н. Финдейзен. Из моих воспоминаний, л. 84 (РО ГПБ).

¹⁶⁴ По материалам цит. рукописи А. Соловцова «Об игре А. Рубинштейна».

¹⁶⁵ Там же.

¹⁶⁶ См. О. Я. Левенсон. Из области музыки. М., 1885, стр. 263.

¹⁶⁷ А. Соловцов, цит. рукопись «Об игре А. Рубинштейна».

¹⁶⁸ См. [С. П.] К[азанский]. Антон Рубинштейн и его Исторические концерты. — «Русская мысль», 1886, кн. II, стр. 184. Сокрушаясь по поводу того, что указанные транскрипции не опубликованы, автор этой статьи писал: «Говорят, что на вопрос, почему он не запишет и не издаст этих переложений, Рубинштейн отвечал, что они неудобны для записывания, так как двух нотных систем... для этой цели было бы недостаточно и что понадобились бы еще лишние системы. Тем не менее, — хотя немного нашлось бы пианистов, которые могли бы выполнить эти транскрипции, — жаль, что их не существует в печати: они могли бы послужить одним из памятников виртуозной деятельности А. Г. Рубинштейна, так как никто и никогда еще не делал таких фортепианных переложений оркестровых произведений».

¹⁶⁹ В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне. — «Русская старина», 1898, № 5, стр. 371.

¹⁷⁰ См. А. Н. Буховцев. Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн, цит. изд., стр. 9.

¹⁷¹ Там же, стр. 7.

¹⁷² F. Busoni. Von der Einheit der Musik, цит. изд., SS. 139—140.

¹⁷³ А. Гиппиус. Памяти А. Г. Рубинштейна, цит. изд., стр. 9.

¹⁷⁴ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители... М., 1891, стр. 37.

¹⁷⁵ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки, курс А. Г. Рубинштейна. СПб, 1911, стр. 17.

¹⁷⁶ H. v. Bülow. Briefe und Schriften... V. VII., цит. изд., S. 308.

¹⁷⁷ См. А. Рубинштейн. Музыка и ее представители..., цит. изд., стр. 163.

¹⁷⁸ См., например, A. Bernhard. Anton Rubinstein. — «Russlands Musikzeitung», 1895, № 1.

¹⁷⁹ А. Соловцов, цит. рукопись «Об игре А. Рубинштейна».

¹⁸⁰ См. G. Brelet. L'interprétation créatrice, t. I. Paris, 1951, p. 101.

¹⁸¹ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки..., цит. изд., стр. 12—13.

¹⁸² А. Рубинштейн. Музыка и ее представители..., стр. 49.

¹⁸³ Программы концертов А. Г. Рубинштейна с примечаниями и пояснениями. СПб, 1886, стр. 18.

¹⁸⁴ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки..., цит. изд., стр. 31.

¹⁸⁵ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители..., цит. изд., стр. 50.

¹⁸⁶ С. М. Майкапар. Годы учения..., цит. изд., стр. 94.

¹⁸⁷ По материалам цит. рукописи А. Соловцова «Об игре А. Рубинштейна».

¹⁸⁸ См. L. van Beethoven. Sämtliche Briefe. Lpzg., 1923, S. 414.

¹⁸⁹ См. А. Рубинштейн. Музыка и ее представители... , цит. изд., стр. 20.

¹⁹⁰ В. Стасов. Рука Рубинштейна. — «Новости и Биржевая газета», 1895, № 328.

¹⁹¹ Г. Ларош. Хроника. — «Голос», 1879, № 128.

¹⁹² См. J. Vianna da Motta. Nachtrag zu «Studien bei Hans von Bülow» von Th. Pfeiffer, B. II. Berlin und Lpzg., 1896, S. 5.

¹⁹³ По материалам цит. рукописи А. Соловцова «Об игре А. Рубинштейна».

¹⁹⁴ См. Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки... , цит. изд., стр. 77; С. Кавос-Дехтерева. А. Рубинштейн... , цит. изд., стр. 265.

¹⁹⁵ См. В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. 3, цит. изд., стр. 1676.

¹⁹⁶ Old Gentleman [А. В. Амфитеатров]. Москва. Типы и картинки. LXXXIX. — «Новое время», 1894, № 6720.

¹⁹⁷ Описание сделано по следующим материалам: статья Ц. Кюи в газете «Голос», 1882, № 90; статья О. Я. Левенсона в книге: «В концертном зале», вып. I. М., 1880, стр. 339; брошюра А. Н. Буховцева «Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн», цит. изд., стр. 5—6; рассказы Ф. М. Блуменфельда; рукопись А. Соловцова «Об игре А. Рубинштейна».

¹⁹⁸ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки... , цит. изд., стр. 52.

¹⁹⁹ См. Aus Robert Schumanns Briefen und Schriften (ausgewählt... von R. Münnich). Weimar, 1956, S. 223.

²⁰⁰ [С. П.] К[азанский]. Антон Рубинштейн и его Исторические концерты. — «Русская мысль», 1886, кн. II, стр. 181—182.

²⁰¹ В приведенных ниже примерах использованы следующие материалы: Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки... , цит. изд.; С. Кавос-Дехтерева. А. Г. Рубинштейн... , цит. изд.; отчеты о лекциях Рубинштейна, напечатанные в 1888 г. в журнале «Баян»; Дневники А. Гиппиус (РО ЛБ); рукопись А. Соловцова «Об игре А. Г. Рубинштейна»; рассказы Ф. М. Блуменфельда и др. Некоторые высказывания Рубинштейна об одном и том же произведении «смонтированы» по нескольким источникам.

²⁰² В. В. Стасов. Концерт в память Рубинштейна. — «Новости», 1902, № 113.

²⁰³ Рубинштейн так зрительно ясно представлял себе все номера «Карнавала», что мечтал увидеть его театрализованным. С этой целью он предполагал инструментовать его для оркестра, но намерения своего не осуществил. По инициативе С. Малоземовой и Н. Ирецкой, свято хранивших заветы Рубинштейна, желание его было осуществлено. Группа музыкантов (среди них были Глазунов, Римский-Корсаков, Лядов и др.) оркестровала «Карнавал», и он был поставлен на сцене Большого зала Петербургской консерватории балетмейстером Н. Легатом. Первое представление состоялось 20 апреля/2 мая 1902 г. на вечере в пользу школы им. А. Рубинштейна в Выхватинцах.

²⁰⁴ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки, цит. изд., стр. 62.

²⁰⁵ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители... , цит. изд., стр. 182.

²⁰⁶ Там же, стр. 96.

²⁰⁷ В характеристике исполнения произведений Шопена использован (кроме специально оговоренных цитат) следующий материал: [С. П.] К[азанский]. А. Рубинштейн и его Исторические концерты. — «Русская мысль», 1886, кн. III, стр. 163—164; А. Н. Буховцев. Чем пленяет нас А. Рубинштейн... , цит. изд., стр. 5, 10—11; М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, цит. изд., стр. 66; А. Гиппиус. Памяти А. Г. Рубинштейна, цит. изд., стр. 3;

И. Г. Минтовт-Чиж и Я. В. Израэль. Особенности игры А. Г. Рубинштейна. . ., вып. II, цит. изд., стр. 34—35; рецензии из русских, французских, немецких и шведских газет; А. Соловцов, цит. рукопись «Об игре А. Рубинштейна»; рассказы Ф. М. Blumenfelda.

²⁰⁸ Б. В. Асафьев. Шопен в воспроизведении русских композиторов. — «Советская музыка», сб. 1, 1946, стр. 35.

²⁰⁹ См. об этом т. I нашей монографии, стр. 337.

²¹⁰ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. . ., цит. изд., стр. 97.

²¹¹ См. т. I нашей монографии, стр. 337.

²¹² См. F. Busoni. A. Rubinstein in Wien (Wien, 28. II. 1884). — «Zeitschrift für Musik», 1884, H. II, S. 1120.

²¹³ «Между зараничными пианистами, и самыми выдающимися, как, например, д'Альбер, влияние Рубинштейна сказывается гораздо сильнее, нежели Листа» (Н. Кашкин. А. Г. Рубинштейн. — «Русские ведомости», 1894, № 334).

²¹⁴ О выступлениях Рубинштейна в следующие годы речь пойдет в последней главе.

²¹⁵ Письмо к матери от 24 января [5 февраля] 1890 г.

²¹⁶ Н. К[ашкин]. Театр и музыка. — «Русские ведомости», 1890, № 7.

²¹⁷ Письмо к матери от 16 [28] апреля 1890 г.

²¹⁸ В начале осени 1886 г. под управлением Рубинштейна шел в Москве юбилейный 101-й спектакль «Демона» в Большом театре (22 сентября/4 октября); затем он дирижировал своей Шестой симфонией в Лейпциге (16/28 октября) и в Гамбурге (7/19 ноября).

²¹⁹ Ignotus [С. В. Флёров]. Музыкальная хроника. — «Моск. ведомости», 1881, № 305.

²²⁰ См. Старый музыкант [С. Кругликов]. Музыкальная хроника. — «Современные известия», 1881, № 358.

²²¹ Н. Финдейзен. Из моих воспоминаний, лл. 77—78 (РО ГПБ).

²²² См. С. Василенко. Мои воспоминания о дирижерах. — «Советская музыка», 1949, № 1, стр. 93.

²²³ См. В. В. Ястребцев. Мои воспоминания. . ., т. I, цит. изд., стр. 56.

²²⁴ Так, например, один из рецензентов писал: «Каждая вещь, даже заигранная, износившаяся от бесцеремонного к ней прикосновения капельмейстеров, просто реставрируется, оживает. Кто мог ожидать, что... увертюра к «Оберону» Вебера... произведет благодаря художественному истолкованию г. Рубинштейна столь глубокое, захватывающее впечатление... Рубинштейн обладает способностью из устарелого сочинения делать что-то новое. В увертюре к «Оберону» выдвинулись места, проходившие совершенно незамеченными» («СПб. ведомости», 1882, № 348).

²²⁵ «С таким же совершенством, — отмечал Ц. Кюи, — проведена была в этом концерте симфония № 3 a-moll («Шотландская») Мендельсона. Рубинштейн в ней обратил особенное внимание на мелодическую сторону исполнения. Вся симфония как бы пелась, пелась со всевозможными нюансами» («Голос», 1882, № 90).

²²⁶ «Общее для Антона Григорьевича (дирижера. — Л. Б.), — писал С. Кругликов, — на первом плане: пусть иная мелочь хоть вовсе пропадет, лишь бы на целом лежал должный отпечаток вдохновенной мысли, глубокого непосредственного чувства и верного проникновенного понимания» («Новости дня», 1890, № 2665).

²²⁷ K. Reinecke. «...und manche liebe Schatten steigen auf...» Gedankenblätter an berühmte Musiker. Lpzg., 1910, S. 174.

²²⁸ С. Цвейг. Избранные произведения в 2 томах, т. 2. М., 1956, стр. 575.

²²⁹ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 163.

Глава двадцать седьмая

- ²³⁰ Письмо к матери от 12/24 августа 1876 г.
- ²³¹ См. письмо к матери от 30 сентября/11 (sic!) октября 1876 г.
- ²³² См. журнал заседания дирекции Петербургского отделения РМО от 8 марта 1882 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 23, д. 240, л. 33).
- ²³³ ГИАЛО, ф. 408, св. 18, д. 184, л. 64.
- ²³⁴ См. ГИАЛО, ф. 408, св. 24, д. 244, лл. 47, 49 и др.
- ²³⁵ См. «Одесский листок», 1882, № 66; письма к матери от 12[24] мая, 28 июля [9 августа] и 7[19] сентября 1882 г., [24 июня] 6 июля 1884 г., [18] 30 апреля 1886 г. и др.
- ²³⁶ См. В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне. — «Русская старина», 1898, № 5, стр. 336.
- ²³⁷ См. Доклад об утверждении А. Г. Рубинштейна в должности директора СПб. консерватории, № 50, 7 февраля 1887 г. (ГИАЛО, ф. 408, д. 226, л. 19).
- ²³⁸ См. письмо к П. И. Вейнбергу от 9 [21] января [1887 г.] (в оригинале описка — 1886 г. ЦГАЛИ, ф. 109, ед. хр. 19).
- ²³⁹ Письмо к матери от 14 [26] января 1887 г.
- ²⁴⁰ См. письмо В. Стасова к П. Чайковскому от 24 января 1879 г. — П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 2, цит. изд., стр. 600.
- ²⁴¹ Письмо А. Бородина к Е. С. Бородиной от 12 января [1887 г.] — А. П. Бородин. Письма, с примечаниями С. А. Дианина, вып. IV. М., 1950, стр. 227.
- ²⁴² См. А. Рубинштейн. Еще о консерваториях (Письмо в редакцию). — «Новое время», 1889, № 4800.
- ²⁴³ Протокол заседания Художественного совета от 29 ноября 1889 г. (ГИАЛО, ф. 361, оп. 11, д. 155, л. 187 об.).
- ²⁴⁴ Jāzeps Vītols. Manas dzīves atmiņas. — В сборнике: «Latviešu mūsika». Rīga, 1958, стр. 287.
- ²⁴⁵ В. Д. Корганов. Кавказская музыка. Тифлис, 1908, стр. 13.
- ²⁴⁶ См. «Музыкальное обозрение», 1886/87, № 21, стр. 163—164.
- ²⁴⁷ См. М. Marchesi. Aus meinem Leben. Düsseldorf, б. д. [1888], SS. 236—237.
- ²⁴⁸ Письмо к М. Маркези от [4] 16 апреля 1886 г. — В книге: А. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 96—97.
- ²⁴⁹ ГИАЛО, ф. 361, св. 381, д. 206, л. 11.
- ²⁵⁰ См. Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 164.
- ²⁵¹ См. журнал заседания дирекции Петербургского отделения РМО от 14 апреля 1887 г. (ГИАЛО, ф. 408, д. 267, л. 49 об.).
- ²⁵² Письмо к матери от 24 декабря 1887 г. [5 января 1888 г.].
- ²⁵³ Письмо к матери от 2 [14] июля 1888 г.
- ²⁵⁴ В один из экземпляров «Положений по С.-петербургской консерватории» Рубинштейн вписал следующий пункт: «Звание профессора получается за отличие в своей специальности... а не как повышение ранга за предмет преподавания, независимо от того, преподается ли эта специальность в подготовительном или высшем отделении» (ГИАЛО, ф. 408, св. 26, д. 267, л. 87 об.).
- ²⁵⁵ Jāzeps Vītols. Manas dzīves atmiņas..., цит. изд., стр. 286. См. также Журнал заседания Петербургского отделения РМО от 28 мая 1887 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 26, д. 267, л. 56).
- ²⁵⁶ Письмо к А. Гензельту от 4 [16] ноября 1887 г. (Историографический кабинет ИТМК).
- ²⁵⁷ Училище это должно было открыться в дни, когда Рубинштейн вернулся в консерваторию.
- ²⁵⁸ А. И. Пузыревский и Л. А. Саккетти. Очерк пятиде-

сятилетия деятельности С.-петербургской консерватории. СПб, 1912, стр. 71.

²⁵⁹ См. составленные Рубинштейном «Положения по С.-петербургской консерватории», § 5 (ГИАЛО, ф. 361, св. 374, д. 155).

²⁶⁰ См. А. И. Пузыревский и Л. А. Саккетти. Очерк пятидесятилетия... , цит. изд., стр. 72.

²⁶¹ См., например, экземпляры этих «Положений» с пометками Рубинштейна, хранящиеся в ГИАЛО (ф. 361, св. 381, д. 199; ф. 408, св. 26, д. 267) и в РО ГПБ (ф. Н. И. Абрамычева).

²⁶² Протокол заседания Художественного совета Петербургской консерватории от 23 мая 1887 г. (ГИАЛО, ф. 361, св. 379, д. 155, л. 85).

²⁶³ См. особое мнение указанных в тексте лиц от 30 сентября 1887 г., направленное в Художественный совет и должностное дирекции Петербургского отделения РМО 6 октября 1887 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 26, д. 267, лл. 98, 99).

²⁶⁴ См. заключение члена дирекции РМО А. Герке от 7 октября 1887 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 26, д. 267, лл. 102, 103), а также журнал заседания дирекции Петербургского отделения РМО от 27 октября 1887 г. (там же, л. 112).

²⁶⁵ Письмо к А. Н. Марковичу без даты.— В книге: А. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 68. В т. 1 монографии (стр. 345) и в указанном сборнике рубинштейновских писем я предположительно отнес это письмо к весне 1866 г. Обнаруженный несколько позже ответ Марковича от 20 мая 1890 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 5, д. 32, лл. 55, 56) показал, что моя предположительная датировка письма Рубинштейна к Марковичу была ошибочной и что письмо это относится ко времени второго, а не первого директорства Рубинштейна.

²⁶⁶ В. В. Ястребцев. Мои воспоминания..., т. 1, цит. изд., стр. 56.

²⁶⁷ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 2, цит. изд., стр. 223.

²⁶⁸ См. ГИАЛО, ф. 408, св. 377, д. 135, л. 144.

²⁶⁹ Письмо к матери от 27 апреля [9 мая] 1887 г.

²⁷⁰ Письмо к матери от 10 [22] февраля 1889 г.

²⁷¹ Письмо к С. Г. Рубинштейн от 14[26] марта 1891 г. (ДМЧ, архив А. Г. Рубинштейна, Ч¹ № 33).— «Музыкальное образование», 1930, № 2, стр. 21.

²⁷² См. письмо к А. Гензельту от 29 апреля/11 мая 1888 г. (Историографический кабинет ИТМК).

²⁷³ См. протокол заседания Художественного совета от 23 мая 1887 г. (ГИАЛО, ф. 361, св. 379, д. 155, л. 85), а также В. В. Стасов. Письма к родным, т. 2. М., 1958, стр. 206; С. М. Майкапар. Годы учения, цит. изд., стр. 74.

²⁷⁴ РО ГПБ, ф. Н. И. Абрамычева.

²⁷⁵ Цит. «Положения по С.-петербургской консерватории», § 44.

²⁷⁶ С. М. Майкапар. Годы учения..., цит. изд., стр. 78.

²⁷⁷ Ф. М. Блуменфельд окончил Петербургскую консерваторию в 1885 г. Но Рубинштейн изредка посещал экзамены в консерватории и до своего второго директорства.

²⁷⁸ См. М. Л. Пресман. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов.— «Воспоминания о С. В. Рахманинове», цит. сб. 1, стр. 201.

²⁷⁹ См. Jāzeps Vītols. Manas dzīves atmiņas..., цит. изд., стр. 292.

²⁸⁰ Письмо к матери от 19 сентября [1 октября] 1887 г.

²⁸¹ См. А. П. Молас. Мои воспоминания о Могучей кучке (ЦГАЛИ, ф. 805, оп. 1, ед. хр. 2, л. 5).

²⁸² Листы председателя (ГИАЛО, ф. 361, св. 304, д. 65, л. 472; св. 306, д. 68, лл. 12, 151; св. 307, д. 70, лл. 221, 155, 192, 422).

²⁸³ Листы председателя (ГИАЛО, ф. 361, св. 308, д. 73, л. 309; св. 5, д. 61, л. 35; св. 307, д. 70, л. 367).

²⁸⁴ А. Пузыревский и Л. А. Саккетти. Очерк пятидесятилетия..., цит. изд., стр. 82.

- ²⁸⁵ Протокол заседания Художественного совета от 18 января 1890 г. (ГИАЛО, ф. 361, оп. 11, д. 155, л. 188 об.; курсив найт.—Л. Б.).
- ²⁸⁶ См. добавления к «Положениям по С.-петербургской консерватории», сделанные Рубинштейном в 1889 г. (РО ГПБ, ф. Н. И. Абрамьева).
- ²⁸⁷ См. протокол заседания специальной комиссии преподающих игру на фортепиано от 11 ноября 1887 г. (ГИАЛО, ф. 361, оп. 11, д. 155, лл. 117—118).
- ²⁸⁸ Запись Рубинштейна на «листе председателя экзаменационной комиссии» (ГИАЛО, ф. 361, св. 307, д. 70, л. 155).
- ²⁸⁹ Jazeps Vitols. Manas dzives atmiņas..., цит. изд., стр. 290.
- ²⁹⁰ Сверх того, 80 мест были проданы посторонним лицам. Вырученную сумму в 8000 руб. Рубинштейн внес в кассу взаимопомощи учащихся консерватории и в фонд на сооружение для нее здания.
- ²⁹¹ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки..., цит. изд., стр. 3—4. Записи лекций Рубинштейна были опубликованы и в других изданиях: в периодической прессе — в журналах «Музыкальное обозрение» (1888, №№ 20—26, 28—30, автор Ц. Кюи); «Баян» (1888, №№ 27, 29—40; 1889, №№ 4—11, 13, 15, 16, 18, 19); в книгах: С. Кавос-Дехтерева. А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк, 1829—1894, и Музыкальные лекции, 1888/89. СПб, 1895; A. Hippus. Was Rubinstein in den Stunden sagte..., цит. изд.; A. Rubinstein. Die Meister des Klaviers. Musikalische Vorträge über die Entwicklung der Klavierkomposition, gehalten zu St.-Petersbourg im Saal des Konservatorium, 1888/89, übersetzt von M. Bessmertny. Berlin, б. д.
- ²⁹² Письмо к матери от 14 [26] сентября 1888 г.
- ²⁹³ См. «Journal de St.-Petersbourg», 1888, № 247.
- ²⁹⁴ См. А. Гиппиус. Памяти А. Г. Рубинштейна, цит. изд., стр. 8.
- ²⁹⁵ А. И. Пузыревский и Л. А. Саккетти. Очерк пятидесятилетия..., цит. изд., стр. 88.
- ²⁹⁶ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки..., цит. изд., стр. 5.
- ²⁹⁷ См., например, «Journal de St.-Petersbourg», 1885, № 118.
- ²⁹⁸ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки..., цит. изд., стр. 8.
- ²⁹⁹ См. С. Кавос-Дехтерева. А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк... и Музыкальные лекции..., цит. изд., стр. 187; Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки..., цит. изд., стр. 21.
- ³⁰⁰ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки..., цит. изд., стр. 25.
- ³⁰¹ Там же, стр. 24.
- ³⁰² Там же, стр. 36.
- ³⁰³ Там же, стр. 42.
- ³⁰⁴ См. «Баян», 1889, № 4, стр. 26.
- ³⁰⁵ Письмо к матери от 2/14 мая 1889 г.
- ³⁰⁶ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки..., цит. изд., стр. 77—78.
- ³⁰⁷ Там же, стр. 79.
- ³⁰⁸ Из рукописи А. Соловцова «Об игре А. Рубинштейна».
- ³⁰⁹ Цит. «Положения по С.-петербургской консерватории», § 3.
- ³¹⁰ См. Е. Н. Вессель. Некоторые из приемов, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна..., цит. изд.; S. Droucker. Erinnerungen an Anton Rubinstein..., цит. изд.; A. Hippus. Was Rubinstein in den Stunden sagte..., цит. изд.; А. Mc. Arthur (псевдоним L. Mc. Arthur). Rubinstein as a teacher («Music», 1897/98, v. 13); из рукописных материалов — письма (на англ. яз.) Л. Мак-Артур к О. А. Новиковой (ЦГАЛИ, ф. 345, оп. 1, ед. хр. 488—490).
- ³¹¹ См. R. Vogt-Sudarskaja. Rubinstein. Erinnerungen, —

«Allgemeine Musikzeitung», 1929, N 48; Princesse M. O u r o u s s o w. *Histoire d'une âme*, Mary. Souvenirs recueillis par sa mère. Paris, 1904.

³¹² См. стр. 277—288.

³¹³ Письмо А. Рубца к С. И. Танееву от 17 апреля 1906 г. (ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, ед. хр. 434, л. 8 об.).

³¹⁴ A. Hippus. Was Rubinstein in den Stunden sagte..., цит. изд., S. 3.

³¹⁵ E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., S. 49.

³¹⁶ И. Гофман. Фортепианная игра. Вопросы и ответы о фортепианной игре. М., 1961, стр. 74.

³¹⁷ И. Гофман. Фортепианная игра..., цит. изд., стр. 70.

³¹⁸ A. Hippus. Was Rubinstein in den Stunden sagte..., цит. изд., S. 3.

³¹⁹ См. С. М. Майкапар. Годы учения..., цит. изд., стр. 75—76.

³²⁰ И. Гофман. Фортепианная игра..., цит. изд., стр. 70; см. также A. Hippus. Was Rubinstein in den Stunden sagte..., цит. изд., S. 1.

³²¹ См. Jāzeps Vītols. Manas dzīves atmiņas..., цит. изд., стр. 291.

³²² См. Е. Н. Вессель. Некоторые из приемов, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна..., цит. изд., стр. 6.

³²³ И. Гофман. Фортепианная игра..., цит. изд., стр. 73.

³²⁴ E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., S. 49.

³²⁵ См. И. Гофман. Фортепианная игра..., цит. изд., стр. 72 и 73.

³²⁶ Там же, стр. 68—69.

³²⁷ Одни и те же указания Рубинштейна изложены в упомянутых в примечании 310 на стр. 442 материалах несколько по-разному. Приведенные примеры смонтированы нами по нескольким записям одних и тех же указаний Рубинштейна.

³²⁸ A. Hippus. Was Rubinstein in den Stunden sagte..., цит. изд., S. 9.

³²⁹ Докладная записка Александру III (ГИАЛО, ф. 361, св. 370, д. 5, л. 3).

³³⁰ Там же.

³³¹ См. там же.

³³² См. цит. докладную записку Александру III; протокол заседания Петербургской дирекции РМО от 2[14] сентября 1888 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 27, д. 284, л. 1); докладную записку А. Герке в Главную дирекцию РМО от 7[19] сентября 1888 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 25, д. 261, лл. 69—70); «Автобиографические рассказы».

³³³ См. докладную записку Рубинштейна вел. кн. Александре Иосифовне от 11[23] мая 1887 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 27, д. 279, л. 12).

³³⁴ Письмо к матери от 10[22] февраля 1889 г.

³³⁵ Jāzeps Vītols. Manas dzīves atmiņas..., цит. изд., стр. 293.

³³⁶ См. записку Рубинштейна в дирекцию Петербургского отделения РМО (ГИАЛО, ф. 408, св. 26, д. 267, лл. 38—40). Опубликована в «Музыкальном обозрении», 1887, № 24, стр. 188.

³³⁷ См. журнал заседания дирекции Петербургского отделения РМО от 8[20] марта 1887 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 26, д. 267, лл. 36, 37) и журнал общего собрания членов Петербургского отделения РМО от 22 марта [3 апреля] 1887 г. (там же, лл. 43—46).

³³⁸ * * * [Ц. Кюи]. По поводу общего собрания С.-петербургского отделения РМО.— «Музыкальное обозрение», 1887, № 25, стр. 195.

³³⁹ См. Петербуржец. Рубинштейн и новая опера.— «Новое время», 1887, № 3979.

³⁴⁰ См. журнал заседания дирекции Петербургского отделения РМО от 16[28] июня 1887 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 26, д. 267, лл. 61 и 62).

³⁴¹ Письмо П. И. Чайковскому от 28 марта [9 апреля] 1887 г.— П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, цит. изд., стр. 286.

³⁴² См. П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, цит. изд., стр. 286—287.

³⁴³ [Ц. Кюи]. По поводу общего собрания С.-петербургского отделения РМО.— «Музыкальное обозрение», 1887, № 25, стр. 195.

³⁴⁴ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, цит. изд., стр. 160.

³⁴⁵ См. «Journal de St.-Petersbourg», 1889, № 266.

³⁴⁶ Н. Финдейзен. Из моих воспоминаний, л. 73 (РО ГПБ).

³⁴⁷ Н. Ф. Финдейзен. Очерк деятельности С.-петербургского отделения императорского Русского музыкального общества. СПб, 1909, стр. 72.

³⁴⁸ См. копию ответа О. Рихтера на письмо А. Г. Рубинштейна Александру III (ГЦММК, ф. 107—108, д. 1200).

³⁴⁹ См. журнал заседания дирекции Петербургского отделения РМО от 22 февраля/6 марта 1890 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 27, д. 284, л. 103).

³⁵⁰ См. письмо Рубинштейна помощнику председателя Главной дирекции РМО А. Н. Марковичу от 22 февраля/6 марта 1886 г. (ГИАЛО, ф. 361, св. 380, д. 188, л. 1).

³⁵¹ Летние месяцы 1890 г. Рубинштейн провел в Баденвейлере.

³⁵² Письмо к матери от 14[26] августа 1890 г.

³⁵³ В своем «листе председателя» Рубинштейн проставил Ф. Бузони как композитору следующие оценки: за концертштук — 4, за сонату — 4, за фортепианные пьесы — 4½ и сделал следующий вывод: «По талантности 5, по недоконченности — 4, заслуживает премию первую» (ГИАЛО, ф. 361, св. 380, д. 189, л. 147).

³⁵⁴ Вот баллы, которые Рубинштейн выставил в своем «листе председателя» двум основным претендентам на премию: Бузони получил за исполнение прелюдии и фуги D-dur Баха — 3½, Рондо a-moll Моцарта — 3½, Сонаты Бетховена, ор. 111 — 3½, мазурки f-moll, ноктюрна c-moll и баллады f-moll Шопена — 4½, первых двух номеров из «Крейслерианы» Шумана — 4, «Шелеста леса» Листа — 5; Дубасов получил за исполнение прелюдии и фуги c-moll Баха — 4½, Adagio h-moll Моцарта — 4½, Сонаты Бетховена, ор. 111, — 4½, ноктюрна c-moll, мазурки b-moll и баллады F-dur Шопена — 4½, двух номеров из «Крейслерианы» Шумана — 4, этюда f-moll Листа — 5 (ГИАЛО, ф. 361, св. 380, д. 189, лл. 137, 141, 159).

³⁵⁵ После смерти Рубинштейна конкурсы на премии его имени были организованы четыре раза. На втором конкурсе (Берлин, 1875) премии были присуждены И. Левину (ф.-п.) и Г. Мельцеру (композиция); на третьем (Вена, 1900) — Эм. Боске (ф.-п.) и А. Гедике (композиция); на четвертом (Париж, 1905) — В. Баграузу (ф.-п.), по композиции премия присуждена не была; на пятом (Петербург, 1910) — А. Гёну (ф.-п.) и Э. Фрею (композиция).

³⁵⁶ См. «Новое время», 1889, № 4796.

³⁵⁷ А. Рубинштейн. Еще о консерваториях (Письмо в редакцию). — «Новое время», 1889, № 4800.

³⁵⁸ См. «Новое время», 1889, № 4801; «Гражданин», 1889, № 197.

³⁵⁹ Письмо П. Чайковского к М. Чайковскому от 16 октября 1889 г. (цит. по книге: «Дни и годы П. И. Чайковского», цит. изд., стр. 478—479).

³⁶⁰ См. Бич. Слово о князе Мещерском и об Антоне Рубинштейне.— «Моск. ведомости», 1889, № 306.

³⁶¹ Письмо к П. Л. Петерсену от [16] 28 июля 1890 г. (РО ГПБ).

³⁶² Письмо к матери от 28 июля/9 августа 1890 г.

³⁶³ См. «Петербургскую газету», 1890, № 302.

³⁶⁴ В. Баскин. Беседы с А. Рубинштейном.— «Петербургская газета». 1890, № 314.

³⁶⁵ См. протокол заседания Художественного совета от 18[30] января 1891 г. (ГИАЛО, ф. 361, св. 384, д. 251, л. 9). Брошюра Е. Альбрехта «С.-петербургская консерватория» (СПб, ценз. разр. 9 февраля 1891 г.), содержащая критические замечания по адресу последней, вышла из пе-

части после этого заявления Рубинштейна и никакой роли в уходе его не сыграла. К кому же многие практические предложения Е. Альбрехта совпадали с точкой зрения Рубинштейна.

³⁶⁶ См. журнал заседания дирекции Петербургского отделения РМО от 28 марта 1891 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 29, д. 295, л. 58), а также цит. сб. «Э. Ф. Направник», стр. 172—173.

³⁶⁷ См. журнал заседания дирекции Петербургского отделения РМО от 18 апреля 1891 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 29, д. 295, лл. 76, 77) и письмо Рубинштейна к Н. И. [Стояновскому] от 27 мая [8 июня] 1891 г. (РО ГПБ). Указание некоторых авторов (см., например, И. Глебов [Б. В. Асафьев]. А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 170; Д. Житомирский. А. Г. Рубинштейн в «Истории русской музыки», цит. изд., стр. 84), будто оставление Рубинштейном консерватории было вызвано трениями с частью профессуры, не находит подтверждения ни в архивных, ни в мемуарных материалах.

³⁶⁸ См. письмо Н. И. Стояновского к Рубинштейну от 7 июня 1891 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 5, д. 32, л. 69).

³⁶⁹ Письмо к А. А. Бобринскому от [16] 28 мая 1892 г. (копия в РО ГПБ, собр. А. Н. Римского-Корсакова, материалы А. Рубинштейна, № 118).

Глава двадцать восьмая

³⁷⁰ Письмо к К. Рейнеке от 14/25 (sic!) апреля 1887 г. — В книге: K. Reinecke. «...und manche liebe Schatten steigen auf...», цит. изд., SS. 170—171.

³⁷¹ Письмо к С. Г. Рубинштейн от [11] 23 июля 1892 г. (ДМЧ, архив А. Г. Рубинштейна, Ч¹ № 36).

³⁷² Письмо к Б. Зенфу от [22 августа] 3 сентября 1892 г.

³⁷³ Письмо от дочери от [23 июня] 5 июля 1890 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).

³⁷⁴ Письмо к матери от 1[13] июня 1889 г.

³⁷⁵ См. П. Без заглавия (Беседа с А. Рубинштейном). — «Петербургская газета», 1893, № 115.

³⁷⁶ Петербургскую консерваторию С. Малоземова окончила по классу Ф. Лешеттского.

³⁷⁷ Р. Геника. Фортепианное творчество А. Рубинштейна. — «Русская музыкальная газета», 1918, № 9—10, стлб. 154.

³⁷⁸ И. Гофман. Фортепианная игра..., цит. изд., стр. 75.

³⁷⁹ Письмо к матери от 2[14] мая 1885 г.

³⁸⁰ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1955, стр. 51.

³⁸¹ Перевод В. Рождественского.

³⁸² См. П. Без заглавия (Беседа с А. Рубинштейном). — «Петербургская газета», 1893, № 115.

³⁸³ Попытки Рубинштейна добиться постановки «Виноградной лозы» в Петербурге не увенчались успехом. Балет был впервые поставлен в Берлине 12/24 апреля 1893 г. Отдельные танцы были впервые исполнены на концертной эстраде в Москве в 1886 г. и в Петербурге в 1889 г.

³⁸⁴ Письмо к матери от 12[24] мая 1882 г.

³⁸⁵ Письмо к Ю. Роденбергу от 12[24] ноября 1860 г. — «Deutsche Rundschau», 1895, V. LXXXII, S. 246.

³⁸⁶ Письмо к Ю. Роденбергу от [4] 16 июня 1865 г. — Там же, S. 250.

³⁸⁷ 14/26 декабря 1869 г. Е. Лавровская исполнила в концерте Рубинштейна какую-то Песню Суламифи. Вошла ли эта песня впоследствии в оперу — нам неизвестно.

³⁸⁸ Письмо к Ю. Роденбергу от [22 октября] 4 ноября 1871 г. — Там же, S. 255.

³⁸⁹ «Суламифь» была впервые поставлена в Гамбурге 27 октября/8 ноября 1883 г.; в России исполнялась целиком только на концертной

эстраде (первое исполнение — 16/28 января 1901 г.; огромный успех выпал тогда на долю И. В. Ершова, певшего партию Пастуха).

³⁹⁰ Если не считать не дошедшую до нас раннюю оперу «Фомка-дурочок».

³⁹¹ Опера впервые шла на сцене Гамбургского театра (27 октября/8 ноября 1883 г.) под управлением автора. Через десять лет она была поставлена в Берлине (дирижер К. Мук) и имела значительный успех. В 1889 г. она была исполнена в Петербурге силами учащихся Петербургской консерватории.

³⁹² Первая постановка «Попугая» была осуществлена в Гамбурге 30 октября/11 ноября 1884 г. В России эта опера была показана 18/30 января 1896 г. (по-видимому, впервые) в Москве на сцене частного театра.

³⁹³ В 1887 г. в издании Зенфа печаталась первая часть оперы (1—4-я картины). Музыка к 5—8-й картинам не была еще тогда написана.

³⁹⁴ Письмо к Б. Зенфу от [19] 31 мая 1887 г.

³⁹⁵ См. Н. Финдейзен. А. Г. Рубинштейн. Очерк его жизни..., цит. изд., стр. 84—85; его же. Из моих воспоминаний, л. 63 (РО ГПБ); его же. А. Рубинштейн (Биографический очерк), л. 45 (РО ГПБ).

³⁹⁶ Письмо к Б. Зенфу от 26 февраля [10 марта] 1887 г.

³⁹⁷ Письмо к Б. Зенфу от [11] 23 августа 1889 г.

³⁹⁸ Письмо к Б. Зенфу от [7] 19 ноября 1891 г.

³⁹⁹ Предполагавшаяся постановка «Моисея» в Дрездене, о которой Рубинштейн писал Б. Зенфу, не состоялась. В начале 1892 г. А. Нейман, директор оперного театра в Праге, разучил оперу со своей труппой, предполагая показать «Моисея» в различных городах Европы. 15/27 и 16/28 июня 1892 г. в Праге состоялась закрытая генеральная репетиция оперы, на которой присутствовал композитор. Но открытых спектаклей не последовало: помешали финансовые затруднения театра. Не состоялась по каким-то причинам и постановка «Моисея» в Брюнне, назначенная, по сообщениям прессы, на март 1893 г. (см. *SfMW*, 1893, S. 215).

Первое концертное исполнение отдельных картин оперы (3-й, 4-й, 6-й, 7-й) состоялось 3/15 декабря 1892 г. в Лейпциге в концерте «Гевандгауза». Это исполнение (под управлением Рубинштейна) было приурочено к юбилейной дате — пятидесятилетию со дня первого выступления Рубинштейна мальчиком в зале «Гевандгауза». Полностью опера была впервые исполнена в концерте в Риге 8/20 февраля 1894 г. под управлением В. Бергнера (см. *SfMW*, 1894, № 18, SS. 273—274).

⁴⁰⁰ Письмо к С. Г. Рубинштейн от 14[26] марта 1891 г. (ДМЧ, архив А. Г. Рубинштейна, Ч¹ № 33).

⁴⁰¹ См. письмо А. Г. Рубинштейна к П. И. Юргенсону от 22 августа [3 сентября] 1891 г. (РО ЛГК) и *SfMW*, 1891, № 49, S. 778.

⁴⁰² См. письмо Д. Н. Мамина-Сибиряка от 14 января 1892 г. — Собрание сочинений в 10 томах, т. 10. М., 1958, стр. 382.

⁴⁰³ П. Боборыкин. *Mélodie en fa*. — «Русские ведомости», 1904, № 200.

⁴⁰⁴ Письмо к С. Г. Рубинштейн от 11[23] июля 1892 г. (ДМЧ, архив А. Г. Рубинштейна, Ч¹ № 36). — «Музыкальное образование», 1930, № 2, стр. 23.

⁴⁰⁵ Первое концертное исполнение ряда картин из оперы «Христос» состоялось 21 мая/2 июня 1894 г. в Штутгарте под управлением Рубинштейна. Спустя несколько месяцев после его смерти опера была поставлена на сцене театра в Бремене (дирижер К. Мук, художественные руководители постановки Т. Лёве и Г. Бультгаупт); первый спектакль состоялся 13/25 мая 1895 г.

⁴⁰⁶ Письмо к С. Г. Рубинштейн от 4[16] июля 1894 г. (ДМЧ, архив А. Г. Рубинштейна, Ч¹ № 55). — «Музыкальное образование», 1930, № 3, стр. 25.

⁴⁰⁷ Г. Ларош. Памяти Антона Рубинштейна, цит. изд., стр. 441.

⁴⁰⁸ См. А. Rubinstein. Die geistliche Oper. — В сборнике: «Vor den Coulissen», herausgegeben von Josef Lewinsky, B. H. Berlin, 1882.

Спустя восемь лет после этой статьи Рубинштейн написал новую статью о духовной опере, придав ей также форму письма, на этот раз обращенного к немецкому писателю Р. Левенштейну. Во второй статье Рубинштейн повторял и развивал положения первой и, в частности, привел в виде примера подробный проект постановки на театральной сцене оратории «Потерянный рай». Второе письмо о духовной опере при жизни автора в печати не появилось. После его смерти (и смерти Р. Левенштейна) пространные отрывки из этого письма были опубликованы Маргаритой Тёппе (см. А. Rubinstein. Die geistliche Oper. — «Die Zukunft», 1894, № 10).

⁴⁰⁹ См. настоящий том, стр. 55—58.

⁴¹⁰ См. SifMW, 1883, № 32; русский перевод — в журнале «Нувеллист», 1883, № 5; новый русский перевод — в книге: А. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд.

⁴¹¹ А. Г. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 82.

⁴¹² Там же, стр. 85.

⁴¹³ Там же, стр. 84—85. Рубинштейн, как уже указывалось, считал, что «великий артист», знающий «волнения современника», вносит в исполняемое черты современности. Это, конечно, так. Но это не значит, что Рубинштейн был сторонником исполнительского произвола. Видимо, Ю. Кремлев недостаточно внимательно отнесся к рубинштейновским словам, если, зная, что Рубинштейн был против исполнительской анархии, в приведенной нами в основном тексте цитате не расслышал негодующей интонации великого артиста и если ему стала «приметна мысль Рубинштейна о законности исполнения старой музыки по-новому, так, как этого хочет тот или иной исполнитель» (Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке. т. 3. Л., 1960, стр. 239; курсив наш. — Л. Б.).

⁴¹⁴ «...Только тогда, когда его (Бетховена. — Л. Б.) обозначения понимаешь относительно, можно прийти к истине, в большинстве случаев не иначе» (А. Рубинштейн. Избранные письма..., цит. изд., стр. 86).

⁴¹⁵ Там же, стр. 83.

⁴¹⁶ Там же, стр. 90.

⁴¹⁷ Литературные описи Рубинштейна рассматриваются нами в хронологическом порядке. Поэтому следует упомянуть еще о двух его работах, предшествовавших «Воспоминаниям». В 1885 г. Рубинштейн продиктовал петербургскому журналисту Э. Гольдштейну объяснительный текст к программам Исторических концертов (см. анонимно изданную брошюру «Программы концертов А. Г. Рубинштейна». СПб, 1886). К сожалению, за исключением немногих случаев, нет возможности достоверно установить, какой текст был продиктован Рубинштейном, а какой принадлежит Э. Гольдштейну. В том же году в газете «Новое время» была помещена статья Рубинштейна «Еще о консерваториях», в которой он дал отпор нападкам реакционной прессы на консерватории.

⁴¹⁸ В. В. Стасов. Письма к родным, т. 2, цит. изд., стр. 275.

⁴¹⁹ Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке, т. 3, цит. изд., стр. 240.

⁴²⁰ А. Рубинштейн. Автобиографические воспоминания. 2-е изд. СПб, 1889, стр. 68.

⁴²¹ Стенограмма № 3.

⁴²² Письмо к Б. Зенфу от [22 августа] 3 сентября 1892 г.

⁴²³ Письмо к матери от 28 декабря 1889 г. [9 января 1890 г.].

⁴²⁴ Письмо к матери от 15 [27] сентября 1890 г.

⁴²⁵ Письмо к матери от 22 октября [4 ноября] 1890 г. Следовательно, имеющиеся в печати (см., например, И. Глебов [Б. В. Асафьев]. Антон

Григорьевич Рубинштейн..., цит. изд., стр. 169) указания на то, что книга была закончена летом 1890 г. в Баденвейлере, ошибочны.

⁴²⁶ Письмо к П. И. Юргенсону от [4] 16 сентября 1891 г. (РО ГПБ).

⁴²⁷ Ц. Кюи. Несколько мыслей о книге Рубинштейна «Музыка и ее представители...» — Ц. Кюи. Избранные статьи, цит. изд., стр. 422.

⁴²⁸ См. письмо к П. И. Вейнбергу от [20 июня] 2 июля 1893 г. (ИРЛИ, ф. 62, оп. 3, № 412).

⁴²⁹ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители..., цит. изд., стр. 49.

⁴³⁰ Там же, стр. 50.

⁴³¹ Там же, стр. 182.

⁴³² Там же, стр. 182—183.

⁴³³ См. настоящий том, стр. 236. Неточные формулировки Рубинштейна способны повлечь за собой превратное понимание его мыслей. Вот один из примеров. «...Музыка,— сказано в его книге (стр. 14),— есть своего рода язык, правда иероглифического, звукообразного свойства». Нет ничего легче, чем, приведя эту цитату, отнести Рубинштейна к сторонникам агностической «теории иероглифов», согласно которой, как писал В. И. Ленин, ощущения и представления не являются образами действительных вещей и процессов, а только знаками, не имеющими с ними «никакого сходства». Достаточно, однако, внимательно прочесть дальнейшие высказывания Рубинштейна, и становится ясно, что под иероглифами он понимает нотную запись, нотную символику, которую нужно уметь расшифровать, чтобы дойти до конкретного содержания музыки («эти иероглифы нужно разобрать, тогда прочтешь все, что сочинитель хотел высказать», — стр. 14).

⁴³⁴ Там же, стр. 140—141.

⁴³⁵ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители..., цит. изд., стр. 83—84.

⁴³⁶ Там же, стр. 84.

⁴³⁷ Там же, стр. 100.

⁴³⁸ Там же, стр. 101.

⁴³⁹ На это обратил внимание Ю. Кремлев (см. его «Русская мысль о музыке», т. 3, цит. изд., стр. 243).

⁴⁴⁰ См. Ц. Кюи. Избранные статьи, цит. изд., стр. 417.

⁴⁴¹ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители..., цит. изд., стр. 148—149.

⁴⁴² Там же, стр. 115—116.

⁴⁴³ П. Без заглавия (Беседа с А. Г. Рубинштейном).— «Петербургская газета», 1893, № 115.

⁴⁴⁴ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители..., цит. изд., стр. 138—139.

Глава тридцатая

⁴⁴⁵ Письмо к дочери от [19 ноября] 1 декабря 1885 г. (РО ГПБ; ф. А. Рубинштейна).

⁴⁴⁶ Письмо к дочери от [13] 25 июля 1890 г. (там же).

⁴⁴⁷ Письмо к дочери от [23 июня] 5 июля 1890 г. (там же).

⁴⁴⁸ Приведу отрывок из неопубликованных мемуаров А. Гольденвейзера, любезно предоставленный мне покойным автором: «...Среди многочисленных венков, возложенных на гроб Рубинштейна, на самом видном месте стоял венок от его жены, на ленте которого было написано: «Действительному статскому советнику А. Г. Рубинштейну от любящей жены». Это достаточно ярко характеризует без всяких комментариев и слов, что в семье Рубинштейн особенного понимания своей художественной деятельности не встречал. Жена его была светской дамой и ничем, кроме этой светскости, по-видимому, не интересовалась».

- 449 Письмо к матери от 16 [28] января 1889 г.
- 450 Письмо к матери от 28 июля/9 августа 1890 г.
- 451 См. П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, цит. изд., стр. 205; E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker., цит. изд., С. 139.
- 452 Письмо к С. А. Рубинштейну от [18] 30 января 1893 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).
- 453 Письмо к матери от 15 [27] февраля 1891 г.
- 454 См. М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, цит. изд., стр. 75.
- 455 См. «Тифлисский листок», 1891, № 190; M. D. Anton Rubinstein im Kaukasus.— SfMW, 1892, № 21, SS. 321—324.
- 456 М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, цит. изд., стр. 76.
- 457 Письмо к дочери от 30 июля [11 августа] 1891 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).
- 458 См., например, «Моск. ведомости», 1893, № 113.
- 459 М. Давидова. Воспоминания об А. Г. Рубинштейне.— «Исторический вестник», 1899, № 4, стр. 79.
- 460 Письмо к дочери от [24 февраля] 7 марта 1892 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).
- 461 Письмо к дочери от [11] 23 июля 1892 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).
- 462 Письмо к С. Г. Рубинштейн б. д. (октябрь 1892 г.— Л. Б.) (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 39).
- 463 Письмо директорам РМО от [9] 21 мая 1892 г. (копия в РО ГПБ, собр. А. Н. Римского-Корсакова, материалы А. Рубинштейна, № 117).
- 464 Письмо к дочери от [4] 16 мая 1892 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).
- 465 М. Давидова. Воспоминания об А. Г. Рубинштейне.— «Исторический вестник», 1899, № 4, стр. 88.
- 466 Ilias [Ilika Horowitz-Barnay]. Von Anton Rubinstein.— «Deutsche Revue», 1899, В. II., S. 106.
- 467 М. Давидова. Воспоминания об А. Г. Рубинштейне.— «Исторический вестник», 1899, № 4, стр. 83.
- 468 См. А. И. Брюллова. Четыре пятых века, лл. 165—166.
- 469 Письмо к дочери от [11] 23 июля 1892 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).
- 470 Письмо к С. Г. Рубинштейн от [9] 21 сентября 1892 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 31).— «Музыкальное образование», 1930, № 2, стр. 23—24 (в этом журнале письмо опубликовано под датой 25 сентября).
- 471 Письмо к С. Г. Рубинштейн от [9] 21 июля 1893 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 77).— «Музыкальное образование», 1930, № 3, стр. 23.
- 472 В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне.— «Русская старина», 1898, стр. 369.
- 473 Письмо к дочери от [22 марта] 3 апреля 1892 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).
- 474 М. Давидова. Воспоминания об А. Г. Рубинштейне.— «Исторический вестник», 1899, № 4, стр. 88.
- 475 Письмо к С. Г. Рубинштейн от [31 октября] 12 ноября 1892 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 40).
- 476 Письмо к дочери от [4] 16 марта 1893 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).
- 477 Письмо к С. Г. Рубинштейн от [13] 25 марта 1894 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 53).— Опубликовано в «Музыкальном образовании», 1930, № 3, стр. 24.
- 478 Письмо к дочери от [8] 20 ноября 1891 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).

⁴⁷⁹ «Я был четыре дня в Милане,—писал Рубинштейн дочери,—...был у Верди. Мы там музыканили с Пиатти вместе, Бойто тоже там был. Вспоминали о моем пребывании там 17 лет тому назад» (письмо к дочери от [5] 17 декабря 1891 г. РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).

⁴⁸⁰ С. Кругликов. Концерт А. Г. Рубинштейна.—«Артист», 1892, № 20, стр. 125.

⁴⁸¹ E. Stargardt-Wolff. Wegbereiter grosser Musiker..., цит. изд., S. 133.

⁴⁸² Письмо к С. Г. Рубинштейн от [20 марта] 1 апреля 1893 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 44).

⁴⁸³ См., например, письмо к дочери от [4] 16 марта 1893 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).

⁴⁸⁴ П. Без заглавия (Беседа с А. Г. Рубинштейном).—«Петербургская газета», 1893, № 115.

⁴⁸⁵ Письмо к С. Г. Рубинштейн от 3[15] мая 1893 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 45).

⁴⁸⁶ Письмо к С. Г. Рубинштейн от [27 мая] 8 июня 1893 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 46).

⁴⁸⁷ См. письмо к дочери от [20 июня] 2 июля 1893 г. (РО ГПБ, ф. А. Рубинштейна).

⁴⁸⁸ Письмо к С. Г. Рубинштейн от [30 августа] 11 сентября 1893 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 48).—«Музыкальное образование», 1930, № 3, стр. 23.

⁴⁸⁹ Письмо к С. Г. Рубинштейн от [2] 14 мая 1894 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 54).

⁴⁹⁰ См. М. Давидова. Воспоминания об А. Г. Рубинштейне.—«Исторический вестник», 1899, № 4, стр. 95.

⁴⁹¹ В. Бессель. Мои воспоминания...—«Русская старина», 1898, № 5, стр. 369.

⁴⁹² Письмо к С. Г. Рубинштейн от 4[16] июля 1894 г. (ДМЧ, архив Рубинштейна, Ч¹ № 55).—«Музыкальное образование», 1930, № 3, стр. 25.

⁴⁹³ См. С. Кавос-Дехтерева. А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 137.

⁴⁹⁴ А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 155.

⁴⁹⁵ «Петербургская газета», 1894, № 308.

⁴⁹⁶ И. Гофман. Фортепианная игра..., цит. изд., стр. 75.

⁴⁹⁷ См. А. И. Брюллова. Четыре пятых века, л. 157.

⁴⁹⁸ Jāzeps Vītols. Manas dzīves atmiņas..., цит. изд., стр. 292.

⁴⁹⁹ Речь В. Сафонова полностью приведена в книге С. Кавос-Дехтеревой А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 141—143.

ПРИЛОЖЕНИЯ

А. Г. Рубинштейн

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ

(1867—1889) *

С 1867 года путешествую как фортепианист и как капельмейстер всюду и везде. Если бы я не оставил консерватории, я не совершил бы тогда концертной поездки за границу. В 1865 году я женился, но с супругой не ездил. И в Америку в 1872 году один ездил.

Я вечно, вечно ездил. Всюду давал концерты. И, путешествуя по России, я везде играл. Выступал во всех главнейших центрах цивилизации. Не довелось играть в Турции: в Константинополе нельзя давать концерты, там только у султана можно играть. Концерты могут иметь успех, но могут потерпеть фиаско. Фиаско мне не пришлось испытать, везде успех был.

Пришлось мне как-то в Париже дирижировать в помещении цирка общедоступным концертом Падлу. 6000 человек народу. Страшный энтузиазм, огромный успех. Артистическое самолюбие, как у всякого человека [удовлетворено]: все-таки столько людей приветствовало меня, значит хорошо.

Иду домой с концерта. Часть публики провожает меня домой.

Прихожу в гостиницу. Встречаю знакомого:

— Ах, вы в Париже? Да что это никто о вас ничего не знает? Да что это вы подделываете?

В ту минуту, когда ты думаешь, что держишь в этих двух своих кулаках все человечество, вас вдруг спрашивают: «Да что это вы подделываете? Никто о вас ничего не знает».

Вот что значит иллюзия человеческая! Человек никогда не должен жить иллюзиями. И вот после эстрадного опьянения, вызванного приветствиями стольких тысяч людей, наступает прозаическое отрезвление. Такова жизнь артистическая.

Каждый год мне приходилось давать концерты с благотворительными целями во всех городах Европы; здесь, в России, само собой, больше — главным образом в пользу учащихся университетов, приютов. Я все удивлялся одной вещи, которую мне никто не растолковал до сих пор. Я объездил всю вселенную. Но нигде, кроме России, не случилось, чтобы меня просили дать концерт в пользу учащихся. Я не понимаю: там, за границей,

* Начало см. в т. I нашей монографии.

платят за обучение гораздо дороже, обучение в университете стоит там огромных денег. Но там никогда не случалось, чтобы просили: сыграйте, пожалуйста, в пользу учащихся. Там я давал благотворительные концерты либо в пользу бедных жителей того или иного города, либо по случаю какого-либо местного бедствия (в пользу пострадавших от него), либо в пользу фонда артистов театра и т. п., но в пользу учащихся — никогда. Не странно ли? Положительно странно! Я спрашивал об этом Семенова* (в Географическом обществе), но и он не мог мне этого объяснить.

В 70-х годах (кажется, в 71-м году, во всяком случае до войны** и до моей поездки в Америку) приехал я на некоторое время из-за границы. В Петербурге существовал в это время артистический клуб в Троицком переулке, но направление его было совсем не такое, какого следовало ожидать от артистического кружка; своих обязанностей и целей он не выполнял. В Берлине, в Брюсселе громадное значение имеют cercles artistiques***. Следовало сотворить нечто подобное и у нас. Как это устроить, думалось мне тогда, чтобы познакомить и сблизить друг с другом музыкантов, актеров, литераторов, художников, собрать их всех и учредить подлинный артистический кружок?

Сказал я о своей затее Ивану Сергеевичу Тургеневу (он был в это время в Петербурге) и Василию Васильевичу Самойлову. И вот что мы придумали. Каждый из нас пригласит свой круг людей: я — музыкантов, Василий Васильевич — актеров, Иван Сергеевич — писателей. Первый вечер устроили в гостинице Демут.**** Народу собралось очень много, слишком много. Это была ошибка, которую сотворил Иван Сергеевич: он пригласил всех петербургских литераторов, человек 30—40. Я устроил нечто вроде музыкального вечера — кто пел, кто играл. Затем ужинали, было чрезвычайно весело и очень интересно. Между прочим, присутствовал и Суворин, который не стоял еще тогда во главе «Нового времени».

Затеяли и провели второй вечер. Тут и речи произносили. Вот на этом вечере мне и говорят, что полиция возражает против наших собраний. Мы-то о полиции совсем и не думали. А время такое было, что на подобного сорта общества посматривали весьма странным образом.

Пойду, думаю я себе, к Трепову, расскажу о цели наших собраний, и делу конец. Трепова я знал, да и он меня знал и встречал меня в домах любезно. Прихожу утром к нему, прихожу официально как к градоначальнику. Само собой, жду очереди. Выходит Трепов; видит меня, но не кланяется, хотя недавно благодарил меня за значительную сумму, которую я, дав концерт, пожертвовал на пожарное дело. Обошел он всех.

— Вам что угодно? — обращается он ко мне не здороваясь.

Я объясняю.

— Мы знаем и следим. О последствиях и наших мерах узнаете. Так и похоронили. А дело было весьма интересное, и два наших вечера прошли очень удачно; о политике и помину не было. Время было ужасное.

Расскажу еще одну историю, которая произошла со мной в полиции в те годы. Я торопился за границу. Жил я тогда в гостинице, в какой именно, не помню. Прошу вернуть мне паспорт. На другой день является приказчик и говорит, что меня требуют в часть. Что такое приключилось? — думаю я себе. Но делать нечего, надо идти.

Прихожу. Сидит чиновник. Сидя разговаривает, не встает.

— Вы кто такой?

— Рубинштейн.

— Ах да. Вам предписано явиться к градоначальнику в полицию.

* По-видимому, П. П. Семенова-Тян-Шанского.

** О какой войне здесь идет речь — неясно.

*** артистические кружки (фр.).

**** Этот вечер состоялся 4/16 марта 1871 г.

Я испугался: жду паспорта, на другой день должен уезжать, а тут такое дело. Погрешений за собой припомнить не могу.

Прихожу на Морскую.

Там бездна народу. Не знаю, куда пробраться и с кем говорить. Встречаю одного из консерваторцев.

— Как это вы здесь? Что с вами?

— Меня требуют,— говорю я.

— Позвольте я сейчас узнаю... Да,— говорит,— вам такой-то стол, такая-то комната.

Прихожу туда.

— Я такой-то.

— Приказано узнать о месте жительства и немедленно дать знать о пребывании Рубинштейна: вам пожалован орден шведский. Чиновник передал мне бумагу, которую получил из шведского посольства.

Я ведь вечно разъезжал, никто не знал, где меня найти. Вот и не могло придумать министерство ничего лучше, как, получив бумагу из посольства, разыскивать меня через полицию. А те себе думают: «Попался, сошлют его в Сибирь». Вот и пошло: «Немедленно дать мне знать, где Рубинштейн». Вы ведь знаете этот тон?

В 1872 году я вместе со скрипачом, покойным Генрихом Венявским, принял приглашение одного антрепренера сделать артистическое путешествие по Соединенным Штатам Северной Америки. Венявский был первым в те годы скрипачом. Ничего подобного нигде не было. Игра его производила громадный эффект. Человек он был остроумный, забавный, но болезненный. В дополнение к программе выступали две певицы; из них одна — Ормени — с плохим голосом.

Я первым из русских музыкантов отправился в Америку. Впрочем, до меня был Славянский. Он очень плохо поступил со своим хором: оставил его без хлеба и без паспортов. И еще один был раньше меня: сумасшедший капельмейстер Юрка Голицын, который там называл себя высокопоставленным князем, камергером высочайшего двора.

Со мной был заключен ангажемент. Советовался по этому поводу в Вене с адвокатом Жаком. Из полагающейся мне суммы в 200 000 франков (60 000 рублей) часть денег была заранее положена антрепренером в банк, другая — позже. Мне на руки денег не дали. Я бы спустил. Венявский за свой артистический вояж в Новый свет должен был получить 100 000 франков.

Поехали мы с тем господином, который купил нас. Надели бальное платье и... играй, куда тебя повезут и где прикажут. Начали с Нью-Йорка. В течение восьми месяцев мы объехали Соединенные Штаты вплоть до Нового Орлеана, дальше не были. Маршрут был точно обусловлен договором, и антрепренер не имел права везти нас ни в южные штаты, ни в Южную Америку, ни в Гавану. За это время я 215 раз выходил на эстраду в разных городах и ни разу не хрустнул силами.

Человек — подлое создание: за деньги что угодно сделает. Вот что навело меня на эту мысль о слабости человеческой. Венявский был очень больным человеком. В бытность свою в оркестре Большого театра в Петербурге он часто не являлся на работу по слабости здоровья: раз придет, десять раз пропустит. А тут, в Америке, — контракт. Не явился — плати 1000 франков. Так, верите ли, за восемь месяцев он ни разу не болел. Венявский умер потом от водяной болезни в Москве. Меня также за эти месяцы ни разу не оштрафовали.

Ну уж и не дай бог никогда поступать в такую кабалу! Здесь нет места искусству: это чисто фабричная работа. Артист теряет свое достоинство — деньги и больше ничего.

Публики было всегда много. Но, повторяю, какая ужасная вещь было это путешествие! Я был собой все время очень недоволен и кончил тем, что стал презирать искусство, себя и человечество. Столько раз впоследствии мне предлагали полмиллиона марок за поездку в Америку. Ни за

что туда не поеду! Для этого надо обладать отсутствием всякого достоинства человеческого, сделаться винтом каким-то, который кто-то ввинчивает!

Заработок в Америке положил основание моему материальному обеспечению. А до тех пор все, что зарабатывал, проживал. Как только получил после Америки капитал, сейчас же приобрел дачу в Петергофе.

Во время моих путешествий я обычно очень много читал; вращался во всех слоях общества. Моя композиторская деятельность в течение поездок всегда продолжалась. Тексты для своих сочинений я выбирал на разных языках. Но все-таки большей частью писал по-немецки. Почему это происходило? Потому, что с трудом добывал русского либреттиста.* На русский текст написан «Демон» (профессор Висковатов), «Калашников», «Горюша» и бездна романсов. «Нерон» написан на французский текст. Иностранные языки я усвоил быстро, никакого труда они для меня не составляли.

Во время моих заграничных поездок я больше всего играл в Германии, потому что музыку понимают только там. Теперь там — военно-политическое и религиозное направление: цезаризм, патриотизм до чертиков и вместе с тем не то что пиетизм, а даже мистицизм. Бисмарк в политике, то есть штык, — пересмотр всех прежних традиций о патриотизме, единство Германии. А прежде ведь были патриоты ганноверские, кассельские, и все это уничтожилось. Если хотите, это то же самое, что Вагнер в музыке, что его «Парсифаль», что философия Гартмана. Они склоняются к мистицизму.

Я против того, чтобы стягивать страну железным кольцом в большое государство. Это относится не только к Германии, но и ко всякой другой стране. Для культуры — это нож острый. И та же самая ложь, которая существует в миллионно-штыковом мире, которая [покоится] на миллионе штыков, проявляется и в искусстве и во всем; все это ложь, сами себя обманывают.

После 70-го года вместе с лаврами побед началась в искусстве всеобщая ложь. Я говорю резко, парадоксально, но я уверен, что доля правды тут есть. Вагнер в искусстве — это все вниз головой, идеалы вверх ногами. Холодность на сцене, аллегоризм становятся главной сутью сценического искусства и т. д. Все на лжи основано. [Вместо искусства] — фотографические карточки.

Я думаю, что музыка кончилась, да, совершенно кончилась. Я вполне в этом уверен. Умение, техника идут вперед страшными, громадными шагами и убивают творчество. Как хотите, но это мое убеждение. Последняя нота написана в музыке Шопеном.**

Между нынешним состоянием музыки и живописью XVIII столетия есть некоторое сходство. Живопись цвела в XV, XVI, XVII столетиях, а в XVIII пала в ничтожество. Потом, в XIX веке, она стала [воскресать?]: во Франции — Давид, в Германии — Корнелиус, ряд громадных людей в XIX веке. Но в XVIII столетии в живописи — полнейшее затишье. Менгс, Кауфман, Буше и Ватто*** (у англичан был тогда один замечательный художник). Музыка находится теперь в таком же состоянии застоя. Быть может, впоследствии из этого что-либо выйдет; я, правда, не думаю, но, может быть, и выйдет. Но что выйдет и когда выйдет, — всего этого мы не знаем. То, чем мы восторгались, любили, уважали, преклонялись, — все это с Шопеном закончилось.

В Англии живет, по-моему, самая немusыкальная часть человечества, хотя я там и находил великолепный прием. Музыки там больше, чем где

* В другом месте Рубинштейн по-иному объясняет причину, побудившую его написать ряд опер на иностранные тексты (см. стр. 456).

** В конце 60-х годов Рубинштейн придерживался другой точки зрения. Он писал тогда: «... Я не из тех, кто говорит, что в искусстве уже сказано последнее прекрасное слово» (письмо к Э. Раден от [17] 29 марта 1869 г.).

*** В стенограмме перечислены фамилии шести художников; две из них, по всей видимости исковерканные стенографом, нам расшифровать не удалось.

бы то ни было, и за музыку там платят больше, чем в других странах. Как же можно! Но сами англичане музыки не чувствуют и ничего в ней не понимают. Этого не пишете, а то меня отравят англичане. Даже в Америке чуть-чуть больше музыки, чем в Англии. Собственно же понимание музыки существует только в Германии, — я имею в виду понимание высокой музыки. Во Франции есть один отдел [в области музыки], который очень ценится, хорошо идет и ведется, но это все не то.* Понимания высоких музыкальных произведений нет нигде, кроме Германии. Это можно, например, изобразить в процентах так: на 100 человек в Германии можно считать 50% понимающих музыку, в Англии — 20%, во Франции — 0%, ** в Америке — 30%.

В России особое положение. Понимания здесь нет никакого, но есть инстинктивная любовь к музыке, правда больше к исполнению, чем к творчеству. Наша русская мелодия чудная! Нигде такой нет! Только Швеция и Норвегия также имеют чудные мелодии.

Я, к несчастью, слишком много знаю. Гораздо лучше, когда не знаешь. Есть одна высокая философия: если человек познал, он потерял рай. Что это значит? Это значит, что познание уничтожает наслаждение. Это страшно мудрая штука, это первая страница священной истории, это яблоко [райского сада]. Человек знающий теряет рай блаженства, рай наслаждения, рай восторгов. Когда знаешь, перестаешь восторгаться. Да, конечно, я живу парадоксами.

За перо для написания статей я брался редко. Несколько лет тому назад я написал статью о духовной опере. Она помещена в одной немецкой книге.*** Другая статья (в лейпцигской музыкальной газете «Signale»****) — по поводу сделанного мне предложения взять на себя редакцию издания музыкальных классиков. В музыке употребляются столь неопределенные термины, что каждому ослу предоставляется понимать и толковать записанное так, как он умеет. А между тем, если бы существовало академическое издание классиков, была бы создана основа, на которой покоилось бы такое толкование.

Кроме того, я написал уставы [консерваторские]. Недавно написал новый устав, который направлен в Государственный совет. Писал его я один. Устав этот не напечатан. Когда он пройдет все инстанции, когда со всем [предложенным] согласятся, — тогда он пойдет в печать. А не получит одобрения — останется ненапечатанным.

Я подал записку в Русское музыкальное общество об общедоступных концертах: она была напечатана в 1887 году.***** Пишу теперь письмо государю. Вот и все мои литературные труды. Ничего другого у меня не было.

Времени написания тех или других моих опер вполне точно я не помню; судить же о времени написания по тем годам, когда они ставились на сцене, нельзя, так как нередко представление шло значительно позже времени написания их. Тем не менее я помню, что опера «Фомка-дурачок» была написана мною в 1854 году,***** «Демон» — в 1871 году. Опера «Маккавей» написана в 1873—1875 годах,***** шла же она на сцене в Петербурге впервые только в 1877 году. Мой «Нерон» был гораздо ранее поставлен в Гамбурге, чем в Петербурге, — в 1877 году.***** Далее идут мои комиче-

* Что имеет здесь в виду Рубинштейн — неясно.

** В стенограмме количество процентов не указано; в редакции Семеvского — 16.

*** В сб. «Vor den Coullissen», herausgegeben von Josef Lewinsky, B. II. Berslin, 1882 (русский перевод — в «Музыкальном мире», 1882, № 1, и в «Нувеллисте», 1895, № 1).

**** См. SiMW, 1883, № 32 (русский перевод — в газете «Нувеллист», 1883, № 5; новый перевод — в сб. А. Г. Рубинштейн. Избранные письма под ред. Л. А. Баренбойма. М., 1954).

***** Эта записка, датированная 22 марта 1887 г., была перепечатана в журнале «Русская старина», 1889, № 11.

***** Рубинштейн (или стенограф) ошибся: опера эта была закончена в 1850 г.

***** Опера «Маккавей» была закончена в 1874 г.

***** «Нерон» был поставлен в Гамбурге в 1879 г., а в Петербурге на сцене театра Итальянской оперы — в 1884 г.

ские оперы: «У разбойников», «Попугай» — 1885 года.* Духовные оперы «Потерянный рай» и «Вавилонская башня» написаны очень давно: первая из этих ораторий уже в 1854 году была готова, а вторая относится к 1870 году.**

Большая часть симфоний — без названий; из них наиболее известны — «Океан», «Драматическая» и «Русская» (№ 5); всего — шесть симфоний. Музыкальные картины (иллюстрации музыкальные): «Иван Грозный», «Дон-Кихот» и «Фауст»; баллада «Леонора» (для фортепиано).

«Эроника» посвящена памяти Михаила Дмитриевича Скобелева (рукопись подарена мною в музей Боголюбова в Саратове).

К [ранним] произведениям моим относятся музыкальные иллюстрации к басням Крылова: «Осел и Соловей», «Кукушка и Орел», «Стрекоза и Муравей», «Парнас». Из текстов Крылова я выбирал большей частью те, которые связаны с музыкой. Только «Ворона и Курица» не имеет отношения к музыке. «Басни» Крылова — это просто романсы (петь [их надо] просто).***

К последним по времени написания моим произведениям принадлежит опера «Суламифь», да вот теперь «Горюша». Романсов написано много, а сколько и какие — не помню. Всего у меня 113 опусов;**** при этом все оперы мои не имеют обозначения опусов. Очень много произведений! Из опер наиболее значительный успех выпал на долю «Маккавеев», из музыкальных картин — на долю «Ивана Грозного».*****

Я всегда имел столкновения с постановщиками моих опер; почти всегда приходилось ругаться. Всю штуку сломаю, сам себе все испорчу; все сам себе портил. Около 1876 года в Берлине ставили «Ферамorsa».***** Я попросту сбежал, не смог сговориться с постановщиком.

Русская императорская дирекция театров меня всегда игнорировала. А за границей к моим операм очень, очень хорошо относились. Первые представления моих оперных произведений шли обычно не в Петербурге, а за границей. Вот почему я большей частью и писал на иностранных языках. В Вене и Дрездене мои оперы давали уже в 1861 году, а в Петербурге (если не считать «Дмитрия Донского», который шел в 50-х годах) — только в середине 70-х годов, то есть 14 лет спустя после Вены и Дрездена.

Таково отношение ко мне дирекции. Это весьма странное недоброжелательство. Дирекция всегда против, всегда против. Никто не имеет столько прав говорить это, как я. И теперь продолжается то же самое: «Демона» не дают, «Маккавеев» не дают. Театры дают только то, что приказывает государь, а не прикажи — дирекция не поставит. Странное это все-таки явление: раз опера имела 100 представлений, дирекция не вправе отказываться от дальнейших спектаклей. А «Демон» — это было шесть лет тому назад — выдержал 100 представлений, а с тех пор шел всего шесть раз.

Если и ставят мои произведения, то все делается без моего ведома. Вот, например, как было с сотым представлением «Демона». На репетициях я не бывал. Фигнер приходил ко мне петь свою партию, а об остальном я ничего не знал. И вот они, не спросив меня, ни слова не говоря, перевернули, переименовали к сотому представлению всю постановку «Демона», изгадили все, перенесли оперу в этакое персидское сказочное время. Черт знает что наделали, этакая авгиева конюшня!*****

* Опера «Среди разбойников» сочинена в 1883 г.: опера «Попугай» — в 1884 г.

** Рубинштейн и здесь ошибся: «Потерянный рай» был закончен в 1856 г., «Вавилонское столпотворение» — в 1869 г.

*** В стенограмме: «Пюются просто».

**** В 1889 г., когда Рубинштейн диктовал свои «Воспоминания», под оп. 113 был издан Концертшюк Es-dur для ф-п. с оркестром.

***** Последняя фраза, видимо, является ответом Рубинштейна на не записанный стенографом «Русской старины» вопрос (вероятно, М. Семевского).

***** «Фераморс» был поставлен в Берлине в 1879 г.

***** В «Русской музыкальной газете», 1910, № 1, была обнародована статья Губинштейна о сотой постановке «Демона», не опубликованная при его жизни. В этой статье, датированной 1 [13] октября 1884 г. и написанной в форме диалога, композитор подробно объясняет, что именно возмутило его в юбилейной постановке «Демона».

«Демон» [при первой постановке] публике понравился. Дали 20 представлений. Видно, что опера нравится. Через два года (после того, как прошло сорок представлений «Демона») я предлагаю оперу «Маккавей». Мне отказывают. Певец Корсов, который мне покровительствовал, выхлопотал у Лукашевича, чтобы дали «Маккавей». Так вот министр наложил такую резолюцию: «Дать можно, но никаких затрат на декорации и костюмы не делать».

А с «Калашниковым»!! Да это целый роман. Года два или три тому назад снова возник вопрос о «Калашникове». Государь приказал через восемь лет,* чтобы поставили. Оперу поставили. Затем его стали отговаривать, и государь приехал на репетицию, чтобы проверить, можно ли давать «Калашникова» или надо запретить. В театре был весь двор, Победоносцев и другие важные личности. Днем это было. Пели прелестно, представлено было великолепно. Государь сказал, что не видит препятствий к постановке. Дали раз, дали второй раз и, ни слова не говоря и не объясняя причины, запретили. Говорили, что Исидор поехал к государю и настоял на запрещении. Государь спросил себе либретто и велел мне сказать, что его надо переиначить. Я ответил, что переиначивать не стану, что не хочу Лермонтова изменять. Всех очень изумило, что я не захотел ничего менять. Потом государь сказал, что не видит препятствий к постановке, а препятствия все-таки потом нашли. Мои отношения к официальному миру всегда были гадкие, мерзкие. И официальный мир меня не почитает.

Все артисты ко мне доброжелательны. Я, конечно, никогда ничего не требую, с какой стати? Не думаю, чтобы Всеволожский лично ко мне худо относился; но к консерватории он относится плохо. Я никогда [ни о чем] Всеволожского не спрашиваю и никогда, слава богу, никого из них не вижу. Я с директором театра никогда не имел объяснений: директор театра не может быть порядочным [человеком].

В сезоне 1885—1886 годов я привел в исполнение мысль, которую давно лелеял: мне хотелось как окончание моей виртуозной деятельности представить в ряде концертов в главнейших центрах Европы обзор постепенного развития фортепианной музыки. Начал я это когда-то в Америке. До меня бывали лекции по истории музыки, но исторических концертов, в таком, по крайней мере, объеме, как я предпринял, не было. Для подготовки к концертам понадобилось 50 лет, вся жизнь. А непосредственная подготовка заняла одно лето. Часть вещей я знал с детства, с колыбели (в музыке это очень важно); выучил также много нового. Никакого суфлера на моих концертах, конечно, не было.

Я дал по семи Исторических концертов в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже и Лейпциге; по три концерта в Дрездене и Брюсселе**; при этом в первых семи городах каждый Исторический концерт давал я вдвойне, то есть каждую концертную программу повторял: один раз играл для публики, другой раз (на другой день) — для учащихся. На те и другие концерты слушателей набиралась масса. Дело казалось, действительно, невероятным: например, два вечера я играю в Петербурге, затем сряду же два вечера в Москве, возвращаясь в Петербург и вновь даю сряду два концертных вечера и т. д.; 14 концертов в каждом из этих городов, а всего 28 концертов. Отношение публики было всюду и везде очень сочувственным. Физического утомления я не испытывал.

Организаторская часть дела меня не касалась. Все устройство этих концертов было взято на себя особым агентом из Берлина Вольфом за определенный процент из сбора. Я приезжал прямо на эстраду, не зная никаких забот и хлопот. Это чрезвычайно удобно. В России у нас только теперь для музыкального дела устраиваются агентства. В Петербурге мои

* Через восемь лет после первого запрещения оперы.

** Рубинштейн забыл упомянуть Прагу, где он также дал три Исторических концерта.

концерты устраивал Павел Леонтьевич Петерсен, в Москве — из дружбы ко мне Юргенсон. Кстати замечу: фортепианная фабрика Беккера принадлежит исключительно Петерсену. Все толки о том, будто я вложил в это дело свои сбережения, совершенно неосновательны. Моего капитала там никакого нет, ни копейки медной. Я ведь терпеть не могу такого рода дел.

В 1867 году, как я уже говорил, я ушел из консерватории. Я не сожалел, что оставил ее, так как она передана была в руки весьма хорошие, которые по-своему вели это дело. Я все это время бывал в консерватории и даже принимал некоторое участие. Но это было участие постороннего лица; меня там всегда очень вежливо и радушно встречали.

В 1887 году ко мне обратился директор * с предложением возглавить консерваторию. Это было для меня сюрпризом. Я согласился, так как консерватории почти что грозило закрытие. Я раньше не предполагал, что мне придется вернуться. Но потом стало жаль консерваторию: я ведь это дело считал своим. Мне было больно видеть, что там делается не то, что следует. Случались всякие истории, катавасии. При Зарембе, Азанчевском и Давыдове сделано было много хорошего, даже чудесного, но в другом роде, чем мне этого хотелось бы.

Словом, в 1887 году я снова стал директором. Я потом откажусь от этого. Нельзя же, в самом деле, веки-вечные этим заниматься. Трудно, очень трудно. Моя записка государю все может перевернуть. Назначат какого-либо сановника, и я, само собой разумеется, удалюсь: я ведь на это не горазд.

Консерватория удивительно разрослась. К концу моего в ней директорства учеников и учениц насчитывалось до двухсот. Позднее оно дошло до семисот, и это было уже ошибкой! Консерватория должна была вырасти ввышину, идти вверх, к облакам, а она раздалась вширь и стала фабрикой музыкальной. И теперь, когда я опять стал директором, я все силы употребляю, чтобы ее из фабрики, из магазина обратить в художественную рабочую мастерскую. Это трудно, очень трудно, но я верю в успех.

К консерватории было мало симпатии со стороны петербургского общества еще при ее основании. И тогда и теперь, кроме насмешек и недоброжелательства, ничего не услышишь. Публика совершенно ложно понимает задачи консерватории и, большей частью, хочет поместить к нам своих детей потому, что здесь они получают научное образование вместе с музыкальным. Так оно, мол, проще и дешевле: вместо того чтобы музыка шла своим чередом, а научное образование своим (что требует двойных расходов), публика стремится вместо этого к одному расходу. Но это совершенно не то, что должно быть. Симпатий к консерватории тут весьма мало.

Научные предметы должны стоять особняком. Если бы дело было правильно организовано, в консерваторию не должен был бы входить никто, кто научно не подготовлен. Она должна быть музыкальным университетом, а теперь она нечто вроде лицея с подготовительными и высшими классами. Это не совсем правильно.

Все это сопряжено еще с одним важным вопросом. Консерватории, подобно Академии художеств, предоставлена в отношении воинской повинности льгота первого разряда. Это, конечно, хорошо: два года службы, а кто не выдержал экзамена — шесть лет. Громадная разница! Но вот для искусства это подрыв: молодые люди стараются получить льготу, им все безразлично, во что бы то ни стало давай диплом. Музыкального здесь мало. Тут, конечно, подлинного рвения к самому искусству нет, а без этого что проку в учении!

Во всяком случае, консерватории в нашем отечестве сослужили превосходную службу. Они распространили по всей России музыкальное образование. А ведь раньше — кроме Петербурга и Москвы, ну, положим,

* Речь идет об одном из директоров Петербургского отделения РМО.

еще Киева и Харькова да, может быть, Одессы и Тифлиса,— в отношении музыкального образования хоть шаром покати, ничего не найдешь. Помилуйте, да ведь это страх! А теперь всюду, в двадцати местах — даже в Омске — имеются отделения Общества, которые ежегодно отчитываются в своей деятельности. Одна Петербургская консерватория дала России ряд чрезвычайно сильных талантов в области музыки. Из питомцев консерватории самый гениальный Чайковский (по сочинению). Затем назову Лавровскую (по пению), Есипову (по фортепиано), Губерта (по теории, теперь директор консерватории в Москве), Альтани (капельмейстера), Лароша (теоретика).

Чайковский поступил в консерваторию, окончивши училище правоведения. Ему меньше 50 лет, вероятно лет 47, а он становится общеевропейской величиной. Он, я думаю, дошел теперь до своего апогея. Я не думаю, чтобы он пошел дальше.

Ларош принадлежит ко второму или третьему выпуску. Это один из замечательно образованных музыкантов, знаний у него масса. Он силен в музыкальной теории, великолепнейший контрапунктист, отлично пишет. Но он ленив, апатичного характера, человек неработающий. Этот умнейший и образованнейший человек мог бы быть на высоте, если бы не его характер. Он состоит профессором в Москве (у нас все места заняты), но, собственно говоря, нигде не может быть профессором; его опасно иметь в консерватории: на работу он не приходит, занятий не посещает.

Кроме этих выдающихся людей, консерватория за годы ее существования выпустила массу замечательных преподавателей. Вероятно, можно насчитать несколько дюжины преподавателей и преподавательниц.*

[Вы спрашиваете про учителей пения?] Тут совсем другое дело. Трудно сказать, кто лучше и кто хуже. Это как доктора: каждый из них может уморить и может спасти. В публике спрашивают: «Кто у вас доктор?» — «Такой-то». — «Помилуйте, возьмите Сидорова, он вас вылечит». Вот и в пении то же: «Кто у вас учит пению?» — «Такой-то». — «Помилуйте, да выпишите из Италии такого-то». Не знаешь никогда, к чему приведет эта лотерея.**

В состав Дирекции входят теперь, кроме меня, Климченко, Петерсен, Август Герке (сын Антона) и другие. Князь Тенишев уже не директор. Он не мог со мной сойтись, это во-первых. А во-вторых, вышла очень неприятная история с продажей за бесценок дома. На пустопорожнем месте они выстроили доходный дом, который давал, как они говорят, до 10% прибыли или даже более. И вдруг они продали эту штуку за 120 000 рублей. Мотив продажи самый ничтожный: чтобы было поменьше хлопотни и побольше [свободных] денег. А теперь дом этот идет за 250 000 рублей. И во всем этом Тенишев виноват. Продан дом Голубеву, какому-то технику или инженеру. Вышло все это очень, очень плохо, повредило Обществу ужасно, обвиняли в спекуляции. До сих пор ни в обществе, ни в официальных сферах этого забыть не могут.

[Вы спрашиваете о моем отношении к некоторым отечественным музыкантам?] Наши нигилисты в музыке*** действуют очень серьезно, даже

* В стенограмме здесь стоит: «Хвостов (пение)».

** После этих слов в стенограмме: «Фишер назовет вам какую-нибудь мадам Ферни; ведь он был тоже в консерватории; он был некоторое время; его, кажется, протурнули оттуда».

*** Рубинштейн имеет в виду музыкантов, не признававших, как ему казалось в пылу полемики, значения музыкальных традиций. Кого же включает он в число «нигилистов в музыке»? Судя по дальнейшему тексту, как будто — участников беляевского кружка и, вероятно, Балакирева. Но тут же оказывается, что «Глазунов, Римский-Корсаков и Кюи находятся не в совсем выясненном положении» и что «они (т. е., видимо, В. Стасов и Балакирев? — Л. Б.) их чуть ли не прозвали перебежчиками». Таким образом, стенограмма не дает возможности с уверенностью указать, кого именно окрестил Рубинштейн в своем рассказе «нигилистами в музыке». Он ли был неточен в своих высказываниях или стенограф неточно записал его слова, установить, конечно, невозможно.

успешно, потому что у них деньги есть. Митрофан Беляев за все готов платить. Он платит все дефициты. Они дают с большим дефицитом концерты, и Беляев платит десятки тысяч рублей. Затем в Лейпциге он устроил издательство, чтобы там печатать сочинения этих музыкантов. Он проводит сотни тысяч. Он любит это. И все это для Глазунова, а он ведь богатый человек. Не знаю, на сколько Беляеву хватит. Ну, а вы ведь знаете, что когда есть деньги, многое можно сделать. Глазунов, Римский-Корсаков и Кюи находятся не в совсем выясненном положении: они их чуть ли не прозвали перебежчиками. Глазунов, Щербачев;* вся молодежь, все уходящее на их стороне. Это уже веяние такое.**

А Стасов, хотя он [настоящий] человек, хотя он имеет хорошую одну сторону — оживляет молодежь, подвигивает ее, но он имеет и плохую [сторону] — захваливает до смерти, до одурения и вводит в заблуждение публику. Меня Стасов захочет отравить, если вы это напечатаете, но мне все равно.

[Вы обещаете прислать для проверки стенограмму?] Нет, мне некогда корректировать. Очень редко я дома бываю. Напечатайте как хотите, бог с ним.

Интересно, чем все это кончится? Оно должно чем-нибудь разрешиться. Слияние? Это слияние будет странным. Они совсем не хотят меня знать; ни за русского, ни за сочинителя не признают. Положение мое странное: в Германии меня за русского принимают, здесь — за немца. Да уж так, видно, суждено: или я слишком рано, или слишком поздно родился.

У них есть журнал в их духе — «Баян»***. Издает какая-то госпожа Чернова. Она раньше в Одессе жила и издавала маленькую газету «Детский музыкальный мир», а теперь переселилась сюда и состоит редактором или издателем журнала. И господин Веймарн (не знаю, кто он таков) [там сотрудничает]. Фаминцын там индокитайскую штуку печатает.**** Я его заставил в консерватории три лекции об этом читать.

Фаминцын — профессор университета, учился в Лейпцигской консерватории, был библиотекарем, а потом секретарем Главной дирекции Русского музыкального общества. Он издал работу «О скоморохах», это предмет интересный.*****

Я задался теперь мыслью написать государю обо всем положении музыки в России и о том, что нужно сделать, чтобы изменить существующее положение. Я не говорю о том, сколько на это потребуются денег; это уже их дело. Требуется, чтобы музыкальное искусство в России хорошо преуспевало. Жду возвращения государя и тогда подам письмо. Покуда этот государь [правит], а он как будто сочувствует и интересуется, так нужно воспользоваться. Я свой долг исполню, а что из этого выйдет — не знаю.

Тут главный вопрос заключается в том, чтобы консерватории были приняты в правительственные руки. При монархическом правлении такое частное предприятие, как консерватория, оказывается невозможным. Был проявлен почин, консерватория продержалась 30 лет, но теперь уже необходимо, чтобы консерватория, подобно университету и Академии наук, стала правительственной. Я прошу, чтобы были организованы, по крайней мере, две правительственные консерватории — на севере и на юге. Конечно, это следовало бы расширить с тем, чтобы, скажем, русский край имел бы свою консерваторию, кавказский — свою, балтийский — свою, польский — свою, малороссийский — свою. Но это было бы уже идеалом.

* Точка с запятой в стенограмме.

** Пометка стенографа: «Кашляет».

*** В стенограмме, видимо, пропуск, и поэтому неясно, кого имеет в виду Рубинштейн, указывая, что «у них есть журнал в их духе...» Во всяком случае, слова «у них», «в их духе» не относятся ни к В. Стасову, ни к «беляевцам», ни к Балакиреву, у которых шла речь в предыдущих абзацах.

**** В ряде номеров журнала «Баян» за 1888 г. печаталось исследование А. Фаминцына «Древняя индокитайская гамма в Азии и Европе», опубликованное в 1889 г. отдельной книгой.

***** Имеется в виду работа А. Фаминцына «Скоморохи на Руси». СПб, 1889.

Сейчас, повторяю, по крайней мере нужны две консерватории — северная и южная. Климатические условия юга должны быть использованы для обучения пению. Это очень важно, и поэтому я настаиваю на южной консерватории.

Я пишу в своем проекте и по поводу оперы. Непременно нужно, чтобы в каждом губернском городе была опера. Не говоря уже о том, что это может спасти наше провинциальное общество от карточной игры и пьянства, важно, чтобы те, кто предан искусству, смог здесь испробовать свои силы. Чем больший будет спрос, тем большая будет производительность. Это во-первых. А во-вторых, благодаря этому в массе смогут народиться новые таланты: там, где ничего нет, и таланты не появятся. А теперь? Теперь существуют только две оперы — в Петербурге и Москве — и несколько частных антреприз, которые обычно лопаются после двух-трех недель существования. Это ужасно! Для всего этого не так уж много надо. Внуши правительство губернатору, городскому голове или предводителю дворянства, и этим многое было бы сделано. Я очень надеюсь на мою записку; а если ошибаюсь, — то тогда делать нечего.

Теперь о столицах. Русские оперные сочинители в загоне. Из русского репертуара даются «Евгений Онегин», «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» — вот и все. Вам говорят: «Некогда, нужно ставить «Травиату», „Джиоконду“».* Но и заграничный репертуар тоже, собственно говоря, в загоне: многие оперы никогда не давались, и публика их не слышала. А когда говоришь о Моцарте, Мейербере и других, вам отвечают: «Не можем, надо давать Глинку». Один оперный театр не может справиться. Поэтому необходимо — и здесь, и в Москве — два оперных театра: один исключительно для русского, другой — исключительно для заграничного репертуара.

По поводу преподавания: во всех школах, во всех учебных заведениях, в классической и реальной гимназиях, в кадетском корпусе должны быть устроены для малолетних музыкальные классы. Не для того, чтобы пропевали под скрипку церковные мелодии, а чтобы изучали музыкальные основы. Это очень важно. Всю молодежь надо обучать музыке, как это осуществлено везде. Я не требую лишних затей вроде оркестра из школьников, который составили в [приюте принца] Ольденбургского. Это совсем не нужно. Учи их музыкальной азбуке, учи их теории, а оркестры — ни к чему.

Затем всем частным музыкальным школам должно быть предписано от правительства, чтобы они готовили учащихся в консерваторию и чтобы это приготовление к вступлению в консерваторию шло под контролем консерватории. Только в этом случае удастся поставить правильное учение. Не может же человек получить диплом из университета, если не сдал экзамена. Так и тут. Преподаватели в школах и институтах должны иметь аттестаты из консерватории на право обучать музыке. А для этого они должны сдать надлежащий экзамен. Тогда будет не эксплуатация, а верная гарантия.

Народное — много говорится об этом, а недостаточно основательно понимается. Народное — это весьма громкое слово. Что понимать под народным? Народный театр, где дают глупые сказки? Я ведь совершенно против этого. Мое личное воззрение таково: это не имеет смысла. В народном театре надо давать шекспировские, гётевские пьесы! Не надо пустяков, а надо ошарашить высоким. Пусть народ сначала отвернется. Но мало-помалу он все это поймет, поймет, что все это надо усвоить, и тогда познания его расширятся, увеличатся. А если нянчиться с этими штуками, к чему это приведет? Ведь это он видит в кабаке. Так неужели же он должен заплатить лишний гривенник или пятиалтынный, чтобы посмотреть того же пьяного мужика? Но все это понимается по-разному, и я не могу понять то, что проповедуют другие. . .

* «Травиата» — опера Дж. Верди; «Джиоконда» — опера А. Понкьелли.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ СОЧИНЕНИЙ А. Г. РУБИНШТЕЙНА

(1867—1894)

1867 (с сентября)

Этюд № 2 C-dur для ф-п. Соч. 1867, изд. 1868.

1868

Двенадцать романсов для голоса с ф-п., ор. 78: 1. Еврейская мелодия («Душа моя мрачна»), слова М. Лермонтова. 2. «Взором твоим я утешен», слова В. Бенедиктова. 3. Ангел («В дверях Эдема ангел нежный»), слова А. Пушкина. 4. Буря («Ты видел деву на скале»), слова А. Пушкина. 5. Песня («Ах, зачем меня силой выдали»), слова А. Кольцова. 6. Узник («Сижу за решеткой»), слова А. Пушкина. 7. Новогреческая песня («Как в ночи мы целовались»), слова М. Михайлова. 8. Элегия («О чем в тиши ночей»), слова А. Майкова. 9. Песня («Мое сердце — родник»), слова Я. Полонского. 10. Дума («Священный благовест торжественно»), слова Я. Полонского. 11. «Ворон к ворону летит», слова А. Пушкина. 12. Сцена из «Цыган»: «Старый муж, грозный муж», слова А. Пушкина. Изд. 1868.

Романсы изданы в 1868 г. Б. Зенфом с немецкими текстами (перевод с русск. яз. был сделан В. Остервальдом). В России романсы были изданы А. Иогансенон, судя по цензурным разрешениям, позже. По словам Н. Неведомской-Динор,* эти романсы на стихи русских поэтов, — посвященные С. Веригиной и Н. Неведомской, посетительницам петербургского кружка, собиравшегося у А. Гирс, — написаны Рубинштейном в годы, когда он бывал на музыкальных вечерах этого кружка, т. е. до его отъезда из России. Это позволяет высказать предположение, что романсы ор. 78 написаны до лета 1867 г.

Сборник национальных танцев для ф-п., ор. 82: 1. Русская и Трепак. 2. Лезгинка (Кавказ). 3. Мазурка (Польша). 4. Чардаш (Венгрия). 5. Тарантелла (Италия). 6. Вальс (Германия). 7. Полька (Богемия). Соч., исп., изд. 1868.

Увертюра к «Эгмонту» Бетховена. Транскрипция для ф-п. (второй вариант). Соч., исп. 1868, изд. не была.

1869

Вавилонское столпотворение (Der Thurm zu Babel). Духовная опера (оратория) в 1 действии, ор. 80. Текст Ю. Роденберга. Соч. 1869 (законч.), исп., изд. 1870.

* См. Н. А. Неведомская-Динор. Очерки моих воспоминаний. — «Русская старина», 1906, № 12, стр. 669.

Десять романсов для голоса с ф-п., ор. 83: 1. «Rappelle-toi». — Не забывай», слова А. де Мюссе. 2. «A Saint-Blaise à la Zuecca». — «Шли на праздник мы», слова А. де Мюссе. 3. Chanson de Barbarine («Beau chevalier qui partez pour la guerre»). — Песнь Барбарини («Рыцарь лихой, на войну ты стремишься»), слова А. де Мюссе. 4. La prière de femme («Quand on se repenstre»). — Женская молитва («Случится ль с милой повстречаться»), слова А. Ламартина. 5. «Tanto gentile e tanto onesta». — «Дева, скажи мне», слова Данте Алигьери. 6. La rondinella pelegrina («Rondinella pelegrina, che ti posi in sul verone»). — Перелетная касатка, слова Т. Гросси. 7. La prima Viola («Odorosa fioriera d'aprile»). — Первая фиалка («Ароматный цветочек весенний»), слова А. Маффей. 8. The Tear («On beds of snow»). — Слеза («Грустна полуночная мгла»), слова Т. Мура. 9. Good night («Good night, good night, and is it so?»). — Прости («Прости, прости, краса моя»), слова Т. Мура. 10. A Dream («I thought this heart on kindled»). — Сновидение («Я видел сон»), слова Т. Мура. Соч. не позже 1869 (№№ 1—3, вероятно, не позже 1868), изд. 1870.

Иван IV (Грозный). Музыкально-характеристическая картина для орк., ор. 79. Соч., исп., изд. 1869.

Фантазия C-dur для ф-п. с орк., ор. 84. Соч., исп. 1869, изд. 1870 (партитура — 1880).

1870

Вальс-каприз для ф-п., без № ор. Исп., изд. 1870.

Дон-Кихот. Музыкально-характеристическая картина (юмореска) для орк., ор. 87. Соч. 1870, исп., изд. 1871.

Романс и каприз для скрипки с орк., ор. 86. Соч. 1870, исп., изд. 1871 (клавираусцуг и орк. голоса; партитура опубликована не была).

Соната D-dur для ф-п. в 4 руки, ор. 89. Соч. 1870, исп., изд. 1871.

Трио № 4 a-moll (A-dur) для ф-п., скрипки и виолончели, ор. 85. Соч., исп. 1870, изд. 1871.

Шесть этюдов для ф-п., ор. 81: 1. f-moll. 2. A-dur. 3. g-moll. 4. E-dur. 5. d-moll. 6. Es-dur. Изд. 1870.

1871

Демон. Опера в 3 действиях, без № ор. Либретто П. А. Висковатова по М. Лермонтову. Соч. 1871 (законч.), исп. 1875, изд. 1874 (партитура — 1876).

Струнный квартет g-moll, ор. 90 № 1. Соч., исп., изд. 1871.

Струнный квартет e-moll, ор. 90 № 2. Соч., изд. 1871 (новая авторская редакция — 1892).

Тема с вариациями G-dur для ф-п., ор. 88. Соч., исп., изд. 1871.

1872

Азарь в пустыне. Драматическая сцена для контральто, сопрано и тенора с орк. на слова Ф. Саара, ор. 92 № 2. Соч., изд. 1872.

Гекуба. Ария для контральто с орк. на слова Л. Гольдганна, ор. 92 № 1. Соч., изд. 1872.

Die Heimat meiner Lieder («Wenn ich des Donners Stimme höre»). — Отчизна моих песен («Грома раскаты раздаются»). Романс для голоса (баса) с ф-п., без № ор., слова Г. Боддиена. Соч. 1872, изд. 1875 (в сборнике «Шесть романсов», без № ор.).

Mein Herzenschatz («Wie bist du pur»). — «Скажи, мой друг». Романс для голоса с ф-п., без № ор., слова Г. Эльшлегера. Соч., изд. 1872 (впоследствии вошел в сборник «Шесть романсов», без № ор., изд. 1875).

Miscellanées [Смесь, Пьесы разного рода] для ф.-п., ор. 93: 1-я тетр.* Баллада «Леонора» Г.-А. Бюргера. 2-я тетр. Два больших этюда: № 1 d-moll, № 2 A-dur. 3-я тетр. Думка g-moll, Полонез E-dur. 4-я тетр. Баркарола № 5 a-moll. 5-я тетр. Скерцо F-dur. 6-я тетр. Две русские серенады: № 1 d-moll, № 2 a-moll. 7-я тетр. Две пьесы: № 1. Новая мелодия fis-moll, № 2. Экспромт As-dur. 8-я тетр. Вариации на американскую песню «Янки Дудл». 9-я тетр. Двенадцать миниатюр: 1. У ручья. 2. Менуэт Es-dur. 3. Колыбельная песенка G-dur. 4. Охота. 5. Серенада d-moll. 6. Отшельник. 7. Восточный марш. 8. Вальс F-dur. 9. Рыцарь и крестьянка. 10. У окна. 11. Свидание. 12. Шествие. Соч. 1872 (вероятно, отдельные пьесы — в 1873), изд. 1873.

Стихи и Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера» В. Гёте для голосов с ф.-п., ор. 91: 1. «Was hör' ich draussen vor dem Thor». — «Что слышу я» (арфист, баритон). 2. «Wer nie sein Brod mit Thränen ass». — «Кто не едал с слезами хлеба» (арфист, баритон). 3. «Wer sich der Einsamkeit ergiebt». — «Тот, кто чуждается людей» (арфист, баритон). 4. «Kennst du das Land?». — «Знаешь ли край?» (Миньона, сопрано). 5. «Ich armer Teufel, Herr Baron». — «Я бедный малый, о барон» (тенор). 6. «Ihm färbt der Morgensonne Licht». — «Луч тихой утренней зари» (арфист, баритон). 7. «Nur wer die Sehnsucht kennt». — «Тот, кто тоску познал» (Миньона и арфист, сопрано и баритон). 8. «Singet nicht Trauertönen». — «Нет, не пойте грустных песен» (Филина, сопрано). 9. «An die Thüren will ich schleichen». — «У дверей я постучуся» (арфист, баритон). 10. «Heiss mich nicht reden». — «О, не пытайся выведать тайну» (Миньона, сопрано). 11. «Ich hatt' ihn einzig mir erkoren». — «Он мой единый, мой избранник» (Аврелия, альт). 12. «So lasst mich scheinen bis ich werde». — «Пусть я кажусь тем, чем буду» (Миньона, сопрано). 13. Requiem für Mignon: «Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?». — Реквием по Миньоне: «Кто к нам стремится в тихую пристань?» (четыре голоса мальчиков, мужской квартет и смешанный хор с ф.-п. и фисгармонией). 14. «O, ihr werdet Wunder sehen». — «О, должно свершиться чудо» (Фридрих, тенор). Соч. 1871—1872, исп., изд. 1872.

1874

Bitte («Weil' auf mir, du, dunkles Auge»). — К ночи («Погляди мне прямо в очи»). Романс для голоса с ф.-п., без № ор., слова Н. Ленау. Соч. не позже 1874, изд. 1875 (в сборнике «Шесть романсов», без № ор.**).

Wir drei («Es steht ein Blümchen dort im Thal»). — Нас трое («В долине там стоит цветок»). Романс для голоса с ф.-п., без № ор., слова В. Бакоди. Соч. не позже 1874, изд. 1875 (в сборнике «Шесть романсов», без № ор.).

Die drei Zigeuner («Drei Zigeuner fand ich einmal»). — Цыгане («Встретил я троих цыган»). Романс для голоса с ф.-п., без № ор., слова Н. Ленау. Соч. не позже 1874, изд. 1875 (в сборнике «Шесть романсов», без № ор.).

— *Концерт № 5* Es-dur для ф.-п. с орк., ор. 94. Соч. 1874, исп., изд. 1875.
— *Концерт № 2* d-moll для виолончели с орк., ор. 96. Соч. 1874, исп., изд. 1875 (партитура — 1895).

Маккавей. Опера в 3 действиях, без № ор. Текст С.-Г. Мозенталя по драме Отто Людвига. Соч. 1874 (законч.), исп., изд. 1875 (клавир).

— *Симфония № 4* («Драматическая») d-moll, ор. 95. Соч. 1874, исп., изд. 1875.

Verschiedene Wege («Mein Verstand und armes Herz»). — Сердце («Разум с сердцем согласить»). Романс для голоса с ф.-п., без № ор., слова Ф. Боденштедта. Соч. не позже 1874, изд. 1875 (в сборнике «Шесть романсов», без № ор.).

* Так распределены пьесы «Miscellanées» по тетрадам в издании Б. Зенфа. В других изданиях — иной порядок расположения пьес.

** В сборник «Шесть романсов», без № ор., кроме четырех романсов, указанных под рубрикой 1874 г., входили еще два романа, указанные под рубрикой 1872 г.

Лезгинка из оперы «Демон», транскрипция для ф-п. Исп. 1875, изд. не была.

— *Нерон*. Опера в 4 действиях, без № ор. Либретто Ж. Барбье. Соч. 1875—1876, исп. 1879, изд. 1884 (?).

Соната № 3 h-moll для ф-п. и скрипки, ор. 98. Соч. 1876, исп., изд. 1877.

Струнный секстет D-dur для 2 скрипок, 2 альтов и 2 виолончелей, ор. 97. Соч., исп. 1876, изд. 1877.

Фортепианный квинтет g-moll для ф-п. и струнного квартета, ор. 99. Соч., исп., изд. 1876.

Двенадцать романсов для голоса с ф-п. на слова А. Толстого, ор. 101: 1. «Коль любить, так без рассудка». 2. «Грядой клубится белой». 3. «Дробится, и брызжет, и плещет волна». 4. «Дождя отшумевшего капли». 5. «Звонче жаворонка пенье». 6. Волки («Когда в селах пустеет») (баллада). 7. «Не ветер, вея с высоты, листов коснулся». 8. «Вздыхаются волны, как горы». 9. «Усни, печальный друг, усни». 10. «Кабы знала я, кабы ведала». 11. «Князь Ростислав в земле чужой» (баллада). 12. «Бор сосновый в стране одинокой стоит». Соч., изд. 1877.

Десять романсов из сербских мелодий Вука Караджича для голоса с ф-п. и виолончелью (*ad libitum*), ор. 105: 1. «Как на царстве, на девичьей воле». 2. «Что ты, роза красная, завяла». 3. «Ветер дует, розаны запахи». 4. «Солнце скрылось». 5. «Мать кричала дочке через гору». 6. «Был и братец у меня, и милый». 7. «Боже ты мой, боже». 8. «Не равно ты светишь, солнышко». 9. «Долго ли женатого приметить». 10. «Выходи с зарею на рассвете». Соч. 1877, изд. 187... (?).

Примечание. Рубинштейн сделал транскрипцию для ф-п. одной из этих песен. Опубликована она не была.

Соната № 4 a-moll для ф-п., ор. 100. Соч., исп., изд. 1877.

Русское каприччио c-moll для ф-п. с орк., ор. 102. Соч. 1878, исп., изд. 1879.

Узница. Романс для голоса с ф-п., слова Я. Полонского. Соч. 1878 (?), изд. не был.

Вакхическая песнь («Что смолкнул веселия глас») для баса с мужским хором и ф-п., без № ор., слова А. Пушкина. Изд. 1879.

Костюмированный бал, 20 характеристических пьес для ф-п. в 4 руки, ор. 103: 1. Введение. 2. Астролог и цыганка (XVI в.). 3. Пастух и пастушка (XVIII в.). 4. Маркиз и маркиза (XVIII в.). 5. Неаполитанский рыбак и рыбака (XVIII в.). 6. Рыцарь и его дама (XII в.). 7. Тореадор и испанка (XVIII в.). 8. Странник и вечерняя звезда. 9. Поляк и полька (XVII в.). 10. Боярин и боярыня (XVI в.). 11. Казак и малороссиянка (XVII в.). 12. Паша и альмея (XVIII в.). 13. Вельможа и дама двора Генриха III (XVI в.). 14. Дикий и индианка (XV в.). 15. Немецкий патриций и девица (XVI в.). 16. Шевалье и субретка (XVIII в.). 17. Корсар и гречанка (XVII в.). 18. Барабанщик и маркитантка (XVIII в.). 19. Трубадур и воспетая дама (XVII в.). 20. Финал. Соч. 1879, исп., изд. 1880.

➤ *Купец Калашников*. Опера в 3 действиях, без № ор. Либретто Н. Куликова по М. Лермонтову. Соч. 1877—1879, исп. 1880, изд. 1879.

*Русская серенада** для ф-п. h-moll (для альбома «В память В. Беллини»), без № ор., изд. 1879 (не позже).

Chanson d'amour («A quoi bon entendre les oiseaux des bois»).— Песнь любви («Мне не тронет сердце песня соловья»), без № ор., слова В. Гюго. Изд. 1879.

1880

— *Симфония № 5 g-moll* [«Русская симфония»], ор. 107. Соч., исп. 1880, изд. 1881.

Струнный квартет As-dur, ор. 106 № 1. Соч. 1880, изд. 1881.

Струнный квартет f-moll, ор. 106 № 2. Соч. 1880, исп. изд. 1881 (нов. ред.— 1892).

1881

Fatme («Schlanke Fatme, hohe Palme»).— Фатъма («Фатъма, пальма юга, скажи мне»), романс для голоса и ф-п., без № ор., слова Ф. Дана. Изд. 1881 (не позже).

Четыре романа для голоса и ф-п., без № ор.: 1. *Mitternacht* («Um Mitternacht hab' ich gewacht»).— «В полночный час звезды блестят», слова Ф. Рюккерта. 2. *Die Blume der Ergebenheit* («Ich bin die Blum' im Garten»).— Признание («Я цветик молчаливый»), слова Ф. Рюккерта. 3. «Hüte dich» («Nachtigall, hüte dich»).— «Ты не пой, соловей, ты не пой так свободно в поле», слова Г. Линга. 4. «Wem ich dieses klage».— «Тот, кому являю я печаль свою», слова Д. Штрауса. Изд. 1881 (не позже).

1882

Вариации As-dur для ф-п., ор. 104 № 2. Изд. 1882.

Виноградная лоза. Балет в 3 действиях и 5 картинах, без № ор. Либретто П. Тальони, Гранмужена и Э. Ганзена. Соч. 1882 (законч.), исп. 1893, изд. 1882 (партитура — 1883).

Mädchens Abendgedanken («Wer der Meine wohl wird werden?») [Вечерние думы девушки]. Романс для голоса с ф-п., без № ор., слова Ф.-Т. Фишера. Соч., изд. 1882.

Россия. Симфоническое произведение для орк., без № ор. (для открытия Выставки в Москве в 1882 г.). Соч., исп., изд. 1882.

Элегия d-moll для ф-п., ор. 104 № 1. Изд. 1882.

Этюд C-dur для ф-п., ор. 104 № 3. Изд. 1882.

1883

Среди разбойников. Комическая опера в 1 действии, без № ор. Либретто Э. Вихерта. Соч., исп. 1883, изд. 1884.

Суламифь. Библийское представление в 5 картинах, без № ор. Либретто Ю. Роденберга по «Песни песней» Соломона. Соч. 1882—1883 (замысел относится к 1858), исп. 1883, изд. 1884.

Трио № 5 c-moll для ф-п., скрипки и виолончели, ор. 108. Соч., исп., изд. 1883.

Этюд Es-dur для ф-п. Соч., изд. 1883 (изд. без № ор.; вошел в ор. 109 под № 9; ор. 109 изд. 1884).

* Эта пьеса издавалась и под названием «Романс».

1884

Баркарола № 6 с-moll для ф-п., ор. 104. Изд. 1884.

Музыкальные вечера. 9 пьес для ф-п., ор. 109: 1. Прелюд а-moll. 2. Вальс е-moll. 3. Ноктюрн F-dur. 4. Скерцо D-dur. 5. Экспромт G-dur. 6. *Rêverie-Caprice* [Мечта-Каприз] g-moll — G-dur. 7. *Badinages* [Шутки] (8 номеров). 8. Тема с вариациями D-dur*. Соч., изд. 1884.

Попугай. Комическая опера в 1 действии, без № ор. Либретто Г. Виттмана по персидской сказке. Соч., исп., изд. 1884.

Эроика. Фантазия для орк., ор. 110. Соч. 1884 (не позже), исп. 1884, изд. 1885.

1885

Баллада а-moll — A-dur для ф-п., ор. 104 № 6. Изд. 1885.

Bluette [Искорка] для ф-п., без № ор. Изд. 1885 (не позже).

Весенний вечер («Гуляют тучи золотые»), романс для голоса и ф-п., без № ор., слова И. Тургенева. Изд. 1885 (не позже).

Экспромт G-dur для ф-п., ор. 104 № 5. Изд. 1885.

1886

— *Симфония* № 6 а-moll, ор. 111. Соч., исп., изд. 1886.

1888

→ *Горюша*. Опера в 4 действиях, без № ор. Либретто Д. Аверкиева по его же повести «Хмелевая ночь». Соч. 1888, исп., изд. 1889.

1889

Концертштюк As-dur для ф-п. с орк., ор. 113.

1890

Das begrabene Lied («Hell schimmert das alte Königsschloss»). Похороненная песнь («Блещет царский замок в лучах зари румяной»). Баллада для голоса (тенора) с ф-п., без № ор., слова Р. Баумбаха. Соч., изд. 1890.

Второй акростих для ф-п., соч. 114: 1. Andante con moto f-moll. 2. Allegretto Des-dur. 3. Tempo di Mazurka As-dur. 4. Adagio c-moll. 5. Allegretto non troppo F-dur. Соч., изд. 1890.

Glück («Was rauscht vor der Thüre?»). — Счастье («Стучится кто-то в двери»). Дуэт для сопрано и тенора с ф-п., слова Ф. Пахлера. Соч., изд. 1890.

Десять романсов для голоса с ф-п., ор. 115: ** 1. Das erste Sommergras und vor der Ernte («Ich weiss es nicht — was es wohl ist»). — Сенокос и перед жатвой («Бог весть зачем я плакать готов») или Первая трава и перед жатвой («Не знаю сам, невольный страх тоской сжимает грудь»), слова М. Грейфа. 2. Was thut's («O, lass mich die trunkenen Blicke erheben»). — Что в том («О, дай же очам моим к небу подняться») или Так что ж? («О, дай ты безумные очи»), слова С. Липинера. 3. Am Strande («Ich sass am Strand»). — На берегу («На берегу под говор вод») или На берегу («В прилива час сидел у моря я»), слова Г. Шерера. 4. Seefahrt («Hör' auf deinen Fahrgesellen»). — На лодке («О, послушай, дорогая»)

* В это издание под № 9 вошел Eс-dur, изданный отдельно, без № ор., в 1883 г.

** Эти романсы вышли в 1890 г. на русском языке в двух разных переводах. Поэтому при перечислении указаны оба.

или Прогулка по морю («Ты смотри, моя красотка»), слова Р. Баумбаха. 5. An die Vögel («Zwitschert nicht vor meinem Fenster»).— Соловью («Под моим не пой окошком») или К пташке («Ты не пой под моим окошком»), слова Р. Гамерлинга. 6. Liebeslied («Und bist du auch ferne»).— К ней («О, как бы я ни был, мой друг, далеко») или Песнь любви («О, как бы я ни был далек от тебя»), слова О. Лейкснера. 7. Der einsame See («Wo Gletscherhöhen starren»).— Уединенное озеро («Где глетчеров ряд») или Одинокое озеро («Где снега горы»), слова М. Кальбека. 8. Lass mich deine Augen fragen («Ob mein Mund auch dürfte»).— Глазок милых откровенье («Я не смел тебе открыться») или Я спрошу очей сиянье («С уст моих сойти не в силах»), слова П. Корнелиуса. 9. Gebet («O, Geist der heil'gen Liebe»).— Молитва («О дух любви небесной») или Молитва («О дух святой любви»), слова В. Кунце. 10. Der Dichter («Du merkst nicht»).— Поэт («Ты не заметил, ночь») или Поэт («Не видел ты, в рабству погруженный»), слова Ю. Штурма. Соч., изд. 1890.

Увертюра к трагедии «Антоний и Клеопатра» для орк., ор. 116. Соч., исп., изд. 1890.

1891

Баллада («Перед воеводой молча он стоит») для голоса (баритона) с ф.-п., без № ор., слова И. Тургенева. Соч., изд. 1891.

Вальс As-dur для ф.-п., без № ор. Соч., изд. 1891.

Зеркало («Зачем же зеркало тебе, моя шалунья?»). Романс для голоса с ф.-п., без № ор., слова Д. Эрнстова. Соч., изд. 1891.

Моисей. Духовная опера в 8 картинах, ор. 112. Текст С.-Г. Мозенталя. Соч. 1885—1891, исп. (сценическая репетиция; концертное исполнение отдельных картин) 1892, изд. 1887 (1—4-я картины), 1890 (5-я и 6-я картины), 1892 (7-я и 8-я картины).

О дитя, живое сердце. Романс для голоса с ф.-п., без № ор., слова Д. Мережковского. Соч., изд. 1891.

Осень («Как грустный взгляд, люблю я осень»). Романс для голоса с ф.-п., без № ор., слова Д. Эрнстова. Соч., изд. 1891.

Серенада («Тянутся по небу тучи тяжелые») для голоса с ф.-п., без № ор., слова Н. Минского. Соч., изд. 1891.

Шесть стихотворений, положенных на музыку для голоса с ф.-п., без № ор.: 1. Весна («В роще зеленой над тихой рекой»), слова С. Надсона. 2. Литовская песня («Если сердце поет и томится ум»), слова В. Сырокомли. 3. Сияет весна золотая, слова П. Козлова. 4. С тобой моя печаль, слова Д. Мережковского. 5. Южная ночь («О ночь полуденного края»), слова Д. Мережковского. 6. Не говорите мне: он умер, слова С. Надсона. Соч., изд. 1891.

1893

Woh? («Woh wird einst des Wandermüden»).— Где? («Где в последний раз усталый странник»), слова Г. Гейне. Изд. 1893.

Христос. Духовная опера в 7 картинах с прологом и эпилогом, ор. 117. Текст Г. Бульгаупта. Соч. 1893 (законч.), исп. 1894 (концертное исполнение, неполное), изд. 1894.

«Я на тебя гляжу». Романс для голоса с ф.-п., без № ор., слова К. Р. Изд. 1893.

1894

Souvenir de Dresde (Воспоминание о Дрездене), 6 пьес для ф.-п., ор. 118: 1. Simplicitas F-dur. 2. Appassionata c-moll. 3. Новеллетта A-dur. 4. Каприз C-dur. 5. Ноктюрн As-dur. 6. Полонез es-moll. Изд. 1894.

Сюита Es-dur для орк., ор. 119. Соч., исп., изд. 1894.

Увертюра к открытию здания консерватории в С.-Петербурге, без № ор. Соч. 1894; опубликована не была.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ АРХИВНЫХ И РУКОПИСНЫХ МАТЕРИАЛОВ, ХРАНЯЩИХСЯ В СССР И ЗА РУБЕЖОМ

Центральный государственный архив литературы и искусства в Москве (ЦГАЛИ).— Письмо А. Рубинштейна к П. И. Вейнбергу (ф. 109, оп. 1, ед. хр. 19). Письма А. Н. Буховцева к С. И. Танееву (ф. 880, оп. 1, ед. хр. 143). Письма П. Л. Кона к С. П. Бартеневу (ф. 743, оп. 1, ед. хр. 70). Письма А. Мак-Артур к О. А. Новиковой (ф. 345, оп. 1, ед. хр. 488—490). Письма В. А. Рубинштейн к П. И. Юргенсону (ф. 931, оп. 1, ед. хр. 93). Письма С. Г. Рубинштейн к Е. А. Лавровской (ф. 787, оп. 1, ед. хр. 41). Письма С. И. Танеева к П. И. Юргенсону (ф. 931, оп. 1, ед. хр. 108). У. И. Авранек. Воспоминания (ф. 688, оп. 1, ед. хр. 12). Е. П. Багратион. Воспоминания (ф. 1345, оп. 1, ед. хр. 33).

Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом) (ИРЛИ).— Письма А. Рубинштейна к П. И. Вейнбергу (ф. 62, оп. 3, № 412); к А. Н. Марковичу (10769. XVIc. 126); к М. И. Семевскому (ф. 274, оп. 1, № 398); к Ф. И. Стравинскому (25425. CLXXXIIb. 25); к А. С. Фаминцыну (ф. 123, оп. 3, № 109). Записи А. Рубинштейна в альбом М. И. Семевского (ф. 274, оп. 1, № 396 и 399). А. Рубинштейн. Проект программ симфонических концертов (3070. IXc). А. Рубинштейн. Пьесы для ф-п., ор. 44 (ф. 21, № 47). Программы концертов А. Рубинштейна (ф. 294, оп. 4, № 553). Письмо М. П. Давыдовой в редакцию журнала «Русская старина» (ф. 265, оп. 1, № 40). Письмо С. П. Казанского в редакцию «Русской старины» (ф. 265, оп. 2, № 2436). Письмо Ф. Листа к А. Рубинштейну (ф. 357, оп. 2, № 199). Письмо В. А. Рубинштейн к М. А. Балакиреву (ф. 162, оп. 4, № 986). Письмо И. Я. Рубинштейна в редакцию журнала «Русская старина» (ф. 265, оп. 2, № 2438). Письмо С. Г. Рубинштейн к Я. П. Полонскому (12407. LXXb. 4). Перечень статей, заметок и известий об А. Рубинштейне, напечатанных в «Journal de St.-Petersbourg» с 1880 по 1889 г. (составил П. Л. Петерсен) (ф. 265, оп. 2, № 2437).

Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК).— А. И. Брюллова. Четыре пятых века (Воспоминания).

Дом-музей П. И. Чайковского в Клину (ДМЧ).— Письма А. Рубинштейна к С. Г. Рубинштейн.

Институт театра, музыки и кинематографии (ИТМК).— Письма А. Рубинштейна к А. Гензельту. А. Рубинштейн. Перечень концертов в США. Либретто оперы «Демон», переписанное рукой А. Рубинштейна.

Рукописный отдел библиотеки Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (РО ЛГК).— Письма А. Рубинштейна к В. В. Бесселю; к П. И. Юргенсону. А. Рубинштейн. Либретто музыкально-характеристической картины «Дон-Кихот».

Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве (РО ЛБ).— А. Рубинштейн. Отзыв на работу «Элементарная школа для фортепиано» Брассера и Иотти (факсимиле; Дост. 11. 8. 48). А. Э. Гиппиус., Музыкальный дневник (Musikalisches Tagebuch, № 2, 1872—1874) (Гип. XVIII. 4). Киреев А. А. Дневники, тт. 10 и 11 (ф. 126, №№ 10 и 11).

Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (РО ГПБ).— Письма А. Рубинштейна к дочери, А. А. Рубинштейн (ф. Рубинштейна); к сыну, Я. А. Рубинштейну (ф. Рубинштейна); к З. Леберту (ф. Рубинштейна); к В. В. Ставову (собр. автографов). Копии писем А. Рубинштейна к разным лицам (архив Н. Финдейзена). Записка А. Рубинштейна по поводу сотов постановки оперы «Демон» (ф. П. Вакселя). Материалы А. Г. Рубинштейна в архиве Абрамычева. А. Рубинштейн. Третья соната для ф-п. (собр. автографов). Письма К. Витгенштейн к А. Рубинштейну (ф. Рубинштейна).

[Соллогуб В. А.]. Отзыв об оперном либретто (письмо к А. Рубинштейну). Н. Ф. Финдейзен. Концертный сезон в «Аквариуме» (архив Н. Финдейзена). Н. Ф. Финдейзен. Симфонические собрания в зале Дворянского собрания (архив Н. Финдейзена).

Центральная музыкальная библиотека в Ленинграде (ЦМБ).— Письма А. Рубинштейна к Е. К. Альбрехту; к М. И. Бернарду. Заявление в нотную контору Мариинского театра. А. Рубинштейн. Балет «Виноградная лоза» (партитура). А. Рубинштейн. Опера «Демон» (партитура).

Рукописи, принадлежащие частным лицам.— Письма А. Рубинштейна к сестре, С. Г. Рубинштейн.

Австрия. Österreichische Nationalbibliothek (Handschriftensammlung).— Письма А. Рубинштейна к Г. Леви. *Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.*— Письма А. Рубинштейна к Л. Бёсендорферу, к И. Гельмесбергеру, к неизвестному [Г. Леви], к С.-Г. Мозенталю, к Л.-А. Цельнеру; программы концертов Общества друзей музыки в Вене п/у А. Рубинштейна.

Англия. Bodleian Library (Oxford).— Письмо А. Рубинштейна к К. Шуман.

Германская Демократическая Республика. Musikbibliothek (Leipzig).— А. Рубинштейн. Этюд C-dur, op. 23 № 2; автографные надписи на портретах; программы концертов (автограф).

Дания. Det Kongelige Bibliotek (København).— Письмо А. Рубинштейна к Н. Гаде; телеграмма к В. А. Рубинштейн.

Италия. Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio Musicale «G. B. Martini» (Bologna).— Запись А. Рубинштейна в книге посетителей библиотеки. *Biblioteca Musicale «S. Cecilia» (Roma).*— Письма А. Рубинштейна к Г. Боку, к Г. Вольфу. *Conservatorio di musica «L. Cherubini».* *Biblioteca (Firenze).*— Письмо А. Рубинштейна в Музыкальный институт во Флоренции. *Conservatorio di musica «S. Pietro a Majella».* *Biblioteca (Napoli).*— А. Рубинштейн. Романс для ф-п. в альбом Беллини. *Conservatorio di musica «B. Marcello» (Venezia).*— Письмо В. Рубинштейн.

Польская Народная Республика. Biblioteka Slaaska (Katowice).— А. Рубинштейн. Костюмированный бал, для ф-п. в 4 руки, op. 103; Элегия, Вариации, Этюд для ф-п., op. 104; опера «Среди разбойников» (партитура).

Соединенные Штаты Америки. Library of Congress.— Письма А. Рубинштейна к Э. Мертке, к неизвестному; похоронный марш для ф-п. («К похоронам героя»), op. 29 № 2; баллада «Леонора». Два больших этюда, Думка, Полонез, Скерцо, Две серенады для ф-п., op. 93. *Harvard University Library.*— А. Рубинштейн. Полонез, op. 14 № 2. *Memorial Library of Musik, Stanford University.*— А. Рубинштейн. Двенадцать песен на слова Мирза-Шафи в переводе Ф. Боденштедта, op. 34 (партитура для пения с орк.); Фантазия для ф-п., op. 77. *Historical Society of Pennsylvania.*— Письма А. Рубинштейна к Шлоссу, к неизвестным.

Франция. Bibliothèque du Conservatoire de Musique (Paris).— Письма А. Рубинштейна к П. Жеральди, к неизвестному. *Bibliothèque et Musée de l'Opéra (Paris).*— Письма А. Рубинштейна к неизвестному [Э. Перрэн], к неизвестной (возможно, П. Виардо).

Финляндия. Bibliothèque de l'Université (Helsinki).— Письмо А. Рубинштейна к Р. Фалтину.

Чехословацкая Социалистическая Республика. Narodni museum v Praze.— А. Рубинштейн. Песни op. 32 и op. 33. *Museum Bedřicha Smetany v Praze.*— Письма А. Рубинштейна к Б. Сметане.

Швеция. Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek (Stockholm).— Письма А. Рубинштейна к А. Голлендеру, к М. Пререр, к Г. Шлезингеру; письмо Н. Гаде к А. Рубинштейну; письмо Н. Рубинштейна к А. Рубинштейну. *Musikhistoriska Museet (Stockholm).*— Письма А. Рубинштейна к Г. Ниссен-Саломан и к З. Саломану; афиши и программы концертов А. Рубинштейна в Швеции в 1869 и 1884 гг.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абаринова Антонина Ивановна (1845—1901)— русская певица, артистка Мариинского театра—425

Абрамцев Николай Иванович (1854—1931 ?)— русский пианист, фольклорист, помощник инспектора Петербургской консерватории—329, 441, 442, 470

Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836—1905)— русский писатель—371, 467

Аврамек Ульрих Иосифович (1853—1937)— хормейстер и дирижер—469

Агренев-Славянский Дмитрий Александрович (1834—1908)— русский певец и хоровой дирижер—453

Азанчевский Михаил Павлович (1839—1881)— русский композитор и музыкальный деятель—97, 323, 458

Asuto— итальянский журналист—424

Александр II (1818—1881)— русский император—150, 226, 405

Александр III (1845—1894)— русский император—229, 230, 233, 237, 238, 350, 356, 358, 361, 398, 405, 417, 443, 444

Александра Иосифовна (1830—1911)— великая княгиня—327, 350, 443

Алексей (1690—1718)— царевич, старший сын Петра I—373

Аленников Владимир Николаевич— русский певец—96

д'Альбер Эжен (1864—1932)— пианист и композитор—203, 310, 314, 364, 439

Альбрехт Евгений Карлович (1842—1894)— скрипач, музыкальный писатель, инспектор имп. театров в Петербурге—318, 433, 444, 445, 470

Альма-Тадема Лауренс (1836—1912)— голландский живописец—192

Альтани Ипполит Карлович (1846—1919)— русский дирижер—81, 459

Альфонс XII (1857—1885)— испанский король—186

Алябьев Александр Александрович (1787—1851)— русский композитор—372

Амброс Август-Вильгельм (1816—1876)— австрийский историк музыки и композитор—382

Амфитеатров Александр Валентинович; псевдоним—Old Gentleman (1862—1923)— русский писатель—300, 427, 438

д'Ана Генрих-Карл-Герман (1835—1892)— скрипач и альтист—163

Андраши Дьюла (старший) (1823—1890)— венгерский политический деятель—125

Анинька, Анна— см. Рубинштейн Ан. А.

Антокольский Марк Матвеевич (1843—1902)— русский скульптор—230, 433

Апухтин Алексей Николаевич (1841—1893)— русский поэт—269, 272, 274

Аракишвили (Аракчиев) Дмитрий Игнатьевич (1873—1953)— грузинский композитор и музыковед-этнограф—93, 94, 418

Аракчеев Алексей Андреевич (1769—1834)— временщик при Александре I—11

Аракчиев Д.— см. Аракишвили Д. И.
Аренский Антон Степанович (1861—1906)— русский композитор, пианист и дирижер—204, 242, 257, 260, 273

Арн Томас-Августин (1710—1778)—английский композитор—336

Арнольд Юрий Карлович (1811—1898)—русский композитор и музыкальный писатель—417

Арсеньев Александр Адрианович (р. ок. 1893)—русский пианист; окончил Московскую консерваторию в 1914 г.—309

Архангельский Александр Андреевич (1846—1924)—русский хоровой дирижер и композитор—314

Асафьев Борис Владимирович; псевдоним — Г л е б о в Игорь (1884—1949)—советский музыковед и композитор—47, 80, 83, 95, 101, 107, 205, 209, 212, 218, 261, 265, 280, 285, 306, 328, 413, 417—419, 424, 428, 429, 433, 436, 439, 441, 445, 447

Ауэр Лев (Леопольд) Семенович (1845—1930)—скрипач, педагог и дирижер—21, 22, 30, 31, 160, 258, 263, 264, 274, 279, 311, 313, 327, 335, 354, 355, 387, 398, 403, 411, 436

Ахенбах Освальд (1827—1905)—немецкий художник—414

Багратион Елизавета Петровна (р. ок. 1865)—русская пианистка и мемуаристка—469

Байрон Джордж-Нозл-Гордон (1788—1824)—59, 73, 374, 403

Бакгауз Вильгельм (р. 1884)—немецкий пианист—444

Бакоди В.—464

Балакирев Милий Алексеевич (1836—1910)—37, 43, 49, 50, 53, 68, 97, 252, 266, 313, 315, 320, 321, 323, 394, 412—414, 459, 460, 469

Бальзак Оноре де (1799—1850)—117, 421

Банк (Banks) Карл (1809—1899)—немецкий музыкальный критик—20, 25, 409

Банлье (Bannelier) Шарль (1840—1899)—французский музыкальный критик—28, 410, 425

Барбье Жюль (1825—1901)—французский либреттист—156, 221, 222, 465

Барт Карл-Генрих (1847—1922)—немецкий пианист и педагог—260

Бартенев Сергей Петрович (1863—1930)—русский пианист и педагог—469

Барцевич Станислав Карлович (1858—1929)—польский скрипач и педагог—260

Баскин Владимир Сергеевич (1855—

1919)—русский музыкальный писатель и критик—279, 436, 444

Баулина Екатерина Васильевна (р. 1869)—русская певица, в 1893—1896 гг. артистка Мариинского театра—398

Баумбах Рудольф (1840—1905)—немецкий литератор—467, 468

Бах Вильгельм-Фридеман (1710—1784)—немецкий композитор и органист—337

Бах Иоганн-Себастьян (1685—1750)—18, 19, 22, 24, 126, 132, 141, 143, 146, 155, 176, 185, 260, 261, 265, 295, 296, 337, 357, 385, 414, 444

Бах Иоганн-Христиан (1735—1782)—немецкий композитор, органист, клавирист и пианист—337

Бах Иоганн-Христофор-Фридрих (1732—1795)—немецкий композитор—337

Бах Иоганн-Эрнст (1722—1777)—немецкий органист и композитор—337

Бах Карл-Филипп-Эмануэль (1714—1788)—немецкий композитор и клавирист—18—20, 22, 126, 143, 260, 261, 265, 337, 339, 340

Бёзendorfer Людвиг (1835—1919)—владелец фортепианной фабрики и концертного зала в Вене—145, 424, 470

Беккер Яков Давыдович (1851—1914)—основатель фортепианной фабрики в Петербурге—458

Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848)—73, 416

Беллини Винченцо (1801—1835)—итальянский композитор—313, 466, 471

Беляев Митрофан Петрович (1836—1903)—русский нотопиздатель и музыкальный деятель—413, 460

Böhm August, Edler von Böhmerheim (1858—1918)—австрийский альпинист; одно время был председателем венского Общества любителей музыки—422

Бём Елизавета Меркурьевна (1843—1914)—русская художница—290

Бенда Йиржи (Георг)-Антонин (1722—1795)—чешский композитор, скрипач и дирижер—337

Бенедикт Юлиус (1804—1885)—английский композитор—20

Бенедиктов Владимир Григорьевич (1807—1873)—русский поэт—462

Берг Василий Карлович (ум. 1886)—основатель эстрадного театра «Буфф» в Петербурге—99

- Берг Федор Федорович* (1794—1874)— царский сановник; в 1863—1866 гг.— наместник в Варшаве —37
- Бергман Карл* (1821—1876)— немецкий виолончелист и дирижер, с 1850 г. живший в США —135
- Бергнер Вильгельм* (1837—1907)— органист и дирижер в Риге —446
- Бёрд Вильям (Уильям)* (ок. 1543—1623)— английский композитор и верджинист —265, 336
- Берлиоз Гектор* (1803—1869)—174, 256, 257, 260, 313, 315, 385, 386
- Бернандт Григорий Борисович*— советский музыковед —411
- Бернар Сара* (1844—1923)— французская драматическая актриса —192
- Бернард Матвей Иванович* (1794—1871)— пианист и композитор, владелец музыкально-издательской фирмы в Петербурге —470
- Бернгард (Bernhard) Август Рудольфович* (1852—1908)— преподаватель, инспектор, а с 1898 г. директор Петербургской консерватории —335, 437
- Бессель Василий Васильевич* (1843—1907)— русский нотопиздатель —69, 97, 98, 127, 134, 154, 169, 293, 319, 397, 403, 404, 416, 418, 419, 422, 426, 437, 440, 449, 450, 470
- Bessmertny M.*—442
- Бетховен Людвиг ван (Beethoven L. van)* (1770—1827)—7, 15, 18—24, 30, 37, 42, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 137, 139, 141, 143, 146, 148, 155, 157, 158, 160, 163—165, 167, 168, 170, 171, 176, 180, 185, 186, 193, 208, 210, 212, 213, 256—258, 260—266, 268, 272, 273, 275, 278, 280, 281, 288, 292, 293, 297—301, 311—315, 337, 339, 340, 355, 357, 376, 377, 382, 385, 391, 398—400, 404, 411, 437, 444, 447, 462
- Бетц (Бец) Эдуард*— театральный дирижер в Петербурге —97
- Бехер Альфред-Юлиус* (1803—1848)— австрийский музыкальный критик и композитор —125
- Бехштейн Карл* (1826—1900)— владелец фортепианной фабрики — в Берлине —399, 430
- Бизе Жорж* (1838—1875)—313
- Бирман Серафима Германовна*— советская драматическая актриса и режиссер —288, 436
- Бисмарк Шёнгаузен Отто фон* (1815—1898)— государственный деятель Пруссии и Германии —11, 13, 454
- Бичурина Анна Александровна* (1851—1888) русская певица —425, 429
- Бларамберг Павел Иванович* (1841—1907)— русский композитор и публицист —68, 260
- Бларамберги* —68, 415
- Блауверт Эмиль* (1845—1891)— певец —313
- Блоу Джон* (ок. 1649—1708)— английский композитор —336
- Блуменфельд Феликс Михайлович* (1863—1931)— советский пианист, дирижер, композитор и педагог —203, 285, 294, 298, 306, 310, 330, 331, 378, 438, 439, 441
- Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836—1921)— русский писатель —373, 446
- Бобринский Алексей Александрович* (р. 1852)— председатель Петербургского отделения РМО с 1891 по 1894 г.—445
- Боголюбов Алексей Петрович* (1824—1896)— русский художник, организатор Художественного музея в Саратове —456
- Боддиен Густав* (1814—1870)— немецкий поэт —463
- Боденштедт Фридрих* (1819—1892)— немецкий поэт и переводчик —464, 471
- Бойто Арриго* (1842—1918)— итальянский композитор и поэт —146, 450
- Бок Гуго* (1848—1932)— один из владельцев музыкально-издательской фирмы Боте и Бок —163, 471
- Бок Филипп* (р. 1845)— немецкий драматический актер, с 1870 г. живший в Петербурге —196
- Боровка Иосиф Александрович* (1853—ок. 1920)— русский педагог-пианист —327
- Бородин Александр Порфирьевич* (1833—1887)—50, 97, 167, 172, 312—314, 320, 321, 358, 385, 413, 426, 440
- Бородина* (урожд. Протопопова) *Екатерина Сергеевна* (1832—1887)— пианистка, жена А. П. Бородина —440
- Боске Эмиль* (р. 1878)— бельгийский пианист и педагог —444
- Боте*— один из владельцев музыкально-издательской фирмы Боте и Бок —163
- Боткин Василий Петрович* (1811—1869)— русский писатель и критик —73, 416
- Боткина Александра Павловна*— советский искусствовед —433

Боуэн Катерина-Дринкер (Bowen C.-Dr.) — американская музыкальная писательница — 140, 144, 420, 424

Брамс Иоганнес (1833—1897) — 39, 126, 127, 130, 131, 175, 207, 209, 212, 267, 278, 312, 313, 422, 423

Брандт Марианна; настоящие фамилия и имя — *Бишоф Мария* (1842—1921) — немецкая певица и педагог — 163, 218, 240

Брассен Луи (1840—1884) — пианист и педагог — 170, 260, 319

Брассер — 470

Брейтнер Людовик (р. 1855) — пианист, ученик А. Рубинштейна — 258, 260, 342, 364

Brelet Gisèle — 437

Броде Макс (1850—1917) — немецкий скрипач и дирижер — 400

Бродский Адольф (1851—1929) — русский скрипач — 44, 313

Бронзарт Шеллендорф Ганс фон (1830—1913) — немецкий пианист, дирижер и композитор — 174

Брукнер Антон (1824—1896) — австрийский композитор и органист — 207, 212

Брюллова Алина Ивановна (1849—1932) — русская мемуаристка — 108, 119, 122, 171, 173, 188, 236, 244, 246, 247, 275, 279, 317, 395, 404, 405, 419, 421, 426, 427, 431—433, 436, 439, 449, 450, 469

Бузони (Busoni) Ферруччо-Бенвенуто (1866—1924) — итальянский пианист, композитор и музыкальный писатель — 113, 180, 201, 203, 272, 274, 283, 294, 308, 310, 357, 414, 435, 437, 439, 444

Булл Джон (1562—1628) — английский композитор и вёрджинелист — 265, 336

Бульгаунт Генрих-Альфред (1849—1905) — немецкий драматург и либреттист — 374, 446, 468

Буренин Виктор Петрович (1841—1926) — русский литератор — 378

Буховцев Александр Никитич (1850—1897) — русский пианист, педагог и методист — 273, 293, 308, 417, 435, 437, 438, 469

Буше Франсуа (1703—1770) — французский живописец и гравёр — 454

Бэгби Георг-Вильям (1828—1883) — американский литератор — 141

Бэлза Игорь Федорович — советский музыковед — 3, 426

Бюлов (Bülow) Ганс-Гвидо фон (1830—1894) — немецкий пианист,

дирижер и музыкальный критик — 31, 39, 40, 129—131, 166, 171—182, 201, 213, 223, 247, 253, 265, 271, 274, 283, 290, 295, 300, 315, 338, 342, 347, 408, 422, 426, 429, 430, 433, 437, 438

Bülow Marie von (р. 1857) — жена Г. Бюлова — 408

Бургер Готфрид-Август (1747—1794) — немецкий поэт — 199, 464

Вагензейль Георг-Христоф (1715—1777) — австрийский композитор — 337

Вагнер Рихард (1813—1883) — 13, 31, 37, 54, 58, 128, 136, 162, 208, 213, 217, 223, 256, 260, 264, 278, 312, 313, 355, 386, 409, 454

Вазех Мирза-Шафи (1805—1852) — азербайджанский поэт — 92, 370, 471

Ваксель Платон Львович (1844—1919) — музыкальный критик и коллекционер — 416, 430, 435, 470

Вальтер Виктор Григорьевич (1865—1935) — русский скрипач и музыкальный писатель — 246, 432

Вальтер Густав (1834—1910) — австрийский певец — 19

Варламов Александр Егорович (1801—1848) — русский композитор и певец — 372

Василевский Ипполит Федорович; псевдоним — Буква (р. 1850) — русский журналист — 434

Василенко Сергей Никифорович (1872—1956) — советский композитор и дирижер — 272, 315, 435, 439

Васильев Владимир Иванович (1828—1900) — русский певец — 430

Васина-Гроссман Вера Андреевна — советский музыковед — 45, 197, 413, 427

Ватто Антуан (1684—1721) — французский живописец и рисовальщик — 454

Вебер Карл-Мария (1786—1826) — 19—21, 39, 126, 143, 146, 155, 157, 164, 170, 185, 260, 261, 264, 265, 337, 439

Вейгель Иосиф (1766—1846) — дирижер и оперный композитор — 15, 409

Вейкман Иероним Андреевич (1825—1895) — русский альтист — 22

Веймарн Павел Платонович (1857—1905) — русский музыкальный критик — 460

Вейнберг Петр Исаевич (1831—1908) — русский поэт, переводчик и историк литературы — 320, 381, 440, 448, 469

Вейнвурм Рудольф (1835—1911) — австрийский хоровой дирижер — 125

Вельфель (Вельфль) Гуго Федоро-

вич (1844—1888) — педагог-пианист, живший в Петербурге — 327

Венявский (Wieniawsky) Генрик (1835—1880) — польский скрипач и композитор — 135, 139, 257, 260, 264, 424, 453

Вера — см. Рубинштейн (Чекуанова) В. А.

Верди Джузеппе (1813—1901) — 146, 313, 450, 461

Вересаев Викентий Викентьевич (1867—1945) — советский писатель — 281, 436

Вержилович Александр Валерьянович (1849—1911) — русский виолончелист и педагог — 170, 258, 310, 311, 313, 335, 404

Веригина (урожд. Булгарин) *София Яковлевна* (ум. 1898) — знакомая А. Рубинштейна — 462

Вессель Е. Н. — 273, 435, 442, 443
Vianna da Motta J. — см. Motta José
Vianna da

Виардо-Гарсиа Мишель-Полина (1821—1910) — испанская певица и педагог — 19, 27, 42, 183, 471

Византини (Визентини, Вицентини) Агустин (р. 1811) — французский театральный деятель — 161

Винтер Петер (1754—1825) — немецкий композитор — 15, 409

Висковатов Павел Александрович (1842—1905) — русский историк литературы и либреттист — 69—72, 74—76, 79, 93, 415, 416, 454, 463

Виссендорф Василий Васильевич (р. 1849) — русский педагог-пианист — 327

Витгенштейн (Сайн-Витгенштейн, урожд. Ивановская) Каролина (1819—1887) — писательница — 40, 54, 129, 130, 132, 134, 218, 412, 423, 431, 470

Витол Язеп (Jāzeps Vītols) Янович (1863—1948) — латышский композитор, педагог и музыкальный критик — 322, 325, 335, 347, 352, 405, 440—443, 450

Виттман Гуго (1839—1923) — немецкий журналист, либреттист и хормейстер — 371, 467

Витцман — владелец концертного зала в Одессе — 267

Вихерт Эрнст (1831—1902) — немецкий юрист и литератор — 370, 466

Вольф (Wolff) Герман (1845—1902) — немецкий журналист, организатор концертов — 184—186, 190, 213, 245, 266, 295, 347, 427, 457, 471

Вольф (Wolff) Луиза (1857—

1935) — организатор концертов, жена Г. Вольфа — 231, 248, 254, 255, 345, 401, 427

Вояле врач, лечивший семью А. Рубинштейна — 404

Воячек Пелагий Касторович (1825—1916) — русский педагог теории музыки и инструментовки; органист Мариинского театра — 97

Врубель Михаил Александрович (1856—1910) — русский художник — 91, 418

Всеволожский Иван Александрович (1835—1909) — русский театрально-административный деятель — 226, 227, 430, 457

Вьетан Анри (1820—1881) — бельгийский скрипач, педагог и композитор — 22, 264

Вюерст Рихард (1824—1881) — немецкий скрипач, композитор, музыкальный критик и педагог — 184

Вюльнер Франц (1832—1902) — немецкий пианист, дирижер и педагог — 263

Габсбурги — династия, в 1867—1918 гг. правившая Австро-Венгрией — 12

Gavoty Bernard — современный французский музыкальный критик — 436

Гаде Нильс-Вильгельм (1817—1890) — датский композитор и музыкальный деятель — 126, 127, 471

Гайдн Иосиф (1732—1809) — 126, 143, 146, 148, 155, 164, 185, 260, 263, 265, 297, 298, 311—313, 337, 339, 357

Галахов Алексей Дмитриевич (1807—1892) — русский историк литературы и педагог — 416

Галле Шарль (Карл) (1819—1895) — английский пианист и дирижер — 176

Галуппи Бальдассаре (1706—1785) — итальянский композитор — 337

Гамерлинг Роберт — псевдоним Руперта-Иоганна Гаммерлина (1830—1889) — немецкий литератор — 468

Гандшин Жак (Яков) (1886—1955) — швейцарский музыковед и органист — 296

Ганейзер Евгений Адольфович (р. 1861) — русский литератор — 373

Ганзен Э. — датский танцовщик и балетмейстер; с 1873 г. — балетмейстер Большого театра в Москве — 367, 466

Ганслик (Hanslik) Эдуард (1825—1904) — австрийский музыкальный критик и теоретик — 25, 26, 63, 128, 177, 276, 339, 409, 410, 415, 422, 429, 436

Гартман (Hartmann) Людвиг (1836—1910) — немецкий музыкальный критик, пианист и композитор — 25, 26, 38, 177, 410, 430

Гартман Эдуард (1842—1906) — немецкий философ, идеолог реакционного прусского юнкерства — 454

Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888) — русский писатель — 272, 274, 435

Гассе Иоганн-Адольф (1699—1783) — немецкий композитор — 337

Гаусман Роберт (1852—1909) — немецкий виолончелист — 260

Ге Николай Николаевич (1831—1894) — русский живописец — 57, 373

Геварт Франсуа Огюст (1828—1908) — бельгийский композитор — 313

Гедике Александр Федорович (1877—1957) — советский композитор, пианист, органист и педагог — 444

Гейгель Карл-Август (1835—1905) — немецкий писатель — 59, 374

Гейер (Heuer) Вильгельм (1849—1913) — основатель Музыкально-исторического музея в Кёльне — 414

Гейман Карл (1854—1922) — немецкий пианист и композитор — 435

Гейне Генрих (1797—1856) — 366, 432, 468

Геллерт Христиан-Фюрхтеготт (1715—1769) — немецкий писатель — 313

Гельмесбергер Иозеф (1828—1893) — австрийский скрипач, дирижер, педагог и музыкальный деятель — 18, 19, 42, 126, 130, 145, 470

Гён Альфред (1887—1945) — немецкий пианист — 444

Гендель Георг-Фридрих (1685—1759) — 18—23, 54, 57, 126—128, 132, 137, 143, 146, 148, 155, 168, 261, 264, 265, 268, 337, 339, 429

Гензельт Адольф Львович (1814—1889) — немецкий пианист, педагог и композитор, длительное время работавший в России — 143, 169, 185, 260, 264, 266, 326, 329, 440, 441, 470

Геника Ростислав Владимирович (р. 1858) — русский музыкальный писатель, критик и пианист — 202, 365, 428, 445

Геншель Георг (1850—1934) — певец, педагог, композитор и дирижер — 264

Герасименко Елизавета Аполлонов-

на — владелица ряда рукописей А. Рубинштейна — 415, 419, 421, 424, 427

Гербек Иоганн (1831—1877) — австрийский дирижер — 18, 145

Герке Август Антонович (1841—1902) — член дирекции Петербургского отделения РМО, сенатор — 441, 443, 459

Герке Антон Августович (1812—1870) — русский пианист и педагог — 459

Герц Анри (1803—1888) — французский пианист, композитор и педагог, владеец фортепианной фабрики и концертного зала в Париже — 19, 20, 137, 338

Герцен Александр Иванович (1812—1870) — 18, 28, 29, 51, 410, 411

Гёте Иоганн-Вольфганг (1749—1832) — 9, 16, 126, 151, 159, 193—196, 300, 464

Гётце Августа (1840—1908) — немецкая певица — 20

Гиббонс Орlando (1583—1625) — английский композитор и вёрджинист — 336

Гинзбург Семен Львович — советский музыковед — 4

Гиппиус (Hippius) Аделаида Эдуардовна (р. 1853) — пианистка; окончила Петербургскую консерваторию в 1876 г. — 174, 273, 307, 337, 349, 426, 431, 435, 437, 438, 442, 443, 470

Гиреев Девлет Азаматович — советский литературовед — 74, 416

Гирс А. И. — 462

Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — 253, 260, 315, 319, 323, 328, 358, 438, 459, 460

Глебов Игорь — см. Асафьев Б. В.

Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — 92, 126, 127, 245, 256—258, 260, 261, 264, 266, 286, 311, 313, 339, 355, 372, 384, 385, 400, 407, 420, 433, 461, 469

Глюк Кристоф-Виллибальд (1714—1787) — 214, 256, 260

Гогенварт Карл-Сигизмунд (1824—1899) — австрийский государственный деятель — 125

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — 67, 415

Годар Бенжамен (1849—1895) — французский композитор и скрипач — 313

Годобский (Серве-Годобский) Циприан (1835—1909) — польский скульптор — 37

Голицын Юрий Николаевич (1823 —

1872) — русский хоровой дирижер — 453

Голлендер Алексис (1840—1924) — немецкий пианист и педагог — 471

Голлидей Евгений Георгиевич (р. 1871) — русский пианист, ученик А. Рубинштейна — 342, 364

Голубев В. Ф. — 459

Гольдганн Людвиг (1823—1893) — немецкий литератор — 463

Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961) — советский пианист, педагог, композитор и музыкальный деятель — 448

Гольдмарк Карл (1830—1915) — австрийский композитор — 126, 264

Гольдштейн Эдуард Юльевич (1851—1887) — русский музыкальный критик и пианист — 313, 447

Горовиц-Барнай (Horowitz-Barnay) Илья; псевдоним — Ilias — мемуаристка — 111, 412, 420, 432, 435, 436, 449

Горький Максим — псевдоним Пешкова Алексея Максимовича (1868—1936) — 230, 431

Готтшальк Луи-Моро (1829—1869) — американский пианист и композитор — 137

Готье Теофиль (1811—1872) — французский поэт и писатель — 370

Гофман Иосиф-Казимир (1876—1957) — польский пианист и композитор, ученик А. Рубинштейна — 203, 310, 343, 345 — 349, 364, 365, 395, 397, 400, 405, 443, 445, 450

Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960) — советский живописец и искусствовед — 421

Гранмужен (Grandmougin) — один из авторов либретто балета Рубинштейна «Виноградная лоза» — 367, 466

Грант Улисс-Симпсон (1822—1885) — американский политический деятель — 136

Грау Морис (1849—1907) — организатор концертов — 135, 139—141

Грау Якоб — организатор концертов — 134, 135

Граун Карл-Генрих (1703 или 1704—1759) — немецкий композитор — 15, 337, 409

Грейф Мартин — псевдоним Фрея Фридриха-Германа (1839—1911) — немецкий литератор — 467

Гржимали Иван Войтехович (1844—1915) — скрипач и педагог — 160

Григорович Дмитрий Васильевич

(1822—1899) — русский писатель — 249, 432

Грильпарцер Франц (1701—1872) — австрийский драматург — 126

Гроот А. — дирижер — 21

Гросси Томазо (1790—1853) — итальянский литератор — 45, 463

Грюнберг М. — Генеральный секретарь Австрийско-Советского общества в Вене — 3, 422

Губерт Николай Альбертович (1840—1888) — русский педагог теории музыки и музыкальный деятель — 158, 189, 459

Гумберт Фердинанд (1818—1896) — немецкий певец, композитор и музыкальный критик — 218

Гуммель Иоганн-Непомук (1778—1837) — австрийский пианист, композитор, дирижер и педагог — 21, 38—39, 264, 266

Гумпрехт Отто (1823—1900) — немецкий музыкальный критик — 412

Гуно Шарль-Франсуа (1818—1893) — 222, 296, 313, 314

Гурилев Александр Львович (1803—1858) — русский композитор и пианист — 372

Гюго Виктор-Мари (1802—1885) — 466

Гюльзен Бото (1815—1886) — немецкий театрально-административный деятель — 165

Давид Жак-Луи (1748—1825) — французский живописец — 454

Давид Фердинанд (1810—1873) — немецкий скрипач, педагог и композитор — 18, 42

Давидова Мария Августовна (р. 1863) — русская писательница — 252, 391, 394, 395, 397, 449, 450

Давидовы — 394, 396.

Давыдов (Давидов) Карл Юльевич (1838—1889) — русский виолончелист, педагог, композитор и музыкальный деятель — 22, 160 — 162, 170, 171, 196, 246, 258, 263, 307, 313, 318, 319, 323—326, 328, 329, 354, 387, 458

Давыдова Мария Петровна (ум. 1902) — 469

Дан Феликс (1834—1912) — немецкий юрист, историк и поэт — 466

Данбэ Жюль (1840—1905) — французский дирижер — 155

Данте Алигьери (1265—1321) — 463
Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) — 163, 256—258, 264, 313, 385

Дашкевич Николай Павлович

(1852—1908) — русский литературовед и историк — 416

Девель Д. — 314

Делиб Лео (1836—1891) — французский композитор — 313

Демут — владелец гостиницы — 452

Дессоф Феликс-Отто (1835—1892) — дирижер — 18, 19, 125

Диабелли Антонио (1781—1858) — австрийский композитор и педагог — 337

Дианин Сергей Александрович — советский музыковед — 413, 426, 440
Доманевский Болеслав (1857—1925) — польский пианист — 313

Доницетти Газтано (1797—1848) — итальянский композитор — 143, 313

Доплер Альберт-Франц (1821—1883) — австрийский флейтист и композитор — 414

Древинк В. Л. — пианистка — 264

Друккер Александра (Droucker S.) Альфредовна (р. 1873) — пианистка; в 1894 г. окончила Петербургскую консерваторию — 273, 435, 442

Дубасов Николай Александрович (1869—1935 ?) — русский пианист и педагог — 357, 444

Дудышкин Степан Семенович (1820—1866) — русский журналист и литературный критик — 416

Дулова-Зограф Александра Юрьевна (1850—1919) — русская пианистка — 436

Дункан Елена Ивановна (р. 1864) — русская пианистка; окончила Петербургскую консерваторию в 1886 г. — 313

Дуранте Франческо (1684—1755) — итальянский композитор — 337

Дьемер Луи (1843—1919) — французский пианист и педагог — 280, 364

Дьяков Александр Александрович; псевдоним — Житель (1847—1895) — русский литератор — 378

Дюмон Анри (1610—1684) — французский композитор — 336

Du Moulin Eckart R. — 430

Евстафьев Петр Петрович (1857—1900) — русский композитор — 313

Елена Павловна (1806—1873) — великая княгиня — 407

Еремеева Ольга Степановна (р. 1836) — русская пианистка, ученица А. Герке и А. Рубинштейна — 364

Ершов Иван Васильевич (1867—1943) — советский певец, режиссер и педагог — 310, 446

Есипова Анна Николаевна (1851—1914) — русская пианистка и педа-

гог — 119, 170, 182, 183, 203, 204, 258, 280, 421, 459

Жак — юрист в Вене — 453

Жакар Леон-Жан (1826—1880) — французский виолончелист и педагог — 19

Жазль Альфред (1832—1882) — пианист и композитор — 36, 137

Жданов Владимир Александрович — советский литературовед и редактор — 411, 420, 421, 433

Жегин Николай Тимофеевич (1873—1937) — советский музыкальный деятель — 421

Жемчужников Алексей Михайлович (1821—1908) — русский литератор и поэт — 266, 434

Жеральди Поль — адресат письма А. Рубинштейна — 471

Жеребцова-Евреинова (Андреева) Анна Григорьевна (р. 1868) — русская певица и педагог пения — 394, 396 — 400

Житомирский Даниэль Владимирович — советский музыковед — 417, 445

Жуковский Василий Андреевич (1783—1852) — 196

Зак Яков Израилевич — советский пианист — 436

Заремба Николай Иванович (1821—1879) — музыкальный теоретик и педагог — 323, 458

Засулич Вера Ивановна (1851—1919) — русская революционерка — 150

Зауэр Эмиль (1862—1942) — австрийский пианист, педагог, композитор — 113, 173, 180, 204, 271, 421, 427, 428, 434

Званцев Н. Н. — певец — 435

Званцева Елизавета Николаевна (1864—1922) — русская художница — 435

Зембрих Марчелла (1858—1935) — польская певица — 258

Зенф Бартольф (1815—1900) — основатель музыкально-издательской фирмы в Лейпциге — 43, 105, 153, 191, 203, 213, 222, 250, 362, 363, 371, 372, 376, 379, 381, 419, 424—428, 430, 432, 445—447, 462, 464

Зилоти Александр Ильич (1863—1945) — русский пианист, педагог и дирижер — 342, 434, 435

Иван IV Грозный (1530—1584) — первый русский царь — 48—50, 224, 226

Иванов Александр Андреевич (1806—1858) — русский живописец — 57

Иванов Михаил Михайлович (1849—1927) — русский музыкальный критик и композитор — 260, 429

Ignotus — см. Флёров С. В.

Игумнов Константин Николаевич (1873—1948) — советский пианист и педагог — 203

Изаи Эжен (1858—1931) — бельгийский скрипач, композитор, дирижер и педагог — 170, 264, 310

Изразль Анна-Ядвига Васильевна (р. 1875) — русская пианистка и музыкальный теоретик — 273, 435, 439

Ilias — см. Горовиц-Барнай Илька
Joachim Johannes — сын Иоахима Йожефа — 426

Иоахим Йожеф (Joachim Joseph) (1831—1907) — венгерский скрипач и педагог — 166, 426

Иогансен Август Рейнгольдович (1829—1875) — нотопечататель в Петербурге — 462

Иогансен Юлий Иванович (1826—1904) — теоретик музыки и педагог — 322, 335, 361

Иотти — 470

Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859—1935) — советский композитор, педагог, дирижер и музыкальный деятель — 171, 244, 260, 264, 272, 391, 418, 426, 432, 435, 449

Ирецкая Наталья Александровна (1845—1922) — русская певица и педагог — 170, 335, 394, 404, 438

Исакова-Соколова Анна Александровна (р. 1865) — русская мемуаристка, дочь художника А. Н. Соколова — 269, 270, 434

Исидор; в миру — *Никольский Яков Сергеевич* (1799—1892) — митрополит Новгородский и Петербургский — 457

Кавос-Дехтерева София Цезаревна — русская музыкальная писательница — 403, 438, 442, 450

Казанский Сергей Павлович; псевдонимы: «Ребров», «С. Ребров», «К.», «С. П. К.» (1858—1901) — русский музыкальный критик, педагог и революционный деятель — 78, 80, 81, 215, 219—221, 267, 272, 276, 282, 284, 289, 293, 302, 308, 416—418, 429, 430, 434—438, 469

Калашников Петр Иванович (1828—1849) — русский либреттист — 48

Кальбек (Kalbeck) Макс (1850—

1921) — немецкий поэт, музыковед и критик — 422, 423, 468

Кальвизиус Сетус (1556—1615) — немецкий композитор — 126

Karr Julius (р. 1883) — немецкий историк музыки — 432, 434

Караджич Вук Стефанович (1787—1864) — фольклорист, деятель сербского Возрождения — 151, 198, 427, 465

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — русский музыкальный критик и композитор — 222, 430

Карелин Владимир Александрович (ум. 1871) — русский переводчик и литератор — 416

Каренин Владимир — см. Комарова В. Д.

Carillon — венский корреспондент журнала NBMz — 415, 422

Карл-Александр (1818—1901) — герцог Саксен-Веймарский — 54

Каульбарс Германн (р. 1846) — пианист, скрипач, певец, дирижер и музыкальный деятель; с 1886 г. — дирижер Одесского отделения РМО — 256

Кауфман Ангелика (1741—1807) — немецкая художница — 454

Кафка Г. — пражский корреспондент журнала NZfM — 412

Кашкин Николай Дмитриевич (1839—1920) — русский музыкальный критик, педагог и общественный деятель — 4, 107, 158, 172, 174, 177, 189, 286, 292, 293, 312, 412, 415, 418, 425—427, 434, 439

Кашперов Владимир Никитич (1827—1894) — русский композитор и педагог пения — 29

Кашперова (в замужестве *Андропова*) *Леокадия Александровна* (р. 1872) — русская пианистка и композитор, ученица А. Рубинштейна — 342, 364

Келдыш Юрий Всеволодович — советский музыковед — 95, 210, 417, 418, 428

Кёлер (Köhler) Луи-Генрих (1820—1886) — немецкий пианист, педагог, музыкальный критик и теоретик пианизма — 35, 63, 412, 415, 427

Керубини Луиджи (1750—1842) — композитор — 4

Кеттен Анри (1848—1883) — пианист — 260

Кинский (Kinsky) Георг (1882—1951) — немецкий музыковед — 414

Киреев Александр Алексеевич (1833—1910) — русский публицист,

член дирекции Петербургского отделения РМО — 431, 470

Кирнбергер Иоганн-Филипп (1721—1783) — немецкий композитор и дирижер — 337

Киселев Василий Александрович — советский музыковед — 426

Клейнеке Альберт Карлович (р. 1854) — контрабасист и транскриптор — 428

Клементи Муцио (1752—1832) — пианист, педагог, дирижер и композитор — 266

Кленгель Юлиус (1859—1933) — немецкий виолончелист и композитор — 313

Кленовский Николай Семенович (1853—1915) — русский дирижер и композитор — 417, 418

Клименко И. А. — архитектор, адресат письма П. Чайковского — 414

Климченко Андроник Михайлович (1831—1909) — смотритель Петербургской консерватории, член дирекции Петербургского отделения РМО — 413, 459

Кнорре Адель-Мария Федоровна (р. 1867) — певица, окончила Петербургскую консерваторию — 398

Коган Григорий Михайлович — советский музыковед — 426

Козлов Павел Алексеевич (1841—1891) — русский поэт-переводчик — 468

Колаковский Алексей Антонович (1856—1912) — русский скрипач и педагог — 257

Кологривов Василий Алексеевич (1827—1875) — русский музыкальный деятель, виолончелист-любитель — 157

Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842) — 225, 226, 462

Комарова (урожд. *Стасова*) *Варвара Дмитриевна*; псевдоним — *Владимир Каренин* (1862—1943) — русская писательница, историк литературы и музыковед — 97, 428

Комиссаржевский Федор Петрович (1838—1905) — русский певец — 154

Кон Павел Любимович (1874—1959) — пианист и педагог; окончил Петербургскую консерваторию; организатор Общества имени А. Рубинштейна в Вене — 4, 203, 310, 469

Кондратьев Геннадий Петрович (1834—1905) — русский певец и оперный режиссер — 227, 430

Константин Николаевич (1827—1892) — великий князь — 319

Контский Аполлинарий (1825—1879) — польский скрипач и музыкальный деятель — 37

Корганов Василий Давидович (1865—1934) — музыковед и музыкальный деятель — 322, 440

Корещенко Арсений Николаевич (1870—1921) — русский композитор, пианист, педагог и музыкальный критик — 319, 330

Корнелиус Петер (1824—1874) — немецкий композитор и писатель — 454, 468

Коровин Константин Алексеевич (1861—1939) — советский живописец и театральный художник — 81, 417

Короленко Владимир Галактионович (1853—1921) — русский писатель — 276, 436

Корсов Богомир Богомирович (1845—1920) — русский певец — 160, 425, 429, 430, 457

Корто (Cortot) Альфред (1877—1962) — французский пианист и педагог — 280, 436

Кребс Иоганн-Людвиг (1713—1780) — немецкий композитор — 337

Кребс-Бреннинг Мари (1851—1900) — пианистка — 364, 399

Кремзер Эдуард (1838—1914) — австрийский хормейстер и композитор — 125

Кремлев Юлий Анатольевич — советский музыковед — 378, 379, 428, 447, 448

Крестовский Всеволод Владимирович (1840—1895) — русский писатель — 48

Кроль Иозеф — основатель одного из театров в Берлине — 339

Кроль Франц (1820—1877) — немецкий пианист и педагог — 184

Кросс Густав Густавович (1831—1885) — русский пианист и педагог — 310

Кругликов Семен Николаевич; псевдоним — *Старый музыкант* (1851—1910) — русский музыкальный критик — 82, 116, 204, 315, 399, 417, 428, 429, 439, 450

Крылов Иван Андреевич (1769—1844) — 164, 456

Крюкль Франц (1841—1899) — немецкий певец — 126, 196

Кузнецов Александр Васильевич (1847 — после 1910) — русский виолончелист и композитор — 313

Куликов Николай Иванович (1812—1891) — русский драматург, водевилист, актер и режиссер — 224, 466

Кунау Иоганн (1660—1722) — немецкий композитор — 337

Кунце Вильгельм (1848—1926) — немецкий поэт — 468

Куперен Луи (1626—1661) — французский композитор, органист и клавесинист — 336

Куперен Франсуа (1668—1733) — французский композитор, органист и клавесинист — 265, 268, 336, 338

Курбатов Михаил Николаевич (1863—1934) — русский пианист, педагог и музыкальный писатель — 272, 276, 282, 290, 305, 435—438

Кутателадзе Лариса Михайловна — советский музыковед — 425

Кьерульф (Kjerulf) Чарльз (1858—1919) — датский композитор и музыкальный критик — 262, 282, 433, 436

Кюи Цезарь Антонович (1835—1918) — русский композитор и музыкальный критик — 32, 33, 50, 52, 53, 92, 97, 99, 200, 201, 206, 209, 217, 219, 223, 248, 259, 266, 272, 274, 313, 333, 336, 337, 341, 353, 355, 358, 381, 385, 411, 413, 414, 418, 419, 424, 425, 427 — 430, 432, 433, 435, 437—439, 442—444, 448, 459, 460

Лавровская Елизавета Андреевна (1845—1919) — русская певица и педагог — 21, 123, 170, 182, 256, 310, 311, 313, 314, 398, 421, 427, 429, 445, 459, 469

Ла Мара (La Mara) — см. Липсус Мария

Ламартин Альфонс (1791—1869) — французский поэт и историк — 463

Ламсдорф (Ламздорф, Ламбсдорф) Владимир Николаевич (1837—1907) — царский сановник — 228, 237, 431

Ларош Герман Августович (1845—1904) — русский музыкальный критик — 31, 32, 49, 53, 58, 60—63, 74, 92, 94, 95, 97, 154, 158, 159, 167, 177, 200, 201, 216, 245, 287, 299, 309, 359, 374, 411, 413—416, 418, 425, 426, 428, 429, 432, 438, 446, 459

Лауб Фердинанд (1832—1875) — чешский скрипач — 22

Леберт Зигмунд (1823—1884) — немецкий пианист-педагог и редактор — 470

Лёве Теодор (1855—1936) — немецкий драматург и театрально-административный деятель — 374, 446

Левенберг — пианист — 260

Левенсон Осип Яковлевич (ум.

1892) — русский музыкальный критик — 429, 437, 438

Левенштейн Рудольф (1819—1891) — немецкий писатель — 447

Леви Густав — нотонздателъ в Вене — 109, 145, 245, 420, 470

Левин Иосиф Аркадьевич (1874—1944) — русский пианист, многие годы живший в США — 203, 444

Левинский (Lewinsky) Иозеф (1835—1907) — немецкий театральный деятель и литератор — 55, 375, 414, 447, 455

Легат Николай Густавович (1869—1937) — балетмейстер Мариинского театра — 438

Лейе Жан-Батист (1680—1730) — французский композитор — 336

Лейкснер Оттон (1847—1907) — немецкий литератор — 468

Лемке Михаил Константинович (1872—1923) — историк русской литературы и революционного движения — 410

Ленау Николаус — псевдоним *Нимбша Штреленау Н.-Ф.* фон (1802—1850) — австрийский поэт — 464

Ленин Владимир Ильич (1870—1924) — 407, 448

Ленц Василий (Вильгельм) Федорович (1808—1883) — русский музыкальный писатель и пианист — 297, 412

Леонард (Леонар) Губерт (1819—1890) — бельгийский скрипач и педагог — 19

Леонова Дарья Михайловна (1829—1896) — русская певица — 257

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — 5, 45, 67, 69, 72—81, 90, 98, 99, 224, 228, 415, 416, 457, 462, 463, 466

Лешетицкий Федор (Теодор) Осипович (1830—1915) — польский пианист и педагог, многие годы работавший в России — 271, 298, 342, 400, 421, 445

Либхардт — певица — 135

Линг Герман (1820—1905) — немецкий литератор — 466

Линдгрен (Lindgren) Адольф (1846—1905) — шведский музыкальный критик — 274, 435

Линднер Август (1820—1878) — немецкий виолончелист и композитор — 256

Липинер Саломо (Зигфрид) (1856—1911) — немецкий литератор — 467

Липсиус Мария; псевдоним — *Ла Мара* (1837—1927) — немецкая музыкальная писательница — 177, 408, 412

Лист Франц (Ференц) (1811—1886) — 8, 9, 17—22, 28, 31, 35, 39, 40, 42, 54, 57, 65, 125—127, 129—134, 137, 143, 146, 148, 157, 162, 164, 165, 169, 170, 175—177, 182, 185, 193, 194, 201, 203, 207, 240, 255, 258, 261, 263, 264, 266, 268, 270, 271, 299, 300, 302, 306, 311—314, 337, 342, 348, 357, 385, 386, 391, 408, 412, 414—416, 422, 423, 426, 432, 434, 435, 439, 444, 469

Литольф Анри-Шарль (1818—1891) — французский композитор, пианист и дирижер — 260

Litzmann Berthold (1857—1926) — немецкий историк литературы — 411, 432

Лорис-Меликов Михаил Тариелович (1825—1888) — русский государственный деятель — 227

Лоссо Ж. — адресат писем Г. Бюлова — 131, 175, 176, 422

Лукашевич Николай Александрович — начальник репертуарной части имп. театров в Петербурге — 160, 457

Людвиг Отто (1813—1865) — немецкий писатель и драматург — 213, 214, 217, 464

Лютш Карл Яковлевич (1839—1899) — пианист и педагог — 327

Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — русский композитор, дирижер и педагог — 199, 242, 261, 262, 266, 286, 306, 311, 315, 320, 438

Ляпунов Сергей Михайлович (1859—1924) — русский композитор, пианист, педагог и дирижер — 412

Магнус Елена — певица — 18, 21, 39.

Мазель Лев Абрамович — советский музыковед — 83, 417

Майкапар Самуил Моисеевич (1867—1938) — советский композитор, пианист и педагог — 283, 285, 298, 300, 330, 331, 431, 436, 437, 441, 443

Майков Аполлон Николаевич (1821—1897) — русский поэт — 69, 269, 462

Мак-Артур Лилиан (урожд. Нихия Л.) — пианистка и музыкальная писательница — 343, 442, 469

Маллинггер Матильда (1847—1920) — немецкая певица — 165

Малоземова Софья Александровна (1845—1908) — русская пианистка и

педагог — 96, 182, 196, 364, 394, 396, 404, 405, 438, 445

Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович (1852—1912) — русский писатель — 373, 446

Мандзони (Манцони) Алессандро (1785—1873) — итальянский писатель — 145

Манжан Сильвен (р. 1828) — автор музыки к водевилям, член оперного комитета при дирекции имп. театров в Петербурге — 97

Мария Федоровна (р. 1847) — русская императрица, жена Александра III — 431

Маркези (Marchesi) Матильда (1821—1913) — певица и преподавательница пения — 258, 322, 440

Маркович Андрей Николаевич — сенатор, член Главной дирекции РМО — 327, 441, 444, 469

Марпург Фридрих-Вильгельм (1718—1795) — немецкий композитор и теоретик — 337

Мартини Джованни-Баттиста, по прозвищу *падре Мартини* (1706—1784) — итальянский композитор, педагог, теоретик и историк музыки — 4, 337

Мартйнсен (Martienssen) Карл Адольф (1881—1955) — немецкий пианист, педагог и теоретик пианизма — 177

Мартуччи Джузеппе (1856—1909) — итальянский композитор — 313

Марчелло Бенедетто (1686—1739) — итальянский композитор — 4

Массне Жюль-Эмиль-Фредерик (1842—1912) — французский композитор — 313

Маттесон Иоганн (1681—1764) — немецкий музыкальный писатель, композитор, певец и дирижер — 337

Маурер — вероятно, *Маурер Людвиг-Вильгельм* (1789—1878) — скрипач, дирижер и композитор; был инспектором оркестра Мариинского театра с 1841 до 1862 г. — 97

Маффей Андреа (1798—1885) — итальянский поэт, либреттист и переводчик — 463

Махарина Мария Ивановна (р. 1868) — русская пианистка и певица; окончила Петербургскую консерваторию в 1887 г., Московскую — в 1891 г. — 398

Меюль Этьен-Никола (1763—1817) — французский композитор — 214, 313

Мезенцев Николай Владимирович

(1827—1878) — шеф жандармов — 150

Мей Лев Александрович (1822—1862) — русский поэт и драматург — 48, 260

Мейендорф (урожд. Горчаков а) *Ольга* — приятельница Листа — 133

Мейер Леопольд (1816—1883) — пианист — 137

Мейербер Джакомо; настоящие фамилия и имя — *Бер Якоб* (1791—1864) — 14, 18, 126, 143, 218, 266, 461

Мекк Надежда Филаретовна фон (1831—1894) — меценатка, адресат писем П. И. Чайковского — 123, 187, 421, 427, 431, 434, 440

Мелиг (в замужестве *Фальк*) *Анна* (1846—1928) — пианистка и педагог — 364

Мельгунов Николай Александрович (1804—1867) — русский музыкальный критик и публицист — 417

Мельников Иван Александрович (1832—1906) — русский певец — 154

Мельцер Генри (1869—1928) — польский пианист, композитор и педагог — 444

Менс Антон-Рафаэль (1728—1779) — немецкий живописец — 454

Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847) — 18—22, 29, 34, 39, 54, 55, 126, 127, 143, 146, 155, 157, 168, 175, 185, 256—258, 260, 261, 264, 266, 293, 311—313, 337, 395, 399, 410, 439

Ментер София (1846—1918) — немецкая пианистка и педагог — 203, 280, 313, 329, 364

Меньшикова Александра Григорьевна (1846—1902) — русская певица — 425, 429

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865—1941) — русский писатель и поэт — 468

Мериан (урожд. *Генаст*) *Эмилия* — немецкая певица — 42

Меринг Франц (1846—1919) — деятель германского рабочего движения, публицист — 217, 429

Мертке Эдуард (1833—1895) — пианист, педагог и композитор — 471

Метнер Николай Карлович (1879—1951) — русский композитор и пианист — 203

Мещерский Владимир Петрович (1839—1914) — русский публицист, редактор-издатель реакционной газеты «Гражданин» — 238, 358, 359, 444

Микешин Михаил Осипович (1836—1896) — русский художник — 12

Мильтон Джон (1608—1674) — английский поэт и публицист — 59

Минкус Людвиг (Алоизий) Федорович (1827—1907) — скрипач и композитор, с 50-х гг. живший в России — 97

Минский Н. — псевдоним *Виленина Николая Максимовича* (1855—1937) — русский поэт — 269, 468

Минтовт-Чиж Иван Генрихович (р. 1849) — русский педагог-пианист — 273, 435, 439

Мирза-Шафи — см. *Вазех Мирза-Шафи*

Михайлов Михаил Кесаревич — советский музыковед — 4, 417

Михайлов Михаил Ларионович (1829—1865) — писатель и революционный деятель — 462

Млодецкий Ипполит Осипович (ум. 1880) — участник русского революционного движения — 226, 227

Мозенталь Соломон-Герман (1821—1877) — немецкий писатель и либреттист — 145, 213, 214, 217, 371, 414, 429, 464, 468, 470

Moser (Мозер) Andreas (1859—1925) — немецкий скрипач и педагог — 426

Мокас Александр Петрович (1859—1942) — русский мемуарист — 331, 441

Мокас (урожд. *Пургольд*) *Александра Николаевна* (1844—1929) — русская певица — 413

Монтаньи-Ремори Фанни-Марселина-Каролина (1843—1913) — французская пианистка — 364

Motta José Vianna da (1868—1948) — португальский пианист и композитор — 438

Мотте Селина — певица — 313

Моцарт Вольфганг-Амадей (1756—1791) — 18—22, 25, 39, 126, 129, 134, 137, 143, 146, 155, 165, 168, 185, 246, 260, 261, 265, 268, 275, 297, 298, 312—314, 337, 339, 348, 357, 377, 399, 444, 461

Мошелес (Moscheles) Игнац (1794—1870) — пианист, педагог и композитор — 192, 266

Мравина Евгения Константиновна (1864—1914) — русская певица — 430

Мук Карл (1859—1940) — немецкий дирижер — 400, 403, 446

Мур Томас (1779—1852) — английский поэт — 463

Муригаузер Франц-Ксавер-Антон

(1663—1738) — немецкий композитор — 337

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — 97, 210, 211, 260, 313, 358, 385, 419

Муффат Георг (1645—1704) — немецкий композитор — 337

Муханова-Калерджи (Калергис) Мария (1823—1874) — русская пианистка — 409

Münnich Richard (р. 1877) — немецкий музыкальный писатель и педагог — 438

Мюссе Альфред де (1810—1857) — французский поэт — 45, 463

Мэсн (Mason) Ловелл (1792—1872) — музыкальный деятель в США — 136

Надсон Семен Яковлевич (1862—1887) — русский поэт — 272, 274, 435, 468

Наполеон I (Наполеон Бонапарт) (1769—1821) — французский император и полководец — 235

Наполеон III (Шарль-Луи-Наполеон Бонапарт) (1808—1873) — французский император — 12

Направник Эдуард Францевич (1839—1916) — русский дирижер и композитор — 22, 68, 81, 97, 154, 164, 170, 226, 227, 243, 263, 313, 315, 361, 394, 425, 430, 445

Нарбут (в замужестве Грышкевич) *Жозефина Цезаревна* (1869—1914) — пианистка — 394

Неведомская-Динор (Дюнон) Надежда Александровна (ум. 1905) — русская певица и педагог пения — 462

Нейман Анжело (1838—1910) — директор оперного театра в Праге — 399, 446

Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877) — 150

Неруда Вильма (1839—1911) — скрипачка — 20

Никитенко Александр Васильевич (1805—1877) — русский литературный деятель — 11, 154, 409, 425

Никиш Артур (1855—1922) — венгерский дирижер — 240, 315

Николай, Николай Григорьевич — см. Рубинштейн Н. Г.

Николай Павлович — см. Николай I

Николай I (1796—1855) — русский император — 11, 230, 231

Никольский Федор Калинович (1829—1898) — русский певец — 97

Ниссен-Саломан Генриетта (1819—1879) — шведская певица и педагог, многие годы работавшая в России — 124, 148, 471

Нихельманн Христоф (1717—1762) — немецкий композитор — 337

Нихия Л. — см. Мак-Артур

Новикова (урожд. Киреева) *Ольга Алексеевна* (1840—1925) — русская писательница — 442, 469

Огарев Николай Платонович (1813—1877) — революционный демократ, публицист и поэт — 28, 73, 79, 410, 411, 416

Одоевский Владимир Федорович (1804—1869) — русский писатель и музыковед — 32, 411

Ольга (Олинька) — 190, 191, 255
Old Gentleman — см. Амфитеатров А. В.

Ольденбургский Петр Георгиевич (1812—1881) — принц, музыкант-любитель, основатель детского приюта — 461

Орлов Александр — 198, 427
Орлов Дмитрий Александрович (1842—1919) — русский певец — 425, 430

Орлова Елена Михайловна — советский музыковед — 4

Ормени — певица — 135, 453
Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957) — советский музыковед — 278, 436

Остервальд Владимир (1820—1887) — немецкий литератор и переводчик — 462

Пабст Павел Августович (1854—1897) — пианист, педагог и композитор — 260

Паганини Никколо (1782—1840) — итальянский скрипач и композитор — 18

Падеревский Игнацы-Ян (1860—1941) — польский пианист, композитор и политический деятель — 274

Падлу (Pasdeloup) Жюль-Этьен (1819—1887) — французский дирижер — 15, 162, 258, 451

Пазухин Алексей Дмитриевич (1845—1891) — царский сановник и литератор — 431

Палестрина (Джованни-Пьерлуиджи да Палестрина) (1524 или 1525—1594) — итальянский композитор — 15

Палечек Осип Осипович (Йосиф Иосифович) (1842—1915) — певец, режиссер и педагог — 148, 425

Панаева-Карцева Александра Валерьяновна (1853—1942) — русская певица — 433

Папков А. Д. — балетный дирижер — 97

Парадизи Пьетро-Доменико (1710—1792) — итальянский композитор — 337

Пасквини Бернардо (1637—1710) — итальянский композитор — 337

Пастер Луи (1822—1895) — французский микробиолог — 245

Паустовский Константин Георгиевич — советский писатель — 115, 421

Пахлер Фауст (1819—1892) — немецкий поэт — 467

Пекелис Михаил Самойлович — советский музыковед — 417

Перельман Натан Ефимович — советский пианист и педагог — 4

Перов Василий Григорьевич (1833 или 1834—1882) — русский живописец и график — 123

Перрэн Эмиль-Сезар-Виктор (1815—1885) — французский художник и театрально-административный деятель — 66, 67, 221, 415, 471

Пёрселл Генри (р. ок. 1659—1695) — английский композитор — 336

Петерсен Пётр Леонтьевич (1831—1895) — русский пианист и педагог — 121, 245, 360, 419, 421, 430, 444, 458, 459, 469

Петр I (1672—1725) — русский император — 373

Петров Алексей Алексеевич (1851—1919) — русский музыкальный теоретик и композитор — 313

Петров Осип Афанасьевич (1806—1878) — русский певец — 97, 154, 425

Пиатти Альфредо (1822—1901) — итальянский виолончелист и композитор — 145, 146, 450

Пиккель Иван Николаевич (1829—1902) — русский скрипач — 22

Питовев Исидор Егорович — учредитель и председатель Артистического общества в Тифлисе — 390

Планте Франсис (1839—1934) — французский пианист — 261, 364

Платонова Юлия Федоровна (1841—1892) — русская певица — 97

Плейель — владелец фортепианной фабрики и концертного зала в Париже — 19, 20

Победоносцев Константин Петрович (1827—1907) — русский государственный деятель, обер-прокурор Синода — 229, 237

Погожев Владимир Петрович

(р. 1851) — управляющий конторой имп. театров в Петербурге — 430

Познанская (в замужестве Рабцевич) *Софья Казимировна* (1870—1947) — польская пианистка и педагог, ученица А. Рубинштейна — 281, 310, 333, 342, 364, 394, 397, 399

Полонский Яков Петрович (1819—1898) — русский поэт — 69, 150, 151, 242, 299, 415, 424, 462, 465, 469

Полякова-Хвостова Анна Александровна (р. 1846) — русская певица — 96

Понкьелли Амилкаре (1834—1886) — итальянский композитор — 461

Поппер Давид (1843—1913) — чешский виолончелист, композитор и педагог — 126, 130, 260

Порпора Никола-Антонио (1686—1768) — итальянский композитор — 337

Прахов Николай Адрианович — художник-декоратор и искусствовед — 418

Прач Иван (Ян Богумир) (ум. 1818) — композитор, педагог, пианист — 224

Прегер Мария — адресат письма А. Рубинштейна — 471

Пресман Матвей Леонтьевич (1870—1941) — советский пианист и педагог — 330, 435, 441

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — 282

Протопопов Владимир Васильевич — советский музыковед — 418

Прянишников Ипполит Петрович (1847—1921) — русский певец и педагог — 257

Пузыревский Алексей Ильич (1855—1917) — русский теоретик музыки и педагог — 440—442

Пустарнаков Павел Петрович (1861—1891) — русский скрипач — 264

Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 45, 73, 80, 272, 278, 373, 462, 465

Pfeiffer Theodor (р. 1853) — пианист и педагог — 438

Пыпин Александр Николаевич (1833—1904) — русский литературовед — 252, 416

Пюньо Рауль (1852—1914) — французский пианист, педагог и композитор — 306

Рааб Вильгельмина Ивановна (1848—1917) — русская певица — 96, 148, 154, 164, 425, 429, 430

Раден Эдит Федоровна (1825—1885) — фрейлина при дворе Елены Павловны — 6, 7, 9, 13—16, 23, 27, 29, 35, 37, 54, 55, 60, 65, 99, 102, 134, 407—412, 414, 415, 419, 423, 454

Райндль Виктор фон — в 1869—1892 гг. председатель хоровой ассоциации Общества друзей музыки в Вене — 127, 128, 422

Рамо Жан-Филипп (1683—1764) — французский композитор и музыкальный теоретик — 265, 268

Раухфус Карл Андреевич (1835—1915) — русский врач — 403

Рафаэль Санти (1483—1520) — 284

Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — 47, 81, 116, 197, 203, 273, 274, 288, 290, 301, 309, 310, 421, 435, 437, 441

Ребезов Сергей Дмитриевич — зять А. Рубинштейна — 245

Рейнеке (Reinecke) Карл (1824—1910) — немецкий композитор, пианист, дирижер, педагог и музыкальный деятель — 175, 260, 316, 362, 439, 445

Ренан (Renan) Эрнест-Жозеф (1823—1892) — французский историк религии — 368

Репин Илья Ефимович (1844—1930) — 123, 273, 274, 421

Ryan Th. (1851—1928) — американский мемуарист — 424

Ридель Карл (1827—1888) — немецкий дирижер и основатель хорового общества в Лейпциге — 42

Римский-Корсаков Андрей Николаевич (1878—1940) — советский музыковед — 419, 421, 425, 445, 449

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — 3, 97, 116, 126, 127, 197, 198, 226, 244, 252, 258, 260, 266, 280, 281, 313, 315, 320, 323, 328, 333, 335, 358, 378, 394, 404, 407, 421, 430, 432, 438, 440, 459, 460, 470

Риттер (Ritter) Герман (1849—1926) — немецкий альтист, музыкальный теоретик и педагог — 161, 162, 425

Ритц Юлиус (1812—1877) — немецкий дирижер и музыкальный деятель — 18

Рихтер Оттон Борисович (р. 1830) — царский сановник — 444

Роан (Роган) Анри де (1579—1638) — герцог, французский политический деятель и полководец — 277

Роденберг (Rodenberg) Юлиус (1831—1914) — немецкий писатель и поэт — 18, 37, 59, 60, 105, 106,

240, 368, 369, 409, 413—415, 419, 432, 445, 462, 466

Рождественский Всеволод Александрович — советский поэт — 445

Роллан Ромен (1866—1944) — 57, 100, 272, 274, 410, 435

Ролле Иоганн-Генрих (1718—1775) — немецкий композитор — 337

Росси Михель-Анжело (р. ок. 1600 — ум. ок. 1674) — итальянский композитор — 337

Россини Джоаккино-Антонио (1792—1868) — итальянский композитор — 20, 21, 137, 143, 169, 185, 258, 260, 261, 266, 313

Ростислав — см. Толстой Ф. М.

Рубец Александр Иванович (1837—1913) — хоровой дирижер, педагог, собиратель народных песен — 343, 344, 443

Рубинштейн Александр Антонович (1872—1893) — сын А. Рубинштейна — 121, 168, 388, 401—403

Рубинштейн Анна Антоновна (1869—1915) — дочь А. Рубинштейна — 121, 403, 470

Рубинштейн (урожд. Чекуанова) *Вера Александровна* (1841—1909) — жена А. Рубинштейна — 27, 30, 39, 105, 108, 110, 119—123, 131, 139, 146, 149, 167, 183, 189, 247, 388, 401, 403, 404, 410, 411, 415, 419—422, 424, 426, 427, 429, 432, 434, 469, 471

Рубинштейн И. Я. — 469

Рубинштейн (урожд. Левенштейн) *Калерия (Клара) Христовна* (1807—1891) — мать А. Рубинштейна — 216, 391

Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881) — русский пианист, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель, брат А. Рубинштейна — 6, 9, 21, 22, 32, 37, 43, 97, 101, 157, 168, 171—173, 176, 187—191, 203, 209, 256, 257, 261, 262, 266, 271, 306, 311, 314, 318, 320, 342, 405, 411—413, 416, 425—427, 434—436, 471

Рубинштейн Софья Григорьевна (1841—1919) — педагог-вокалист, сестра А. Рубинштейна — 123, 151, 182, 183, 198, 210, 368, 393, 415, 421, 424, 426, 427, 433, 441, 445, 446, 449, 450, 469, 470

Рубинштейн Яков Антонович (1866—1902) — сын А. Рубинштейна — 121, 388, 393, 402, 413, 449, 470

Рубинштейн Яков Григорьевич (ум. 1863) — врач, брат А. Рубинштейна — 190

Ругевич Анна Сергеевна — врач, внучка А. Рубинштейна — 414, 424
Рудорф Эрнст (1840—1916) — немецкий пианист и композитор — 166
Руммель Франц (1853—1901) — пианист, композитор и педагог — 260
Рюккерт Фридрих (1788—1866) — немецкий поэт — 466

Саар Фердинанд фон (1833—1906) — австрийский писатель — 463
Саванели Харлампий Иванович (1845 или 1846—1890 ?) — певец и хоровой дирижер; в 1868 г. окончил Петербургскую консерваторию; основоположник грузинского музыкального образования — 418

Савинский Самарий Ильич — советский пианист, педагог и теоретик пианизма — 4

Саккетти Ливерий Антонович (1852—1916) — русский музыкальный историк и критик — 440—442

Саккини Антонио-Мария-Гаспаро (1730—1786) — итальянский композитор — 260, 313

Салина Надежда Васильевна (р. 1864) — русская певица — 82, 417

Саломан Зигфрид (1816—1899) — скрипач и композитор, муж певицы Г. Ниссен-Саломан — 6, 7, 9, 14, 408, 409, 422, 471

Салтыков (Салтыков-Щедрин) Михаил Евграфович (1826—1889) — 3, 124, 230, 407, 431, 470

Самойлов Василий Васильевич (1812—1887) — русский драматический актер — 12, 452

Самусь Василий Максимович (1848—1903) — русский певец и педагог — 246

Сапельников Василий Львович (1868—1940) — русский пианист — 318, 357

Сариоти (Сироткин) Михаил Иванович (1839—1878) — русский певец — 97

Сафонов Василий Ильич (1852—1918) — русский пианист, педагог, дирижер и музыкально-общественный деятель — 171, 310, 313, 398, 406, 450

Сахаров Иван Петрович (1807—1863) — русский фольклорист — 224

Саша — см. Рубинштейн Ал. А.

Семевский Михаил Иванович (1837—1892) — русский историк и публицист — 232, 378, 379, 431, 455, 456, 469

Семенов-Тянь-Шанский Петр Петро-

вич (1827—1914) — русский географ — 452

Сен-Жорж Жюль-Анри (1801—1871) — французский либреттист — 66

Сен-Санс (Saint-Saëns) Камиль (1835—1921) — французский композитор — 19, 20, 22, 29, 42, 157, 158, 264, 313, 410

Сервантес де Сааведра Мигель (1547—1616) — 50, 51, 53, 183, 413

Серве Адриен-Франсуа (1807—1866) — бельгийский виолончелист — 37

Серов Александр Николаевич (1820—1871) — 67, 68, 224, 256, 257, 286, 333, 385

Серова (урожд. Бергман) Валентина Семеновна (1846—1924) — русский композитор и музыкальный критик — 68, 260, 415

Скарлатти Алессандро (1660—1725) — итальянский композитор — 337

Скарлатти Доменико (1685—1757) — итальянский композитор и клавесинист — 19, 20, 22, 143, 148, 265, 337

Скобелев Михаил Дмитриевич (1843—1882) — видный русский полководец — 363, 456

Скрябин Александр Николаевич (1872—1915) — 47

Славник М. — 256

Славянский — см. Агренов-Славянский Д. А.

Сливинский Иосиф (1865—1930) — пианист, ученик Ф. Лешетицкого и А. Рубинштейна — 343, 347

Сметана Бедржих (1824—1884) — чешский композитор и дирижер — 4, 153, 384, 471

Соваж Томас-Мари-Франсуа (1794—1877) — французский драматург и либреттист — 66, 67, 221

Соколов Флавий Васильевич — советский музыковед и педагог — 4

Соколова (урожд. Денисьева) Александра Ивановна (1836—1914) — русская мемуаристка — 189, 427

Соколовская Альвина Петровна (1834—1896) — русская пианистка, педагог, ученица А. Рубинштейна — 364

Соколовы — 434

Соллогуб Владимир Александрович (1814—1882) — русский писатель — 48, 413, 470

Соловцов Александр Владимиро-

вич (1847—1923) — русский пианист, педагог и шахматист — 4, 275, 296, 306, 342, 434

Соловцов Анатолий Александрович — советский музыковед — 4, 275, 296, 306, 342, 426, 434, 436—439, 442

Соловьев Николай Феопемтович (1846—1916) — русский композитор, музыкальный педагог и критик — 68, 257, 260, 313, 333, 342

Соня, Софинька, Софья Григорьевна — см. Рубинштейн С. Г.

Спасович Владимир Данилович (1829—1906) — русский юрист и либреттатуровед — 416

Спитта Юлиус-Август-Филипп (1841—1894) — немецкий музыковед — 296

Станиславский Константин Сергеевич (1863—1938) — советский режиссер, актер и теоретик театрального искусства — 283, 288—289, 346, 348, 436

Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — 92, 97, 167, 172, 206, 224, 252, 253, 286, 289, 299, 300, 303, 320, 321, 323, 378, 413, 418, 420, 426, 428, 430, 437, 438, 440, 441, 447, 459, 460, 470

Стасов Дмитрий Васильевич (1828—1918) — русский юрист и музыкально-общественный деятель — 97, 98, 378

Стасовы — 413

Стейнвей (Steinway) Вильям (1836—1896) — владелец в Нью-Йорке фортепианной фабрики — 135, 138, 139, 142, 423, 424

Стояновский Николай Иванович (1820—1900) — царский сановник, вице-председатель РМО — 445

Стравинский Федор Игнатьевич (1843—1902) — русский певец — 430, 469

Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912) — русский журналист, владелец газеты «Новое время» — 358, 359, 452

Сушкова (Хвостова) Екатерина Александровна (1812—1868) — русская мемуаристка — 416

Сырокомля Владислав; настоящие фамилия и имя — Кондратович Людвик (1822—1862) — польский поэт — 468

Таллис Томас (ок. 1505—1585) — английский композитор — 336

Тальберг Сигизмунд (1812—1871) — австрийский пианист и ком-

позитор — 137, 143, 169, 185, 264, 266, 272, 286, 337, 420

Тальони Пауль (1808—1884) — немецкий балетмейстер и балетный либреттист — 367, 466

Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — 112, 113, 203, 253, 256, 257, 260, 273, 274, 343, 355, 420, 433, 435, 443, 444, 469

Тауберт Готфрид-Вильгельм (1811—1891) — немецкий пианист, дирижер и композитор — 21, 39

Таузиг Карл (1841—1871) — польский пианист, композитор и педагог — 17, 36, 39—42, 171, 271, 426

Тенишев Вячеслав Николаевич (ум. 1902) — русский промышленник; в 1883—1887 гг. был председателем дирекции Петербургского отделения РМО — 459

Тёппе Маргарита — 447

Терминская Моника Викентьевна (р. 1850) — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 170, 257

Тиманова Вера Викторовна (1855—1942) — русская пианистка — 313, 364, 434

Тимирязев Ф. — 38, 412

Толстой Алексей Константинович (1817—1875) — русский писатель и поэт — 69, 161, 193, 196—198, 218, 284, 429, 436, 465

Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 236, 265, 365, 445

Толстой Феофил Матвеевич; псевдоним — Ростислав (1809—1881) — русский музыкальный критик — 411

Тома Амбруаз (1811—1896) — французский композитор — 14, 222

Томас Теодор (1835—1905) — американский скрипач, дирижер и музыкальный деятель — 136, 142

Тосканини Артуро (1867—1957) — итальянский дирижер — 317

Трепов Федор Федорович (1803—1889) — царский сановник — 12, 150, 452

Третьяков Павел Михайлович (1832—1898) — русский общественный деятель, основавший вместе с братом картинную галерею — 421, 433

Третьякова Вера Николаевна (урожд. Мамонтова) (1844—после 1898) — жена П. М. Третьякова — 256

Туманина Надежда Васильевна — советский музыковед — 418

Тургенев Иван Сергеевич (1818—

1883) — 12, 27, 30, 42, 51, 365, 413, 414, 452, 467, 468

Тюменев Илья Федорович (1855—1927) — русский литератор, оперный либреттист — 430

Ульман Б. — организатор концертов — 153, 176, 425

Унтерштейнер Альфред (1859—1918) — итальянский музыкальный писатель и критик — 177, 426

Урусова Мария Леонидовна (1867—1895) — пианистка — 343, 443

Урусова Мария Сергеевна — мать Урусовой М. Л. — 443

Фалтин Рихард-Фридрих (1835—1918) — финский органист, дирижер и педагог — 210, 428, 471

Фаминцын Александр Сергеевич (1841—1896) — русский музыковед и композитор — 177, 460, 469

Фан Арк Карл Карлович (1839—1902) — русский пианист-педагог — 331

Фанти Наполеон Артурович — итальянский музыковед, директор библиотеки при консерватории имени Дж.-Б. Мартини в Болонье — 4

Фарина (Farina) Сальваторе (1846—1918) — итальянский литератор — 147, 424

Федоров Иван — инспектор музыки имп. театров в Петербурге — 419

Федоров Павел Степанович (1803—1879) — начальник репертуарной части имп. театров в Петербурге, драматург — 419

Ферни-Джиральдоки Каролина Людвиговна (1839—1923) — педагог пения в Петербурге — 459

Фигнер Вера Николаевна (1852—1942) — русская революционерка-народница — 151

Фигнер Николай Николаевич (1857—1918) — русский певец — 456

Фильд Джон (1782—1837) — ирландский пианист, композитор, педагог, длительное время работавший в России — 18, 20, 22, 126, 143, 146, 148, 165, 168, 185, 261, 266, 422

Финдейзен Николай Федорович (1868—1928) — русский историк музыки и музыкальный критик — 5, 58, 65, 102, 225, 242, 272, 287, 291, 315, 355, 356, 372, 407, 414, 415, 419, 424, 425, 430, 432, 433, 435—437, 439, 444, 446, 470

Фитингоф-Шель Борис Александрович (1828—1901) — русский композитор — 67, 68, 313, 415

Фитценгаген Вильгельм-Карл-Фридрих (1848—1890) — виолончелист и композитор — 22, 256

Фишер — 459

Фишер Фридрих-Теодор (1807—1887) — немецкий литератор — 466

Флёров Сергей Васильевич; псевдоним — *Ignotus* (1841—1901) — русский журналист и музыкальный критик — 256, 270, 314, 433, 434, 439

Фогт-Сударская (Vogt-Sudarsskaja) Раиса — пианистка, мемуаристка — 343, 442

Франк Эрнст (1847—1889) — хоровой дирижер и органист — 125

Фрей Эмиль (1889—1946) — швейцарский пианист и композитор — 444

Фрескобальди Джероламо (1583—1643) — итальянский композитор и органист — 337

Фридберг Петр Иванович (1819—1887) — цензор драматических произведений в Петербурге — 75, 98, 416

Фробергер Иоганн-Якоб (1616—1667) — немецкий композитор — 337

Хак — вероятно, *Хак Герман* — немецкий актер, режиссер и театральный деятель — 169, 420, 426

Хвостов — 459

Хентова Софья Михайловна — советский музыковед и педагог — 4

Хольфельд Отто (1854—1895) — немецкий скрипач — 260

Цабель Евгений (Zabel Eugen) (1851—1924) — немецкий писатель и журналист — 253, 289, 379, 412, 437

Цандер Фридрих — немецкий дирижер и музыкальный деятель — 65

Цвейг Стефан (1881—1942) — австрийский писатель — 317, 439

Цезарь Гай Юлий (100—44 до н. э.) — 5

Цельнер Леопольд-Александр (1823—1894) — австрийский музыкальный писатель, критик, издатель журнала и композитор — 24, 129, 130, 177, 470

Циммерман Агнеса (р. 1845) — пианистка и композитор — 364

Ционглинский Ян Францевич (1858—1912) — русский художник — 405

Циполи Доменико (1688—1726) — итальянский органист и композитор — 337

Чайковский Модест Ильич (1850—1916) — русский писатель — 412, 431, 433, 444

Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — 32, 37, 40, 43, 53, 65, 66, 80, 83, 90, 96, 113, 123, 148, 187, 188, 190, 194, 197, 201, 204, 206, 207, 209, 211, 212, 222, 234, 242, 243, 252—254, 257, 258, 261, 262, 266, 269, 272, 310, 311, 313—315, 333, 354, 355, 359, 367, 371, 372, 394, 400, 407, 411—414, 418, 420, 421, 424, 427, 428, 430, 431, 433, 434, 440, 443, 444, 449, 459, 470

Чези Бениамино (Бениамин) (1845—1907) — итальянский пианист, педагог и композитор, некоторое время преподававший в Петербургской консерватории — 298, 311, 313, 329

Чекуановы — 183

Черни Карл (1791—1857) — пианист, педагог и композитор — 296

Чернова (Чарнова) Анна И. — издательница — 460

Чехов Антон Павлович (1860—1904) — 230

Чинизелли Газтано (1815—1881) — владелец цирка в Петербурге — 311, 355

Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) — 81, 82, 288, 310, 417

Шамбоньер Жак (р. ок. 1602—1670) — французский композитор и клавесинист — 336

Шан-Гирей Аким Павлович — приятель М. Ю. Лермонтова — 72, 416

Шаховской Николай Владимирович — русский литератор и цензор — 226

Шейн Сюзанна Федоровна — советский музыковед — 417

Шекспир Вильям (1564—1616) — 14, 151, 364

Шерер Георг (1828—1909) — немецкий поэт — 467

Шеффёр Ари (1795—1858) — французский живописец — 29, 30

Шиллер Фридрих (1759—1805) — 304

Шлезингер Генрих (ум. 1879) — владелец музыкально-издательской фирмы в Берлине — 471

Шлосс — адресат письма А. Рубинштейна — 471

Шлеман Вера Эдуардовна (р. 1860) — русская пианистка; окончила Петербургскую консерваторию в 1881 г. — 264

Шмитт Ганс (1835—1907) — австрийский пианист, педагог и методист — 422

Scharr Friedrich — немецкий музыковед — 421, 435

Шнейдер М. — возможно, *Шнейдер Мари* (р. 1815) — оперная, концертная певица — 313

Шобер (Шоберт) Иоганн (1720—1767) — композитор и клавирист — 336

Шопен Фридерик (1810—1849) — 15, 18—22, 25, 30, 37, 126, 139, 141, 143, 146, 148, 155, 157, 162, 164, 165, 167, 168, 170, 176, 185, 200, 257, 258, 261—264, 266, 268, 273, 275, 278, 280, 281, 285, 287, 288, 292, 304—306, 311, 314, 337, 349, 357, 382, 385—387, 391, 405, 420, 438, 439, 444, 454

Шорн (Schorn) Адельгейда фон (р. 1841) — мемуаристка, друг Листа и К. Витгенштейн — 132, 412, 423, 431

Шостаковский Петр Адамович (1851—1917) — пианист, дирижер и музыкальный деятель — 417

Шпор Людвиг (Луи) (1784—1859) — немецкий композитор, скрипач, дирижер и педагог — 260

Шрадик Генри (1846—1918) — немецкий скрипач — 162

Stargardt-Wolff Edith — дочь Германа и Луизы Вольф, немецкая мемуаристка — 427, 431—434, 443, 449, 450

Штраус Давид-Фридрих (1808—1874) — немецкий литератор — 466

Штраус Рихард (1864—1949) — немецкий композитор и дирижер — 52

Штрусс Фриц (р. 1847) — немецкий скрипач — 163

Штурм Юлиус (1816—1896) — немецкий литератор — 468

Шуберт Франц (1797—1828) — 18—22, 126, 132, 137, 141, 143, 146, 148, 155, 157, 160, 164, 165, 168—170, 185, 193, 194, 256, 258, 260—263, 265, 266, 268, 300, 311—313, 330, 337, 340, 341, 349, 385

Шувалов Петр Андреевич (1827—1889) — царский сановник — 11

Шульгоф Юлиус (1825—1898) — пианист и композитор — 271

Шуман (Schumann) (урожд. В. и К. Клара-Жозефина) (1819—1896) — немецкая пианистка — 34, 36, 39, 180, 249, 301—303, 411, 432, 470

Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856) — 18—22, 39, 126, 127, 130, 132, 137, 139, 141, 143, 146, 148,

155, 157, 162, 164, 165, 167, 168, 170, 173, 185, 193, 200, 203, 206, 207, 209, 256, 258, 260—264, 266, 268, 275, 278, 280, 301—303, 306, 311—313, 337, 347, 348, 357, 386, 387, 391, 399, 404, 413, 438, 444

Щедрин — см. Салтыков-Щедрин М. Е.

Щербачев Николай Владимирович (р. 1853) — русский композитор — 253, 260, 460

Эберлин Иоганн-Эрнст (1702—1762) — дирижер и композитор — 337

Эккерт Карл-Антон-Флориан (1820—1879) — немецкий дирижер — 165

Eckstein Fr. — 434

Элла Джон (1802—1888) — английский скрипач, лектор и музыкальный деятель — 20

Эльшлегер Герман — 463

Эмсегеймер Эрнст — шведский музыковед, директор Музыкально-исторического музея в Стокгольме — 4

Энгель Юлий Дмитриевич (1868—1927) — русский музыкальный писатель и критик — 432

Энде; настоящие фамилия и имя — фон *Дервиз Николай Григорьевич* (1837—1880) — русский певец — 164, 425

Эрары — владельцы фортепианной фабрики и концертного зала в Париже — 258

Эрдмандсдерфер Макс (1848—1905) — дирижер — 428

Эристов (Эристави) Давид (1847—1890) — грузинский литератор — 468

Эркель Ференц (1810—1893) — венгерский композитор, дирижер, пианист и музыкально-общественный деятель — 384

Эрлих (Ehrlich) Генрих (1822—1899) — немецкий пианист, педагог и музыкальный писатель — 7, 34, 35, 116, 177, 408, 412, 421, 426

Эскюдье Леон (1821—1881) — французский журналист и музыкальный писатель — 146, 177

Юргенсон Петр Иванович (1836—1903) — нотопечататель в Москве — 187, 189, 191, 227, 254, 371, 381, 398, 427, 430, 431, 433, 443, 444, 446, 448, 449, 458, 469, 470

Якимовская (в замужестве Бентонская) *София Николаевна* (1871—1908) — русская пианистка, ученица А. Рубинштейна — 342, 364, 394, 397, 400

Якимовские — 395

Яков, Яша см. Рубинштейн Я. А.

Яковлев Василий Васильевич (1880—1957) — советский музыковед — 414

Яковлев Леонид Георгиевич (1888—1919) — русский певец — 430

Ястребцев Василий Васильевич (1808—1934) — русский музыковед — 244, 328, 432, 433, 436, 439, 441

Яцковский Екатерина Ивановна (р. 1872) — русская пианистка; окончила Петербургскую консерваторию в 1893 г. — 364

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
---------------------	---

Часть пятая

После ухода из Петербургской консерватории 1867—1871

Глава девятнадцатая	5
Глава двадцатая	17
Глава двадцать первая	44

Часть шестая

Годы странствий и кипучей творческой работы 1871—1881

Глава двадцать вторая	100
Глава двадцать третья	124
Глава двадцать четвертая	192

Часть седьмая

Подведение итогов и последние годы жизни 1881—1894

Глава двадцать пятая	229
Глава двадцать шестая	256
Глава двадцать седьмая	317
Глава двадцать восьмая	362
Глава двадцать девятая	375
Глава тридцатая	387

Дополнения и примечания

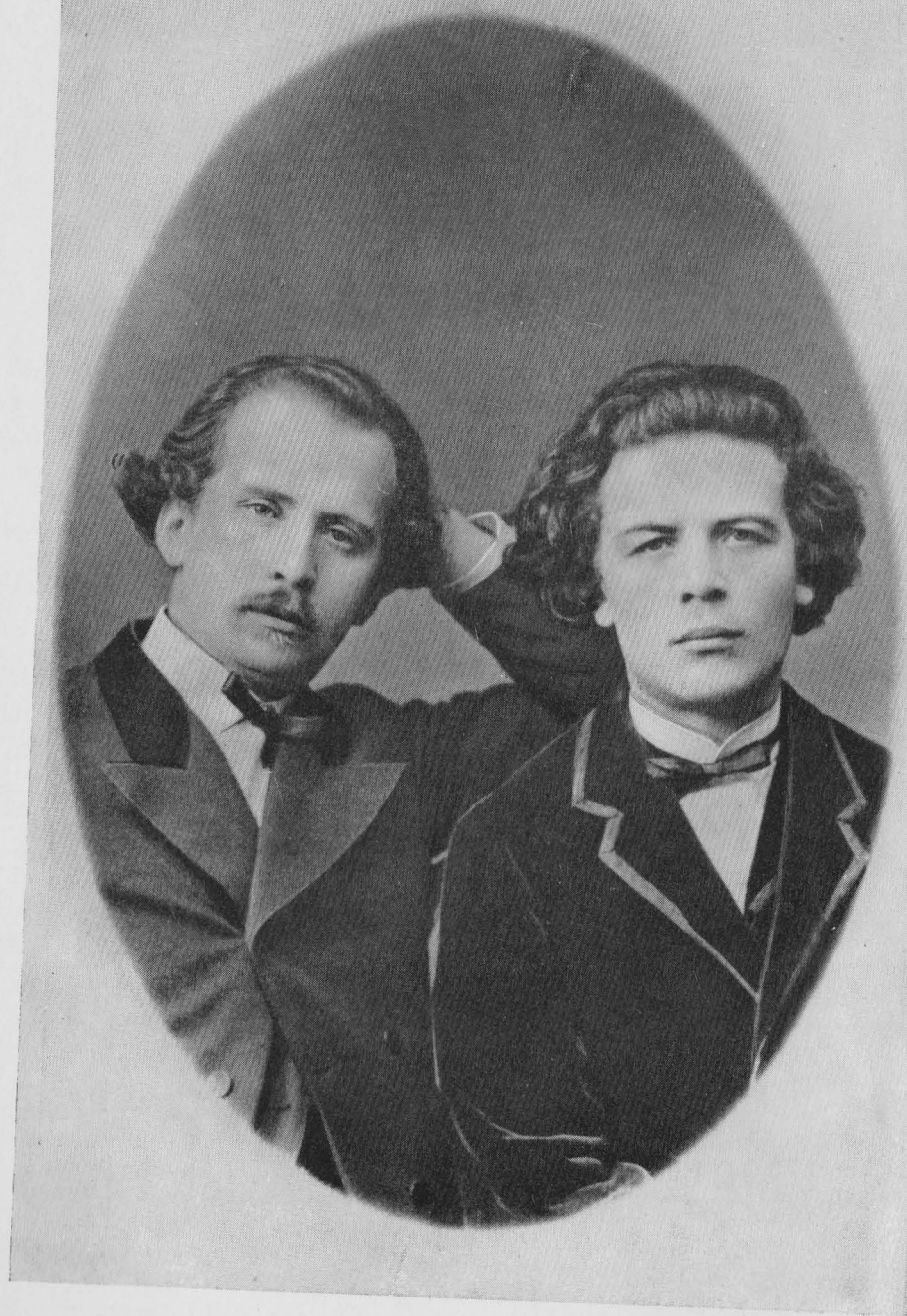
Часть пятая	407
Часть шестая	419
Часть седьмая	431

Приложения

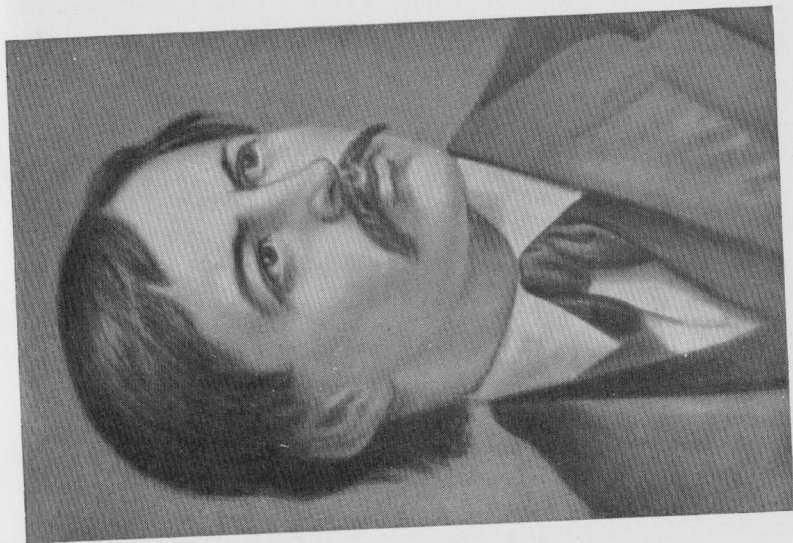
А. Г. Рубинштейн. Автобиографические рассказы (1867—1889)	451
Хронологический перечень сочинений А. Г. Рубинштейна (1867—1894)	462
Список использованных архивных и рукописных материалов, хранящихся в СССР и за рубежом	469
Указатель имен	471



А. Г. Рубинштейн.
Портрет работы В. Г. Перова. 1870



Братья Николай и Антон Рубинштейны.
Фотография. Конец 1860-х годов



К. Таузиц.
Фотография. Конец 1860-х годов



А. Г. Рубинштейн.
Фотография. 1872

Zeitung, den 1. März 1872, prägte 7 Uhr Abends,

im großen Saale:

Erste

ausserordentliches Konzert

Anton Rubinstein

Mitwirkende: Fräulein Bertha Schen, f. f. Violoncello und Kammerflügelin,
Herr Josef Guldensberger, f. f. Kontrabass, Herr Anton Rubinstein.

Programm:

1. Glucke Quartett aus Besondere zum Drama „Hart Holmby“ für Violoncello, (Hr.)
2. Beethoven Fragment des 1. Tages eines Koncertes für Soliste mit Violoncello, (Hr.)
3. Schumann Quartett aus der Oper „Saverio“, (Hr.)
4. Beethoven Quartett aus der Oper „Saverio“, (Hr.)
5. Schumann Quartett aus der Oper „Saverio“, (Hr.)
6. Mozart Quartett aus der Oper „Saverio“, (Hr.)

Der Künstler Anton Rubinstein merkt nicht, daß am Sonntag in München, 14. März, ein Konzert gegeben wird, das von der Musik, nicht selten werden kann.

Gefährliche Karte auf der Straße.

Programma koncerta
венского Общества
друзей музыки

под управлением А. Рубинштейна, 1872



Domenica 14 Dicembre 1873

NELLA GRANDE AULA
DEL LICEO MUSICALE

CONCERTO

di
ANTONIO RUBINSTEIN
di PIETROBURGO.

PROGRAMMA

WAGNER Tra per piano forte, Violoncello e Violoncello. Signor Kolbostein.
Violoncello e Violoncello.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.

CHOPIN Sonata in G minor, Op. 10, No. 3.



Сцена из оперы «Демон». Мариинский театр в Петербурге. 1875
(Тамара — В. И. Рааб. Демон — И. А. Мельников)

MATINÉE LITTÉRAIRE

ET MUSICALE.

Du Vendredi 14 Mai, à deux heures

37, RUE DE DUNKERQUE.

MM.

De Bialot.

Par M. PAUL VIARLOT.

Toutefois:

La par Valence.

GENES.

Par M^{me} PAULINE VIARLOT.

WISSE.

Par M. RUBINSTEIN.

POISSON.

Le deuxième acte de la Comédie: les Temps célèbres.

La par Valence.

BEAUVILLE.

Toutefois:

Par M^{me} PAULINE VIARLOT.

Toutefois:

La par Valence.

BEAUVILLE.

Toutefois:

Par M. RUBINSTEIN.

BEAUVILLE.

Toutefois:

Par M. RUBINSTEIN.

Программа концерта в Париже (1875)
в пользу русской читальни с участием
А. Г. Рубинштейна, И. С. Тургуева и др.

1875.

Въ Воскресеніи, 21-го Декабря,

КОНЦЕРТЪ

АНТОНА РУБИНШТЕЙНА.

ПРОГРАММА.

1. Соната для ф. п. (C-dur. Op. 53). Бетховена.

а) Allegro con brio.

б) Introduzione. Adagio molto.

в) Rondó. Allegretto moderato

2. а) Moment musical.

б) Полонезъ.

в) Песни безъ словъ.

г) Вариации.

3. а) Соната (B-moll).

б) Полонезъ.

в) Ноктюрнъ.

г) Вальсъ.

4. а) Kreisleriana.

б) Венгерская ракоца.

исполнить А. Рубинштейнъ.

Шуберта.

Вебера.

Мендельсона.

Бартольди.

Шопена.

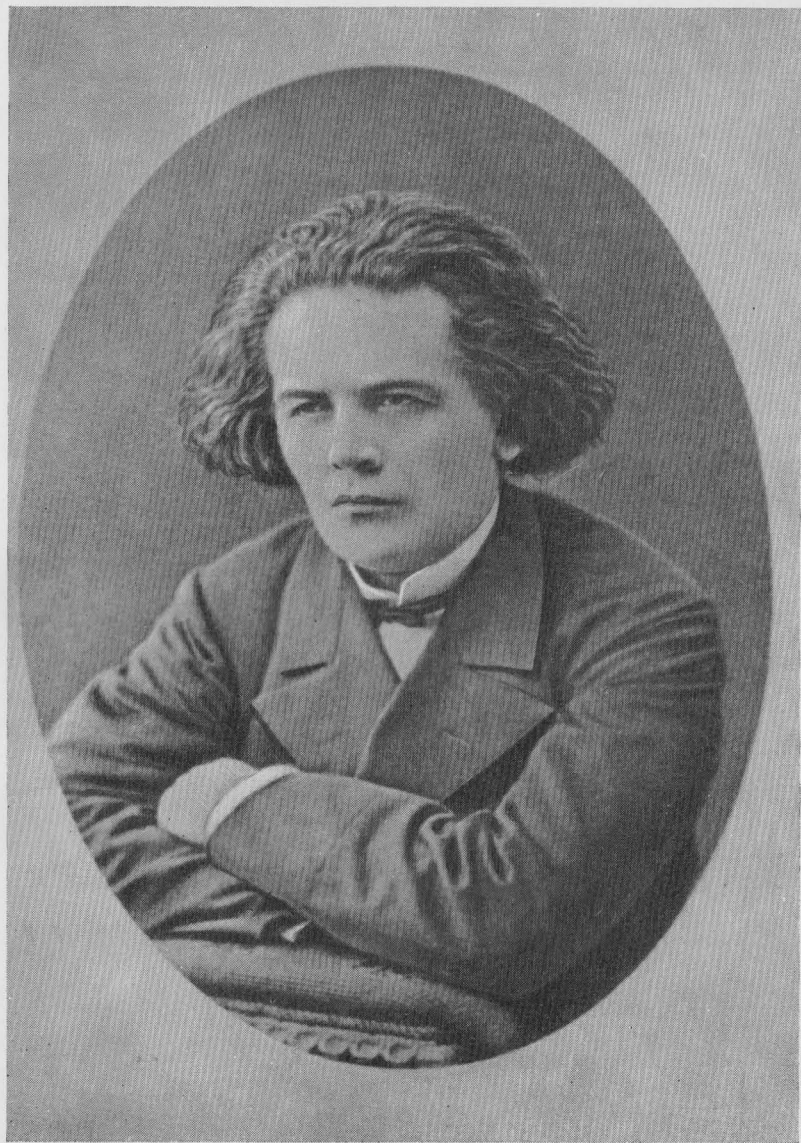
Шумана.

Листа.

Рольфа фабрики Беккера.

Начата възвѣщать 17 Декабря 1875 года Московскій Общ. Панинъ-Михайловъ
Съюзъ Кю Вѣдѣствъ. Рубинъ-Майора АРАПОВЪ.
Тѣатральная типографія П. И. Смирнова въ Кудринѣ, соб. д. (Контра въ д.
Челюшова, противъ Малого театра).

Программа концерта А. Г. Рубинштейна в Москве.
1875



А. Г. Рубинштейн.

Фотография. Вторая половина 1870-х годов

ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Понедѣльникъ, 13-го Января.

Въ пользу Г-на Мельникова.

ВЪ 1-й РАЗЪ:

ДЕМОНЪ.

Фантастическая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ и 6-ти картинахъ.
Музыка А. Г. Рубинштейна.

Либретто по Лермонтову составлено П. А. Висковатовымъ.

Танцы поставлены балетмейстеромъ М. Петина.

Новыя декорации: 1-го дѣйствія, 1-й и 2-й картины — академикъ Ючарова; 3-го дѣйствія, 1-й картины — Г. Лагорио; 2-й картины — академикъ Шашкова.

Новые костюмы: мужскіе — Г. Иванова; женскіе — Гг.: Петрова и Столярова; парики мужскіе — Г. Малишева; женскія прически — Г. Дмитриева; головные уборы — Г-жи Магнусъ; аксессуарныя вещи — Г. Гаврилова; химическое освѣщеніе — Г. Шашко.

ТАНЦОВАТЬ ВУДУТЪ ВО 2-мъ ДѢЙСТВІИ:

Лезгинку: Г-жи Радина 1, Кошева, Мадаева, Прикунова и Амосова;
Гг. Л. Ивановъ, Гердтъ 1, Кшесинскій, Волковъ, Пишо, Орловъ,
Бизюкинъ, Литвиновъ 1, Литвиновъ 2, Навацкій, Дядичкинъ, Анс-
тъвъ и Гензель 1.

Плиску грузинокъ: Г-жи: Жукова, Глаголева, Александрова 1,
Кузьмина 3, Ярцъ, Леде, Селезнева, Новицкая, Соколова 2. и Ур-
банъ 2. Шамбурская 2, Гальцеръ, Жебелева, Кеммереръ 2, Маль-
чугина, Леонова 2, Кузьмина 1, Кузьмина 2, Полонская, Бубнова,
Стенанова и Долганова и 8 хордебалетныхъ танцовщицъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Князь Гудаль	Г-нъ Петровъ.
Тамара, его дочь	Г-жа Разбъ.
Няня Тамары	Г-жа Шредеръ.
Князь Синодала, женихъ Тамары	Г-нъ Коммиссаржево Н.
Старый слуга князя Синодала	Г-нъ Васильевъ 1.
Гонецъ князя Синодала	Г-нъ Васильевъ 2.
Демонъ	Г-нъ Мельниковъ.
Геній добра	Г-жа Крутикова.

Хоры злыхъ и добрыхъ духовъ, грузины, грузинки, гости, татары,
слуги, отшельники и проч.

Дѣйствіе происходитъ въ Грузіи.

Начало въ 7 часовъ.

Билеты для сего спектакля можно получать въ кассѣ Мариинскаго театра, съ 9-ти часовъ утра.

Афиша первого спектакля оперы «Демонъ»
на сценѣ Мариинскаго театра. 1875



Г. Бюлов.
Фотография. 1874



Н. Г. Рубинштейн.
Фотография. 1870-е годы



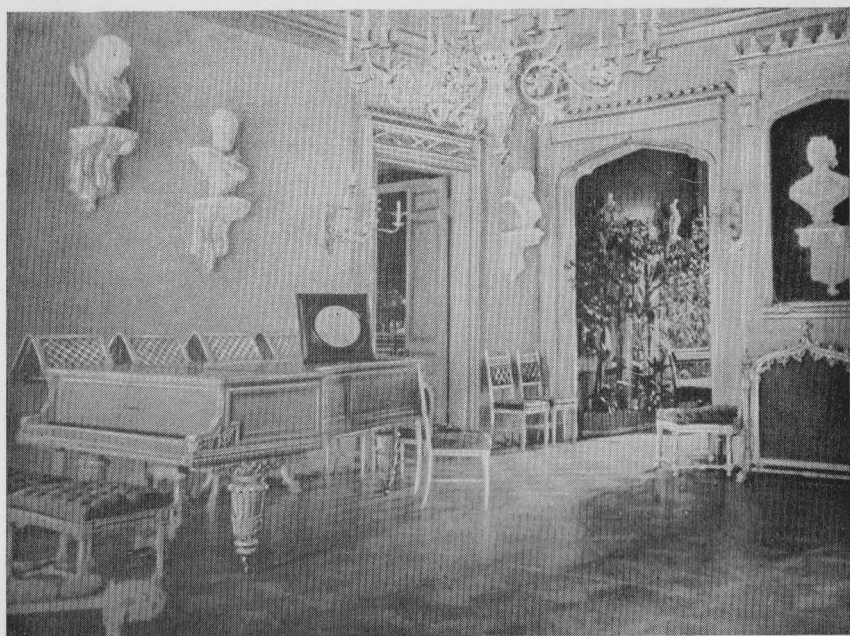
*Гостиница «Velle uce» в Каденаббии на озере Комо,
в которой Рубинштейн жил в 1873 и 1893 годах*



Дом А. Г. Рубинштейна в Петергофе. 1880-е годы



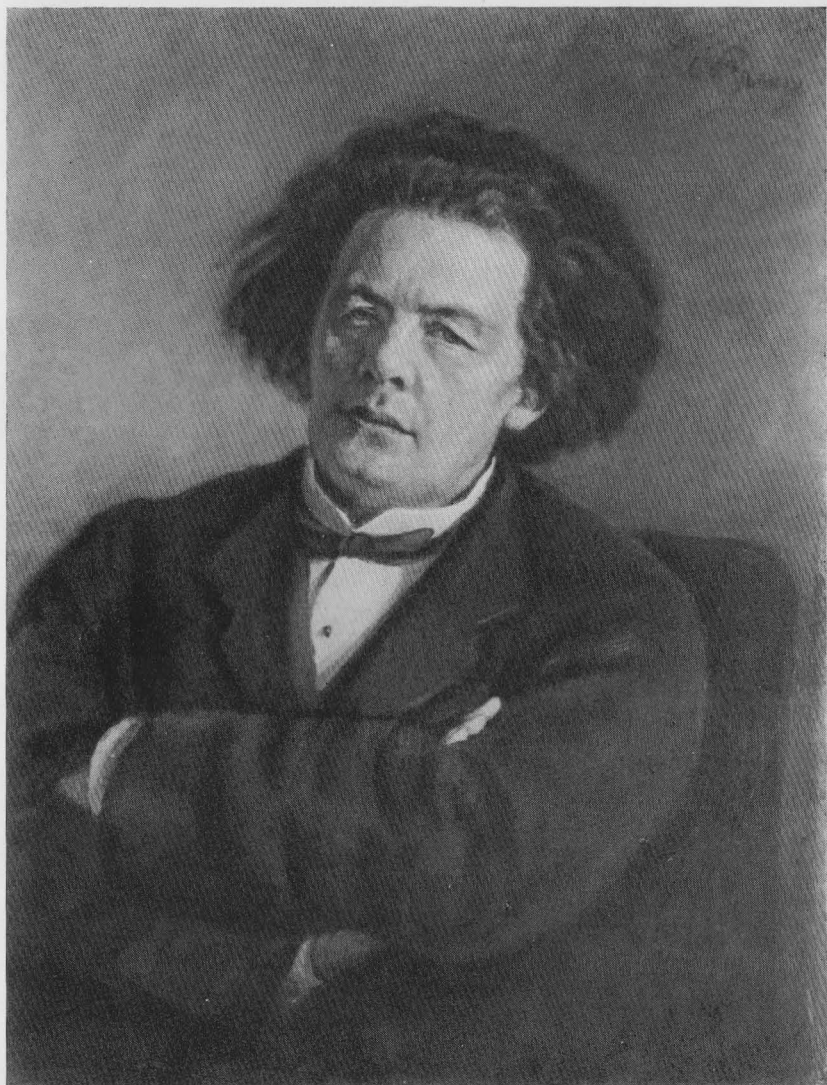
А. Г. Рубинштейн за дирижерским пультом.
Портрет работы И. Е. Репина. 1881



Концертный зал в петергофском доме А. Г. Рубинштейна



Рабочий кабинет А. Г. Рубинштейна в петергофском доме



А. Г. Рубинштейн.
Портрет работы И. Е. Репина. 1881

ВЪ БОЛЬШОЙ ЗАЛЪ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ

ВЪ ТЕЧЕНІИ ЯНВАРЯ 7, 14, 21, 28 и ФЕВРАЛЯ 4, 11, 18 1886 г.

ИМЪЮТЪ БЫТЬ

7 ИСТОРИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТОВЪ
АНТОНА
РУБИНШТЕЙНА

ПРОГРАММА:

І концертъ

[illegible]

II концертъ

[illegible]

III концертъ.

[illegible]

IV концертъ

Finkbeiner, S. 1993. p. 17.
 Kohn, J. 1993. p. 18.
 Kohn, J. 1993. p. 19.
 Kohn, J. 1993. p. 20.
 Kohn, J. 1993. p. 21.
 Kohn, J. 1993. p. 22.
 Kohn, J. 1993. p. 23.
 Kohn, J. 1993. p. 24.

У концерта.

VI концертъ

[illegible]

VII концерт

[illegible]

НАЧАЛО ВЪ 9 ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА.

ЦѢНА БИЛЕТОВЪ НА 7 КОНЦЕРТОВЪ:

Кресла 1-го ряда 50 руб. 2-го по 9-й рядъ 35 руб. Стулья 10-го по 13-й рядъ 30 руб. остальныхъ рядовъ 20 руб.
Мѣста за колоннами 12 руб. (На хоры 10 руб. естъ проданы).

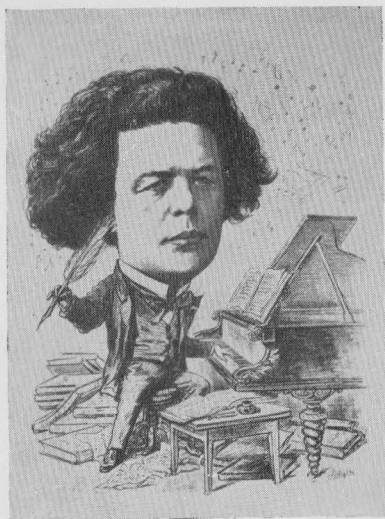
Продажа билетов в музыкальной торговле Н. Юргисона, Неглинный проезд, 10. Тут же продаются программы (из книжечек) семи концертов с приложением, пояснениями и портретами. Цена 50 коп.

РОЯЛЬ ФАБРИКИ БЕККЕРА ИЗЪ МАГАЗИНА П. ЮРГЕНСОНА.

Афиша Исторических концертов А. Г. Рубинштейна в Москве



А. Г. Рубинштейн.
Силуэт работы Е. Бём



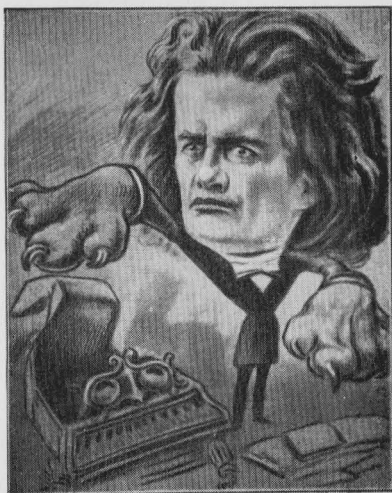
Карикатура
на А. Г. Рубинштейна.
Работа А. Лебедева. 1877



«Il Demonio» Rubinstein-o.
Карикатура на А. Г. Рубинштейна,
из журнала «Punch». 1881



«Тайфун над Англией»
Карикатура на А. Г. Рубинштейна
из журнала
«Punch». 1886

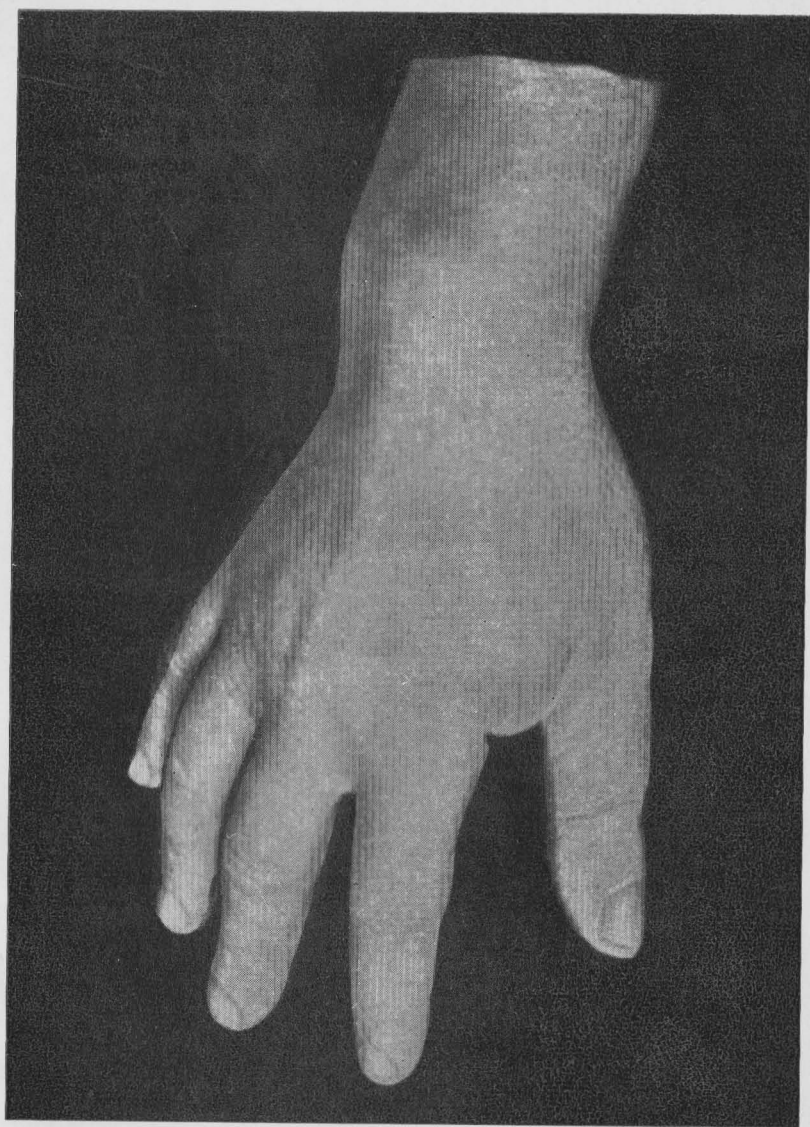


«Рубинштейн — фортепианный лев»
Карикатура на А. Г. Рубинштейна,
хранившаяся в музее
во Франкфурте-на-Майне



А. Г. Рубинштейн.

Портрет работы И. Н. Крамского. Середина 1880-х годов



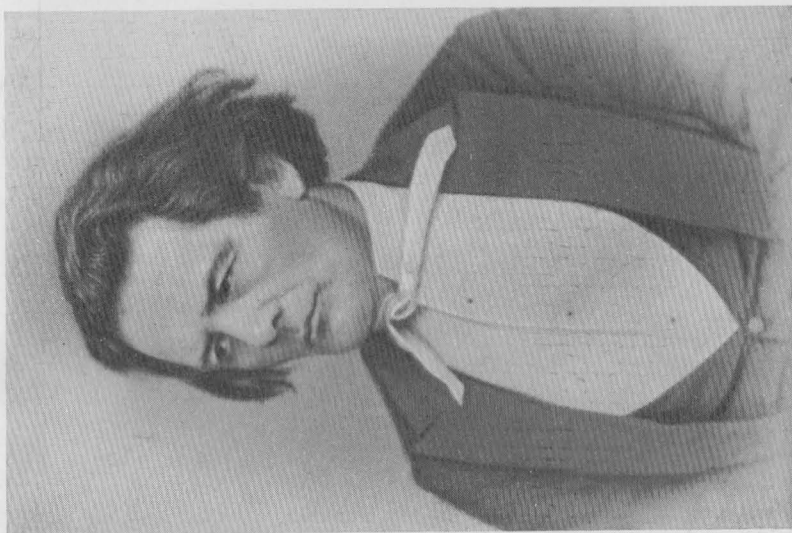
Слепок с правой руки А. Г. Рубинштейна.
Работа М. А. Чинова



А. Г. Рубинштейн с профессорами и учащимися Петербургской консерватории,
исполнявшими оперу «Фиделио» Бетховена.
(сидят: слева С. И. Габель, справа О. О. Палечек; стоит в центре Н. В. Галкин)
Фотография. 1891



*Пианисты, обучавшиеся у А. Г. Рубинштейна
в Петербургской консерватории в 1887—1891 гг.
(сидят: слева направо Л. Кашперова и С. Познанская;
стоят: С. Якимовская и Е. Голлидей)*



А. Г. Рубинштейн.
Фотография. 1890-е годы



И. Гофман.
Фотография. 1890-е годы



*А. Г. Рубинштейн на постройке здания Петербургской консерватории
в сопровождении архитектора В. В. Николая и В. А. Тура.*
Фотография. 1890-е годы



А. Г. Рубинштейн.
Фотография. 1890-е годы



Памятник на могиле А. Г. Рубинштейна
Фотография. 1961