

Л. БА Р Е Н Б О Й М

---

Антон Григорьевич  
РУБИНШТЕЙН

---

ЖИЗНЬ,  
АРТИСТИЧЕСКИЙ ПУТЬ,  
ТВОРЧЕСТВО,  
МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

*Том первый*

1829—1867

160367



Государственное музыкальное издательство  
Ленинград 1957

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

## ВВЕДЕНИЕ

### 1

Титаническая фигура Антона Григорьевича Рубинштейна-пианиста занимает центральное место в истории музыкально-исполнительской культуры второй половины прошлого века. Исследование, посвященное его пианистическому искусству, фортепьянной педагогике, взглядам в области теории музыкального исполнительства, должно помочь изучению многих вопросов развития русского и мирового пианизма. Эти соображения руководили автором, когда он десять лет тому назад приступил к работе над книгой о Рубинштейне-пианисте. Эта книга не была завершена, так как вскоре стало ясно, что избранная тема не может быть плодотворно разработана в отрыве от всей многосторонней творческой жизни Рубинштейна, что без исследования его композиторской и музыкально-общественной деятельности, его идейных и эстетических взглядов, а также условий его формирования как художника невозможно раскрыть сущность исполнительского искусства великого русского пианиста.

К аналогичному выводу пришел в свое время и Б. В. Асафьев, остановивший свое внимание на другой стороне деятельности Рубинштейна, — на его деятельности как организатора русской музыкальной жизни. «Я вскоре увидел, — писал Асафьев, — что при всей своей центральности эта тема не дается в руки без окружения ее другими сторонами творческого дела Рубинштейна — без определения его значения как пианиста, дирижера, композитора и как музыканта-идеолога. Без этого личность Рубинштейна-организатора как-то абстрагировалась и блекла».<sup>1</sup>

Отказавшись от темы, посвященной одному лишь пианистическому искусству Рубинштейна, автор решил приступить

к работе над книгой, в которой была бы воссоздана жизнь Рубинштейна и дан анализ его творческой и организаторской деятельности в их единстве.

Предпринятое в связи с этим изучение известной до настоящего времени литературы о Рубинштейне привело к тем же выводам, к каким в свое время пришел Асафьев, отметивший, что многочисленные материалы о Рубинштейне мелки по сравнению с его мощной личностью;<sup>2</sup> что они «полны досадных пробелов, лакун, недомолвок и отрывочности как раз в самых важных моментах»; что в большей части мемуаров, биографических очерков, отзывов и оценок о нем царят бытовые взгляды; наконец, что «составлять из них стройную картину — это игра в поиски недостающих кусочков из груды обрезков различной формы и величины».<sup>3</sup>

Изучение литературных источников заставило Асафьева отказаться от намерения написать монографию о Рубинштейне. Вместо этого он составил на хронологической основе монтаж опубликованных материалов, которые были ему известны. Однако содержательная и интересная работа Асафьева не может заменить монографического исследования о жизни и деятельности Рубинштейна.

В связи со сказанным автор настоящего труда предпринял попытку разыскать неопубликованные и неизвестные материалы о Рубинштейне, в первую очередь рукописные и архивные. Розыски принесли свои плоды: они дали возможность написать книгу о Рубинштейне на основе новых данных и пересмотреть установившиеся точки зрения на некоторые стороны мировоззрения и деятельности выдающегося русского музыканта.

## 2

Опубликованная переписка Рубинштейна крайне скудна: несколько его писем к Ф. Листу, ряд затерявшихся на страницах старых русских и немецких журналов писем и деловых записок к М. И. Бернарду, П. Л. Петерсену, П. А. Висковатову, Ю. Роденбергу, И. Аберту, Б. Зенфу, дочери и, наконец, 14 писем к сестре, С. Г. Рубинштейн, обнародованных в 1930 году С. М. Поповым.

Эпистолярное наследие — очень ценный источник для биографа. Поэтому были предприняты поиски неопубликованных писем Рубинштейна. Правда, он неоднократно говорил, что никогда и ни с кем регулярной переписки не вел и писал лишь деловые письма. Два момента заставили, однако, отнестись с недоверием к этому заявлению: во-первых, опубликованные письма к Листу (вопреки утверждению Рубинштейна,

что он и с Листом почти не переписывался); во-вторых, успешно начатая работа А. Н. Римского-Корсакова по выявлению, главным образом в рукописных фондах Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, необнародованных писем Рубинштейна.<sup>4</sup> Это подало автору настоящей книги надежду, что и его розыски могут дать результаты.

Благодаря помощи сотрудников центральных государственных исторических архивов в Москве и Ленинграде, Центрального государственного литературного архива, Государственного исторического архива Ленинградской области, Архива Института русской литературы Академии наук СССР, Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Историографического кабинета Института театра и музыки в Ленинграде, рукописных отделов библиотеки Ленинградской консерватории, Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина и Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина,\* удалось выявить в государственных учреждениях и у частных лиц около тысячи автографных писем Рубинштейна. Письма эти адресованы В. В. Бесселю, А. А. Бобринскому, П. И. Вейнбергу, Я. И. Вейнбергу, А. М. Веневитиновой, Матв. Ю. Виельгорскому, И. А. Всеволожскому, Н. Гаде, А. Гензельту, К. Ю. Давыдову, А. С. Даргомыжскому, директорам Русского музыкального общества, А. Н. Есиповой, В. Р. Зотову, В. А. Кологривову, Ф. А. Кони, А. А. Краевскому, З. Леберту, Ф. Листу, А. Н. Маркóвичу, В. Ф. Одоевскому, Я. П. Полонскому, Э. Ф. Раден, В. А. Рубинштейн, К. Х. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейну, Я. Г. Рубинштейну, В. В. Стасову, Д. В. Стасову, Э. Тамберлику, Ульмину, Ц. Фейгиной, М. Фредро, Л. Цельнеру, К. Б. Шуберту, А. С. Шустову и П. И. Юргенсону.

Есть все основания полагать, что обнаруженные материалы далеко не исчерпывают эпистолярного наследия Рубинштейна. По всей видимости, в зарубежных частных коллекциях, архивах и библиотеках имеется немало его писем. Так, например, известно, что большое количество писем, относящихся к 50-м годам и адресованных критику и издателю венского журнала «*Blätter für Musik, Theater und Kunst*» Л. Цельнеру, было продано в начале этого века боннской торговой фирмой Ф. Коэна неизвестному лицу,<sup>5</sup> а письма к издателю Б. Зенфу (примерно за 40 лет), хранившиеся в музее В. Гейера в Кёльне, в недавнем прошлом были проданы с аукциона в Лейпциге.<sup>6</sup>

---

\* Автор глубоко признателен всем сотрудникам этих учреждений, оказавшим ему помощь в работе.

Не ставя себе задачи охарактеризовать все выявленные эпистолярные материалы,<sup>7</sup> автор останавливает здесь внимание лишь на одной группе писем Рубинштейна — на собрании писем к матери, широко использованных в монографии.

Письма к К. Х. Рубинштейн были обнаружены в Одессе. По словам владелицы этих материалов, архив матери композитора был отдан ей на хранение его сестрой, С. Г. Рубинштейн. В настоящее время это собрание писем, пополненное отдельными письмами, находившимися в другой частной коллекции, хранится в Рукописном отделе библиотеки Ленинградской консерватории. Всего в распоряжении автора было около трехсот писем Рубинштейна к матери, написанных в течение сорока с лишним лет (1850—1891).

Когда дело касалось его внутреннего мира, Рубинштейн становился обычно молчаливиком. В письмах к матери (как, впрочем, и в большей части писем к другим лицам) он в редких случаях говорил о своих идейных интересах, общественных взглядах или о своем творчестве. Но письма эти, главным образом письма, относящиеся к молодым годам, дают возможность проследить почти изо дня в день за его деятельностью. Они содержат ценнейшие данные о его концертных поездках, датах и программах выступлений, времени написания и первого исполнения его сочинений, замыслах музыкальных произведений, материальном и общественном положении молодого художника. Словом, письма содержат важнейший для биографа фактический материал. Вместе с тем в некоторых из писем Рубинштейн, обычно крайне лаконично, часто со свойственным ему юмором, излагает свое отношение к сообщаемым фактам, и это нередко позволяет понять отдельные стороны его мировоззрения.

Изучение писем Рубинштейна к матери и другим лицам зародило в авторе настоящей книги недоверие к тексту «Автобиографических воспоминаний» Рубинштейна, опубликованному М. Семевским в журнале «Русская старина» (ноябрь 1889 г.) и служившему до сих пор основным источником для биографии композитора. Рубинштейн не записывал своих воспоминаний; он диктовал их стенографу журнала «Русская старина». Единственным способом проверки публикации Семевского могло быть ознакомление с подлинниками стенограмм. Попытки разыскать их длительное время не давали результатов. В описях архива «Русской старины», хранящегося в Институте русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом), разыскиваемые стенограммы не значились. Однако благодаря содействию научного сотрудника этого Института Н. Г. Розенблюма их удалось обнаружить. Расшифрованные стенографические записи были испещрены следами редакторской правки Семевского. Сопоставление сте-

пограмм с опубликованными «Автобиографическими воспоминаниями» позволило установить, что текст, продиктованный Рубинштейном, был тенденциозно искажен редактором «Русской старины».<sup>8</sup>

Подобно автобиографическим воспоминаниям, в тенденциозно искаженном виде была опубликована и другая литературная работа Рубинштейна — «Короб мыслей» («Gedankenlog»). Этот своеобразный дневник, в который он заносил свои думы по поводу тех или иных жизненных событий, не записывая при этом самих фактов, вызвавших эти думы, несомненно, носит автобиографический характер<sup>9</sup> и содержит ценнейший для исследователя материал. «Короб мыслей», под названием «Мысли и афоризмы», был обнародован на русском языке Н. Н. Штраухом с грубыми искажениями и купюрами.<sup>10</sup> Еще до начала работы автора над рубинштейновскими материалами на это обратил внимание проф. С. Л. Гинзбург, нашедший в Рукописном отделе Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина рукопись Рубинштейна и подготовивший перевод ее к печати.<sup>11</sup>

За единичными исключениями, нотные автографы Рубинштейна, к крайнему сожалению, оказались недоступными для исследователя. Значительная часть их находилась в фондах издателя Б. Зенфа, хранившихся в музыкально-историческом музее В. Гейера в Кёльне. Музей ликвидирован, и судьбу рубинштейновских манускриптов не удалось выяснить. Отсутствие нотных рукописей вынудило с особой тщательностью разыскивать первые издания произведений Рубинштейна. Эти розыски в отношении громадного количества его сочинений увенчались успехом.

Следует обратить внимание на интереснейшие документы о музыкально-общественной деятельности Рубинштейна, находящиеся в фондах Петербургской консерватории и Русского музыкального общества (они хранятся в Государственном историческом архиве Ленинградской области). В числе этих документов: написанные рукой Рубинштейна деловые письма, докладные записки, заявления, распоряжения, проекты уставов, сметы, характеристики учащихся и т. п. Материалы, дополняющие эти документы, удалось обнаружить в архиве Д. В. Стасова, находящемся в Институте русской литературы Академии наук СССР, и в фонде дирекции императорских театров, хранящемся в Центральном историческом архиве в Ленинграде.

Далее была сделана попытка разыскать рукописные мемуары, дневники и письма лиц, близко знавших Рубинштейна, в надежде, что там окажутся сведения о его жизни и деятельности. Эти надежды оправдались, и хотя количество обнару-

женных рукописей этого рода невелико, среди них имеется ряд интересных документов.<sup>12</sup>

Работа ученицы Н. Г. Рубинштейна, А. К. Аврамовой, «Биографические сведения о К. Х. Рубинштейн» (Центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки) содержит записанный со слов матери Антона Григорьевича ее рассказ о себе и сыновьях. К. Х. Рубинштейн привела ряд фактов из жизни Антона Григорьевича, дополняющих и уточняющих сведения, почерпнутые исследователем из других источников.

Письма В. А. Рубинштейн (жены А. Г. Рубинштейна) к ее матери и сестрам (Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина) дают прежде всего богатейший материал для характеристики самой корреспондентки. В них содержится также немало сообщений о жизни Антона Григорьевича. Наиболее интересны письма В. А. Рубинштейн, относящиеся к 60-м годам.<sup>13</sup>

В конце своей жизни В. А. Рубинштейн начала писать воспоминания под названием «Осколки прошлого». Они хранились до последнего времени у внучки Рубинштейна А. С. Ругевич.<sup>14</sup> К сожалению, В. А. Рубинштейн успела осуществить лишь часть задуманного. Хотя в мемуарах, как, впрочем, и в ее письмах, сквозят обывательские взгляды, такие главы, как «Черты характера Рубинштейна», «Экзамены консерватории в Париже», «Тургенев и Виардо», и некоторые другие содержат интересный фактический материал.

В 60-х годах в фортепьянном классе Рубинштейна в Петербургской консерватории обучалась Е. Логинова. На уроках Рубинштейна присутствовала и ее старшая сестра К. Логинова, разбиравшаяся, по-видимому, в музыкальных вопросах. Обе сестры вели совместные дневники и среди прочего в течение нескольких лет регулярно фиксировали все, что говорил Рубинштейн в фортепьянном классе, а также изредка записывали его замечания, высказанные в связи с его педагогической работой в других классах. Дневниковые заметки Логиновых об уроках Рубинштейна порой наивны, схематичны и конспективны, но часть этих записей весьма конкретна: цитируются слова Рубинштейна, приводятся рекомендованные им упражнения и т. п. В целом эти записи содержат ценные данные для характеристики фортепьянно-педагогической работы Рубинштейна в 60-х годах.<sup>15</sup>

Изучение подлинников писем, литературных работ и мемуаров, а также архивных документов составляло лишь одну часть подготовительной работы к монографии о Рубинштейне. Другая часть заключалась в изучении современной Рубинштейну прессы. Необходимо было произвести выборочный, а в ряде случаев и сплошной просмотр комплектов опубликованных при жизни Рубинштейна общих и специально музы-



кальных газет и журналов<sup>16</sup> различных русских, западноевропейских и американских городов, в которых концертировал Рубинштейн или где печатались его сочинения.

Произведенные изыскания дали возможность использовать в книге новые, документально проверенные материалы.

### 3

Особенности биографии Рубинштейна побудили автора избрать для монографии синтетическую структуру: жизнь Рубинштейна разделена по тем или иным признакам на хронологические периоды, а в рамках каждого из них приводятся биографические данные и подробно характеризуются все стороны его творческой и организаторской деятельности. При таком построении книги знакомство с одной из сторон деятельности Рубинштейна нередко дает возможность понять и другие, а взятые вместе они помогают разобраться в его миропонимании в тот или иной период его жизни.

Результат всего исследования о Рубинштейне,<sup>17</sup> построенного по такой структуре, позволит дать итоговые характеристики каждого из видов его многообразной деятельности. Впрочем, некоторые из итоговых характеристик, относящиеся к периоду до 1867 года, сделаны в последних главах настоящей книги. Само собой разумеется, что в публикуемой части исследования не могут быть обобщены и освещены многие вопросы, подлежащие рассмотрению лишь в конце изучения всей его творческой жизни. Это в особенности касается его композиторской деятельности (поскольку ряд лучших произведений Рубинштейна написан после 1867 г.) и, в частности, относится к обобщенной характеристике его музыкального стиля.

Нужно ли в исследовании о Рубинштейне останавливаться на тех его произведениях, которые давно уже перестали исполняться и ныне не представляют общего интереса? Для того чтобы разобраться в эволюции композитора или в закономерностях развития музыкальной культуры определенного периода, надо изучить не только то, что из этой музыки продолжает жить сегодня, но и то, что оказывало воздействие на слушателей другого исторического периода, или, наконец, то, что, быть может, и не было широко популярным, но послужило почвой, на которой выросли другие произведения этого композитора или сочинения других авторов.

В силу этого из рассмотрения в монографии исключены те произведения Рубинштейна, которые, с точки зрения исторической эволюции и эволюции самого Рубинштейна, не сыграли существенной роли. Помимо этого, автор с разной степенью подробности останавливается на других его произведениях —

в зависимости от того, чем показательны они для его творчества или мировоззрения, от их исторического значения и отношения к ним современного слушателя. Вот почему «Песням на слова Мирза-Шафи» (обычно называемым «Персидскими песнями»), фортепьянным концертам и, особенно, Четвертому концерту уделено несравненно больше внимания, чем, скажем, альбому фортепьянных пьес «Каменный остров» или оратории «Потерянный рай», а при разборе рубинштейновских «Басен Крылова» или песен на тексты Кольцова внимание исследователя было в большей мере направлено на уяснение замысла композитора, позволяющее раскрыть некоторые стороны его мировоззрения, чем на анализ самой музыки.

#### 4

А. Г. Рубинштейн полагал, что сочинение музыки — основное и наиболее важное дело его жизни. История рассудила по-иному, поставив на первые места его исполнительское искусство и организаторскую деятельность. Естественно, этим вопросам, особенно его пианизму, в монографии уделено наибольшее внимание.

В свое время А. Н. Серов обратил внимание на огромные трудности, стоящие перед критиком, анализирующим и оценивающим искусство того или иного артиста, даже такого, которого критик неоднократно слышал. Серов указывал, что если бы критик и смог записать все особенности динамики, ритмики, акцентировки, интонирования и многие другие частные стороны исполнения, то самый подробный отчет обо всем этом «никак не дал бы и сотой доли *художественной идеи целого художественного исполнения*». Результатом такого подхода явился бы перечень деталей, который не передал бы самого главного: «*жизненной силы исполнения*». Несколько лучшего конечного итога сможет достигнуть, по мысли Серова, тот критик, который пойдет синтетическим путем и постарается «уловить общность, всецельность *результатного* впечатления» от игры артиста и сумеет метко и в яркой литературной форме передать эту общность в ее главнейших чертах. Однако при таком подходе «исчезают от взгляда подробности — опять является абстрактность». Серов не формулирует вывода. Но этот вывод вытекает из его верных рассуждений: анализируя игру или пение артиста, критик должен сочетать синтетический и аналитический методы, суметь показать «общность... *результатного впечатления*» и значение отдельных выразительных исполнительских средств в создании «художественной идеи целого». «Дело трудное!» — заканчивает Серов свои рассуждения о критике исполнительского искусства.<sup>18</sup>

Трудности неизмеримо возрастают, когда речь идет об исследовании исполнительского искусства той поры, когда еще не умели записывать игру артиста.

Все виды человеческого творчества познаются последующими поколениями непосредственно по продукции, остающейся после смерти автора, — по книгам и нотам, произведениям живописи, скульптуры и архитектуры, по рисункам и чертежам и т. п. Иначе обстоит дело с исполнительскими искусствами, в частности с музыкально-исполнительским искусством до изобретения звукозаписи: игру или пение артиста можно изучить только по *отражениям* этой игры или пения в различных источниках.

Эти отражения могут иметь место в литературных работах современников — критических статьях, заметках, хроникальных сообщениях, письмах, дневниковых записях и мемуарах. Пользуясь этими литературными источниками, нужно иметь в виду, что исполнительское искусство отражено в них сквозь призму общественных воззрений, эстетических взглядов и личных вкусов авторов и что к тому же вкусы, симпатии и антипатии последних не остаются постоянными и неизменными.

Эти отражения могут иметь место в литературном наследии самого артиста — в его статьях, книгах, письмах и дневниках. Обращаясь к этому источнику, исследователь не вправе забывать следующее: между тем, что художник *пишет* о своем творчестве, и тем, что он *делает*, не всегда можно поставить знак тождества.

Эти отражения могут иметь место в нотах: если артист одновременно являлся композитором, — в самой его музыке и, в особенности, в исполнительских указаниях, записанных им в его сочинениях; если артист готовил к печати чужие произведения, одновременно рекомендуя свою трактовку исполнения, — в исполнительских пометках, зафиксированных им в его музыкально-редакторских трудах. Эти источники привлекаются исследователями крайне редко, и мы, к сожалению, не знаем еще трудов, посвященных анализу авторских исполнительских пометок Бетховена, Шопена, Листа, Брамса, Балакирева, Мусоргского или редакторских исполнительских указаний Бюлова, Бузони, Шнабеля, Н. Рубинштейна, Балакирева. Пользуясь исполнительскими замечаниями композитора или редактора, нельзя, однако, забывать, во-первых, что мы имеем дело лишь с исполнительскими *намерениями* и, во-вторых, что исполнительские обозначения — динамика, артикуляция, лиги, темп, агогика и т. п. — относительны и не указывают абсолютной меры их выполнения.

Из всего этого отраженного и косвенного материала, подвергнутого критическому анализу, можно извлечь крупинцы истины и по ним восстановить целое. Ex ungue leonem, по

когтю должно узнать льва, по «отражениям» воссоздать картину. Передко малосущественная, на первый взгляд, но конкретная деталь больше при этом говорит исследователю, чем томы поверхностных описаний.

Само собой разумеется, что воскресить игру артиста прошлых времен исследователь не может. Но, опираясь на объективный материал и обоснованные догадки, он может постигнуть общий характер и важнейшие тенденции в искусстве исполнителя, объяснить и оценить их.

В главах, посвященных исполнительскому искусству Рубинштейна, сделана попытка пойти по такому пути и при этом показать Рубинштейна-пианиста в его эволюции. Для того чтобы выводы не показались произвольными и необоснованными, автор счел нужным привести в исследовании и самые источники, на которые он опирался: поэтому, например, в книге помещены таблицы концертных выступлений Рубинштейна и в ряде случаев цитируются в относительно больших выдержках неизвестные или малоизвестные высказывания современников.

Автор выражает глубокую благодарность за ряд чрезвычайно ценных советов А. Б. Гольденвейзеру, Ю. В. Келдышу, Ю. А. Кремлеву, М. К. Михайлову, А. А. Николаеву и С. И. Савшинскому. С признательностью автор отмечает помощь, оказанную ему при поисках и обработке первоисточников, Е. Е. Бортниковой, С. М. Вильскер, В. Л. Михелис, Н. Г. Розенблюмом и Е. В. Титовой. Наконец, автор приносит благодарность М. Э. Гольдштейну, К. П. Достоевской и А. С. Ругевич за разрешение использовать принадлежащие им рукописные и иконографические материалы.



## Часть первая

### ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ

1829—1848

... Не звал веселых дней,  
Веселых игр не знал,  
Мечтами детскими  
Ни с кем я не делился...

*И. С. Никитин*

Какой перелом повлекло за собой революционное движение 1848 года не только в политическом мире, но и в искусстве!.. Моя жизнь оттого и представляет некоторый интерес, что совмещает в себе две эпохи: до и после 48 года.

*А. Рубинштейн, 1889*

## Глава первая

### 1

Дед Антона Григорьевича Рубинштейна по отцовской линии Роман Иванович, еврей по национальности, был бердичевским купцом. Сведения о нем ограничивались до сих пор несколькими словами, сказанными сестрой Рубинштейна, Софьей Григорьевной, В. Сторожеву: «крестив всю семью свою, наш дед, видно, хотел угодить Николаю Павловичу»<sup>1</sup>, — и попыткой Н. Финдейзена охарактеризовать Романа Рубинштейна по его внешнему облику, запечатленному на сохранившемся портрете последнего.<sup>2</sup>

Указав в своей работе, опубликованной в 1907 году, что о Романа Рубинштейне не сохранилось почти никаких сведений, Н. Финдейзен ошибся: еще в 1898 году А. Заиончковский опубликовал дневник П. К. Менькова, в котором имеются интересные рассказы о деде Рубинштейна.<sup>3</sup> Автор этих дневников в 1846 году жил некоторое время в Бердичеве, в доме Р. И. Рубинштейна, у генерал-майора А. Л. Ди Юнкера, воспитанница которого была замужем за сыном Романа Ивановича, штаб-ротмистром в отставке Яковом Романовичем.

По рассказам П. К. Менькова, жизнь Романа Ивановича Рубинштейна, человека энергичного и инициативного, прошла бурно. Оставшись после смерти отца с незначительными деньгами, он благодаря своему уму и предприимчивости быстро увеличил капиталы, стал чуть ли не первым богачом в городе и ворочал в нем всей торговлей. Им было организовано первое поселение евреев-хлебопашцев — деревня Романовка. Открытая борьба с могущественными земельными магнатами, князьями Радзивиллами, привела к разорению Рубинштейна. Преследуемый Радзивиллами и местными чиновниками, он в конце концов был засажен в житомирскую тюрьму и, лишь пожертвовав остатками своего состояния, добился освобождения. Огромная семья Р. Рубинштейна, состоявшая в то время из тридцати с лишним человек, осталась совершенно без средств.

В условиях жестокой системы экономического и политического притеснения евреев, созданной Николаем I, во враждебном окружении могущественных князей Радзивиллов и покорных им местных царских чиновников, Р. И. Рубинштейн не нашел иного средства спасти семью от голодной смерти, как стать на путь крещения. Роману Рубинштейну в это время было около шестидесяти лет. Он и члены его семьи были, по видимому, людьми неверующими. Говоря о семье деда, Рубинштейн писал впоследствии: «религия... отсутствует в нашей семье, насколько я ее знаю».<sup>4</sup> Собрав свою огромную семью, Роман Иванович «указал на пицкету, ему угрожавшую, на бедствие целого семейства и на единственное спасение, которое он видел в изменении религии... Семейство его почтительно преклонило колена, и Роман Рубинштейн... крестил 35 душ своей семьи».<sup>5</sup> Это произошло, судя по сохранившемуся свидетельству о крещении А. Г. Рубинштейна,<sup>6</sup> в июле 1831 года. Последнему не было тогда и двух лет.

В дальнейшем Роман Иванович снова занялся торговлей, «но капиталов более не составлял, а употреблял их на детей». Человек необычайной трудоспособности, он работал целыми днями, начиная свой день в шесть часов утра и заканчивая поздним вечером. Едва умея подписать свое имя, он диктовал

своему сыну, штаб-ротмистру в отставке Якову, сложнейшие деловые бумаги.

Сохранился хорошей работы портрет Романа Ивановича, писанный, судя по одежде и прическе, в 40-х годах. На шее старика — красная Александровская лента с золотой медалью — знак отличия, которым в те годы награждались за благотворительные дела представители купеческого сословия. Весь облик его свидетельствует о натуре недюжинной, волевой и властной.

Роман Иванович был дважды женат, и от этих браков у него родилось пять сыновей и три дочери. Вероятно, под воздействием своего отца два старших сына, Абрам и Григорий, принялись за сельское хозяйство, арендовав участок земли вблизи города Дубоссары. Судьба остальных сыновей сложилась иначе: Яков получил военное образование, был определен в гусарский полк, где дослужился до звания штаб-ротмистра; Эммануил и Константин, в будущем врачи, получили образование в 30-х годах в Московском университете.

Сведения об отце Рубинштейна, Григории Романовиче, предельно скупы. Родился он в 1807 году. Как и где обучался, неизвестно. Но несомненно, что Григорий Романович в детстве, отрочестве или в зрелом возрасте, под руководством учителей или самостоятельно, усвоил широкий круг знаний. «Он был очень образованным человеком, — свидетельствовал М. Б. Розенберг в своих мемуарах<sup>7</sup>, — отлично владел русским и немецким языками, знал французский» и, как об этом рассказывал Н. Г. Рубинштейн Н. Д. Кашкину,<sup>8</sup> был широко начитан в художественной литературе. Современники, близко знавшие Григория Романовича и бывавшие у него в доме, вспоминали о нем, как о приятном и несколько сентиментальном человеке, располагавшем к себе и внушавшем симпатию наружностью и всем своим поведением. Сохранившийся портрет его, относящийся к 30-м годам, как бы подтверждает этот отзыв: художник запечатлел на полотне умное, открытое, доброе и привлекательное лицо. Широкая натура, радушный и гостеприимный человек, Григорий Романович в своем хлебосольстве нередко выходил за пределы, какие позволяли его средства.

С будущей женой Калерией (Кларой) Христофоровной Левенштейн Григорий Романович познакомился в Одессе, куда она переехала вместе с родными из Прусской Силезии. О предках А. Г. Рубинштейна по материнской линии сведений почти нет. Калерия Христофоровна родилась в 1807 году<sup>9</sup> в городе Лиссе (Прусская Силезия), в зажиточной, но впоследствии разорившейся еврейской семье. Слова Рубинштейна о том, что мать его получила «порядочное образование», не подтверждаются имеющимися в нашем распоряжении

материалами. В беседе, записанной А. К. Аврамовой в октябре 1883 года,<sup>10</sup> Калерия Христофоровна указывала, что «при всем богатстве (родителей.— Л. Б.) заботы о воспитании не было», что «ее выучили только читать и писать», что основам фортепьянной игры ее обучил местный трубач. Она обладала превосходным слухом и музыкальной памятью, любила музыку и с детских лет «по слуху играла целые оперы, нот которых... никогда не видела».

По описанию людей, знавших ее в молодости, мать Рубинштейна была в те годы высокой, статной, представительной и очень красивой женщиной. Она отличалась твердым, властным и энергичным характером. «За всю мою долгую жизнь,— вспоминал впоследствии поэт и переводчик П. И. Вейнберг,— я почти не встречал женщины с таким светлым умом там, где дело касалось житейских условий и отношений, с таким здравым практическим смыслом и, вместе с тем, с такою силою и непреклонностью воли, иногда доходившей до настоящего деспотизма, с такою непоколебимостью в убеждениях, с таким чисто мужским складом всей натуры. Думаю, что не ошибаюсь, приписывая именно ее влиянию некоторые черты в характере Антона».<sup>11</sup>

Дело воспитания детей находилось в ее руках, и она осуществляла его с неуклонной строгостью. В семье ее любили, уважали и побаивались. Она не выносила лжи, и ее откровенная правдивость доходила порой до резкости и грубоватости. «Я привык всю жизнь принимать ваши обещания за чью-то монету», — писал ей в 1850 году А. Г. Рубинштейн.<sup>12</sup>

Сознание долга было в высокой степени свойственно этой волевой женщине. Когда после смерти мужа состояние его оказалось расстроеным и обремененным долгами, Калерия Христофоровна, имея право отказаться от наследования и тем самым сохранить небольшой личный капитал, не воспользовалась этим правом. Решив, что на имени мужа не должно оставаться никаких пятен, она сама обратилась к предпринимательской деятельности, ликвидировала карандашную фабрику мужа, уплатила всем кредиторам, оставшись при этом без средств.

Рубинштейн, с любовью и сыновней привязанностью относившийся к матери, вел с ней систематическую переписку. Почти все его письма к матери за 1850—1891 годы сохранились. Письма же Калерии Христофоровны к сыну не уцелели: Рубинштейн имел обыкновение по прочтении уничтожать всю получаемую корреспонденцию. Однако ответы сына на письма матери, воспоминания лиц, знавших Калерию Христофоровну, и, наконец, сохранившиеся письма ее к тетке позволяют охарактеризовать некоторые ее житейские взгляды. Эти взгляды были внушены воспитанием, которое она получила в родитель-



ском доме, воззрениями той среды, в которую она вошла после замужества, и, наконец, той нелегкой жизнью, которая выпала на долю семьи Рубинштейнов в Выхватинцах. Женщина недюжинного практического ума, трезво умевшая оценивать людей и повседневные жизненные события, Калерия Христофоровна не отличалась широтой интересов. Детям она прививала несложные правила житейской мудрости: терпеливо и мужественно свершай свой путь; проявляй стойкость; не ропщи, когда тебе плохо; надейся на лучшее, но жди худшего.

## 2

16 (28) ноября 1829 года<sup>13</sup> в деревне Выхватинцы, расположенной на берегу Днестра, в Балтском уезде Подольской губернии, на границе с Бессарабией, у Григория Романовича Рубинштейна и жены его Калерии Христофоровны родился третий сын, названный Антоном.<sup>14</sup>

Рубинштейн всю жизнь сомневался, правильна ли дата его рождения. «Я был очень удивлен, — писал он матери в 1854 году, — узнав из вашего письма, что это был лишь мой 24-й день рождения; я был убежден, что 25-й».<sup>15</sup> Через двадцать с лишним лет он снова недоумевал по поводу своего возраста: «...ведь до сих пор я даже точно не знаю, сколько мне лет».<sup>16</sup> В 1889 году он сказал о своем возрасте следующее: «До сих пор я полагал, что год моего рождения — 1830, а день рождения — 18 ноября, но это оказалось ошибочным. Только в последнее время случайно удалось установить точную дату моего рождения: нашлись бумаги, которые это разъяснили». Свидетельство о крещении, которое имел здесь в виду Рубинштейн, по каким-то причинам все же не внушало ему полного доверия: указав в «Автобиографических рассказах» официальную дату своего рождения, он в дружеских беседах высказывал сомнение в ее достоверности, не исключая при этом возможности, что он родился годом раньше, то есть в 1828 году.<sup>17</sup>

Самые ранние воспоминания Рубинштейна о себе относятся ко времени переезда семьи в Москву. «Деревня, в которой я родился, — рассказывал он, — не оставила никаких впечатлений. Помню себя переезжающим в громадной фуре целым родом (три семьи ехали в одной фуре) в Москву».

Когда совершился этот переезд семьи Рубинштейнов в Москву и чем это переселение было вызвано?

Приступив в конце 1889 года к записи мемуаров (впоследствии им уничтоженных), Рубинштейн писал матери: «Я занят теперь записью моих воспоминаний. Если бы вы могли помочь мне в отношении ранних детских лет, мне было бы

очень приятно. Так, например, когда меня крестили? *В каком году мы переехали в Москву?* Когда я затерялся на улицах Москвы, думаю, что в Крымском броду у татар? Мы жили тогда некоторое время на Пятницкой, до переезда на Ордынку. Словом, мне было бы очень желательно узнать подробнее о том времени». <sup>18</sup>

Итак, Рубинштейну неизвестен был год переезда семьи в Москву. Большинство биографов указывают, что этот переезд произошел в 1835 году. В действительности же Рубинштейны переехали в Москву раньше.

В поданных ревизских сказках за 1834 год под рубрикой «25 июля» и № 65 значится 3-й гильдии московский купец Григорий Рубинштейн. <sup>19</sup> Следовательно, семья переехала в Москву не позже июля 1834 года. Но и до этой даты Григорий Романович в официальных документах (свидетельствах о крещении членов его семьи) именовался *московским* купцом. Н. Д. Кашкин, руководствовавшийся в статьях о братьях Рубинштейнах беседами с Н. Г. Рубинштейном, неоднократно указывал, что переезд семьи Рубинштейнов в Москву произошел в 1831 или 1832 году, и эта дата представляется наиболее убедительной. <sup>20</sup>

Косвенным подтверждением правильности этой даты могут служить не привлеченные внимания биографов причины, вызвавшие переезд. Григорий Романович, как уже указывалось, вместе со старшим братом арендовал в деревне Выхватинцы землю. Разорение в 1830—1831 годах Романа Ивановича повлекло за собой потерю большей части состояния и выхватинскими Рубинштейнами. Это явилось причиной сложного судебного процесса, тянувшегося несколько десятилетий. <sup>21</sup> Рубинштейны вынуждены были переехать к деду. Последовавшее вслед за этим переселение в Москву не было продиктовано, как указывают некоторые биографы, стремлением родителей дать детям наилучшее образование в столичном городе. Оно было вызвано необходимостью найти новый источник существования. По словам графа М. Д. Бутурлина, к управляющему его хозяйством в Москве «стекались... из Киева, Одессы и других мест голодающие сыны израильские, и всем он доставлял занятия. Из числа таковых был Рубинштейн, отец знаменитых двух братьев-музыкантов». <sup>22</sup>

Маленькому Антону в момент переезда в Москву было не более 2—3 лет, и нет ничего удивительного, что деревня, в которой он родился, не оставила у него, по его словам, никаких впечатлений.

В Москве поселились сначала где-то в районе реки Яузы, затем в Замоскворечье. Это был своеобразный уголок старой Москвы, мир купцов, небогатых фабрикантов, мелких чиновников, мелкопоместных дворян и фабричных. Узкие, кривые

и извилистые улочки; маленькие, по большей части одноэтажные, низенькие и неприветливо выглядевшие домики, окруженные длинными дощатыми заборами; небольшие ветхие, запущенные фабричные здания в глубине дворов; множество приземистых старинных церквей. Здесь, недалеко от Ордынской и Татарской слободы, в самой уединенной и бедной части Замоскворечья, протекали детские годы Рубинштейна.

В его лаконичном изложении жизнь семьи выглядела так: «За каким-то мостом на Яузе нанят был большой дом г-жи Позняковой; дом расположен был у какого-то пруда, обросшего деревьями. Здесь устроились сравнительно хорошо. Вначале был материальный достаток. Все три семьи жили и работали вместе, одним домом. Но это продолжалось недолго. Вскоре мы переехали на Ордынку, на Замоскворечье. Тут уже, на Ордынке, отец отделился от брата и свояка. Дела его шли попеременно то хорошо, то плохо, но это его не особенно печалило. Дети всего этого не замечали. Знали о делах только тогда, когда они шли лучше. Потом дела отца пошли совсем плохо».

Скрывая от детей материальные невзгоды и не падая духом, Григорий Романович организовал сначала кузницу и карандашную фабрику под фирмой «Рубинстаун»,<sup>23</sup> затем, отказавшись от кузнечной мастерской, обратился к булавочному производству. Даже аристократ М. Д. Бутурлин, не скрывавший своего презрения к людям иных сословий, не мог не оценить энергии и работоспособности Григория Романовича. Рассказывая о том, как записанная на его, Бутурлина, имя карандашная фабрика была передана Рубинштейну, мемуарист писал: «...О нем, как исключении, ничего дурного сказать нельзя; ...этот трудолюбивый человек, исключительно занявшись своим делом, потихоньку стал жить и мог дать музыкальное образование своим детям».<sup>24</sup>

Семья Рубинштейнов отличалась радушием, гостеприимством и хлебосольством. «Это был один из самых приятнейших домов в Москве, открытый дом: кто ни приходил, бывал хорошо принят».<sup>25</sup> Рубинштейны жили в это время по Большой Ордынке в доме Капустина и занимали в глубине двора верхний этаж в каменном флигеле, в нижнем этаже которого находилась карандашная фабрика. Когда материальные дела шли хорошо и семья жила в довольстве, у них собиралось по воскресным дням много народу. Знакомства и дружеские связи семьи, по словам Н. Д. Кашкина, вращались главным образом в кругу интеллигенции, учителей, чиновников и небогатых коммерсантов.<sup>26</sup> Младшие братья Григория Романовича, Константин и Эммануил, учились на медицинском факультете Московского университета. Они ввели в дом ряд своих товарищей студентов, и среди них — медика М. Б. Ро-

зенберга, автора воспоминаний о Рубинштейне, юриста Виноградского и других. На вечерах у Рубинштейнов тон задавал Григорий Романович, человек образованный, остроумный и гостеприимный. Нередко по воскресным дням, после обеда, он возил молодежь в театр. Билеты брали в «раёк». «На фабрике были свои лошади,— рассказывал М. Розенберг,— и обыкновенная русская безрессорная повозка; заложат лошадей, и мы, человек пять, отправляемся с Ордынки «в трясу» в Большой театр». Вместе со студенческой молодежью и старшим сыном Яковом отец нередко брал в театр и маленького Антона.

### 3

Большинство авторов, повествовавших о детстве Рубинштейна, от анонима, опубликовавшего в немецком журнале «Signale für die musikalische Welt» одну из первых его биографий,<sup>27</sup> и до К. Боуэн, выпустившей в недавнем прошлом объемистую, но недостаточно серьезную книгу о братьях Рубинштейнах,<sup>28</sup> описывали юные годы Рубинштейна в сентиментальных красках.

Картина детских лет Рубинштейна в этих биографиях складывалась примерно следующим образом: жизнь семьи, пусть и небогатая, но беззаботная и проходящая в полном довольстве; благонаправленный, очаровательный, «с выющимися локонами», сверходаренный чудо-ребенок; нежная, но требовательная мать, прекрасная музыкантша, отличная пианистка, умный фортепьянный педагог; очень хорошее общее домашнее образование, полученное Антоном; внимание и помощь высоких покровителей.

Такого рода биографические описания, в которых к тому же не делается даже попытки вникнуть в раннее музыкальное развитие Рубинштейна, расходятся с истиной. Они искажают действительное положение вещей, обходя молчанием трудное и суровое детство Рубинштейна, детство «без детства», грозившее серьезными опасностями для будущего формирования его как художника.

Сам Рубинштейн неоднократно с горечью говорил, что он не знал детства и что, «вероятно... никогда не был юным».<sup>29</sup>

Лаконичная характеристика Рубинштейном своих детских лет, как и многие другие немногословные замечания о себе в письмах, приобретает особое значение в силу отмечавшейся уже замкнутости его в тех случаях, когда дело касалось его душевных переживаний. Тут сказывалась не только боязнь резонерства и риторики, но и неловкость, которую он испытывал всякий раз, когда ему вне музыки приходилось

говорить о себе даже самым близким людям.<sup>30</sup> Но иногда в самом сдержанном письме прорывалось несколько слов «из дум о себе», в частности, признание: «в жизни моей не было детства». Не потому ли он с такой настойчивостью советовал впоследствии родителям талантливых детей, которых ему показывали, не лишать их детства? Не потому ли его так радовало, что младшая сестра «проводит свое детство по-детски со своими подругами»?<sup>31</sup>

О первом соприкосновении с музыкой Рубинштейн рассказал следующее: «В доме у нас был один музыкальный инструмент — фортепьяно. На шестом году мать начала меня обучать музыке, как, впрочем, обучала и прочих моих братьев. Но со мной она занималась более, быть может потому, что скоро заметила во мне склонность к музыке или, по крайней мере, легкость ее понимания. Занималась она со мной серьезно, строго относясь к делу, но без всякой предвзятой мысли. Просто так начала обучать музыке, оттого что видела — какие-то способности, должно быть, есть. Репертуар наш был: Гуммель, Калькбреннер, Мошелес, Герц; это были тогдашние светила, и еще ребенком я уже начал их штудировать».

Эти строки оставляют чувство неудовлетворенности, так как не раскрывают самого важного: как реагировал ребенок на музыку во время обучения фортепьянной игре, какова была характерная для домашнего быта семьи «интонационная атмосфера» (ведь не только инструктивной музыкой Гуммеля, Калькбреннера, Мошелеса и Герца питался в это время слух ребенка!).

Ряд прямых свидетельств и обоснованных догадок помогает восполнить этот пробел в детской биографии Рубинштейна.

Как это часто бывает с музыкально одаренными детьми, интуитивно постигающими смысл и характер музыки с самых ранних лет, маленький Антон, по рассказу Калерии Христовой, в возрасте 3—4 лет не отходил от матери, когда она играла, с большой серьезностью вслушиваясь в исполняемое и следя за самим процессом игры. Далее он стал «целыми днями что-то напевать себе самому». Вероятно, следующим этапом явилось бы подбирание, то есть попытка инструментального воплощения музыкального материала, осевшего в памяти. Но по укоренившемуся тогда предрассудку ребенок не допускался к фортепьяно до начала систематических занятий музыкой («испортит руку!»). Инструмент запирался, и будущий артист, накопивший к этому времени, как видно, впечатления не только от фортепьянной, но и от скрипичной игры, соорудил из дерева и резинки нечто напоминающее скрипку, на которой пытался играть.

Как-то раз Антон поразил мать и обитателей дома, в котором жила семья Рубинштейнов. По окончании работы на фабрике, когда во дворе собралось много народу, мальчик, видимо подражая бродячим музыкантам, дал свой «первый концерт»: водя палочкой по самодельной скрипке, он, по словам матери, «увлекательно пел голосом». <sup>32</sup> С той поры мать и начала обучать его фортепьянной игре, пройдя с ним в короткий срок от начала и до конца школу Бургмюллера. <sup>33</sup> Ребенку в это время, видимо, не было и пяти лет, ибо в пятилетнем возрасте он уже играл на рояле, сочинил кадрили и даже указывал матери ошибки в нотах. <sup>34</sup>

Какая же музыка звучала в доме Рубинштейнов? На чем воспитывался слух маленького Антона? Есть все основания полагать, что слух Рубинштейна в раннем детстве питался, главным образом, музыкальными оборотами трех интонационных комплексов.

Первый из них — русские бытовые городские песни-романсы и танцы, широко распространенные в Москве 30-х годов. В доме Рубинштейнов, как уже указывалось, нередко собиралось большое общество — студенческая молодежь, мелкие чиновники, учителя, небогатые коммерсанты. Заходили и некоторые из московских музыкантов: талантливый скрипач, дирижер московской казенной оперы И. И. Иоганнис, виолончелист Шмидт и другие. Музицирование и танцы были обычным времяпрепровождением на такого рода собраниях. На вечерах у Рубинштейнов и на импровизированных любительских спектаклях, которые устраивались студенческой молодежью в их доме, звучала и лирическая песня-романс и городской танец. Не лишено основания предположение, что эти песни и танцы по своим интонационным оборотам были близки романсам Варламова и Алябьева, танцам Жилина, Титова и Есаулова.

Рассказ М. Б. Розенберга о сочинении кадрили А. Рубинштейном в пятилетнем возрасте свидетельствует о том, что уже к этому времени слух ребенка усвоил какие-то танцевальные интонационно-ритмические обороты. Детская кадрили пятилетнего композитора не сохранилась. Но до нас дошли четыре польки, написанные одаренным ребенком несколько позже. <sup>35</sup> Вот два примера мелодических оборотов из этих полек:



Нетрудно заметить, что они напоминают интонации «Первоначальной польки» Глинки (1852):



Было бы, конечно, неправильно сопоставлять обаятельную и мастерски написанную танцевальную миниатюру Глинки (ее можно назвать «полькой-поэмой») с наивными бытовыми танцами юного Рубинштейна. Но примечательна интонационная близость некоторых мелодических оборотов этих пьес, подслушанных и Глинкой и мальчиком Рубинштейном в русском городском бытовом танце.

Другой интонационный комплекс, звучавший в доме Рубинштейнов, — своеобразный восточного склада музыкальный сплав, включавший в себя, в частности, молдавские и еврейские народные песни и танцы. Такого рода ориентальная интонационная амальгама (фольклористы называют ее переднеазиатским музыкальным субстратом<sup>36</sup>) была широко распространена на юге России, где прожила многие годы мать Рубинштейна.

Обратимся к данным, подтверждающим высказанное положение.

В письме жены Антона Григорьевича, В. А. Рубинштейн (Чекуановой), содержится любопытный рассказ. В 60-х годах Рубинштейн, будучи в Париже, случайно оказался в обществе молдаван. Припомнив детские музыкальные впечатления, он стал играть на рояле «песни их родины», вызвав необычайный энтузиазм слушателей.<sup>37</sup> Еще до этого, в середине 50-х годов, Рубинштейн импровизировал на темы молдавских народных песен у Листа в Веймаре.<sup>38</sup> Видимо, мать Антона Григорьевича, обладавшая, как уже отмечалось, превосходным музыкальным слухом и памятью, усвоила молдавского типа песни и танцы на Юге, а затем напевала и наигрывала их детям.

В детстве Рубинштейн неоднократно слышал, как мать играла следующую еврейского склада песню:



Рубинштейн использовал ее впоследствии в своей опере «Маккавей». По поводу этой мелодии он писал матери: «Пес-

ня в «Маккавеях» та самая, которую вы нам всегда играли. Я взял ее потому, что думал, что это еврейская народная песня или танец. Но если она сочинена вами, очень сожалею, но изменить теперь не могу». <sup>39</sup> Можно не сомневаться в том, что Калерия Христофоровна, сочинявшая музыку, основанную на еврейских мелодических оборотах, играла и другие такого рода народные песни и танцы.

С образом матери в сознании Рубинштейна-ребенка, видимо, невольно ассоциировался и третий интонационный комплекс — немецкая песня. В детстве он написал песню «Zuguf aus der Ferne». Она посвящена матери и написана на немецкий текст, в котором в различных вариантах говорится об одном и том же: «Все мои мысли всегда об одном: мать, я твой и сердцем и душой». Интонации песни и ее ритмическая структура обличают ее немецкое происхождение. Мелодические обороты ее напоминают интонации детских песен из старых немецких школьных сборников. Видимо, такого рода песни мать, уроженка Германии, играла и пела детям.

Нельзя в этой связи не обратить внимание и на то, что родители матери, по ее словам, были знакомы с семьей Мендельсона. С детских лет Калерия Христофоровна знала своего сверстника Феликса Мендельсона. Можно предположить, что некоторые его ранние произведения, проникнутые немецкой песенностью, звучали в московском доме Рубинштейнов.

На примере формирования Рубинштейна подтверждается не раз обращавшее на себя внимание обстоятельство: музыкальные впечатления, которые вобрал в себя слух одаренного ребенка, нередко обладают столь большой устойчивостью, что сопровождают художника всю его жизнь. Игранная матерью в 30-х годах мелодия в конце 70-х годов используется композитором в его опере. Услышанные в детстве молдавские народные песни через несколько десятков лет воскресают в памяти артиста. Усвоенное слухом, как указывал сам Рубинштейн, очень прочно отлагалось в его музыкальной памяти. <sup>40</sup>

Из сказанного может быть сделан еще один вывод. Видимо, в детские годы Рубинштейн мало соприкасался с крестьянской русской песенной и танцевальной культурой. Правда, в Замоскворечье, на Зацепе, поблизости от местожительства семьи Рубинштейнов, по праздничным вечерам фабричные рабочие водили хороводы. Здесь звучал, вероятно, и крестьянский фольклор, тронутый веяниями песенной культуры городских предместий. Зацепские хороводы нередко завершались кулачными боями, затевавшимися ватагами мальчишек, за которыми ввязывались и взрослые. Мелкие чиновники, купцы, фабриканты и мелкопоместные дворяне, жившие за Москвой-рекой, обычно не пускали своих детей на эти «народные забавы».



Трудно сказать, доводилось ли Рубинштейну-ребенку слушать зацепские хороводы. Если и случалось на них присутствовать, то, вероятно, крайне редко. В деревне, где широко звучали крестьянские песни и танцы, Рубинштейн никогда не жил. Таким образом, в отличие от Глинки, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова и ряда других русских музыкантов, Рубинштейн вбирал в себя музыкальные впечатления без невольного слухового сопоставления с ритмо-интонациями, ладовыми особенностями и логикой формообразования русского крестьянского фольклора. Не в этом ли надо искать одну из причин того, что Рубинштейну-композитору впоследствии нелегко давалось освоение живых интонаций русской крестьянской народной песни?

4

Вернемся к ранним детским годам Рубинштейна. Любящая мать, всецело посвятившая себя заботам о детях, была строгим и, можно даже сказать, суровым и педантичным педагогом и воспитателем. Вопреки мнению многих биографов Рубинштейна, бездоказательно расписывавших высокие качества ее музыкально-педагогического метода, надо полагать, что в ее способе обучения детей фортепьянной игре было больше требовательности, чем педагогического умения.

Обучала она «по старинке», так, как ее учили на родине, в маленьком прусском провинциальном городке: она уделяла основное внимание развитию «пальцевой механики» (как обычно называли тогда технику) и педантично следила за выполнением своих требований, касавшихся главным образом количественной стороны дела.

Картину этих занятий рисует Н. Г. Рубинштейн: «Нас, то есть детей, будили в 6 часов утра даже зимой, и вот после чашки молока я должен был садиться за фортепьяно и непременно положенное время играть упражнения; мать садилась с работой в смежной комнате, из которой в небольшое оконце видно было фортепьяно. Бывало в комнате утром темно, холодно, иногда начинал одолевать сон, но как только задремлешь, сейчас же слышится стук в оконце, мгновенно пробуждавший от дремоты, потому что уже знал, бывало, что стук даром не пройдет».<sup>41</sup> За упражнениями следовало проигрывание этюдов и пьес. «Ребенок (здесь идет речь о Николае, но, конечно, такой же характер носили занятия и Антона.— Л. Б.) заучивал музыку наизусть очень быстро, и при бесчисленных повторениях пьеса начинала страшно надоедать, а между тем проиграть ее всю известное количество раз было необходимо. Мать сидела в смежной комнате, запасшись куч-

кой игральных карт, и, слыша окончание пьесы, переключивала всякий раз одну карту на другую сторону столика, имея возможность, таким образом, с точностью контролировать ученика». <sup>42</sup>

Свидетель занятий Калерии Христофоровны с Антоном, М. Б. Розенберг вносит в этот рассказ несколько новых штрихов: «Про Антона только скажу, что мать была очень строга к нему, его учила и поколачивала, и довольно чувствительно поколачивала — просто линейкой по чем попало. Он не был капризен. Если не выучит как следует или фальшивую ноту возьмет, она сейчас же по-своему распоряжалась. Шалуном он не был, всегда был серьезен. Мать начинала с ним заниматься каждый день аккуратно, как часы, по крайней мере два часа каждый день, сколько могу помнить. Разучивался Крамер и Черни». <sup>43</sup>

Такой педантичный метод фортепьянного обучения и чувствительные побои за «музыкальные погрешности» могли, конечно, заглушить инстинктивно возникшую в ребенке с ранних детских лет страстную любовь к музыке. И, быть может вспоминая музыкально-педагогические методы своей матери, А. Рубинштейн спустя много десятков лет сказал родным Скрябина, приведшим к нему семилетнего Сашу: «Не троньте ребенка, дайте ему развиваться свободно, со временем все придет само собой». <sup>44</sup>

Было бы, однако, неправильно за схоластическим методом фортепьянного обучения Калерии Христофоровны и за ее убеждением, что розга составляет необходимую принадлежность воспитательных приемов, не заметить той плодотворной роли, какую мать сыграла в формировании личности и характера Антона. С ранних лет она внушала детям ею самой твердо усвоенные правила нравственного поведения. Эти моральные нормы, группировавшиеся вокруг двух, по ее мнению важнейших, моментов — правдивости и трудолюбия, требовали неустанной воспитательной работы по развитию волевых качеств детей. Подавая пример всем своим поведением, Калерия Христофоровна стремилась привить им отвращение ко лжи, прямоту, честность и смелость поведения, серьезное отношение к порученному делу, желание преодолеть трудности, умение сосредоточиться и с упорством добиваться поставленной цели. Таким образом, с малолетства Антон, его братья и сестры были приучены к организованности и дисциплине труда.

Рубинштейн впоследствии отметил и оценил некоторые стороны полученного им в детстве воспитания, предохранившие его от распушенности и лени. «Тогда еще, — говорил он, — строгость была в моде — палки и пощечины, совсем не то, что теперь. . . Не могу сказать, чтобы я был с этим согласен.

Но признаю, что ныне против прежнего распущены во всех отношениях: прежде была какая-то дисциплина, а нынче нет никакой».

Общего образования в детские годы Рубинштейн не получил почти никакого. В семье Рубинштейнов господствовал, видимо, дух узкого практицизма, и родители, готовя сына к концертной деятельности, не считали нужным дать ему даже элементарное общее образование. М. Семевский не решился в своей публикации «Автобиографических воспоминаний» привести откровенные и не нуждающиеся в комментариях слова Рубинштейна: «В школу определять меня не думали и очень мало обучали, потому что мысль родителей была направлена на мое музыкальное образование. Грамоте я научился как-то само собой».<sup>45</sup>

В 1837 году в Москву приехала В. Б. Гринберг (сестра уже не раз упоминавшегося М. Б. Розенберга) с десятилетней дочерью Юлией, талантливой пианисткой. Через некоторое время Юлия Гринберг, бравшая уроки у широко известного в те годы в Москве педагога, Александра Ивановича Виллуана, дала с большим успехом концерт. На концерте присутствовала семья Рубинштейнов, и выступление десятилетней девочки заставило Калерию Христофоровну серьезно подумать о возможности избрать для Антона артистическую карьеру.

«Если девушка,— передавал Рубинштейн тогдашние рассуждения матери,— могла дойти до публичного исполнения, то, может быть, и я также пойду по этой дороге». Понимая, что сама она недостаточно подготовлена для того, чтобы дальше обучать музыке своего феноменально одаренного сына, Калерия Христофоровна обратилась к А. И. Виллуану, который брал скромную плату за уроки и был поэтому доступен для людей среднего достатка.

Прослушав мальчика, Виллуан пришел в восхищение от его музыкального дарования и на замечание матери, «что она не в состоянии дорого платить за уроки», ответил, что не нуждается в деньгах.<sup>46</sup> Виллуан стал приезжать к Рубинштейнам и чуть ли не ежедневно давать уроки своему восьмилетнему ученику.

«Он был,— рассказывал Рубинштейн,— моим единственным учителем. Других учителей у меня в жизни не было. Начав занятия лет восьми, к тринадцати годам я прекратил всякое учение и затем больше ни у кого не обучался».

Система обучения Виллуана — единственного педагога, у которого Рубинштейн брал уроки фортепьянной игры,— заслуживает специального изучения. Рассмотрению этой системы и посвящена следующая глава монографии.

Метод обучения Александра Ивановича Виллуана, как, впрочем, и системы фортепьянного преподавания других русских педагогов первой половины прошлого века, не привлекал до последнего времени внимания исследователей. А. А. Неустроев в биографии Виллуана, опубликованной в 1890 году, подметил установившееся тогда в России недоверчивое и даже насмешливое отношение к Виллуану-педагогу. По мнению Неустроева, такая точка зрения вызвана была тем, что «при полной неизвестности имени Виллуана... не верилось, что какой-то Виллуан был учителем Рубинштейнов, ...казалось, что для нашего музыкального полубога не нужно было никаких учителей... Выражение «учитель» Рубинштейнов скорее умаляло, нежели выдвигало скромную, ненавязчивую личность Виллуана».<sup>47</sup> Неустроев наивно искал причину такого отношения в том, что музыкантам и широкой публике не представлялось возможным, чтобы такой пианист, как Рубинштейн, когда-либо нуждался в учителе. Биограф Виллуана заблуждался: некоторые круги тогдашнего русского общества с недоверием относились к тому, что в начале XIX века в России существовала прогрессивная и серьезная фортепьянная школа и что в этой школе был заложен фундамент музыкального и пианистического развития Антона Рубинштейна.

Однако это не единственная причина недооценки деятельности Виллуана. Не всякий педагог, умеющий хорошо *учить*, умеет так же хорошо *описать* метод своей работы. Во всяком случае, Виллуан этим умением не обладал. Написанная им фортепьянная школа при поверхностном с ней ознакомлении могла показаться малоинтересной и даже схоластичной. Недостаточно вдумчивый читатель, не умевший отбросить малосущественное и сосредоточить свое внимание на главном, не мог бы разобраться в ней и понять важнейшие педагогические принципы Виллуана. Поэтому могло возникнуть недоумение: какую пользу принесла эта «схоластическая система» братьям Рубинштейнам? К тому же следует обратить внимание на замечание Антона Григорьевича о том, что в старости Виллуан очень изменился, «дошел до крайности, впал в карикатуру». Все сказанное привело к превратному представлению о педагогическом методе Виллуана и к недооценке его роли в пианистическом обучении братьев Рубинштейнов.

Эта недооценка деятельности Виллуана получила подкрепление в широко распространенных одно время в советской науке о пианизме отрицательных характеристиках всех «ста-

рых», или, как их в ту пору называли, «эмпирических школ». В условиях нивелирования и осуждения «старых эмпирических школ» и утверждений о неполноценности русской фортепьянно-педагогической культуры начала XIX века не мог пробудиться интерес к личности и к педагогическому методу Виллуана. Лишь в работах последнего времени была сделана попытка пересмотреть установившуюся точку зрения на педагогическую деятельность учителя братьев Рубинштейнов.<sup>48</sup> Но в этих трудах, в силу их объема и жанра, правильная позиция не могла быть подкреплена подробным анализом методических принципов Виллуана.

## 2

В «Автобиографических рассказах» Рубинштейн дал чрезвычайно высокую оценку педагогического метода Виллуана и той роли, какую сыграл последний в его музыкальном и пианистическом воспитании.

«У Виллуана была хорошая постановка рук и хороший звук. Он очень заботился о звучности фортепьяно... Основу он дал мне самую прелестную, фундамент такой, с какого мне нельзя уже было упасть. Все это сделал он. Во всю мою последующую жизнь я не встречал лучшего педагога... Он установил известные требования, применял их ко мне, и они, действительно, оказались самыми лучшими из тех, которые могли только быть. В занятиях он был терпелив. Он сделался для меня более чем другом. Во мне он видел свою будущность. Он заинтересовался мною и принял на себя все мое музыкальное воспитание, и он действительно воспитывал. В семье в этом никто участия не принимал... Виллуан почти ежедневно со мной занимался. Это были не уроки, а, повторяю, музыкальное воспитание, и сам Виллуан находил в них наслаждение и отдых».

Самый тон высказывания исключает возможность счесть этот отзыв только данью благодарности музыкальному руководителю.

В приведенной цитате обращают на себя внимание дважды повторенные слова Рубинштейна о том, что Виллуан не только учил его, но и музыкально воспитывал и что в музыкальном воспитании ребенка никто в семье участия не принимал.

Тем естественнее наш интерес к личности, взглядам, музыкальным вкусам и педагогической системе Виллуана.

Француз по происхождению, Виллуан был коренным москвичом в Москве он родился, воспитывался, учился сам и

обучал музыке других. Лишь в начале 60-х годов, когда ему шел шестой десяток, Виллуан *переехал в Петербург*.<sup>49</sup>

Он получил музыкальное образование под руководством Франца Гебеля, известного в Москве педагога и композитора, которого очень ценили русские музыканты. По словам Н. Мельгунова, Гебель обладал вдохновенным талантом, замечательным мелодическим даром («каждую мелодию г. Гебеля можно спеть: этим все сказано...»), а «сохранением оригинальности в стиле... обязан... России».<sup>50</sup> Камерные произведения Гебеля любил Бородин, находя в них «влияние русской Москвы».<sup>51</sup> Рубинштейн неоднократно указывал, что пианистическому искусству Виллуан обучался и у Фильда.<sup>52</sup> Точны ли эти сведения, не представляется возможным проверить. А. Неустроев, биограф Виллуана, о занятиях его с Фильдом не упоминает. Быть может, Рубинштейн хотел лишь подчеркнуть, что как пианист и педагог Виллуан сформировался под воздействием популярной и любимой в те годы в Москве фильдовской школы. Обратим попутно внимание на следующее: Рубинштейн считал, что сам он в детстве получил музыкальное воспитание в традициях фильдовского пианизма. Эта мысль сквозит, в частности, в следующих строках его письма к брату, Николаю Григорьевичу: «[Дюбюк] — старый служака фортепьянному искусству и, кроме того, ученик Фильда, то есть почти мне товарищ».<sup>53</sup>

Сведений об общем образовании Виллуана до нас не дошло. Судя по косвенным материалам — текстам некоторых его романсов и стихотворному эпиграфу из Ламартина к его фортепьянному Концерту с-moll, — Виллуан в молодости увлекался романтической поэзией. Трудно сказать, был ли подобный интерес глубок или обусловлен модным в то время увлечением романтизмом.

Виртуозом Виллуан не был и даже в молодости редко появлялся на эстраде. В годы, предшествовавшие началу его занятий с Рубинштейном, Виллуан много сочинял. Произведения его свидетельствуют о том, что он был грамотным музыкантом и неплохо владел композиторской техникой. Его песни и фортепьянные сочинения, написанные в 30-х годах, не отличались свежестью мысли, самобытностью и глубиной. Это — скорее непосредственные отклики музыканта, любящего искусство, но лишенного заметного композиторского дарования, на запомнившееся ему творчество других авторов. Не мудрствуя лукаво, Виллуан закреплял в своих сочинениях полюбившиеся ему обороты, ритмические формулы и композиционные приемы, и в этом отборе интонаций выказывал свой музыкальный вкус.

Судя по его сочинениям, симпатии его — на стороне безыскусственных лирических напевных интонаций, ласковых и

протяжных (но порой чуть тронутых драматической взволнованностью, как, например, в его балладе «La Folle de Moscou»). Нетрудно установить источники, питавшие его музыкальное творчество: это, с одной стороны, городская лирическая песня-романс, столь популярная в начале прошлого века в различных слоях русского общества,<sup>54</sup> с другой — мелодические обороты, композиционные приемы и фортепьянная фактура концертов и ноктюрнов Фильда. Впрочем, и «интонационный словарь» самого Фильда («русского Фильда», как его нередко называли в зарубежной прессе первой половины XIX в.) включал многие мелодические обороты русского лирического романса.<sup>55</sup>

Если вслушаться в композиции Виллуана 30-х годов прошлого века и вспомнить при этом слова Рубинштейна, что Виллуан был его подлинным музыкальным воспитателем, то невольно возникнет вопрос: не Виллуан ли привил своему ученику любовь к задушевной и простой мелодии, повлиявшую на исполнительский стиль Рубинштейна и сказавшуюся в его лучших музыкальных сочинениях? Не он ли заложил основу того любовного отношения к искренней, «человечной» мелодии, которое проявилось в ряде мыслей Рубинштейна и, в частности, в высказывании о том тяжелом для музыки времени, которое может наступить, если «люди не будут радоваться простой, хорошо исполненной мелодии»? «Тогда, конечно, — продолжает Рубинштейн, — горе музыке, горе музыканту, и горше всех мне»...<sup>56</sup>

### 3

С педагогическими принципами и методом фортепьянного обучения Виллуана знакомит его «Школа для фортепьяно».<sup>57</sup> Она вышла в свет в 1863 году, но была написана значительно раньше. В течение ряда лет автор добивался ее опубликования. Изложенная в «Школе» система занятий в основных своих чертах совпадает, вероятно, с методом работы Виллуана в конце 30-х и в начале 40-х годов, когда он обучал фортепьянной игре братьев Рубинштейнов.<sup>58</sup>

Антон Григорьевич считал труд Виллуана «первой русской школой» и отмечал его высокие достоинства.<sup>59</sup> «Неужели наше Общество, — писал он В. Кологривову, — не может издать *первую* русскую школу? Это срам. Спроси Шустова, готов ли он сдержать свое слово; я берусь с ним пополам, если он хочет; если нет, то на свой счет готов издать... Что школа эта хороша — я ручаюсь».<sup>60</sup>

В «Школе» Виллуана второстепенное и малосущественное занимает непропорционально большое место; в ней не всегда

удачны формулировки, и изложение засорено педагогическим жаргоном его времени; автор подчас не делает нужных выводов из своих прогрессивных взглядов и не свободен от педагогических заблуждений, распространенных в ту пору. Несмотря на это, Виллуан, судя по его «Школе» и ряду высказываний в письмах, представляется замечательным педагогом, стоявшим по своим воззрениям выше многих прославленных учителей того времени.

В своей «Школе» Виллуан не только изложил систему фортепьянного обучения, к которой пришел в результате большого педагогического опыта. Он со страстью полемизировал и боролся с педагогическими взглядами, которые казались ему устаревшими и отжившими свой век. Убежденный в правоте своих педагогических принципов и в том, что «большая часть музыкальных методов для фортепьяно как старых, так и новых далеко не соответствует потребностям современной музыки» (стр. 1), Виллуан вместе с тем не считал свою систему единственно возможной и во всех отношениях совершенной. Напротив, он был уверен в том, что «еще многое должно быть сделано в методическом и механическом отношении для достижения возможного совершенства», и только стремился к тому, чтобы его «наблюдения и исследования... могли служить лишь намеком тем, которые пожелают составить школы для фортепьяно с большей верностью и с более достаточною ясностью в описании» (стр. 4).

С гневом писал он о тех преподавателях, которые «во избежание лишнего труда или в угодность родителям не решаются приступить к серьезному изучению технических упражнений и теоретических правил и прямо заставляют играть учеников своих всякую дребедень»; с горечью указывал он на «пренебрежение к искусству» тех учителей, «которые испрашивают у родителей или учеников, по какой методе они желают учиться» (стр. 6).

Виллуан считал, что успешных результатов смогут добиться не те педагоги, которые «принуждают... подражать», а те учителя, которые понимают, что «изящное в искусстве должно уметь растолковывать во всех подробностях».<sup>61</sup>

Анализ, обдумывание, активность мысли, сознательность — вот фундамент, на котором должна быть, по мнению Виллуана, заложена система фортепьянного совершенствования. «Те успехи, — указывал он, — которые получались прежде посредством лишнего труда и времени, должны быть в наш век заменены обдуманным анализом» (стр. 3).

Способы пианистической тренировки с помощью «механических приспособлений» вызвали решительное осуждение автора «Школы». «Были изобретены многие машины, — писал он, — в которых... расширяли пальцы клиньями, колками,



винтами, и прочее, почему и были у многих повреждены нервы, руки и пальцы» (стр. 55). Непримируемо относился Виллуан и к разрекламированной западноевропейской прессой «машине Калькбреннера». <sup>62</sup> «Цель ее, — иронически замечал Виллуан, — была бы вполне достигнута, если бы на всей поверхности этой подставной планки находились острые зубцы, не позволяющие ни рукам, ни ладони садиться на нее... Много нужно времени, чтоб привыкнуть к этой подставке, но второе больше — чтоб отвыкнуть от нее» (стр. 56).

Передовой характер этих замечаний, представляющихся сегодня трюизмами, можно оценить лишь в том случае, если вспомнить, что огромная масса западноевропейских коллег Виллуана увлекалась в те годы всякого рода «машинами» для развития техники, что немецкий педагогический журнал «Clavierlehrer» даже во второй половине прошлого века обсуждал из номера в номер преимущества той или другой «машины для развития техники» и что в конце столетия венские ассистентки Лешетицкого не хотели еще отказаться от «благодетельной помощи» в фортепьянно-педагогической работе «катушек между пальцами». <sup>63</sup>

Виллуан ограничивал роль и значение механических упражнений в деле приобретения фортепьянной техники, выступая противником многочасовой механической тренировки. «Малолетним ученикам достаточно упражняться сначала час... Более взрослым должно упражняться вообще музыкой не более полутора или двух, а дошедшим до полного развития физических сил не превышать трехчасового упражнения с десятиминутным отдыхом между каждым часом. Этот способ употреблял я с двумя Рубинштейнами и употребляю до сих пор с успехом». Он указывал, что неумеренная механическая работа и «бесхарактерные упражнения» (он относил к ним даже этюды Черни и Крамера) пагубно действуют на развитие музыкальных способностей учеников, «истощают эстетическое чувство», подменяют технику «огромным, но затверделым механизмом» и в конце концов превращают пианиста в «фортепьянную машину» (стр. 3).

Этому устаревшему и вредному методу фортепьянных упражнений Виллуан противопоставлял обдуманную и сосредоточенную работу. При этом он неоднократно подчеркивал, что в процессе упражнения качественная сторона дела несравнимо важнее количественной. «Главное, — писал он, — заключается не в самих упражнениях, а в растолковании, как именно поступать в применении их к действию» (стр. 49).

Метод тренировки, характерный для большей части фортепьянных школ первой половины XIX века, все же оказал некоторое воздействие на Виллуана: отдельные рекомендованные им упражнения находятся в противоречии с его же

собственными установками. Но не эти механические (а порой и схоластические) экзерсисы составляют главное в его педагогике.

Один из методов работы, который Виллуан постоянно рекомендовал своим ученикам, афористически излагался им так: «Сделайте невозможное, чтобы достичь возможного» (эпиграф на заглавном листе его «Школы»). Виллуан требовал от учеников, чтобы они разучивали сложные в техническом отношении части музыкального произведения в вариантах, увеличивающих трудности, и этими вариантами полностью овладевали; возвращение к исходному тексту должно было в этом случае восприниматься играющим как облегчение.

Ф. М. Блуменфельд рассказывал автору этой книги, что Рубинштейн до конца жизни пользовался этим методом и, в частности, разучивал в усложненном варианте финал сонаты b-moll Шопена, перекладывая одну руку через другую. По свидетельству Н. Кашкина, Н. Г. Рубинштейн, следуя методическим указаниям Виллуана, придумывал для себя в процессе работы над музыкальным произведением разного рода трудности. «Всякое более или менее трудное Allegro [он] учил не только в настоящем тоне, но также полтоном ниже или выше, не изменяя *doigté*, вследствие чего иногда получались действительно невозможные трудности. Николай Григорьевич был уверен, что, поупражнявшись таким образом, он приобретал особенную легкость при исполнении в настоящем тоне».<sup>64</sup>

Большое место в фортепьянно-педагогическом методе Виллуана занимало обучение *певучей игре*.

Что же должно было привести ученика к умению «петь на фортепьяно»?

Во-первых, работа над качеством фортепьянного звука. По словам Виллуана, он стремился к тому, чтобы его ученики владели «качеством превосходного звука, т. е. округлого, звучного, сильного и облагоустроенного, не лишённого при этом нежности и полноты, и в особенности симпатически увлекательного» (стр. 2). Эти слова свидетельствуют о том внимании, какое уделял Виллуан технике извлечения тянущегося, протяженного звука. По-видимому, Виллуан обладал тонким тембро-динамическим слухом, и сама по себе «благородная», «симпатически увлекательная» тембровая краска доставляла ему эстетическое наслаждение.

Во-вторых, выработка у учеников навыков легатной игры. При этом Виллуан отдавал себе отчет в том, что «связная игра» зависит не столько от технического приема додерживания клавиши, сколько от умения слушать переход одного звука в другой. «Фортепьяно, — указывал он, — есть инструмент, звуки которого исчезают после удара молоточка по струнам; поэтому, не имея свойств быть ни продолженными,

ни усиленными, они не могут сливаться. Единственный способ связывать их состоит в том, чтобы уметь воспользоваться звучанием после удара по клавише» (стр. 53).<sup>65</sup>

В-третьих, специальная тренировка учащихся в умении вести певучую мелодическую линию в разных голосах. Отсюда, например, такого рода упражнение в игре гамм в четырехголосной аккордовой фактуре:<sup>66</sup>



Судя по ремаркам в его фортепьянных концертах и мелких пьесах, Виллуан обращал специальное внимание играющих на пропевание подголосков.

В-четвертых, работа над характером интонирования. Роль вокального и вокально-речевого интонирования мелодии для достижения «фортепьянной певучести» не ускользнула, по-видимому, от внимания Виллуана; свидетельством этого являются исполнительские пометки в фортепьянной партии его концерта с-moll.

В-пятых, выбор репертуара для ученика. «Выбирать, — пишет Виллуан, — следует пьесы певучие характеристические, которые образуют вкус и в особенности стиль музыкальной фразировки, в разнообразнейших ритмах и акцентах» (стр. 3). В «Школе» Виллуан перечисляет произведения, которые учащийся должен пройти «для довольно полного курса [фортепьянной игры]» (стр. 80). Большая часть этого списка состоит либо из транскрипций для фортепьяно вокальных произведений, либо из кантиленных фортепьянных пьес.<sup>67</sup> Свой перечень Виллуан сопровождает следующим любопытным примечанием: «Вредно... давать [ребенку] много сладеньких пьесок... Эти пьесы портят вкус... Есть довольно пьес нетрудных, но *характеристичных* и поэтому более полезных; надо только уметь их выбирать» (стр. 80).

Стремясь расширить музыкальный кругозор своих воспитанников, Виллуан уделял большое внимание навыкам чтения нот с листа. «Ученику необходимо, — замечает он, — как можно более разбирать и читать ноты... даже квартетные партии в разных ключах» (там же). Виллуан считал нужным научить учащихся так читать нотный текст, чтобы, с одной стороны, осознавать тональности и, с другой, целостно схватывать изображение интервалов и аккордов (а не разбирать отдельно каждый нотный знак).

Следует еще остановиться на технических навыках, которые прививал ученикам Виллуан. Описать фортепьянно-техни-

ческие приемы — очень трудная задача. Она мало кому удавалась, в частности потому, что приемы эти определяются не только формой движения руки, но и тонусом всего мышечного аппарата играющего. Между тем в характеристиках фортепьянных навыков, особенно в старых школах, речь обычно идет только о форме движения. Отсюда множество заблуждений и обусловленная этими заблуждениями бесцельная и бесплодная полемика. Понять рекомендуемый тем или другим педагогом фортепьянно-технический прием значит осмыслить форму движения и двигательные ощущения в их единстве. Конечно, в ряде случаев описание формы движения позволяет с известной достоверностью судить о мышечном тонусе во время выполнения движения. Если, скажем, рекомендуется крепко прижать локоть к туловищу (или прижать локтем к туловищу солидной тяжести фолиант) и при этом с силой ударять по клавишам «скрюченными пальцами», то не вызывает сомнения, что воспитанная этим способом система технических навыков может разрушить необходимую координацию движений частей руки и привести к мышечным перенапряжениям.

Но все ли «старые школы» рекомендовали такого рода приемы? Представители так называемого анатомио-физиологического направления в фортепьянной педагогике приписывали в пылу полемики чуть ли не всем фортепьянным педагогам первой половины XIX века веру в магическую силу изолированной пальцевой игры. Однако такая огульная характеристика системы технических навыков старых школ лишена основания и покоится на неумении или нежелании понять мысль автора той или другой старой фортепьянной методики.

Пример, взятый из «Школы» Виллуана, может показать, с какой осторожностью надо делать выводы о технических приемах при изучении «старых школ».

В разделе, названном автором «Описание, как именно следует делать упражнения...», сказано: «Необходимо, хотя и трудно, приобрести равномерное и равносильное ударение пальцев, посредством их собственного размаха и падения, т. е. без помощи дергания кисти и руки для усиления звука, что производит треск и стукотню, выказывающие довольно плохой вкус» (стр. 57). В другом месте он говорит: «При ударе кисти клавишей не дергать и не пристукивать ладонью для усиления звука. Сила звуков должна происходить от одного размаха и нажатия пальцев, поддерживающих кисть и всю руку, до самого локтя» (стр. 51).

Формулировки Виллуана лишены точности, и это может дать повод к искаженной трактовке его высказываний. Что же он рекомендует? Изолированную пальцевую игру? Выключение кисти, руки и мышечное перенапряжение? Борьбу с коор-

динацией движений? Кто знаком с практикой фортепьянно-педагогической работы, поймет, что речь идет о другом: Виллуан предостерегает против того, чтобы ученик тряс рукой.

Переходя к краткой характеристике системы фортепьянно-технических приемов Виллуана, отметим прежде всего его исходный тезис (весьма актуальный в годы, когда составлялась «Школа»): большая часть приемов, описанных в старых «*клавесинных* методах», не может и не должна быть использована в практике *фортепьянного* обучения. «Звук клавесина... — пишет Виллуан, — мог быть извлекаем только с помощью пальцев, согнутых во вторых суставах под ладонь руки и таким образом ударявших по клавишам двумя первыми сочленениями, царапая и прыгая по ним кратко и отрывисто». Звукоизвлечение же на фортепьяно требует «сильного и выдержанного удара пальцев» и глубокого опускания клавишей; последние, «глубоко опускаясь... дают [молоточку]... возможность производить все желаемые оттенки звука» (стр. 1, 2). Таким образом, в противовес клавесинной манере играть «по верхам», которой и в фортепьянном обучении следовали «некоторые усердные поклонники древних преданий и в особенности представители школы Черни» (стр. 1), Виллуан требовал, чтобы ученики ощущали глубину опускания клавиши, «дно» клавиши.

Внимание педагога при воспитании фортепьянно-технических навыков должно быть направлено не только на «постановку пальцев», но и на «правильное положение корпуса, рук и кистей». Большое внимание Виллуан уделял посадке: «сидеть следует не высоко и не низко» (стр. 50), подальше от клавиатуры, так, чтобы «локти находились перед туловищем» (стр. 42).

За положением локтей, по мнению Виллуана, необходимо следить особенно тщательно. Локти должны быть несколько («на два первых сустава 3-го пальца») подняты над клавиатурой, и их следует «лучше отдалять, чем приближать к туловищу» (стр. 50).

Виллуан — противник такого положения кисти, при котором «суставы, привязывающие пальцы к кисти», не могли бы «подниматься и выказывать кости или опускаться и производить углубление» (стр. 42). Таким образом, предостерегая против впадин в пястно-фаланговом сочленении, Виллуан вместе с тем выступал против шарообразного положения кисти, которое обычно называют «кисть — сводом» (в руке как бы находится шарообразный предмет) и которое характерно для школ Черни и Лешетицкого. Другие высказывания Виллуана говорят о том, что он сторонник относительно более плоского положения кисти и гибко-изменчивого «крепления» в пястно-фаланговом суставе.

Ставить пальцы на пяти клавишах Виллуан рекомендовал в «дугобразном положении», сообразуясь с величиной каждого пальца и не стараясь, как это предлагали некоторые старые школы, выравнять «кончики» пальцев в одну линию.

Виллуан считал, что «не следует держать пальцы ни плоско, ни крючкообразно» и что «эти две противоположности мешают ловкости их движения» (стр. 42). Он неоднократно подчеркивал, что палец должен ударять клавишу «подушечкой» и что для этого надо немного притянуть пальцы к себе, «так, чтобы они становились на мякоть, а не на ногти» (стр. 50, 42).

Касаясь постановки пальцев, он указывал, что «между первым и вторым пальцами должен находиться промежуток... не дающий второму пальцу и ладони садиться на первый палец и задерживать его движение» (стр. 51).

Виллуан советовал строго следить за перпендикулярным ударом пальцев («большая часть ошибок или задеваний чужих клавиш происходит от косого, неперпендикулярного удара пальцев»). Для того чтобы достичь этого, никогда не следует «давать... руке наклоняться к пятому пальцу» (стр. 51).

В процессе работы над «мелкой техникой» рекомендовалось пристально следить не только за ударом пальца, но и за подъемом («снятием») ранее опустившегося пальца.

Большое значение Виллуан придавал умению собирать и раскрывать кисть. Он поместил в «Школе» серию упражнений для тренировки, как он писал, «в природном (т. е. собранном — *Л. Б.*), расширенном и сжатом положении пальцев».

Ряд высказываний Виллуана затрагивал вопрос о положении руки при игре аккордов. «Не следует, — писал он, — ударять аккорда, не приготовивши прежде для него надлежащую позицию пальцев». Больше того, Виллуан требовал, чтобы учащийся так овладел этой «пальцевой формой аккорда», чтобы, «сняв руку с одного какого бы то ни было аккорда, не изменяя позиции пальцев и переставив нижний палец на какую бы то ни было другую клавишу, [он] мог бы безошибочно ударять точно такой же аккорд, как тот, с которого он снял руки» (стр. 32).<sup>68</sup> Виллуан рекомендовал специальные аккордовые и октавные упражнения, состоящие «из перехода от одного конца клавиатуры к другой» и «развивающие движение руки». «Рука, перескакивающая таким образом, не должна увлекать за собой туловище». Она «с величайшей быстротой направляется вправо или влево вверх на то место... откуда она перпендикулярно падает, чтобы ударить...» (стр. 56).

В описанных упражнениях Виллуан добивался от ученика выполнения движения в определенном ритме. Он понимал, что техническое совершенствование в значительной степени за-

висит от ритма движения и что аритмичная работа аппарата пианиста пагубным образом сказывается на развитии его техники. Отсюда своеобразная система ритмизации упражнений, которой Виллуан придавал большое значение.

Более подробное изложение фортепьянно-педагогического метода Виллуана означало бы переход к самостоятельному очерку о нем и лежало бы вне рамок исследования об Антоне Рубинштейне. Но и сказанного вполне достаточно для некоторых выводов о системе технических навыков Виллуана и о его педагогическом методе в целом.

Анализ технических приемов Виллуана заставляет думать, что он стремился воспитать у учеников тот мышечный тонус, который в педагогической практике наших дней принято называть «организованной свободой». Ряд виллуановских технических навыков был обусловлен его основным художественным требованием — «петь на фортепьяно». Доказательство тому — звукоизвлечение «мякотью» пальца, немного подтянутые к себе пальцы, слабо фиксированное пястно-фаланговое сочленение, глубокое опускание клавиши, ощущение «дна» клавиши.

Если вспомнить о стремлении Виллуана приучить учеников к сознательной работе, о решительном неодобрении широко распространенных на Западе аппаратов для механического развития техники (всякого рода «хиропластов», «гидмэнов» и «дактилионов»), о понимании разницы между подлинной техникой и «огромным затверделым механизмом», об ограничении роли механических упражнений, об осуждении многочасовых, утомляющих внимание учащегося занятий, о принципиальности в подборе репертуара, о системе упражнений и о фортепьянно-технических приемах, — можно признать справедливым утверждение, что Виллуан создал «первую русскую самостоятельную школу, превосходящую все доселе существующие». <sup>69</sup> Становится понятным, почему в 60-х годах, когда в музыкальных кругах Парижа распространился слух о том, что Виллуан переезжает туда из России, столичная французская пресса отмечала, что «все газеты в один голос признают его замечательным педагогом и смотрят на возможность его постоянного пребывания в Париже, как на крупное приобретение для музыкально-педагогического мира этого города». <sup>70</sup>

С Антоном Рубинштейном Виллуан начал заниматься в 1837 году. Он был уже опытным педагогом, имел за плечами многолетний стаж практической работы и его система форте-

пьянного обучения в основных своих чертах уже сформировалась.

Качество педагога-музыканта определяется не только рациональной системой обучения. Не менее важно творчески гибко применить эту систему. Этим умением Виллуан, прирожденный педагог, обладал в полной мере. Человек горячего и живого темперамента, Виллуан, сам увлекаясь музыкой, умел увлечь ею и своих учеников.

В конце жизни Виллуан в беседе с журналистом рассказал о начальном этапе своих занятий с малолетним Антоном. Этот рассказ подтверждает то, что говорилось о фортепьянно-педагогическом методе Виллуана.

«При поступлении к своему учителю маленький Рубинштейн весьма шатко... играл этюды Крамера. Первою пьесой, которая вышла из-под его рук в весьма удовлетворительном исполнении после первых занятий с ним г. Виллуана была фантазия Гюнтена на мотивы из «Straniera». Репертуар... при занятиях был самый разнообразный; его составляли сочинения Баха, Бетховена, Листа, Гензельта, Гуммеля, Мошелеса... Молодой Рубинштейн учился фразировать и, так сказать, петь на фортепьяно. Занятия шли так успешно, что еще до 1840 г. Рубинштейн играл концерты Гуммеля, Виллуана, хроматический галоп Листа и хроматическую фантазию Баха... Одним из главных требований учителя во время этих занятий были: внимание и сосредоточенность; когда он замечал рассеянность в своем ученике, он всегда прекращал урок, говоря, что лучше ничего не делать, чем работать кое-как. Вообще г. Виллуан умел действовать на пылкую натуру Рубинштейна, умел его приохотить к труду... умел отстранить в нем иногда появляющуюся рассеянность».<sup>71</sup>

Под руководством Виллуана маленький Антон в короткий срок сделал столь разительные успехи, что смог блестяще выступить в московских салонах. Хроникер московского журнала «Галатей» в первом печатном отзыве о ребенке-артисте писал следующее: «Кстати, упомянем о *monstre-musical* (дай бог побольше таких *monstres!*), родившемся и развившемся не под небом Италии, а под снежным небом нашей белокаменной матушки Москвы: этот замечательный талант, известный в немногих только домах, где его слышали, слушают да и заслушиваются, есть девятилетний сын здешнего фабриканта г. Рубинштейна».<sup>72</sup> Указывая далее, что родители мальчика отклонили «лестный вызов» некоторых московских меломанов, предлагавших устроить публичный концерт одаренного ребенка, автор заметки высказывал сожаление по поводу того, что «у нас будет меньше одним (относительно прекрасным) концертом», и вместе с тем одобрял поведение родителей, понимавших, что талант юного артиста следует



«развивать в тишине», и не торопившихся показать ребенка в открытом концерте.

Однако «просьбы некоторых любителей музыки склонили скромных родителей молодого артиста на то, чтобы познакомить московскую публику с талантом их сына».<sup>73</sup> После двухлетних занятий с Виллуаном 11(23) июля 1839 года Рубинштейн дал первый концерт. Впоследствии он рассказал об этом выступлении сотруднику журнала «Царь-колокол» следующее: «Кажется, я играл один. Что я ощущал, я вспомнить теперь уже не могу, но, наверное, совсем не боялся, потому что ребенок никогда не боится публики: для него это забава. После концерта меня ставили на стол, чтобы показать публике, потому что я был мал, то есть не то чтобы особенно мал ростом, а вообще невелик».<sup>74</sup>

Программа первого публичного концерта включала следующие произведения: Allegro из концерта Гуммеля a-moll, пьесы Фильда и Гензельта, Andante Тальберга, его же фантазию на темы из оперы Россини «Моисей» и «Большой хроматический галоп» Листа. Этот самый сложный для девятилетнего мальчика репертуар сам по себе говорит о необычайном пианистическом развитии ребенка.

П. Мартьянов, присутствовавший на этом первом публичном выступлении Рубинштейна, описал в своих воспоминаниях обстановку и внешнюю картину этого концерта. «Первый концерт Антона Григорьевича Рубинштейна был дан им... в вокзале Петровского парка. Я был в этом концерте... Вокзал был полон... Это был — как сейчас смотрю на него — тоненький, стройненький и хорошенький собою небольшого роста худенький мальчик, с бледным типичным личиком, большими выразительными глазами и длинными, выющимися чуть по плечам, кудрями... Он вышел с Виллуаном робкими шагами... сложил ручки на груди и застенчиво поклонился публике... Меня восхищала энергия, быстрота и ловкость его музыкальных манипуляций. Маленькие его пальчики с непостижимой живостью бегали, скакали и прыгали по клавишам, извлекали из инструмента массу дивных, лившихся прямо в душу, звуков. Сам он, чтобы придать большую силу ударам пальцев по клавишам, то наклонялся вперед, то передавал все тело вправо или влево на басы... Казалось, он не смотрел вовсе на лежавшие перед ним ноты, листы которых переворачивал стоявший у рояля Виллуан, а играл по вдохновению... Раздались шумные рукоплескания. Публика первых рядов столпилась у эстрады. Сзади раздавались восклицания: «Рубинштейн, bravo... на стул, покажите нам его!» И Виллуан поднял и поставил маленького маэстро на табурет...»<sup>75</sup>

Московская пресса, за исключением уже упоминавшегося

журнала «Галатея», не откликнулась на выступление девятилетнего Рубинштейна. Лишь анонимный хроникер этого журнала дал подробный отчет о концерте. Отдавая дань восхищения феноменальному техническому мастерству мальчика, автор статьи подчеркивал, что Рубинштейн «вникает в идею композитора, постигает и передает ее ясно, выразительно и с возможною точностью, одним словом, в этом ребенке вполне обнаруживается душа артиста». Отзыв заканчивался пророческими словами: «в нем таится столько музыкального дарования, что усовершенствование и полное развитие этого таланта может со временем доставить молодому артисту почетное место в ряду европейских музыкальных знаменитостей».<sup>76</sup>

### *Глава третья*

#### 1

Антону Рубинштейну было около десяти лет, когда он дал свой первый концерт. Однако 11-е июля 1839 года — дата не только начала его артистической деятельности, но и окончания детства юного пианиста. С этого времени он вступил на путь широкой профессиональной концертной деятельности, чреватой серьезными опасностями для развития его дарования. В. А. Рубинштейн в неопубликованных мемуарах, опираясь на слова А. Г. Рубинштейна, не раз высказывавшиеся в семейной обстановке, подчеркивала, что муж ее «никогда не был ребенком», что «в те годы, когда обыкновенные дети играют и резвятся, он трудился не по силам», что, подобно тому «как молотом высекают искры из железа, так суровостью и карами разжигали божественный огонь его дарования».<sup>77</sup>

Не удивительно, что впоследствии и в «Автобиографических рассказах» и в письмах Рубинштейна воспоминания о профессиональной деятельности в детстве почти вытеснили детские воспоминания. В памяти великого артиста сохранилось лишь несколько особенно взволновавших его детских впечатлений.

Одно из таких воспоминаний показывает, как жадно стремился мальчик к «детскому». Московские богачи, в салонах которых ему приходилось играть, обычно присылали как оплату за выступления какую-нибудь ценную вещь, которая не приносила ребенку никакой радости и продавалась или закладывалась родителями. Но как-то раз более чуткий москов-

ский меломан не ограничился присылкой ценного подарка, а присоединил к нему специально для ребенка какую-то занимательную игрушку. Этот подарок принес Рубинштейну, по его словам, «несказанное счастье». Лишенный игр и забав, он на всю жизнь запомнил именно это «событие» своих детских лет, и уже стариком часто рассказывал о нем дочери.<sup>78</sup>

Запомнился Рубинштейну и другой эпизод из его детства — посещение с отцом в конце лета 1839 года военных маневров в Бородине и тамошнего театра. Это посещение оставило глубокий след в памяти мальчика и, судя по письму к матери,<sup>79</sup> он предполагал рассказать о нем подробно в мемуарах, которые писал в начале 90-х годов, но впоследствии уничтожил. Один из знакомых семьи Рубинштейнов вспоминал, как остро реагировал юный пианист на исполнение в бородинском театре труппой актеров Вышеславцева оперы Вебера «Волшебный стрелок», с каким восторгом воспринимал их игру и как переживал комические ситуации на сцене.<sup>80</sup>

После своего дебюта Рубинштейн выступил публично в сезоне 1839/40 года, видимо, еще несколько раз. На 26 апреля (8 мая) 1840 года в зале Благородного собрания был назначен концерт, в котором, как указывалось в анонсе, «перед отъездом, в последний раз... Антон Рубинштейн будет играть... Фантазию, дивертисмент и ноктюрн Тальберга, «Erlkönig» Листа и Скерцо Мендельсона-Бартольди».<sup>81</sup> Летом или в начале осени 1840 года<sup>82</sup> Рубинштейн вместе с Виллуаном отправился в Париж.

Чем вызвана была эта поездка? Антон Рубинштейн рассказывал: «[Вскоре после концерта] отец сказал Виллуану, что желает определить меня в Париж. Виллуан ответил: «дайте я его сам туда свезу». Выехали из Москвы на дилижансе через Петербург. Приехали в Париж. Поступать в консерваторию отсоветовали. Одни говорили, что я не так учен, как следует; другие — что я лучше тех, которые там учатся. А мне кажется, что дело было просто в самолюбии моего же учителя, который сказал отцу, что нельзя меня в консерваторию отдать, потому что хотел оставить меня у себя, хотел сам со мной заниматься».

Рассказ матери вносит некоторые коррективы в воспоминания Рубинштейна. По ее словам, Виллуан с самого начала занятий с Антоном стремился к тому, чтобы ему отдали мальчика на полное воспитание. Калерия Христофоровна, обладавшая властным характером, вмешивалась в занятия сына, и это стесняло Виллуана. Воспользовавшись тем, что семейные дела потребовали отъезда матери, Виллуан уговорил отца отпустить с ним мальчика в Париж. Узнав по возвращении об отъезде сына, Калерия Христофоровна, по ее словам, «была в отчаянии и чуть навсегда не поссорилась с мужем».<sup>83</sup>

Не умалчивают ли Рубинштейн и его мать в своих рассказах об истинных причинах поездки мальчика-пианиста за границу? Главой семьи в доме Рубинштейнов была, конечно, мать. Трудно поверить, что без ее ведома и чуть ли не вопреки ее желанию ребенка увезли за границу. Трудно поверить, что Виллуан, не имея на то согласия родителей, предпринял со своим учеником концертное турне по Европе по собственному почину.

Конечно, Виллуан не предполагал отдавать своего ученика в Парижскую консерваторию. И дело тут заключалось не только в «самолюбии», о котором говорил Рубинштейн (хотя весьма вероятно, что и это имело место): подобно учителю Шопена Иосифу Эльснеру, понимавшему пагубный характер фортепьянной педагогики Ф. Калькбреннера, занимавшего тогда ведущее положение во французской пианистической школе, Виллуан отдавал себе отчет в том, куда может завести юного пианиста чопорный и холодный салонный виртуоз Калькбреннер со своей «машиной для выработки техники». Если память не подвела Рубинштейна и отец действительно желал определить сына в Парижскую консерваторию, следует воздать должное мудрости Виллуана, вопреки воле отца не отдавшего Антона в руки парижских педагогов виртуозно-салонного направления.

Некоторые парижские газеты тех лет, а вслед за ними и голландская пресса, писали, что Рубинштейн учился в Париже у Калькбреннера.<sup>84</sup> Можно не сомневаться, что это была своеобразная педагогическая самореклама и что публиковалась она не без участия тщеславного парижского виртуоза. Видимо, вспоминая об этом, Рубинштейн настойчиво подчеркивал, что Виллуан был его единственным учителем, что других учителей у него не было, что во время пребывания за рубежом никаких музыкальных занятий он не посещал, что и там занимался с ним только Виллуан.

За границей малолетний пианист почти непрерывно выступал и за два с половиной года дал огромное количество концертов. Возникает вопрос: как мог Виллуан, опытный и передовой для своего времени педагог, допустить, чтобы ребенок столь часто выступал?

Судя по данным, приведенным биографом Виллуана А. Неустроевым, учитель Рубинштейна был далек от тщеславия, и было бы неправильно приписывать ему стремление к педагогической рекламе, а тем более какие-либо корыстные цели.<sup>85</sup> Трудно сказать, понимал ли Виллуан, попавший по приезде за границу в обстановку широко распространенной детской профессиональной концертной деятельности, опасность для будущего развития юных артистов, которая таилась в их неумеренном концертном выступлении. Но выхода не было:

если бы юный Рубинштейн не выступал, ему и Виллуану не на что было бы жить.

Отец не мог оказать мальчику никакой материальной помощи. Более того, хотя Рубинштейн и говорил впоследствии, что деньги, которые он получал от концертов, «уходили... на мой с Виллуаном прожиток» и что он ничего не мог посылать родителям, находившимся в трудном материальном положении, имеющиеся сведения говорят о другом. Так, например, Н. Д. Кашкин передает, что некий П. А. Медынцев рассказывал ему, как он встретил однажды Григория Романовича, который со слезами сообщил ему, что «совершенно неожиданно получил из-за границы от старшего сына, Антона, 1000 рублей» и что «деньги эти выручили его из очень затруднительного положения, вывернуться из которого он решительно не находил средства».<sup>86</sup> Из рассказов Калерии Христофоровны явствует, что она требовала от Виллуана присылки денег, предполагая, что «при многочисленных концертах маленького Антона деньги, вероятно, были большие».<sup>87</sup> Юный артист, следовательно, не только не получал никакой помощи от родителей, но сам вынужден был им помогать. Большое количество концертов, которое он дал за границей, было вызвано необходимостью содержать себя, своего учителя и при этом оказывать материальную помощь семье. Нелегкая забота легла на плечи ребенка, которому едва минуло тринадцать лет, когда он закончил первое концертное турне.

## 2

Первая заграничная концертная поездка Антона Рубинштейна с наибольшей полнотой описана А. А. Неустроевым.<sup>88</sup> Работой последнего пользовались все биографы Рубинштейна, ничего к ней не добавляя. Между тем труд Неустроева страдает серьезными недостатками: неточны сведения о передвижении Рубинштейна со своим учителем по городам Европы, не приведен весь репертуар юного концертанта, имеются погрешности в переводах рецензий, наконец — и это самое главное, — не использованы наиболее интересные и содержательные критические статьи о маленьком пианистевиртуозе.

Это заставило нас заново собрать фактический материал о концертной деятельности Рубинштейна в эти годы. Часть материала, дающая относительно полную картину передвижения мальчика-Рубинштейна по городам Западной Европы и его концертного репертуара, приводится в виде следующей хронографической записи.

Москва. Конец лета — начало осени. Отъезд в сопровождении А. Виллуана через Петербург в Париж.

Париж. Октябрь, 13 (25). В журнале «Revue et Gazette musicale» помещена заметка о том, что русский пианист А. Рубинштейн находится в Париже и что хроникер журнала слышал его в одном из салонов.

Ноябрь, 23 (декабрь, 5). Выступил в концерте Полины Дюшамбж.

## 1841

Февраль, 23 (март, 7). Выступил в одном из парижских салонов: Бах. Фуга (вероятно, хроматическая).— *Тальберг*. Фантазия «Моисей».<sup>88</sup>

Март, 11 (23). Концерт в зале Плейеля: *Виллуан*. Allegro из концерта с-топ (партню второго рояля исполнил пианист Шимон).— *Тальберг*. Фантазия на русские темы, ор. 17.— *Бетховен* — *Лист*. Аделанда.— *Лист*. Большой хроматический галоп.

Апрель, 13 (25). Участвовал в концерте виолончелиста Жака Оффенбаха: *Бетховен*. Соната A-dur для ф-п. и виолончели (2-я и 3-я части).

Май, 11 (23). Концерт в зале Плейеля: повторение программы, исполненной в том же зале 11 (23) марта.

(?) Участвовал в концерте скрипача Вьетана: произведения для скрипки и ф-л.

Гаага. Июнь, 6 (18). Концерт в зале «Diligentia»: *Тальберг*. Фантазия на русские темы, ор. 17.— *Гензельт*. Этюды.— *Лист*. Воспоминания о «Лючии ди Ламмермур» [Донизетти];<sup>90</sup> Большой хроматический галоп.

Июнь, 7 (19). Выступил в салоне.

Июнь, между 7 (19) и 12 (24). Выступил перед королевским двором.

Амстердам. Июнь. Выступал в амстердамских салонах.

Июнь, 18 (30). Концерт в зале музыкального общества «Гармония»: произведения *Листа*, *Тальберга* и др.

Июнь, 23 (июль, 5).<sup>91</sup> Концерт в зале Немецкого клуба. Программа неизвестна. На бис была исполнена фуга Баха из «Хорошо темперированного клавира».

Гаага. Июнь, 28 (июль, 10). Концерт.

Кёльн. Июль, 8 (20). Концерт в зале Кёльнского театра: *Виллуан*. Концерт (аккомпанировал автор).— *Тальберг*. Andante.— *Лист*. Большой хроматический галоп.

Эмс. Июль, 12 (24). Выступил в салоне.

Бонн. Июль, 15 (27). Концерт: Бах. Хроматическая фантазия и фуга.— *Мендельсон*. Скерцо-капрично.— *Гензельт*. Этюды.— *Тальберг*. Фантазия на русские темы; Фантазия «Моисей».— *Лист*. Большой хроматический галоп.

Кёльн.<sup>92</sup> Июль, 16 (28). Концерт в зале «Казино».

Эмс. Июль. Концерт.

Баден-Баден. Лето. Концерт.

Франкфурт-на-Майне.<sup>93</sup> Сентябрь, 16 (28). Концерт в зале «Weidenbusch»: произведения *Листа*, *Тальберга*, *Шопена*, *Гензельта*.

Карлсруэ. Октябрь, 10 (22). Концерт в зале Придворного театра: *Виллуан*. Концерт с-топ.— *Шуберт*— *Лист*. Хвала слезам; Лесной царь; Серенада.— *Лист*. Большой хроматический галоп.

Аугсбург. Ноябрь (?). Концерт.

Мюнхен. Декабрь. Концерты.

Вена. Конец декабря (начало января 1842 г.). Выступал в венских салонах.

Декабрь, 28 (9 января 1842 г.). Концерт в зале Общества любителей музыки: *Тальберг*. Фантазия на русские темы, ор. 17.— Бах. Хроматическая фуга.— *Лист*. Лючия.— *Рубинштейн*. «Призыв из далека», романс (аккомпанировал автор, исп. Треффтц).— *Шуберт*— *Лист*. Хвала слезам; Ave Maria.— *Лист*. Большой хроматический галоп.

Январь, 4 (16). Выступил в концерте флейтиста Джулио Бритчальди.  
 Январь, 11 (23). Концерт в зале Общества любителей музыки: *Бетховен*. Патетическая соната.—*Гензельт*. Песня любви; Буря.—*Мендельсон*. Песня без слов № 1.—*Моцарт*. Жига G-dur.—*Тальберг*. Фантазия «Моисей».

Январь, 21 (февраль, 2). Концерт в зале Общества любителей музыки: *Виллуан*. Концерт c-moll (с аккомп. оркестра).—*Мендельсон*. Скерцо f#s-moll.—*Герц*. Баллада.—*Моцарт*. Жига G-dur.—*Тальберг*. Фантазия «Моисей».

Февраль, 1 (13). Выступил в концерте слепого флейтиста Гербека.

Январь — февраль. Выступил совместно с виолончелистом Серве перед венским двором.

Брюнн (?). Концерт.

Пешт. Февраль, 4 (16). Выступил в концерте скрипача Ант. Арнштейна.

Февраль, 7 (19). Совместный концерт с Ант. Арнштейном в «Redoutensaal»: *Виллуан*. Концерт c-moll (2-я и 3-я части).—*Шуберт* — *Лист*. Лесной царь.—*Шопен*. Мазурка.

Вена. Март, 24 (апрель, 5). Находился в это время в Вене. Давал там концерты — неизвестно.

Лондон. Апрель, 6 (18). В лондонском журнале «Ollivier's Concert Journal and Weekly Register of musical entertainments» помещено сообщение, что А. Рубинштейн «только что прибыл в Лондон».

Май, 8 (20). Концерт в «Hanover-square-rooms»: *Бах*. Фуги.—*Гензельт*. Этюды.—*Лист*. Лючия.

Май. Концерт: *Гензельт*. Этюд.—*Моцарт*. Жига G-dur.—*Мендельсон*. Песня без слов № 1.—*Тальберг*. Этюд (вероятно, a-moll, op. 45).

Июль, 9 (21). Концерт: *Тальберг*. Фантазия «Дон-Жуан».—*Лист*. Лючия.

Май — июль. Выступил в салоне издателя газеты «Times». Выступил в королевском дворце.

Булонь. Конец июля (начало августа). Концерт.

Париж. Август, 16 (28). В журнале «Revue et Gazette musicale» помещено сообщение о том, что А. Рубинштейн вернулся из Лондона и Булони и что он выехал в Петербург через Копенгаген.<sup>94</sup>

Стокгольм. Август, 25 (сентябрь, 6). Судя по отметке в паспорте, находился в Стокгольме.

Швеция. Сентябрь. Концерты.

Норвегия.<sup>95</sup> Сентябрь. Концерты.

Лейпциг. Сентябрь, 27 (октябрь, 9). Выступил в абонементном концерте «Гевандгауза»: *Виллуан*. Allegro из Концерта c-moll.—*Шуберт* — *Лист*. Серенада.—*Лист*. Лючия.

Веймар. Октябрь. Концерт в зале Веймарского театра.

Берлин. Октябрь — ноябрь. Пять концертов: *Гензельт*. Песня любви.—*Тальберг*. Andante Des-dur, op. 32.—*Рубинштейн*. Этюд «Ундина».—*Бетховен*. Соната A-dur для ф-п. и виолончели (совместно с М. Ганцем).

Дрезден. Декабрь, 16 (28). Находился в Дрездене. Выступал ли — неизвестно.

Бреславль. Декабрь, 26 (7 января 1843 г.). Концерт в зале университета: *Гензельт*. Буря; Фонтан; Песня любви; Птичка.—*Бетховен*. Патетическая соната.—*Лист*. Лючия.—*Рубинштейн*. Ундина.—*Мендельсон*. Песня без слов № 1.—*Тальберг*. Этюд a-moll, op. 45.—*Гендель*. Adagio и fuga.—*Шуберт* — *Лист*. Хвала слезам.—*Лист*. Большой хроматический галоп.

Январь, 2 (14). Концерт в зале университета: *Китл. Экспромт.—Шопен. Мазурка.—Гольдшмидт. Этюд.—Моцарт. Жига G-dur.—Мендельсон. Скерцо fis-moll.—Тальберг. Фантазия «Дон-Жуан».—Шуберт—Лист. Серенада; Лесной царь.—Бах. Хроматическая фантазия и fuga.—Герц. Баллада.—Лист. Героический марш в венгерском стиле.*

Январь, 5 (17). Концерт: *Гензельт. Романс. Рапсодия.—Гендель. Жига.—Тальберг. Andante Des-dur, op. 32; Фантазия на русские темы, op. 17.—Калькбреннер. Этюд.—Тауберт. Кампанелла.—Гензельт. Поэма любви.—Шуберт—Лист. Ave Maria.—Тальберг. Фантазия «Моисей».*

Январь, 7 (19). Концерт: *Виллуан. Allegro из концерта c-moll.*

Январь, 9 (21). Концерт в зале Бреславльского театра: *Виллуан. Концерт c-moll (2-я и 3-я части).—Шуберт—Лист. Серенада; Лесной царь.—Тальберг. Фантазия «Моисей».—Герц. Баллада.—Лист. Героический марш в венгерском стиле; Большой хроматический галоп.*

Прага. Конец января (начало февраля). Три концерта.

Варшава. Февраль. Четыре концерта. Программы пражских и варшавских концертов отличаются от бреславльских только порядком следования пьес.

Петербург. Февраль, 28 (март, 12). Приезд в Петербург.

Март, 8 (20). Концерт в зале Энгельгардт: *Гензельт. Буря; Фонтан; Песня любви; Птичка.—Лист. Лючия.—Мендельсон. Песня без слов № 1.—Тальберг. Этюд a-moll, op. 45.—Шуберт—Лист. Хвала слезам.—Лист. Большой хроматический галоп.*

Март, 13 (25). Концерт в зале Энгельгардт: *Рубинштейн. Ундина.—Гольдшмидт. Этюд.—Тальберг. Фантазия «Моисей»; фантазия «Дон-Жуан».—Гендель. Жига.—Шуберт—Лист. Серенада; Лесной царь.—Герц. Баллада.—Лист. Героический марш в венгерском стиле.*

Март, 20 (апрель, 1). Выступил в концерте СПб. филармонического общества: *Виллуан. Концерт c-moll.*

Март. Выступил в Зимнем дворце.

Март, 25 (апрель, 6). Концерт в зале Энгельгардт: *Гензельт. Pensée fugitive; Романс.—Виельгорский—Гензельт. Бывало.—Карл Мейер. Этюд.—Тальберг. Фантазия на русские темы, op. 17.—Россини—Лист. Два отрывка из «Stabat mater».—Гендель. Adagio и fuga.—Россини—Лист. Тарантелла.—Тальберг. Фантазия «Моисей».—Шуберт—Лист. Ave Maria.*

Москва. Апрель, 10 (22). В газете «Московские ведомости» помещено сообщение о том, что в Москву вернулся А. Рубинштейн.

Апрель, 18 (30). Концерт: *Тальберг. Фантазия «Дон-Жуан».—Виельгорский—Гензельт. Бывало.—Карл Мейер. Этюд.—Лист. Лючия.—Гендель. Adagio и fuga.—Мендельсон. Песня без слов № 1.—Тальберг. Этюд a-moll, op. 45.—Герц. Баллада.—Лист. Героический марш в венгерском стиле.*

Для того чтобы по этим данным составить представление о размахе концертной деятельности Рубинштейна в 1840—1843 годах, нужно учесть, что, приезжая в любой крупный город, Виллуан прежде всего показывал своего ученика в салонах. Из огромного количества концертов, которые Рубинштейн дал в частных домах, в приведенный перечень, естественно, попало только небольшое количество. Нельзя забывать и о том, что в ряде городов и даже стран удалось учесть лишь единичные концерты мальчика. Так, например, неизвестно, сколько он дал концертов в Швеции и Норвегии, во Франкфурте-на-Майне и в некоторых других странах и городах.



В этих случаях в таблицах зафиксирован один концерт, хотя не подлежит сомнению, что эту цифру нужно увеличить в несколько раз. Наконец, надо принять во внимание, что отсутствуют сведения о том, играл ли Рубинштейн в ряде городов, о посещении которых имеются указания в прессе или в его паспорте. Так, неизвестно, состоялись ли концерты Рубинштейна в Дрездене, Копенгагене, Любеке, Истаде и т. д. Если вспомнить слова Рубинштейна — «всюду и везде, куда являлись, мы давали концерты», становится ясным, что в большей части этих городов состоялись его выступления.

Таким образом, зафиксированное в таблице количество выступлений нужно значительно увеличить. Надо полагать, что за два с половиной года пребывания за границей Рубинштейн выступил не менее 200 раз. Эти концерты распределялись неравномерно: с каждым годом число их увеличивалось. Только за январь — февраль 1843 года юный пианист дал в Бреславле, Праге и Варшаве 12 публичных самостоятельных концертов, не считая выступлений в салонах. Тяжелая психическая и физическая нагрузка выпала на долю мальчика, который через несколько десятков лет после этой концертной поездки сказал себе: «Ведь я никогда не был маленьким; оттого я так скоро состарился: слишком рано начал жить».

### 3

Эти слова были сказаны Рубинштейном в старости. А в то время, о котором идет речь, он давал многочисленные концерты с легкостью, играючи, шутя и забавляясь, не ощущая ни умственного, ни физического перенапряжения. «Все это было для меня игрушкой, и я не испытывал ни малейшего утомления. Несмотря на строгость Виллуана, я был ужасный, страшнейший шалун».

В те годы на эстрадах городов Западной Европы подвизалось огромное количество малолетних музыкантов, чтецов-импровизаторов, драматических и цирковых артистов. «Тогда в Европе, — писал Рубинштейн, — была мода на виртуозов и на детей-виртуозов. Этакая эпидемия на детей-феноменов в возрасте от десяти до двенадцати лет... Требовали блеск, виртуозность». Нещадно эксплуатируемые дети, изможденные и чахлые, доводились многочасовыми механическими упражнениями до умственного оупения и эмоционального истощения.

Как не похож был на этих вундеркиндов юный Антон Рубинштейн!<sup>96</sup> На это прежде всего указывали рецензенты парижских, гаагских, венских, лондонских, берлинских, кельнских, франкфуртских, пештских и пражских газет и журналов. Они видели отличие молодого русского пианиста от «взращенных

в теплице» западноевропейских вундеркиндов и в том, что он не корчил из себя взрослого и смеялся, когда ему аплодировали, и в том, что он играл виртуозные пьесы с видом плутоватого школьника, подшучивающего над слушателем,<sup>97</sup> и, наконец, в серьезности, сосредоточенности и любви к искусству, которые проявлялись во всем его облике. Словом, простота, непосредственность и искренность поведения — вот что прежде всего обратило на себя внимание опытных рецензентов, поверхностных газетных хроникеров и отдельных музыкантов, высказывавшихся об Антоне Рубинштейне.

Карандашный набросок А. Т. Маркова «Мальчик-фортепьянист А. Рубинштейн» (июль 1841 г.) может служить иллюстрацией к сказанному. Это один из немногих неприукрашенных портретов Рубинштейна-ребенка. В чуть склоненной голове, сощуренных глазах; в естественности посадки — глубокая сосредоточенность; мальчик погружен в исполняемую музыку и в то же время — всмотритесь в плотные, пухлые, как бы на-свистывающие или что-то говорящие губы — сколько в нем детской непосредственности и даже ребячьей шаловливости! Кажется: вот-вот губы разомкнутся и фортепьянист рассмеется.

Этот мальчик, сохранивший, как писала тогдашняя пресса, непосредственность и веселый нрав здорового ребенка, владел колоссальным для своего возраста репертуаром. В отличие от многих других вундеркиндов, из концерта в концерт повторявших несколько зазубренных пьес, Рубинштейн исполнял к концу турне до 40 музыкальных произведений.

Вот их перечень:

*Бах.* Хроматическая фантазия и fuga; fuga (или фуги) из «Хорошо темперированного клавира». — *Гендель.* Adagio, fuga и жига. — *Моцарт.* Жига. — *Бетховен.* Патетическая соната с-moll; соната А-dur для виолончели и ф-п.; «Аделаида» (в транскрипции Листа). — *Шуберт — Лист.* Хвала слезам; Серенада; Ave Maria; Лесной царь. — *Россини — Лист.* Два отрывка из «Stabat mater». — *Лист.* Лючия; Большой хроматический галон; Героический марш в венгерском стиле. — *Мендельсон.* Песня без слов № 1; Скерцо-каприччио fis-moll. — *Шопен.* Мазурка. — *Виельгорский.* Романс «Бывало» (в транскрипции Гензельта). — *Виллуан.* Концерт с-moll. — *Гензельт.* Поэма (песня) любви; Гроза; Птичка; Фонтан; Романс; Рапсодия; Pensée fugitive. — *Тальберг.* «Моисей»; Фантазия на две русские темы; «Дон-Жуан»; Этюд a-moll; Andante Des-dur. — *Карл Мейер.* Этюд. — *Калькбреннер.* Этюд. — *Герц.* Баллада. — *Тауберт.* Кампанелла. — *Китл.* Этюд. — *Гольдшмидт.* Этюд. — *А. Рубинштейн.* Этюд «Ундина».

Большую часть этих произведений Рубинштейн разучил во время поездки. Вызывает удивление замечательная память и, главное, поразительная собранность мальчика, сумевшего во время интенсивной концертной деятельности и в суете переездов непрестанно пополнять репертуарный запас.

«Меню моих концертов, — писал Рубинштейн, — составлял Виллуан». В подборе репертуара обращает на себя внимание

не только то, что он давал исполнять своему ученику, но и то, чего не разрешал ему играть.

Из репертуара Рубинштейна была почти начисто исключена виртуозно-салонная дребедень, которая звучала в те годы в концертах большинства модных пианистов как взрослых, так и детей. Всякие «Шепоты», «Морские пены», «Сумасшедшие», «Исчезновения возлюбленной», «Пожары», «Сражения», кадрили, польки и т. д. и т. п.— всего этого бессодержательного репертуара, привлекавшего в концертные залы падкую на развлечения публику 30-х и 40-х годов, не встретить в программах выступлений Рубинштейна.

Суждение, высказанное Б. В. Асафьевым — «репертуар Рубинштейна... состоял из значительной доли показных блестящих виртуозных пьес»<sup>98</sup>, — нуждается в уточнении, так как Асафьев не был знаком со всем детским репертуаром Рубинштейна и не сравнил «меню», составленное Виллуаном, с концертными программами других пианистов того времени. Конечно, популярнейшие виртуозные пьесы тех лет исполнялись молодым московским концертантом. Но из огромной массы виртуозной и чувствительной литературы, затоплявшей концертные эстрады, Виллуан сумел отобрать для своего питомца лучшее: главным образом, произведения Листа, транскрипции Тальберга (опять-таки наиболее удачные) и пьесы Гензелъта. Наряду с этим в репертуаре мальчика были произведения Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Шуберта (в обработке Листа), Мендельсона и Шопена. Если при этом учесть, что среди виртуозных пьес были миниатюры в две-три страницы, а в числе классических произведений — «Хроматическая фантазия и fuga» Баха, трехчастные сонаты Бетховена, Adagio, fuga и жига Генделя и другие, следует прийти к выводу, что значительная часть репертуара юного Рубинштейна состояла из содержательных фортепьянных произведений.

Наиболее вдумчивые рецензенты выделяли как особо впечатляющее исполнение юным артистом песен Шуберта, фуг Баха и сонат (фортепьянных и ансамблевых) Бетховена. Так, например, бреславльский критик и педагог И.-Т. Мозевнус писал об интерпретации «Хроматической фантазии и фуги» Баха: «Тот, кто до сих пор рассматривал это произведение с неверной точки зрения (только с точки зрения формальной полифонической техники.— Л. Б.), благодаря гениальности и душевной глубине, с которой мальчик схватил и овладел этим могучим творением, должен был прийти к иной точке зрения».<sup>99</sup> Исполнение «Патетической сонаты» Бетховена венский критик А.-Ю. Бехер характеризовал так: «Величественное спокойствие, которым было проникнуто все произведение в целом, действительно достойно изумления; нежные места не оставляли желать лучшего, больше того, они были неподражаемо тонко

исполнены; и лишь там, где великий композитор осветил... самые темные глубины сердца... там знатокам не хватало зрелой мужественности. Но и здесь были непостижимые интуитивные намеки на совершеннейшее понимание, которое опять-таки имело совершенно индивидуальное обаяние и которое вместе с тем пророчески возвещало обо всем том, что вырастет и созреет в этой богатой душе. Он играет сонату, конечно, не так, как будет ее играть, когда станет взрослым, но... редко встретишь взрослых, которые ее так играют, как этот мальчик». <sup>100</sup>

Правда, во время концертного путешествия Рубинштейн наибольшее количество раз повторял на эстраде произведения композиторов салонно-виртуозного направления. Приходится ли винить в этом Виллуана? Сборы с концертов и подарки меценатов являлись единственным источником существования ученика и его учителя, а публике того времени, как отметила в своем дневнике в июле 1841 года Клара Шуман, казалось скучным занятием слушать фуги Баха или сонаты Бетховена. <sup>101</sup>

В течение первых же месяцев пребывания за границей юный Рубинштейн сумел добиться блистательных успехов. В марте 1841 года на его концерт в зале Плейеля, по словам известных парижских музыкальных критиков, братьев Л. и М. Эскюдье, собрался цвет музыкального мира, насыщенный о необычайном даровании мальчика. Здесь присутствовали Шопен, Лист, Адам, Калькбреннер, Крамер, Эд. Вольф, Л. Мейер и другие артисты. В Лондоне Рубинштейна вывел на эстраду и представил публике крупнейший музыкальный авторитет тех лет Мендельсон.

Газеты ряда европейских городов перепечатавали восторженные отзывы корифеев музыкального Парижа, помещенные в прессе французской столицы. Лист сказал: «Рубинштейн — одно из блистательнейших явлений фортепьянной виртуозности, он будет моим преемником»; Шопен заявил, что «он триумфатор в музыке Гензельта, которая полна чувства»; Обер нашел «в игре этого ребенка и ум и душу»; известный фортепьянный педагог П.-Ж.-Г. Циммерман, прослушав Рубинштейна, написал: «Это подлинное музыкальное откровение». <sup>102</sup>

Опираясь на эти отзывы, газетные хроникеры состязались между собой в восторженных похвалах, подробно описывая обстановку концертов, поведение на эстраде юного виртуоза, его способность «буквально наэлектризовать публику», небывалый успех мальчика-пианиста.

Музыкальные критики восхищались его волевыми качествами и самообладанием. Во время венских концертов Рубинштейну пришлось без предварительных репетиций исполнить

Концерт с-moll Виллуана. Оркестр, впервые играя это произведение, неоднократно сбивался и даже остановился. Не теряя самообладания, Рубинштейн по памяти стал исполнять партию оркестра и своей уверенной игрой помог дирижеру выйти из затруднительного положения.<sup>103</sup>

На другом венском концерте несколько клавиш рояля, на котором он играл, перестали отвечать. Не растерявшись, мальчик смодулировал в другую тональность, чтобы иметь возможность играть, не ударяя по испорченным клавишам, и закончил исполнявшуюся пьесу импровизацией.<sup>104</sup>

После венских концертов Рубинштейна авторитетный музыкальный критик А. Бехер, обращаясь к мальчику, писал: «Ты предназначен. . . к самому великому, самому высокому в искусстве! Я объявляю об этом с полной уверенностью. Осуществи это предсказание, дело только за тобой».<sup>105</sup>

Клара Шуман мечтала услышать этого необыкновенного мальчика и, основываясь на отзывах своих венских друзей-музыкантов, писала: «В Вене концертирует теперь одиннадцатилетний мальчик; говорят, что это величайший гений, каких не появлялось уже много лет. . . Этот мальчик, имя которого Рубинштейн, пианист; он обладает глубиной чувств, а в исполнении отдельных произведений и совершенной техникой. . . Как видно, это феномен. . .»<sup>106</sup>

Среди таких величайших исполнителей, как Лист, Шопен, Берлиоз, Вьетан, Серве, в окружении таких популярных и модных виртуозов, как С. Тальберг, Ф. Калькбреннер, А. Герц, Т. Дёлер, А. Батта, между такими талантливыми детьми-музыкантами, как замечательный ученик Шопена Карл Фильч, Софья Борер, сестры Миланолло, не легко было обратить на себя внимание публики и музыкантов. А между тем уже через несколько месяцев после пребывания Рубинштейна в Париже журнал «La France musicale» ставил его в один ряд с такими артистами, как Лист, Виотти, Малибран и Вьетан.

Рецензент венского журнала «Der Wanderer» Малер, дав восторженную характеристику игре мальчика, писал: «Шапки долой! господа взрослые мастера фортепянного искусства».<sup>107</sup> Газеты и журналы помещали стихи, в которых воспевалась игра маленького пианиста.<sup>108</sup>

В Бреславле Рубинштейну пришлось в буквальном смысле этого слова конкурировать с Листом: вечером 9(21) января 1843 года в двух залах этого города одновременно давали концерты всемирно прославленный Лист и малолетний русский пианист. «Переполненный зал,— писала по этому поводу газета «Breslauer Figaro»,— показал, что достижения молодого художника принесли ему столь значительную известность, что даже лицом к лицу с таким гигантским явлением, как Лист,

он сумел собрать достаточно многочисленный круг слушателей...»<sup>109</sup>

Рубинштейн появился на концертных эстрадах Парижа вскоре после блистательных выступлений в парижских салонах русского скрипача А. Ф. Львова. Оценивая после этого игру маленького пианиста-москвича, пресса Парижа указывала, что если в прежние годы Франция посылала своих художников в Россию, то теперь начался обратный процесс: из России во Францию стали приезжать необычайно одаренные и прошедшие первоклассную школу артисты.

Восстановить характерные черты исполнительского облика мальчика-фортепьяниста, ошеломившего публику и музыкантов-профессионалов западноевропейских городов, можно только по газетным и журнальным статьям тех лет. К сожалению, в большей части статей выпренные эпитеты и восторженные тирады подменяют собой содержание. В них попадают лишь отдельные конкретные характеристики и замечания. Исключения составляют только статьи о Рубинштейне уже упоминавшегося А. Бехера и несколько рецензий других авторов.

При использовании той или другой критической статьи приходится отдавать себе отчет в идейной позиции, с которой критик рассматривает явления исполнительской культуры. Например, рецензент «Revue et Gazette musicale» Анри Бланшар писал, что листовская транскрипция «Аделаиды» Бетховена «требует выражения интимного и таинственного» и что в этом Рубинштейн «не был на высоте».<sup>110</sup> Сопоставление этой точки зрения с позицией Бланшара в других его статьях тех лет показывает, что рецензенту не хватало в исполнении юного пианиста «мистической чувствительности», «интимной сентиментальности» и «сновидческого транса», которые почитались в некоторых парижских салонах вершиной поэтичности и которые, к счастью, не затронули здорового искусства московского мальчика.

Приведем другой пример. Анонимный критик, оценивавший франкфуртские выступления Рубинштейна, сначала под непосредственным впечатлением его концертов восторгался его талантом («он сохранил непосредственность и веселый нрав здорового мальчика и в нем нет ничего профессорского»), а потом, осуждая недостаточную техническую *законченность* игры двенадцатилетнего мальчика, замечал: «мы не требуем от ребенка собственных переживаний... но в игре его не должны отсутствовать... свойства доброкачественного ученика».<sup>111</sup> Нетрудно понять, что этот рецензент подходил к игре ребенка с позиций педагога-рутинера. Его критические суждения заставляют еще раз отдать дань уважения Виллуану, не убившему в своем ученике технической муштрой детской непосредственности исполнения.

Венский музыкальный рецензент А.-Ю. Бехер, статьи которого о Рубинштейне-мальчике представляют наибольший интерес, был строгим критиком<sup>112</sup> и противником пустого виртуозного искусства. Человек передовых взглядов и убежденный демократ, А.-Ю. Бехер стал впоследствии одним из руководителей венской революции 1848 года и после победы реакции был расстрелян.<sup>113</sup>

Приведем отрывок из первой статьи А. Бехера о Рубинштейне:

«Маленький Рубинштейн — это настоящий феномен. Такая степень технического развития... граничит с чудом (хотя, оценивая безотносительно, многое, разумеется, кажется еще несовершенным)... Конечно, его техническое мастерство... могло бы вызвать радостное удивление... но в нем и в его фортепьянной игре живет нечто иное: глубокое и сердечное чувство, горячее и согревающее душу вдохновение, отчетливое представление о целом и о его частях, живое восприятие и одухотворенное воспроизведение художественного произведения; одним словом, это настоящая художественная душа, которая, думается, призвана достигнуть таких солнечных высот исполнительского мастерства, которых до него никто не достигал... Кто ждет от мальчика законченности, тот не знает, что такое искусство; но тот, кто не был тронут исходящим из глубин души его исполнением, его неопишимо тонкой нюансировкой мелодии, мягким и певучим звуком, почти необъяснимым на фортепьяно, его безукоризненным расчленением различных элементов в многоголосных и (*sit venia verba* \*) многослойных (*mehrschichtigen*) произведениях, — тот, кто во всем этом не ощутил дыхания гения, не смеет подойти к оценке и истолкованию подлинного искусства.

Там, где выбор музыкальных произведений позволяет раскрыться его собственной природе, его игра говорит от души душе, от сердца сердцу... несмотря на не скрываемое нами, но само собой понятное, несовершенство его техники. Отдельные произведения, однако, исполняются им — в отношении техники и внутреннего смысла — так чудесно и с таким совершенством, что становятся совершенно излишними какие бы то ни было пожелания. Это позволяет предсказать, что в будущем он придет к таким высотам, к такой чистоте, к такому благородству, какие еще не рождались в искусстве. Чтобы достичь этой высокой цели, он должен вобрать в себя и переработать всю серьезность и всю святость художественной идеи. Ангел-хранитель детской непосредственности сберег еще его чистоту; ясного зеркала его таланта еще не коснулось тлетвор-

---

\* Да позволено будет так выразиться (лат.).

ное дыхание лживого искусства; но путь, по которому он теперь идет, опасен и пропасть невдалеке. . .»<sup>114</sup>

В следующей статье о Рубинштейне А. Бехер привел слова, сказанные ему когда-то Паганини: «Большинство *накладывает* свои чувства на звуки, я *вкладываю* их в звуки».<sup>115</sup> По мнению критика, это меткое высказывание Паганини характеризует две противоположные манеры исполнения: одну — «внешне преисполненную выразительности», но не оказывающую воздействия на эмоциональную сферу слушателей, и другую — «внутренне одухотворенную», на которую откликается сердце. Сама виртуозность Рубинштейна, как и искусство Паганини, проникнута «внутренней одухотворенностью», и в этом сила воздействия исполнительского искусства мальчика. При этом А. Бехер, в отличие от авторов многих других статей, понимал, что перед ним хоть и феноменально одаренный, но еще только формирующийся исполнитель.

Статьи А. Бехера и отдельные замечания в рецензиях других критиков позволяют выявить некоторые черты пианистического искусства Рубинштейна-ребенка.

Конечно, его техника, хотя еще и несовершенная, была необычайна для его лет. Сыграть в этом возрасте «Большой хроматический галоп», «Лесного царя», «Героический марш в венгерском стиле» Листа, «Дон-Жуана» Гальберга мог только мальчик, обладавший феноменальными пианистическими данными. При этом техника его отличалась непринужденностью и сочетала в себе легкость и силу. Мошелес, слышавший Рубинштейна в Лондоне, отметил в своем дневнике: «у этого русского мальчика легкие, как пух, пальцы и при этом сила взрослого мужчины».<sup>116</sup>

В чисто пианистических достижениях мальчика некоторую (конечно не решающую, как думали рецензенты тех лет) роль сыграли его физические данные: «сильные, жилистые, широко растянутые руки»,<sup>117</sup> «большая, мясистая, необычайных пропорций кисть».<sup>118</sup>

Но не «механическая ловкость», как тогда выражались, выдвинула мальчика в ряды лучших исполнителей того времени. «Бравурность. . . — писала венская газета, — не является его отличительной чертой».<sup>119</sup> Концертные эстрады Европы знали в те годы детей-феноменов с гораздо более отшлифованной «механикой», и кое-кому из рецензентов именно этой «механической отшлифованности» не хватало в игре мальчика-виртуоза. Воздействие искусства юного пианиста, его способность «наэлектризовать публику» были обусловлены «задушевностью исполнения», «музыкальным пониманием, проявившимся в передаче простых и выразительных песен», чудесным даром говорить «от души душе, от сердца сердцу».<sup>120</sup>

«Пожалуй, наиболее замечательным я назвал бы его испол-



нение шубертовских песен»,— писал один из венских рецензентов.<sup>121</sup> Западноевропейских критиков, которые незадолго до этого слышали пение на фортепьяно «самого Тальберга», уже тогда поражали «мягкий и певучий звук Рубинштейна, почти необъяснимый на таком негибком инструменте, как фортепьяно», и присущая ему тонкая нюансировка мелодии.<sup>122</sup>

Эти черты исполнительского стиля юного Рубинштейна сочетались с мужественностью, драматизмом и огненным темпераментом. Один из рецензентов отмечал, что талант Рубинштейна «уже сейчас наделен чертами мужественности»; другой писал, что в нем соединяются «утонченность, нежное чувство и мужественный порыв»; третий привлекал внимание к «огромной энергии его исполнения»; четвертый восхищался драматизмом в исполнении «Лесного царя» Шуберта — Листа; пятый говорил о сдержанных, но вместе с тем «огненных темпах» в I и III частях «Патетической сонаты» Бетховена.<sup>123</sup>

Большинство критиков обнаруживало в игре мальчика не только проявление интуиции, но и глубокое интеллектуальное понимание: «особенно поражает в нем ум, пронизывающий его игру, серьезность и осмысленность толкования и исполнения», «его мысль непрестанно работает».<sup>124</sup>

Наконец, на фоне фортепьянного *bel canto* Тальберга, «чувствительной поэтичности» Дёлера, бессодержательной бравурности Герца обращал на себя внимание характер игры русского мальчика — удивительно естественный, простой, здоровый и чистый.

Таким образом, уже в 1840—1843 годах в пианизме Рубинштейна обратили на себя внимание некоторые характерные черты, которые он не только сохранил, но и развил в зрелом возрасте. Можно ли после всего сказанного сомневаться в значительной роли, которую сыграл в формировании пианизма Рубинштейна-мальчика его учитель Виллуан?

#### 4

Почти трехлетнее артистическое путешествие по странам Западной Европы, длительное пребывание в Париже, Вене, Берлине и Лондоне, встречи с множеством людей, посещение концертов прославленных артистов и личное общение с ними — все это не могло пройти бесследно для развития Рубинштейна. В памяти его с особой рельефностью сохранились впечатления от искусства трех художников, которых ему довелось услышать в Париже: Рубини, Листа и Шопена.

Рубини он услышал вскоре после приезда в Париж. 3(15) декабря 1840 года Рубинштейн присутствовал на исполнении — по случаю перенесения праха Наполеона с острова Святой

Елены в Париж — Реквиема Моцарта; в числе солистов был Рубини. В течение зимнего сезона 1840/41 года Рубинштейн слышал Рубини в «Норме», «Сомнамбуле», «Отелло» (Россини) и, возможно, в других операх, шедших на сцене итальянского театра в Париже. «Он произвел на меня, двенадцатилетнего ребенка, страшное впечатление, которое осталось у меня на всю жизнь. Пел он волшебным. Ничего подобного я и потом не слышал, да ничего подобного никогда и не бывало. Я всегда старался подражать его пению. Он был моим учителем; но осознание этого появилось позже». В. А. Рубинштейн-Чекуанова писала, что, когда Антон Григорьевич «бывал в особенно хорошем расположении духа, он садился за рояль и играл с увлечением интродукцию и финал «Нормы», кантилены из «Сомнамбулы», слышанные им в исполнении Рубини». <sup>125</sup>

Почему из огромного количества замечательных итальянских певцов, которых Рубинштейн-мальчик слышал в бытность свою в Париже, в его памяти запечатлелось именно пение Рубини? Ведь и другие выдающиеся певцы и певицы итальянской оперы в Париже — Тамбурины, Лаблаш, Гризи, Персиани — обладали замечательными по красоте тембра голосами и отлично владели искусством «красивого пения». В чем была сила воздействия этого певца на Рубинштейна?

Можно высказать предположение, что его привлекло в Рубини то, что унаследовал этот артист от итальянской вокальной культуры периода ее расцвета и что отличало его искусство от *bel canto* 40-х годов, когда многие итальянские артисты стали петь бесхарактерно, но виртуозно блестяще. В искусстве Рубини были, вероятно, и преувеличения, и изысканность, и «претензии на эффект» (Глинка), но он умел, по отзывам современников, «вылепить своим пением характер», «искусство его было полно жизни». Фердинанд Гиллер, слышавший Рубини не мальчиком, как Рубинштейн, а сложившимся музыкантом, писал о нем: «...и над всем этим (над голосом, мастерством пения и дикции.— Л. Б.) — способность пламенно выражать каждый оттенок чувства... сладостный шепот, искреннюю преданность, грозную и отчаянную ревность, муки одиночества, трепетное пробуждение надежды, блаженство счастья». <sup>126</sup> Рецензент журнала «Репертуар и Пантеон», С. К., после петербургских концертов Рубини писал, что он «никогда не имел силы в голосе», но что он «чувствует музыку глубоко, часто глубже, нежели сколько чувствовал композитор при написании музыки, и поэтому поет с необыкновенным выражением». «Какое глубокое чувство, какая невыразимая драма сердца,— писал тот же автор в другой рецензии,— заключалась в звуках его голоса!...» <sup>127</sup> «Литературная газета» высказывала аналогичную точку зрения: «...Рубини — великий художник. Сколько нам известно, Рубини никогда не славился

особенной звучностью голоса. . . Но в его пении кипит драма. . . [оно] нежит и трогает душу». <sup>128</sup> Вспоминая через несколько десятков лет впечатления от концертов Рубини, один из мемуаристов кратко, но выразительно характеризовал искусство прославленного певца: «драма в голосе». <sup>129</sup>

Жизненность, человечность, драматичность и характерность пения Рубини произвели, видимо, неизгладимое впечатление на мальчика. Это находит свое подтверждение и в следующем. Рубинштейн не любил итальянского *bel canto*. В. А. Рубинштейн-Чекуанова рассказывала, что муж часто повторял ей один и тот же упрек: «что может понимать (в искусстве.— Л. Б.) женщина, воспитанная на. . . итальянском пении! . . .» <sup>130</sup> Ярый противник итальянской школы пения, отличительными чертами которой он считал самодовлеющую красоту, но безобразность, Рубинштейн не стал бы считать представителя такой школы «своим учителем».

Слух маленького Рубинштейна интуитивно сделал правильный отбор: из множества впечатлений от вокального исполнения он цепко удержал в памяти ту манеру пения, которая отличалась задушевностью, драматичностью, характерностью и страстностью и позволяла «пламенно выражать оттенки чувств. . .» Но разве не Виллуан, противник «сладкой и бесхарактерной певучести», подготовил слух мальчика именно к такому отбору? Рубини своим ярким и впечатляющим искусством углубил и дополнил то, что было заложено Виллуаном. Только неосведомленностью о фортепьянно-педагогическом методе Виллуана можно объяснить, что Н. Финдейзен, говоря о певучести исполнения Рубинштейна-ребенка и о воздействии на него Рубини, утверждал: «Это (т. е. певучесть фортепьянной игры.— Л. Б.) было уже не от Виллуана». <sup>131</sup>

15 (27) марта 1841 года в Париже, в зале Эрара, Рубинштейн впервые услышал Листа, мастерство которого достигло тогда апогея. Именно об этом и последовавшем за ним втором парижском концерте венгерского пианиста Гейне писал, что очарование от его игры «почти баснословное», что во время исполнения этого гениального пианиста «рояль исчезает, и нам раскрывается музыка». Именно тогда Гейне обратил внимание на то новое, что появилось в пианистическом стиле Листа: «Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал — точно от порыва бури, и длинные космы волос словно струились каплями от только что сыгранного дождя. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы во время грозы в долине: тучи собираются у его ног, а он с улыбкой вздымает чело в светлый эфир». <sup>132</sup>

Маленький Рубинштейн был ошеломлен игрой Листа. Впе-

чатление было тем более сильное, что в программу концерта входили многие из произведений, с которыми постоянно выступал юный пианист,— «Лючия», транскрипции «Ave Maria» и «Серенады» Шуберта, «Большой хроматический галоп».

Впоследствии Рубинштейн с волнением вспоминал о глупом и вместе с тем болезненным воздействии, испытанном им на этом концерте Листа. «Антон Григорьевич говорил,— писал Н. Д. Кашкин,— что во всю свою жизнь он никогда не испытал впечатления столь сильного, как в концерте Листа. . . наслаждение, испытанное им, дошло до чувства страдания, вызвавшего страшный нервный припадок, длившийся несколько часов, так что пришлось прибегнуть к помощи врачей, и сам Лист не отходил от взволнованного и восхищенного ребенка, пока тот не успокоился и не миновал припадок, грозивший, по мнению врачей, серьезной опасностью».<sup>133</sup>

Демонический пианизм Листа с его романтической взволнованностью потряс мальчика. Чтобы разобраться в причинах этого потрясения, попытаемся выяснить, какие впечатления от игры пианистов вобрал в себя слух Рубинштейна до этого концерта. Ранее мальчику, вероятно, не представился случай услышать в Париже кого-либо из прославленных пианистов Западной Европы. Запас впечатлений от игры пианистов, с которым он приехал из Москвы, вряд ли был пополнен чем-либо значительным.

Основу этих впечатлений составляла игра питомцев Фильдовской школы (самого Фильда Рубинштейн не слышал). Пианизм Фильда и, в особенности, фильдовские традиции, сыгравшие значительную роль в формировании русской пианистической школы первой половины прошлого века, еще недостаточно изучены. Представляется, однако, несомненным, что эти традиции воспринимались русскими музыкантами конца 30-х и 40-х годов по-разному.

Одни, увлекаясь милыми их душевному строю воспоминаниями о вялом, но «трогающем душу» усадебно-помещичьем музицировании, превозносили жемчужную переливчатость и чувствительность игры Фильда; так понятые фильдовские традиции являлись как бы параллелью к традициям литературного направления Карамзина.

Другие — и среди них Глинка — продолжали развивать иные стороны пианистического наследия Фильда: певучесть, отчетливость, точность, чувство меры, простоту; в фильдовских традициях они находили опору для борьбы с неумеренной романтической растрепанностью и с виртуозным пустословием западноевропейского пианизма тех лет.

В памяти Рубинштейна-ребенка могли сохраниться и другие впечатления: по всей видимости, он слышал благородно возвышенную, с налетом романтической взволнованности (но

при всем том классически сдержанную) игру московского пианиста Иосифа Геништы, первого в России исполнителя бетховенских концертов. В январе 1839 года десятилетний Рубинштейн бывал на московских концертах Гензельта, своими «бархатными лапками» (слова Листа) изысканно разыгрывавшего бетховенский Концерт с-moll, свои этюды, а также пьесы Гуммеля и Вебера. Годом раньше в Москве звучала виртуозно-эффектная, но бездумная и пустая музыка венского пианиста Л. Мейера, умудрявшегося любое фортепьянное произведение превращать в кадрили, польку или галоп. Тальберга, прославившегося своим «пением на фортепьяно» в стиле итальянского *bel canto*, Рубинштейн в те времена еще не слышал.

Таковы примерно впечатления от игры пианистов, с которыми одиннадцатилетний мальчик мог прийти на концерт Листа. В игре Листа он услышал нечто новое и непривычное, обладавшее захватывающей силой воздействия: оркестровую мощь, красочность, патетику, романтическую приподнятость и преувеличение.

Каждый ребенок, формируясь, кому-либо подражает. Можно не сомневаться, что Рубинштейн, испытавший впечатляющую силу игры Листа, стал ему по-детски подражать. Однако решающей роли в его пианистическом развитии Лист в те годы не сыграл. Во всяком случае, сам Рубинштейн этого не считал. Не раз цитировавшиеся биографами слова, якобы продиктованные Рубинштейном стенографу «Русской старины» — «при игре в то время я всецело подражал Листу»<sup>134</sup>, — вписаны в стенограмму М. Семевским. Рубинштейн никогда и нигде не говорил, что он *всецело* подражал Листу. Его высказывание по этому поводу носит совсем иной оттенок: «Я много раз слышал в Париже Листа и подражал ему, то есть умел подражать его манере игры».<sup>135</sup>

Через месяц после концертов Листа, 14(26) апреля 1841 года Рубинштейн услышал в зале Плейеля Шопена. По словам Рубинштейна, игра Шопена очаровала его, но «главное впечатление сделала на него внешняя обстановка; Шопен играл в не особенно большом зале, причем на эстраде вокруг фортепьяно были поставлены места для дам... Некоторые из дам были ученицами Шопена и все — его знакомыми; он иначе не мог играть в концертах, как окруженный такими знакомыми лицами, закрывавшими его от остальной публики».<sup>136</sup>

Видимо, игра Шопена, восхитив мальчика, не поразила его воображение столь сильно, как исполнительский стиль Листа. И это не удивительно: воспитанный на родине в традициях фильдовской школы, Рубинштейн привык к певучести, мерности, ясности и сдержанности пианистических высказываний; игра Шопена — романтика, написавшего на своем знамени

имя Моцарта (слова Листа), — усваивалась сознанием мальчика как нечто очаровывающее и восхищающее, но не разрушающее обычного круга музыкальных представлений.

Личное общение с Шопеном, относящееся к этому же периоду, запечатлелось в памяти Рубинштейна с большей отчетливостью, чем концерт великого польского композитора. Впоследствии в лекциях по истории фортепьянной литературы Рубинштейн рассказывал о посещении Шопена в 1841 году. Последний сыграл тогда юному пианисту свой Экспромт *Fis-dur*. Великий польский композитор произвел на мальчика такое сильное впечатление, что ему на всю жизнь запомнилась не только личность Шопена, но и вся обстановка, комната, рояль Плейеля посреди комнаты, покрытый зеленым сукном, и все окружавшие Шопена лица.<sup>137</sup>

Рассказывая в старости о первом заграничном концертном турне, Рубинштейн говорил: «Время пребывания в Париже...<sup>138</sup> для развития моего не принесло мне решительно ничего».

Столь категорично и подчеркнуто высказывая это суждение, Рубинштейн, конечно, понимал, что за 1841—1843 годы круг его впечатлений необычайно расширился: он услышал Листа, Шопена, Рубини, о которых сам неоднократно вспоминал впоследствии, множество других артистов (в том числе Серве, Вьетана, П. Виардо-Гарсиа, парижских и венских фортепьянных виртуозов), оперные спектакли, поставленные на сцене парижских театров, перевидал, как он писал, «миллион людей», побывал почти во всех европейских странах. Но, диктуя в 1889 году свои воспоминания, он понимал и другое: всеобщее неумеренное восхищение его игрой, отсутствие каких-либо общеобразовательных занятий, отрыв от семьи и товарищей лишали мальчика тех необходимых устоев, на которых должно было развиваться правильное — с позиций Рубинштейна 80-х годов — миропонимание формирующегося художника.

Почти трехлетние концертные разъезды маленького пианиста по городам Западной Европы были чреваты серьезными последствиями для развития личности будущего деятеля русской культуры. В детские годы Рубинштейн был на длительное время оторван от своей родины, от своего народа, от его языка, музыки, культуры, традиций, от семьи и товарищей.

Рубинштейну довелось общаться за рубежом не только с такими выдающимися и передовыми личностями, как Лист и Шопен. Ребенка окружали здесь беспринципные виртуозы, оторванные от родной почвы, шнырявшие из страны в страну в поисках материальных благ и услаждавшие вкусы аудитории «блеском», салонной чувствительностью и актерской позой своей игры. Как опасна была подобная среда для ребенка, не-

оформившееся сознание которого столь податливо всяким влияниям!

Ко всему этому следует добавить, что юный пианист, которому ко времени возвращения в Москву было тринадцать лет, кроме фортепьянной игры, ничему еще, в сущности, систематически не учился. В Москве в раннем детстве «в школу его определять не думали», «очень мало учили» и грамоте он «научился как-то само собой». Благодаря отличным способностям мальчик, переезжая из страны в страну, с легкостью усвоил иностранные языки. Но в суете разъездов и интенсивной концертной деятельности ни о каком систематическом приобретении знаний не могло быть и речи.

После всего сказанного становится понятной резко отрицательная оценка Рубинштейном результатов своего первого пребывания за границей.

## 5

Рубинштейн вернулся в Петербург 28 февраля (10 марта) 1843 года. Газета «Северная пчела» первой откликнулась на его приезд. Фаддей Булгарин высказал «высшую», с его точки зрения, похвалу, изблещившую вкусы этого реакционного журналиста: «Рубинштейн разыгрывает труднейшие композиции Тальберга, Листа, Шопена — как какой-нибудь французский кадрили!» В конце статьи Булгарин, оценивавший всегда все заморское выше отечественного, с ханжеским видом замечал: «мы боимся... чтобы... не повредило ему (Рубинштейну.— Л. Б.), что он родом из Москвы и говорит по-русски!»<sup>139</sup>

В других тонах была написана заметка «Фортепьянист Рубинштейн», помещенная в «СПб. ведомостях». Анонимный автор этой заметки привлек внимание русской публики к той роли, которую сыграл Виллуан в формировании художественной личности юного русского пианиста. «Был в Москве мальчик, — писала газета, — которому природа вложила в маленькую его душу гений музыки. Может быть, таких детей было там и несколько; но этот, по счастью, попал в руки достойного воспитателя, превосходного музыканта, г. Виллуана... тоже московского уроженца, и талант его не погиб, не был подавлен обстоятельствами, другими занятиями, другими направлениями, не остался сладостной, но не сбывшейся надеждой; напротив, он окреп, возмужал, развился, и теперь этот мальчик уже знаменитый музыкант».<sup>140</sup>

В течение марта 1843 года Рубинштейн четыре раза выступил публично в Петербурге: дал три фортепьянных вечера и сыграл с оркестром в Петербургском филармоническом обществе концерт Виллуана. Первые сольные концерты мальчика

не собрали публики и даже не покрыли издержек. Возмущаясь раболепием высокопоставленной публики перед иностранными артистами и ее неверием в дарования отечественных музыкантов, «Литературная газета» в этой связи писала: «Причина (отсутствия сборов.— Л. Б.) самая простая; на афише было сказано — Антон Рубинштейн, пианист из *Москвы*. Напиши он из *Парижа* — и число его слушателей, верно, утроилось бы. Но он гордится именем *русского* артиста, и это делает честь его патриотическому чувству, хотя и не приносит существенных выгод. Наша просвещенная публика никак не может уверить себя, что в русских пальцах, в русском смычке — может быть столько же гения, как и в бельгийских, французских, итальянских».<sup>141</sup>

Плохие сборы заставили Виллуана прибегнуть к общепринятому тогда средству: раздаче билетов через «покровителей». Этот путь дал, по-видимому, известные результаты, и на последнем концерте Рубинштейна, состоявшемся 25 марта (4 апреля), зал был заполнен публикой.<sup>142</sup>

Русская пресса того времени в восторженных тонах описывала впечатления от его игры. «Если верить одним,— писал, например, рецензент Квазимодо,— ему 12 лет, иные говорят, что 14, а по-нашему, так 25, до такой степени талант его далеко оставил за собой возраст. Игра его отличается силой, энергией удивительною, верностью, чистой неизменною, быстротою чудною и — что всего удивительнее — чувством, выразительностью непостижимыми».<sup>143</sup>

Нельзя не отметить, что в петербургской прессе была решительно осуждена ранняя профессиональная концертная деятельность юного пианиста. В противовес болгаринскому восхвалению вундеркиндизма, анонимный рецензент «Репертуара и Пантеона» писал: «Признаемся откровенно, мы принадлежим к числу тех людей, может быть варваров, которые не восхищаются чудесами... Мы не отнимаем у малютки Рубинштейна таланта — боже нас сохрани! — Дарование этого ребенка много обещает, но мы любим детей более в школе, за книжкой, любим их беззаботно резвящихся в веселом кружке сверстников, а не в концертной зале, важно разыгрывающих перед многочисленную публику творения великих артистов, в то время когда дядька считает вырученные за билеты деньги...»<sup>144</sup>

Царский двор не мог пройти мимо всеевропейски прославленного малолетнего русского пианиста, выступавшего во время заграничного концертного турне перед королями и герцогами Западной Европы. Рубинштейна призвали в Зимний дворец.

Подлинный рассказ его о выступлениях перед царским семейством существенно отличается от искаженного изложе-



ния этого рассказа М. Семеvским. «В Зимнем дворце я играл несколько раз. Александра Федоровна не была образованна музыкально. Николай Павлович был в своем роде музыкантом: он насвистывал, например, «Фенеллу», знал от ноты до ноты «Катарину». Серьезной музыки он не умел слушать. Я много раз слышал в Париже Листа и подражал ему, то есть умел подражать его манере играть. У Листа была весьма фантастическая манера игры: он делал много движений телом, откидывал волосы. Узнали о моем умении подражать Листу в Зимнем дворце и заставили копировать его игру. Я проделал листовские гримасы. Николай Павлович хохотал».

Рубинштейн провел тогда в Петербурге целый месяц. В описании его тогдашней петербургской жизни характерную бытовую черточку вносит рассказ Н. Рубинштейна, приведенный Кашкиным.<sup>145</sup> Кто-то из знакомых семьи Рубинштейнов привез восьмилетнего Николая в Петербург к брату. Родители хотели, видимо, чтобы и младший сын, также обнаруживший необычайную музыкальную одаренность, был показан в Зимнем дворце и услышал своего знаменитого брата. Денег на возвращение детей в Москву не было, и Виллуан, оставив их в меблированных комнатах, выехал за деньгами в Москву. «Братья были совсем почти без денег и ожидали их из Москвы, чтобы немедленно туда отправиться, но деньги не получались, и у детей оставалось всего 20 копеек. . . Они чувствовали страшный голод, ничего съестного не было, и старший брат (считая неприличным для себя, известного артиста, бегать по улицам) послал младшего в ближайшую овощную лавку купить на все 20 копеек черного хлеба и соленых огурцов. . . На следующее утро неожиданно явился отец. . . и голодовка, таким образом, окончилась. . .»<sup>146</sup>

В апреле 1843 года Рубинштейн вернулся в родной город. «Московские ведомости» поместили статью о нем, которая заканчивалась следующими словами: «Не смеем предрешать встречи, которую готовит Рубинштейну гостеприимная Москва; но нам кажется невероятным, чтобы она, его родина, не перещегооляла в этом случае других столиц, где встречали его с ласкою, как ребенка, слушали с восхищением, как редкого виртуоза, и провожали с полной уверенностью найти в нем скоро великого художника».<sup>147</sup>

Вопреки предположению автора статьи, Москва «не перещегооляла других столиц»: 18(30) апреля состоялось первое после возвращения выступление Рубинштейна в родном городе. В программу этого концерта были включены разученные в Петербурге две новые пьесы: «Бывало» Виельгорского — Гензельта и Этюд Карла Мейера. Художественный успех концерта был очень значителен, но сбора Рубинштейн не сделал. От объявленного второго концерта пришлось отказаться.

Немногие разрозненные сведения о пребывании Рубинштейна в Москве после возвращения из-за границы не позволяют воссоздать полную картину его жизни. Они дают лишь возможность с известной достоверностью высказать предположения о том, что делал в это время в Москве будущий великий русский пианист.

Виллуан по возвращении из-за границы жил некоторое время в семье своего ученика, продолжая обучать Антона и начав занятия с восьмилетним Николаем, также обнаружившим исключительные музыкальные способности.

После неудачного в материальном отношении концерта в апреле 1843 года Антон Рубинштейн публично в Москве, видимо, больше не играл; во всяком случае, сведений об его открытых выступлениях в московской прессе обнаружить не удалось. Но братьев Рубинштейнов часто приглашали показывать свое искусство в барских домах. Об одном таком выступлении рассказывает поэт Фет: «Однажды вечером в залу какой-то темнорусый господин ввел двух мальчиков. . . Их усадили на подможенных нотах за рояль, и учитель стал за ними, перевертывая ноты. Блистательная игра мальчиков продолжалась около часу, а затем они сели на паркет, куда им дали конфет, фруктов и каких-то игрушек. Мальчики эти были братья Рубинштейны, с которыми позднее мне случалось встречаться не раз в период их славы».<sup>148</sup>

По-видимому, именно в это пребывание в Москве А. Рубинштейн впервые с увлечением стал сочинять музыку.<sup>149</sup> К весне 1844 года в его композиторском портфеле были песни на слова Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Гёте, Шиллера, Уланда, Гюго, фортепьянные этюды (?), польки, ноктюрн<sup>150</sup> и четырехручные транскрипции отрывков из «Гугенотов» Мейербера и «Героического марша в венгерском стиле» Листа.<sup>151</sup> Две последние пьесы (а возможно, и ряд других) разыгрывались братьями совместно, а вокальные произведения исполнялись под аккомпанемент юного композитора певцами-любителями. Согласно принятому тогда обыкновению, Рубинштейн посвящал свои романсы дамам, в салонах которых он выступал (А. В. Сенявиной, К. И. Похвисневой и др.).

Большая часть этих детских произведений утеряна. Лишь несколько романсов и полек были тогда опубликованы московским издателем Грессером, понадеявшимся, вероятно, их распространить благодаря широкой известности мальчика-пианиста. Некоторые из этих романсов и фортепьянных пьес удалось

разыскать. Музыка их навеяна интонациями русского бытового романса и бытового танца.

Известны лишь некоторые из текстов Жуковского, Пушкина, Лермонтова и других поэтов, которые были положены в то время на музыку Рубинштейном. Так, например, судя по заметке в прессе, Грессер издал романс Рубинштейна «Молитва» (ор. 4 по первой нумерации сочинений) на следующий текст Лермонтова:

Не обвиняй меня, всеильный,  
И не карай меня, молю  
За то, что мрак земли могильный  
С ее страстями я люблю...  
За то, что лава вдохновенья  
Клокочет на груди моей;  
За то, что дикие волненья  
Мрачат стекло моих очей;  
За то, что мир земной мне тесен,  
К тебе ж проникнуть я боюсь  
И часто звуком грешных песен  
Я, боже, не тебе молюсь...  
От страшной жажды песнопенья  
Пускай, творец, освобожусь...

Неизвестно, был ли этот текст кем-то подсказан юному композитору, случайно им вычитан в одном из журналов, или здесь имел место сознательный отбор, произведенный самим мальчиком. Но, независимо от ответа на этот вопрос и от качества детских романсов Рубинштейна, само по себе обращение юного виртуоза к творчеству Лермонтова, Пушкина, Жуковского, Гёте, Шиллера и других поэтов знаменательно: видимо, четырнадцатилетний мальчик, не получивший систематического образования, заинтересовался в это время поэзией. Возможно, что здесь сказалось влияние отца, который был широко начитан в художественной литературе.

Рубинштейну недолго суждено было пребыть в России. Во второй половине 1844 года его снова оторвали от родины. Калерия Христофоровна, судя по тону ее высказываний о Виллуане, не вполне доверяла педагогическому умению русского учителя. Справедливо считая, что «дальше продолжать давать концерты — никуда не годится», но не имея при этом никакого определенного плана в отношении дальнейшего обучения Антона и Николая, она была, однако, убеждена в необходимости «заграничного музыкального образования» для ее детей. Известную роль здесь сыграло, вероятно, и то, что мать, обладавшая крепкой практической сметкой, понимала, что в будущем русские меломаны «не поверят» в искусство ее детей, если последние не получат заграничной апробации.

Зимой 1843/44 года в семье было принято решение отправить мать с двумя сыновьями и дочерью Любовью в Берлин.

Однако средств для такой поездки не было. Дела Григория Романовича шли плохо, и положение семьи было бедственным. Пришлось обратиться за помощью к деду А. Рубинштейна — Роману Ивановичу. Последний предоставил в распоряжение невестки небольшую денежную сумму. Остальные деньги энергичная женщина решила раздобыть концертами, которые братья должны были давать по пути в Берлин.

Начали с Петербурга, куда выехали к началу великопостного концертного сезона. Здесь Рубинштейны дали 16 (28) марта и 30 марта (11 апреля) два концерта в зале Энгельгардт. Судя по программам этих концертов, репертуар Антона составляли те же произведения, которые исполнялись им во время концертного турне с Виллуаном; прибавились лишь фантазия Листа на мотивы из «Сомнамбулы» Беллини, ноктюрн самого концертанта и упоминавшиеся уже четырехручные транскрипции отрывков из «Гугенотов» Мейербера и «Героического марша в венгерском стиле» Листа.

Петербургские газеты призывали публику посетить концерты юных виртуозов.<sup>152</sup> Перед вторым концертом братьев с большой статьей, посвященной их искусству, выступил В. Ф. Одоевский. «Мы советуем тем, — писал он, — которые еще не слышали наших молодых фортепьянистов, воспользоваться этим последним концертом их не потому только, что они наши соотечественники, но и потому, что они действительно замечательное и редкое явление в эстетическом мире». Автор обратил внимание на распространившийся за последнее время тип ребенка-исполнителя, игра которого лишена жизненности, непосредственности выражения и отличается лишь механической выучкой. «Такого рода машинки далеко не пойдут: механически приобретенная привычка убивает и то дарование, которое они могли бы иметь». Далее Одоевский писал о том, что техника должна «не столько *приобретаться*, сколько *рождаться* вместе с человеком», и подтверждал это на примере братьев Рубинштейнов, которых сравнивал с Моцартом. «В старшем Рубинштейне уже видна зрелость исполнения и та отчетливость, которая есть более или менее следствие ученья». Одоевский заканчивал статью пожеланием, чтобы «публика не оставила без участия этот последний концерт наших молодых артистов».<sup>153</sup> Однако призывы прессы не дали результатов, и надежды Калерии Христофоровны на хороший сбор с концерта не оправдались.<sup>154</sup>

Плохая посещаемость концертов Рубинштейнов была вызвана проходившими в тот же период выступлениями в Петербурге знаменитой немецкой пианистки Клары Шуман, приехавшей вместе с Робертом Шуманом в Россию.<sup>155</sup> Тем не менее концертные выступления Рубинштейнов были доброжелательно встречены прессой. «СПб. ведомости» писали: «Старший Рубинштейн принадлежит теперь, бесспорно, к лучшим

пианистам нашего времени. . . Игра молодого артиста отличается. . . в особенности экспрессией, певучестью, без которой, по нашему мнению, всякое исполнение есть не что иное, как ряд звуков. . . не оставляющих за собою ни в слухе, ни в душе ни малейшего впечатления». <sup>156</sup>

В конце мая 1844 года Рубинштейны направились из Петербурга в Варшаву через ряд прибалтийских городов, где давали концерты. В Варшаву они приехали к осени и в середине октября выступили здесь. Рецензент польской газеты «Варшавский курьер», слышавший А. Рубинштейна в феврале 1843 года, во время его первого посещения Варшавы, отметил огромные успехи, достигнутые московским пианистом за эти годы. «Молодой виртуоз не был ослеплен скоропреходящим одобрением любителей музыки, и в течение этих двух лет занялся серьезной работой по преодолению трудностей, работой, так блестяще им начатой и с таким успехом продолжающейся. . . На вчерашнем концерте мы убедились, что возлагавшиеся на него надежды во многом оправдались. Его. . . техника приобрела еще больше выразительности; юношеская смелость сменилась силой; умение и талант объединились в нем в братский союз». <sup>157</sup>

## 2

Музыкальная жизнь Берлина, в котором Калерия Христовна с детьми обосновалась в конце 1844 года, может быть охарактеризована словами самого Рубинштейна: «В опере — эпигонство, в оратории и церковных сочинениях — сухость и школьное педантство, в симфонии и камерной музыке — капельмейстерская музыка, в сольных сочинениях для инструментов — оперные фантазии и вариации самого мелкого содержания». <sup>158</sup> На этом неприглядном фоне Мендельсон, которого Рубинштейн знал еще по своей первой заграничной поездке и в доме которого стал теперь бывать еженедельно, должен был показаться ему чуть ли не полубогом. Обаятельный, искренний и образованный музыкант, отличный пианист с отчетливой, ясной, классически стройной манерой игры, композитор, в задушевных фортепьянных песнях которого звучало что-то родное, «фильдовское», интересный, живой и добродушный собеседник, откровенно высказывавший мальчику свои суждения о музыке, — Мендельсон вошел в сознание Рубинштейна с детских лет как художник, который спас музыку от «салонной болтовни», пошлой виртуозной дребедени, как композитор, которому фортепьянная музыка обязана своим возрождением.

Эти мысли, высказанные Рубинштейном в 80-х годах, были

во многом справедливы. Как отметил Асафьев, «семейственная домашняя лирика», кульминацией которой в первой половине прошлого века были «Песни без слов» Мендельсона, сыграла значительнейшую роль в истории фортепьянной музыки: «Волна данного склада лирики, вскоре глубоко психологизировавшейся, прошла через весь XIX век. и в ее становлении приняли участие почти все нации».<sup>159</sup>

Приехав в Берлин, Калерия Христофоровна обратилась к Мендельсону и Мейерберу за советом по поводу дальнейшего обучения своих детей. Мендельсон оказался чутким советчиком: он понял, что после Виллуана Антону не у кого больше обучаться в Берлине фортепьянной игре, и порекомендовал ему самому совершенствовать свой пианизм. Для занятий по теории музыки Мендельсон и Мейербер советовали обратиться к Э. Дену. «Ден,— рассказывал Рубинштейн,— у которого брал уроки и Глинка... был одним из самых главных учителей теории сочинения. В Берлине были тогда два теоретика: Маркс и Ден. Ден был серьезней, чем Маркс... Как теоретик Ден стоял высоко. Он был весьма интересным, оригинальным господином и умел в отличной манере передавать свои знания... Я, впрочем, взял уроков у него очень мало...»

Б. В. Асафьев, дав тонкий анализ теоретической системы Дена, указывает, что немецкий теоретик обнаружил педагогическую чуткость, обучая Глинку полифонии не по-школьному, а на основе хоровых, ораторского склада, фуг Генделя. Вспоминая в связи с этим Рубинштейна, Асафьев замечает, что и по рубинштейновским «хоровым массивам и вообще умелой трактовке театральных и ораториальных хоров можно догадаться, что Ден и с ним применил испытанный на Глинке прием».<sup>160</sup> Несколькими страницами раньше автор монографии о Глинке пишет: «Рубинштейн... научился у Дена, вероятно, строить музыку с подлинно школьно-техническим размахом, распространяя любую пришедшую в голову мысль во все стороны и с большим конструкторским опытом».<sup>161</sup>

Асафьев переоценил роль Дена в формировании композиторского мастерства Рубинштейна. Прежде всего потому, что последний, прожив в Берлине не больше года (конец 1844 — начало 1846 г.), взял у Дена, как уже указывалось, очень мало уроков. Об этом писали и автор «Автобиографических рассказов» и Ден в отзыве о братьях Рубинштейнах.<sup>162</sup> Из отзыва Дена видно, что он анализировал с Рубинштейном главным образом фортепьянные сонаты, а не хоровую музыку, как предполагал Асафьев. В отличие от своего младшего брата, Антон мало интересовался школьной учебой у Дена (последний не обнаруживал у него тогда значительного композиторского дарования) и больше занимался, по собственному признанию, самостоятельным «бумагомаранием», сочиняя «грандиозные

произведения» — концерты для фортепьяно, оперы, кантаты и симфонии.<sup>163</sup>

В материальном отношении Рубинштейнам жилось в Берлине тяжело. Отец был лишен возможности помогать семье. Вопреки указаниям некоторых биографов Рубинштейна, последний, диктуя свои воспоминания, с подчеркнутой определенностью говорил: «правительство и Петербург не помогали мне совсем». Приходилось жить на деньги и подарки, полученные от концертов по пути в Берлин. Калерия Христофоровна, по ее словам, тратила привезенные деньги главным образом на оплату учителей. Кроме занятий у Дена, дети некоторое время обучались французскому языку и брали уроки русского языка и закона божьего у местного священника Д. Соколова. Эти общеобразовательные занятия вряд ли многому научили Рубинштейна: он остался самоучкой и, владея рядом иностранных языков, свое широкое общее образование приобрел самостоятельно.

По словам Рубинштейна, публичных концертов он в это время в Берлине не давал, играл лишь в музыкальных обществах и клубах. Однако в немецкой прессе тех лет сохранились сведения о публичных концертах братьев Рубинштейнов и об отдельных выступлениях А. Рубинштейна в сборных концертах. После одного из таких выступлений немецкий критик, видимо мало разбираясь в сложном процессе формирования юного художника, нанес ему первую травму. В корреспонденции из Берлина, помещенной в авторитетнейшем лейпцигском музыкальном журнале, шестнадцатилетний пианист был развенчан. Неизвестный рецензент безапелляционно утверждал: «Антон Рубинштейн из вундеркинда превратился в взрослого посредственного русского пианиста г-на Рубинштейна».<sup>164</sup>

### 3

В самом начале 1846 года отец Рубинштейна тяжело заболел.<sup>165</sup> Калерия Христофоровна с двумя младшими детьми вынуждена была вернуться в Москву. А. Рубинштейн отправился в Вену, и с этого времени началась самостоятельная жизнь шестнадцатилетнего юноши, оставшегося без руководства и без средств существования.

Чем вызвана была поездка Рубинштейна в Вену? Ведь в Берлине его знали, здесь он бывал в семьях Мендельсона и Мейербергера, которые могли оказать ему поддержку; наконец, здесь он начал брать уроки у З. Дена. Казалось бы, Рубинштейн должен был остаться в городе, где у него имелись связи в музыкальных кругах. А между тем, как только мать уехала из Берлина, юноша покинул столицу Пруссии. Сам он объяс-

нил свой поступок так: «В Вену я отправился в 1846 году... Вена была одним из главных тогда музыкальных центров. Я слышал, что там был Лист...»

Музыкальная жизнь Берлина не отвечала запросам пылкого, деятельного и энергичного юноши. Лишь Мендельсон, перед которым он благоговел и к которому сохранил пиетет на долгие годы, мог удержать его в Берлине. Но Мендельсон не любил прусской столицы, его отталкивал педантизм местных музыкантов, и он жил в это время больше всего в Лейпциге. Не следует также забывать, что в Берлине Рубинштейн был расценен как «посредственный русский пианист», и естественно, что Вена, которая с такой теплотой принимала в 1842 году Рубинштейна-мальчика, манила и Рубинштейна-юношу. Кроме того, в столицу Австрии должен был приехать Лист, и весной 1846 года жителям Вены предстояло услышать цикл из десяти концертов венгерского пианиста. Словом, воображению молодого Рубинштейна Вена представлялась обетованным краем.

Заручившись рекомендательными письмами от русского посланника П. К. Мейендорфа и его жены, решительный юноша отправился искать счастья в город Моцарта, Бетховена и Шуберта. «Приезжаю в Вену,— рассказывал он,— отдаю одно письмо — молчание, другое — никакого отклика; отдаю третье — опять-таки ничего. Целый пакет писем, и никакого в них проку. Дай, думаю, посмотрю, что обо мне писано в рекомендательных письмах. Вскрываю одно, и что же оказывается! Посланник или его супруга рекомендуют меня в таких выражениях: «Милейшая графиня! Мы обязаны оказывать протекцию и вспомоществование нашим соотечественникам. Так вот этот молодой человек просил, так уж я вам его...» Стало понятным отношение к письмам. Поведение русского посланника удивило меня чрезвычайно».

Не оправдался расчет Рубинштейна на поддержку и протекцию Листа. После того как Лист сказал ему, что талантливый человек должен всего добиваться самостоятельно, не прибегая ни к чьей поддержке, самолюбивый юноша ни о чем больше Листа не просил.

Между тем Рубинштейн голодал. На рубеже между детством и отрочеством, на пороге юности, в трудные годы формирования характера, Рубинштейну пришлось на чужбине испытать одиночество, равнодушие окружающих и нужду. «Ребенком,— писала в своих воспоминаниях его жена, опираясь на его высказывания,— он не жил с детьми, юношей не имел товарищей. Один на чужбине... он боролся с нуждой, рано узнал темные стороны жизни, выработал свои убеждения, характер и идеалы...»<sup>166</sup>

В Вене Рубинштейну пришлось изведать всю тяготу забот о хлебе насущном. «В течение полутора лет давал я в Вене



уроки, большая часть из них — грошовые. Я жил на самой вышке громадного дома, чуть не на чердаке; нередко случалось, что дня по два, по три почти ничего не ел. Это самое страшное время в моей жизни. . . Бедствовал я, повторяю, в это время в сильнейшей степени». Для того чтобы раздобыть несколько мелких монет, юноше приходилось играть в одном из венских кабачков.<sup>167</sup>

Вена переживала тогда тяжелое время. В 1847 году жестокий экономический кризис потряс Европу. Дороговизна была страшная. Голодали не только рабочие и крестьянские семьи; нелегко жилось и венской интеллигенции. В феврале 1847 года, жалуясь на трудные времена, венская музыкальная газета писала: «искусство идет теперь, к несчастью, туда, где ему дают хлеб».<sup>168</sup> В условиях жестокой конкуренции среди венских музыкантов молодой Рубинштейн мог опуститься, стать ординарным музыкантом в венских трактирах или превратиться в одного из салонных виртуозов, которые своими попури, фантазиями и вариациями услаждали в те годы слух публики меттерниховской Вены.

Что удержало Рубинштейна от этого?

Прежде всего — не вполне еще конкретные, но благородные идеалы «служения человечеству», захватившие юношу, попавшего в атмосферу предмартовской революционной Европы. В Вене у Рубинштейна брал уроки фортепьянной игры Л. Колленг (впоследствии литератор, писавший под псевдонимом Poly Henrion). Последний рассказывает о гневных вспышках и резких репликах Рубинштейна, направленных против сильного мира сего. Молодого музыканта возмущало, что вельможи тратят миллионы на свои прихоти и на роскошь, в то время как народ голодает.<sup>169</sup>

Характерен и следующий эпизод, описанный в венской периодике тех лет. Редактор одной из газет обратился к музыкантам австрийской столицы с призывом помочь своим искусством артистам сгоревшего Пештского театра, оставшимся без крова, без вещей и без ангажемента. Из сонма венских пианистов откликнулся лишь один — голодающий семнадцатилетний русский юноша, который и выступил тогда в двух концертах, организованных в пользу погорельцев.<sup>170</sup>

Пытаясь понять, что удержало в те годы Рубинштейна от падения, следует вспомнить и его мать, которая дала сыну суровое трудовое воспитание, и Виллуана, который научил своего ученика систематической и обдуманной работе. С детских лет Рубинштейн был приучен трудиться, в труде преодолевать препятствия и находить удовлетворение. Труд стал привычкой мальчика, стремление побеждать трудности — неотъемлемой стороной его натуры. И когда в кризисные юношеские годы он попал в такие жизненные условия, которые могли при-

вести его как художника к гибели, воспитанные в нем волевые качества и вера в свое призвание победили: Рубинштейн устоял и еще больше закалился в жизненной борьбе.

Рубинштейн не только сам проявлял волю и упорство, но уже в юношеские годы умел воспитывать эти качества у других. Л. Колленг указывал, что своим духовным ростом и развитием своей воли, выдержки и самостоятельности он обязан тогдашнему общению с Рубинштейном.<sup>171</sup>

Вспоминая молодые годы, Рубинштейн писал впоследствии, что человек, не изведавший суровой жизненной школы, не сможет стать подлинным художником. Свою статью «О музыке в России»<sup>172</sup> он начал словами Гёте: «Кто никогда не смачивал слезами своего хлеба, кто не проплакивал целые ночи у изголовья своей постели, тот не знает вас, о силы небесные». В одном из писем 60-х годов он писал: «трудное, в нужде проведенное время. . . я считаю совершенно необходимым для утверждения [артиста] и в жизни и в искусстве».<sup>173</sup>

Чем была заполнена жизнь Рубинштейна в Вене? Не находя применения своей неистраченной энергии и своим силам, русский музыкант, проникнутый высоким сознанием долга, отдавался творческому труду. Когда его материальные дела пошли совсем плохо, юноша перестал к кому бы то ни было ходить, замкнулся в четырех стенах своей каморки, но стал работать с еще большим рвением. «Писал я страшно много,— рассказывал Рубинштейн о том времени.— Вся комната была завалена ораториями, симфониями, операми, черт знает чего я только тогда не писал! Я даже составлял для самого себя газету. Что вам сказать: жил я у себя в комнате и писал, писал, писал. . .»

Имеющиеся материалы недостаточны для характеристики жизни Рубинштейна тех лет. Однако нельзя пройти мимо внутренних противоречий, которые терзали душу и сознание юноши. С одной стороны, на Рубинштейна давил груз жизненного практицизма, привитого вначале семьей, а позже средой салонных виртуозов, в которой он оказался за рубежом. На долю Рубинштейна выпало трагическое детство «без детства», умеренное концертное образование, отсутствие какого-либо общего образования. Далее, совершенно самостоятельная, к тому же голодная, жизнь за границей. С другой стороны, на его долю выпали встречи с выдающимися представителями зарубежной художественной культуры (в их числе были Мендельсон, Лист, Шопен, Клара Шуман), общение с беспокойным, бунтарски настроенным венским студенчеством, жизнь в предгрозовой атмосфере Европы накануне 1848 года.

Каким могучим талантом, какой душевной стойкостью и волей нужно было обладать, чтобы в этих трудных условиях развить в себе возвышенный взгляд на жизнь и на искусство,

стремиться к просветительской художественной деятельности, неустанно работать над собой, писать симфонии, оперы и оратории, на исполнение которых не было никаких надежд! Юношу раздирала внутренняя борьба, противоречивые мысли и чувства, и это неизбежно должно было сказаться на особенностях его личности.

#### 4

Путь развития исполнительского искусства юноши-Рубинштейна не освещался биографами. Не были даже собраны фактические сведения о его концертах в эти годы и об отношении к нему публики и прессы. Поэтому, прежде чем перейти к характеристике пианистической деятельности Рубинштейна в 1846 и в 1847 годах, приведем список его публичных концертных выступлений за эти годы, нашедших отклик в прессе того времени.

#### 1846

Вена. Декабрь, 3 (15). Участвовал в концерте Клары Шуман: *Шуман*. Andante и вариации для двух фортепьяно (совместно с Кл. Шуман).

Декабрь, 18 (30). Участвовал в концерте, организованном М. Сафиром в честь Мейерабера.

#### 1847

Оденбург. Февраль, 7 (19) и 8 (20). Участвовал в концертах в пользу артистов Пештского театра, пострадавших от пожара: Сольные фортепьянные пьесы.— *Майзедер*. Фортепьянный квартет-вариации.

Вена. Март, 2 (14). Участвовал в концерте певицы Е. Гарсиа де Торрес и виолончелиста Ф. Демунка.

Апрель, 27 (май, 9). Концерт в зале Бёзендорфера.

Венгрия. Начало лета. Концертная поездка по городам Венгрии совместно с флейтистом Эд. Гейндлем и скрипачом М. Гаузером.

Прессбург [Братислава]. Июнь, 11 (23). Концерт совместно с Э. Гейндлем в городском театре.

Июнь, 30 (июль, 12). Концерт совместно с Э. Гейндлем и М. Гаузером в городском театре.

Рааб. Июль. Концерт совместно с Э. Гейндлем.

Прессбург [Братислава]. Август. Участвовал в 4-й «академии» местного Музыкального общества: *Рубинштейн*. Концерт; «Песня моряка» (этюд).<sup>174</sup> — К. Мейер. Этюд.

Как видно из приведенных данных, имеются лишь скудные сведения о репертуаре, с которым выступал Рубинштейн в концертах. Из критических отзывов венских газет известно, что играл он в те годы, главным образом, произведения Бетховена и Мендельсона и что на сочинениях этих композиторов он совершенствовал свой пианизм.<sup>175</sup>

Венская публика на этот раз холодно отнеслась к его исполнительскому искусству, большая часть прессы начисто отвергла его артистическое дарование, и к материальным мытарствам одинокого, заброшенного на чужбине юноши присоединились муки уязвленного самолюбия. Лишь в «Wiener Allgemeine Musikzeitung», на страницах которой А. Бехер предсказал ему в 1842 году великую будущность, раздавались голоса в его защиту.

После одного из выступлений юноши редактор этой газеты писал: «Как это могло случиться, что публика, которая несколько лет тому назад осыпала похвалами мальчика-Рубинштейна, теперь относится к юноше с такой странной холодностью? Не лежит ли причина этого в нем самом? Полагаю, что нет. Насколько мне известно, Рубинштейн обладает достаточным прилежанием и рвением, и мне думается, что достижения его ясно показали, что он сделал замечательные успехи в искусстве. . . И пришлось же молодому человеку столь быстро познать изменчивость народной благосклонности! Впрочем, я считаю г. Рубинштейна и талант его сильным, направление его серьезным и художественные стремления его благородными; думаю, что он не нуждается для своего развития в такого рода ракетообразном (rakettenartigen) благоволении толпы».<sup>176</sup>

Через два месяца после того, как венская музыкальная газета поместила эту заметку, Рубинштейн дал в зале Бёзendorфера сольный концерт. Это выступление не принесло ему ни художественного, ни материального успеха. На сей раз и газета «Wiener Allgemeine Musikzeitung» в рецензии, подписанной Э. Розе, высказала ряд серьезных упреков молодому художнику. Эта критическая статья настолько характерна, что следует привести из нее значительный отрывок:

«Рубинштейн засвидетельствовал, как превосходно он может играть! Как же могло случиться, что последний концерт Рубинштейна принес так мало удовлетворения; что все газеты его раскритиковали, при этом некоторые — очень сурово; больше того — что газеты вынесли резко отрицательный приговор его музыкальному дарованию и вообще его отвергли?! На этот важный вопрос следует дать два ответа: с одной стороны, присоединиться к газетам, с другой — совсем с ними не согласиться. Несомненно верно, что г. Рубинштейн играл на этот раз без особого мастерства и художественного выражения. . . г. Рубинштейн поступил легкомысленно с публикой и со своей репутацией; он заслужил, чтобы ему на это указали. Но полностью отвергать его не следует! Не следует говорить, что с ним дело покончено, что его путь завершен! Г. Рубинштейн был только неосмотрителен, легкомыслен. Г. Рубинштейн мог бы погибнуть, если бы пошел по этому пути! Но

г. Рубинштейн не пойдет по этому пути; он никогда не шел по нему,— это был только ложный шаг, который не повторится. Г. Рубинштейн выказал в своем концерте лишь... некоторые технические достоинства и всю свою юношескую силу! — остальное подлежит справедливому осуждению!»<sup>177</sup>

Приведенные отзывы и ряд других данных позволяют высказать некоторые догадки относительно причин холодного и даже недружелюбного отношения венской публики 1847 года к юноше Рубинштейну. Прав был редактор венской музыкальной газеты, писавший, что причину холодности надо искать не столько в Рубинштейне, сколько в публике.

Вот уже несколько лет, как никто не руководил молодым артистом. Опираясь на крепкую пианистическую основу, которую заложил в нем Виллуан, Рубинштейн на драматически насыщенных сонатах Бетховена и на певучих, искренних песнях Мендельсона вырабатывал индивидуальный фортепьянно-исполнительский стиль. В своих творческих поисках юноша порой терпел в этот переходный для него период и неудачи. Одной из таких неудач был, вероятно, концерт, о котором писал рецензент Розе. Но критик не мог не отметить, что в других своих выступлениях Рубинштейн «засвидетельствовал, как превосходно может он играть!»

Венская публика из высших слоев общества, задававшая тон на концертах, недружелюбно относилась не к отдельным неудачным выступлениям Рубинштейна, а к характеру, к направлению его пианизма. Господствующие вкусы обычных посетителей венских концертов требовали тогда от пианиста виртуозного шика, красиво льющегося *bel canto* тальберговского стиля или объективистского спокойствия, приукрашенного внешней чувствительностью. Все искреннее и правдивое, все, что было наполнено здоровьем и юношеской силой, недружелюбно принималось этой публикой.

В первой половине лета 1847 года Рубинштейн, в надежде поправить свои денежные дела, предпринял совместно с известным в те времена молодым венским флейтистом Эд. Гейндлем концертную поездку по городам Венгрии. Но выступления молодых артистов публики не собирали. Французский сатирический журнал «*Charivari*», подсмеиваясь над юношеским пылом концертантов, писал: «В добром городе Рааб в Венгрии свистит на флейте г. Гейндль и барабанит по роялю г. Рубинштейн; масса энтузиазма, но малокровные сборы».<sup>178</sup> В Венгрии к пианисту и флейтисту присоединился скрипач М. Гаузер, но материальные дела «виртуозного трилистника» («*das virtuose Kleeblatt*»), как их называли газеты того времени, от этого видимо не улучшились.

Вторую половину лета Рубинштейн провел в Прессбурге [Братислава]. Здесь, в городе, который был тогда одним из

центров борьбы за венгерскую национальную независимость и где звучали речи Лайоша Кошута, на долю молодого Рубинштейна выпал триумфальный художественный успех. В конце августа 1847 года он бесплатно выступил в «академии» местного Музыкального общества. Описывая этот концерт и восторгаясь игрой молодого русского художника, прессбургский рецензент писал, что Рубинштейн был в центре внимания, что искусство его «вызвало бурю аплодисментов», что он нашел здесь всеобщее признание, и т. д.<sup>179</sup>

Выступление в Прессбурге окрылило юношу, но не могло поправить его материальные дела. Наступала осень. Положение молодого музыканта — ему не было тогда еще и восемнадцати лет — было неопределенным и бесперспективным. Отправиться в Вену? Но здесь он изведal полуголодное существование и враждебное отношение публики и прессы; ничего иного австрийская столица ему не сулила. Вернуться на родину к своей семье? Но и здесь его не ждало ничего хорошего: Калерия Христофоровна, принявшая на себя после смерти мужа его долги, нуждалась, и рассчитывать на ее помощь не приходилось, а концертная деятельность в Петербурге и в Москве после отрицательных отзывов венской прессы (а к ним внимательно прислушивались аристократические круги русского общества) не сулила материальных успехов. Отдаться на милость меценатов и обратиться к ним за помощью? К этому средству самолюбивый и независимый юноша прибегать не хотел.

Совета спросить было не у кого. «И вот,— рассказывал Рубинштейн,— трое молодых людей (т. е. он сам, Гейндль и некий барон Фуль.— Л. Б.), не знающих, что им делать в Европе, вдруг задумали поехать искать счастья в Америку, а денег ни копейки».

Память здесь изменила Рубинштейну. Э. Гейндль концертировал в это время в Вене.<sup>180</sup> Спутником Рубинштейна должен был быть скрипач М. Гаузер. Но и последний от поездки отказался. Тогда русский артист решил отправиться за океан один. В начале сентября венская музыкальная газета поместила следующее сообщение: «Пианист Рубинштейн... отправляется в Америку, но не в сопровождении скрипача Гаузера, как сообщалось, а один».<sup>181</sup> Через несколько дней лейпцигская музыкальная газета известила читателей, что «молодой фортепьянный виртуоз Рубинштейн, который концертировал прошлым летом в Венгрии и там задержался, уехал в Северную Америку».<sup>182</sup>

Но в Америку Рубинштейн не попал. Путь его на Гамбург или Бремен, откуда он должен был отправиться в Америку, лежал через Берлин. Здесь Рубинштейн посетил Дена. Последний решительно отсоветовал ему ехать в Америку.

Дену, видимо, нетрудно было уговорить юношу отказаться от этого безрассудного плана: ведь он решился предпринять поездку только в силу безвыходного материального положения. Под влиянием Дена он остался в Берлине и, продолжая сочинять музыку и совершенствовать свое исполнительское мастерство, стал давать уроки фортепьянной игры. С помощью знакомых музыкантов ему удалось получить несколько хорошо оплачиваемых уроков, избавивших его от материальной нужды. «Но и тогда, в Берлине,— рассказывал впоследствии Рубинштейн,— . . . жил я довольно безалаберно: два дня ничего не ел, а на третий — пир горой. Иной раз бывало безденежье страшное».

## 5

Период, в течение которого Рубинштейн, неустанно работая над собой и приобретая жизненный и художественный опыт, из талантливого чудо-ребенка становился глубоко и серьезно мыслящим молодым художником, пал на 1844—1848 годы, на время социальных потрясений и революционных взрывов в ряде европейских стран. Общественные события, свидетелем которых был юноша, оказали влияние на формирование его личности.

В начале лета 1844 года, когда четырнадцатилетний Рубинштейн был на пути из России в Германию, раздалась первая громовая раскаты, предвещавшие приближение революционной бури: силезские ткачи, положение которых в связи с рядом неурожайных лет и бешеной эксплуатацией стало невыносимым, подняли восстание против предпринимателей. Вслед за ним на протяжении четырехлетия 1844—1848 годов вспыхивали волнения, возмущавшие о подъеме революционных сил: рабочие восстания в Богемии (1844); вооруженные столкновения между народом и войсками в Лейпциге (1845); краковское восстание (1846), благодаря которому «польское дело — по словам Энгельса — обратилось из национального дела, которым оно было до тех пор, в дело всех народов»; <sup>183</sup> стихийные народные выступления против купцов-спекулянтов (так называемая «картофельная война») в Берлине (1847); баррикадные бои в Штутгарте (1847) и т. д. В Австрии, Венгрии и Германии, где провел эти годы Рубинштейн, неуклонно нарастали революционно-освободительные события.

В Вене и Берлине Рубинштейн попал в среду художественной интеллигенции и учащейся молодежи, испытывавшей на себе тяготы абсолютистского режима и боровшейся с материальными лишениями. В этой среде путаница идей о путях социального обновления страны совмещалась с резко выраженными антиправительственными и революционными настроениями.

Именно в те годы Маркс и Энгельс «выработали, резко борясь с различными учениями мелкобуржуазного социализма, теорию и практику революционного *пролетарского социализма* или коммунизма (марксизма)». <sup>184</sup> Но круг людей, в который входил юноша Рубинштейн, был, вероятно, далек от нарождавшегося в те дни великого революционного учения.

В Берлин Рубинштейн приехал из Прессбурга не позже начала ноября 1847 года. <sup>185</sup> В прусской столице, по его словам, уже в то время началось «напряженное, нервное, предреволюционное состояние — раздражения, разговоры, писания, проекты. Я попал в Берлин в самый поток революционных идей. Все были взволнованы, возбуждены. Люди доходили до лихорадочного состояния».

Революционные идеи, не отличаясь у большей части интеллигенции конкретностью, выражались в одном общем лозунге — свободной единой Германии. «Свободная Германия,— писал по поводу предмартовских дней в Берлине В. Либкнехт,— значит долой цензуру!.. Свобода печати, совести, суда присяжных!.. Народное управление! Народная конституция! (Словечко «народный» склонялось тогда много, прикрывая собой недостаток определенности.)... Единая Германия! Под этим лозунгом не представлялось ничего определенного — единая, а как? Это пусть выработает будущее». <sup>186</sup> Разобраться в этом разном во взглядах и в политической сущности событий Рубинштейну было не под силу. Не имея ясно выраженных взглядов на вопросы общественного бытия, он был, однако, охвачен общим революционным подъемом.

К сожалению, нет данных для того, чтобы изложить более или менее подробно взгляды и устремления русского юноши, волею судеб оказавшегося в революционном предмартовском Берлине. В разысканном архиве матери Рубинштейна отсутствуют его письма за 1846—1849 годы. Пробел этот, вероятно, не случаен: если письма революционно настроенного пылкого юноши и доходили через цензурные рогатки к матери, то они, конечно, уничтожались ею (хранить их было рискованно в годы мрачной николаевской реакции). Эти предположения находят подтверждение в словах Катерины Христовой, записанных А. Аврамовой: «революция и баррикады в письмах заставили мать потребовать возвращения сына из [Берлина]». <sup>187</sup> Сундук с нотными рукописями Рубинштейна при переезде юноши через русскую границу в 1848 году был задержан таможенными властями и не возвращен ему. Таким образом, его неопубликованные музыкальные произведения 1844—1848 годов безвозвратно пропали. А между тем содержание текстов, на которые он писал в те годы свои многочисленные романсы, кантаты, оратории и оперы, могло бы, вероятно, кое-что разъяснить в интересующем нас вопросе. <sup>188</sup>



Остаются, таким образом, только воспоминания самого Рубинштейна и некоторые косвенные данные. Из «Автобиографических рассказов» известно, что в Берлине у Рубинштейна была «масса знакомых, главным образом среди артистов, литераторов и журналистов», и что он знал всех литераторов — участников революции.

М. Семевский выбросил из воспоминаний Рубинштейна рассказ о посещениях им литературного кружка, символическим покровителем которого был избран герой народных легенд Тиль Уленшпигель.<sup>189</sup> «Очень хорошо запомнился, — рассказывал Рубинштейн, — литературный и артистический кружок, куда меня ввел в 1847 году один из моих родственников... Суть этого общества заключалась вот в чем. Всякого принятого в члены кружка не называли по его фамилии; он получал псевдоним, связанный с родом его деятельности. Поэт, скажем, мог называться Гёте, Гейне или Мур, врач, допустим, — Гуфеландом,<sup>190</sup> литератор — по имени выдающегося писателя. И какие люди были в этом кружке! Но все были друг с другом на ты. Я там присутствовал при принятии в члены общества Гейбеля,<sup>191</sup> который читал свои баллады. Кружок собирался каждое воскресенье часа на два. Цель собраний заключалась в том, чтобы читать свои произведения и выслушивать критику, но критику не личную... а вытекающую из самой сути художественного произведения. Мне... эта штука тогда ужасно понравилась».

Кружок, о котором рассказывал Рубинштейн, был основан еще в 1827 году юмористом и поэтом М. Сафиром и получил известность под названием «Туннель через Шпрее». Состав его был очень пестрым: в него входили писатели, поэты, журналисты, артисты, художники, студенты, буржуазная молодежь. Политическая физиономия этого общества не раз менялась на протяжении его длительного существования. В те годы, когда кружок посещал юноша Рубинштейн, в нем господствовали антиправительственные и оппозиционные взгляды.<sup>192</sup>

В мартовские и послемартовские революционные дни среди членов общества «Туннель через Шпрее» и в других кругах берлинской художественной интеллигенции, которые посещал Рубинштейн, горячо дебатировался поставленный немецкой музыкальной прессой вопрос о том, какова должна быть роль искусства в происходящих революционных событиях. В журналах высказывались противоположные точки зрения. Так, например, берлинский корреспондент «Neue Zeitschrift für Musik» писал: «Над нами веют знамена свободы, свежая кровь наполняет наши вены, мы живем новой жизнью. Искусство, если оно хочет быть полноценным, должно идти в ногу со временем. И оно сможет, оно сумеет это сделать!.. Мысли и слова свободны! Издавна принято было считать, что искусство

свободно. Но музыка не могла быть свободной, хотя бы уже потому, что слово, с которым она связана, было несвободным. Как вообще искусство могло быть свободным, если художник не был свободен?! . Правда идет со свободой рука об руку». <sup>193</sup>

Другой музыкальный журнал, «Allgemeine Musikalische Zeitung», издевался над этой точкой зрения и пытался опровергнуть позицию передовой немецкой музыкальной прессы: «Что означает фраза: какое влияние должна оказать политическая свобода на искусство? Она означает, что тот, кто это говорит, ничего не смыслит ни в свободе, ни в искусстве. . . Конечно, музыкант. . . — гражданин и сын своей родины; поэтому полагаете вы, недолго думая, что он должен суметь *in literis et musicis* \* поднять партийное знамя, чтобы стать передовым или отстающим, республиканским или монархическим контрабасистом! . . . Разве существует республиканская или монархическая гармония, мелодия и т. д.? Или в республиканском государстве республиканец будет лучше дуть в тромбон, чем аристократ?» Вывод автора этой реакционной статьи гласил, что искусство, которое «имеет свои небеса и свою преисподнюю», остается независимым от общественной жизни. <sup>194</sup>

Рубинштейн не оставил прямого ответа на вопрос: на чьей стороне он был в этой дискуссии, взволновавшей немецкую художественную интеллигенцию. Но надо думать, что именно тогда, в революционном Берлине, восемнадцатилетний юноша, увлеченный, по его собственным словам, общественными революционными событиями и, вероятно, впервые столкнувшийся с эстетической проблемой «искусство и действительность», <sup>195</sup> понял связь общественной жизни и художественной культуры. Может быть, тогда в сознании юноши возникли мысли, которые он записал через несколько десятков лет: «Меня всегда интересовало исследование — может ли и в какой степени музыка не только передавать индивидуальность и душевное настроение сочинителя, но быть также отголоском времени, событий и культурного состояния общества? И я пришел к убеждению, что она это может до мельчайших подробностей. . .» <sup>196</sup>

Первые симптомы надвигающихся революционных событий стали заметны в Берлине в первых числах марта. 18 марта королевские войска атаковали мирных демонстрантов и начались баррикадные бои.

Участвовал ли русский юноша в берлинских событиях 18 марта?

Отвечая на этот вопрос, Рубинштейн в «Автобиографических рассказах» сказал, что ему, мол, помешали принять участие в событиях этого дня квартирные хозяйки, которые «заперли его в комнате и заставили сидеть дома». Молодой

\* В области литературы и искусства (лат.).

Рубинштейн обладал активным, энергичным и волевым характером. Зная это, нельзя принять его ответ всерьез. Его слова свидетельствуют скорее о том, что в 80-х годах, когда он диктовал воспоминания, он уклонился от ответа, придумав маловероятную версию о квартирных хозяйках, помешавших ему участвовать в революции! Впрочем, даже версия Рубинштейна говорит о том, что он стремился принять участие в событиях этого дня.

19 марта Рубинштейн, по его словам, «был уже в толпе на площади» и вместе с другими шел в грандиозной народной траурной процессии ко дворцу, участники которой несли на досках трупы убитых на баррикадах и заставили короля выйти из дворца и обнажить голову перед убитыми.

«Когда разгорелась революция,— рассказывал Рубинштейн,— было не до музыки. . . Уроки прекратились, концертов никто не давал, и мне ничего не оставалось делать, как отправиться в Россию». Осенью 1848 года, когда революционный подъем в Берлине шел на убыль и приближалась победа реакции, Рубинштейн пересек русскую границу и вернулся на родину.





## Часть вторая

### ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖНИКА

#### В ПЕТЕРБУРГЕ МЕЖДУ 1848 И 1854 ГОДАМИ

Чего только человек не сможет сделать, если захочет... Он должен суметь невозможное сделать возможным! Я избираю это своим девизом.

*А. Рубинштейн, 1851*

Высочайшая похвала артисту: «в звуках его инструмента слышится человеческий голос».

*Н. Чернышевский, 1855*

### *Глава пятая*

#### 1

Девятнадцатилетний Рубинштейн вернулся в Россию в самом начале тяжкого реакционного семилетия (1848—1855). Об этом периоде современники вспоминали впоследствии с содроганием и ужасом. Известный шестидесятник И. Г. Прыжов называл эти годы временем,

Когда свободно рыскал зверь,  
А человек бродил пугливо.<sup>1</sup>

Вся политика Николая I, которого Ф. Энгельс метко охарактеризовал как «самодовольную посредственность с кругозором ротного командира», была направлена на то, чтобы реп-

рессиями, насилиями и жестокостями сохранить и укрепить дворянско-помещичье государство. Годы его царствования вошли в историю России как время самой мрачной реакции, когда все живое, деятельное и мыслящее изнемогало под пятой самодержавного режима. Литературу, искусство, периодическую печать и школу царское правительство стремилось приспособить к политическим целям абсолютистского режима. Во все сферы общественной жизни внедрялась пресловутая уваровская формула «православие, самодержавие, народность», выражавшая направление николаевской политики. Все и вся бралось под подозрение. Россия была отдана во власть III отделения, которое, как вспоминал Рубинштейн, «имело тогда... ужасное значение». «Душно, душно, невыносимо душно!» — эти слова могли вслед за Огаревым повторить все прогрессивные деятели того времени. «Уверенности, что человек имеет право жить, — характеризовал это время Глеб Успенский, — не было ни у кого, напротив — именно эта-то уверенность и была умерщвлена в толпе... «Пропадешь!» — кричали небо и земля, воздух и вода, люди и звери. И все ежилось и бежало от беды в первую попавшуюся нору».<sup>2</sup>

Революционные события в западноевропейских странах, грозившие перекинуться на Россию, отголоски этих событий в России, прокатившиеся волны крестьянских волнений — все это повлекло за собой усиление реакционной политики царского правительства. Ко времени возвращения Рубинштейна на родину разгул реакции был в полном разгаре: «международный жандарм» Николай выступил с манифестом, призывавшим силой оружия противодействовать распространению революционного движения. Были воспрещены «по настоящим заграничным обстоятельствам» отпуска и командировки учащихся и учащихся в другие государства. Русским подданным, находившимся в тех странах, в которых происходило революционное движение, было приказано вернуться в Россию.<sup>3</sup> Под председательством крайнего реакционера Д. П. Бутурлина был учрежден секретный комитет по делам печати. Цензура запретила сборник В. Даля «Пословицы русского народа». За свои первые повести был сослан Салтыков-Щедрин. Были произведены аресты среди студенчества Петербургского университета, за собраниями петрашевцев был установлен негласный надзор...

Как только Рубинштейн вступил на родную почву, он сразу же ощутил на себе все «блага» охранительных мероприятий III отделения. Его многочисленные нотные рукописи — труды ряда лет — были задержаны под предлогом, что «хотя все эти рукописи — ноты, но существует политический шифр нотами». Сундук с нотами так и не был возвращен Рубинштейну, и своих юношеских работ он больше не увидел.

Из-за отсутствия паспорта<sup>4</sup> Рубинштейну пришлось пережить в Петербурге тяжелые дни. Из гостиницы, куда он заехал, ему предложили выехать на следующий же день. Он вынужден был кочевать от одного знакомого к другому. Петербургский обер-полицмейстер, установив за Рубинштейном слежку, лишь после заступничества влиятельного в высших петербургских сферах графа Матвея Виельгорского дал юноше двухнедельную отсрочку для получения паспорта с родины.<sup>5</sup> Солдафон и невежа Шульгин, тогдашний петербургский генерал-губернатор, встретил Рубинштейна окриком: «В кандалы! в кандалы тебя закую! В Сибирь по этапу сошлю».

Высшей формой издевательства над достоинством будущего великого пианиста явилось то, что проверка его музыкального дарования была поручена какому-то полицейскому чиновнику. Суммируя первые впечатления от царской России, Рубинштейн впоследствии рассказывал: «Молодой человек восемнадцати лет является на родину после революции и вот что его здесь встречает!.. Я помню только, что мне ужасно было тяжело на душе».

Рубинштейн и николаевский режим — эта тема была тенденциозно искажена М. Семевским и вслед за ним другими биографами Рубинштейна. Панегирические и подобострастные восхваления по адресу Николая I за его «любовь и покровительственность искусства», которые вложены в уста Рубинштейна,<sup>6</sup> от начала и до конца сфабрикованы М. Семевским и вписаны им в стенограмму рассказов Рубинштейна. Он этого никогда не писал и не говорил.

Как и все прогрессивные русские художники, он задыхался в атмосфере николаевской России и испытывал ненависть — скорее, правда, гуманистически абстрактную, а не политически осознанную — к деспотизму, тирании и социальной несправедливости. Об этом можно говорить не только предположительно, но и опираясь на имеющиеся в нашем распоряжении письма Рубинштейна. Пользуясь ими, не следует, однако, забывать, что почтовая цензура лишала Рубинштейна возможности свободно излагать свои мысли. Он часто прибегал по этому к завуалированному изложению своих взглядов. Характерным примером могут служить следующие строки из письма к матери: «На здешнем горизонте вечный мороз, вечный санный путь; идет гладко, идет быстро, но идет по снегу, т. е. по замерзшей воде; почва здесь не плодоносит, так как ей не хватает постоянного тепла; даже плоды, выросшие на иной почве, которые хотят ввезти сюда, усваиваются лишь после того, как они превратятся в лед. Но так как у человека имеется потребность в тепле, здесь пьют много вина; но не того вина, которое своим теплом оживляет, а того, которое сжигает внутренности; это вино — водка, которая уже выжгла

здесь нутро, хуже того — мозг, у многих талантливых людей...»<sup>7</sup>

Сколько сдержанного негодования и возмущения в этих лаконичных словах о мертвящем холоде николаевской казенной России, замораживающем все живое и заставляющем многих талантливых русских художников искать забвения в водке!<sup>8</sup>

Ровно за год до этого письма Рубинштейн, которого преследовали в тот период неудачи, так объяснял матери причину своих успехов на родине: «На взгляд России, у меня два больших порока, и в них надо видеть причину моего успеха: первый — молодость, второй — талант. Чтобы здесь чего-нибудь добиться, надо обладать почтенным возрастом и быть посредственностью. [Людям почтенного] возраста родители доверяют своих детей, институты — своих воспитанников, правительство — вакантные должности, в надежде на их полнейшую несостоятельность во всех смыслах этого слова; посредственность не опасна коллегам [по искусству] и тем, которые мнят себя артистами благодаря своим титулам и миллионам».<sup>9</sup>

Молодой Рубинштейн ясно отдавал себе отчет в том, что люди мыслящие, активные, энергичные и деятельные не нужны официальной России; что любители музыки из аристократической среды предпочитают окружать себя бездарностями, людьми, проявляющими «полнейшую несостоятельность во всех смыслах этого слова».

\* \* \*

Значительный интерес представляет вопрос, в каких кругах петербургского общества бывал Рубинштейн после возвращения на родину, с кем он общался, кто были его друзья и знакомые.

Рубинштейн не легко сближался с людьми. «Ребенком, — писала В. А. Рубинштейн в своих воспоминаниях, — он не жил с детьми, юношей не имел товарищей. . . Не привыкший искать опоры у других, он не нуждался в их сочувствии, был сдержан, необщителен, не мог близко ни с кем сойтись. . .»<sup>10</sup>

Мемуаристка сгущает краски, однако значительная доля справедливости в ее словах есть. Рубинштейн слишком рано познакомился с теневыми сторонами жизни, рано узнал, как сложны и противоречивы людские отношения. Отсюда проистекала его сдержанность в общении с окружающими.

Ранние детские годы Рубинштейна прошли в Москве, отрочество и юность — за границей. Поэтому ко времени возвращения в Россию у него не было в Петербурге никаких дружеских связей.

Обосноваться в Москве, где он имел знакомых среди музыкантов, студенчества и разночинной интеллигенции, ему не хотелось. Его тянуло в столицу.

Круг домов, в которых молодой артист стал бывать в Петербурге, был довольно широк. Однако близкие, дружеские отношения установились у него лишь с несколькими сверстниками, из которых прежде всего надо назвать Василия Кологривова и Макса Фредро.

Кологривов, которому суждено было через несколько лет стать помощником Рубинштейна по организации Русского музыкального общества и Петербургской консерватории, принадлежал к небогатой помещичьей семье. Он привлек к себе симпатии Рубинштейна умом, энергией, инициативностью и внутренней организованностью. Кологривов любил музыку, хорошо ее знал и брал в ту пору уроки виолончельной игры у К. Б. Шуберта. В 50-х годах Рубинштейн писал матери: «Семья Кологривова редкостная, он в особенности. Он клад для тех, кто умеет его распознать к себе».<sup>11</sup>

Другой друг Рубинштейна, Фредро, был племянником известного польского драматурга. Многогранно даровитая натура, он увлекал слушателей своими остроумными рассказами, писал характерные сатирические сценки и читал их в кругу своих сверстников. В этих импровизированных рассказах и комических сценках он умел приемом тонкого гротеска придать своим образам большую сатирическую силу. Живой и изобретательный, он веселил общество экспромтами, шутками, выдумками и меткими характеристиками людей, всегда острыми и ироническими. Он обладал дарованием живописца и одно время учился в Академии художеств. По его эскизам были оформлены постановки некоторых ранних опер Рубинштейна. М. Фредро принадлежит ряд остроумных карикатур на петербургских литераторов и музыкантов, в том числе и на Рубинштейна.<sup>12</sup> Человек увлекающийся и недостаточно собранный, Фредро растратил свое дарование на пустяки и не оставил почти никаких следов своего творчества.

Не сохранилось никаких сведений о взглядах и воззрениях этого близкого друга молодого Рубинштейна. Известно лишь, что после польского восстания 1863 года он вынужден был покинуть Россию, проживал преимущественно в Париже и умер в глубокой бедности. Рубинштейн очень любил этого талантливого и столь не похожего на него человека, хотя и отдавал себе отчет в недостатках своего друга. Он посвятил впоследствии Фредро музыкально-характерную картину для оркестра «Дон-Кихот».

У молодого Рубинштейна установились в те годы дружеские отношения и с рядом других представителей петербургской художественной интеллигенции: с М. О. Микешиним,



впоследствии видным художником и скульптором («брат по искусствам, друг по жизни», — назвал его в 60-х гг. Рубинштейн),<sup>13</sup> с известным актером Александринского театра В. В. Самойловым, с виолончелистом и дирижером К. Б. Шубертом.

Сведения о связях Рубинштейна в этот период его жизни с петербургскими музыкантами продолжают, к сожалению, оставаться крайне ограниченными. Известно, что он встречался в различных кружках с Глинкой, Даргомыжским, часто бывал у В. Ф. Одоевского. П. Степанов рассказывал, что молодой Рубинштейн был в эти годы непременно участником музыкальных вечеров, которые устраивал большой любитель музыки, композитор-дилетант князь Кастриото. На этих вечерах постоянно бывали Глинка, Даргомыжский, Монюшко, а также В. Ф. Одоевский, М. Ю. Виельгорский, критик и педагог Б. Дамке и другие. По словам П. Степанова, «вечера Кастриото породили другие вечера, на которых съезжались те же художники. . . и, таким образом, одно и то же общество сходилось несколько раз в неделю».<sup>14</sup>

Глинка был с Рубинштейном вежлив, но холоден и, видимо, не стремился приблизить к себе молодого артиста. «В былые годы, — рассказывал впоследствии Рубинштейн, — здесь, в Петербурге, он (Глинка. — Л. Б.) был ко мне любезен, как *бывают любезны люди друг к другу*. . .» Такое отношение Глинки к молодому Рубинштейну находит свое объяснение, с одной стороны, в критическом отношении великого русского композитора к раннему творчеству Рубинштейна и к его пианизму (столь отличному от классически стройного исполнительского искусства Фильда, которое Глинка так высоко ставил); с другой стороны, возможно, в том, что Рубинштейн принадлежал к среде, далекой и чуждой Глинке.

Отношение Даргомыжского к Рубинштейну было иным. Он высоко оценил выдающееся пианистическое дарование молодого артиста. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что Даргомыжский обратился к Рубинштейну с просьбой исполнить на своем авторском концерте его фантазию на темы из оперы «Иван Сусанин» Глинки.<sup>15</sup>

Еще во время своего пребывания за границей Рубинштейн познакомился с рядом видных иностранных артистов. Многие из них в те годы приезжали на гастроли в Петербург, и Рубинштейн встречался с ними. Особенно сблизился он с выдающейся французской трагической актрисой Рашелью, выступавшей на петербургской сцене в сезоне 1853/54 года.

Рашель была невысока ростом. В обычном смысле слова ее нельзя было назвать красивой. «Но куда ей рост, на что ей красота, с этими чертами, резкими, выразительными, проникнутыми страстью?» Нельзя было оторвать взгляда от сцены,

когда она там находилась. Тембр ее голоса, каждое ее слово, каждое ее движение приковывали к себе внимание зрительного зала. «Я не мог бы уважать человека,— писал Герцен,— который не находился бы под ее влиянием во время представления. Как теперь вижу эти гордо надутые губы, этот сжигающий быстрый взгляд, этот трепет страсти и негодования, который пробегает по ее телу! А голос — удивительный голос! — он умеет приголубить ребенка, шептать слова любви и душить врага; голос, который походит на воркованье горлицы и на крик уязвленной львицы». Рашель обладала той гармоничной, чисто французской красотой, которая, по словам Герцена, называется «не в одной наружности, не в одной внутренней жизни, а в их созвучном примирении».<sup>16</sup>

Рашель выступала главным образом во французских классических трагедиях. Она сыграла в Петербурге и в Москве свои коронные роли: Камиллу в «Горациях» Корнеля и Федру в одноименной трагедии Расина. Талант замечательной актрисы вызвал всеобщий восторг. М. С. Щепкин писал в те годы: «Да, это — искусство, это — женщина замечательная. Я много уважаю ее, чтобы не сказать: люблю».<sup>17</sup>

Рубинштейн, человек чрезвычайно впечатлительный, был без ума от Рашели. Самый характер умного и вдохновенного искусства Рашели был близок ему. Живая речь, благородство в походке и в жестах, мастерская передача широкой гаммы чувств — от тончайшей нежности до гнева и злорадства — все это буквально потрясло Рубинштейна. «... Она действительно невыразимо велика», — писал он матери вскоре после первых выступлений Рашели в Петербурге. «Ей 32 года, но она очаровательна, — писал он спустя несколько месяцев, — и притом такой талант и такая слава. Надо обладать большой силой или быть олухом, чтобы не сойти с ума».<sup>18</sup> Он был увлечен Рашелью как актрисой и как женщиной. Рашель также питала симпатии к молодому русскому художнику. «Во время ее пребывания в Петербурге мы проявляли интерес друг к другу — я был одним из ее больших почитателей, она принимала меня у себя охотнее, нежели всех других».<sup>19</sup> Между Рубинштейном и Рашелью завязался роман. В Петербурге шли даже толки об их браке.<sup>20</sup> Однако с ее отъездом роман оборвался...

\* \* \*

Особенно важно остановиться на связях Рубинштейна с передовыми русскими общественными деятелями тех лет.

Известно, что в тот период своей жизни он был близок с поэтом-революционером М. Л. Михайловым, написавшим для него оперное либретто; встречался с писателем-петрашевцем

А. И. Пальмом (Альминским), с В. Р. Зотовым, привлекавшимся по делу петрашевцев.<sup>21</sup> Но наибольший интерес представляет знакомство Рубинштейна с М. В. Буташевичем-Петрашевским.

Рубинштейн рассказал в своих воспоминаниях, что вскоре после приезда из-за границы он присутствовал на одной из «пятниц» у Петрашевского. Какой-то студент университета, с которым он встретился у пианистки Софьи Борер, предложил познакомить его с кружком людей, которые, по словам этого студента, стоят по своему умственному уровню выше окружающего общества. Рубинштейн с радостью согласился. В назначенное время он со своим спутником поехал куда-то на окраину города, в Коломну, в дом, где жил Петрашевский.

«Дом,— рассказывал Рубинштейн,— был полон гостей, штатских и военных. Из военных запомнил одного офицера — то был Пальм. Всех я заинтересовал. Начали расспрашивать меня про революцию: «Что было, как было?» Я же, *зная, что приехал в Россию*, отвечаю немного сдержанно. Хозяйина я все не вижу. Спрашиваю о нем. Наконец за мной раздается какой-то звук, все встают и идут в другую комнату, в которой стоял стол с графином воды и ряды стульев, как в концерте. Собрание было большое. Я провел там весь вечер. На эстраду выходит господин. Это был Петрашевский. Он начинает читать революционную книжку о свободе и равенстве. *Я очень хорошо понимал, что нахожусь не в революционном крае*, и мне показалось поэтому странным, что в России я слышу те же истории, те же принципы, что и за границей. И я это высказал в разговоре с теми, которые меня окружали. Я сказал, что не ожидал всего этого здесь услышать, что здесь не может быть разговора об этих вещах. Это меня впоследствии спасло. Через несколько дней Петрашевский был у меня. Вы знаете, как я тогда жил. Петрашевский бывал у меня на квартире [И. К.] Лури. Мы с ним беседовали о конституции, об Англии, о парламентах. Приезжаю в Москву к матушке.

— Да ты знаешь,— говорит она,— что в Петербурге случилось? Петрашевский арестован!

— Как? — говорю я.— Я у него только что был.

Мать полагала, что и меня также арестуют. Возвращаюсь в Петербург. Встречаю там в студенческой форме того господина, который повез меня к Петрашевскому. Его не арестовали. Это навело меня на мысль, что это агент [III отделения], которое имело тогда в России ужасное значение. Меня не арестовали потому, что я громко и ясно высказал свое мнение: не ожидал этого здесь встретить».

Приведенный рассказ на первый взгляд мало чем отличается от его варианта, опубликованного М. Семевским.<sup>22</sup> Более внимательное изучение позволяет, однако, заметить суще-

ственные различия в тоне, нюансах и акцентах. Эти различия придают каждому из рассказов — подлинному и обработанному М. Семевским — разный смысл.

Редактор «Русской старины» опустил слова Рубинштейна о том, что его приезд всех заинтересовал, что его расспрашивали о западноевропейских событиях и что он, «зная, что приехал в Россию», отвечал на вопросы «немного сдержанно».

Семевский привел следующие слова, будто бы сказанные Рубинштейном на собрании петрашевцев: «... у нас, в России, всем этим принципам не может быть места! И строй нашей жизни и наши учреждения нимало не подходят к тому, чтобы у нас развивались идеи, подобные тем, какие нам здесь читают».

По Семевскому, слова Рубинштейна носили реакционный характер: он якобы осудил высказанные Петрашевским мысли и нашел социалистические идеи неподходящими для России. Всего этого Рубинштейн не говорил. Смысл его высказываний сводился к другому: понимая, что он находится «не в революционном крае», Рубинштейн проявил сдержанность в ответах на вопросы о революции на Западе и высказал удивление, что слышит в России (в годы страшной реакции!) на многолюдном собрании те же разговоры, что и за границей. Не следует забывать, что по Петербургу циркулировали тогда слухи о том, что за собраниями петрашевцев наблюдают агенты III отделения, и эти слухи доходили, вероятно, и до Рубинштейна.

Обратим попутно внимание и на другую сторону вопроса: диктуя стенографу «Русской старины» в 1889 году свои воспоминания, Рубинштейн отдавал себе отчет в необходимости соблюдать в условиях того времени осторожность даже в рассказах о событиях своего далекого прошлого. За несколько лет до опубликования М. Семевским «Автобиографических воспоминаний» Рубинштейн писал матери: «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 возбуждать подозрения. Надо постоянно быть ко всему готовым».<sup>23</sup>

Наконец, еще одна деталь. В варианте Семевского Калерия Христофоровна сообщила приехавшему в Москву сыну об аресте Петрашевского в таких тонах: «Слышал ли ты, что делается в Петербурге? Арестован *какой-то* Петрашевский...» В подлинном же рассказе Рубинштейна это выглядит совсем иначе: мать говорила о Петрашевском, как о лице, о котором она знает. Знать же о Петрашевском Калерия Христофоровна могла только из писем сына. В архиве матери Рубинштейна письма последнего за 1846—1849 годы отсутствуют. Не были ли они уничтожены Калерией Христофоровной, в частности

потому, что в последних из них встречалось упоминание о Петрашевском? Ведь в 1849 году, в связи с арестом петрашевцев, происходило массовое уничтожение писем, способных скомпрометировать их авторов и владельцев в глазах царских жандармов.

Видимо, Рубинштейн не принимал участия в собраниях петрашевцев. Но он и Петрашевский часто бывали друг у друга («...через несколько дней Петрашевский был у меня»; «...Петрашевский бывал у меня на квартире [И. К.] Лури»; «...я у него [Петрашевского] только что был»).

Человек большой душевной силы и крепкой воли, страстный спорщик и замечательный организатор, Петрашевский мечтал о революции в России, но полагал, что ей должна предшествовать длительная идеологическая работа, которая расшатала бы устои дворянско-крепостнической монархии. Основной целью он поставил широкую пропаганду своих идей, всюду искал нужных ему людей и постоянно расширял круг знакомых. Естественно, что он искал сближения с молодым умным русским музыкантом, вернувшимся на родину из Берлина, где он был очевидцем революционных мартовских событий, а возможно, и сам принимал в них участие. Беседы Петрашевского и Рубинштейна, как рассказывал последний, посвящены были социальным темам. Могли ли они пройти бесследно для молодого артиста?

## 2

Биографы Рубинштейна не пытались охарактеризовать его жизнь в Петербурге между 1848 и 1854 годами. Наиболее тщательно изучил факты из его жизни за эти годы Н. Финдейзен. Но и он, оговорив, что деятельность Рубинштейна в рассматриваемый период представляется в «общих и, к сожалению, отрывочных чертах»,<sup>24</sup> перечислил даты нескольких выступлений Рубинштейна, сообщил о постановке двух его опер и вскользь бросил несколько замечаний о материальных затруднениях молодого артиста. Р. Геника, повествуя о жизни Рубинштейна в 50-х годах, утверждал, что в формировании творческого облика великого русского пианиста решающую роль сыграл царский двор. Это утверждение было опубликовано в «Русской музыкальной газете» в начале 1918 года, в первые месяцы советского строя, когда этот журнал занял реакционную позицию и пытался возвысить роль царизма в развитии русской музыкальной культуры. Рисуя жизнь Рубинштейна в 50-х годах в идиллических тонах, Р. Геника утверждал, что время пребывания у великой княгини Елены Павловны «было едва ли не счастливейшим временем всей его жизни», что «при-

дворные и аристократические круги Петербурга, в которых Рубинштейну пришлось вращаться... его боготворили и баловали», что «весь окружающий его блеск, роскошь, красивые формы утонченной жизни — не могли не повлиять на страстную, огненную натуру юного Рубинштейна».<sup>25</sup>

Итак, жизнь Рубинштейна в период между 1848 и 1854 годами освещали тенденциозно либо писали о ней, как о белом пятне в его творческой биографии. А между тем именно этот период пребывания Рубинштейна в Петербурге, когда он достиг творческой зрелости, заслуживает особенно внимательного изучения.

Из-за границы Рубинштейн приехал в Петербург полный ярких впечатлений от берлинских революционных событий, но без каких бы то ни было материальных средств и без ясных перспектив. Все нужно было начинать сызнова. Триумфы ребенка-пианиста к этому времени были забыты, а заграничная пресса, к голосу которой прислушивалась падкая на моду публика русской столицы, во второй половине 40-х годов не баловала Рубинштейна одобрениями. Ждать помощи ему было неоткуда. По возвращении на родину юноше надо было не только найти средства к жизни, но и добиться *права* на существование профессиональным трудом музыканта.

«Жил я в Петербурге в те годы, — рассказывал впоследствии Рубинштейн, — обычной жизнью: давал уроки, и дорогие и дешевые, аккомпанировал, играл, писал музыку. Денег не было...» Эти строки, в которых перечисляются виды музыкальной деятельности Рубинштейна и лаконично упоминается о нужде, не дают, однако, представления о трудностях, которые выпали на его долю. Эту сторону его жизни и письма к матери раскрывают лишь частично, потому что, не желая огорчать ее, он умалчивал о многом, что ему приходилось претерпевать. В один из самых трудных периодов петербургской жизни Рубинштейна мать прислала ему немного денег. В этой связи он писал ей: «Ведь я вам сказал, что люблю писать, когда имею сообщить что-либо приятное, а так как это бывает очень редко, то и пишу редко; а вы непременно хотите, чтобы я обо всем писал; когда же я делаю это, вы печалитесь; когда я пишу, что мои дела плохи, вы тревожитесь и обделяете себя, чтобы снабдить меня; я один, и всегда могу пробиться».<sup>26</sup>

Несмотря на сдержанность Рубинштейна, избегавшего сообщать матери о своих материальных мытарствах, письма свидетельствуют об испытываемой им нужде. В начале ноября 1850 года он пишет: «Уроков у меня нет, но мне их обещают».<sup>27</sup> Проходит месяц с лишним. «Обстоятельства складываются плохо — и всегда плохо, — это действительно печально; надо вооружиться поэтому библейской добродетелью: покорностью провидению; но опыт убедил меня, что ею можно обладать

Лишь постольку-поскольку и что она покидает человека, когда карманы его пусты».<sup>28</sup> Вскоре он сообщает: «Что касается уроков, то один у меня есть; это, конечно, немного, но за одним последуют другие».<sup>29</sup> Проходит еще месяц, и он между прочим замечает: «Вы ведь знаете, что в Петербурге невозможно прожить 5 месяцев на 70 руб. сер., и вы также знаете, что именно эту сумму я сюда привез».<sup>30</sup> Весной того же года, узнав о материальных невзгодах матери, он пишет: «Жаль, что не могу вам помочь; но уж так странно получается, что я рад, если могу помочь себе самому».<sup>31</sup> В том же письме он просит мать прислать ему что-либо из летней одежды. Через некоторое время он добавляет к этой просьбе: «Мне пригодится все, что вы сможете мне прислать».<sup>32</sup>

В письмах к матери, как уже отмечалось, Рубинштейн о многом умалчивал. Но незадолго до смерти он со всей откровенностью рассказывал М. Давидовой о своем отчаянном материальном положении в начале 50-х годов: «От 22- до 24-летнего возраста все было. Я испытывал нужду, и не только голод, но и лишения всякого рода. Я понимал, что можно сделаться вором. Иной раз нужно было расплачиваться: требуют, пристают; но что делать, когда нет? . . . Иногда прибежал к хитрости: за каждый урок мне выдавались билетки, за которые я получал впоследствии деньги. Когда уже очень плохо приходилось, я отсылал билетки под предлогом, что за недостатком времени я не могу продолжать уроков. Получал деньги, но лишался урока».<sup>33</sup>

Раз в год Рубинштейн давал концерт. Но эти ежегодные выступления не могли поправить его материальные дела. Сборы с концертов обычно немногим превышали расходы по найму зала и печатанию афиш. В отдельных случаях эти издержки не покрывались денежной суммой, вырученной за билеты. После одного из таких крайне неудачных в материальном отношении концертов Рубинштейн писал матери: «На этот раз еще в большей степени, чем обычно, почестей было больше, нежели денег, так как успех был блестящий, а сбор плохой. Правда, я сам в этом виноват, так как не ходил никого приглашать, никому не предлагал билетов, как все это здесь делают. Я только публично объявил о концерте и ждал, что из этого выйдет. Вышло плохо — но я не могу иначе, и если вышло плохо, то „делать нечего”».<sup>34</sup> Гнуть шею, развозить по аристократическим домам билеты, раболепно просить об их приобретении — было не в натуре Рубинштейна, отстаивавшего право художника на независимое положение и «свободный» профессиональный труд.

Материальная необеспеченность заставила Рубинштейна вскоре после его возвращения в Россию обратиться к поискам регулярно оплачиваемой службы аккомпаниатора или дири-

жера в оперном театре. Нелегко было независимому и самолюбивому молодому артисту просить об этом тогдашнего директора императорских театров генерала А. М. Гедеонова, типичного чиновника николаевской России, грубо и бесцеремонно обходившегося с артистами, всем, в том числе и Рубинштейну, говорившего «ты». В течение нескольких лет Рубинштейн упорно, но безрезультатно добивался какой-либо должности в театре. Издателю М. Бернарду он писал: «Я был у генерала. Но мне, как вам известно, не везет, и это подтвердилось и тут. Он решительно отказал мне в обеих должностях, сказав, что оба места уже заняты».<sup>35</sup>

В 1851 году видный московский музыкальный деятель И. И. Иоганнис, занимавший должность дирижера московских казенных театров, уходил в отставку.<sup>36</sup> Должность дирижера московского оперного театра прельщала Рубинштейна. Он снова обратился к Гедеонову. «По поводу должности в Москве,— писал он матери,— говорил с генералом. Но он мне сказал: он не знает о том, что Иоганнис просит отставку, но «je ne demande pas peur»,\* так что я не возлагаю на это больших надежд».<sup>37</sup> Рубинштейн оказался прав: прошло несколько недель, и в должности дирижера ему было отказано. Иронизируя над Гедеоновым, который мотивировал свой отказ молодостью просителя, отсутствием у него дирижерского опыта и тем, что... «место уже занято»,— Рубинштейн писал матери: «Мне это напоминает следующее: я не пью водки, во-первых, потому, что она вредна для моего здоровья; во-вторых, потому, что мне мать запретила, и, в-третьих, потому, что я только что выпил».<sup>38</sup> Через год Рубинштейн снова ходатайствовал о службе, и Гедеонов вновь решительно в этом отказал.<sup>39</sup>

Неудачи преследовали в эти годы Рубинштейна во всем: он терпел материальные лишения; его концертные выступления не приносили сборов; ему решительно отказывали в службе; опера «Куликовская битва», на которую он возлагал свои надежды, провалилась; разработанный им еще в 1852 году (!) проект создания в Петербурге Музыкальной академии (консерватории) даже не был рассмотрен (в годы, когда Николай I, во избежание крамолы, подумывал о закрытии университетов, этот план, конечно, не имел шансов на осуществление). Наконец, тяжело складывалась личная жизнь молодого артиста: он давал понять матери, что имел намерение жениться, но состояние материальных дел этому воспрепятствовало. «Все мои надежды превратились в ничто... План Академии спит сном праведника, так как теперь по многим причинам трудно это осуществить. Предстояла женитьба, но из этого ничего не вышло... Одним словом, как видите, из очень многого ничего не вышло;

---

\* Я прошу немало (фр.).



все та же история. Правда, бог сотворил мир из ничего, но не оставил людям секрета, как это делать. Отсюда мое вечное уродство: из многого — ничего». <sup>40</sup>

Положение дел вызывало порой у Рубинштейна взрывы горького негодования, гнева и ярости. Письма тех лет в очень слабой степени отражают его тогдашнее душевное состояние. Это признавал и сам Рубинштейн, как-то заметив в письме к матери, что «написанное... никогда не может сравниться с пережитым». Но ни материальные невзгоды, ни творческие неудачи, ни личные горести не могли сломить воли, энергии и упорства молодого художника. Сила воли у юноши, боровшегося за осуществление своих творческих планов, была поистине безгранична. «Чего только человек, — писал он, — не сможет сделать, если захочет... Он должен суметь невозможное сделать возможным! Я избираю это своим девизом». <sup>41</sup>

Это не случайно брошенная фраза. Чем больше трудностей возникало перед ним, тем больше закалялась его воля и возрастала способность к сопротивлению. «Я обманулся по всяким причинам во всех своих надеждах, — писал он матери. — Таково мое нынешнее положение, не очень блестящее, как видите. Но это меня не пугает. «Земля все же вертится», — говорил Галилей. Когда матросы подняли на *Колумба* кинжалы, его взор устремился в ту сторону, где должна была находиться обещанная матросам новая часть Света». <sup>42</sup>

В эту тяжелую пору Рубинштейн обращался к единственному для себя спасительному средству: к творческому труду. Добиваясь поставленной цели, он работал с огромным упорством. «То, что начато, — писал он матери, — должно быть, невзирая ни на какие препятствия, доведено до конца. Это моя система». <sup>43</sup>

Воля к преодолению трудностей, целеустремленность, страстная жажда деятельности, самозабвенная способность погружаться в творческий труд — эти черты роднят Рубинштейна с лучшими людьми из молодого поколения русских разночинцев. Этим людям, и среди них Рубинштейну, получившим закалку в мрачные годы николаевской реакции, суждено было вскоре развернуть свои творческие силы: общественный подъем 60-х годов был уже не за горами.

### 3

В начале лета 1852 года, в период острой материальной нужды и творческих неудач молодого Рубинштейна, великая княгиня Елена Павловна пригласила его поселиться в ее дворце на Каменном острове в Петербурге и сопровождать певцам и певицам на ее вечерах. Рубинштейн стал, по его собст-

венной характеристике, «постоянным подогревателем», «источником музыки» при ее дворе. «Вы спрашиваете, — писал он матери, — что дает мне моя теперешняя служба. . . Это не служба, а всего лишь приглашение великой княгини спокойно работать у нее за городом; питание и квартира — бесплатно, и это все».<sup>44</sup>

Елена Павловна, выделявшаяся в царской семье своим умом и энергией, была, по словам Рубинштейна, «женщина с капризами, самовольная, словом самодур». Пройдя школу дворцового лицемерия и притворства, она искусно играла ту роль, которая в данный момент соответствовала интересам ее властолюбивой и двуличной натуры. «Тетушка Алёна, — как иронически называл ее Мусоргский, — шаткая в своих обожаниях и ненависти. . . шаловливая и влюбленная»,<sup>45</sup> умела произвести впечатление человека откровенного и увлекающегося. Но это была лишь маска, за которой скрывалась холодная расчетливость. Каждый ее шаг, каждое ее слово были заранее размерены и подготовлены.

Великая княгиня знала силу лесты. Она лицемерно пользовалась этой силой, теща, если ей это для чего-нибудь было нужно, самолюбие собеседника и обвораживая его изысканной любезностью и предупредительностью. Она умела делать вид, что разделяет взгляды и соображения окружающих ее людей. Лица, близко ее наблюдавшие, передавали, что «она знала, с кем, о чем и как говорить: с иерархами беседовала о церковных вопросах, с чиновниками, мнившими себя финансовыми светилами, о финансах. . . с молодежью — о своем сочувствии новым веяниям, с мужем (великим князем Михаилом Павловичем. — Л. Б.) — о солдатах».<sup>46</sup> С людьми левых взглядов она с наигранным негодованием говорила о пустоте и мелочности интересов дворцовой жизни, даже о своем несочувствии реакционному направлению политики Николая I.

Она любила блистать во дворце и тратила огромные средства на туалеты, празднества, маскарады и художественные вечера. Тщеславная до мозга костей, она постоянно стремилась быть в центре всеобщего внимания. Отсюда ее интерес ко всему тому, что происходило в мире политики, литературы, искусства и науки, отсюда и дорого стоившее меценатство. Этот интерес выходил, однако, за рамки невинной забавы ищущего развлечения мецената; он имел определенную *политическую* направленность: либеральное обличье прикрывало реакционное существо аристократки-иностранки, презиравшей русскую культуру и так и не выучившейся до конца своих дней русскому языку. Так называемые «*soirées morganaïques*» Елены Павловны, на которые наряду с сановниками приглашались отдельные выдающиеся представители из мира разночинцев, преследовали в конечном итоге определенную политическую задачу: великая княгиня стремилась подчинить своему влиянию людей демокра-

идеических убеждений и направить их деятельность по пути, желательному царскому двору. Это была чисто николаевская политика, и в этом смысле Елена Павловна была достойной ученицей царя, высоко ценившего ее ум и энергию.

Обратив внимание на выдающееся артистическое дарование молодого Рубинштейна, Елена Павловна стала ему покровительствовать. Предоставив квартиру и питание, она спасла его от нищенского существования и дала возможность в летние месяцы, не думая о хлебе насущном, заниматься творческой деятельностью. Стремясь подчинить молодого художника своему влиянию, она оказывала ему знаки внимания, давала жизненные советы и даже пыталась женить.<sup>47</sup> Рубинштейн не мог не испытывать к ней в известной мере чувства признательности. Через много лет, получив известие о ее смерти, он вспомнил о ее «больших недостатках», но одновременно признался: «Смерть великой княгини Елены меня очень поразила. . . Мне представилось, как будто предо мной сразу развернулись 20 лет моего прошлого: ведь я могу сказать, что начал свою деятельность, собственно говоря, с того момента, когда пришел к ней».<sup>48</sup>

Во дворце Елены Павловны восторгались дарованием молодого пианиста. Тон задавала сама великая княгиня; ей вторили многочисленные фрейлины. Певицы, жившие при дворе, курили ему фимиам, влюблялись в него. Не удивительно, что в 1854 году, уехав из Петербурга, он откровенно написал своему другу М. Фредро, что ему «страшно недостает Михайловского дворца» (городского дворца Елены Павловны. — Л. Б.), но тут же добавлял: «Если бы у меня не было достаточной силы воли, не знаю, не был бы ли я способен. . . не откладывая, вернуться аккомпанировать соловьям и наслаждаться обществом нимф, — но нет, *терпи, казак, атаманом будешь*».<sup>49</sup>

Дореволюционные биографы Рубинштейна в идиллических тонах описывали его отношение к Елене Павловне и к сановным петербургским кругам. В действительности это отношение, складывавшееся на протяжении 50-х и 60-х годов, может быть коротко и схематично охарактеризовано следующим образом: вначале — известный практический расчет; затем — настороженность и «сознание опасности», настойчивое желание вырваться из дворянско-аристократической среды и поставить себя в независимое положение, стремление использовать средства и связи великой княгини для развития в России музыкально-просветительной деятельности и музыкального профессионализма;<sup>50</sup> в дальнейшем — борьба с Еленой Павловной и ее окружением.

Конечно, в поведении Рубинштейна и даже в самой борьбе его с сановными кругами было много противоречивого. Своеобразным символом этой противоречивости может быть сле-

дующее: живя во дворце великой княгини Елены Павловны, Рубинштейн писал оперу о герое крестьянского восстания Степане Разине. Порой Рубинштейн прибегал к компромиссной форме поведения, не соответствовавшей его действительным взглядам.

Письма Рубинштейна 50-х годов — косвенные свидетельства того, что молодой русский пианист, противопоставлявший «серьезное искусство» музыкальным забавам придворных кругов, осознавал опасность, которая угрожала художнику в великосветских покоях. В начале 1852 года Рубинштейну довелось совместно с Вьетаном и Серве исполнить большое трио В-дур Бетховена перед придворным обществом. В письме к матери, рассказав об успехе, который выпал на долю ансамблистов, Рубинштейн заметил: «...Я мог это предположить меньше всего, так как это трио не предназначено ни для королеванных особ, ни для расфранченных дам, ни для господ со звездами».<sup>51</sup>

Прошло несколько лет. За это время Рубинштейну не раз доводилось играть при русском и иностранных дворах. Но он только утвердился в своей позиции. Описывая свое выступление перед русской царницей и прусским королем, он с иронией заметил: «И существуют же люди, которых такого рода вещи могут осчастливить!»<sup>52</sup> Через несколько месяцев он писал матери: «...Эта зима для меня потеряна. Это с моей точки зрения, так как все то, что другие считают карьерой для артиста, у меня имеется в изобилии; ниже, чем с королевским родом, я дел не имею. Сколь многие завидуют мне, но меня это не устраивает, и я буду рад, когда избавлюсь от всего этого».<sup>53</sup> В другом письме, рассказывая о том, что он покинул двор Елены Павловны, Рубинштейн заметил: «Я искренне рад, что с этим покончено, так как мыслящему человеку длительное время это не может быть приятным».<sup>54</sup> «Истопник музыки при дворе Елены Павловны», — так называл он свою придворную деятельность в 80-х годах. Но в письмах 50-х годов он более резок и именуется себя «придворным шутом».

Что же заставило Рубинштейна принять предложение Елены Павловны? Только одно: материальная нужда. «Сегодня,— писал он матери,— выезжаю за город к великой княгине, где жизнь и квартира мне ничего не будут стоить. Я этому очень рад, и вы легко можете себе представить почему». Вскоре он снова вернулся к этой же теме: «...питание и квартира — бесплатно, и это все. Но при моих нынешних обстоятельствах это для меня так много, что я ежедневно благодарю бога».<sup>55</sup>

Прошел год, наступило лето 1853 года. И вновь зазвучали в его письмах знакомые мотивы: «Вот уже две недели, как я веду прошлогодний образ жизни. И на этот раз самое при-

ятное в этом — дешевизна и возможность спокойно работать, не думая о хлебе насущном».<sup>56</sup>

С первых же дней службы у Елены Павловны Рубинштейн мечтал о том, чтобы сбросить с себя путы, которыми оплетала его княгиня, и вырваться из ненавистной ему среды, в которую загнала его бедность. Сохранилось письмо его, написанное спустя полтора месяца после того, как он поселился во дворце на Каменном острове. Оно свидетельствует о тяжелых переживаниях молодого художника. Спокойно, деловито и сухо сообщал он матери, что здоров, бодр, ведет «райскую жизнь», что великая княгиня проявляет к нему любезность и что, «гуляя в свите... проводишь время в развлечениях». И вдруг краски меняются. Нет больше сил притворяться. Нет больше сил описывать матери свою жизнь в розовых тонах. Неожиданно раздается крик, резко диссонирующий со всем тем, что было сказано в начале письма. Меняется почерк, подчеркиваются слова. «Чего же мне не хватает теперь, чтобы быть счастливым? Почестей? — О нет! Довольства? — Нет. Денег? — Нет, они мне теперь не нужны, так как получаю все даром. *Надо удрать отсюда, из этой среды, и наслаждаться* всем тем, чем я здесь пользуюсь, в воспоминаниях...»<sup>57</sup>

## Глава шестая

### 1

Жизнь Рубинштейна со времени его возвращения в Россию в конце 1848 года и до отъезда за границу в середине 1854 года была заполнена творческим, в первую очередь композиторским, трудом. За эти пять с половиной лет им были написаны три симфонии, четыре оперы, пять концертов для фортепьяно с оркестром, около пятидесяти песен и романсов, ряд сольных произведений для фортепьяно, пять крупных камерных сочинений с фортепьяно, три квартета, церковный хоровой концерт.

Эта необычайная активность была обусловлена, вероятно, не только творческим горением молодого композитора, не только его жадной сказать свое слово: не всегда Рубинштейн писал потому, что не мог молчать. В 50-х годах продуктивности его являлась также сознательной демонстрацией дисциплины творческого труда и композиторского профессионализма. Это был протест против барского отношения к искусству, против дилетантов, изредка, в «минуты вдохновения», сочинявших

музыку, против сочинителей-любителей типа Бахметьева, о котором Рубинштейн с нескрываемым негодованием писал: «сочинил он в жизни своей один романс, какую-то «Слезу», а на артистов всех свысока смотрел, третировал: я, мол, камергер, советник и всякая такая штука!» Собственным постоянным и упорным творческим трудом Рубинштейн подавал разительный пример профессионального отношения к композиторской деятельности.

В 50-х годах молодой Рубинштейн достиг композиторской зрелости. Все то, что было им написано до возвращения в Петербург,— не больше чем детские и юношеские пробы пера. Так рассматривал тогда свои ранние сочинения и сам композитор. В 1851 году он писал матери: «Впоследствии придется раскаиваться в том, что с излишней поспешностью опубликовал в молодости; только бог знает, чего бы я не дал, чтобы не было напечатано все то из моих произведений, что было напечатано. Хотя и радостно, особенно в молодости, увидеть свое имя на изданном произведении, но впоследствии, когда сознаешь, что произведение недостойно твоего имени, раскаиваешься, но уже слишком поздно».<sup>58</sup>

Сознавая незрелость своих ранних композиций, Рубинштейн стал, начиная с сочинений, написанных во второй половине 1848 года, заново нумеровать свои произведения.

В отношении детских и юношеских фортепьянных и вокальных пьес Рубинштейна достаточно было ограничиться в монографии их перечислением и краткими замечаниями по поводу некоторых из них. Иное дело сочинения, написанные в Петербурге в период между 1848 и 1854 годами. В эти годы музыкальное творчество — в центре внимания Рубинштейна; оно поглощало большую часть его времени и жизненной энергии. И хотя очень многое из написанного им тогда не выдержало испытания временем, сочинения этого периода требуют к себе внимания — прежде всего потому, что дают ценный материал для характеристики интересов, устремлений, творческого метода и исполнительских принципов молодого художника.<sup>59</sup>

## 2

Среди вокальных сочинений, написанных Рубинштейном в первые годы после возвращения из-за границы, обращают на себя внимание положенные на музыку шесть басен Крылова (1849—1850), изданные Бернардом в виде сборника.<sup>60</sup> Это был первый опыт создания музыки на слова басен Крылова, и смелую мысль композитора обратиться именно к этим текстам нельзя признать случайной.

Лучшие басни Крылова, как известно, были написаны в обстановке роста русского народного самосознания после Отечественной войны 1812 года. Многие из них были наделены большой обличающей силой и направлены своим острием против некоторых сторон дворянско-аристократического общества. «Эзопов язык» басен позволял Крылову высказывать свои критические суждения и оппозиционные взгляды. В 40-х годах Белинский неоднократно указывал в своих статьях на народный и реалистический характер сатирических басен Крылова. Великий русский критик писал в «Отечественных записках», что «басни Крылова — не просто басни: это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира, словом что хотите, только не просто басня».<sup>61</sup> Не подлежит сомнению, что идея Рубинштейна положить на музыку тексты Крылова возникла в атмосфере интересов демократических кругов русского общества к подчеркнутой в статьях Белинского сатирической стороне басен.

Сборник Рубинштейна открывает басня «Кукушка и Орел». Его привлек, видимо, вывод басни: власть имущие могут заставить именовать Кукушку Соловьем, но не в их силах превратить бесталанного человека в артиста и не в их власти заставить народ восхищаться искусством Кукушки, названной Соловьем.

В ослином обличье у Крылова обычно появляются вельможи, наделенные чертами самомнения и тупости. В отобранной для сборника Рубинштейна басне «Осел и Соловей» сатирически отображено характерное для того времени явление: ничего не смыслящий в искусстве вельможа (Осел) чванливо читает глупые поучения художнику (Соловью). Сочиняя музыку к этому тексту Крылова, Рубинштейн мог вспомнить и свои взаимоотношения с директором императорских театров генералом Гедеоновым. Содержание басни общеизвестно: все и вся с благоговением внемлет «любимцу и певцу Авроры»; лишь Осел советует ему поучиться искусству пения у Петуха. «Услыша суд такой», Соловей улетает за тридевять земель. Какой близкой должна была казаться эта басня Крылова Рубинштейну, писавшему в те годы матери: «надо удрать отсюда, из этой среды!»

И басню «Квартет» Рубинштейн воспринимал, конечно, как сатирическую издевку над дилетантствующими музыкантами из великосветских кругов.

В басне «Парнас» музицирующие ослы сговариваются принимать на Парнас лишь тех, в чьих голосах имеется «ослиное приятство». Вспоминается, что в те же годы, когда Рубинштейн сочинял музыку к басням, он писал матери, что правительственные круги предоставляют вакантные должности в ху-

дожественных учреждениях посредственностям, ибо «посредственность не опасна... тем, кто мнят себя артистами благодаря титулам и миллионам...»

В самом отборе крыловских текстов сказалось стремление Рубинштейна высмеять отношение сановных кругов русского общества к искусству и артистам.

В музыке «Басен» раскрылась характерная черта личности Рубинштейна — юмор и остроумие. В своем опыте омузыкашивания басен Крылова он попытался органически сочетать два элемента: интонационную характеристику действующих персонажей и разговорно-повествовательные интонации декламационного произнесения басен. Притом, как это вообще часто имеет место в творчестве Рубинштейна, свежее и остроумное подчас разжижается тусклым и бесхарактерным.

Лучше всего удалась композитору две басни — «Осел и Соловей» и «Квартет». В первой из них Рубинштейн очень ярко противопоставляет музыкальные характеристики вельможи (Осла) и артиста (Соловья). Скупыми интонационными средствами композитор сумел нарисовать портрет напыщенного и глупого сановника: монотонный, равномерно спускающийся «тупой» мелодический оборот служит вступлением к его речи; в самой же речи — «торжественная» кварта, движение по ступеням и гротескная квинта в конце:

Allegro moderato

О-сел у-ви-дел Со-ло-вья и го-во-рит е-му: .По-

-слу-шай-ка, дру-жи-ще! Ты, сна-вы-ва-ют, петь ве-ли-кий ма-сте-ри-ще.

Артист охарактеризован соловьиными трелями в партии фортепьяно и свободно льющейся мелодической линией широкого диапазона в партии вокалиста:



Meno mosso

Тут Со\_ ло\_ вья яв\_ лять сво\_ б ис\_ нус\_ тво стал: за\_

шел\_ нал, за\_ сви\_ стал на ты\_ ся\_ чу ла\_ дов, ты\_ нул, пе\_ ре\_ ли\_ вал\_ ся, то

стес.

неж\_ но он ос\_ ла\_ бе\_ вал и том\_ ной вда\_ ле\_ ке сви\_ рель\_ ю от\_ да\_ вал\_ ся.

В «Квартете» сатирический характер создается сочетанием нарочито трафаретного оперного речитатива и крыловского текста. И в этой басне речам и какофонии квартетистов-дилетантов противопоставляется музыкальная характеристика артиста (Соловья), слова которого предваряются в партии фортепьяно следующим оборотом романтического склада:

Moderato assai

Во многих баснях Рубинштейн тонко и без всякой назойливости использует звукоизобразительные иллюстративные моменты: в басне «Орел и Кукушка» — крик кукушки, в басне «Квартет» — какофонию квартетистов, в басне «Парнас» — крик осла, в басне «Осел и Соловей» — соловьиное пение.

За исключением басен «Стрекоза и Муравей» и «Ворона и Курица», музыка которых бесцветна и лишена характерности, сатирические вокальные пьесы Рубинштейна на тексты Крылова следует отнести к числу заслуживающих внимания ранних сочинений Рубинштейна. Нельзя не согласиться с Б. В. Асафьевым, отметившим, что «вовсе не плохи попытки его (Рубинштейна.— Л. Б.) «омузыкалить» басни Крылова». Нельзя также не согласиться с В. А. Васиной-Гроссман, указавшей, что цикл басен Рубинштейна, написанный задолго до создания сатирических вокальных пьес Даргомыжского, во многом превосходит — как ни неожиданен может показаться этот вывод — реалистические искания Даргомыжского.<sup>62</sup> И все же не случайно «Басни» оказались затерянными среди множества произведений Рубинштейна: музыка их не настолько ярка и характерна, чтобы личный протест Рубинштейна, в ней отраженный, приобрел общественную значимость.

\* \* \*

В том же 1849 году, в котором Рубинштейн начал сочинять музыку на тексты крыловских басен, он написал девять песен на стихи А. Кольцова.<sup>63</sup> В конце 40-х или в самом начале 50-х годов Рубинштейн положил на два голоса русскую песню Кольцова «Светит солнышко — да осенью».<sup>64</sup> Ни один поэт, кроме Кольцова, не привлекал к себе в те годы такого внимания со стороны молодого композитора.

Его обращение к поэзии Кольцова, в которой крестьянин показан как мыслящий и чувствующий человек, сознающий свои права на свободную жизнь, свидетельствует о прогрессивных устремлениях молодого музыканта. Вместе с тем интерес Рубинштейна к Кольцову находит свое объяснение в отношении к творчеству этого поэта, которое сложилось в те годы в демократических слоях русского общества под воздействием статей Белинского о Кольцове. Напомним, кстати, что, незадолго до возвращения в Россию Рубинштейна, Белинский обратился к композиторам с призывом писать музыку на песни Кольцова.<sup>65</sup>

В своем творчестве Кольцов опирался на крестьянский фольклор. Это подтверждается тематикой его песен, перекликающейся с мотивами народной поэзии, приемами фольклорной поэтики, речевой напевностью его языка и, наконец, ритмикой его стихосложения. Создавая оригинальные художественные песни, он использовал традиции устного крестьянского народного творчества. Наряду с этим неоспоримо воздействие на поэзию Кольцова художественных образов и языка бытовой городской песни-романса. В своих лучших песнях, написанных в период зрелости, Кольцов сумел органически соче-

дать крестьянскую фольклорную основу с художественными приемами, навеянными поэзией города и его предместий.

Обратившись к стихам Кольцова, Рубинштейн стремился сплавить в своей музыке попевки русской народной крестьянской песни с мелодическими оборотами городского бытового романса. В ряде песен на стихи Кольцова его постигла на этом пути неудача. Причина ее понятна: в интонационном комплексе русской городской песенной лирики Рубинштейн чувствовал себя творчески свободно, но в сфере русской крестьянской песни его слуховой опыт в силу условий его формирования был относительно беден и явно недостаточен для решения поставленных перед собой задач. Рубинштейн не столько сочинял песни на кольцовский текст, опираясь на песенные традиции русской деревенской культуры, сколько имитировал обороты русской крестьянской песни, не всегда улавливая при этом ее характерные (и прежде всего ладовые) особенности. Такой путь не мог привести к успеху. В большей части песен Рубинштейн не сумел найти музыкальный интонационный язык, созвучный словесно-поэтическому языку Кольцова.

Не все тексты поэта влекли Рубинштейна на путь подражания крестьянской песне. Когда содержание стихов позволяло композитору пользоваться языком русской городской песни-романса, Рубинштейн находил верный и искренний тон.

Из числа вокальных пьес на тексты Кольцова привлекает внимание бесхитростная песня «Перстенец», пользовавшаяся большой популярностью в 50-х годах. В ней вырисовывается в зачаточном виде, но вместе с тем достаточно рельефно, композиционный метод драматургического развития образа, который в дальнейшем расцвел и приобрел новые качества в романсах Чайковского.

«Перстенец» начинается со спокойного, повествовательного мелодического оборота, выдержанного в интонациях бытового «жестокоего» романса:

*Allegretto*

Пер\_сте\_не\_чен зо\_ло\_той, не\_на\_гляд\_ный, до\_ро\_гой, свет\_лой па\_мя\_тью люб\_ви

в о\_чи чер\_ны\_е гля\_ди

Со второй стихотворной строфы в музыке начинается развитие. Оно достигается диалогизированным проведением тематического материала в партиях голоса и фортепьяно, обостряющим выразительность стиха и музыкальной интонации.

В последних строках этой стихотворной строфы — новая эмоциональная краска. Композитор пользуется здесь мелоди-

ческим распеванием и агогическими отклонениями — приемами, характерными для бытового романса:

*Allegretto*

Ес\_ ли ра\_дость, из\_ же\_ нись, весь ал\_ ма\_ зом саз\_ го\_ дись, ес\_ ли ра\_дость...

После новых диалогов между фортепьяно и голосом наступает перелом настроения и за ним драматическая кульминация. Движение останавливается. В фортепьянной партии остается один звук — тихий и протяжный. Вслед за ним на фоне выдержанных в низком регистре альтерированных субдоминантовых гармоний голос произносит трагические слова о «дне забвения». В басовом регистре звучит мерный «погребальный» ритм на одном звуке. Эти ритмические удары особенно впечатляющи после задержки движения в предыдущих тактах фортепьянной партии. На фоне этой ритмической сетки голос поет свой мелодический оборот:

*Allegretto*

Ду\_ ша, чув\_ство о\_ жи\_ вет, то\_гда, пер\_ стень зо\_ ро\_ той,  
по\_ чер\_ ней ты сам со\_ бою,

Приемы драматургического развития, предвосхищающие, как уже указывалось, некоторые стороны композиционного метода Чайковского, характеризуются, таким образом, двумя главнейшими чертами: во-первых, диалогизированным проведением тематического материала в голосе и в партии фортепьяно; во-вторых, принципом ритмического развития (остановка движения аккомпанемента перед кульминацией, четвертные удары альтерированных аккордов, мерный ритмический фон и др.).<sup>66</sup>

В те годы Рубинштейн сочинял музыку исключительно на тексты русских поэтов. В сферу его творческих интересов, кроме басен Крылова и песен Кольцова, входили стихи Лермонтова, Пушкина, Жуковского и других отечественных авторов. По-видимому, композитор стремился проникнуться духом русского национального творчества.

Если не считать песен на тексты Кольцова, наибольшее количество вокальных произведений молодой Рубинштейн написал на стихи Лермонтова (9 романсов и дуэтов). Настроения одиночества, бунтарства, протеста против серой и вялой жизни были, видимо, близки Рубинштейну. В его отборе лермонтовских стихов — и одиноко стоящий утес, и «парус одинокий», и «Тучки небесные, вечные странники», и «Желание» («Отворите мне темницу, дайте мне сиянье дня»), и «Кинжал» (с его заключительными стихами: «Да, я не изменюсь и буду тверд душой...»). Вдумываясь в этот отбор, не следует забывать, что и трагико-пессимистическое начало в поэзии Лермонтова воспринималось в те годы как бунтарское и побуждало к активности. Горький справедливо писал, что «пессимизм в Лермонтове — действительное чувство», что его «пессимизм направлен на светское общество» и что в этом пессимизме «ясно звучит... жажда борьбы и тоска, отчаянье от сознания одиночества».<sup>67</sup>

Из песен на тексты Лермонтова огромной любовью слушателей пользовалась, начиная с 50-х годов, песня «Желание». Взволнованный и героический характер придают этой песне о свободе пунктирный ритм, широкие интервалы в мелодии и характерное замедление в начале кульминационного распева:

*Дайте раз на жизнь и волю,  
Как на чуждую мне долю,  
Посмотреть поближе мне.*

На словах «как на чуждую мне долю» приподнятый характер музыки тонко оттеняется горестной интонацией. В. А. Васина-Гроссман справедливо отметила, что причина широкой популярности этой песни Рубинштейна в том, что «композитор очень верно схватил тон и манеру тех песен о свободе, в которых не одно поколение русских певцов и слушателей находило выражение своего стремления вырваться за пределы сковывавшей их действительности».

Знакомясь с песнями, романсами и дуэтами, написанными Рубинштейном в период между 1849 и 1854 годами, нельзя не прийти к следующему выводу: общий характер вокальных пьес Рубинштейна, их тематика, построение, характер раскрытия в них текста, исполнительские пометки — все это сви-

детельствует о том, что молодой Рубинштейн не только отлично знал романсовое творчество русских композиторов предшествующей эпохи, но и творчески свободно владел характерными для них композиционными приемами. Нельзя не подчеркнуть, что интонационной основой вокального творчества Рубинштейна этого периода является главным образом русская городская песня-романс. Мелодические обороты этого интонационного комплекса буквально пронизывают его песни, романсы и дуэты. В то же время легко обнаруживается близость некоторых из этих произведений к бытовым танцевальным жанрам и в особенности к широко распространенному вальсу. Характерным примером может служить романс «Тучки небесные» (1849—1850):



3

Вспоминая о своей жизни в Петербурге в конце 40-х и в начале 50-х годов, Рубинштейн говорил: «Поселился я, значит, в Петербурге. Давал уроки... Писал оперы». Он не случайно выделил из всей своей огромной композиторской деятельности работу в области оперного жанра: его основные творческие помыслы в те годы были направлены на сочинение русской народной оперы.

Вскоре после возвращения в Россию Рубинштейн приступил к созданию своей первой оперы на тему о Куликовской битве, явившейся, как известно, важным моментом в истории борьбы русского национального государства за свою независимость. Либретто было написано известным литератором того времени В. А. Соллогубом, но Рубинштейна оно не удовлетворило. По его просьбе либретто было доработано В. Р. Зотовым, написавшим текст второго акта. Опера получила название «Дмитрий Донской», но затем, по требованию цензуры, была переименована в «Куликовскую битву».

В начале 1850 года в петербургских концертах исполнялась увертюра к опере. В связи с этим В. Ф. Одоевский горячо приветствовал обращение Рубинштейна к оперному творчеству: «Мы с удовольствием замечаем, что наш даровитый музыкант вступает на новое поприще и трудится над оперой и что имя этой оперы: *Дмитрий Донской*. . . Радуетесь душевно, что нашего полку прибыло».<sup>68</sup>

Композитор завершил работу над своей оперой в первой

половине 1850 года и настойчиво стал добиваться ее постановки на петербургской сцене.

Постановка была осуществлена лишь в 1852 году, после двухлетних настойчивых хлопот. Н. Финдейзен в монографии о Рубинштейне писал, что «вероятно, связями с аристократическим обществом и можно объяснить принятие на сцену... «Куликовской битвы»... — притом принятие, по-видимому, без хлопот и задержек, чем не был избалован ни один русский композитор».<sup>69</sup> Легенда о высокопоставленных аристократах, будто бы прокладывавших дорогу молодому Рубинштейну и его первому оперному детищу, — ничем не подтвержденный домысел биографа. Приводимые ниже отрывки из писем Рубинштейна к матери в этом убеждают.

Хлопоты о постановке «Дмитрия Донского» начались в середине 1850 года, и первые сообщения Рубинштейна по этому вопросу полны оптимизма. Но прошло несколько месяцев, и он понял, что обещания директора театров, А. М. Гедеонова, ничего не стоят. «У меня пока никаких новостей; завтра иду к генералу по поводу оперы; что из этого выйдет — этого я не знаю... Мне все еще продолжают обещать, что опера будет поставлена после пасхи. Это обещание принес восточный ветер, но нельзя знать, что принесет северный ветер; здесь все зависит от того, откуда дует ветер».<sup>70</sup>

Цензура отклонила текст оперы и «возвратила либретто с указанием, что князь *Дмитрий Донской* не должен петь!»<sup>71</sup> Николаевской цензуре показалось предосудительным и кощунственным пение на оперной сцене канонизированного церковью князя.<sup>72</sup>

Предложение либреттиста «изменить имена и кое-что в той или иной другой степени переработать»<sup>73</sup> казалось Рубинштейну бесполезным. Все же эти переделки были внесены в текст. Вскоре Рубинштейн писал матери: «На будущей неделе смогу сообщить вам, что произойдет с моей оперой. Я должен был в ней изменить все имена, и теперь она называется *Куликовская битва*; имена действующих лиц тоже совсем другие... но это не страшно: публика постепенно узнает подлинные имена».<sup>74</sup>

Снова началась волокита с утверждением цензурой текста оперы. «Представьте себе, что об опере я еще ничего не знаю — это действительно невыносимо. Уже четвертую неделю либретто находится в цензуре, и нет этому конца! Мне уже так надоело, что все равно, что с ней будет».<sup>75</sup> Лишь в марте 1851 года цензура одобрила измененный текст оперы, и тогда вопрос о принятии «Куликовской битвы» на сцену вновь поступил на рассмотрение дирекции императорских театров. «С оперой дело обстоит так: цензура ее пропустила. Партитура находится теперь в дирекции, которая должна ее сперва

просмотреть и решить — сколько будет стоить постановка, что надо достать, кому следует поручить роли; тогда она даст мне определенный ответ, примут ли ее или нет».<sup>76</sup>

Наконец в апреле 1851 года Рубинштейн смог сообщить матери радостные вести. «Вчера я был у генерала и наконец узнал вполне определенно, что со мной будет. Итак, оперу перепишут и сразу же дадут разучивать, так что в сентябре она будет спущена со стапелей».<sup>77</sup> Рубинштейну, предполагавшему поехать на летние месяцы в Москву к матери, пришлось остаться в Петербурге для разучивания с артистами вокальных партий.

Но с приближением осени выяснилось, что постановка оперы снова отложена и что летний труд, таким образом, пропал даром. «Я в отчаянии! — писал Рубинштейн матери. — Представьте себе, оперу поставят после пасхи, и это после того, как все уже было готово для ее постановки в сентябре. Дирекция отговаривается тем, что в начале сезона итальянской оперы должен быть поставлен «Пророк» и что в этом причина. Но я думаю, что загвоздка в другом. Одним словом, ничего худшего не могло со мной произойти... Боль, причиненная мне, безмерна, и если бог в ближайшем будущем не пошлет мне удачной идеи для крупного произведения, не знаю, что со мной будет, так я возбужден!.. Весь мир кажется мне дрянным... Скоро в Москву приедет весь двор, будет тогда на что поглядеть. Я же так пресыщен всем этим, что у меня остается только одно желание — увидеть свою оперу! Ничего другого не хочу видеть. Да! еще кое-что: не видеть здесь больше себя!.. Если вы увидите директорскую жабу, скажите ей, что я застрелю ее».<sup>78</sup>

Прошло еще несколько месяцев. В письмах к матери композитор не переставал жаловаться на продолжающиеся мытарства с постановкой «Куликовской битвы». Лишь в марте 1852 года была назначена дата первого спектакля и начались репетиции.

Таким образом, утверждение Н. Финдейзена о том, что спера Рубинштейна была якобы принята к постановке «без хлопот и задержек» благодаря протекции в аристократических кругах, ни на чем не основано.

Разучиванием партий и оркестровыми репетициями руководил сам Рубинштейн. «Помню репетиции этой оперы. Я сам дирижировал оркестром. А. М. Гедонов был груб с артистами: он всем, в том числе и мне, говорил не иначе, как ты». Молодой композитор, старавшийся на все это не обращать внимания, находился в состоянии крайней тревоги. «Совсем тону в репетициях... Вам трудно себе представить, как я занят. Не могу ни за что приняться: ни сочинять, ни уроки давать, совсем ничего не могу делать. Кроме работы, которую де-



«...вещь, — это вечное возбуждение, беспокойство, так что я ни на что не гожусь». <sup>79</sup>

Его письма этой поры заполнены одной темой — предстоящим спектаклем. «Я думаю только об опере, разучиваю только оперу, мечтаю только о возможном успехе оперы и его последствиях. Довольно, я не уверен, действительно ли живу или нет, настолько вся моя особа поглощена оперой. Как хотелось бы уже, чтобы наступило 18-е или 19-е, и я смог бы вам написать, что из этого вышло. И остаются ведь до тех пор только 14 дней — а мне они кажутся 14 неделями. Терпение и выдержка, авось бог даст!» <sup>80</sup>

Наступило 18(30) апреля 1852 года — день первого представления «Куликовской битвы». Под непосредственным впечатлением премьеры дебютировавший в оперном жанре молодой композитор сообщал матери: «В пятницу, 18 числа, здесь, в Большом театре, в первый раз исполнялась моя опера. Успех был блестящий, после каждого акта меня вызывали по 2—3 раза и отпускали под гром аплодисментов, многие номера *бисировались*; короче говоря, едва ли здесь помнят такой успех при первом представлении. Вы не должны забывать при этом, что исполнение было весьма неудовлетворительным. . . Прием был восторженный. Вчера она исполнялась во второй раз и с тем же успехом; в будущий четверг будут исполнять в третий раз, а в будущее воскресенье — в четвертый раз. Дирижировал я сам и еще несколько раз продирижирую. До сих пор я в каком-то опьянении. Не могу обрести еще должный покой и подумать о чем-либо другом. . . Теперь меня начнут колоть шипы позавчерашних роз. Но я понимаю это и, по правде говоря, придаю этому очень мало значения. Впрочем, теперь розы в полном расцвете, и, пока они не увянут, я многих еще заставляю их нюхать». <sup>81</sup>

Молодой композитор глубоко заблуждался. Сколько-нибудь значительного успеха его опера не имела и, выдержав четыре представления, была снята со сцены. Рубинштейн был так восторженно настроен, увидев свою оперу воплощенной на театральной сцене, что страстно желаемое принял за реальное, а внешний успех спектакля — за успех самого произведения. Много лет спустя, вспоминая премьеру «Куликовской битвы», он говорил, что «музыка, сколько помню, не понравилась».

«Куликовская битва» вызвала ряд откликов в петербургской прессе. Из них внимание привлекают рецензия некоего Z., помещенная в «СПб. ведомостях», и принадлежащая перу А. Серова первая часть большой критической статьи об опере, статьи, опубликованной в майской книжке журнала «Пантеон».

Рецензент «СПб. ведомостей», высоко оценив музыку оперы, остановился на важном вопросе: «Коснемся, — писал

З., — довольно щекотливого вопроса, который... был на устах: может ли г. Рубинштейн написать *русскую* оперу? Иностранное имя автора вводит многих в заблуждение... Напрасное сомнение! Г. Рубинштейн родился и жил почти постоянно в России, за исключением нескольких лет, проведенных за границей, — следовательно, имел возможность свыкнуться с духом нашей музыки, наших народных мотивов... Прослушав [оперу] еще раз, [критики] заметят стремление композитора придать своей музыке колорит национального... Услышав в первый раз «Куликовскую битву» и не зная, кому она принадлежит, вы скажете сейчас же: „это русская музыка”». <sup>82</sup>

Подобная оценка произведения, а главное — точка зрения рецензента «СПб. ведомостей» на проблему национального в оперной музыке и допущенное им бестактное сопоставление Рубинштейна с неким русским композитором (подразумевался Глинка) заставили А. Серова, как он указывал, выступить не только с подробным анализом «Куликовской битвы», но и коснуться общих вопросов оперной эстетики и под углом зрения этих вопросов рассмотреть произведение Рубинштейна.

Первый печатный отзыв А. Серова о Рубинштейне, <sup>83</sup> не привлекавший до сих пор внимания исследователей, требует тщательного разбора, тем более что статья критика послужила началом будущих антагонистических отношений между Серовым и автором «Куликовской битвы».

Отметив пристрастие тогдашней театральной публики к итальянской опере и равнодушие к русской, Серов указывал, что Рубинштейн должен был обладать большой решимостью и твердостью, чтобы написать национальную оперу «в такое печальное время для русской музыки». Критик не преувеличивал. Действительно, автору нужно было проявить большую смелость, чтобы обратиться в те годы к сочинению русской оперы. Впоследствии Рубинштейн рассказывал, что «русская опера была тогда... в решительном загоне... на русском театре не благоволили к русской опере».

Молодого автора «Куликовской битвы» Серов характеризовал как талантливое композитора, который «успел написать несколько замечательных произведений, романсов, симфоний и, наконец, русскую оперу». В этой опере, «показавшей молодость и неопытность автора, но обличающей в нем талант несомненный», рецензент «очень многое... нашел хорошим».

Серову, по его словам, не хотелось верить толкам, будто Рубинштейн обратился к сочинению русской народной патристической оперы для того, чтобы состязаться с таким художником, как М. И. Глинка. «Если же г. Рубинштейн, — писал критик, — без всякой высокомерной затаенной мысли... испытывал свои юные силы на таком громадном труде, как серьезная опера в 3-х больших действиях, и старался поставить

свою оперу на сцене только для того, чтобы иметь возможность услышать ее в настоящем исполнении, проверить свои намерения и их эффект, впечатление на публику и так далее, — одним словом, если он хотел *учиться* на этом первом дебюте и учиться *дельно, серьезно*, как следует учиться даровитому юноше, тогда остается только любоваться его талантом и благородными стремлениями... Удивляться можно, что в таланте г. Рубинштейна нашлось, с первых шагов его на поприще оперном, столько запаса мыслей».

Отметив далее, что в основу сюжета оперы положено чрезвычайно важное и дорогое для русских историческое событие, Серов резко критиковал либретто «Куликовской битвы» и порицал нетребовательность Рубинштейна в отношении текста оперы. «Ему хотелось только поскорее написать оперу на первый попавшийся под руку текст, *лишь бы он был с народным сюжетом*... Г. Рубинштейн, вероятно, и насчет оригинальной народности своей музыки не совсем согласен со своим панегиристом (г. Z.); а очень хорошо сам знает, насколько *старался* уловить народный дух русской музыки подражаниями стилю М. И. Глинки (например, в первой арии Ксении, просто *скопированной* с арии Антонида в первом акте... и во многих других местах, особенно в хорах, заметны следы этого подражания — до известной степени весьма похвального)... Г. Рубинштейн, конечно, не меньше нашего восхищается этим богатством (контрапункта в операх Глинки.— Л. Б.) и, верно, стремится к чему-нибудь подобному и в своих произведениях, но пока еще стремление это не вполне выказывается».

В заключение своего разбора критик указывал, что рассматривает «Куликовскую битву» как «удачно выполненную академическую программу», но не как поэтическое музыкальное произведение. «Хорошо, если бы сам автор «Куликовской битвы» смотрел на эту оперу, как на первую из тех первых опер, которые писались почти каждым композитором, прежде чем началась их слава... Он еще так молод, весь в будущем, что ему можно сказать смело: «с богом вперед, а «Куликовскую битву» — в сторону».

Опера «Куликовская битва» не была издана, а рукописи партитуры, клавира и почти всех вокальных партий утеряны. Из материалов этого произведения изучению доступно очень немногое: увертюра, вокальная партия одной из арий князя Волынского<sup>84</sup> и рукописный экземпляр одного из вариантов либретто.<sup>85</sup> Судя по этим материалам (а также принимая во внимание «косвенное свидетельство» — музыку другой ранней оперы Рубинштейна этих лет — «Сибирские охотники»), статья Серова была справедливой, принципиальной и правильно указывала дальнейший путь композитору. Критик проявил тактичность по отношению к молодому автору, чутко отнесся

к его самолюбию, отметил его бесспорную даровитость и поощрительно отозвался о его патриотическом стремлении написать «в столь печальное время» русскую народную оперу. Основная мысль статьи Серова сводилась, собственно говоря, к тому, что Рубинштейн еще не подготовлен к написанию русской национальной оперы. Эта неподготовленность, по мнению критика, проявилась главным образом в том, что композитор, хоть и старался подражать Глинке, не смог уловить оригинальность русской народной мелодики и не овладел своеобразной полифонией, характеризующей глинкинский стиль.

Серов был, конечно, прав. В силу условий своего формирования молодой автор «Куликовской битвы», обладавший к этому времени известной композиторской техникой, лишь делал первые попытки творчески овладеть мелодическими интонациями и логикой голосоведения русской песни, точнее, русской крестьянской песни. Он начал с подражания Глинке, и это в какой-то степени заслуживало поощрения (что отметил и Серов). Но, творчески не освоив нового для него интонационного комплекса, а лишь копируя, нельзя было подняться выше «удачно выполненной академической программы». В силу своей неподготовленности Рубинштейн не мог написать русскую национальную оперу, а, пользуясь словами рецензента «СПб. ведомостей», лишь «придал своей музыке колорит национального». Анонимному критику газеты это казалось достаточным. Серов же не мог не осудить такого примитивного принципа народности, положенного в основу создания русской оперы.

Хотя «Куликовская битва» Серову явно не понравилась,<sup>86</sup> его критическая статья не содержала в себе ничего недружелюбного по отношению к Рубинштейну. Но последний не понял статьи Серова и расценил справедливую критику как враждебный акт. Через несколько дней после выхода из печати майской книжки «Пантеона», в котором была опубликована статья Серова, Рубинштейн жаловался матери на интриги вокруг его оперы, «о которых не стоит говорить более подробно».<sup>87</sup> Весьма вероятно, что он имел в виду и критику Серова. Это предположение подтверждается и письмом Серова к Стасову: «Рубинштейн, говорят, крепко зол на меня за статью об его опере в «Пантеоне». Статья была не подписана мною... но Рубинштейн узнал, кому он обязан этим разбором, направленным только на антипоэтичность его оперы».<sup>88</sup>

Содержание писем Рубинштейна к матери свидетельствует, что он так и не понял тогда, вследствие чего его первая опера потерпела неудачу. Он готов был искать причины неуспеха в плохом пении артистов или в «интригах», но не сумел увидеть их в собственной неподготовленности.

Рубинштейн мог заблуждаться в отношении причин провала «Куликовской битвы», но самый факт провала спустя несколько недель после премьеры стал ясен даже ослепленному первым оперным детищем композитору. Характерно, что еще за год до постановки «Куликовской битвы», в предвидении возможной неудачи оперы, он писал матери: «Как счастлива молодая женщина, благополучно родившая первого ребенка. . . Через месяц ребенок умирает. Она напрасно радовалась; ей приходится утешать себя лишь тем, что раз она могла родить одного, то сможет родить и второго, и этот *должен* жить. Так обстоит дело и с моей оперой».<sup>89</sup> Теперь, пережив провал оперы, Рубинштейн не упал духом и с присущей ему в те годы уверенностью в своих силах писал матери: «Почти во всех газетах меня разносят самым гнусным образом. Я обманулся по всяким причинам во всех своих надеждах. Таково мое нынешнее положение — не очень блестящее, как видите. Но все это меня не пугает. «Земля все же вертится», — говорил *Гамилей*. . . Я продолжаю: большой беды это не повлечет за собой; просто напрасно испачкал пару листов нотной бумаги, вот и все».<sup>90</sup>

Еще до того, как были написаны эти строки, Рубинштейн начал деятельную подготовку к работе над новой русской оперой. Судя по названию, он обратился на этот раз к крестьянской войне XVII века, которой руководил Степан Разин. «Этим летом, — писал он матери, — я начинаю работать над новой оперой. Снова 3-актная опера, текст очень хороший. Опера будет называться „Стенька Разин“».<sup>91</sup> Сюжет этот, видимо, давно уже привлекал к себе внимание композитора. Во всяком случае, в середине 1853 года он писал Ф. А. Кони, что «сюжет («Стеньки Разина». — *Л. Б.*) является моей собственностью с давних пор».<sup>92</sup>

Работа Рубинштейна над оперой «Стенька Разин» — новый факт его творческой биографии, доселе неизвестный. Либретто оперы, написанное московским литератором М. И. Воскресенским по сюжету, данному самим композитором, разыскать не удалось. Неизвестно, как собирался трактовать Рубинштейн образ вождя мятежного крестьянства Степана Разина, выступившего против социальной несправедливости. Разночинец, ненавидевший деспотический самодержавно-крепостнический строй, человек республиканских убеждений, Рубинштейн был вместе с тем далек от крестьянской революционности. Это должно было, конечно, найти отражение в его характеристике Степана Разина. Нет, однако, сомнений, что Рубинштейн не мог трактовать этот образ с реакционно-монархических позиций. Знаменателен самый факт, что в начале 50-х годов, в разгар николаевской реакции, Рубинштейн обратился к сюжету, связанному с крестьянским восстанием в России. Один

из прогрессивных общественных деятелей 60-х годов, Н. В. Шелгунов, вспоминая о постановке образования в эпоху Николая I, писал, что «у нас не включался в курс русской истории Стенька Разин, не был известен и Пугачев, а еще меньше сообщалось о каких-либо народных волнениях».<sup>93</sup> После революционных событий 1848 года, в семилетие реакции, имя Степана Разина фактически было под запретом. И примечательно, что в дни, когда, с одной стороны, свирепствовала царская жандармерия, а с другой — нарастало массовое освободительное движение крепостных крестьян, молодой Рубинштейн принялся за сочинение русской народной оперы на тему о Степане Разине. У композитора, конечно, не могло быть никакой надежды на постановку этой оперы на сцене. Будь опера закончена и представлена в цензуру, охранительные органы того времени запретили бы произведение о Степане Разине, независимо даже от трактовки темы.

Однако опера закончена не была, и судьба ее сложилась иначе. В летние месяцы 1852 года Рубинштейн жил в Каменноостровском дворце Елены Павловны. Здесь — такова ирония судьбы! — Рубинштейн сочинял музыку на оперный текст, повествующий о событиях крестьянской войны в России. В конце августа или в начале сентября 1852 года он вынужден был, однако, отложить работу над этим произведением. «Я продолжаю работать, — сообщал он матери, — написано много нового, но теперь должен отложить начатую новую оперу, так как великая княгиня заказала мне к следующей зиме одноактную оперу».<sup>94</sup>

Зимой 1852/53 года, выполнив заказ Елены Павловны, Рубинштейн вернулся к отложенной опере. Однако, по неизвестным причинам, М. И. Воскресенский неожиданно потребовал от композитора возвращения либретто. Пересылая оперный текст либреттисту через Ф. А. Кони, Рубинштейн писал ему: «Г. Бернад повторил просьбу ко мне возвратить либретто г. Воскресенского, что я и делаю незамедлительно. Меня огорчает, что, не считая себя обязанным его возвращать, я сделал [на нем] несколько карандашных заметок. Надеюсь, что г. Воскресенский не сочтет это за дурной умысел, равно как и намерение сохранить за собой этот сюжет, чтобы снова обработать его с кем-нибудь другим, принимая во внимание, что сюжет этот является моей собственностью с давних пор».<sup>95</sup> Ни с кем другим Рубинштейн не обработал сюжета «Стеньки Разина», и начатая опера завершена не была.<sup>96</sup>

В течение осени и зимы 1852/53 года Рубинштейн сочинил три одноактных оперы. В январе 1853 года он писал матери: «Вторая опера, за исключением увертюры, готова; через несколько дней начну третью, которую закончу через месяц. . .

Вы хотите знать названия опер. Вот они: № 1 — «Сибирские охотники», романтическая [опера], № 2 — «Мечь», трагическая, № 3 — «Дурачок», комическая. № 2 — это та, которая должна быть поставлена у великой княгини. Она написана по «Хаджи-Абреку» Лермонтова.<sup>97</sup> Предполагавшаяся постановка оперы «Мечь» на сцене Михайловского дворца не состоялась.<sup>98</sup> Так эта опера, рукопись которой утеряна, и осталась в неизвестности: она не исполнялась и не была опубликована.<sup>99</sup>

Либретто оперы «Сибирские охотники», написанное А. Жеребцовым, бесхитроно. Оно посвящено бытовавшему среди таежников преданию о «сороковом медведе», охота на которого кончается гибелью охотника. В 50-х годах «Сибирские охотники» не были поставлены в России. Публикация клавира этого произведения относится к 1893 году. Как и большая часть ранних сочинений Рубинштейна, издававшихся или переиздававшихся в последние годы его жизни, опера «Сибирские охотники» подверглась, вероятно, перед напечатанием некоторой переработке. Но и в этом виде клавир оперы содержит мало интересного. Лишь изредка среди общих мест за сверкает свежая и яркая мысль.

К лучшим местам оперы следует отнести песню Тани из первой картины, навеянную русскими народными песнями и творчеством Глинки.

Либретто третьей одноактной оперы «Фомка-дурачок» было написано известным революционером-демократом М. Л. Михайловым. С Рубинштейном Михайлов сблизился в начале 50-х годов. Одно время поэт и музыкант жили в меблированных комнатах, находившихся на Малой Морской. А. Н. Пыпин писал, что, бывая у Михайлова, он «слышал иногда игру уже начинавшейся знаменитости — Рубинштейна».<sup>100</sup> Совместный труд молодых авторов не был напечатан и не сохранился. Известно лишь, что сюжет этой комической оперы носил сатирический характер.<sup>101</sup>

Опера была лишь один раз, 30 апреля (12 мая) 1853 г., представлена на сцене Александринского театра. Через несколько дней после постановки Рубинштейн писал матери: «Если бы я хотел вам подробно описать, что произошло до постановки, во время спектакля и после него, то должен был бы написать целую книгу. Поэтому пишу о самом главном, а именно: еще до постановки мне советовали забрать свое произведение, так как у меня имеются враги, которые если не смогут помешать постановке, то захотят ее испортить. Я не верил этому, да и было слишком поздно, так как опера была уже объявлена и репетировалась на сцене. Но ничего более жалкого вы и представить себе не можете. Пропускали такты, гано вступали, забывали роли, одним словом, нечто неслыхан-

ное. Я готов был прервать исполнение. Но опера шла до конца, и я был так рад окончанию, что сразу же убежал из театра».<sup>102</sup>

Видимо, дирекция театра и отдельные артисты отнеслись к опере с явным пренебрежением. Возмущенный Рубинштейн на следующий же день явился в контору театра и потребовал возвращения партитуры оперы. «Некто Семенов, работавший у Гедеонова — он один в театральной конторе несколько интересовался русской оперой,— стал меня урезонивать. Но я был вне себя и слышать не хотел его утешений: «знать ничего не хочу, верните немедленно партитуру».

Единственный спектакль «Фомки-дурачка» не вызвал широких откликов петербургской прессы. «СПб. ведомости», ограничившись несколькими ничего не значащими снисходительными общими фразами, закончили заметку следующим «содержательным» заключением: «В журнальном мире будут, вероятно, отзывы — и можно заранее сказать — отзывы самые противоречивые».<sup>103</sup> Но предсказанных противоречивых отзывов не последовало. Об опере появилась лишь одна статья в «Северной пчеле».

Критик Ростислав (Ф. М. Толстой) недружелюбно отнесся к произведению, притом — не столько к музыке, сколько к либретто. Рецензент с издевкой пересказывал содержание некоторых сцен оперы, стараясь представить текст Михайлова глупым и несообразным; с насмешкой описывал декорации и костюмы — «березки, ивы и другие северные произрастания», «мужик в сермяге внакидку и в поярковой шляпе гречневиком».

Рубинштейна, обратившегося к сюжету Михайлова, критик обвинял в отсутствии эстетического чувства. Наконец, «чепухой» объявлялась и сама «плачевная попытка молодых авторов создать новый род русской национальной комической оперы».<sup>104</sup> Словом, рецензент с барским высокомерием возмущался стремлением авторов вывести на оперную сцену «мужика в сермяге».

Опера «Фомка-дурачок» вряд ли была значительным по своим художественным достоинствам музыкально-драматическим произведением.

Рубинштейн — в силу условий его формирования как художника и его творческого метода — не был подготовлен к созданию крестьянской национальной оперы. Но самая попытка написать в содружестве с поэтом-демократом Михайловым в начале 50-х годов бытовую русскую крестьянскую оперу сатирического жанра свидетельствует о чуткости композитора к запросам прогрессивных слоев русского общества и дает дополнительный штрих к характеристике устремлений молодого Рубинштейна.



Фортепьянные сочинения Рубинштейна начала 50-х годов сыграли значительную и плодотворную роль в истории русской музыкальной культуры.

Весной 1850 года Рубинштейн исполнил в своем концерте две фантазии на русские народные песни «Вниз по матушке по Волге» и «Лучинушка». Впоследствии эти пьесы были опубликованы как ор. 2. Фантазии, представляющие собой объединенные в одно целое свободные вариации, привлекают внимание рядом особенностей.

Знаменателен самый факт обращения молодого пианиста к русской народной песне. Как известно, начиная с XVIII века и на протяжении первой половины XIX, фортепьянные вариации на русские темы были излюбленным жанром русских композиторов. Рубинштейн продолжил эту линию, как бы символизируя этим свою связь с русской фортепьянной культурой первой половины века.

Рубинштейн кладет в основу своих фантазий две любимейшие песни тогдашней разночинной молодежи.<sup>105</sup> С образом Волги (и, в частности, с песней «Вниз по матушке по Волге») ассоциировались крестьянское разинское восстание и крестьянская воля; «Лучинушка» естественно связывалась с мыслями о тяжелой доле русской крестьянки. Содержание этих песен было хорошо знакомо широкой демократической части слушателей рубинштейновских концертов. Выбор композитором для своих фантазий именно этих народных песен не был, разумеется, случайным.

Песня «Вниз по матушке по Волге» имеет, как известно, свою историю: она претерпела значительные мелодические изменения от записи Трутовского (1778) до записи Вильбоа (1860).<sup>106</sup> В последней записи обращает на себя внимание характерный широкий «вольный» ход на сексту вверх от VII натуральной к V ступени лада. За десять лет до записи Вильбоа Рубинштейн использует в своей фантазии именно этот вариант песни, но в несколько иной ритмической редакции с пунктирным ритмом в самом начале.

В обеих фантазиях Рубинштейн пользуется композиционным методом вариационной разработки тематического песенного материала, а не его вариационным разукрашиванием. Тем самым он продолжает глинкинскую линию в развитии русских фортепьянных вариаций. При этом в каждой из фантазий Рубинштейн сохраняет эмоциональный тон, присущий положенной в основу пьесы народной песне.

Русские фантазии Рубинштейна рассчитаны на широкую аудиторию концертного зала. В этом их существенное отличие от камерных по стилю вариаций Караулова, Жилина, Хан-

дошкина и Глинки. Но, перенося русскую песню в атмосферу большого зала, Рубинштейн отказывается от той «эстрадной развлекательности», которую именно в эти годы насаждали своими вариациями-транскрипциями некоторые другие авторы, расцвечивая свои пьесы блестящими пассажами и эффектными аккордами. По сравнению с фактурой русских камерных вариаций первой половины века фактура фортепьянных фантазий Рубинштейна более компактна и полнозвучна; но вместе с тем она скромна и лишена внешней колористичности и оркестральной помпезности.

В начале 50-х годов Рубинштейн написал замечательную фортепьянную пьесу — «Мелодию» F-dur, изданную Бернардом в 1852 году. Пьеса эта, неоднократно исполнявшаяся автором, приобрела во второй половине прошлого века сначала в России, а затем и за ее пределами огромную популярность. Причину симпатии широких кругов слушателей к «Мелодии» надо искать в том, что этот искренний и общепонятный по своим интонациям «фортепьянный романс» сочетал обаятельную простоту со значительным содержанием. Развитие этой пьесы построено на характерном для многих рубинштейновских мелодий принципе: на преодолении (превышении) уже достигнутых кульминационных интонационных точек.

Опевая опорные звуки, мелодия двумя широкими скачками подымается на октаву (таков пока ее предел). Задер-



жавшись на вершине, она плавно поступенно опускается к исходному звуку. Затем мелодия распевается, расширяется ее диапазон. Слух, ощущая упругость и напряженность интервалов, чутко следит за тем, как мелодия, преодолевая сопротивление, поднимается на нону.

Основной мелодический оборот в таком виде многократно повторяется, и слух привыкает к его объему. Тем более впечатляет заключительная часть пьесы: мелодия, словно освободившись от сковывавших ее сил и расправив крылья, могучим взлетом поднимается на дуодециму:<sup>107</sup>



В этой широкого дыхания лирической песне нет пассивной созерцательности. Эпиграфом к ней можно было бы взять уже

приводившиеся слова молодого Рубинштейна: «чего только человек не сможет сделать, если захочет!»

Примечательна фортепьянная фактура этой пьесы. Мелодия в среднем регистре поручена первым пальцам обеих рук. Но это не тальберговский прием окружения мелодии, порученной правой и левой рукам, нарядными фиоритурами. «Фортепьянная инструментовка» Рубинштейна скупа и лаконична: поющий голос сопровождается сомкнутые аккорды — широкие в нижнем регистре и узкие в верхнем.

И все же обаятельная «Мелодия» не лишена характерного для Рубинштейна недостатка: два восьмитактовых перехода между частями пьесы малосодержательны. Это не больше чем «связки»; они заполняют разрыв звуковыми переборами, но лишены выразительности. Новая редакция этих эпизодов (*Lento*) во второй версии «Мелодии» ничего принципиально нового в них не внесла.

В 1852 году Бернард издал полонез *c-moll*, мазурку *E-dur* и краковяк *Es-dur*. Эти три пьесы, впоследствии переиздававшиеся как *op. 5*, содержат куски бесцветной музыки, страдают длиннотами и в целом мало интересны. Однако некоторые черты этих танцев заслуживают внимания. Обратившись к написанию трех польских танцев, Рубинштейн не использовал ни оригинального польского фольклора, ни шопеновских оборотов. В полонезе, мазурке и краковяке слышны интонации русского городского романса и бытового танца.

В «Польских танцах» Рубинштейн широко применяет диалогический метод развития, который впоследствии вошел в арсенал композиционных средств русских композиторов второй половины века, и в первую очередь — Чайковского. Характерным примером может служить следующий отрывок из мазурки *op. 5 № 1*:

Allegro non troppo

Мазурка, *op. 5*, № 1

*p*

*cresc.*

Большая часть сольных фортепьянных пьес, написанных Рубинштейном в Петербурге между 1848 и 1854 годами, не содержит в себе внешней развлекательности и салонной болт-

ливости. Единственное исключение — альбом пьес «Каменный остров» (ор. 10), написанный по заказу Елены Павловны, вероятно, летом 1853 года. Перед композитором была поставлена задача нарисовать музыкальные портреты дам из окружения великой княгини. Не удивительно, что композитор отнесся к выполнению «Альбома портретов» формально. Почти все пьесы сборника — за исключением, пожалуй, музыкального портрета певицы Анны Фридебург («Гондольера») — разговоры ни о чем; есть и мелодия и колоритное пианистическое оформление, но за всем этим пустота. Да и мог ли быть содержательным рассказ о салоне Елены Павловны? Могло ли увлечь композитора музыкальное изображение сановных посетительниц великой княгини?

\* \* \*

Основное место в фортепьянном наследии Рубинштейна 1848—1854 годов занимают концерты для рояля с оркестром.

Русское фортепьянное творчество первой половины XIX века, носившее по преимуществу камерный характер, почти не знало жанра концерта. Дошедшие до нас три ранних русских фортепьянных концерта — опубликованный концерт И. Черлицкого и оставшиеся в рукописях концертштюк Алябьева (на темы Штейбелта) и концерт Геништы<sup>108</sup> — не представляют большого интереса; к тому же эти концерты, по-видимому, не звучали в залах Москвы и Петербурга. Автором первых русских фортепьянных концертов, получивших еще в 50-е годы широкую известность в России и за границей, был Рубинштейн.

В период между 1848 и 1854 годами Рубинштейн написал пять концертов: неопубликованный трехчастный Концерт C-dur (1849), рукопись которого не сохранилась; четырехчастный Концерт d-moll (1849), переинструментированный в 1854 году для рояля с сопровождением небольшого ансамбля и изданный под названием «Октет для фортепьяно, скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и валторны», ор. 9; концерты e-moll, ор. 25 (1850), F-dur, ор. 35 (1851), и G-dur, ор. 45 (1853—1854). Таким образом, самым ранним из сохранившихся концертов Рубинштейна является четырехчастный Концерт d-moll («Октет», ор. 9).

Несомненно, творчество Мендельсона оказало известное влияние на Рубинштейна-композитора. Однако это воздействие, вопреки утвердившейся точке зрения,<sup>109</sup> наименее ощутимо в ранних фортепьянных концертах Рубинштейна. Хотя в них и в фортепьянных сочинениях Мендельсона можно найти отдельные схожие интонационные обороты и фортепьянно-

Технические формулы, круг образов в концертах Рубинштейна совсем иной. Тут две сферы: одна из них — пламенная героика, волевой натиск, движение людских масс, маршевая поступь, сигналы фанфар, призывы к действию, триумфально-победные гимнические песни; другая — лирические «думы-песни» о человеке и его беспредельных возможностях, весенние мечты, полные сердечности и теплоты, песни о том, что вот-вот взойдет солнце.

Свои ранние концерты Рубинштейн писал в лихолетье николаевской реакции. В эту мрачную и тревожную пору молодой Рубинштейн выступил с произведениями, которые призваны были вселить в сердца бодрость и веру в завтрашний день.

«Интонационный словарь» первых концертов Рубинштейна представляет собой сложный сплав, в котором следует выделить два главнейших элемента. С одной стороны, Рубинштейн обращается к языку западноевропейских классиков и применяет динамически насыщенные интонации и ритмо-формулы той музыки, которая развилась как художественное отражение гуманистических героико-этических идей эпохи Французской буржуазной революции XVIII века; с другой — он использует интонационный вокально-речевой строй городской песни<sup>110</sup> и ритмо-интонации популярных бытовых танцев, особенно вальса.<sup>111</sup>

Почему же реалистическая в своей интонационной основе музыка первых концертов Рубинштейна, давшая мощный импульс к развитию русского фортепьянного концерта, не удержалась в репертуаре?<sup>112</sup>

Одну из причин этого надо искать в недостаточной требовательности Рубинштейна к качеству отбираемого музыкального материала. Некоторые из тем концертов выражены обескровленными интонационными оборотами, и само собой понятно, что темы эти быстро потеряли свою впечатляющую силу.

Другая причина заключена в том, что даже интонационно яркий материал не всегда получает в ранних концертах органическое развитие. В музыке порой образуются пустоты, которые заполняются «соединительной тканью», расхолаживающей и притупляющей внимание слушателей. Б. Асафьев писал, что в работах над произведениями большого плана Рубинштейн «словно чертит мысленно некий интонационный круг и в нем основные профили мелодические, а потом быстро, с запалом, наполняет задуманное музыкой, но так, что то, что вышло — вышло, а где только переборы звуков, — так они и остаются заполнять нотное пространство».<sup>113</sup> Это справедливо и в отношении отдельных частей ранних фортепьянных концертов. Заполнение намеченной формы связующими импрови-

зационными звуковыми переборами лишает музыку концертов цельности драматургического развития.

Натура кипучая и импульсивная, Рубинштейн-композитор не умел вынашивать свои мысли, делать отбор, отсекал лишнее, шлифовать и чеканить, словом писать так, чтобы «словам было тесно, мыслям просторно».<sup>114</sup> Видимо, не сознавая этого, Рубинштейн восполнял недостатки композиторской работы певучей и пламенной исполнительской трактовкой; интонируя музыку, он придавал выразительный смысл «стертым» оборотам и водянистым связкам.

Кратко остановимся на каждом из четырех концертов, написанных в период между 1848 и 1854 годами.

Ранний Концерт d-moll («Октет», ор. 9) наименее известен. Между тем это сочинение представляет большой интерес не только само по себе, но и как первый сохранившийся и звучащий в свое время на эстраде русский фортепьянный концерт.

Три основных «тезиса» определяют содержание первой части. Первый «тезис» носит героический характер: за кратким, но энергичным и ритмически подчеркнутым оркестровым вступлением следует пламенный призыв в партии солиста:



Широкого дыхания лирическая задушевная песня — таков второй «тезис» этой части. О характере этой темы дают представление ее начальные такты:



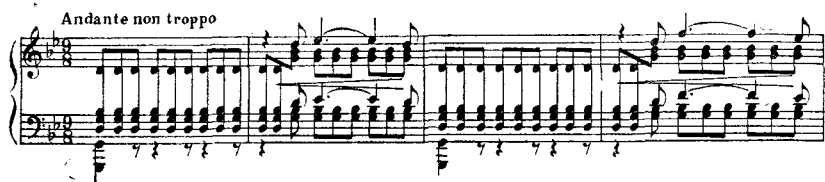
Третий «тезис» исполнен сдерживаемого волнения; тревожный характер придают музыке сухие, прерываемые четвертными паузами, повторяющиеся аккорды, которые сопровождают вокального склада мелодию. Вот начало этой темы:



Самое интересное в этой части — заключительная кульминация, построенная на материале лирической темы. На фоне полновзвучных восходящих арпеджио, охватывающих всю клавиатуру, струнный квартет в сопровождении духовых инструментов в замедленном движении (*Largamente*) полным голосом интонирует «лирический тезис». Задушевная песенная тема преобразуется и приобретает приподнято торжественный гимнический характер.

Вторая часть концерта (ее можно было бы назвать Скерцо) построена на четком, ритмически пульсирующем стаккатном движении, изредка прерываемом в партии солиста фанфарными призывами (в характерном для Рубинштейна компактном фортепьянном изложении).

Третья часть концерта (*Andante non troppo*) отличается наибольшей цельностью. В ней обращает на себя внимание вторая тема. На фоне мерно повторяющихся аккордов звучит трагическая попевка (с характерной для Рубинштейна мужественной динамикой:  $\longleftarrow$ , а не  $\longrightarrow$ ):



Нарастая, поднимаясь в более высокие регистры и светлея, музыка вырывается из сферы трагического и доходит до мощного, широко распевного кульминационного подъема:



Финал концерта малосодержателен. Он подтверждает уже отмечавшуюся нетребовательность композитора к отбору интонационного материала. Впрочем, и в первых частях концерта куски отличной, реалистической полнокровной музыки

«прослаиваются» иногда звуковыми переборами (например, эпизод *L'istesso tempo* во второй части).

По сравнению с рассмотренным «Октетом» концерт ор. 25 — произведение более слабое. Концерт *e-moll* не вносит ничего принципиально нового в творческую биографию Рубинштейна и в историю русского фортепьянного концерта.

Значительно более зрелыми представляются два следующих концерта, особенно Концерт *G-dur*, ор. 45. По поводу сочинения этого концерта Рубинштейн рассказывал впоследствии следующее: «Мне снился однажды необыкновенный сон: я видел храм, в котором были собраны разные оркестровые инструменты. К этому храму с вызывающим видом подходит рояль и требует, чтобы его тоже приняли в их среду. Инструменты оркестра подвергают его испытанию и предлагают ему воспроизвести различные тембры и мелодии, но в конце концов находят его недостойным быть принятым. Рояль вследствие этого впадает в отчаяние и жалуется, но потом, собравшись с силами, дерзко объявляет себя самостоятельным оркестром и насмехается над другими инструментами, которые злобно указывают ему на то, что он не смог им подражать, и — выбрасывают его из храма. Я попробовал передать этот сон в звуках (Третий фортепьянный концерт *G-dur*) и хотел даже приложить к нему программу, но отказался от этой мысли, будучи убежден, что по предписанной программе один слышит в звуках *одно*, а другой — *совсем иное*».<sup>115</sup>

Отдельные куски музыки из первых концертов непосредственнее, теплее и задушевнее, чем тематический материал Третьего концерта. Но последний отличается значительно большей цельностью драматургического развития. Эта цельность обусловлена и самими темами, интеллектуально более обобщенными и, в ряде случаев, психологически более углубленными (без обычных для Рубинштейна невыразительных звуковых связок при переходах от одного тематического материала к другому),<sup>116</sup> и ретроспективным обзором тем концерта в финальной части, и, наконец, объединяющим все части концерта «хроматическим колоритом».

Несмотря на присущие им недостатки, фортепьянные сочинения Рубинштейна конца 40-х и начала 50-х годов кладут начало новому этапу в истории русской фортепьянной литературы. Этот новый этап был подготовлен всем ходом развития русской культуры. Под воздействием разночинной интеллигенции, искавшей в искусстве не развлечения, а ответа на серьезные вопросы общественного и личного бытия, — меняются характер и формы музицирования. Из замкнутого дворянского салона музыка выходит в демократическую аудиторию концертного зала. Композитор и исполнитель обращаются теперь



не к группе любителей-аристократов, а к изменившему свой социальный состав и значительно расширившемуся кругу слушателей. Концертный зал становится местом массового собрания людей, в коллективном единении воспринимающих музыкальные образы.

Запросы демократических слоев общества предопределили и путь развития русской фортепьянной музыки. Рубинштейн уловил эти новые требования и своими произведениями для рояля, написанными между 1848 и 1854 годами, направил русскую фортепьянную литературу от «камерности» (определявшей собой характер многообразных жанров фортепьянной музыки первой половины века) к «концертности».<sup>117</sup> Подобно Глинке, он не принял ни листовской «концертности», ни, тем более, бессодержательного концертного пианизма виртуозов «блестящего стиля».

Рубинштейн шел к «концертности» своим путем. С одной стороны, он внес в русскую фортепьянную музыку (в первую очередь в фортепьянный концерт) волевое и героическое начало; с другой — стремился сочетать героическое начало с той лирической песенной задушевностью, которая определяла собой весь путь развития русской фортепьянной культуры в эпоху Глинки. Как в лирике, так и в героике у Рубинштейна ощущима теплота дыхания поющего человеческого голоса. «Героическое» он видит в реальной жизни человека, а не в эффектной позе полубога-сверхчеловека романтического искусства. «Лирическое» у молодого Рубинштейна всегда мужественно и не содержит в себе черт субъективной узости. Он не противопоставляет «героическое» «лирическому», как и не противопоставляет «концертность» «камерности». В своем концертном «пении на фортепьяно» он развивает глинкинские традиции русской фортепьянной камерной культуры. Сознательно или неосознанно опираясь на эти традиции, молодой Рубинштейн своими композициями 1848—1854 годов заложил основу того реалистического лирико-героического концертного стиля, который в известной степени определил дальнейший путь развития русского фортепьянного концерта.

Содержание фортепьянной музыки Рубинштейна обусловило и отличительные особенности ее фактуры, кое в чем близкой шумановской. Характерная черта «фортепьянной инструментовки» Рубинштейна — экономия и расчетливость в использовании колористических средств рояля, воздержание от излишеств и расточительности. Рубинштейн, которому был, конечно, отлично известен полнозвучный и колористически яркий концертный стиль Листа, сознательно отказывается от приемов фортепьянного изложения венгерского пианиста. Фортепьянные краски, по мысли Рубинштейна, — средства выразительности, а не изобразительности, и «инструментовка» лучших

кусков его фортепьянной музыки скорее эмоционально-красочная, чем красочно-эффектная. Он, видимо, опасался, чтобы инструментальная красочность не приобрела самодовлеющей роли и не заслонила собой вокального начала в его фортепьянной музыке. Особенно осторожно применяет он те средства виртуозного пианизма, которые могут придать произведению внешне блестящий и развлекательный характер. Широкие, охватывающие всю клавиатуру пассажи, *martellato* распределенных между руками октав и аккордов, быстрые последовательности блестящих октав — все это используется им в ранних фортепьянных сочинениях не часто, большей частью в моментах кульминационного напряжения или в концертных вступлениях, когда нужно сразу же овладеть вниманием большой массы слушателей.

Фортепьянная фактура в ранних сочинениях Рубинштейна компактная и прочная. Нередко ему можно бросить упрек в том, что его «фортепьянная инструментовка» лишена «воздуха», слишком густа и вязка. Как правило, Рубинштейн не любит просветов в пассажах, в аккордах, между партиями обеих рук и стремится заполнить брешь, образующуюся в «клавиатурном пространстве». Но вместе с тем он умеет — особенно в медленной музыке — очень тонко и эмоционально чутко сгущать и разряжать фортепьянную фактуру.<sup>118</sup>

Для достижения столь важного в концертном стиле полнозвучия Рубинштейн, как уже указывалось, редко прибегает к широким, захватывающим всю клавиатуру пассажам, объединенным педалью в общий мощный звуковой комплекс. Иллюзорная «оркестральность» не пользуется его симпатией.<sup>119</sup> Он предпочитает ей реальное фортепьянное аккордовое полнозвучие. Сомкнутые аккордовые массивы используются им и в кульминационных моментах фортепьянного соло (в тесной спайке с широкой мелодией)<sup>120</sup> и как мощное сопровождение мелодии, исполняемой оркестром.<sup>121</sup>

В фортепьянный концерт Рубинштейн нередко вводит лирические романсовые эпизоды камерного характера.<sup>122</sup> Широкого дыхания мелодии этих «фортепьянных романсов» предельно рельефны и почти лишены каких бы то ни было украшений. Большой частью эти напряженно-упругие мелодии постепенно «распеваются», охватывая все расширяющийся диапазон. Фактура фортепьянного аккомпанемента в такого рода эпизодах (при смолкнувшем оркестре) предельно проста. Сопровождение служит лишь гармоническим фоном, носит чисто инструментальный характер и обычно лишено элементов многоголосия. Обедняя фактуру, композитор, видимо, стремится сосредоточить все внимание на поющем «голосе» и использовать аккомпанемент лишь для того, чтобы оттенить вокального склада мелодию.



Allegro risoluto e con fuoco Соната, оп. 12

Allegro non troppo Концерт, оп. 25

К этим примерам добавим еще один характерный отрывок из авторской фортепьянной транскрипции романса Рубинштейна «Не бейся тревожно в груди, ретивое».<sup>123</sup>

con moto

До известной степени это сходство оборотов обусловлено общностью интонационных источников, к которым обращался Рубинштейн, а впоследствии Чайковский. В русской музыкальной культуре 50-х годов, как отметил Асафьев, наметился интонационный перелом, знаменовавший острую борьбу «разночинной культуры» с «культурой барства».<sup>124</sup> В своем творчестве Рубинштейн, как несколько позже и Чайковский, использовал многие интонации, отобранные слухом демократических слоев русского города. Однако это сходство не может быть объяснено только общностью источников. В музыкальном языке Рубинштейна, опирающемся на интонации, усвоенные композитором в русском городе и в сочинениях некоторых западноевропейских романтиков,— уже в начале 50-х годов кристаллизуются мелодические построения с рядом своеобразных черт: характерными секвенциями, вычленением мотивов, сочетанием цельности и одновременно расчлененности на небольшие, очень простые, но сами по себе впечатляющие звенья

и т. п. Эти мелодические построения оказали, видимо, непосредственное воздействие на мелодический язык Чайковского, приобретя у него несравненно более яркую эмоционально-смысловую выразительность.

5

В период между 1848 и 1854 годами Рубинштейн написал три симфонии. Из них сохранились лишь первые две. Четырехчастная симфония B-dur, называвшаяся в ту пору Третьей и неоднократно исполнявшаяся под управлением автора в России и за рубежом, целиком издана не была. По свидетельству Балакирева, судьба этой симфонии такова: первая часть была впоследствии (1861) издана под названием Концертная увертюра для оркестра B-dur, op. 60; вторая и третья (Andante D-dur и Скерцо F-dur) — были включены автором во Вторую симфонию как дополнительные части.<sup>125</sup>

Первая симфония F-dur, впервые исполненная в Петербурге в 1850 году, — произведение незрелое и эклектическое. Наиболее значительное симфоническое произведение молодого Рубинштейна — вторая симфония C-dur («Океан»). Эта четырехчастная симфония, написанная с большим драматургическим размахом, была впервые исполнена в Петербурге не в 1859 году, как до сих пор считали, а значительно ранее: она значится в афише концерта Рубинштейна 23 февраля (6 марта) 1852 года в Петербурге (зал Лихтеняля).

«Океан», — по словам самого Рубинштейна, сказанным музыкальному критику и педагогу Л. Кёлеру<sup>26</sup>, — программное произведение. Тема этой симфонии — человек и стихия, а идейный вывод, который должен был быть воплощен в финале, — радостная победа отважного человеческого духа над силами морской стихии. Таким образом, и в основе этого сочинения лежит уже упоминавшийся девиз молодого Рубинштейна («чего только человек не сможет сделать, если захочет!»), к выражению которого музыкальными средствами он неоднократно обращался в эти и последующие годы.

Композитор не сумел передать в «Океане» эту идею, прежде всего потому, что четвертая часть симфонии, в которой, по его замыслу, и должен был быть воплощен этот основной тезис, ему совершенно не удалась: не говоря уже о том, что тематический материал финала лишен характерности и свежести, хорального склада заключение симфонии находится в противоречии с основной авторской идеей. В этой части симфонии явно ощущается некритическое использование Рубинштейном образов, характерных для музыки Мендельсона.

Первая часть симфонии наиболее впечатляюща. Чайковский восхищался первой темой этой части, сочетающей боль-

шую выразительность, благородство, красоту, возможности для изменений и развития с предельной простотой и лаконичностью:

**Allegro maestoso**

Флейта  
Скрипки I  
Скрипки II  
Альты

«А какая прелестная, свежая мысль первой части «Океана»... — замечает он в письме к Н. Ф. фон Мекк.<sup>127</sup> Эта короткая тема, построенная на ступенях трезвучия, легко связывается с представлением о морском просторе. Рубинштейн проводит тему в различных тональностях, ладовых, тембровых и регистровых колоритах и на различном фоне. Морской пейзаж непрерывно меняется: неомраченно голубеет, затемняется черной тенью тучи и вновь сияет и голубеет. Вот, например, как проводит композитор первую тему в тревожно омраченном колорите (минор, основная тема у фагота, оstinатные ходы виолончелей):

**Allegro maestoso**

Фагот  
Валторны  
In F  
Виолончели  
Контрабасы

Молодой композитор сумел очень простыми средствами показать неустойчивость, непостоянство и изменчивость колоритов моря и воплотить в музыке программу этой части, которую он в беседе с Л. Кёлером изложил так: «...жизнь и движение воды и воздуха, волн и ветра».

Лирическая побочная партия этой части симфонии напоминает русский городской бытовой романс, слегка завуалированный (в первых тактах) фигурацией:



Рубинштейн смело сопоставляет и разрабатывает столь несхожий тематический материал: классического типа главную партию и романсового склада побочную. Неоднократное возвращение к различным вариантам основной темы и к ее отдельным мотивам объединяет первую часть симфонии, придает ей цельность и законченность.

Вторая часть (e-moll) симфонии представляет собой лирическое размышление. Программный эпиграф к этой части в изложении автора гласил: «Глубоко море, глубока душа человека; чувства — как волны. . .» Здесь развивается впечатляющая мелодия:



Крайние части Andante<sup>128</sup> носят задумчиво-сосредоточенный и самоуглубленный характер; в середине Andante эмоциональный колорит становится светлее и приобретает черты восторженной приподнятости. Вся вторая часть симфонии состоит из диалогов («внутренние голоса размышляющего человека»), проходящих на колышущемся («морском») фоне. К сожалению, гармонический язык этой яркой по мелодике части «Океана» мало интересен.

В энергичном, задорном и шутиливом танце третьей части (G-dur) «Океана» (эту часть автор сначала назвал Intermezzo) слышны отзвуки бетховенского юмора. Чайковский рассматривал эту часть, как характерное скерцо, «необыкновенно пластично воспроизводящее грубое веселье и пляски матросов».<sup>129</sup>

О четвертой части симфонии, в которой Рубинштейну не удалось, как он этого хотел, воспеть ум и отвагу человека, сумевшего подчинить себе стихии, была уже речь. Вывод симфонии, воплощенный в финале, воспринимается не как прославление человека, добившегося победы, а как торжественная хвалебная молитва богу, даровавшему эту победу. Вопреки намерениям автора, объективный идейный вывод симфонии оказался ближе к мировоззрению Мендельсона, чем к взглядам Бетховена.

Концепция симфонии в последующие годы перестала удовлетворять композитора, и он дважды пытался внести в «Океан»

изменения. Они выразились, однако, не в пересмотре музыки финала, а в добавлении к симфонии новых частей.

В 1863 году Рубинштейн включил две дополнительные части — *Adagio* (D-dur) и *Скерцо* (F-dur), заимствованные из уничтоженной Симфонии B-dur. В 1880 году — то есть через 29 лет после написания четырехчастной редакции «Океана» — была сочинена еще одна дополнительная часть (*Lento assai* и *Cop moto moderato*, a-moll), рисующая морскую бурю. По поводу этой части Рубинштейн писал издателю Б. Зенфу: «При сем посылаю вам пресловутую новую часть симфонии «Океан». . . Не думаю, что оказываю этим вам и публике услугу; но мне это было необходимо, — только теперь я считаю симфонию законченной; мне всегда в ней чего-то не хватало». <sup>130</sup> Таким образом симфония «Океан» стала семичастным произведением. <sup>131</sup>

Дополнительные части утяжелили симфонию, лишили ее композиционной стройности и тем самым ухудшили произведение. Чайковский справедливо писал по поводу шестичастной редакции «Океана»: «. . . Рубинштейн прибавил к своей симфонии еще две части, правда весьма милые, но зато нарушающие художественное равновесие классической сонатной формы и делающие его превосходное произведение непомерно растянутым. . .» <sup>132</sup>

Хотя ранние симфонии Рубинштейна устарели, было бы неверно недооценивать их большое историческое значение в развитии русской музыкальной культуры. Рубинштейн выступил с тремя симфониями в годы, когда, как писал Асафьев, «в России форма классической симфонии. . . еще не была завоевана и усвоена» и когда овладение этим жанром «было самым насущным заданием для русских композиторов, поскольку без этого был немислим прогресс инструментальной симфонической музыки». <sup>133</sup> В самом начале 50-х годов, за полтора десятка лет до первых симфоний Римского-Корсакова (1865), Чайковского (1866), Бородина (1867), не только были написаны, но и звучали на русской концертной эстраде три четырехчастных симфонических цикла Рубинштейна. <sup>134</sup> В этих симфониях совсем еще молодой автор не только показал композиторское мастерство в овладении крупной многочастной формой, но и впервые обратился к симфонической разработке тематического материала, интонационным истоком которого явился русский городской бытовой романс. Нельзя не прислушаться к Н. Кашкину, который в свое время писал: «У нас принято говорить. . . что первая русская симфония была написана Н. А. Римским-Корсаковым, а между тем А. Г. Рубинштейн. . . написал еще в 50-х годах три симфонии, и притом каждая из них превосходила своими достоинствами первоначальное произведение Римского-Корсакова. . . Пора бы отка-



заться от совершенно необоснованного взгляда на композитора, послужившего своему отечеству так много, что мы еще не научились до сих пор как следует ценить его заслуги».<sup>155</sup>

Из первых симфоний Рубинштейна наибольшую историческую роль сыграла Вторая («Океан»), но не в ее шестичастной или семичастной, а в четырехчастной редакции. Именно в этой редакции симфония исполнялась до конца 60-х годов в Петербурге и в Москве<sup>136</sup> и приобрела популярность в России и за ее пределами.

У русских музыкантов симфония вызвала резко противоположные отзывы. Одни над ней издевались, другие ею восхищались, но и те и другие многому на ней учились. Серов насмеялся над «Океаном» и писал, что «кажется... будто автор хотел исключительно передать тоску от постоянно однообразного зрелища неба и воды».<sup>137</sup> «Балакиревцы» находили симфонию рутинной и иронизировали над ней, но интересовались ею. Об этом свидетельствуют следующие строки из письма Стасова к Балакиреву: «Не так-то давно вас крепко соблазнила *морская симфония* Антона, и из недавнего разговора с вами я увидел, что сюжет этот не на одну только минуту согрел и распалил вас, а в самом деле крепко засел внутри, как гвоздь... Если так, то гвоздь, который у вас засел от Рубинштейна, должен поворотить однажды в русскую сторону. Вы у меня сами же спрашивали про русскую *водную* мифологию. Представьте себе мою радость, я на днях по нечаянности попал на русский сюжет, со всеми подробностями, которых вам нужно. Это сказка в стихах, едва ли не единственная в своем роде, про Новгородского гостя (купца) Садку».<sup>138</sup>

К этому сюжету обратился, как известно, не Балакирев, а Римский-Корсаков, и его биограф А. Н. Римский-Корсаков пришел к выводу «о происхождении «Садко» от второй симфонии Рубинштейна, носящей название «Океан»».<sup>139</sup>

Молодой Чайковский восторгался «Океаном». Ларош вспоминал, что из большого четырехручного репертуара, который он переиграл с Чайковским в начале 60-х годов, «наибольшее впечатление на него (Чайковского.— Л. Б.) произвели Третья симфония Шумана и «Океан» Рубинштейна».<sup>140</sup> И в последующие годы Чайковский очень высоко оценивал четырехчастную редакцию Второй симфонии. В своих критических статьях он писал, что эта симфония — «произведение кипучего, молодого, но вполне сложившегося таланта» и что она отличается не только широтой размаха и юношеской свежестью, но и «замечательным единством замысла»; он называл «Океан» — «прекрасной симфонией» и особенно выделял «по вдохновенности, красоте и ширине мастерской кисти» первую часть этого произведения.<sup>141</sup>

Годы, в которые Рубинштейн начал в Петербурге свою концертную деятельность, были переломными в истории русской музыкально-исполнительской культуры. Этот перелом был обусловлен приходом нового по своему социальному составу контингента слушателей, предъявивших свои требования к организации концертной жизни, а также к характеру и идейной направленности музыкально-исполнительского искусства.

В конце 40-х и в начале 50-х годов начал постепенно меняться самый уклад русской концертной жизни. Раньше, в первой половине века, концерты, независимо от того, проходили они в великосветском салоне или в небольшом концертном зале, носили по преимуществу замкнутый характер. Эти формы концертной жизни сохранились и ко времени приезда в Петербург Рубинштейна. По-прежнему в домах у Виельгорских, А. Ф. Львова, Д. Н. Шереметева и других сановных особ устраивались для приглашенных привилегированных слушателей сольные, ансамблевые, симфонические и хоровые концерты. По-прежнему в дни великого поста организовывались два-три симфонических концерта, посещение которых из-за очень дорогой входной платы было недоступно для небогатых слоев общества. По-прежнему артисты развозили по аристократическим домам билеты на свои концерты. По-прежнему некоторые из петербургских музыкантов давали у себя на дому закрытые концерты для дворянского общества.<sup>142</sup>

Но в эти же годы завоевывали право на существование новые формы концертной жизни, и замкнутое в аристократическом кругу слушателей концертное начало постепенно изживать себя.

Новые, демократические тенденции в организации концертной жизни с наибольшей яркостью проявились в Университетских концертах.<sup>143</sup> Они пользовались огромной любовью петербургской разночинной интеллигенции, переполнявшей по воскресным дням белый мраморный актовый зал университета, и служили, по словам видного общественного деятеля 60-х годов Н. В. Шелгунова, «одной из немалых причин популярности тогдашних студентов».<sup>144</sup>

Обучение музыке и совместное музицирование студентов Петербургского университета началось еще во второй половине 30-х годов. Но в то время оно не выходило за пределы небольшого кружка студентов-любителей. С течением времени эти музыкальные собрания становились многолюднее. Их стали посещать, а иногда и принимать в них участие посторонние для университета лица.

Открытые публичные концерты университетского студенческого симфонического оркестра начались в 1847 году. Они были организованы по инициативе инспектора А. И. Фицтума и проходили под управлением превосходного виолончелиста и опытного дирижера К. Б. Шуберта. Начиная с сезона 1848/49 года и вплоть до открытия в 1859 году Русского музыкального общества, ежегодно выпускался абонемент на 10 симфонических концертов, проходивших под названием «Музыкальные упражнения студентов С.-Петербургского университета». Посещение концертов было доступно широким массам петербургской интеллигенции: плата за весь абонемент составляла всего 5 рублей.

В программу каждого концерта обычно входили симфония и увертюра, между которыми исполнялись инструментальные сольные или ансамблевые номера. Солистами и ансамблистами часто выступали студенты или бывшие воспитанники университета, среди которых были талантливые пианисты, скрипачи и виолончелисты. Художественный уровень исполнения студенческого симфонического оркестра был, по-видимому, невысок. Однако подъем участников концертов и слушателей, получивших возможность знакомиться в исполнении оркестра с музыкальной литературой, был огромный.

«Это было единственное место в Петербурге, — вспоминал впоследствии Рубинштейн, — где можно было слышать симфоническую музыку... Места пустого не было в актовой зале Университета... Публика валила! Шли нередко через Неву пешком целые толпы! Только давай! И, верите ли, дело шло как-то само собой, шло как по маслу: уж [очень] много любви и усердия клали участники в эти симфонические концерты». Чаще всего исполняли Бетховена. Без его произведений не обходился почти ни один концерт. В первый же абонементный цикл 1848/49 года были включены пять симфоний Бетховена (3-я, 4-я, 5-я, 6-я и 7-я) и его увертюры к «Эгмонту» и «Леонора» № 3. Несколько позже в Университетских концертах звучала музыка Глинки — увертюра к опере «Руслан и Людмила», музыка к трагедии Кукольника «Князь Холмский» и «Ночь в Мадриде».

Университетские концерты изучены еще недостаточно. Но и то немногое, что о них известно, позволяет сделать вывод об огромной роли «Музыкальных упражнений студентов Спб. университета» в демократизации русской музыкальной культуры. Их историческое значение в том, что они пробили брешь в замкнутом укладе русской музыкальной концертной жизни и расчистили почву для организации в последующие годы Русского музыкального общества.

Перелом в истории русской музыкальной исполнительской культуры сказался не только в организации концертной жизни,

но и в новых требованиях широкой массы демократических слушателей к артисту-исполнителю, к его деятельности и его искусству. Эти требования вполне определены: за содержательность, серьезность, естественность, правдивость и обязательную певучесть исполнения; против пустой виртуозности, развлекательности, слезливой чувствительности и манерности. Другими словами — за развитие прогрессивных традиций русской музыкальной культуры первой половины века, против эстетских вкусов аристократической аудитории, все еще продолжавшей оценивать исполнение артиста, как отметил Кашкин, «скорее в узких рамках прежней виртуозности, основанной на блеске, изяществе, нежели на... глубоком проникновении величайшими созданиями музыки».<sup>145</sup>

Запросы нового, демократического слушателя нашли отражение в прогрессивной русской критике тех лет. Так, в 1847 году молодой Стасов в своей первой статье по вопросам музыки резко осудил развлекательный характер музыкального исполнения некоторых приезжавших в Петербург артистов. Касаясь манеры исполнения скрипачом Эрнстом своей пьесы «Венецианский карнавал» (пьеса была охарактеризована как «музыкальная фарса, вся состоящая из штук»), критик писал: «Всякие писки и визги, всякие воробьиные чириканья и другие скотские голоса производятся в этой пьесе скрипкой для утешения радующейся публики. Нет спора, что надобно хорошо владеть своим инструментом для произведения таких фокусов, или, по выражению публики, «для того, чтобы делать из скрипки все, что хочешь»; но мы твердо убеждены, что в художнике всего важнее... правильность направления... надобно, чтоб ему не хотелось ничего дикого, ничего странного, тем более пошлого».<sup>146</sup>

Развлекательное циркачество, по мысли Стасова, недостойно именоваться искусством. Критик высказывал убеждение, что в артисте всего важнее способность передать «самую простую правду». Вскользь затронув вопрос о музыкальном сентиментализме, Стасов не скрыл своего отрицательного отношения к этому художественному направлению, корни которого, по его мнению, уходят в XVIII век. Впоследствии он развил эту мимоходом брошенную в статье 1847 года мысль: «Мягкости и нежности, нескончаемые адажио, расплывающиеся пианиссимо, от которых млеют чувствительные сердца маркизов с золотыми табакерками и падали в обморок маркизы в роброндах, скользят по более здоровому и крепкому поколению нынешнего времени и не растрогивают его, а возбуждают только скуку и утомление».<sup>147</sup>

Статья Стасова «Музыкальное обозрение 1847 года» была написана за год до приезда в Петербург Рубинштейна. А в годы его пребывания в Петербурге Чернышевский работал

над своей диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности», опубликованной в 1855 году. Не будучи музыкантом, великий революционер-демократ высказал в своем труде несколько интереснейших мыслей о музыкально-исполнительском искусстве. Их можно свести к трем положениям.

Во-первых, автор осудил господство «предпочтительного пристрастия к исполнению, а не к содержанию».<sup>148</sup>

Во-вторых, Чернышевский подчеркнул, что качество инструментального исполнения определяется прежде всего умением артиста петь на своем инструменте, «вложить» человеческий голос в инструментальную музыку. В этой связи следует напомнить слова Чернышевского, взятые эпиграфом к этой части нашей книги: «Высочайшая похвала артисту: „в звуках его инструмента слышится человеческий голос“».<sup>149</sup>

В-третьих, Чернышевский противопоставил два вида пения — естественное и искусственное. К «искусственному пению» он не питал симпатии. «Оно гораздо обдуманнее, оно рассчитано, украшено всем, чем только может украсить его гений человека... Но вся ученость гармонии, все изящество развития, все богатство украшений гениальной арии, вся гибкость, все несравненное богатство голоса, ее исполняющего, не заменят недостатка искреннего чувства, которым проникнут бедный мотив народной песни и неблестящий, мало обработанный голос человека, который поет не из желания блеснуть и выказать свой голос и искусство, а из потребности излить свое чувство».<sup>150</sup>

Таким образом, Чернышевский выступил за естественное, искреннее, содержательное и певучее исполнение, одновременно осудив пустую виртуозность и манерность.

В требованиях Стасова и Чернышевского<sup>151</sup> к музыкально-исполнительскому искусству, высказанных в ту пору, слышен голос нового, демократического слушателя, того интеллигент-разночинца, которому предстояло в ближайшие годы стать «главным массовым деятелем» (Ленин) русской общественной жизни. Рубинштейн чутко уловил носившиеся в воздухе прогрессивные запросы нового участника концертной жизни, обусловившие перелом в истории русской музыкально-исполнительской культуры. Это и определило его работу над своим пианизмом в период между 1848 и 1854 годами.

## 2

В литературе о Рубинштейне сложилось ничем не подтвержденное мнение, будто девятнадцатилетний пианист вернулся из-за границы в Петербург зрелым артистом с установившимися художественными принципами и сформировавшейся ин-

дивидуальностью. Эта точка зрения, бездоказательно высказывавшаяся еще во второй половине прошлого века иностранными биографами Рубинштейна, была некритически повторена сначала в русской дореволюционной, а затем и в советской музыковедческой литературе. Если в воспитании пианистического искусства мальчика Рубинштейна умалялась роль фортепьянной школы Виллуана, то в художественном формировании молодого Рубинштейна преуменьшалась роль русской действительности 50-х годов.

Лишь Кашкин, опиравшийся в своих статьях о Рубинштейне на беседы с ним самим и его братом Николаем, высказывал другую точку зрения. «Это время (т. е. 1848—1854 гг.— Л. Б.),— писал Кашкин,— занимает едва ли не важнейшее место в истории его собственного развития. Богатый природный ум и безграничная преданность искусству подсаказали молодому артисту истинную цену его детских и юношеских успехов. Взгляды его на искусство настолько расширились, стали настолько серьезны, что он не мог... считать себя вполне законченным артистом. Одаренный огромной энергией и способностью к труду, Антон Григорьевич решил учиться пока возможно, и учиться самому, без руководителей, стремясь к достижению тех артистических целей, которые указывало ему собственное понимание... Эти 6 лет были годами неустанной работы над самоусовершенствованием как в области виртуозности, так и композиции. Антон Григорьевич как-то говорил мне, что в это время он перепробовал всевозможные приемы игры на фортепьяно, какие только приходили ему в голову, и необычайно много работал над развитием своей техники».<sup>152</sup>

Эти слова Кашкина и особенно его указание, что шестилетие 1848—1854 годов «занимает едва ли не важнейшее место в истории его [Рубинштейна] собственного развития», глубоко справедливы. Живя в Петербурге, Рубинштейн — одновременно с композиторским творчеством — усиленно работал над своим пианизмом; и не только над техникой и техническими приемами (как несколько сужает вопрос Кашкин), а вообще над своим фортепьянным исполнительским искусством.

Работа эта захватывала все его существо и приносила подлинное творческое удовлетворение. О степени его страстной увлеченности фортепьянными занятиями могут дать некоторое представление следующие строки из письма к матери:<sup>153</sup> «То, что вы находите радость в игре на фортепьяно, легко понять. Это сущность музыки. Больше всего фортепьянная игра удовлетворяет того, кто сам ею занимается, и счастлив тот, кто может это делать,— хотя бы ради времяпрепровождения. Но тому, кто ею занимается по призванию и в силу страсти, тому открываются миры и сферы, о которых остальное человечество

и не мечтает... Он может сказать, что знает, что такое счастье». <sup>154</sup>

Работа Рубинштейна над своим пианизмом шла в тесной связи со складывавшимися в те годы взглядами молодого артиста на музыкально-исполнительское искусство. Выявить эти взгляды помогают разбросанные в его письмах отдельные мысли о собственных творческих планах и суждения о концертировавших в Петербурге артистах.

Программа его деятельности уже в те годы вырастает из понимания общественно-просветительских задач, стоящих перед артистом-исполнителем. Подлинному исполнительскому искусству, глубокому и содержательному, он противопоставляет антипатичную ему блестящую мишуру внешней развлекательности. Его возмущают музыканты, во главу угла ставящие материальные блага, жертвующие ради них содержательностью своих концертных программ.

«Вчера,— сообщает он матери,— был концерт Вьетана, который дал ему 5000 рублей серебром, и только потому, что принимала участие вся итальянская труппа. Я нахожу это совершенно недостойным такого артиста, как Вьетан. Но, к сожалению, бог послал ему такую жену, которая ради денег согласилась бы на участие в его концерте канатных плясунов, если бы могла извлечь из этого доход». <sup>155</sup>

В другом письме Рубинштейн делится с матерью своими творческими планами. Он помышляет о концертной поездке. «Но это не будет,— поясняет он,— поездка виртуоза из Лондона в Америку и в Австралию, а из Германии во Францию и т. п. Моя идея — выступать не в качестве пианиста, разыгрывающего оперные фантазии, а в качестве композитора, исполняющего свои симфонии, концерты, оперы, трио и т. д.» <sup>156</sup>

В течение всего шестилетнего пребывания в Петербурге Рубинштейн последовательно осуществлял эту идею. Один из журналов тех лет приводит характерный в этом смысле эпизод, происшедший с Рубинштейном в одном из петербургских салонов. Некая высокопоставленная дама, слышавшая когда-то, как четырнадцатилетний Рубинштейн играл «одну из труднейших пьес Листа» (вероятно, речь шла о «Большом хроматическом галопе»), и пожелавшая сравнить прежнюю игру ребенка с искусством возмужавшего артиста, обратилась к нему с просьбой исполнить запомнившуюся ей пьесу. Рубинштейн решительно отказался. «Я более не играю этих пьес,— ответил он.— Я играл их в то время, когда ничего не понимал». <sup>157</sup>

Музыкантов-исполнителей, концертировавших в Петербурге, молодой Рубинштейн оценивал с точки зрения того, насколько содержательно и серьезно их искусство. Рассказывая матери об успехе гастролировавшего в столице салонного пианиста

Шульгофа, игра которого отличалась изяществом отделки и внешним блеском, Рубинштейн заметил, что фортепьянист этот «значительно выдвинулся», но добавил к этому: «в своем амплуа».<sup>158</sup> Характеризуя скрипача Аполлинария Контского словами — «нечто незначительное, но интересное незначительное»,<sup>159</sup> Рубинштейн, собственно говоря, подчеркнул ту же мысль: в своем амплуа, то есть в сфере «незначительного», пустого, развлекательного искусства, Контский — «интересное незначительное».

Высокая требовательность молодого Рубинштейна к идейной содержательности исполнительского искусства проявилась и в следующем отзыве о пианисте Иосифе Венявском, относящемся к 1855 году: «Он, по-моему, находится теперь в том месте, где *aut, aut*; для nihil — ему надо лишь продолжать идти своей дорогой, для Caesar \* — ему остается сделать еще невероятно много. Я говорю, понятно, с самой высокой точки зрения в искусстве, так как он прекрасно играет на фортепьяно и очень мило сочиняет».<sup>160</sup>

Характерно, что из всех исполнителей, которых Рубинштейн слышал в Петербурге в период между 1848 и 1854 годами, он назвал впоследствии выдающимся только одного — великого русского певца Осипа Афанасьевича Петрова.<sup>161</sup>

### 3

Рецензенты петербургской печати 50-х годов, не сходясь порой в характеристике игры Рубинштейна и нередко оценивая ее с разных эстетических позиций, единодушно указывали, однако, на «серьезность», «серьезный характер», «серьезный стиль» его пианизма и в этом видели основное отличие его искусства от игры приезжавших тогда в Россию зарубежных концертантов. Так, например, «СПб. ведомости», отметив «огромный талант [Рубинштейна] к серьезной музыке»,<sup>162</sup> через несколько дней снова вернулись к этому вопросу: «Мы знаем Рубинштейна до сих пор как отличного музыканта, преимущественно фортепьяниста, и привыкли отдыхать за его музыкою, посреди бесчисленных этюд, переложений чужого и других обрывков и лохмотьев, которыми шеголяют новые фортепьянные школы и фортепьянные кулачные бойцы... приезжающие к нам из-за моря».<sup>163</sup> Журнал «Пантеон» указывал, что Рубинштейн играет «без примеси фокус-покусов современных пианистов».<sup>164</sup>

Автор рецензии в «Библиотеке для чтения» более подробно остановился на вопросе о направленности артистической дея-

\* *Aut nihil, aut Caesar* — Или ничего, или Цезарь (*лат.*).



тельности Рубинштейна: «Рубинштейн — артист с могучею натурою; благородное постоянство, с каким он, *несмотря на все разочарования и неудачи, преследует серьезную, высокую цель*, неизбежно должно приобрести ему уважение всякого, кто искренне любит истинное искусство». Далее рецензент указывал, что Рубинштейн обладает той силой характера и безграничным самоотвержением, какие нужны артисту, «если он желает остаться в стезе серьезного искусства, так часто усеянной терниями, тогда как на большой дороге пошлости он легко собрал бы розы и рукоплескания».<sup>165</sup>

Концертная деятельность Рубинштейна в шестилетие 1848—1854 годов шла по двум линиям.

Одна из них — выступления с музыкально-просветительскими целями в Университетских концертах. «Я там играл и дирижировал, — рассказывал впоследствии Рубинштейн. — Управлял всеми концертами Карл Богданович Шуберт. Я принимал участие как пианист, но несколькими концертами по просьбе Шуберта продирижировал (раз пять-шесть, не больше). Я заменял Шуберта и поэтому вынужден был дирижировать без репетиций. Здесь, в университете, я впервые выступил с дирижерской палочкой».

Об участии Рубинштейна в Университетских концертах тех лет встречаются упоминания и в мемуарной литературе, иногда даже с указанием отдельных дат выступлений.<sup>166</sup> Но установить, какие именно произведения он исполнял в этих концертах, не представляется возможным. Сам Рубинштейн об этом нигде не писал. В архиве Петербургского университета никаких материалов о «Музыкальных упражнениях студентов СПб. университета» обнаружить не удалось. Периодическая пресса после 1848 года, когда над университетами нависла угроза закрытия, почти не откликнулась на студенческие концерты. В отдельных сохранившихся публикациях об Университетских концертах обычно упоминаются названия исполнявшихся симфонических произведений и глухо, без указания программы и имен исполнителей, сообщается о сольных и ансамблевых номерах концерта. Таким образом, установить, что именно играл здесь Рубинштейн, невозможно. Зная принципы составления программ Университетских концертов тех лет, можно высказать предположение, что Рубинштейн выступал в Актовом зале университета со своими сочинениями, а также исполнял фортепьянные и ансамблевые произведения Бетховена и, возможно, Шумана.<sup>167</sup>

О другой линии артистической деятельности Рубинштейна — его собственных концертах, выступлениях в С.-Петербургском филармоническом обществе и в концертах других музыкантов — достаточно полное представление дает следующая таблица.<sup>168</sup>

Петербург. Ноябрь, 21 (декабрь, 3). Участвовал в концерте скрипача Вьетана.

Декабрь 19 (31). Концерт в зале «Пассажа» при участии певицы Кёниг и виолончелиста К. Шуберта: *Рубинштейн*. Концерт № (?). Ноктюрн из ор. 10 (по первой нумерации); Тарантелла, ор. 6.— *Шопен*. Мазурка.— *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин». — *Лист*. Венгерские национальные мелодии.

Февраль, 28 (март, 12). Концерт в Михайловском театре совместно с певицей Кёниг при участии Вьетана (последний дирижировал оркестром и выступал как скрипач): *Рубинштейн*. Концерт C-dur; <sup>169</sup> Внутренние голоса; Этюды.— *Шопен*. Ноктюрн.— *Мендельсон*. Песня без слов.— *Фильд*. Ноктюрн.— *Лист*. Венгерские национальные мелодии.

Март, 11 (23). Участвовал в концерте скрипача Вьетана: *Мейербер*. Увертюра к опере «Военный лагерь Силезии» (в обработке для ф-п. Рубинштейна).— *Вольф* и *Вьетан*. Концертный дуэт для ф-п. и скрипки на темы из оперы «Оберон» Вебера.

Март, 14 (26). Выступил в концерте СПб. филармонического общества (дирижер Альбрехт): *Рубинштейн*. Концерт d-moll.<sup>170</sup>

Март, 21 (апрель, 2). Участвовал в концерте пианистки Прушинской в зале графа Клейнмихеля: *Рубинштейн*. Тарантелла, ор. 6.— *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Март, 23 (апрель, 4). Участвовал в концерте дирижера Венцель-Козеля.

Март, 25 (апрель, 6). Участвовал в благотворительном концерте певицы Е. Ф. Пешель.

Москва. Апрель. Находился в Москве. Выступал ли там — неизвестно.

Петербург. Январь, 8 (20). Дирижировал Университетским концертом: *Рубинштейн*. Симфония № 1 F-dur, ор. 40; Увертюра к опере «Дмитрий Донской».

Февраль, 26 (март, 10). Участвовал в концерте СПб. филармонического общества в зале Дворянского собрания: Соло на фортепьяно.

Март, 21 (апрель, 2). Концерт в Большом театре: *Рубинштейн*. Концерт e-moll, ор. 25 (1-я часть); Две фантазии для ф-п. на русские народные песни, ор. 2: «Вниз по матушке по Волге»; «Лучинушка»; Этюд; Симфония № 1 F-dur, ор. 40 (дирижировал автор).

Апрель, 8 (20). Участвовал в концерте скрипача Франкенштейна.

Апрель, 9 (21). Участвовал в концерте в качестве дирижера: *Рубинштейн*. Увертюра к опере «Дмитрий Донской».

Москва. Апрель, 14 (26). Концерт в зале княгини Гагариной.

Май, 9 (21). Концерт в зале Благородного собрания: *Рубинштейн*. Концерт e-moll, ор. 25.

Харьков, Одесса. После 12 (24) июня. Концертные выступления.

Петербург. Декабрь, 17 (29). Участвовал в концерте певицы Г. Ниссен-Саломан: *Мендельсон*. Концерт g-moll.

Март, 12 (24). Концерт в зале Бенардаки при участии певицы М. В. Шиловской, скрипача и виолончелиста В. и А. Мауреров: *Рубинштейн*. Концерт e-moll, ор. 25; Трио F-dur, ор. 15 № 1; Романсы (среди них «Желание» на слова Лермонтова, ор. 8 № 5); Фортепьянные пьесы.

Апрель, 24 или 25 (май, 6 или 7). Участвовал в концерте дирекции имп. театров: *Рубинштейн*. Концерт № (?).

Москва. Конец ноября — начало декабря (ст. ст.). Находился в Москве. Выступал ли там — неизвестно.

## 1852

Петербург. Февраль, 23 (март, 6). Концерт в зале Лихтеняля: *Рубинштейн*. Концерт F-dur, op. 35 (дирижер Вьеган); Две мелодии, op. 3; Мазурка, op. 5; Баркарола, op. 30; Краковяк, op. 5; Симфония № 2 C-dur, op. 42 (дирижировал автор).

Апрель, 8 (20). Дирижировал в Большом театре оперным спектаклем: *Рубинштейн*. «Куликовская битва» (в 1-й раз).

Апрель, 20 (май, 2). Участвовал во 2-м музыкальном квартетном утре скрипача Л.-В. Маурера: *Бетховен*. Квнтет Es-dur для ф-п., гобоя, кларнета, фагота и валторны, op. 16.

Декабрь, 9 (21). Участвовал в концерте в доме Виельгорских: *Мендельсон*. Соната для виолончели и ф-п. (с Матвеем Виельгорским).

## 1853

Январь, 10 (22). Концерт в зале Лихтеняля при участии скрипача В. Маурера и виолончелиста К. Шуберта: *Рубинштейн*. Соната D-dur для ф-п. и виолончели, op. 18; Соната a-moll для ф-п. и скрипки, op. 19; Трио F-dur, op. 15 № 1.— *Фильд*. Ноктюрн.— *Мендельсон*. Весенняя песня.— *Шопен*. Похоронный марш.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».— *Шуберт*—*Лист*. Серенада.— *Лист*. Лючия.

Март, 18 (30). Участвовал в концерте скрипача Леонарда.

Март, 21 (апрель, 2). Участвовал в концерте: *Рубинштейн*. Пьеса для ф-п. и виолончели (совместно с К. Шубертом).

Апрель, 5 (17). Участвовал в 3-м концерте скрипача Леонарда: *Бетховен*. Крейцера соната.— *Рубинштейн*. Этюд.

Апрель, 22 (май, 4). Аккомпанировал певиче П. Виардо-Гарсиа в концерте Патриотического общества: *Рубинштейн*. Ария Зулимы из оперы «Местъ» («Хаджи-Абрек»).

Апрель, 30 (май, 12). Дирижировал оперным спектаклем в Александринском театре: *Рубинштейн*. «Фомка-дурачок» (в 1-й раз).

Между 29 ноября (11 декабря) и 27 декабря (8 января 1854 г.). Участвовал в четырех квартетных концертах В. Маурера: Ансамбли *Моцарта*, *Гайдна*, *Бетховена* и *Мендельсона*.

## 1854

Март, 2 (14). Концерт в зале Лихтеняля: *Рубинштейн*. Концерт G-dur, op. 45 (дирижер К. Шуберт); Ноктюрн; Экспромт; Молитва; Галоп; Andante и Agitato для виолончели и ф-п. (с К. Шубертом); Симфония B-dur<sup>171</sup> (дирижировал автор); Лезгинка из оперы «Местъ»; Трепак из оперы «Фомка-дурачок».

Март, 14 (26). Участвовал в концерте в зале Мятлевой: *Рубинштейн*. Трио (одно из трио op. 15) с участием И. Пиккеля и К. Шуберта; Сольные фортепьянные пьесы.

Март, 31 (апрель, 12). Участвовал в концерте Л.-В. Маурера в Михайловском театре: *Рубинштейн*. Ноктюрн; Каприз; Экспромт; Вальс.

Апрель, 15 (27). Участвовал в концерте кларнетиста Э. Кавалини в зале Лихтеняля: *Рубинштейн*. Концерт № (?).

Программы выступлений Рубинштейна в период между 1848 и 1854 годами позволяют сделать некоторые выводы о характере его концертной деятельности в эти годы.

Количество ежегодных выступлений молодого Рубинштейна невелико: в течение года он давал один собственный концерт и несколько раз выступал в симфонических вечерах или в камерных собраниях других артистов. Петербургская пресса неоднократно отмечала, что требовательный к себе пианист ограничивает количество своих выступлений.<sup>172</sup> Если исключить одну концертную поездку в Москву, Харьков и Одессу в 1850 году, Рубинштейн выступал в эти годы только в Петербурге.<sup>173</sup>

В открытых афишных концертах Рубинштейн в этот период выступал почти исключительно как пропагандист *своих* произведений. «Программа состояла из моих произведений (ничего, кроме новинок, и *только мои, и снова мои*)», — с гордостью подчеркивал он в одном из писем к матери.<sup>174</sup> «СПб. ведомости» из года в год укоряли молодого Рубинштейна в связи с его концертными программами в излишней самоуверенности и непрактичности. При этом высказывался антипатриотический взгляд, характерный для представителей реакционной прессы: русский музыкант должен сначала завоевать славу за границей, а потом уже концерттировать у себя на родине со своими собственными сочинениями. «Г. Рубинштейн как дебютант слишком самонадеян», — писал рецензент Ипполит М.<sup>175</sup> Через год он повторил брошенное обвинение и «разъяснил» свою мысль: «Г. Рубинштейн, вероятно, забыл, что, кроме таланта... нужен авторитет, нужна знаменитость, приобретенная за границу, нужны искусно составленные афиши, и мало ли еще что нужно».<sup>176</sup>

Ипполит М. не был одинок в своих укорах, поучениях и советах. Рецензенту «СПб. ведомостей» вторили другие газеты. В этих условиях нужно было обладать принципиальностью и волей, чтобы продолжать давать в полупустых залах, в которых к тому же большая часть посетителей принадлежала к числу бесплатной публики, «серьезные концерты» из своих сочинений.

Программы двух первых петербургских концертов Рубинштейн заключил исполнением «Венгерских национальных мелодий»<sup>177</sup> Листа. Надо полагать, что выступление с этими пьесами в *последние дни 1848 и весной 1849 года* было со стороны молодого Рубинштейна своеобразной политической демонстрацией, вероятно не понятой царской цензурой.

Сочинение Листом в 40-х годах «Венгерских национальных мелодий» рассматривалось на его родине, как событие глубоко патриотического характера. В 1846 и в первой половине 1847 года Лист концерттировал в Венгрии. Исполнение «Мело-

дий» повсюду вызывало у слушателей бурю патриотического восторга, и это отмечалось тогдашней пештской прессой.<sup>178</sup> Юноша Рубинштейн провел лето 1847 года в Венгрии и выступал в венгерских городах совместно с другими артистами. Он не мог, конечно, не знать, как воспринимало тогда «Венгерские национальные мелодии» Листа население Венгрии, в котором пробуждались чувства национального самосознания и стремление к независимости.

Петербургские концерты Рубинштейна, в которых были исполнены «Венгерские национальные мелодии», состоялись 19 (31) декабря 1848 и 28 февраля (12 марта) 1849 года. Именно в это время отличительной особенностью европейского революционного движения было то, что центр его переместился в Венгрию. К весне 1849 года у Николая I стал созревать план подавления венгерского национально-освободительного движения. Слухи же о предстоящем контрреволюционном вторжении в Европу царских войск начали волновать передовые слои русского общества значительно раньше, так как была проведена мобилизация армии и огромные военные силы направлены к западным границам. Все это Рубинштейн, конечно, знал, тем более что в это время он часто общался с Петрашевским, и их политические беседы не могли не касаться венгерских событий, привлекавших к себе пристальное внимание прогрессивных кругов русского общества.

Рубинштейн не любил произведений Листа и ни в эти, ни в последующие годы почти совсем не играл их. Между тем «Венгерские национальные мелодии» он исполнил на двух концертах, следовавших один за другим,—случай небывалый и единственный в его концертной практике тех лет.

Эти соображения позволяют высказать предположение, что Рубинштейн демонстративно включил в программы двух концертов «Венгерские национальные мелодии». Во всяком случае, исполнение в Петербурге венгерской национальной музыки в тревожные дни, предшествовавшие интервенции царской армии в Венгрию, должно было восприниматься в демократических кругах общества как своеобразная демонстрация.

#### 4

С первых же петербургских выступлений Рубинштейна его глубоко искреннее фортепьянно-исполнительское искусство, сочетавшее в себе простоту и мужественную лиричность с волевым напором и заражающим юношеским пылом, нашло восторженный отклик у немногочисленных слушателей его первых концертов и у широкой аудитории, посещавшей по воскрес-

ным дням актовъ зал университета. Это отмечала и та часть петербургской прессы, которая с известной настороженностью отнеслась к искусству не увенчанного заграничной славой артиста, считая, что Рубинштейн играет «без приятности» (имелась в виду чувствительность), и рассыпаясь в похвалах главным образом по адресу его техники.

Светская публика на первых порах проявляла к исполнительскому искусству гениального пианиста отношение, в котором барственный скептицизм сочетается с покровительственным пренебрежением.<sup>179</sup>

Серов и Стасов в те годы не писали о пианистическом искусстве Рубинштейна. Содержательных и конкретных характеристик пианизма Рубинштейна начала 50-х годов сохранилось немного. Но все же появившиеся в тогдашней печати разнохарактерные отклики на его выступления позволяют выявить некоторые черты исполнительского искусства молодого артиста.

Как указывала столичная пресса, исполнение Рубинштейна в течение первых лет его пребывания в Петербурге стало сдержаннее и обдуманнее. «Игра г. Рубинштейна,— писал рецензент «Библиотеки для чтения»,— с прошедшего года еще более усовершенствовалась. И тогда уже он обладал тою виртуозностью, для которой нет ни препятствий, ни трудностей и которая составляет необходимое условие нынешнего артиста; но тогда он находился постоянно в каком-то волнении; его особенным наслаждением было побеждать величайшие затруднения, громоздить трудности на трудности,— это был гигант, нападавший на невозможность. При такой могущественной силе нельзя было ожидать большой прелести и приятности. Но в этом году г. Рубинштейн сделал огромный шаг в усовершенствовании: *теперь игра его более спокойна, более обдуманна*, а следовательно, более прелестна, вразумительна».<sup>180</sup> Видимо, молодой артист работал в те годы над тем, чтобы обуздать свои эмоционально-темпераментные порывы и научиться ими управлять.

Сердечная и вместе с тем мужественная певучесть, динамическая мощь, неиссякаемая энергия, эмоциональный напор, точная и отчетливая пианистическая техника — таковы отличительные черты сформировавшегося в те годы пианизма Рубинштейна. Его отточенное и совершенное виртуозное мастерство не знало тогда никаких преград. «Этот артист,— указывали «СПб. ведомости»,— обладает замечательно развитым механизмом и необыкновенною силою пальцев... В пассажах октавы сыплются у него градом, аккордные гаммы летят в обе стороны с невероятною быстротою, *tremolando*, арпеджио и стаккато сильны, верны и отчетливы. Притом надо заметить, что почти везде левая рука не уступает правой».<sup>181</sup> Все рецен-

зенты единодушно отмечали отчетливость, точность, чистоту и ровность фортепьянной техники молодого пианиста.<sup>182</sup> Но это не было утонченное изящество бисерной игры. Техника Рубинштейна отличалась силою и мощью, удар его рук был энергичен и могуч. Один из петербургских рецензентов называл технику Рубинштейна «могущественным механизмом, действующим с силою и быстротою паровоза».<sup>183</sup>

Основой фортепьянной техники Рубинштейна являлась легатная игра. Звуковые легатные последовательности он связывал пальцами или гибким движением руки, если «дотянуться» пальцами не удавалось. Педаль лишь помогала достичь связности, но не должна была подменять собой пальцевое легато. На это указывает аппликатура, расставленная Рубинштейном в ряде мест его ранних фортепьянных сочинений.<sup>184</sup>

«Рубинштейн поет своими пальцами», «Рубинштейн — несравненный певец на фортепьяно» — такого рода характеристики сопровождали его выступления на протяжении всей жизни с детских лет и до последнего концерта в 90-х годах. Рубинштейн сумел преодолеть в своем пианизме молоточковую ударность рояля, придать инструментальному интонированию правдивость выражения искреннего и естественного человеческого пения. Принцип «очеловечивания инструментализма», «преодоления инструментализма»,<sup>185</sup> с такой рельефностью проявившийся в фортепьянном творчестве Глинки, был продолжен в исполнительском искусстве и в фортепьянных сочинениях Рубинштейна.<sup>186</sup>

Но «пел» на фортепьяно не только Рубинштейн. «Пел» Тальберг, «пел» Лешетицкий. В чем же отличительные особенности «вокального интонирования» Рубинштейна, проявившиеся в его исполнительском искусстве начала 50-х годов?

Ответ на этот вопрос потребует некоторого отступления.

В годы широкого распространения в Западной Европе так называемого салонно-виртуозного исполнительского стиля начался кризис замечательной и прогрессивнейшей итальянской вокальной культуры. *Bel canto*, обусловленное естественным человеческим дыханием, превращалось в *бесхарактерное* пение.<sup>187</sup> Одну из особенностей *bel canto* в этот период составляла постоянная мелкая «звуковысотная динамика»: динамические ослабления и усиления звуков сопутствовали всем изгибам звуковысотной мелодической линии и ею определялись. Движение мелодии вверх вне зависимости от характера исполняемой музыки сопровождалось нарастанием звучности, движение вниз — ее замиранием. Такое неизменное применение «звуковысотной динамики» приводило к бесхарактерному пению, так как любая мелодия, вне зависимости от ее содержания, динамически интонировалась на один лад. В силу этого вни-

мание слушателя переключалось с исполняемой мелодии на самый голос, на его тембр и технику.

Таково было, собственно говоря, и «фортепьянное пение» Тальберга. Подобная волнообразная и лишенная характерности динамика получила распространение и в школьном обучении фортепьянной игре. Видимо, такого рода вокальной «звуковысотной динамикой» обучал своих учеников на начальном этапе работы с ними и Ф. Лешетицкий.

Реалистическое исполнительское искусство великих русских певцов достигло огромной впечатляющей силы благодаря правдивой и выразительной передаче *характера* интонируемой музыки.

Основоположником русской вокальной школы был Глинка, который сам был замечательным исполнителем. Рассказывая о том, как пел Глинка, Серов писал: «Он... погружался в самую глубину исполняемого, заставляя слушателя жить тою жизнью, дышать тем дыханием, которое веет в идеале исполняемой пьесы; оттого в каждой фразе, в каждом слове был *характером, воплощением*; оттого увлекал каждую фразу, каждым словом».<sup>188</sup> На вопрос Серова, в чем «тайна истинной выразительности» музыкального исполнения, Глинка ответил: «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент; придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают эти ресурсы».<sup>189</sup>

Среди этих ресурсов *характерная динамика*, не всегда совпадающая со звуковысотным движением мелодии, играла важную роль. Во всяком случае, вокальные упражнения Глинки показывают, что он настойчиво добивался от певцов тренировки в этом направлении. Последняя включала в себя не только умение пользоваться «звуковысотной динамикой», но также владение звуковой ровностью и динамическими подъемами и спадами, не совпадающими с движением мелодии вверх или вниз.

Б. В. Асафьев, отметив, что, несмотря на небольшой голос, Глинка «был певец образцовый, певец содержания и смысла» и что он создал русскую реалистическую школу правдивого пения, замечает: «Традиции этой школы, пройдя через XIX век — через плеяду композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Шаляпина в мировое явление».<sup>190</sup> Это не вполне верно: глинкинские исполнительские традиции «превратились в мировое явление» значительно раньше — в «фортепьянном пении» Рубинштейна. Асафьев передает слова Направника о том, что пение Шаляпина напоминало ему игру



Рубинштейна. Это очень тонко подмечено. Общей основой искусства Рубинштейна и Шаляпина (к ним следует добавить еще двух великих русских исполнителей — О. Петрова и Рахманинова) было реалистическое, образное, правдивое и мужественное пение, традиции которого корнями своими уходят к Глинке.

Прежде чем вернуться к вопросу о том, в чем именно заключались особенности «вокального» интонирования Рубинштейна, проявившиеся в его пианизме 50-х годов, следует напомнить одну деталь из его биографии. На протяжении всего шестилетия пребывания в Петербурге, и особенно в период между 1851 и 1854 годами, Рубинштейн постоянно сопровождал русских певцов во главе с «выдающимся» (характеристика Рубинштейна) О. А. Петровым. Рубинштейн подготовлял с ними программы к концертам у Елены Павловны и разучивал вокальные партии к постановкам своих опер. Это была повседневная концертмейстерская (или, как тогда говорили, «репетиторская») деятельность, продолжавшаяся ряд лет. В процессе этой работы, и прежде всего в процессе сопровождения Петрову, молодой пианист не мог не познакомиться с традициями пения, заложенными Глинкой. И вне зависимости от того, осознавал ли это в те годы Рубинштейн или нет, реалистические основы русской вокальной школы оказали огромное влияние на формировавшийся стиль его «фортепьянного пения». Сам Рубинштейн впоследствии высказал свое отношение к русскому национальному стилю пения. «Отнимите от русского певца душу, он перестанет быть русским, — сказал он молодой русской певице (ученице П. Виардо) и добавил: — Старайтесь петь так, как поют в русской деревне... Там не гонятся за внешними эффектами, а между тем их пение не может оставить слушателя равнодушным».<sup>191</sup>

Отличительная особенность «пения рук» Рубинштейна может быть лучше всего обрисована приведенными выше словами Серова, относящимися к пению Глинки: «В каждой фразе... он был характером, воплощением». Красивое, но бесхарактерное пение с его фетишизацией мелкой волнообразной динамики, обрисовывающей звуковысотность, было глубоко чуждо Рубинштейну. *Образное пение*, характерное и задушевное, — таков был принцип, лежащий в основе его исполнительского искусства.

Молодой Рубинштейн достигал этой образной характеристичности, на которую в той или другой форме обращали внимание многие из петербургских рецензентов начала 50-х годов, целым комплексом исполнительских средств. Из них изучению в известной мере доступна только динамика и, частично, артикуляция: анализ щедро расставленных Рубинштейном в его

ранних композициях динамических знаков и отдельных артикуляционных указаний позволяет понять некоторые из его исполнительских намерений.

Одной из особенностей его динамики является частое несовпадение нарастаний и спадов звучности с подъемами и спусками звуковысотной линии, несовпадение, обусловленное стремлением придать длинной мелодии или коротким мелодическим мотивам тот или иной характерный выразительный смысл.

Вот несколько примеров:

Allegro non troppo Октет, оп. 9

Audante non troppo Октет, оп. 9

Moderato Трнo, оп. 15. № 1

Adagio non troppo Соната, оп. 19

Скрипка

Ф-п.

Рубинштейн «поет» на большом дыхании и отвергает мелкие вычурные crescendo и diminuendo. Крупные динамические линии придают мелодии простоту, цельность и широту. Как безыскусственна, например, динамика в начале второй части Концерта оп. 25 (см. такты 28—48)! В целом здесь сохранен принцип «звуковысотной динамики». Но Рубинштейн не обводит все изгибы мелодии волнообразной динамикой, а рисует «большими линиями». Как естественно и впечатляюще звучит

поэтому единственное во всем этом отрывке *diminuendo* в конце указанных тактов!

Динамика Рубинштейна обычно не разделяет мелодию на мелкие отрезки, а, наоборот, объединяет ее в одно целое даже там, где лиги ее расчленяют.

Достаточно представить себе каждую из упомянутых в этом разделе мелодий в волнообразном динамическом интонировании, следующем за звуковысотным рисунком, чтобы стал понятен принцип *крупного динамического штриха*, характерный для «фортепьянного пения» Рубинштейна.

Круг образов, создаваемых пианистическим искусством молодого Рубинштейна, был очень широк: «Талант г. Рубинштейна как исполнителя, — писал один из рецензентов, — чрезвычайно многосторонен, многосторонен до редкости: ему все по плечу — и классическая композиция, и салонная современная пьеса, и строгая мысль, и нежное чувство... все передается г. Рубинштейном мастерски, передается не как холодный снимок, как верная копия, а со смыслом, с верным пониманием характера».<sup>192</sup>

Серьезность, нежность, задушевность, сердечность, раздумье, трагическая или светлая печаль, бурный протест, взволнованный подъем, героический настойчивый натиск, радость победы — весь этот круг разнохарактерных человеческих чувствований находил отражение в исполнительском искусстве Рубинштейна 50-х годов. В этом искусстве не было и следа слащавой сентиментальности, слезливости, уныния, безнадежной скорби и болезненности. О чем бы Рубинштейн ни «пел», его образы были всегда мужественны и строги.

Эти характерные черты исполнения Рубинштейна обратили на себя внимание тогдашней петербургской прессы, но оценивались ею с разных эстетических позиций. Некий А. Ахметов, защитник отмиравшего в те годы «тихого» и «чувствительного» усадебного и придворно-аристократического пианизма,<sup>193</sup> находил, что в игре молодого Рубинштейна мало «души и тепла».<sup>194</sup> Критик журнала «Пантеон» придерживался других эстетических принципов: он порицал чувствительно-болезненную «задушевность» некоторых артистов. Поэтому его не удовлетворило — с точки зрения ансамблевой игры — исполнение Рубинштейном со скрипачом Леонардом «Крейцеровой сонаты» Бетховена. «Какой-то непостижимо болезненный тон, вылетавший из-под смычка г. Леонарда, резко отличался от полных звуков фортепьяно и производил неприятное впечатление».<sup>195</sup> В январе 1853 года в зале Лихтенталя Рубинштейн сыграл в заключение своей программы «Лючию» Листа. Рецензент «СПб. ведомостей», сопоставляя интерпретацию этой пьесы Рубинштейном с ее исполнением другими пианистами, писал: «У других исполнителей фантазия Листа... являясь

каким-то сентиментальным *morceau de salon*,\* утрачивает свой настоящий характер... Под пальцами такого исполнителя (как Рубинштейн.— Л. Б.) пьеса приобрела свой первобытный грандиозный характер».<sup>196</sup>

Мужественный и энергичный, свободный от слащавости, чувствительности и слезливости характер исполнительских образов Рубинштейна нашел отражение и в его динамических пометках. Молодой Рубинштейн осторожен и скуп в отношении *diminuendo* и щедр в отношении *crescendo*. Это сказывается и в непрерывных, длительных и словно беспредельных динамических нарастаниях, которые в исполнении самого Рубинштейна казались грандиозным натиском неиссякаемой силы и неисчерпаемой энергии. Это проявляется и в динамических указаниях, проставленных в широких и длинных мелодиях, о чем уже была речь. Это сказывается и в интонировании небольших характерных попевок.

Приведем пример. В произведениях Рубинштейна часто встречается попевка, в которой обычно слышат жалобно-пассивные интонации и потому исполняют следующим образом:



Рубинштейн почти всюду придает подобным попевкам настойчиво протестующий характер и проставляет такую динамику:<sup>197</sup>



На ритмическом варианте вышеуказанной попевки построено, например, вступление к песне Рубинштейна «Не весна тогда жизнью веяла», ор. 27 № 7. Рубинштейн предлагает интонировать этот мелодический оборот энергично и мужественно, без всякой сентиментальности:



Примеры аналогичных динамических пометок нередко встречаются и в других произведениях Рубинштейна, например в симфонии «Океан»: <sup>198</sup>

\* Салонная пьеса (фр.).



В отдельных случаях мужественно-волевое исполнение такого рода мотивов подчеркивается (в пометках Рубинштейна) контрастным интонационным вариантом.

Примером могут служить следующие два варианта динамических указаний (в аналогичных мотивах) из первой части симфонии «Океан»:



Обратим внимание, что варьирование динамики, артикуляции и лигатуры при исполнении одной и той же или аналогичной мелодии, судя по пометкам Рубинштейна, характерно, видимо, для его исполнительского стиля последующих лет. Но отдельные случаи такого рода вариантов встречаются и в композициях начала 50-х годов. Приведем пример из второй части симфонии «Океан»:



Рубинштейн, видимо, любил резкие динамические контрасты. Судя по рецензиям, нередко в его исполнении динамический подъем неожиданно обрывался (без всякого *diminuendo*), и за ним следовала — уже в сфере *piano* — широкая напевная мелодия.<sup>199</sup>

Примечательной особенностью динамики Рубинштейна являются совсем короткие, внезапно возникающие и тут же обрывающиеся звуковые нарастания. Они придают интонируемой музыке то настойчиво протестующий, то гневно негодующий, то непоколебимо решительный характер. Вот примеры таких динамических вспышек:

Allegro

Мазурка-фантазия, оп. 4

Moderato

Трио, оп. 15, № 2

Adagio non troppo

Соната, оп. 19

Трудно отделаться от впечатления, что это не запись динамики *рахманиновского* исполнения! Вероятно, почти так же, с теми же «совсем короткими, мгновенно свирепеющими *crescendo*»<sup>200</sup> эту музыку играл бы Рахманинов. И в такой детали — протестующие реплики! — сказались нити преемственности, связывающие пианизм Рубинштейна и Рахманинова.

## 5

Пианизм молодого Рубинштейна резко отличался от искусства других пианистов, концертировавших в те годы в Петербурге, не только в силу масштаба его дарования, но и по самому стилю его игры. Это отличие становится особенно рельефным при сопоставлении исполнительского искусства Рубинштейна с пианизмом молодого Лешетицкого, с 1852 года поселившегося в Петербурге и сыгравшего впоследствии значительную роль в истории русской фортепьянной культуры.

Характер игры Лешетицкого под влиянием русской действительности в последующие годы во многом изменился. Но в начале 50-х годов «главный характер его исполнения проявлялся в особенном изяществе».<sup>201</sup> Таково было, по-видимому, всеобщее мнение тогдашних петербургских слушателей, нашедшее отражение в периодической прессе. Критик «Пантеона», отметив, как и другие рецензенты, что Лешетицкий «в высшей степени соединяет с технической ловкостью любовь к изящному», обратил внимание на «приятность» его исполнительского стиля: «Нам становится как-то хорошо, легко, благоприятная теплота проникает в наши фибры».<sup>202</sup>

Исполнительское искусство молодого Лешетицкого не ставило своей задачей передать в создаваемых образах реальную жизненную правду человеческих чувствований. Будучи *несколько* приподнятым, *в меру* задушевым, виртуозно-блестящим, изящным и грациозным, оно сводило все к приятности и чинности, срезало острые углы, сглаживало естественные шероховатости. Напряженно-драматические переживания и глубокие думы теряли в его исполнении силу и остроту, становились умеренными и элегантными. Это был эстетско-условный исполнительский стиль, стремившийся «облагородить» и «возвысить» действительность, идеализировать жизненные явления в духе изящного, отделить «поэтическим покровом» искусство от «прозы жизни». Пианизм молодого Лешетицкого обладал «обольстительной приятностью», но был лишен подлинной жизненной правдивости и не мог удовлетворить нового слушателя, взволнованного животрепещущими вопросами русской действительности.

Исполнительское искусство молодого Рубинштейна покоилось на противоположных эстетических позициях: на прогрессивных позициях реализма. Ему в равной мере был чужд как культ «умеренного», «изящного» и «вечно красивого», так и культ «демонического» и «романтически преувеличенного». Он не прикрашивал и не лакировал. В его «поражающей энергии»,<sup>203</sup> темпераментной активности, волевым напоре, стихийных порывах, гневно протестующих репликах, мужественной лирической напевности, взволнованной и страстной речи звучали призывы к борьбе, к дерзанию. Вместе с тем пианизм Рубинштейна был глубоко человечен, искренен и правдив. В этом искусстве была серьезность, строгость и суровость, но не было ни намека на пессимизм или безнадежность.


В мрачные годы николаевского террора, следовавшие за революционными событиями 1848 года, в годы, когда реакционное искусство призывало к смирению и уходу от действительности в мир красивого поэтического вымысла, реалистическое героико-лирическое исполнительское искусство гениального русского пианиста взывало к чувству человеческого

достоинства, показывало человеческий характер необычайной волевой устремленности, которому все по плечу, который способен справиться с любыми трудностями и победить.

15(27) апреля 1854 года Рубинштейн в последний раз за эти годы выступил в Петербурге, исполнив один из своих фортепьянных концертов. Через две недели, 30 апреля (12 мая), двадцатипятилетний пианист — теперь уже зрелый артист с установившимися художественными принципами и сформировавшейся индивидуальностью — выехал через Варшаву в Берлин. Во второй половине 50-х годов ему суждено было прославить русское реалистическое фортепьянное исполнительское искусство далеко за пределами его родины.







## Часть третья

### ЗА РУБЕЖОМ

1854—1858

Знаете ли вы Рубинштейна? Это образцовый труженик и из ряда вон выходящая артистическая индивидуальность... Я дорожу им как талантом и как характером...

*Лист, 1854*

Лист... отдает Рубинштейну лишь должное, когда называет его единственным наследником своей игры... Рубинштейн победил технику. Самое удивительное в его технике это то, что она совершенно не заставляет обращать на себя внимание...

*Л.-А. Цельнер, 1855*

## Глава восьмая

### 1

Антон Рубинштейн уехал из России в Германию во время Крымской войны. Этот период, когда, по словам Герцена, «на каждого русского народы смотрели с затаенной злобой, как на сообщника Николая»,<sup>1</sup> был мало благоприятен для концертной деятельности русского артиста. Это понимал и Рубинштейн, незадолго до отъезда за границу писавший матери: «...для артистической поездки время сейчас не лучшее».<sup>2</sup>

По отношению к России и к событиям Крымской войны в общественном мнении западноевропейских стран в те годы

наметились, как известно, две резко противоположные точки зрения. Не только прогрессивная общественность и представители потерпевших поражение в 1848 году революционных кругов, но и подавляющее большинство либерально-конституционной буржуазии видели в Николае I оплот общеевропейской реакции и желали военного поражения монархической России. Лишь консервативная аристократическая верхушка ряда западноевропейских стран была на стороне России и сочувствовала «европейскому жандарму» — русскому царю. Это отметил, рассказывая о своей заграничной поездке, и Рубинштейн: «В эти годы Крымской войны Европа враждебно была настроена к России. Там всюду ликовали по поводу победы над Россией, в том числе и в Пруссии. Только военная партия и те несколько генералов-стариков, которые получили Анну и Станислава,<sup>3</sup> составляли в этом отношении исключение».

Ко времени отъезда из России Рубинштейн не имел ясного плана своей заграничной деятельности. Он, видимо, смутно представлял себе, где именно будут проходить его выступления и какие формы они примут. Однако он отдавал себе отчет в причинах, побудивших его на несколько лет покинуть родину, и осознавал цели своей поездки за границу.

Как и многие другие прогрессивные деятели русской культуры того времени, Рубинштейн хотя бы на некоторое время хотел вырваться из невыносимой и удушливой атмосферы реакции, лжи и ханжества царской России. В письмах к матери он в той или иной форме возвращался к этому вопросу. Понимая, что положение придворного «истопника музыки» недостойно его дарования и губительно для него, он, как уже указывалось, еще в 1852 году мечтал о том, чтобы «броситься в объятия заграницы», «удрать отсюда, из этой среды». Как тут не вспомнить слов Герцена, написанных в эти же тяжелые годы: «Кто из нас не желал вырваться. . . из этой тюрьмы, занимающей четвертую часть земного шара. . . где всякий околоточный надзиратель — верховный владыка?»<sup>4</sup> Вздохнуть вольным воздухом, услышать свободную речь, выйти из-под опеки сановных чиновников и великосветских любителей искусства, которые, как писал Рубинштейн, «благодаря своим титулам и миллионам мнят себя артистами», — вот к чему он стремился в эти годы.

Однако материальных средств для этого у него не было. «Свою поездку за границу, — писал Рубинштейн матери в 1852 году, — снова должен отложить на год, так как не могу теперь добыть для этого средств. Вьетан, Серве, Гензельт, Леви — все уехали за границу. Мне пришлось всех их провожать к пароходу. Представляете себе, как грустно было мне возвращаться в Петербург».<sup>5</sup> За два года, прошедшие со дня написания этого письма, материальные дела Рубинштейна не

улучшились, и теперь, в 1854 году, ему пришлось для поездки в Германию прибегнуть к денежной помощи мецената, Матвея Юрьевича Виельгорского.

С какими целями отправился Рубинштейн за границу? Одной из целей его поездки было стремление расширить свой кругозор как человека и художника. Умный и проницательный — хотя порой и заблуждавшийся — артист-мыслитель, Рубинштейн понимал, сколь важно для его дальнейшего самосовершенствования знакомство с искусством других народов, общение с художниками разных взглядов и убеждений. «Перемена климата,— писал он матери, выражаясь иносказательно и намекая на «вечный мороз» николаевского Петербурга,<sup>6</sup>— обмен мыслями, новые лица, другие впечатления — все это крайне необходимо человеку, а в особенности артисту. Теперь я утопаю в этом и надеюсь, что оно принесет свои плоды».<sup>7</sup> Через год после этого письма Рубинштейн заметил: «Я всегда с интересом слежу за тем, в какой мере меняются — или остаются неизменными — мир и люди».<sup>8</sup>

В письмах Рубинштейна этих лет разбросано много замечаний о встречах с разными людьми, свидетельствующих о его пытливой наблюдательности. Вот один из примеров, относящийся к музыкантам: «Он (Иоахим.— Л. Б.) заинтересовал меня больше всего; он произвел на меня впечатление послушника в монастыре, который знает, что у него есть еще выбор между монастырем и миром, и который не принял еще решения. Что касается *Брамса*, то я не сумею точно определить впечатление, которое он на меня произвел; для салона он недостаточно грациозен, для концертной залы — недостаточно пылок, для полей — недостаточно прост, для города — недостаточно разносторонен... Но я надоедаю вам своими вечными наблюдениями».<sup>9</sup>

Однако Рубинштейн отправился за границу, конечно, не только для «своих вечных наблюдений» и, выражаясь его иносказательным языком, не только «для перемены климата». Основная цель поездки заключалась в другом: он стремился завоевать признание как *композитор*. Меньше всего он помышлял в те годы об исполнении произведений других авторов. Свое исполнительское дарование он поставил на службу творчеству, играя почти только свои произведения.

Еще в 1850 году, как уже указывалось, он наметил своей целью выступать «в качестве композитора, исполняющего свои симфонии, концерты, оперы, трио и т. п.». Со свойственным ему упорством он продолжал добиваться осуществления намеченного. Из года в год он неустанно повторял матери и своим друзьям, что именно является основной целью его поездки за границу: «...самое главное — познакомить с моими сочинениями, напечатать их»,<sup>10</sup>— писал он матери еще до отъезда из

Петербурга. «Я все больше приближаюсь к своей цели — составить себе имя как композитор; уже сейчас артисты играют мои сочинения в своих концертах. . .»,<sup>11</sup> — сообщал он в письме из Бибериха через год после отъезда из России. «Тем самым (исполнением оратории «Потерянный рай». — Л. Б.) я достигну своей цели: составлю себе имя как композитор»,<sup>12</sup> — писал он из Штутгарта.

Эта цель не была продиктована только честолюбием. Хотя честолюбие и не было чуждо молодому Рубинштейну, он легко мог достичь славы и почестей своими пианистическими выступлениями, и он это отлично понимал. Его стремление добиться композиторского авторитета обусловлено было двумя моментами. Во-первых, он верил в свое композиторское призвание, хотел в связи с этим занять независимое положение и иметь возможность отдаться свободному — от вмешательства меценатов и чиновников от искусства — музыкальному творчеству. Во-вторых, он стремился заняться широкой музыкально-просветительской деятельностью на родине. Он полагал, что проявленная им еще в 1852 году инициатива по организации Петербургской консерватории (Музыкальной академии) потерпела неудачу из-за его недостаточной авторитетности. Композиторский авторитет должен был, по его мысли, позволить ему в стране, где «правительство было и продолжает быть чрезвычайно индифферентным к вопросам искусства»,<sup>13</sup> добиться организации музыкально-профессионального образования, дать возможность противопоставить свою точку зрения на характер музыкально-просветительской работы в России позиции «высоких покровителей» искусства.

Жизнь внесла поправки в эти представления молодого музыканта. Но в те годы Рубинштейн наивно верил в безграничную силу музыкального авторитета, и он стремился завоевать этот авторитет своей деятельностью за границей.

\* \* \*

Рубинштейн страстно стремился вырваться из николаевской России и уехать за границу. Но достаточно ему было покинуть Петербург, как он начал тосковать по родине и мечтать о возвращении в Россию. Его удерживало за границей лишь настойчивое стремление во что бы то ни стало выполнить поставленную перед собой задачу.

Он покинул Петербург в начале мая 1854 года, а через два месяца после отъезда писал своему другу М. Фредро: «. . .меня столько лиц интересуется в С.-Петербурге, и если бы дело шло не об искусстве, я давно бы вернулся».<sup>14</sup> Прошло еще несколько месяцев. За это время Лист поставил в Вей-

маре оперу Рубинштейна «Сибирские охотники». в Лейпциге в симфонических концертах «Гевандгауза» была исполнена его симфония «Океан», издатели начали печатать его сочинения. Но Рубинштейн был обуреваем тоской по родине. «Если бы это стремление (составить себе имя как композитору.— Л. Б.) не было так близко моему сердцу,— писал он тому же Фредро,— я связал бы свои узлы и вернулся, так как ты не можешь себе представить, как я несчастен, с общественной точки зрения, в этой стране, где цивилизация дошла до такой степени, что люди стеснены в своих движениях, в своих словах, в своих знакомствах, во всем; они парализованы цивилизацией. . . Если бы у меня не было достаточной силы воли, не знаю, не был бы ли я способен бросить к черту всякие честолюбивые мысли и, не откладывая, вернуться аккомпанировать соловьям и наслаждаться обществом нимф,— но нет, *терпи, казак, атаманом будешь*».<sup>15</sup>

Летом 1855 года в письме к матери он снова пишет о возвращении в Россию: «Все время стремлюсь вернуться на родину. Но кто знает, что мне там предстоит. Я становлюсь все серьезнее в своем искусстве, а для наших дилетантов в музыке это мало подходит».<sup>16</sup> Осенью того же года он писал: «Я. . . буду рад возможности снова провести несколько лет в одном городе, ибо ролью «коммивояжера» своих произведений я совершенно пресытился. . . И все же я далек от того, чтобы сожалеть о моей поездке; напротив, она была необходима и благотворна».<sup>17</sup> В письме к Листу, написанном летом следующего года, он поделился своими мыслями о возвращении в Россию: «Я. . . повернул бы в обратный путь, в Россию, в страну, где многое лучше, чем в других странах, и где многое иное не хуже, чем повсюду».<sup>18</sup>

Прошел еще год. Но тема возвращения в Россию не сходит со страниц его писем. В конце лета 1857 года он снова пишет матери о том, с каким нетерпением ожидает момента возвращения на родину.<sup>19</sup>

Тоска по родине и стремление вернуться в Россию — постоянно повторяющийся мотив и в письмах Рубинштейна последующих лет во время его поездок по зарубежным странам. Впоследствии, на склоне лет, он записал в «Коробе мыслей»: «Казалось бы, что человеку должно быть «ubi bene ibi patria»,\* однако это безусловно не так; патриотизм в нем так силен, что, будь то Сибирь или Сицилия, цивилизованная или дикая страна, с деспотическим или республиканским правлением,— он чувствует тоску по родине, если судьба занесла его вдали от отечества. . . Патриотизм в человеке — прирожден. . .»<sup>20</sup>

\* «Где хорошо, там и родина» (лат.).

Из России Рубинштейн направился в Германию к Листу. Задержавшись по пути из Петербурга на некоторое время в Варшаве, он приехал в Веймар 18 (30) мая 1854 года. Как личность и как художник он сразу же привлек внимание Листа и окружающих последнего молодых музыкантов.

Рубинштейн — ему было тогда около двадцати пяти лет — был красив и привлекателен: стройная, пропорционально сложенная фигура; голова с густой темной шевелюрой; широкий лоб; большие живые серые глаза, сверкавшие умом, энергией и веселым озорством. Открытое, энергичное и вместе с тем сосредоточенное выражение лица. Его облик одним напоминал юного Аполлона, другим — молодого Бетховена. Лист за сходство с Бетховеном дал ему шутовское прозвище Ван II.<sup>21</sup>

Он был преисполнен надежд. В нем бурлили с трудом сдерживаемые силы, молодость и жизненная энергия. Человек огромной воли, великий труженик и страстный жизнелюб, он обладал трезвым и чуть ироническим — но без цинизма — умом, остротой и независимостью мысли, отличался прямо-той, а подчас и резкостью суждений. Вел он себя с достоинством, без фамильярности, которую не выносил, но вместе с тем с подкупающей естественностью, простотой и искренностью. Он умел подмечать смешное в жизни, любил веселье и смех. Но порой на него находили приступы замкнутости, мрачности и угрюмости, которые Лист в шутку называл, в зависимости от их силы, «*murendos*» или «*rinforzando de murendo*».

В Веймар Рубинштейн приехал сложившимся художником со своими взглядами, убеждениями и принципами. Он защищал их с юношеским пылом и упорством, а порой и упрямством, и эта защита покоилась на глубокой внутренней убежденности в своей правоте. Его девизом, который он часто повторял, были галилеевские слова «*Errig si tuove!*», \*<sup>22</sup> которые слышались ему даже в начальных звуках Пятой симфонии Бетховена.<sup>23</sup>

Благодаря Листу Веймар в те годы стал музыкальным центром Германии. Впоследствии Рубинштейн вспоминал: «Подобно тому как в свое время Гёте царил в Веймаре в отношении литературы, так Лист царил в области музыки... Веймар был удивительнейшим центром. Там жили поэт Гофман, Швинд, бездна литераторов и музыкантов. Все приезжали поклониться Листу». В 1847 году, за семь лет до встречи с Рубинштейном, Лист в зените своей славы прекратил публичную концертную деятельность пианиста: грандиозный успех в аудитории, восторгавшейся его виртуозностью, но не пони-

\* «А все-таки она вертится!» (ит.).

мавшей идейных основ его искусства, не удовлетворял его: деятельность артиста, слушатели которого восхищаются как раз тем, что было противно его сущности, казалась ему пустым и бесполезным занятием.

«Веймарскому Орфею», как прозвал его тогда Виктор Гюго, исполнилось в год приезда Рубинштейна в Германию сорок три года. Он развил в Веймаре исключительно интенсивную и многостороннюю творческую деятельность: как оперный и симфонический дирижер, пропагандировавший творчество Вагнера, Берлиоза и исполнявший произведения молодых и еще не окрепших талантливых композиторов; как композитор, написавший в эти годы многие из своих лучших произведений, такие, как «Прелюды», Соната h-moll, фортепьянные концерты, венгерские рапсодии; как публицист, выступавший с пламенными статьями, в которых боролся за идеи «музыки будущего», выдвигал музыкально-философские проблемы, поднимал значение артиста-исполнителя, защищал свои исполнительские принципы; как пианист, регулярно (обычно еженедельно) концертировавший в кругу близких ему людей; наконец, как педагог, мечтавший воспитать на основе высоких этических принципов плеяду молодых артистов, которые смогли бы поднять уровень музыкального развития слушателей и тем самым выполнить задачу, оказавшуюся не под силу одному человеку, даже такому, как он.

Во всей этой многогранной деятельности проявилась гигантская сила его личности, мощь опытного борца, умевшего и пафосом пламенной речи, и дружеской лаской, и демоническим сарказмом воспламенить пассивных, всколыхнуть инертных, тех, кто не умел желать, дерзать и действовать.

К этому художнику, обладавшему притягательной силой, Рубинштейн и приехал. В Веймаре суждено было встретиться двум великим деятелям музыкального искусства XIX века, венгерскому и русскому пианистам, людям разных поколений, столь схожим между собой и вместе с тем столь разным. Четырехлетие между 1854 и 1858 годами, которое Рубинштейн провел за рубежом, — это период их личного общения, интенсивной переписки и сближения. Но слишком многое разделяло их, и это должно было дать себя знать и сказалось в конце концов на их взаимоотношениях.

В год своего приезда в Германию Рубинштейн провел в Веймаре в общей сложности несколько месяцев. Он жил там в Альтенбурге — так назывался дом Листа и княгини Каролины Сайн-Витгенштейн. О ней Рубинштейн отзывался в те годы, как о женщине «очень оригинальной, но в сущности доброй и бесконечно умной и образованной».<sup>24</sup>

В Веймаре Рубинштейн попал в среду художественных деятелей, группировавшихся вокруг Листа. Это были ученики

Листа: Д. Прукнер, Г. Бронзарт, П. Корнелиус, Ф. Шрайбер, М. Сабинина и навещавший своего учителя Г. Бюлов; веймарские музыканты — скрипач Эд. Зингер и виолончелист Б. Косман; часто приезжавшие в Веймар музыкальные критики Р. Поль и Ф. Брендель (редактор «*Neue Zeitschrift für Musik*»); поэт Гофман фон Фаллерслебен и литератор Шаде; художник Швинд; старый веймарский актер, искусство которого в свое время восхищало Гёте, Эд. Генаст; его дочь, молодая певица Эмилия Генаст (первая исполнительница «Персидских песен» Рубинштейна), и другие.

Рубинштейн присутствовал на воскресных закрытых пианистических выступлениях Листа в Альтенбурге и на его занятиях с многочисленными учениками. Он принимал активное участие в жизни листовского кружка: музицировал с Листом<sup>25</sup> и с приезжавшими в Веймар музыкантами,<sup>26</sup> выступал в Альтенбурге со своими произведениями и импровизациями на молдавские и русские темы,<sup>27</sup> играл в доме русской ученицы Листа М. Сабининой;<sup>28</sup> написал по заказу Листа «Торжественную увертюру» к именинам великого герцога Веймарского,<sup>29</sup> сыгранную в веймарском театре под управлением Листа 12(24) июня 1854 года перед представлением оперы Шуберта «Альфонс и Эстрелла».

Лист проявил к Рубинштейну, которого знал еще мальчиком, исключительное внимание. Он с великой радостью встретил появление в Германии гениального русского пианиста и готов был всячески помочь ему. Лист надеялся в своей борьбе за «музыку будущего» найти поддержку в лице такого исполнителя, как Рубинштейн. В письмах Листа к Г. Бюлову, К. Клиндворту, Ф. Бренделю, Каролине Сайн-Витгенштейн и к другим корреспондентам встречаются многочисленные упоминания о заинтересовавшем и восхищавшем его русском артисте.

Через неделю после приезда Рубинштейна в Веймар Лист писал Бюлову: «Знаете ли вы Рубинштейна? Это образцовый труженик и из ряда вон выходящая артистическая индивидуальность. В течение 6 лет, проведенных в Петербурге, он написал несколько русских опер, полдюжину симфоний, столько же концертов для фортепьяно, трио, сонат, легких пьес и т. д. и т. д. Уже неделя, как я водворил его в Альтенбурге, и хотя он высказывает систематическое предубеждение против «музыки будущего», я дорожу им как талантом и как характером. Ему 25 лет, он обладает истинным пианистическим дарованием (которым он пренебрег в последние годы). Было бы несправедливо мерить его общей меркой».<sup>30</sup>

В письме к К. Клиндворту, написанном спустя несколько недель, Лист указывал: «Многое расскажу вам при случае о Рубинштейне. Это дельный малый — пожалуй, наиболее зна-



чительный подлинный музыкант, фортепьянный исполнитель и композитор. . . из тех, кого я встречал среди молодых. Ему еще только недостает антифилистерства (Murlschafft).<sup>31</sup> Он обладает огромным материалом и исключительным умением его использовать. Он притащил с собой приблизительно 40 или 50 рукописей. . . которые я с большим интересом просматривал в течение 4 недель, проведенных им здесь, в Альтенбурге».<sup>32</sup>

В начале июня 1854 года Рубинштейн сопровождал Листа на хоровые концерты в Галле.<sup>33</sup> Через месяц он отправился вместе с ним в Роттердам на юбилейные празднества Нидерландского музыкального общества. Здесь они слушали оратории Генделя («Израиль в Египте») и Гайдна («Времена года»), а также Девятую симфонию Бетховена.<sup>34</sup> В Роттердаме и Брюсселе, который они посетили на обратном пути и где музицировали в среде бельгийских музыкантов,<sup>35</sup> они осматривали картинные галереи. На Рубинштейна особенно большое впечатление произвели «Снятие со креста» Рубенса и «Фауст» Ари Шеффера,<sup>36</sup> очень разные картины, которым присуща, однако, общая черта — сильный драматизм. Остальную часть лета Рубинштейн провел в Биберихе,<sup>37</sup> где отдыхал и работал над сочинениями, которые были стимулированы впечатлениями, полученными во время совместной с Листом поездки в Голландию и в Бельгию.

В сентябре, октябре и начале ноября Рубинштейн — снова в Веймаре, ненадолго отлучаясь оттуда в Лейпциг для переговоров по поводу исполнения его произведений в «Гевандгаузе». Благодаря энергичной поддержке Листа осенью 1854 года в Веймарском театре должна была быть поставлена одна из одноактных опер Рубинштейна. Сначала предполагалось исполнить оперу «Фомка-дурачок», но Лист, исходя из особенностей либретто, отказался от этой мысли, отдав предпочтение «Сибирским охотникам». Рубинштейн согласился с этим выбором. «Переводить выражения чувств любви,— писал он Листу,— легче, чем сатиру, ибо чувства любви всеобща, тогда как сатира свойственна лишь некоторым нациям».<sup>38</sup> «Сибирские охотники» шли в Веймарском театре под управлением Листа 26 октября (9 ноября) 1854 года.

Начало января<sup>39</sup> следующего года Рубинштейн снова провел в Веймаре в общении с Листом и выступил там в придворном концерте.<sup>40</sup> В первой половине февраля 1855 года, после своих концертов в Берлине, он возвратился в Веймар. Здесь совместно с Листом он играл в придворном концерте дуэт последнего.<sup>41</sup>

В эти дни в Веймар по приглашению Листа приехал Берлиоз, который должен был дирижировать двумя симфоническими концертами из своих сочинений. Рубинштейн присутствовал на первом из них, состоявшемся 5 (17) февраля.

В программу этого концерта входили отрывки из симфонических сочинений Берлиоза и Концерт Es-dur Листа, который был тогда впервые исполнен автором. На следующий день — 6 (18) февраля — Лист устроил в Альтенбурге вечер и «в честь Берлиоза играл великолепно». <sup>42</sup>

Ночью или рано утром на следующий день Рубинштейн без объяснения причин уехал из Веймара в Берлин, откуда отправил Листу следующее небольшое письмо: «Вы были так заняты и окружены вчера вечером, что я не имел возможности проститься с вами и поблагодарить за ваше гостеприимство, что я спешу сделать в этих строках; не имея возможности присутствовать на концерте в среду и прослушать субботний, я не хотел больше обременять вас; к тому же у меня здесь множество дел». <sup>43</sup>

Лист, явно недовольный поведением Рубинштейна, в своем ответе писал ему: «Ваша утренняя *фуга*, дорогой Рубинштейн, мне не по вкусу, я ей весьма предпочитаю *прелюды*, которые вы до того писали в той же самой комнате, которую я, к своему великому удивлению, нашел пустой, когда зашел к вам, чтобы увести вас на берлиозовскую репетицию. Неужели, в самом деле, эта музыка так действует на ваши нервы? И после опыта, который вы уже имели тот раз при дворе (в придворном концерте Берлиоза 5 (17) февраля.— Л. Б.), для вас было слишком неприятно слушать еще раз? Если же вы поняли вкривь какие-либо мои слова, высказанные вам, то — даю вам слово — разве не вытекали они с моей стороны только из дружеской вольности обращения?.. Пишу вам эти строки лишь для того, чтобы дать вам понять, что ваше ночное бегство неприятно поразило меня и что вы лучше бы сделали, если бы прослушали «Бегство в Египет» или Фантазию на «Бурю» Шекспира». <sup>44</sup>

Излагая материалы об отъезде Рубинштейна из Веймара, Асафьев приходит к выводу, что «вдали от Листа и его круга Рубинштейн... больше любил Листа», и замечает, что это, в частности, вытекает из всей переписки Рубинштейна с Листом. <sup>45</sup>

Это заключение, поскольку речь идет о 50-х годах, представляется нам необоснованным. Неожиданный отъезд Рубинштейна и его явное нежелание присутствовать на репетиции и концерте Берлиоза находят свое объяснение в другом: питая антипатию к красочной, но, как тогда казалось Рубинштейну, бессодержательной музыке Берлиоза и не умея скрывать свои чувства, он не хотел вместе с тем проявлять неуважение к музыке друга хозяина дома. Рубинштейн бежал, если так можно выразиться, не от Листа, а от музыки Берлиоза.

Однако, как бы ни объяснять странное «бегство» Рубинштейна, оно не может быть оправдано; он выказал невнима-

ние и непочтительность по отношению к Листу, который с радушием принял его у себя. В этом эпизоде сказались те черты характера Рубинштейна, которые не раз играли роковую роль в его жизни: крайняя субъективность, несдержанность, вспыльчивость и нетерпимость.

В последующие месяцы во время концертных поездок Рубинштейна регулярная переписка между ним и Листом не прекращалась. Намереваясь послать на просмотр Листу клавираусцуг первой части оратории «Потерянный рай», Рубинштейн писал ему: «будьте добры, возвратите мне ее с вашими замечаниями, ибо я чувствую, что эту работу возможно выполнить, лишь советуясь с теми, кто ближе всего к этим возвышенным сферам».<sup>46</sup> В октябре Рубинштейн провел некоторое время в Альтенбурге и присутствовал 10 (22) октября на праздновании дня рождения Листа.<sup>47</sup> В декабре русский пианист и «веймарский Орфей» снова встретились — на этот раз в Берлине. Рубинштейн приехал туда из Лейпцига со специальной целью — прослушать симфонический концерт из произведений Листа, которым дирижировал автор.<sup>48</sup>

Летом 1856 года, после концертного турне по городам Германии, Рубинштейн снова поехал в Веймар, чтобы познакомиться Листа с законченной партитурой своей оратории «Потерянный рай», но не застал его там.<sup>49</sup>

В последующие полтора года встреч Листа с Рубинштейном не было, так как последний уехал на некоторое время в Россию (осень 1856 г.), потом в Ниццу (конец 1856 — начало 1857 г.), а затем концертировал за пределами Германии. Прекратился и обмен письмами. Дружеские отношения между ними сохранились, но стали, видимо, более холодными. Лист продолжал ценить и уважать Рубинштейна как артиста и человека. Рубинштейн с благоговением относился к личности Листа. Но все больше начали сказываться различия между ними во взглядах и характерах.

Осенью 1857 года, узнав, что Рубинштейн свыше года тщетно добивается исполнения своей оратории «Потерянный рай», Лист предложил ему свои услуги. В середине февраля 1858 года Рубинштейн приехал в Веймар и провел там несколько недель.<sup>50</sup> Оратория была исполнена под управлением Листа 2 марта (18 февраля).

На следующий день Рубинштейн писал издателю Б. Зенфу: «Итак, вчера История была спущена со ступеней. Это было блестящее исполнение — или Лист чародей, или люди его таковы. Могу только сказать вам, что трудно было... достигнуть более удачного исполнения. Я совершенно счастлив... Вы легко можете себе представить, как я благодарен за это Листу. Скажите мне откровенно, где вы среди нашей братья най-

дете кого-нибудь, кто поступил бы так; учтите, ведь он знает, что я не принадлежу к его партии». <sup>51</sup>

Летом Рубинштейн последний раз за эти годы встретился с Листом, заехав в Веймар попрощаться с ним перед возвращением в Россию. <sup>52</sup>

\* \* \*

Что дало Рубинштейну общение с Листом? В чем они расходились во взглядах? Что критиковал Лист в Рубинштейне и что, в свою очередь, не принимал Рубинштейн у Листа?

Отвечая на некоторые из этих вопросов, нам придется нередко выходить за хронологические грани этой главы. Многие в их взаимоотношениях, эстетических позициях и разногласиях, только наметившееся в 50-х годах, со временем вызревает, становится более явным и острым. В свете исторической перспективы не только легче ответить на некоторые из поставленных вопросов, но и сами ответы будут более полными и глубокими.

Лист укрепил Рубинштейна в его сложившихся еще в России взглядах на серьезные этические задачи, стоящие перед искусством, и на просветительскую миссию артиста-исполнителя. Вместе с тем Лист заставил Рубинштейна задуматься над рядом новых для последнего проблем музыкального искусства. Под непосредственным впечатлением первых недель общения с Листом Рубинштейн писал своему другу М. Фредро: «Лист — это человек, о котором я должен был бы написать книгу, если бы захотел проанализировать его. Могу только сказать, что это во всех отношениях личность, каких мало, — и как артист, и как человек, и как писатель. . . Я признаю, что многому научился у него и что многие вещи прошли бы для меня незамеченными, если бы я его не знал и если бы мы не обменивались мыслями». <sup>53</sup>

Рубинштейн не рассказал, чему именно он научился тогда у Листа. Высказать достаточно обоснованные предположения по этому поводу позволяют два источника, взятые в их взаимном сопоставлении: во-первых, проблемы, которым в тот период были посвящены выступления Листа в печати и о которых он беседовал в среде учеников и касался в письмах; во-вторых, то новое, что появилось во взглядах Рубинштейна и в его искусстве в эти годы.

Многочисленные статьи Листа, написанные им в годы сближения с молодым Рубинштейном, дают представление о круге проблем, которые занимали в ту пору великого венгерского музыканта. Не вызывает сомнения, что и его беседы с Рубинштейном далеко выходили за пределы узко музыкальных во-

просов. Они, видимо, касались и общих проблем искусства, философии, человеческого бытия. Не могла не быть затронута и «главная задача», стоявшая, по словам Листа, перед ним и его сподвижниками, — «художественная эмансипация музыкального содержания от схематизма».<sup>54</sup>

Лист хотел, конечно, «обратить Рубинштейна в свою веру», заставить принять его образ мыслей. В большинстве случаев ему это не удавалось, но эти беседы и споры сыграли значительную роль в дальнейшем развитии русского музыканта. Среди окружавших Листа лишь немногие обладали самостоятельностью и независимостью мысли. Большая часть — смотрела на все глазами Листа. Иное дело Рубинштейн. Вводя его в круг вопросов, которые до этого оставались им не замеченными, Лист чаще всего лишь рождал в нем энергию к самостоятельному мышлению, к поискам *своего* решения проблемы, и это решение опиралось на его, Рубинштейна, жизненный и художественный опыт.

Однако в отдельных случаях нетрудно установить прямое и непосредственное влияние Листа. Это, в частности, относится к навеянной Листом тематике музыкальных сочинений Рубинштейна. Под воздействием Листа Рубинштейн обращается к отражению музыкальными средствами общечеловеческих философско-поэтических и философско-космических проблем: «фаустовское» и «мефистофелевское», «сатаническое», как равнозначашее «прометеевскому»,<sup>55</sup> как воплощение мятежного, вольного, гордого и непокорного начала жизни.

В одном случае эта тематика принимает даже явно подражательную форму. Летом 1854 года, сообщая матери, что он начал работать над обещанной Петербургскому филармоническому обществу новой симфонией, Рубинштейн писал: «Первая часть будет называться *Фауст*, вторая — *Гретхен*, третья — *Мефистофель*, четвертая — *Поэт*. Сюжет прекрасен, но труден».<sup>56</sup> Начав работать над этим вариантом листовского сюжета (симфония «Фауст» Листа была закончена в сентябре 1854 г.), Рубинштейн вскоре от него отказался.<sup>57</sup>

Нетрудно проследить нити преемственности между Листом и Рубинштейном и во взглядах на исполнительское искусство. Речь идет не о просветительской миссии артиста (Рубинштейн приехал из России с прочно установившимися воззрениями на этот счет, во многом совпадавшими с листовскими), а о самой сущности исполнительского искусства, об исходных его принципах.

Осенью 1854 года во время пребывания Рубинштейна в Веймаре там выступала Клара Шуман, приехавшая по приглашению Листа. В лейпцигской музыкальной прессе после ее концертов был опубликован очерк Листа «Клара Шуман».<sup>58</sup> В нем Лист не только нарисовал портрет выдающейся немец-

кой пианистки, но и подытожил свои взгляды на проблемы исполнительского искусства, которые он часто излагал в кругу близких ему людей.

Виртуозность и ее роль в музыкальном искусстве — такова, собственно, основная тема этой статьи. При этом понятие виртуозности он трактует очень широко, отождествляя его с исполнительским искусством вообще. Он выступает в защиту виртуозности, которую кое-кто, по его словам, продолжает считать «уродливым наростом» на теле музыки, а не ее необходимейшим элементом. Маленькие людишки, пишущие музыку, нередко рассматривают вдохновенного исполнителя чуть ли не как паразита, присваивающего себе чужую славу. А между тем без виртуозности музыка остается мертвой.

Виртуозность имеет в музыкальном искусстве несравнимо большее значение, чем искусство гравирования для живописи или актерское искусство для драмы. Музыкант, имеющий опыт, может, конечно, представить себе звучание нотных знаков до их реального воспроизведения. Но это только мертвое и бесцельное упражнение. Лист высказывает справедливое сомнение, найдется ли такой композитор, который отказался бы от воспроизведения своих сочинений и «писал бы так называемую музыку для глаз». Между тем драматург пишет свои произведения и как литературу для чтения. «Чем является дневной свет для живописи, тем является и исполнение для музыкального произведения», — восклицает Лист. От исполнителя зависит жизнь или смерть музыкального сочинения. Виртуозность нельзя поэтому рассматривать как «пассивную служанку композиции».

Вслед за этим Лист дает свою трактовку проблемы «произведение — исполнитель». «Живопись, — пишет он, — это не рабски буквальная репродукция природы, и точно таково же отношение виртуозности к искусству музыкального сочинения». Развивая эту мысль, Лист проводит аналогию между художником-пейзажистом и рисовальщиком видов, с одной стороны, и виртуозом и исполнителем-ремесленником — с другой. Ремесленник добросовестно копирует — но это еще не искусство. По мнению Листа, тот, кто «с бессмысленной точностью следует за лежащими перед ним контурами», тот, кто не стремится одухотворить эти контуры чувствами и страстями, — тот не художник. «Виртуозность, — замечает он, — так же мало подчинена другим искусствам, как и живопись». Виртуоз — это не скворец, вызубривший несколько фраз. Подлинным виртуозом Лист считает того, кто способен «облекать идеи в чувственное одеяние».

Рубинштейн всегда живо интересовался принципиальными основами исполнительского искусства. В письме к Листу, написанном в 70-х годах, высказав ряд мыслей по этим вопро-

сам, он писал: «В конце концов этот предмет настолько задевает меня за живое, что я готов пуститься в бесконечные разглагольствования,— простите».<sup>59</sup> Высказывания Рубинштейна об основных принципах исполнительского искусства во многом опираются на приведенные положения Листа. Однако Рубинштейн вносит в эти положения весьма существенные поправки.

Как и Лист, Рубинштейн не признавал «объективного исполнения», возмущался теми исполнителями, которые, рядясь в тогу принципиальности, в силу своей творческой инертности превращаются в музейных хранителей. «Мне совершенно непостижимо,— писал он,— что вообще понимают под объективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиною, а личностью, есть само собою субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) — долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, т. е. субъективно, и мыслимо ли иначе?.. Если передача сочинения должна быть объективна, то *только одна* манера была бы правильна, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?.. Разве для музыкального исполнения существуют иные законы, чем для исполнения сценического? Разве существует одно только правильное исполнение роли Гамлета или короля Лира и др.? И должен ли каждый актер подражать одному только Гамлету или одному королю Лиру, чтобы быть правильным по отношению к объекту? Итак, в музыке я понимаю только субъективное исполнение».<sup>60</sup>

Как и Лист, Рубинштейн рассматривал искусство исполнения как творческую деятельность. «Воспроизведение,— не раз повторял он,— это второе творение».<sup>61</sup>

Подобно Листу, Рубинштейн придавал огромное значение в музыкальном искусстве виртуозности. «Инструментальное музыкальное искусство,— писал он Листу,— только потеряет с исчезновением виртуозности, ведь не *«хорошими музыкантами»* (намек на представителей музыкального академизма.— Л. Б.) двигается искусство вперед?!».<sup>62</sup> В другом месте он заметил: «Виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство — она обогащает средства для сочинения и расширяет горизонты выражения».<sup>63</sup>

Точка зрения Рубинштейна на основные проблемы исполнительского искусства раскрывается во всей полноте, однако, лишь в том случае, если в добавление к сказанному подчеркнуть, что он призывал к глубочайшему проникновению в авторскую запись, к соблюдению всех авторских указаний и к исполнению сочинений «в духе их авторов».<sup>64</sup> Иными словами, будучи противником «объективного исполнения», Рубинштейн акцентировал значение «объективного изучения».

В свете этих высказываний Рубинштейна становится понят-

ной его афористическая формулировка: «Сочинение — это закон, а виртуоз — исполнительная власть».<sup>65</sup> Он никогда не принимал листовского положения о том, что «виртуозность так же мало подчинена другим искусствам, как и живопись», положения, которое могло привести к произволу в исполнительском искусстве. «Находят же, — с возмущением писал Рубинштейн, — нынешние исполнители... удовольствие в произволе при исполнении ими сочинений (в этом большею частью виноваты Вагнер и Лист)...»<sup>66</sup>

В приведенной цитате явное полемическое преувеличение: Рубинштейн относит субъективный произвол по отношению к авторскому тексту, который разрешал себе молодой Лист, ко всей его исполнительской деятельности. Но при всем том эти слова подчеркивают существенное различие во взглядах на кардинальный вопрос теории исполнительства двух величайших пианистов XIX века; по мнению Рубинштейна, исполнительское искусство подчинено «законам сочинения», по мнению Листа, — продуктивное и репродуктивное искусства равноправны.

Но вернемся к поставленному вопросу о том, что дало Рубинштейну общение с Листом в четырехлетие между 1854 и 1858 годами.

Во время своих приездов в Веймар Рубинштейн часто слушал игру Листа. Программы еженедельных воскресных выступлений Листа в Альтенбурге были очень разнообразны. Они включали множество произведений, в том числе последние сонаты Бетховена, музыку Шумана (сонату *fis-moll* «Карнавал», «Крейслериану») и Шопена, песни Шуберта — Листа, сочинения Листа (сонату *h-moll*, венгерские рапсодии и др.), произведения молодых композиторов (в том числе сюиту «Бал», ор. 14, 6 прелюдов, ор. 24, и сонату для фортепьяно и скрипки, ор. 19, Рубинштейна).<sup>67</sup>

По словам Рубинштейна, Лист играл так, «как никто не играл до него и как никто никогда после него играть не будет, ибо это невозможно. Пальцы его были точно без костей; он соединял страстность, огонь, силу, энергию с воздушной легкостью, грацией и поэзией исполнения».<sup>68</sup> Не подлежит сомнению, что воздействие игры Листа на Рубинштейна было огромно. Он многого не принимал в исполнительском искусстве Листа, в частности, его «позировки перед слушателями», его преувеличений, его поражающих эффектов. Но вместе с тем игра великого Листа помогла пылливому уму русского пианиста находить *свои* ответы на волновавшие его вопросы музыкально-исполнительского искусства.<sup>69</sup>

В одном из писем к матери, относящемся к осени 1854 года, Рубинштейн писал: «Мы [с Листом] очень хорошо друг с другом ладим, хотя придерживаемся совершенно противополож-



ных взглядов».<sup>70</sup> Отголоски полемики двух художников встречаются в их переписке и в их письмах к другим лицам. Споры между ними возникали не только по поводу отношения к современным им явлениям музыкального искусства, музыкально-эстетических принципов и будущих путей музыкального искусства. В личности и художественной деятельности каждого из них было много такого, чего другой не понимал и не принимал.

Листу были ясны некоторые из важнейших недостатков Рубинштейна-композитора, и он справедливо их критиковал.

В конце жизни, подводя итог наблюдений над самим собой, Рубинштейн записал в «Коробе мыслей»: «Я живу в постоянном противоречии с самим собой, то есть я думаю иначе, чем чувствую... Эти противоречия в моем существе отравляют мне жизнь...»<sup>71</sup>

Своеобразные внутренние противоречия сказывались у Рубинштейна и в 50-х годах. Человек философского склада ума, он понимал, что реальная действительность исторически развивается и постоянно изменяется и что эти изменения не проходят бесследно ни для содержания, ни для формы произведений искусств. Уже было обращено внимание на часто повторяющийся девиз Рубинштейна: «*Errig si tuove!*» Эти слова Галилея Рубинштейн понимал не только в их прямом значении — «на том стою». Он вкладывал в них и иной смысл, который можно сформулировать так: «жизнь — в движении и изменении». В письме к Листу он заявлял: «Берлин по меньшей мере еще 50 лет будет пребывать в отношении музыки в XVIII столетии, и здесь есть лишь небольшой круг людей, который говорит: «*Errig si tuove!*»<sup>72</sup> Иными словами, Рубинштейн хотел сказать, что лишь немногие в Берлине понимали, что музыка изменяется в новых исторических условиях. В конце жизни Рубинштейн писал, что музыка в своих изменениях является отголоском исторических событий.<sup>73</sup> Такова точка зрения Рубинштейна-мыслителя.

Но не такова позиция Рубинштейна-композитора. Слух его — консервативный композиторский слух<sup>74</sup> вступал в противоречие с его суждениями и вел нередко по эпигонскому пути. Старые формы художественного выражения начинали казаться ему неизменными. Он переставал понимать, что выразительные средства даже наиболее прогрессивных композиторов прошлого, будучи *механически* повторены, в новых исторических условиях теряют свою впечатляющую силу воздействия.

Трудно сказать, понимал ли Лист эти противоречия Рубинштейна. Но во всяком случае, на грозящую ему опасность эпигонства, принявшую в эти годы в отдельных его произведениях (например, в Третьей фортепьянной сонате, в отдельных номе-

рах оратории «Потерянный рай») характер повторения мендельсоновских образов,— Лист ему указывал, хотя и считал, что Рубинштейн сам, без чьей-либо помощи, должен преодолеть свои недостатки. В письме к Ф. Бренделю Лист писал: «...Никто не может быть справедливее по отношению к нему (Рубинштейну.— Л. Б.), чем я. Однако я не хочу читать ему мораль — пусть обломает себе рога и, если ему угодно, пусть продолжает ловить рыбу в мендельсоновских водах и даже пусть поплавает в них, если ему это удастся. Я убежден, что, если он не захочет остановиться в своем развитии, он оставит все внешнее, формалистическое ради органически действительного».<sup>75</sup> В несколько иной форме эти же мысли о творчестве Рубинштейна Лист высказал М. Сабининой: «Вы знаете, как я высоко ценю талант Рубинштейна, вот почему я говорю откровенно. В развитии Рубинштейна два периода: детский и настоящий, переходный. До сих пор он слишком колеблется и приспосабливается к разным школам, например к школе Мендельсона».<sup>76</sup>

Лист справедливо упрекал Рубинштейна и в том, что он «композитор количества», небрежен в своем творчестве, не умеет отделять плевел от пшеницы. «Я уважаю,— писал он Рубинштейну,— ваши сочинения и многое хвалю в них... но с некоторыми критическими оговорками, которые почти все сходятся к одной точке: что ваша крайняя продуктивность до сих пор не оставляла вам досуга, необходимого для того, чтобы на ваших сочинениях сильнее почувствовалась бы печать индивидуальности и чтобы вы могли их *доверить*. Очень справедливо говорится, что недостаточно сделать, а что надо *доделать*».<sup>77</sup>

Эти замечания не были новы для Рубинштейна. Такого рода укоры делались ему и в петербургской прессе начала 50-х годов. Но Рубинштейн упорно не принимал ни критических замечаний русских рецензентов, ни дружеских советов Листа.

Впоследствии в «Коробе мыслей» он попытался ответить своим критикам и объяснить свою позицию в этом вопросе. Он писал: «Бывают художники... которые работают всю жизнь над одним и тем же произведением, чтобы довести его до совершенства; бывают другие, которые за свою жизнь создают неисчислимое количество работ, далеких, однако, от совершенства. Последнее кажется мне более логичным. Абсолютного совершенства в человеческом произведении не может быть, но в несовершенных произведениях может быть сколько угодно прекрасного и достойного оценки. В плодovitости творчества есть что-то симпатичное, ибо она наивна, в то время как вера в возможность создать нечто совершенное несет на себе печать самомнения».<sup>78</sup>

Пolemически заостренные слова Рубинштейна (противопоставление художника, создающего *одно* произведение, «художникам количества») малоубедительны. С его позицией, согласно которой вера художника в возможность создать нечто совершенное объявляется признаком гордыни, согласиться, конечно, нельзя. Ей можно противопоставить точку зрения ряда крупнейших деятелей искусства: тот не художник, кто не стремится к совершенству.

Историческая судьба многих произведений Рубинштейна подтвердила справедливость критических замечаний и советов Листа. Рубинштейн прошел тогда мимо них не столько в силу своей несговорчивости и упрямства, сколько из-за отрицательного отношения к ряду основных эстетических принципов своего критика.

Как уже указывалось, взгляды Рубинштейна на искусство сложились в России. В их основе лежали требования правдивости, искренности, простоты и естественности, требования, в значительной степени сложившиеся под воздействием прогрессивной русской художественной культуры с ее отрицательным отношением к романтическим преувеличениям. В этой части своих эстетических воззрений Рубинштейн стоял на той же позиции, что и Белинский, утверждавший, что «простота есть красота истины»; что и Глинка, восставший против вычурности, изысканности и «преувеличенного чувства»; что и Герцен, ценивший в Щепкине «нетеатральность на театре»; что и Тургенев, критиковавший некоторые пьесы Гюго за отсутствие в них простоты. С точки зрения этих же принципов Рубинштейн оценивал эстетические положения и искусство Листа и его соратников. Однако в этих, во многом верных, оценках Рубинштейн проявлял порой односторонность суждений.

Вскоре после приезда из России в Веймар Рубинштейн писал М. Фредро: «Мы совершенно расходимся (с Листом.— Л. Б.) по принципиальным пунктам его взглядов на музыку, которые заключаются в том, что он видит в *Вагнере* пророка будущего в опере, а в *Берлиозе* — пророка будущего в области симфонии». <sup>79</sup> Сочинения Берлиоза и, особенно, Вагнера казались Рубинштейну выпяченными, неестественными, фальшивыми, и именно поэтому он их не признавал. Впоследствии он говорил, что произведения Берлиоза, ослепительно и красочно изложенные, недостаточно значительны и глубоки по мысли и что главное в них — «предумышленность» и внешние эффекты. Музыка Вагнера представлялась ему лишенной правды. «Отсутствие натурности, простоты в его музыке,— писал Рубинштейн,— делает ее для меня несимпатичной». <sup>80</sup>

К Листу Рубинштейн также подходил с позиции своего правдолюбия. Многие в творчестве Листа русский художник

рассматривал как позу, как ложную аффектацию и утрировку. Необычайно высоко ставя личность Листа, Рубинштейн готов был согласиться с теми, кто утверждал, что венгерский музыкант искренен в своем актерстве. Но он не верил в будущее того искусства, которое носило в себе, как ему казалось, «принцип зла». «Для меня он (Лист.— Л. Б.) как бы демон музыки: прожигающий своею мощью, опьяняющий ширью своей фантазии, чарующий своею прелестью, в своем полете возносящийся до недостигаемых высот и увлекающий в бездонную глубину, . . . но — во всем фальшивый, мятежный, неправдивый, комедант, носящий в себе принцип зла».<sup>81</sup>

В последующие годы, после встречи двух великих пианистов в 1858 году (перед отъездом Рубинштейна на родину), они неоднократно общались друг с другом, но переписывались редко. При встречах они много музицировали. Споров они избегали, понимая их бесполезность. Думая по-разному, они продолжали уважать друг друга, хотя прежней дружеской близости между ними не было.

В 1886 году Лист умер. Рубинштейн в письме к матери посвятил его памяти следующие проникновенные строки: «Умер Лист! Это печальное событие. Не говоря уже о его музыкальном величии, он был совершенно необычайным явлением как человек, как личность. А в наше время, время страшной нивелировки, отсутствия крупных индивидуальностей как по характеру, так и по внешнему облику, время абсолютного эгоизма, — он (в противоположность всему этому) являл среди нас образ человека прежнего времени, и с его кончиной мы теряем даже представление об этом. Фортепьяно теряет вместе с ним свое величие, фантастику и поэзию; музыкальное искусство — человека дерзновенного и прогрессивного; музыкальная молодежь — поборника и покровителя. . .»<sup>82</sup>

### 3

В начале 1855 года в журнале «Neue Zeitschrift für Musik» был помещен большой очерк Листа о Шумане, вторая глава которого посвящена вопросам музыкальной критики. Со свойственным ему полемическим темпераментом венгерский художник защищал мысль, что артисты обязаны сами взяться за критическое перо, сами защищать свои убеждения и намерения. Он доказывал, что до тех пор, пока сами художники не выступят на музыкально-писательском поприще, критика будет мелкотравчатой.<sup>83</sup>

В письме к Рубинштейну Лист обратил его внимание на эту часть своей статьи и призывал приняться за критическую деятельность. Лист писал, что долг артиста, обладающего да-

рованием, умом и знаниями, защищать в печати свои верования. «Притом,— добавлял Лист, имея в виду различия их взглядов на ряд музыкально-эстетических проблем,— не имеет значения, к какой стороне выставляемых печатью мнений заблагодарассудится вам примкнуть».<sup>84</sup>

Под влиянием Листа Рубинштейн взялся за музыкально-критическую деятельность. В мае 1855 года в венском журнале «Blätter für Musik, Theater und Kunst» была опубликована его статья «Русские композиторы».<sup>85</sup> Свое выступление в печати по вопросу о русской музыке Рубинштейн в письме к матери объяснил патриотическими соображениями.<sup>86</sup> Однако, вопреки наивному мнению молодого Рубинштейна, его противоречивая и в основных своих принципах порочная статья, вызвавшая справедливое возмущение ряда русских музыкантов (в первую очередь Глинки), могла лишь принести вред прогрессивной русской музыкальной культуре.

Рубинштейн указывал в своей статье на глубокую музыкальность русского народа, для которого музыка — прежде всего язык души. Пение — жизненная потребность русского человека; песня сопровождает его в работе и в отдыхе, в радости и в печали. «Войдешь, например, на фабрику,— услышишь пение рабочих, при этом — стоит одному запеть, остальные вторят ему. Попадешь летом перед вечером в деревню, и уже издали доносятся звуки и голоса: обычно увидишь сидящего на завалинке перед избою парня, окруженного девушками, женщинами и мужчинами, которые слушают его пение, сопровождаемое игрой на балалайке. . . и подхватывают хором припевы его песни». Словом, народная песня звучит в России всюду и везде. Естественно, что эта глубочайшая народная любовь к музыке явилась той почвой, на которой расцвело богатство русских народных песен, «ритм, гармония и мелодия которых обладают таким своеобразным очарованием».

Восхищаясь русским музыкальным фольклором, Рубинштейн выказал, однако, недостаточно глубокое знание его. Он считал, что «русским народным песням, несмотря на их великие красоты, свойственна. . . известная монотонность». Эта монотонность, по мысли Рубинштейна, проявляется как в их общем «скорбном характере» (присущем по большей части даже веселым и танцевальным напевам), так и в их ритмическом однообразии: «все без исключения русские мелодии требуют  $\frac{2}{4}$  и  $\frac{4}{4}$  размера». Видимо, молодой Рубинштейн прошел даже мимо столь характерного для ряда русских народных песен смешанного — пятидольного, семидольного и даже одиннадцатидольного — размера.

Опираясь на богатейшие сокровища русского фольклора, указывал Рубинштейн, русские композиторы стремятся создать

национальное музыкальное искусство. Возможно ли создание такого искусства? Надо ли стремиться к этому?

Ответ на этот вопрос Рубинштейн дает глубоко ошибочный. По его мнению, создать национальное музыкально-драматургическое оперное произведение невозможно; создание же национальных песен и романсов не только возможно, но и необходимо, так как «песня — единственный вид музыкального произведения, который имеет родину».

Свой несостоятельный тезис Рубинштейн пытался обосновать. «Каждый встречающийся в опере элемент чувства, как-то: любовная страсть, ревность, мстительность, веселость, печаль и т. д. присущи всем народам земли, и потому передача музыкой этих всеобщих чувств должна носить не национальный, а общечеловеческий характер». Рубинштейн видел существенное различие лишь между западной и восточной музыкой. «Подобно тому как никто не попытается сочинить персидскую, малайскую или японскую оперу, а общевосточную, точно так же не может свидетельствовать о продуманном взгляде на этот вопрос стремление написать английскую, французскую или русскую оперу (мы имеем здесь в виду лишь музыкальную часть ее), а не общеевропейскую». Так обстоит дело, по мнению Рубинштейна, с национальной оперой.

Но по-другому смотрит Рубинштейн на романс и песню и, пытаясь свести концы с концами, совершенно запутывается. «Если не существует, — писал он, — как уже замечено, никаких национальных страстей, а потому и национальной оперы, то имеется национальная манера выражения настроений; песня может поэтому иметь национальный характер».

Нет нужды доказывать порочность тезиса Рубинштейна о невозможности создания национальной оперы: весь ход развития оперной культуры, в частности и в особенности русской, показал полнейшую несостоятельность этого основного положения его статьи. Нет необходимости доказывать и нелогичность надуманного противопоставления «общечеловеческих страстей» — «национальным настроениям». Все содержание, весь тон и характер его статьи свидетельствуют о том, что Рубинштейн в то время не понимал подлинной сути национальной оперы: для него национальная опера — это «переплетение между собой народных песен» и «манера» их обрабатывать, а не выражение духа, мыслей и чаяний народа.

Полагаем, что в тогдашнем ответе Рубинштейна на вопрос о возможности или невозможности создания национальной оперы, помимо недостаточного понимания русской музыкальной культуры, в известной степени сказались и субъективные моменты. Ведь Рубинштейн в период 1848—1854 годов пытался создать национальные русские оперные произведения (эпическую оперу «Дмитрий Донской», комическую оперу

«Фомка-дурачок»), но потерпел неудачу. Не прислушавшись к умной, пронизательной и тактичной критике Серова, Рубинштейн пришел в те годы к ложному выводу, что неудача объясняется не его личной неподготовленностью к созданию русской национальной оперы, а принципиальной невозможностью написать полноценное национальное оперное произведение. Недостаточно критическое отношение к своим ранним операм сыграло, видимо, роль в неверной эстетической позиции, которую он занял в статье «Русские композиторы».

Вернемся, однако, к рассмотрению ее содержания. Рубинштейн дал в ней характеристику творческой деятельности отдельных русских композиторов. Наше внимание привлекает его отношение к музыке Глинки. Рубинштейн в восторженных тонах пишет о романсах Глинки. «Величайшим русским композитором и в области песни, бесспорно, остается Глинка, который должен быть без колебания назван русским Шубертом. Он придал русской песне художественную форму. . . Песни его отвечают всем самым высоким художественным требованиям». Характеризуя до этого обобщенно песенное творчество русских композиторов, Рубинштейн писал: «. . . нет ни одной русской песни (а песенная литература в России очень богата), которая полностью не носила бы в себе национальных черт».

Из инструментальных произведений Глинки он выделил «Камаринскую», которая «должна быть причислена к числу самых лучших и самых остроумных произведений русской и иностранной музыкальной литературы».

Однако великих опер Глинки и их значения для русской и мировой музыкальной культуры Рубинштейн тогда не понял. Правда, говоря об «Иване Сусанине» и «Руслане», он называл Глинку «гениальнейшим русским композитором»; указывал, что он «не только должен быть причислен к лучшим композиторам России, но призван занять почетное место среди лучших иностранных композиторов»; относил обе глинкинские оперы к «мастерским произведениям», восторгался их мелодикой, полифонической разработкой тем и инструментовкой. Но, верный порочному принципу своей статьи, при этом заявлял, что, в силу невозможности создать национальное оперное произведение, даже самый гениальный из русских композиторов в операх своих «потерпел крушение».

Эта статья не могла не вызвать негодования Глинки: ведь Рубинштейн выступил против того, за что всю свою жизнь боролся великий русский композитор. Осенью 1855 года Глинка писал В. П. Энгельгардту: «[. . .] Рубинштейн взялся знакомить Германию с нашей музыкой и написал статью, в коей всем нам напакостил и задел мою старуху «Жизнь за царя» довольно дерзко. По сему поводу в С.-Петербургской немецкой газете в № 3 напечатан был на днях фельетон в защиту ста-

рухи моей и в поругательство дерзкого [...] Рубинштейна. Этот фельетон написал некто Berthold (вероятно, он знаком вам), он написан хладнокровно, дельно, но [...] досталось на порядках».<sup>87</sup>

Содержание статьи, о которой писал Глинка,<sup>88</sup> свидетельствует о том, что ее писал критик, идейно близкий великому классику русской музыки. Статья написана выдержанно и весьма содержательна. Убедительно опровергая положения, выдвинутые Рубинштейном, Бертольд, опираясь на примеры из истории музыки, так формулирует свой весьма примечательный вывод: «Кто же не признает, что, несмотря на это (на то, что подлинные произведения искусства носят национальный характер.— Л. Б.), больше того, именно потому... что они (подлинные произведения искусства.— Л. Б.) схватывают и воспроизводят примечательные национальные особенности, они приобретают благодаря этому народному характеру общечеловеческий характер, благодаря своему стилю и своей оригинальности принадлежат мировой истории и становятся бессмертными».

Первое литературное выступление молодого Рубинштейна сыграло весьма печальную роль в его жизни. Именно эта статья рассорила его с Глинкой и другими прогрессивными деятелями русской музыкальной культуры. Именно к ней на протяжении всей дальнейшей жизни Рубинштейна и после его смерти возвращались его противники.

Между тем сам Рубинштейн от основных тезисов своей статьи и от оценки опер Глинки впоследствии отказался. Диктуя воспоминания, он охарактеризовал свою первую статью как «порядочную глупость». Значительно раньше, в 1871 году, в речи, произнесенной в годовщину основания Петербургской консерватории, он сказал, что творения «великого и бессмертного Глинки» — вечны и «с помощью консерватории красоты, которые они в себе заключают, дойдут до отдаленнейшего потомства».<sup>89</sup>

Наконец, сохранилось прямое высказывание Рубинштейна о его статье 1855 года. В беседе, относящейся к 80-м годам, он сказал: «Я всегда обожал Глинку, я всегда ставил его в уровень с Бетховеном, а меня уверяют, что я его ругал. Я положительно это отрицаю. К несчастью, у меня нет этого номера (ссылались на какую-то немецкую статью 40-х гг.); \* я этого опровергнуть не могу. Но если бы я даже что-нибудь подобное тому, что мне приписывают, и говорил, то ведь я это сказал тридцать пять лет тому назад,— время, за которое я мог изменить свое мнение; но я положительно не помню, чтобы я когда-либо так думал о Глинке...».<sup>90</sup>

\* Рубинштейн ошибся: речь идет здесь о статье, опубликованной в 1855 г.



На протяжении всей своей творческой жизни, даже во время концертных поездок, Рубинштейн регулярно и систематически занимался сочинением музыки. Из множества написанного им в каждый период жизни в центре его внимания и творческих устремлений обычно находились крупные композиции. В период между 1848 и 1854 годами такими произведениями были оперы, фортепьянные концерты и симфонии; в четырехлетие пребывания за границей между 1854 и 1858 годами — прежде всего оратория «Потерянный рай».

В основу текста этой оратории положена поэма Мильтона. По заказу Рубинштейна либретто оратории написал А. Шлёнбах, немецкий литератор, бывший в дружеских отношениях с Листом. Рубинштейн приступил к работе над этим сочинением в январе 1855 года. О степени его увлеченности ораторией свидетельствуют следующие строки, написанные матерью: «Оратория «Потерянный рай»... так меня занимает, что ни о каких других произведениях не могу пока думать».<sup>91</sup>

К июлю 1856 года это сочинение было в основном закончено. «Поймите же,— писал он тогда Б. Зенфу,— блаженное чувство, с которым я пишу: «окончил!»... Я знаю заранее, что буду принят очень враждебно, потому что в нем (в «Потерянном рае».— Л. Б.) происходит нечто такое, что никакому Горацию не снилось; но при исполнении я смогу сказать вместе с Лютером: «стою на том, не могу иначе, да поможет мне господь, аминь». Если произведение даже потерпит фиаско, я буду вечно благодарен создателю, потому что вы не можете себе представить, сколько небесных мгновений я пережил при работе; правда, были и совершенно страшные часы, но и они стали мне дороги».<sup>92</sup>

Рубинштейн обратился к ораториальному жанру под впечатлением прослушанных им на музыкальных празднествах в Германии и Голландии монументальных оркестрово-хоровых произведений Генделя, Гайдна и Мендельсона. Известную роль сыграл здесь и Лист, советовавший Рубинштейну писать музыку на эпические философские темы. «Принялись ли вы за «Потерянный рай»? — спрашивал Рубинштейна Лист.— Полагаю, что это будет произведение, наиболее способное завоевать вам композиторскую славу».<sup>93</sup>

К поэме Мильтона, в которой своеобразно уживаются титаническая борьба с деспотизмом и пуританское смирение,

Рубинштейна привлекло ее бунтарское содержание, выразившееся в восстании сатаны и его сподвижников против бога.

Сатана — основная действующая фигура произведения Мильтона. В сущности, это герой всей поэмы, и в нем, при всей его противоречивости, больше внутренней красоты, величия и подлинной человечности, чем в боге. Покорное повиновение несовместимо с его гордой и мятежной натурой. Белинский в своей статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» писал, что Милтон, «сам того не подозревая... в лице своего гордого и мрачного сатаны написал апофеозу восстания против авторитета».<sup>94</sup> Именно протест против деспотической авторитарности и мильтоновский образ сатаны обратили на себя внимание Рубинштейна.

В музыке оратории, в которой сказалось творчески преломленное воздействие мощной архитектоники генделевских оркестрово-хоровых полотен и своеобразии построений поздних бетховенских фуг, проявились размах Рубинштейна, монументальность его стиля, мастерское использование больших хоровых коллективов и — в отдельных случаях — его мелодический дар. Но, как и во многих других его крупных произведениях, куски яркой и впечатляющей музыки (например, прелестное — в шумановском духе — начало хора, характеризующее расцветающую зелень) тонут среди общих мест, среди маловыразительного и лишнего характера материала. Многие номера заполнены гармонически вялой музыкой (с обилием секвенций и уменьшенных септаккордов) и ритмически однообразными построениями. Музыка, характеризующая ангела, архангелов, Адама и Еву (не говоря уже о речитативах бога), лишена индивидуального своеобразия. Для обрисовки этих персонажей Рубинштейн часто прибегает к готовым формам мендельсоновской музыки. Таковы, например, ария ангела в первой части оратории, напоминающая «Jerusalem» из «Павла» Мендельсона, экспозиция Евы во второй части, начало оркестрового вступления и трио архангелов в третьей части.

Наибольший интерес в «Потерянном рае» вызывает музыка, характеризующая основных героев произведения — Сатану и мятежников.<sup>95</sup> Рубинштейновский Сатана не похож на листовского Мефистофеля. Последнему свойственны едкий сарказм, цинический скептицизм, язвительная насмешка, злая издевка. Сатана Рубинштейна — сильная героическая личность, вождь, поднимающий бунтарей на свержение тирании. Это единственное действующее лицо оратории с ярко выраженной индивидуальной физиономией. Музыка, характеризующая Сатану, отражает пафос борца. В большей своей части она построена на призывно-фанфарных интонациях. Такова, например, хорошая по музыке ария Сатаны из первой части оратории, в основе которой лежат следующие мотивы:

*Allegro*  
*f*  


Всёк вос\_ста\_ нью, нель в вас сво\_ бо\_ дн сме\_ лый о... гонь е\_ ще го\_ рит...

*Allegro*  


Ду\_ хи, н вос\_ ста\_ нью все! Да, н борь\_ бе, н борь\_ бе...

Большой впечатляющей силы достиг Рубинштейн в грандиозном кульминационном номере первой части оратории, передающем борьбу бунтарей с небесными силами. Этот номер представляет собой мастерски осуществленную оркестрово-хоровую полифоническую разработку двух основных тем. Первая — взволнованная, встревоженная и призывно устремленная — построена на попевках, встречающихся в партии Сатаны:

*Allegro*  
 Хор (басы)  
 Оркестр  


На\_ верх, на\_ верх, где ти\_ ра\_ на пре\_ стол,

Вторая тема — героический марш мятежников — импозантна по стилю и ритмически подчеркнута:

*Allegro*  
 Хор (тенора)  
 Оркестр  


Стре\_ лы, пла\_ мя, бей\_ те, жи\_ те, пусть в силе\_ пе кро\_ ва\_ вом сги\_ нет наш враг,

«Схватка» бунтарей с силами бога, восхищавшая в свое время Листа,<sup>96</sup> насыщена энергией, волей и драматизмом. Она принадлежит к лучшим страницам «Потерянного рая». Взятая же как цельное произведение, оратория представляет теперь интерес лишь с культурно-исторической и биографической точки зрения.

## 2

В этот же период жизни Рубинштейн написал песенный цикл, вошедший в сокровищницу русской романсовой литературы и продолжающий по сей день восхищать своей поэтичностью, колоритной передачей восточной лирики, тонкостью отделки и композиторским мастерством. Так называемые «Двенадцать персидских песен» были написаны летом или ранней осенью 1854 года; весной 1855 года они вышли из печати. Они сразу же были высоко оценены современниками и вошли в концертный репертуар певцов. Получив печатный экземпляр «Песен», Лист писал Рубинштейну: «Решительно, первое впечатление, произведенное на меня этими «Lieder», когда вы мне показали их и когда я убеждал напечатать их безотлагательно, было верным, и я не ошибся, предсказывая им почти народный успех».<sup>97</sup> Впоследствии «Песнями на слова Мирза-Шафи» восторгались Стасов и Кюи, не любившие, как известно, сочинений Рубинштейна. Стасов называл их «истинно прелестными».<sup>98</sup> Кюи считал, что «Персидские песни» выделяются из всех сочинений Рубинштейна, полны выразительности, теплоты, сердечности, замечательной красоты и что «эти романсы так хороши, что трудно отдать которому-либо из них предпочтенье».<sup>99</sup>

Переводы на немецкий язык стихов азербайджанского поэта Мирза-Шафи Вазеха (некоторые из них были положены на музыку Рубинштейном) были опубликованы Ф. Боденштедтом отдельной книгой в 1851 году под названием «Песни Мирза-Шафи с прологом Фридриха Боденштедта». На немецком языке стихи получили вскоре широкую известность и неоднократно переиздавались. Впоследствии Боденштедт выступил с заявлением, что Мирза-Шафи в бытность Боденштедта в Тифлисе лишь обучал его восточным языкам и литературе, но поэтом никогда не был и что все опубликованные немецкие переводы, за одним исключением, являются продуктом его, Боденштедта, оригинального творчества. Как установлено исследованиями современных азербайджанских литературоведов,<sup>100</sup> Боденштедт в своем «разъяснении» солгал, совершив плагиат и объявив песни Мирза-Шафи своими произведениями. Большая часть стихов сборника Боденштедта является

переводами с азербайджанского языка (частично и с персидского) произведений Мирза-Шафи Вазеха и в отдельных случаях — других азербайджанских поэтов. Опираясь на эти исследования, «Двенадцать песен» Рубинштейна, написанных на тексты азербайджанского поэта, правильно было бы назвать «Песнями на стихи Мирза-Шафи в переводе Ф. Боденштедта». Это название соответствует авторской воле, выраженной в первом издании «Песен». В этом издании они были названы «Zwölf Lieder des Mirza Schaffi aus dem persischen von Bodenstedt». Впоследствии, в русском переиздании, этот opus Рубинштейна был назван «Персидскими песнями».

Из большого количества опубликованных Боденштедтом переводов (свыше 150 песен) Рубинштейн отобрал лишь двенадцать стихотворений, и самый выбор этот весьма примечателен. Человек, в котором клокотала могучая жизненная энергия, жизнелюб, исполненный оптимизма и надежд, молодой Рубинштейн отобрал те из песен Мирза-Шафи, в которых прославляется жизнь в различных ее проявлениях. В положенных на музыку стихах — большая их часть принадлежит к любовной лирике — воспеваются любовь, женская красота, человеческая мудрость, шутка, радость, веселье, солнечный свет и поэзия, отражающая окружающий человека мир и увековечивающая преходящее в жизни. В последнем из отобранных стихотворений как бы обобщается поэтическое содержание цикла:

И моря вечный шум,  
И яркий солнца свет,  
И розы нежной цвет...  
В моей душе живут,  
Поются в песнопеньях.

Общий эмоциональный колорит отобранных стихов и музыки, на которую они положены, — светлый и вместе с тем задумчивый. Эпиграфом ко всему циклу можно было бы взять строки Мирза-Шафи из 9-й рубинштейновской песни:

Как весело сердцу,  
Душе как легко.  
О, если бы вечно так было!

В «Песнях» Рубинштейн впервые обратился к музыкальному отображению поэтической лирики Востока и достиг такой впечатляющей силы выражения, до какой не доходил ни в одном из ранее написанных произведений. Это объясняется национальным характером его музыки, выраженным своеобразными и оставляющими глубокий след, но при этом очень простыми мелодическими, гармоническими и ритмическими средствами.

Конечно, в каждой песне есть свои индивидуальные особенности мелодики, ритмики, гармонии, фактуры аккомпанемента

и построения целого. Вместе с тем почти во всех песнях встречаются некоторые общие композиционные приемы, примененные очень тонко, с большим вкусом и в различных вариантах. Имеем в виду следующее: последовательная смена мажора (часто гармонического) и параллельного минора (часто натурального), различные лады с увеличенной секундой (или с двумя увеличенными секундами) и пониженной II ступенью, смещение опорных звуков в мелодиях, разная гармонизация одной и той же мелодии, органные пункты на одном звуке или на квинте, чередование дуольных и триольных групп, секвенционное повторение одного и того же короткого мотива (часто — триоли), орнаментальное опевание опорных звуков мелодии. При этом в ряде песен обращают на себя внимание свежие и колоритные тональные планы.

Обратимся к музыке отдельных песен.

В «Зулейке» — чудесном прославлении любимой — возвышенно-гимнический с элементами восточной томности характер музыки достигается сочетанием ряда музыкально-выразительных средств. Каждый из куплетов песни состоит из трех разделов. Мелодия, начинаясь с опорного звука *as*, поступенно

Andante

Ах, сра-вню льте-бя с не-бес-ным ан-ге-лом и-ли с ро-вой,  
ца-ри-цей цве-тов, по-лей...

поднимается в первом такте к ноте *c*, во втором — к кульминационному звуку этого отрезка мелодии *des*, затем она так же плавно (дуоль и триоль!) опускается к опорному звуку *as*. Но этот опорный звук сразу же смещается: происходит отклонение в параллельный минор (натуральный), и опорным звуком становится *f*. После двухтактного инструментального отыгрыша в *f*-moll начинается (в *As*-dur) второй раздел мелодии, являющийся вариантом первого:

Andante

и-ли да-же с све-том яр-ким, сол-неч-ным, с све-том яр-ким,  
све-том сол-неч-ным...

Высшей точкой мелодии становится теперь *d*. Дальше появляются увеличенная секунда и опорный звук *g*. Слух не-

вольно сопоставляет: *d* во втором разделе мелодии с *des* в первом, увеличенную секунду — с большой секундой, опорный звук *g* — с опорной нотой *f*. Эти варианты придают мелодии большую свежесть. Обратим внимание на то, что, несмотря на тональность *c-moll*, *h* — *as* перед опорным звуком *g* воспринимаются как увеличенная секунда между II и III ступенями лада.

Очень тонко и интересно развивается мелодия в любовно-призывной восточной серенаде «Как увижу твои ножки я». Первая часть песни написана в куплетной форме. Каждый из куплетов заканчивается призывной квинтовой интонацией и опорным звуком *h*, который закрепляется благодаря четырехкратному повторению мелодии:



Во второй части песни происходит смещение опорных звуков мелодии. В натуральном *a-moll* опорным звуком становится тоника тональности:



Затем в мелодическом *a-moll* повторяется в несколько измененном виде второй четырехтакт первой части песни:



Опорный звук *a* поется и к нему добавляется другой опорный звук — *e* (квинта тональности). Дальше опорный звук снова сдвигается на секунду вниз (с *a* на *g*). Диапазон мелодической последовательности, уже звучавшей в начале второй части песни, расширяется:



Снова проходит вариант второго четырехтакта первой части песни, в котором опеваются опорный звук *g*. Квинтовой интонацией заканчивается вокальная партия песни:

*Con moto*

Луч\_ше ме\_ни ни\_кто, о де\_ва ра\_я, тво\_ю кра\_су не воо\_по\_ет.

Особое очарование этой песне придают «призывные» вставки («снизойди ко мне», «песню сладкую мою услышь»), помещенные между повторяющимися мелодическими вариантами.

Особенностью восточной застольной песни «Тому, кто хочет жить легко» является характерный лад первой части песни и тональный план всего романса. Первая часть пьесы близка одному из вариантов еврейской народной песни «Цигеле» («Козленок»). Д. Аракишвили она напоминает своим складом популярную армянскую песню «Аревнэ дав зейтунци нэр».<sup>101</sup> Эта часть песни написана в гармоническом мажорном ладу, в котором появляется II пониженная ступень. Обе пониженные ступени (VI и II) создают в мелодии перед квинтой и тоникой лада две колоритные увеличенные секунды:

*Allegro non troppo*

То\_му, кто хо\_чет жить лег\_ко, дру\_зья, не\_об\_хо\_ди\_мо, чтоб в куб\_ке пе\_ни\_лось ви\_но, не про\_ля\_ва\_яь ми\_мо.

Вся первая часть песни звучит на органном пункте тоники лада *F*. Почти вся вторая часть песни (в *B-dur*) выдержана на органном пункте *B*, но заканчивается в *F-dur*. Третий (последний) раздел песни представляет собой буквальное повторение второго, с той лишь разницей, что он завершается исключительно светло и радостно звучащим *D-dur*. Таким образом, тональный план всей песни выглядит так: *F-dur* (с пониженными VI и II степенями) — *B-dur* — *F-dur* — *B-dur* — *D-dur*.

В песне «Скинь чадру с головы» снова привлекает внимание ряд характерных и тонких ладовых и гармонических выразительных средств. Первый восьмитакт построен на двух ладах: на ладе мажорного наклонения с пониженной VII ступенью (эта ступень подчеркивается ее опеванием) и на ладе



минорного наклонения с повышенной IV ступенью (т. е. с увеличенной секундой между III и IV ступенями лада). Исполнено свежести окончание песни: после автентического каданса F-dur, которым завершается песня, следует семитактовое инструментальное заключение, представляющее собой плагальный каданс в гармоническом мажоре. Почти во всей песне встречаются ориентального характера многократные мелодические повторы, сохраненные и в инструментальном заключении.

Нельзя пройти и мимо некоторых ладовых особенностей романса «Нераспустившийся цветочек». Спокойная песня начинается после одногласного инструментального вступления с орнаментального типа пассажами, хроматизмами и увеличенной секундой перед опорным звуком *e*. В первых тактах самой песни чередуются гармонический минор (в аккомпанементе) с натуральным минором; конец песни — в том же a-moll, но с пониженной II ступенью, подчеркнутой синкопическим ритмом.

Какими скупыми и вместе с тем впечатляющими средствами сумел Рубинштейн передать в прелестном романсе «Клубится волною кипучею Кур» сложное эмоциональное состояние, когда одновременно и радостно, и светло, и бодро, и сердце переполнено любовью, и вместе с тем бесконечно грустно! Главными из этих средств являются простота и естественность мелодии и тонкое использование мажора — минора в самой песне и припеве. Этот припев невольно сопоставляется слухом со схожей, но вместе с тем столь отличной по своему эмоциональному содержанию мелодией вступления и заключения, и это сопоставление помогает глубже почувствовать характер музыки.

Светлый общий колорит песни «Над морем солнце блещет» в первую очередь обусловлен ее интересным и оригинальным тональным планом. Инструментальное вступление написано в Es-dur — g-moll — Es-dur. Песня начинается в g-moll. После половинного каданса (перед опорным звуком увеличенная секунда) повторяется уже звучавшая мелодия, но на этот раз она гармонизируется в B-dur. Голос заканчивает песню в g-moll. И тогда в инструментальном заключении появляются тональности G-dur — h-moll — G-dur, и в этих тональностях в виде послесловия повторяется вступление к песне. Таким образом, после длительного пребывания в бемольных тональностях, после g-moll неожиданно звучит одноименный мажор, оттененный h-moll.

В нашу задачу не входило детально анализировать каждую из «Песен на слова Мирза-Шафи». Нам представлялось лишь необходимым на ряде примеров обратить внимание на своеобразный, сочный, яркий, колоритный и вместе с тем очень тонкий музыкальный язык, каким заговорил Рубинштейн в

своих прелестных восточных романсах. Он, казалось, сбросил связывавшие его путы, освободился от обязательного подчинения музыкально-композиторским догмам (хотя нельзя не обратить внимание, что в отдельных случаях встречаются трафаретные «академические» гармонизации, вступающие в противоречие с восточным мелодическим языком романсов).

Что помогло Рубинштейну обрести творческую свободу и в полную силу своего таланта проявить творческую смелость, инициативу и фантазию? Всему этому способствовал ярко выраженный *национальный* язык «Песен». Тем интереснее и важнее попытаться разрешить вопрос о том, какая именно национальная музыкальная культура оплодотворила его замечательные «Песни».

Ни на Кавказе, ни в Иране, ни в других странах Востока Рубинштейн до написания так называемых «Персидских песен» не был. Нет никаких данных, которые позволили бы утверждать, что он в эти годы мог ознакомиться с восточной музыкой каким-либо иным путем. Между тем достоверно известно, что благодаря матери он знал, пел и играл в детские годы молдавские и еврейские народные песни. Любопытно, что первое выступление Рубинштейна в Веймаре в среде Листа и окружавших его молодых музыкантов заключалось во вдохновенной импровизации на темы молдавских народных песен. Как уже указывалось, попав в 60-х годах в Париже в общество молдаван, Рубинштейн привел их в восторг своими импровизациями на молдавские мотивы.

Естественно возникает вопрос: не молдавский ли музыкальный фольклор вдохновил Рубинштейна на сочинение «Песен», не особенности ли этого фольклора придали им тот национальный колорит, который воспринимается нами как восточный?

Наше предположение в значительной мере подтверждается при обращении к фольклорным материалам. Исследователь молдавской народной песни проф. Н. Н. Вилинский в статье «Об особенностях структуры молдавской народной музыки»<sup>102</sup> отмечает ряд характерных черт этой национальной музыкальной культуры. Он указывает на «множество точек соприкосновения между молдавской музыкой и еврейской». Остановливаясь на ладовых особенностях молдавской народной песни, Н. Н. Вилинский обращает внимание на следующие моменты. Для молдавской песни очень типично чередование мажора и параллельного минора. Ряд песен построен на ладах, в которых встречается увеличенная секунда между II и III либо между III и IV ступенями. Исследователь приводит примеры ладов молдавских песен, в которых II пониженная ступень чередуется со II натуральной, а также мажорного лада с пониженной VII ступенью. Мелодии молдавских песен обычно укла-

дываются в восьмитакты либо в другие группы парных тактов, а для их ритмики характерны частые триольные группы.

Именно эти ладовые, структурные и ритмические особенности встречаются в «Песнях» Рубинштейна.

Самая популярная форма молдавской инструментальной и вокальной народной музыки — дойна. Она обычно включает в себя свободные импровизации, исполняемые на флуере (род пастушьей свирели), на скрипке, а иногда и голосом. Эти импровизации построены на ряде интонационных оборотов. Отметим некоторые из них: орнаментальное колорирование опорных звуков мелодии (с обязательными увеличенными секундами, а иногда и хроматизмами), повторы мелодических попевок, чередование дуолей и триолей, постепенное расширение диапазона орнаментальных фигур. Приведем примеры некоторых характерных оборотов, встречающихся в этих свободных импровизациях: 103

*Sveltissimo con magnanimita* Дойна (пастушеская)



*Grazioso* Чабан (пастушеский)



*Brillante grazioso* Чабан (пастушеский)



Свадебная застольная



Сопоставляя приведенные примеры с мелодическими оборотами в ряде «Песен» Рубинштейна, нетрудно установить между ними интонационную близость.

Таким образом, предположение о том, что музыка «Песен на слова Мирза-Шафи» сложилась под значительным воздей-

ствием молдавского музыкального фольклора, представляется достаточно обоснованным. Однако, по всей видимости, этот интонационный комплекс лег в основу рубинштейновской музыки не в своем «чистом» виде. Благодаря матери Рубинштейн знал не только молдавские народные песни, но и тот «восточный» интонационный сплав, который был широко распространен на Юге России и который вобрал в себя молдавские, армянские, еврейские (народные и синагогальные), иранские, татарские и другие мелодические обороты. Фольклористы, как уже отмечалось, именуют его «переднеазиатским музыкальным субстратом». «Субстрат» этот сказался в ряде песен Рубинштейна, и этим обусловлено, что некоторые из них носят «со всем армянский» или «совсем еврейский» характер.

Кроме «Двенадцати песен», в середине 50-х годов Рубинштейн написал и ряд других вокальных произведений: 6 вокальных квартетов для мужских голосов, ор. 31, 6 песен, ор. 32, и 6 песен, ор. 33. Текстами для названных произведений послужили стихи немецких поэтов Гёте, Гейне, Тика, Уланда, Мозенталя и Гофман фон Фаллерслебена. Все эти вокальные пьесы по своему художественному уровню и впечатляющей силе ниже «Песен на стихи Мирза-Шафи».

В них явно ощутимы следы увлечения композитора немецкой вокальной лирикой, особенно песнями Шумана. В откликах Рубинштейна на эту музыку много милого и приятного, но мало яркого, значительного и индивидуально своеобразного. В отдельных романсах неприятно поражают трафаретные интонации (например, в порывисто страстном романсе «Скоро весны затмится заря»). Из всех этих вокальных пьес должны быть выделены две: поэтическая и тонкая «Весенняя песня» на слова Гейне «Все растет и зеленеет», родственная по своим интонациям первой песне из шумановского цикла «Любовь поэта»,<sup>104</sup> и замечательный, драматически насыщенный и колоритный восточный романс «Азра» (также на текст Гейне).<sup>105</sup>

### 3

Симфонические произведения и произведения для солиста с оркестром, написанные Рубинштейном в эти годы, по справедливости забыты. Сочиненная по заказу Петербургского филармонического общества Третья симфония A-dur, ор. 56, оказалась произведением серым и нежизненным; она, видимо, не удовлетворила и автора, так как под его управлением в концертах почти не исполнялась. Концерт для скрипки с оркестром G-dur, ор. 46, заполненный пустыми пассажами солирующего инструмента, также не может быть причислен к удачам композитора; при жизни Рубинштейна он исполнялся не-

сколько раз Г. Венявским и Л. Ауэром, но признания у публики не нашел. Оба эти сочинения не вносят ничего нового по сравнению с прежними симфоническими и концертными произведениями Рубинштейна. Более того, его вторая симфония «Океан» и некоторые из фортепьянных концертов, написанные в годы пребывания в Петербурге, несравнимо более интересны.

Одно крупное фортепьянно-ансамблевое произведение этих лет должно привлечь к себе внимание и по характеру музыки, и потому, что оно показательно для эволюции композиторского мастерства Рубинштейна, и, наконец, потому, что Рубинштейн в эти и последующие годы неоднократно исполнял его в концертах. Третье трио В-dur, op. 52, о котором идет речь, было сочинено в мае — июне 1857 года и сразу же исполнено в авторском концерте в лондонском Обществе камерной музыки («Musical Union»). Трио получило признание у аудитории. Вскоре, в конце того же года, оно было опубликовано, а несколько позже, ввиду широкой популярности, издано в четырехручном переложении А. Горна. Высокую оценку получило трио и у лондонских, венских и берлинских музыкальных критиков.

Л. Цельнер полагал, что трио принадлежит к числу лучших музыкальных произведений, созданных в этом жанре в те годы.<sup>106</sup> Г. Бюлов, вскоре исполнивший это трио в Берлине с Ф. Лаубом и Волерсом, посвятил этому сочинению большую статью.<sup>107</sup> Как и Цельнер, Бюлов считал характерной чертой нового рубинштейновского трио его полнокровие и «цветущую жизненность». Он писал: «Стиль Рубинштейна скорее бетховенский, чем мендельсоновский, он более прозрачен, чем шумановский, и, с одной стороны, лучшего вкуса, а с другой — глубже, чем гиллеровский, — *relictis caeteris*».\* Автор статьи отмечал мастерство и концертный стиль ансамблевой инструментальной группы Рубинштейна. Пожалуй, ни одно из тогдашних сочинений Рубинштейна, за исключением «Песен на стихи Мирза-Шафи», не получило такой восторженной оценки на страницах западноевропейской прессы, как Трио В-dur.

Оно, действительно, должно быть отнесено к числу лучших камерных произведений Рубинштейна. И все же это сочинение неровное и противоречивое. Не раз отмечавшиеся современниками недостатки крупных произведений Рубинштейна наличествуют в известной мере и здесь: отличный тематический материал уживается рядом с посредственным; чувства и мысли автора подчинены заранее установленной логике разработки; развитие материала не всегда продиктовано строгой необходимостью, что приводит к неоправданным повторам и длиннотам. Однако в Третьем трио этих недостатков меньше,

---

\* Не говоря о прочем (лат.).

чем в других крупных камерных сочинениях Рубинштейна, в частности меньше, чем в первых двух трио.

По характеру музыки трио продолжает линию, наметившуюся в первых фортепьянных концертах Рубинштейна в петербургский период его жизни, — пламенная героика в сочетании со светлым лирическим раздумьем. Основным материалом первой, лучшей, части трио является характерная своими ритмо-интонационными героическими возгласами главная партия:

Allegro

Скрипка

Виолончель

п

Allegro

п

о.п.

Эти ритмо-интонационные восклицания пронизывают всю ткань части. Побочная партия играет здесь в буквальном смысле побочную роль. Развитие главной партии — вычленение отдельных мотивов и их повторение, ритмические варианты, проведение темы в увеличении и даже двойном увеличении — очень содержательно. Оно позволяет композитору показать главную партию в различных аспектах: в героическом, спокойно-величественном, взволнованно-мятежном, патетическом и в задумчиво-элегическом. Но все это только оттеняет общий пламенно-героический характер цельной, как бы отлитой из одного куска металла части.

Прелестно контрастирует с ней задумчивая тема Adagio:

Adagio

п

Своими интонациями и диалогической разработкой (в репризе) она предвосхищает элегии Чайковского. Но вторая часть трио не отличается ровностью и цельностью. Adagio разжижено невыразительной средней частью.

Крайние части Скерцо стремительны и полны юмора. В теме — чисто бетховенские метрические перебои. Середина же этой части, как и середина в Adagio, водяниста и малозначительна.

Финальное, несколько растянутое *Allegro appassionato* с героико-порывистой первой темой (построенной, как и первая тема «Океана», на звуках мажорного трезвучия) и величественной второй завершает это интересное, но неровно написанное произведение.

4

В период между 1854 и 1858 годами Рубинштейн не писал фортепьянных концертов, но сольной фортепьянной музыке он уделял большое внимание и сочинил огромное количество фортепьянных пьес разных жанров и разного качества. Тут и большая четырехчастная Третья соната *F-dur* (op. 41), в которой наличествуют все внешние признаки сонаты, но нет вдохновения, своеобразия и глубины; и салонно-поверхностные «пьесы ни о чем», вроде акростиха (5 пьес) «Лаура» (op. 37), посвященного Лауре Швейковской — приятельнице Рубинштейна, которой он одно время был увлечен; и эффектные, изложенные в блестящем концертном стиле танцы, из которых лучшие — Вальс и Полька (фантазия «Бал», op. 14); и малоудачная попытка воскресить в виде сюиты серию старинных танцев (op. 38); и «Фантазия на венгерские мелодии», написанная и исполненная во время концертов в Пеште,— произведение подражательное, в котором делается попытка сочетать листовскую рапсодичность с шумановским фортепьянным изложением.

В этом беглом обзоре не перечислены два жанра, которые требуют к себе особого внимания: жанр прелюдий и фуг, с одной стороны, и жанр лирической камерной миниатюры — с другой.

Шесть прелюдий, op. 24, и шесть фуг в свободном стиле со вступительными прелюдиями, op. 53,— произведения родственные. Здесь — мир мыслей и настроений, не характерный для прежних сочинений Рубинштейна: мир свободных органных импровизаций, величественных и мощных полифонических построений. Тень Генделя и Баха явственно ощутима в этих произведениях. Быть может, органная культура Лейпцига — города, в котором из поколения в поколение передавались славные традиции органной импровизации,— вдохновила Рубинштейна на сочинение этой музыки. Быть может, сыграли роль импровизации Рубинштейна в Альтенбурге на изобретенном Листом инструменте, сочетавшем в себе особенности органа и фортепьяно. Быть может, наконец, фуги были пробами пера, полифоническими этюдами, понадобившимися Рубинштейну в период сочинения полифонических хоров оратории «Потерянный рай». Так или иначе, эта группа произведений Рубинштейна стоит особняком в его фортепьянном наследии.

Из шести прелюдий, ор. 24, посвященных Кларе Шуман, лучшими представляются две первые. В несколько сумрачной первой прелюдии, *As-dur*, гулко звучат и разносятся под сводами готической церкви органные басы. Вторая прелюдия, *f-moll*, представляет собой двухголосное имитационное произведение (современники называли ее двухголосной фугой), своеобразное концертато двух смычковых инструментов, написанное на тему баховского склада. В середине прелюда звучность меняется: создается впечатление, что к двум струнным инструментам присоединяется орган.

Остальные прелюдии менее интересны, но некоторые из них (например, пятая) очень полезны и могут быть с успехом включены в педагогический репертуар.

Фуги, ор. 53, были написаны не позже 1856 года, а в следующем году — изданы. Их высоко оценил Бюлов, исполнявший некоторые из них в концертах. Он писал: «Я считаю большие фуги ор. 53 Рубинштейна образцовыми, и при этом современными образцовыми фортепьянными фугами».<sup>108</sup> Название, которое Рубинштейн дал своему полифоническому сборнику — «6 fugues (en style libre) introduites de préludes», — верно характеризует его полифонические циклы: прелюдии — не больше чем органного характера импровизационные введения к фугам. Фуги сочинены на разнохарактерные темы генделевского и баховского склада. Написаны они сочно, с большим размахом и мастерством. В середине ряда фуг Рубинштейн ввел свободные, импровизационного типа эпизоды — прием, заимствованный, вероятно, у Мендельсона. Жаль, что полифонический сборник Рубинштейна не переиздается и так мало используется в учебной работе с молодыми пианистами.

Однако, какое бы искусство ни проявил Рубинштейн в сочинении импровизационных прелюдий и величественных фуг органного стиля, не этот жанр, которым он одно время увлекался, должен быть в центре внимания при рассмотрении его фортепьянного творчества этих лет. Несравненно большее историческое значение и больший художественный интерес имеют некоторые из его скромных по фактуре, но искренних и поэтичных фортепьянных лирических и танцевальных миниатюр. Эти бесхитростные, но проникнутые душевной теплотой и непосредственностью чувств фортепьянные пьесы продолжали глинкинские традиции в развитии русской камерной фортепьянной литературы. Вместе с тем они сыграли исторически важную роль, став связующим звеном между фортепьянными пьесами Глинки, с одной стороны, и Чайковского — с другой.

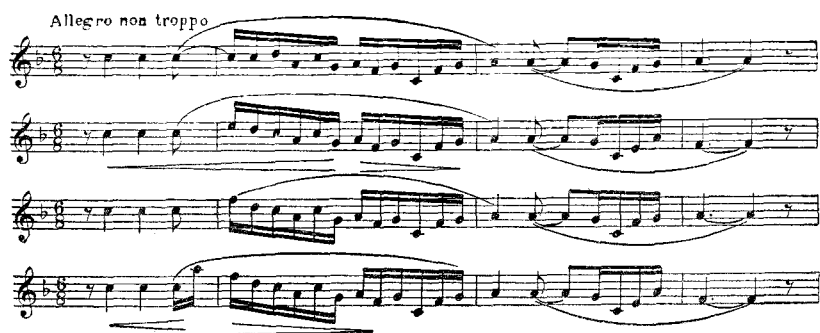
Остановимся на некоторых наиболее примечательных фортепьянных миниатюрах Рубинштейна этих лет.

Экспромт *F-dur*, ор. 16 № 1, написан в обычной для небольших пьес Рубинштейна трехчастной форме. Крайние части



напоминают баркаролу. Впечатление мягкого и легкого колыхания лодки на глади спокойного озера создается ритмом и рисунком мелодии (на ее вариантах построена вся музыка этих частей) и мерным аккомпанементом. В средней части — фортепьянном романсе, написанном на новом материале, — вкраплены мелодические обороты, заимствованные из крайних частей пьесы. Это придает цельность бесхитростной, по-весеннему светлой лирической миниатюре.

В пьесах этого времени Рубинштейн проявляет большое внимание к записи характера «произнесения» мелодии — и не только к записи динамики, но и к расстановке лиг. При этом он нередко варьирует свои исполнительские указания. Представление об этой вариантности в интонировании сходных мелодических оборотов дают следующие нотные примеры: <sup>109</sup>



Серенада G-dur, op. 16 № 3, написана, вероятно, под воздействием «испанской тематики». <sup>110</sup> Очень свежо звучит в этой пьесе проведение основных тем в различных тональных колоритах: первой темы — в неожиданном c-moll на органном пункте g (ждешь g-moll!); второй темы — в G-dur, после того как в своем первом проведении она звучала в Es-dur. Обратим и в этой пьесе внимание на характерные артикуляционные указания Рубинштейна, отмеченные лигами:



«Каприз», op. 21 № 2, привлекает внимание потому, что в нем с большой рельефностью кристаллизуются интонацион-

ные обороты и построения, «ведущие» к Чайковскому. Примером может служить следующий отрывок:

Allegro

*f*

*f*

*cresc.*

Серенада g-молл, ор. 22 № 2, которую в противовес Испанской серенаде, ор. 16 № 3, следовало бы назвать Русской серенадой, любопытна с иной точки зрения. Мелодика крайних частей пьесы впитала в себя интонации русского бытового романса и типично глинкавские обороты. Самое характерное в Серенаде — это русская народная жанровая сценка в середине пьесы. Она представляет собой ряд колоритных вариаций на русскую народную плясовую тему с имитацией звучности гуслей, балалаек и гармоники:

Allegro non troppo

*p*

Нити преемственности, идущие к этой части Серенады от вариаций Жилина и Л. Гурилева, очень явственны. И вместе с тем эта жанровая сценка подготавливает фортепьянные пьесы Чайковского в русском народном стиле.

Рубинштейн не раз возвращался в своем фортепьянном творчестве к жанру баркаролы и поэтично отразил в этом жанре свою любовь к русской природе. «Антон Григорьевич,— писал близко его знавший Кашкин,— любил северную природу, и преимущественно русскую, так что окрестности Петербурга или озера и болота Новгородской губернии были ему наиболее милыми местами, с которыми не могли сравниться красоты Швейцарии или Юга Европы».<sup>111</sup> В баркаролах Рубинштейн часто рисует спокойный северный водный пейзаж летней белой ночью. Написанная в эти годы Баркарола g-moll, ор. 50 № 3,<sup>112</sup> принадлежит к числу его лучших фортепьянных лирических миниатюр.

И в этой пьесе следует указать на варианты в расстановке лиг и, следовательно, в интонировании мелодии. Вот как расставлены лиги при первом проведении основной мелодии:



и как они расставлены в заключении пьесы:



Останавливаясь на некоторых лирических миниатюрах Рубинштейна, мы каждый раз привлекали внимание к его исполнительским указаниям в отношении штрихов. Эти указания отражали, конечно, некоторые стороны интонирования мелодии, характерные для Рубинштейна-пианиста: здесь и артикуляционная вариантность при произнесении мелодии, и вычленение отдельных небольших мотивов, имеющих особое смысловое значение (например, вычленение восклицательных интонаций в первой части Трио В-dur), и отчленение заключительного звука мотива (как, например, в Баркароле a-moll), и отделение вступительной затактовой ноты мотива. Все эти вопросы здесь не развиваются, так как это увело бы нас за рамки главы, однако нельзя не вернуться к уже высказанной мысли о том, что артикуляционные и динамические особенности рубинштейновского интонирования мелодии впоследствии сказались на исполнительских указаниях Чайковского в его фортепьянных пьесах.

Несмотря на частые концертные поездки, молодой композитор писал в эти годы чрезвычайно много, обращался к раз-

нообразным жанрам, разбрасывался. Художественно ценное и исторически важное оказывается погребенным среди мало-содержательной, трафаретной и бесцветной музыки. Приходится производить «раскопки» среди груды канувших в вечность сочинений. И общий вывод из этих «раскопок» можно сформулировать следующим образом: из творческого наследия Рубинштейна этих лет выдержало испытание временем то, что опиралось на национальные основы и национальные традиции,— цикл «Песен на стихи Мирза-Шафи» и ряд фортепьянных миниатюр.

## Глава десятая

### 1

Рубинштейн приехал в 1854 году за границу сформировавшимся и зрелым пианистом. Его взгляды на просветительские задачи, стоящие перед артистом, его стремление реалистично передать жизненную правду человеческих чувств и мыслей, его исполнительский стиль сложились под воздействием эстетических запросов прогрессивных демократических слоев русского общества. Новаторский реалистический пианизм Рубинштейна существенно и принципиально отличался от исполнительского искусства прославленных западноевропейских пианистов старшего и более молодого поколения: и от блестящей, внешне эффектной и певучей на итальянский лад игры Тальберга, и от изящной, но неглубокой интерпретации Шульгофа, и от серьезного, строгого и сдержанного искусства Клары Шуман, охваченной, по выражению Листа, «скорее божественным благочестием, чем божественным упоением»,<sup>113</sup> и от умной, классически стройной и ясной, но несколько суховатой игры молодого Бюлова. Лист в те годы публично уже не выступал, а мальчик Карл Таузиг еще не вошел в ряды концертирующих пианистов.

Исполнительское искусство русского артиста произвело ошеломляющее впечатление и на широкую публику концертных залов и на западноевропейских музыкантов. Однако единодушия в оценке исполнительского стиля Рубинштейна не было и не могло быть.

Существующие работы о Рубинштейне не освещают ни его концертного репертуара этих лет, ни трудностей, с которыми было сопряжено начало его пианистических выступлений на

Западе, ни споров, которые вызывала его игра в среде музыкантов. Это вынуждает прежде всего подробно осветить артистический путь Рубинштейна в эти годы и остановиться на оценках его исполнительского искусства в критических рецензиях западноевропейской прессы тех лет.

Помещаемая таблица дает если не исчерпывающую, то, во всяком случае, достаточно полную картину его открытых выступлений как пианиста (солиста и ансамблиста) и как дирижера.<sup>114</sup>

## 1854

Веймар. До 5 (17) июня. Импровизировал на вечерах у Листа в Альтенбурге на темы молдавских и русских народных песен.

Брюссель. Июль, 8 (20). Музыцировал совместно с Листом в кругу бельгийских музыкантов: *Бетховен*. Симфония № 9 (в 4 руки) и др.

Веймар. Август, 23 (сентябрь, 4). Играл в доме Сабининых.

Октябрь, 30 (ноябрь, 11). Играл в доме Сабининых: *Шуберт*. Дивертисмент (в 4 руки с Литольтфом).

Лейпциг. Декабрь, 2 (14). Выступил в абонементном концерте в «Гевандгаузе»: *Рубинштейн*. Концерт F-dur, op. 35;<sup>115</sup> Прелюд. op. 24 № 1; Этюд; Ноктюрн.

Декабрь, 13 (25). Выступил в квартетном собрании «Гевандгауза»: *Рубинштейн*. Октет, op. 9.<sup>116</sup>

Декабрь, 16 (28). Выступил в квартетном собрании «Гевандгауза»: *Рубинштейн*. Трио, op. 15 № (?) (совместно с Ферд. Давидом и Фр. Грюцмахером).

## 1855

Веймар. Не позже 4 (16) января. Участвовал в придворном концерте.

Берлин. Январь, 14 (26). Первый концерт при участии дирижера Л. Ганца и певицы Вестерштранд: *Рубинштейн*. Концерт F-dur, op. 35; Пьеса № 5 из альбома «Каменный остров»; Мелодия, op. 3 № 1; Каприз; Этюд; Симфония № 2 «Океан» (дирижировал автор).

Январь, 15 (27). Выступил в придворном концерте в Шарлоттенбурге: *Рубинштейн*. Фортепьянные пьесы.

Январь, 24 (февраль, 5). Второй концерт при участии дирижера Л. Ганца и певицы Валериус; *Рубинштейн*. Концерт G-dur, op. 45; Две прелюдии, op. 24 № 1 и 2; Ноктюрн; Каприз; Симфония № 3 B-dur (дирижировал автор).

Вена. Март, 10 (22). Первый концерт.

Март. Второй концерт.

(?). Третий концерт.

Апрель, 2 (14). Четвертый концерт.

(?). Пятый концерт.

В программах венских концертов: *Рубинштейн*. Симфония № 3 B-dur; Концерт F-dur, op. 35; Трио F-dur, op. 15 № 1; Трио g-moll, op. 15 № 2 (оба трио с участием Гельмесбергера и Шлезингера); Соната a-moll для ф-п. и скрипки, op. 19; Соната D-dur для ф-п. и виолончели, op. 18; Ноктюрн; Галоп, op. 14 № 9; Полька, op. 14 № 6; Романс, op. 26 № 1; Тарантелла, op. 6; Прелюдия, op. 24 № 2; Из «Персидских песен» (Вольф и автор).—*Шопен*. Ноктюрн; Колыбельная; Мазурка.—*Фильд*. Ноктюрн.—*Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».—*Гуммель*. Септет.—*Бетховен*. Трио B-dur, op. 97; Соната C-dur для скрипки и ф-п.,

ор. 30 № 2.— *Мейербер* (в обработке Рубинштейна и Вьетана). Дуэт на мотивы из «Пророка» (с Гельмесбергером).

Мюнхен. Конец апреля (начало мая). Концерты.

Лейпциг. Сентябрь, 25 (октябрь, 7). Выступил в абонементном концерте «Гевандгауза»: *Рубинштейн*. Концерт G-dur, ор. 45.— *Гаде*. Симфония с ф-п., ор. 25 (исполнял ф-п. партию).

Октябрь, 27 (ноябрь, 8). Выступил в концерте «Гевандгауза»: *Рубинштейн*. Фортепьянные пьесы (среди них Вальс из «Бала», ор. 14).

Гамбург. Декабрь, 25 (6 января 1856 г.). Выступил в симфоническом концерте: *Рубинштейн*. Концерт G-dur, ор. 45; Фортепьянные пьесы.

## 1856

Бремен. (?). Концерт: *Рубинштейн*. Концерт G-dur, ор. 45; Увертюра к опере «Дмитрий Донской»; Фортепьянные пьесы.

Ганновер. Январь, 28 (февраль, 9). Концерт. Та же программа.

Брауншвейг. Февраль, 4 (16). Концерт. Та же программа.

Кёльн. Февраль, 14 (26). Концерт. Та же программа.

Бонн. (?). Концерт.

Кобленц. (?) Концерт.

Майнц. (?) Концерт.

Штутгарт. Март, 12 (24). Концерт.

Начало мая (нов. ст.). Концерт.

## 1857

Ницца. Март. Концерт.

Париж. Апрель, 2 (14). Первый концерт в зале Эрара при участии

Л. Жакара, Э. Лало, К. Ней, Лагрэ.

Апрель, 11 (23). Второй концерт в зале Герца при участии А. Вьетана,

П. Виардо-Гарсна и Ю. Штокгаузена.

Конец апреля (начало мая). Третий концерт при участии А. Вьетана.

В программах парижских концертов: *Рубинштейн*. Симфония № 3 B-dur (дирижировал автор); концерт F-dur, ор. 35; Концерт G-dur, ор. 45; Струнный квартет, ор. 17 № 2; Соната a-moll для ф-п. и скрипки, ор. 19; Вокальные произведения (в том числе «Персидские песни», аккомпанировал автор); Ноктюрн; несколько пьес из альбома «Каменный остров» (в том числе № 5, 7 и др.); Полонез и Вальс из «Бала», ор. 14 № 2 и 4; Романс, ор. 26 № 1; Этюд; Баркарола № 2.— *Фильд*. Ноктюрн Es-dur.— *Моцарт*. Жига G-dur.— *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».— *Мендельсон*. Две песни без слов (одна из них As-dur).— *Шопен*. Колыбельная.

Лондон. Май, 6 (18). Выступил в филармоническом концерте.

(?). Концерт в «Musical Union».

(?). Концерт в «Musical Union».

В программах первых трех лондонских концертов: *Рубинштейн*. Концерт G-dur, ор. 45; вокальные произведения (в том числе «Персидские песни»); Соната для ф-п. и виолончели, ор. 18; Трио № 3 B-dur, ор. 52.

Май, 24 (июнь, 5). Участвовал в концерте К. Клиндворта: *Бах*. Концерт для двух ф-п. с оркестром.

Июнь, 11 (23). Концерт в «Réunion des arts»: *Мендельсон*. Трио № 2 и др.

Лейпциг. Конец октября (начало ноября). Выступил в квартетном собрании «Гевандгауза»: *Рубинштейн*. Трио № 3 B-dur, ор. 52 (с Ферд. Давидом и Фр. Грюцмахером).

Вена. Ноябрь, 24 (декабрь, 6). Первый концерт.

Декабрь. Второй концерт.

Декабрь, 7 (19). Третий концерт.

Декабрь, 14 (26). Четвертый концерт.

Декабрь. Пятый концерт.

В программах венских концертов: *Рубинштейн*. Концерт G-dur, op. 45; Трио № 3 B-dur, op. 52 (с Гельмесбергером и Борцала). Две мелодии, op. 3; Ноктюрн; Прелюдия и fuga из op. 53; Меланхолия, op. 51 № 3; Каприччио, op. 51 № 4; Полонез, op. 14 № 2, Галоп, op. 14 № 9.— *Бетховен*. Соната e-moll, op. 90.— *Фильд*. Ноктюрн Es-dur.— *Моцарт*. Жига G-dur.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».— *Мендельсон*. Песня без слов.— *Шуман*. «Wagim?».— *Шопен*. Ноктюрн; Колыбельная.— *Россини*—*Лист*. «Mira la bianca lupa».— *Шуман*. Вариации для двух роялей (с Дахсом).— *Вебер*. Фортепьянный квартет.— *Мендельсон*. Трио c-moll.

Пешт. Декабрь, 28 (9 января 1858 г.). Первый концерт.

## 1858

Январь, до 15 (27). Дал в Пеште еще 6 концертов.

Программы пештских концертов включали те же произведения, что и концерты в Вене. Кроме того, была исполнена Фантазия на венгерские народные мелодии Рубинштейна.

Прага. Январь, 29 (февраль, 10). Первый концерт.

(?). Второй концерт.

В программах пражских концертов: *Рубинштейн*. Трио № 3 B-dur, op. 52 (с Мильднером и Гольтерманом); Соната D-dur для ф-п. и виолончели, op. 18; Прелюдия и fuga из op. 53; Полонез, op. 14 № 2; Этюд; из «Персидских песен» и «Азра» (Фетэ и автор).— *Шопен*. Колыбельная.— *Моцарт*. Жига G-dur.— *Мендельсон*. Песня без слов (Volkslied).— *Фильд*. Ноктюрн Es-dur.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Париж. Март, 6 (18). Первый концерт при участии дирижера Гаммера: *Рубинштейн*. Концерт F-dur, op. 35; Прелюдия и fuga из op. 53; Фортепьянные пьесы.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Март, 30 (апрель, 11). Второй концерт в зале Герца: *Рубинштейн*. Концерт G-dur, op. 45; Концерт F-dur, op. 35.

Апрель, 6 (18). Участвовал в концерте Г. Венявского: *Вебер*. Концертштюк.— *Бетховен*. Крейцера соната.

Третий концерт: *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан» (дирижировал автор); Фортепьянные сочинения.

Четвертый концерт в зале Плейеля при участии Венявского, Лапрэ, Э. Лало и Л. Жакара: *Рубинштейн*. Струнный квартет; Сарабанда, op. 38 № 4; Пасье, op. 38 № 9; Куранта, op. 38 № 8; Соната D-dur для ф-п. и виолончели, op. 18.— *Бах*. Соната для скрипки и ф-п.— *Мендельсон*. Трио.

Лондон. Май—июнь. Выступал в Лондоне. В одном из концертов исполнил с Иоахимом «Крейцерову сонату» *Бетховена*.

Как видно из таблицы, концертную деятельность за границей Рубинштейн начал в Лейпциге. Однако добиться в «Гевандгаузе» исполнения своей симфонии и публичного выступления в качестве пианиста было нелегко: имя его еще ничего не говорило устроителям местных концертов. «...Я нахожусь,— писал Рубинштейн Листу из Лейпцига,— в настроении *murrando assai*» в его наивысшей степени; ничто мне здесь

не нравится, люди мне кажутся нестерпимо высокомерными, а дела непростительно гадкими. . . Я не иду ни к кому, так как никто не приходит ко мне; на дворе дождь, в душе моей печаль». <sup>117</sup> В том же письме он сообщал, что ему отказано в выступлении в концерте, в котором будет исполняться его симфония.

Рубинштейн предстал перед аудиторией «Гевандгауза» в качестве пианиста лишь в декабре 1854 года. В письме к матери он рассказывал: «14-го я играл здесь в «Гевандгаузе» и вызвал подлинный энтузиазм. . . Некоторые газеты меня бранят, чему нельзя помешать, в особенности мне, который шагу не сделает, чтобы добиться для самого себя людской благосклонности. Но большая часть газет ко мне доброжелательна и пишут так, что можно предположить, будто я их подкупил. А в действительности я с рецензентами скорее груб, нежели доброжелателен». <sup>118</sup>

Лейпцигская пресса по-разному отнеслась к сочинениям Рубинштейна, но в оценке его исполнительского искусства разногласий не было. Авторитетный лейпцигский журнал «Neue Zeitschrift für Musik» писал, что «как виртуоз Рубинштейн вне сомнений занимает одно из первых мест», что его техническое мастерство беспредельно и безупречно и что в художественном отношении его игра отличается «мощью и поэзией». <sup>119</sup>

Вслед за лейпцигскими выступлениями в симфоническом и квартетных собраниях «Гевандгауза» последовали два концерта Рубинштейна в Берлине в январе и в начале февраля 1855 года. Здесь он выступил как пианист и как дирижер своих симфоний.

Он писал Листу: «На прошлой неделе я дал свой 1-й концерт. Я заплатил из своего кармана 160 талеров, но имел большой успех, хотя журналы перебивают мне косточки». <sup>120</sup> В письме к матери после второго берлинского выступления он сообщал ей о блестящем художественном успехе обоих концертов, которые стоили ему, однако, 350 рублей серебром. «Это вас удивит, но это так. Все те, которые говорят, что они где-то зарабатывают концертами, лгут, так как нигде ничего большего сделать нельзя; в лучшем случае [окупить] расходы, но не более. . . Критика многократно меня разносила, но это не вредит, больше того, это иногда даже полезно». <sup>121</sup>

«Разносил» Рубинштейна берлинский критик Э. Коссак. Он называл русского артиста «художественным чудовищем», уподоблял звуки его музыки «скрипу дверей», сравнивал его композиторское и исполнительское искусство с «пустыней, в которой встречаются лишь грязные мужики и бандиты», характеризовал его интерпретацию как грубую, неотесанную и шумную и объяснял его триумфальный успех в Берлине «экзальтацией восхищения». <sup>122</sup>



Насыщенное жизненной энергией и глубокой душевностью фортепьянное искусство Рубинштейна казалось «грубым» не одному только Коссаку, но и ряду других берлинских рецензентов, искавших утешения от жизненных бурь в изящной, пикантной и элегантной игре соперника Рубинштейна в Берлине — Шульгофа. Коссак лишь выразил эти мысли в особо резкой и обидной форме.<sup>123</sup>

Совершенно иная точка зрения на искусство Рубинштейна была высказана в статьях известного берлинского критика Л. Рельштаба.<sup>124</sup> Он расценил концерты русского музыканта как наиболее значительное событие всего зимнего сезона. Талант Рубинштейна, по мнению критика, созрел и находится в полном расцвете. «Итог наших впечатлений — радость и благодарность, так как мы наконец снова можем приветствовать настоящего художника; не только достойного удивления виртуоза... но и художника-творца».

Переходя к характеристике игры Рубинштейна, Рельштаб писал: «Он *Геркулес* фортепьяно, *Юпитер-громовержец* инструмента; владеет, однако, величием спокойствия и управляет вспыхивающими молниями. Не всегда раздаются раскаты грома с его грозových небес. О нет! Нежная голубизна и ласковое солнце сохраняют у него все свои олимпийские права... Мощь его аккордовой и пассажной игры поражающа. Несмотря на то что оркестр... буквально стремился заглушить его... пианист все же там, где он этого хотел, побеждал оркестр мощью своих аккордов. Вместе с тем мы не можем сказать, что нас при этом оскорбляли преувеличения; он сохраняет меру — и, таким образом, остается в сфере прекрасного — даже при колоссальной мощи. Мы, слушатели, проникались поэтому душевной бодростью и радостью; лишь инструмент трепетал и буквально дрожал под ударами своего властелина... Но нет! После того как повелитель показал свою силу, он предоставил царить нежности».

Дальше Рельштаб в восторженных выражениях говорил об умении Рубинштейна извлекать «задушевные поющие звуки» и достигать «светлого звона серебряных колокольчиков». Критика удивляло лишь то, что в одном Рубинштейн «уступает» своим соперникам: в его звучности нет пикантности и блеска, как у других пианистов. Рельштаб объяснял это техническими приемами артиста: Рубинштейн, мол, прибегает к кистевым движениям даже тогда, когда нужны только движения пальцевых суставов. Проницательный берлинский критик, видимо, не до конца понимал тогда, что Рубинштейн сознательно избегал «пикантности», «внешнего блеска», «легкой элегантности»; что все эти атрибуты «изящных» пианистов лежали за пределами его эстетических идеалов, больше того, находились в противоречии с его художественными устремлениями.

В заключение критик подвел своеобразно сформулированные итоги своих впечатлений: «Если мы сравним его во всей его целостности с его теперешним соперником Шульгофом, то последний представляется нам блестяще освещенным волшебным замком, Рубинштейн же — дворцом, стоящим в огне пожара». <sup>125</sup>

Независимо от того, осознавал ли Рельштаб глубокий смысл своего сопоставления или не осознавал, его слова образно характеризовали основную идею фортепьянного искусства Рубинштейна. «Дворец, стоящий в огне пожара», противопоставленный ярко освещенному изнутри волшебному замку, подчеркивал бунтарский характер рубинштейновского исполнительского искусства, идейное различие между двумя концертировавшими в Берлине пианистами.

После второго берлинского концерта русского артиста Рельштаб внес некоторые дополнительные черточки в данную им характеристику Рубинштейна-пианиста: «Он стоит — исключая Листа — по сумме своих достоинств во главе всех пианистов. Некоторые из них превосходят его в отдельных качествах; но в *целом* его нельзя променять ни на кого. Его особенности — это сила, мощь, блеск и обаяние, — и первые из них в наибольшей степени». <sup>126</sup>

Художественный успех Рубинштейна все возрастал. В Вене, где он в конце марта и начале апреля 1855 года дал пять концертов, успех его принял триумфальный характер. Политические события (в Вене в те дни проходила привлекавшая к себе всеобщее внимание «конференция послов») не мешали тому, что имя русского музыканта не сходило с уст венцев и со страниц венских газет и журналов.

Здесь впервые в авторских концертах Рубинштейна <sup>127</sup> певец К. Вольф и композитор исполнили несколько песен на слова Мирза-Шафи. По словам венского корреспондента журнала «Neue Zeitschrift für Musik», вся Вена пела в эти дни песню «Клубится волною кипучею Кур», которая приобрела в течение нескольких дней всенародную популярность. <sup>128</sup> Несмотря на это, материальные дела русского артиста были плачевны: сбор с концертов не всегда покрывал расходы. В дни своих венских выступлений Рубинштейн писал матери: «О себе ничего особенного сообщить не могу — все то же: даю концерты, публика аплодирует, критика ругает, . . . карманы пусты и т. д. и т. д.» <sup>129</sup> О том же читаем в письме к виолончелисту К. Б. Шуберту: «Дела идут блестяще, наперекор критикам, которые (за малыми исключениями) ругают меня больше, чем холеру. О заработке, правда, пока не может быть и речи». <sup>130</sup>

В венской прессе вокруг концертов Рубинштейна разгорелась резкая полемика. «Эти концерты, — писал корреспондент «Neue Zeitschrift für Musik», — принадлежавшие к числу самых

интересных событий сезона. . . явились поводом к форменному литературному сражению, которое было близко к тому, чтобы превратиться в скандал».<sup>131</sup> С каждым последующим выступлением Рубинштейна возрастали энтузиазм публики и разногласия критиков. Споры шли вокруг композиторского и исполнительского искусства Рубинштейна. Его феноменальное виртуозное дарование никем не оспаривалось. Речь — в отношении его пианистического искусства — шла о двух моментах: во-первых, повторялись критические замечания Э. Коссака о стиле игры Рубинштейна, и этот стиль рядом рецензентов признавался грубым, шумным, «необработанным» («rohes Spiel») и «лишенным прелести»,<sup>132</sup> во-вторых, возмущение одних и удивление других вызывало то, что Рубинштейн играл почти исключительно свои сочинения.

Собственно говоря, в Вене повторилось то же, что было в Берлине. Но страсти разгорелись здесь несравненно сильнее, и некоторые венские газеты в грубой форме высказывали свою антипатию к Рубинштейну. Подобная резкость нападок объяснялась, вероятно, и политическими мотивами: официальная венская пресса в дни Крымской войны и в период, предшествовавший предъявлению Австрией известного ультиматума России, подчеркивала свое отрицательное отношение к представителю русского искусства.

Но масло в огонь подлил редактор венского музыкального журнала «Blätter für Musik, Theater und Kunst» Л. Цельнер, выступивший с серией статей в защиту Рубинштейна.<sup>133</sup>

Из статей Цельнера особый интерес представляет первая, в которой содержится ряд метких замечаний о пианизме Рубинштейна. Статья эта привлекает к себе внимание еще и потому, что очень понравилась Листу, который восхищался ее тоном, широтой суждений автора и готов был подписаться под отзывом критика об искусстве русского музыканта.<sup>134</sup>

Цельнер дал отповедь венским рецензентам за их пристрастные и несправедливые нападки на Рубинштейна, высказал свои суждения о сочинениях последнего и, переходя к его исполнительскому искусству, писал: «Как пианист Рубинштейн достиг совершенства. Лист, который действительно, без хвастовства, мог бы сказать о себе, что он величайший пианист мира, отдает Рубинштейну лишь должное, когда называет его единственным наследником своей игры. Рубинштейн победил технику. Самое удивительное в его технике это то, что она совершенно не заставляет обращать на себя внимание, что мы не воспринимаем как трудности те колоссальные технические сложности, которые он преодолевает с величайшей легкостью. Не пальцы, не запястье, а душа подчинила себе неподатливый материал, и инструмент беспрекословно подчинился воле своего укротителя. Рояль ликует и гремит, шалит и бушует, пла-

чет и смеется, клокочет и поет. Да, *петь* — это верное определение — именно петь Рубинштейн умеет, как никто другой; он открыл тайну того, как из рояля извлекать протяженные звуки. . . Пианисты могут бесконечно многому научиться у Рубинштейна. . . но и певцам мы не можем посоветовать ничего более важного, чем послушать, как Рубинштейн исполняет мелодию». <sup>135</sup>

Критик отметил далее, что в умении передать многообразие душевных состояний, в пламенности игры, в обдуманности интерпретации и в совершеннейшем техническом мастерстве у Рубинштейна нет, исключая Листа, соперников. Возвращаясь в следующей рецензии к вопросу о многогранности искусства Рубинштейна, Цельнер решительно возражал тем критикам, которые этого не замечают, пишут лишь о бурной и мятежной стороне его игры и несправедливо обвиняют Рубинштейна в необузданности.

Той же точки зрения на пианистическое искусство Рубинштейна придерживался анонимный венский корреспондент журнала «*Neue Zeitschrift für Musik*». При этом он особо выделял мужественно-героический характер игры Рубинштейна и поражающую красочность его пианизма. «Его искусство смешивать красочные тона, использовать все нюансы, в том числе и тончайшие, я могу сравнить лишь с изумительной картиной радуги. Это искусство единственное в своем роде». <sup>136</sup>

Венские концерты Рубинштейна получили очень широкий резонанс. Сообщения о его триумфах и о полемике в венской прессе появились в печати многих европейских стран. Весной 1855 года Рубинштейн получил приглашение приехать на концерты в Лондон. Но в дни героической защиты русскими войсками Севастополя он решительно отказался от ангажемента в Англию. «Считаю, — писал он, — что, как русскому, мне *сейчас* непристойно на это соглашаться». <sup>137</sup> Некоторое время спустя он вернулся к этому вопросу: «На это лето я получил приглашение в Лондон, но отказался из патриотических чувств». <sup>138</sup>

В январе 1856 года Рубинштейн начал концертное турне по городам Германии. Он играл в Гамбурге, Бремене, Ганновере, Брауншвейге, Кёльне, Бонне, Кобленце, Майнце и Штутгарте. Это была в отношении художественного успеха триумфальная поездка, и имя Рубинштейна, как в 40-х годах имя Листа, не сходило со страниц немецкой прессы. Однако и эта гастрольная поездка не принесла ему минимального материального достатка, и он продолжал сильно нуждаться.

Ранней осенью 1856 года Рубинштейн был телеграфно вызван великой княгиней Еленой Павловной в Москву для участия в придворных концертах в связи с коронацией Александра II. В Москве, а затем и в Петербурге он несколько раз выступал на вечерах у Елены Павловны. От широкой артисти-

ческой деятельности, творчески столь успешно начатой в эти годы, он вынужден был на время отказаться из-за отсутствия средств. Это заставило его согласиться на предложение Елены Павловны: за одновременную денежную сумму в 1000 рублей он снова стал аккомпаниатором и отправился с двором великой княгини в Ниццу.

Тяжела была для великого русского артиста жизнь в придворной атмосфере. С иронией рассказывал он впоследствии о пустом времяпрепровождении и дурачествах великокняжеской молодежи и придворных в Ницце.<sup>139</sup> А в те дни он писал матери: «Я веду здесь совершенно праздную жизнь... Здесь ничего не происходит: то тут, то там при дворе *soirée*, концерт какого-нибудь слепого или глухого артиста, вот и все».<sup>140</sup> В одном из последующих писем он уже прямо говорил о том, что мечтает поскорее вырваться из невыносимо тягостной для него придворной среды: «Моя жизнь здесь — жизнь лентяя. Я ничего не делаю и считаю, что эта зима для меня потеряна. Это — с моей точки зрения, так как все то, что другие считают карьерой для артиста, у меня имеется в изобилии; ниже чем с королевским родом я дел не имею. Сколь многие завидуют мне! Но меня это не устраивает, и я буду рад, когда избавлюсь от всего этого. Надеюсь, что это произойдет в конце марта, когда предполагаю поехать в Париж».<sup>141</sup>

В апреле 1857 года, через шестнадцать лет после своих детских триумфов, Рубинштейн снова выступил в столице Франции, дав в зале Эрара 2 (14) апреля открытый концерт, на который он разослал бесплатные приглашения музыкантам, художникам, артистам, писателям и представителям парижской прессы. На следующий день после концерта он писал матери: «Успех вчерашнего концерта был блестящим, но это был не блеск золота, а блеск почестей: если бы я был обеспечен, как хотелось бы мне совершенно отказаться от первого и быть счастливым благодаря второму!»<sup>142</sup>

За первым концертом последовали еще два, и все эти выступления прошли с небывалым успехом. Рубинштейн сразу же после первого выступления полностью овладел общественным вниманием. Парижский корреспондент «СПб. ведомостей» сообщал, что Рубинштейн «разом перешагнул через все ступени, ведущие к вершине популярности», что «ни о чем больше не говорили, кроме дивного фортепьяниста, приехавшего из России».<sup>143</sup> Фурор, произведенный Рубинштейном, был таков, что о русском артисте не переставали говорить и много месяцев спустя после его весенних концертов. В октябре того же года известный французский музыковед, друг и биограф Листа Жозеф-Луи д'Ортиг писал: «Слышали ли вы Рубинштейна? Этот вопрос задают на концертах, в салонах, в театрах вот уже шесть месяцев. Рубинштейн — это событие!»<sup>144</sup>

В отзывах парижских газет и журналов царило полное единодушие в оценке пианистического искусства Рубинштейна, и парижский корреспондент немецкого журнала «Signale für die musikalische Welt» мог с полным правом писать, что «в музыкальном мире господствует одно мнение — . . . как пианист-виртуоз Рубинштейн не имеет себе равных».<sup>145</sup>

Парижская пресса сопоставляла его только с одним пианистом — Листом, либо признавая их равными, либо отдавая преимущество Рубинштейну. Пауль Скюдо писал, например, что Рубинштейн, открывающий, подобно Листу и Шопену, новые горизонты перед слушателями, сочетает в своем пианизме лучшие черты исполнительского искусства Листа с тонкостью, присущей Шопену; при этом русский артист «спокоен, серьезен без притворства. . . и не принимает. . . поз героя романа, как это делал Лист».<sup>146</sup> О том же говорил и критик «Album musical», стметивший, что мастерство Рубинштейна «так же блистательно и феноменально, как и у Листа, но в нем больше порядка (plus de méthode). . . и меньше эксцентричности и жестикуляции».<sup>147</sup> Ветеран французской музыкальной критики Анри Бланшар, в свое время рецензировавший концерты Рубинштейна-ребенка, писал, что русский артист «произвел. . . впечатление, равного которому не было со времени Листа; что же касается *высшего совершенства* техники (le *nes plus ultra du mécanisme*). . . то оно не только было достигнуто, но и было превзойдено Рубинштейном».<sup>148</sup> О безукоризненном совершенстве техники Рубинштейна писал и П. Скюдо; он отмечал при этом замечательное умение артиста управлять своим техническим мастерством. Ж. д'Ортиг, также обратив внимание на безупречность рубинштейновской техники, подчеркивал, что она не является для русского музыканта самоцелью и что он не ищет «звучности ради звучности, шума ради шума».<sup>149</sup>

Лишь один Бланшар, верный своим старым эстетическим принципам, восторженно отзываясь о Рубинштейне, вместе с тем упрекал его: «Жаль только, что он обращается с фортепьяно. . . не как с другом, а как с побежденным врагом, с рабом; он обрушивается на него с запальчивостью».<sup>150</sup> Бланшару справедливо возразил на страницах петербургской прессы Дамке: «Играя так, как желает Бланшар, Рубинштейн не был бы самим собой и, наверно, не произвел бы того огромного, исключительного эффекта, который при самом первом появлении его в Париже доставил ему место если не выше знаменитых фортепьянистов, то по крайней мере наряду с ними».<sup>151</sup>

Вспоминая через ряд лет о парижских концертах Рубинштейна в 1857, а также в 1858 годах, Сен-Санс писал: «Я присутствовал. . . на втором концерте, и с первых же звуков был повергнут и прикован к колеснице победителя».<sup>152</sup> Сен-Санс сопоставлял Рубинштейна с Листом и признавал их равными

по дарованию, но разными по характеру игры художниками. «Лист походил на орла, Рубинштейн — на льва; те, кому довелось видеть эту мягкую лапу хищного зверя, обрушивающего свою могучую ласку на клавиатуру, никогда не смогут этого забыть».<sup>153</sup> Представление о выступлениях солиста Рубинштейна во время исполнения им своих концертов с оркестром может дать, по мнению Сен-Санса, «лишь молния, пронизывающая грозовую тучу». Самобытная индивидуальность Рубинштейна сказывалась во всем. «За это его нельзя было ни хвалить, ни порицать — иным он не мог быть. Лава, извергнутая вулканом, не может, подобно реке, спокойно течь в берегах».<sup>154</sup>

За парижскими гастролями Рубинштейна последовали лондонские. Влиятельная газета «Times» и журнал «Musical World» еще до его концертов поместили грубые и резкие статьи против Рубинштейна. Прославленный артист был назван шарлатаном, который «рассматривает рояль как своего злейшего врага, уничтожение которого доставляет ему величайшую радость», его игра сравнивалась с впечатлением от корчащегося в судорогах человека и т. п.<sup>155</sup> Несмотря на то что лондонская публика была предупреждена о «рубинштейновской опасности», концерты его, как и в Париже, вызвали такой энтузиазм публики, что заставили замолчать недоброжелательных журналистов. Рубинштейн лаконично извещал об этом мать: «...Провел великолепный сезон в Лондоне. . . сначала на меня нападали, а потом прославляли». Дальше он писал: «Сейчас у меня три месяца каникул; хочу отдохнуть до следующей осени в Баден-Бадене. Потом опять буду таскаться по Германии, затем опять поеду в Париж, потом опять — в Лондон. Мне противно и думать об этом. Я устал от этого бродяжничества. . .»<sup>156</sup>

В течение концертного сезона 1857/58 года Рубинштейн выступал в Вене, Пеште, Праге, Париже и Лондоне. Пять выступлений в Вене снова вызвали, как и в 1855 году, полемику в прессе. Все без исключения венские рецензенты писали, что в виртуозном отношении игра Рубинштейна безупречна и совершенна и что в этом смысле он превосходит Листа и Клару Шуман. Но дальше начинались разногласия. Одним критикам не хватало в рубинштейновском искусстве элегантности, которой они восхищались у Тальберга и его последователей, и они обвиняли русского артиста в том, что он злоупотребляет силой и быстротой темпов. Другие судили его с точки зрения «чистого искусства, стремящегося скорее к линиям и формам, чем к краскам», и бросали ему упреки в излишней колористичности игры. Третьи возражали первым двум; они писали, что мощь, сила, темперамент и яркая красочность искусства молодого титана — не внешняя бравада и не внешняя пестрота, а

отражение его «внутренних героических победных сил»; что он как интерпретатор всегда «домысливает» исполняемое произведение и борется с шаблоном и рутинной; в частности, отмечалось, например, что он переосмыслил привычный стиль исполнения Второго трио Мендельсона и привнес в него бетховенскую силу и страстность.<sup>157</sup> Рубинштейн был доволен результатами этих выступлений и в письме к матери сообщал: «В Вене я был необычайно счастлив в художественном отношении. Много почестей и на этот раз даже немного денег».<sup>158</sup>

В Пеште, куда Рубинштейн отправился из Вены, успех его был столь велик, что он дал в короткий срок семь концертов вместо предполагавшихся трех. После первого из них он писал матери: «Только что дал здесь концерт с неслыханным успехом... Эта зима будет для меня утомительной, но, вероятно, последней для фортепьянного виртуоза».<sup>159</sup> Один из пештских концертов Рубинштейн дал в пользу местной консерватории.<sup>160</sup> В знак признательности к венгерской аудитории русский артист сочинил здесь «Фантазию на венгерские народные мелодии» и исполнил ее на заключительном концерте в Пештском национальном театре.<sup>161</sup>

За пештскими выступлениями последовали концерты в Праге. Чешская музыкальная общественность почтила русского пианиста: ему был вручен диплом почетного члена Пражской консерватории.<sup>162</sup>

Весной Рубинштейн концертировал в Париже. «Я дал здесь,— писал он матери,— два концерта и дам еще два. Успех такой же большой, как и в прошлом году. Только в денежном отношении он был столь же бесплодным. Надеюсь, что в Лондоне заработаю в этом году немного денег. Впрочем, все изменилось: теперь концертант должен быть богатым человеком, если он хочет стать известным. Есть еще другое средство: надо обладать большим терпением и выдержкой. Я пользуюсь вторым средством».<sup>163</sup>

Концертное турне 1857—1858 годов (последнее перед возвращением на родину) Рубинштейн закончил в Лондоне. И здесь повторилась то же, что и в других горстах: выдающийся художественный и ничтожный материальный успех. Из Лондона Рубинштейн писал матери: «С заработком дело обстоит у меня очень плохо. Я не умею много зарабатывать и еще меньше умею сохранять то немногое, что заработал, и поэтому, собственно, никогда ничего не имею. Но это не совсем моя вина. Это связано с моим положением в искусстве. Для того чтобы зарабатывать деньги, надо ни о чем другом не думать и не мечтать, кроме этого. А композитор — и к тому же еще серьезный, артист — и к тому же еще честный — должен, собственно говоря, разъезжать, как богатый человек, а не как человек, который желает зарабатывать деньги».<sup>164</sup>



Приведенные выше программы концертов Рубинштейна, краткий обзор его артистического пути и отклики печати на его выступления дают возможность высказать некоторые общие соображения по поводу его пианистического искусства в 50-х годах.

В эту пору Рубинштейн продолжал придерживаться тех же принципов в области репертуара, что и ранее в Петербурге: его произведения заполняли всю или почти всю программу каждого из его концертов. Из произведений других авторов он включал в программы либо ансамбли, либо фортепьянные миниатюры. Лишь на одном концерте в Вене — в ответ на высказывавшиеся некоторыми рецензентами сомнения в его умении играть сонаты Бетховена — Рубинштейн исполнил сонату e-moll, op. 90, великого немецкого композитора.<sup>165</sup> Без всяких натяжек можно сказать, что славу величайшего пианиста мира русский музыкант приобрел в эти годы исполнением *своих* сочинений. Вместе с тем надо отметить и другое: интерпретация собственной музыки явилась для Рубинштейна высшей и завершающей школой пианистического совершенствования, его «пианистическим университетом».

Своей характерной и пламенной интерпретацией, особенно интонированием Рубинштейн привносил в свою музыку такую эмоциональную содержательность и значительность, какую в опубликованных нотах его сочинений ни современники, ни тем более последующие поколения большей частью не обнаруживали. Сам Рубинштейн впоследствии обратил на это внимание и удивлялся тому, что даже крупнейшие артисты, играя его музыку, не понимают ее и неудовлетворительно ее исполняют.<sup>166</sup>

При ознакомлении с многочисленнейшими заметками и статьями западноевропейской печати о рубинштейновской музыке обращает на себя внимание любопытное явление: характеристики его фортепьянных и фортепьянно-ансамблевых сочинений, принадлежащие критикам, которые писали о вышедших из печати *нотах*, обычно не совпадают с характеристиками, принадлежащими критикам, которые судили об этих же произведениях по *авторскому исполнению*; первые большей частью слышали в сочинениях Рубинштейна нечто «мендельсоновское», вторые — «бетховенское». Это, видимо, заметил умный художник и проницательный критик Г. Бюлов, написавший в 50-х годах статью о вышедшем из печати Третьем фортепьянном концерте Рубинштейна,<sup>167</sup> который он до этого неоднократно слышал в авторской интерпретации. Возражая критикам, Бюлов призывал судить об этом сочинении Рубинштейна по исполнению самого композитора и указывал, что оценивать

музыку следует по тому впечатлению, какое она на нас производит, когда мы ее слушаем, а не когда мы читаем ее глазами. Имея в виду Рубинштейна, Бюлов привел при этом немецкую поговорку: «Der Vortrag macht des Redners Glück».\* Сам Бюлов слышал в музыке Рубинштейна, исполненной автором, бетховенский героизм.

Фортепьянное исполнительское искусство Рубинштейна получило в те годы широчайшее признание слушателей Германии, Австрии, Франции, Англии, Венгрии и Чехии. Такой всеобщей признательности и любви современников никогда не добиваются художники, которые уводят от жизни в мир праздных феерий, мечтательных грез, изящных забав или в мир увлекательного профессионального мастерства. Такую высокую оценку могут заслужить лишь те, кто способны воплотить в мужественных образах передовые идеи, владеющие умами современников, быть провозвестниками важнейших жизненных явлений эпохи.

В тяжелые дни упадка духовной и художественной жизни, распространения мистицизма, воскрешения реакционных философских теорий, утраты веры в идеалы — Рубинштейн-пианист выступил с прославлением человека и его великих возможностей, с восхвалением героизма, смелости, дерзновенности, человеческой чистоты, душевности и сердечности. Его искусство звало вперед, к светлому будущему человечества, внушало бодрость, оптимизм и радость. За эти благородные идеи, с большой искренностью и мастерством воплощенные Рубинштейном, широкие массы слушателей восторженно аплодировали русскому артисту: его искусство, носившее в себе пламя любви и ненависти, помогало им жить. И сколько бы консервативная критика ни предостерегала слушателей от «грубого» «необработанного», «буйного» пианизма Рубинштейна, она не могла погасить эту всеобщую любовь и признательность.

Большая часть западноевропейской музыкальной критики середины 50-х годов справедливо считала, что огромная впечатляющая сила рубинштейновского пианизма коренилась в правдивости и естественности его высказываний. Его игру сравнивали с явлениями природы: с лавой извергающегося вулкана, с грохотом и завыванием бури, с блеском молнии, пронизывающей грозовую тучу, с великолепием красок радуги, с говором ветерка в поле, с утренней зарей или закатом солнца. Рубинштейн не изображал в своем искусстве картин природы, и не это хотели подчеркнуть критики своими сопоставлениями. Они отмечали, что Рубинштейн творит с *такой естественностью и органичностью*, с какой восходящее солнце освещает мир, с какой на небе зажигаются звезды, с какой течет вулканиче-

---

\* «Исполнение определяет успех (счастье) оратора».

ская лава, с какой грохочет буря, с какой раскрываются нежные лепестки расцветающего бутона.

И при этом — безупречнейшее и совершеннейшее техническое мастерство! Нередко, характеризуя пианизм Рубинштейна, указывают на покоряющую, притягательную силу его искусства, которая была настолько сильна, что становились незаметными мелкие технические промахи, способные погубить другого пианиста. Вспоминают при этом слова Бюлова, сказанные Клиндворту: «О, если бы я мог брать мои фальшивые ноты так, как это делает Рубинштейн: у меня всякий слышит малейшую фальшивую ноту, а Рубинштейн пригоршнями кидает их в зал, и никто не обращает на это никакого внимания».<sup>168</sup>

Все это верно, если идет речь о пианистическом искусстве Рубинштейна *последующих* лет. В 50-х же годах и русские и западноевропейские критики единодушно отмечали безукоризненность и непогрешимость его не знающего границ виртуозного мастерства. Его технику считали равной технике Листа. Европейская печать поражалась тому, что это безупречное мастерство Рубинштейна незаметно, не бросается в глаза, а вытекает из существа исполняемой музыки и как бы растворяется в художественном образе. Если в старости Рубинштейн умел заставить слушателей не замечать отдельных мелких технических неточностей своей игры, то молодой Рубинштейн силой своего вдохновенного искусства заставлял аудиторию забывать о присущей ему совершеннейшей технике.

В пианистическом искусстве Рубинштейна, отразившем, как уже указывалось, умонастроения и идейно-эстетические запросы русских демократических слушателей 50-х годов, нашли свое выражение черты передовой русской художественной культуры: общественное служение искусства, высокие этические идеалы, правдивость, сердечность и широта, простота и естественность, наконец, «незаметность» технического мастерства. В середине 50-х годов исполнительское искусство русского артиста получило широчайшее международное признание.

Летом 1858 года Рубинштейн вернулся в Россию увенчанный всеевропейской славой, но столь же бедный, как и четыре года тому назад. Завоеванный им артистический авторитет должен был помочь ему осуществить его давнюю мечту — организовать в России профессиональное музыкальное образование.





## Часть четвертая

### **РУБИНШТЕЙН — ОДИН ИЗ ОРГАНИЗАТОРОВ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ 60-х годов**

1858—1867

Никто не станет спорить, что русский народ одарен несомненною способностью к этому искусству... Да, устройте консерваторию, дайте знание человеку, желающему исключительно предаться своему искусству.

*А. Рубинштейн, 1861*

Воспроизведение — новое творение. Великий артист всегда играет современника... Великий артист делает музыку близкой современнику, [он] знает его волнения.

*А. Рубинштейн, 1864*

## *Глава одиннадцатая*

### 1

Рубинштейн пробыл за границей четыре года, ознаменованные важнейшими общественными сдвигами в жизни России. В 1855 году умер Николай I, пал Севастополь, окончилось столетие страшной реакции. Эпоху 60-х годов принято исчислять с 1855 года, и начало ее застало Рубинштейна за рубежом. Он вернулся в Петербург в период бурно развивавшегося демократического движения, в канун революционной ситуации 1859—1861 годов.

Атмосфера была накалена общественным возбуждением, откликами на крестьянские восстания, волнениями, охватившими студенческую молодежь. «Колокол» разносил голос Герцена, а Чернышевский, Добролюбов и Некрасов, умело используя возможности легальной прессы, призывали на революционный путь обновления России. «Это было,— писал впоследствии один из соратников Чернышевского, Н. В. Шелгунов,— удивительное время. . . Спавшая до того времени мысль заколыхалась, дрогнула, начала работать. Порыв ее был сильный и задачи громадные. Не о сегодняшнем дне шла тут речь, обдумывались и решались судьбы будущих поколений, будущие судьбы всей России».<sup>1</sup> Подъем духа и сильнейшее общее воодушевление характеризовали умонастроение тогдашней передовой молодежи. По словам Тимирязева, выдающейся чертой 60-х годов был увлекающий и возвышающий человека энтузиазм, отмеченный чертой полного бескорыстия, а порой — и почти полным забвением личных потребностей.<sup>2</sup>

Падение крепостного права, знаменовавшее собой «начало новой, буржуазной, России, выраставшей из крепостнической эпохи»,<sup>3</sup> и вместе с тем, по словам Ленина, встряхнувшее весь народ и разбудившее его от векового сна,<sup>4</sup> — было уже не за горами. Здание феодально-крепостнической России разрушалось. Во все области общественной и культурной жизни страны мощным потоком хлынули новые деятели — разночинцы, передовые представители тогдашнего русского общества, выразители крестьянских интересов и чаяний. Конечно, разночинцы влияли на общественную жизнь России и до эпохи 60-х годов. Давно уже пороги университетов, технических училищ, Академии художеств, журналов и газет переступили дети низших чиновников, мещан, низшего духовенства, мелких купцов, вольноотпущенных крестьян и разорившихся дворян. Но теперь, в 60-е годы, разночинцы стали основной силой, определявшей умственное движение эпохи.

Рубинштейн уехал из николаевской России, охарактеризованной известным некрасовским стихом: «„Не рассуждать — повиноваться!“ — девиз был общий. . .»; вернулся — в период, который современники сравнивали с дуновением весны, пробудившим Россию.

Это пробуждение умственных сил сказалось во всех областях жизни. Могучий натиск разночинцев и обусловленная им демократизация культуры отразились и в русской музыке. Выразителями этих процессов были в те годы и представитель старшего поколения музыкантов Даргомыжский, искавший интонационную правду «слова-звука», способную передать социальную типизацию и характерность; и талантливейший, острый, страстный, увлекавшийся и порой заблуждавшийся музыкальный писатель Серов, обладавший великим даром

«глаголом жечь сердца людей», умевший в своих статьях и лекциях разъяснять идейную силу музыкального искусства; и молодой музыкант, человек огромной духовной силы, Балакирев, впервые выступивший в Петербурге как пианист и композитор в годы пребывания Рубинштейна за границей, художественный деятель, понимающий важность национальных путей развития русской музыки и вскоре собравший вокруг себя «артель» выдающихся молодых композиторов-демократов. Выразителем этого же мощного подъема демократических сил России был и Рубинштейн.

Передовые представители тогдашней русской общественной мысли, науки и искусства — в том числе и музыкального — отражали в своей деятельности умонастроения разночинной интеллигенции. Вместе с тем они являлись воспитателями, просветителями разночинной молодежи. «Две души жили в груди разночинца — душа угнетенного трудового человека, восстающая против произвола, и узко мещанская приспособленческая душа».<sup>5</sup> Задача огромной важности заключалась в том, чтобы указать, куда направить свой жизненный путь, тем слоям разночинной молодежи, которые проявляли нерешительность. Этот вопрос остро стоял перед молодым поколением. Искать ли счастья в мещанском благополучии, уйти ли «к чиновничьему мирному бытию, квартирке, графинчику, гитаре на стене, воскресному пирогу после обедни»?<sup>6</sup> Или пойти в кружки передовой молодежи, искать в книге, в произведении искусства, в театре, в концерте ответа на остро волнующие вопросы жизненного бытия. Задача воспитания разночинной интеллигенции возложена была историей и на просветителей-музыкантов. Это идейное и художественное воспитание подчинялось основному требованию, которое предъявлялось деятелями тех лет к науке и искусству, — требованию жизненной правды.

В области музыкального искусства наметилась своя специфическая опасность: воспитательное воздействие музыки затруднялось тем, что культура музыкального восприятия русских демократических слушателей была еще низка, и это лишало их возможности понимать музыку в ее широких интеллектуальных и эмоциональных обобщениях. Асафьев в статье «Их было трое. . .», раскрывающей процессы развития русской музыки в эпоху 60-х годов, писал: «. . . Грозил разрыв между устремившейся к завоеванию вершин искусства композиторской интеллигенцией и весьма пестрыми, по своим вкусам, слушателями из среды русской демократии».<sup>7</sup>

Рубинштейн проявил историческую прозорливость, инстинктивно поняв опасность этого разрыва для судеб музыкального искусства в России. Еще в самом начале 50-х годов, в период, когда распадались крепостные помещичьи оркестры и хоры, Рубинштейн первым поднял вопрос о необходимости подготовить

в широком масштабе русских исполнителей, учителей и композиторов, воспитать из среды разночинной интеллигенции профессиональных музыкантов, которые смогли бы в дальнейшем поднять уровень музыкальной культуры не только в столицах, но и во всей стране.

Самые великие проекты остаются неосуществленными, пока не пришло их время, пока не созданы для них исторические условия; только тогда они наполняются жизненными соками и расцветают. В 1852 году, в эпоху реакции после европейских событий 1848 года, замысел Рубинштейна не дал и не мог дать результатов. Теперь, в период подготовки и осуществления крестьянской реформы, в пору выступлений просветителей-шестидесятников, одной из характерных черт которых была, по словам Ленина, «горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации»,<sup>8</sup> — создались условия для перестройки русской музыкальной жизни. Теперь проект Рубинштейна мог быть осуществлен. Борьбе за выполнение этой задачи он отдал все свои силы, подчинил всю свою деятельность в девятилетие между 1858 и 1867 годами.

## 2

С отроческих лет Рубинштейн жил в разлуке с матерью, братьями и сестрами. Он мечтал с давних пор хоть некоторое время пожить в кругу семьи. Вернувшись из-за границы в 1858 году, он провел вторую половину лета с матерью, братьями и сестрами в селе Богородском, под Москвой.

Рубинштейн, как уже отмечалось, питал к матери глубокую любовь и уважение. В те годы она жила в Москве, работала в частном женском учебном заведении Кноль, обучая девочек начальным основам фортепьянной игры. В этом пансионе воспитывалась и младшая сестра Рубинштейна Софья Григорьевна. Она была на двенадцать лет моложе брата и росла без отца. Рубинштейн очень любил ее и относился к ней потцовски, стремясь вникнуть в ее духовную жизнь. В письмах к матери он неоднократно касался вопросов воспитания и обучения своей младшей сестры. Софья Григорьевна обладала ясным умом, была широко образованна, хорошо знала музыку, пела и играла на фортепьяно. Нежные и дружеские отношения между братом и сестрой сохранились и в последующие годы.<sup>9</sup> По настоянию Рубинштейна в начале 60-х годов Калерия Христофоровна с дочерью переехали к нему в Петербург. Они прожили вместе несколько лет. Когда Рубинштейн женился, Калерия Христофоровна покинула его квартиру, заявив, что, по ее мнению, матери не следует жить вместе с женатым сыном.

Летом 1858 года в Богородске жила и другая сестра Рубинштейна — Любовь Григорьевна. Она была удивительно хороша собой и своим светлым обликом и мягкими чертами напоминала, по словам современников, рафаэлевских мадонн. До своего замужества Любовь Григорьевна, обладавшая отличным контральто, обучалась пению. Рубинштейн любил музицировать с ней, отмечал ее музыкальность и артистическое дарование и сожалел о том, что она не пошла на оперную сцену.

Видимо, все братья и сестры в этой семье были щедро одарены. Талантливой натурой был и Яков Григорьевич, врач по специальности. Он был года на три старше Антона Григорьевича. Братев с детских лет связывала глубокая дружба. Живя ряд лет в разных городах, они находились в деятельной переписке, из которой сохранилось лишь очень немногое. В студенческие годы Яков Григорьевич занимался педагогической деятельностью. Одним из его учеников был С. П. Боткин, которого он подготовил к поступлению в университет.<sup>10</sup> Старший брат, как и Антон Григорьевич, обладал энергией, упорством и настойчивостью, но при этом отличался мягкостью характера, унаследованной, видимо, от отца, тактичностью и выдержкой. Он умел привлечь к себе сердца окружающих. Поэт и переводчик П. И. Вейнберг вспоминал о нем, как о человеке, очаровывавшем своей необычайной добротой, остроумием и живостью.<sup>11</sup> В его лице А. Рубинштейн имел близкого друга, которомуверял самые потаенные мысли. Старший брат с большим тактом оказывал Рубинштейну нравственную поддержку и своей мягкостью воздействовал на его необузданный и вспыльчивый характер. Яков Григорьевич умер в 1863 году молодым человеком: ему не было и тридцати лет. Эту смерть А. Рубинштейн переживал чрезвычайно тяжело.

Скудость сохранившихся данных не позволяет, к сожалению, подробно осветить складывавшиеся в эти годы взаимоотношения А. Рубинштейна с его младшим братом Николаем Григорьевичем, замечательным пианистом, дирижером и педагогом, сыгравшим в дальнейшем выдающуюся роль в развитии музыкальной культуры Москвы. Они были дружны, но той глубокой душевной близости, которая была между Антоном и Яковом, никогда, видимо, не было между Антоном и Николаем. Характер их дружбы был совсем иным.

Старший брат необычайно высоко оценивал выдающийся талант Николая Григорьевича, постоянно проявлял живейший интерес к его жизни и деятельности, радовался каждому его успеху.<sup>12</sup> Но при этом он вел себя по отношению к младшему брату как наставник, подчас не проявляя должной тактичности. Н. Рубинштейн, отличавшийся с юношеских лет решительностью характера и независимостью поведения, порой тяготился советами брата и не всегда с ними считался. Об этом,



в частности, свидетельствуют следующие строки из письма А. Рубинштейна: «Так как он (Николай.— Л. Б.) никогда не следовал ничьим советам и не слушал их, пусть делает так, как понимает, но никого не обвиняет».<sup>13</sup> Нельзя при этом не отметить, что именно А. Рубинштейн настаивал на том, чтобы его брат получил систематическое общее образование и поступил в университет. «Не могу выразить,— писал Антон Григорьевич матери, узнав, что его желание сбылось,— как я рад, что Николай — студент; от всего сердца поздравляю его и вас. Настанет время, и он сам себя поздравит».<sup>14</sup> Еще в 50-х годах А. Рубинштейн понял, какую роль суждено брату сыграть в музыкальной жизни Москвы, и когда последний хотел покинуть Москву, настаивал на том, чтобы тот переменял свое решение. «Не я ли,— писал Рубинштейн матери,— всегда ему говорил, чтобы он ни при каких обстоятельствах не отказывался от работы в Москве? . . . Человек с его талантами и в его возрасте нигде не пропадет. Но снова достичь такого положения, какое он оставляет в Москве, очень трудно, скорее — совсем невозможно».<sup>15</sup>

Итак, летом 1858 года впервые за многие годы семья Рубинштейнов собралась вместе. В Богородске, где они жили, был рояль, и братья с увлечением музицировали. А. Рубинштейн мечтал об этом еще до возвращения в Россию. «Очень рад,— писал он матери,— что Николай проведет это лето у вас; музицированию не будет конца».<sup>16</sup> По словам Н. Д. Кашкина,<sup>17</sup> в Богородске в беседах с братом Николаем родилась мысль о создании Русского музыкального общества. Самая идея принадлежала А. Рубинштейну, разработка деталей — младшему брату.

В начале сентября того же года Рубинштейн уехал в Петербург. Надо было позаботиться о средствах к существованию. Небольшая денежная сумма, оставшаяся после лондонских гастролей, могла обеспечить его лишь на очень короткий срок. У Рубинштейна были проекты будущей деятельности в России, но перспективы их осуществления были еще неясны. «Как будет со мной,— писал он матери,— неизвестно; это выглядит комично или, точнее, трагично. . . О консерватории много разговоров, но думаю, что из этого ничего не выйдет, или разве лишь через пять лет».<sup>18</sup> Предполагалось предоставить Рубинштейну должность дирижера в оперном театре. Об этом, между прочим, еще летом Балакирев писал Стасову.<sup>19</sup> Но и теперь, как и в начале 50-х годов, Рубинштейну в этой должности отказали: поставленные им условия были признаны неприемлемыми.

Полнейшая материальная необеспеченность и стремление использовать связи в придворных кругах для создания музыкального общества и консерватории вынудили Рубинштейна

вернуться к своей роли пианиста при дворе Елены Павловны. «Живу я здесь,— с горечью сообщал он матери,— как настоящий *придворный шут*, то у старой императрицы, то у молодой, чаще всего у моей великой княгини, одним словом, совсем не выхожу из дворцов».<sup>20</sup> Рубинштейн рассчитывал получить должность придворного пианиста и этим обеспечить себе некоторый материальный достаток. «Много работы у меня не будет, так как двор не слишком музыкален; следовательно, буду иметь возможность работать»,— писал он матери.<sup>21</sup> Однако эта должность, которая сулила ему 3000 рублей в год, не была ему по каким-то причинам предоставлена. В письме к матери он в таинственных тонах писал по этому поводу следующее: «Когда Николай будет здесь, я объясню ему положение дела, чтобы он устно его вам пересказал, ибо. . . письменно об этом не следует говорить».<sup>22</sup>

Не получив штатной должности, Рубинштейн продолжал, однако, в течение нескольких лет за небольшую оплату в 1000 рублей в год выполнять унижительные для него обязанности музыканта при дворе. Дневник фрейлины А. Ф. Тютчевой, дочери поэта, раскрывает обстановку, в которой протекала придворная деятельность Рубинштейна в это время, и показывает, каково было отношение «высших сфер» к искусству великого пианиста. «Вечером. . . я пошла в арсенал,— записала А. Ф. Тютчева 11 октября 1858 года.— Там была музыка. Играл Рубинштейн, пела некая m-lle Штуббе. . . К несчастью, императрица-мать. . . пожелала, чтобы молодежь бегала в горелки в одном конце арсенала, в то время как в другом конце происходила музыка. Это делалось с ужасным гвалтом. . . Он (Рубинштейн.— Л. Б.) совершенно не старался скрывать впечатление, которое производил на него этот шум. В настоящее время это первый пианист в Европе, всюду его слушают с восторгом и благоговением, а здесь он принужден играть перед двумя русскими императрицами под крики и шум веселящейся молодежи. Присутствие артистов в императорских салонах причиняет мне всегда страдание. . . Их талант сам по себе ставит их выше всех этих титулованных ничтожеств. . .»<sup>23</sup> Через несколько дней Тютчева записала в дневнике, что на придворном вечере Рубинштейн сопровождал своей игрой постановки шарад и пародий на оперные сцены и что «первый попавшийся тапер был бы все, что нужно. . .»<sup>24</sup>

Скрепя сердце Рубинштейн продолжал свою «музыкальную деятельность» у Елены Павловны и не порывал с придворными кругами: ценой своего унижения он добивался перестройки музыкального дела в России.<sup>25</sup> Но притворяться, тонко лавировать он не умел и не хотел, и скрытая, а затем и явная, борьба с вельможными меценатами, закончившаяся его уходом в 1867 году из Петербургской консерватории, началась

вскоре после его возвращения в столицу. Об этом свидетельствуют неопубликованные письма Рубинштейна к Э. Раден, фрейлине, выполнявшей при дворе Елены Павловны роль секретаря и советчика. Рубинштейн, конечно, понимал, что его письма к Раден доводятся до сведения великой княгини, и некоторые из них писал, видимо, с этой целью. В одном письме, относящемся к началу 1861 года, он назвал четверг (в этот день происходили дворцовые концерты) днем, когда он играет «самую унижительную роль в Петербурге».<sup>26</sup> Не будучи больше в состоянии выносить оскорбительное для его достоинства положение, он вскоре отказался от дальнейшего участия в придворных музыкальных вечерах. «Вы вселили в меня надежду,— писал он Э. Раден,— что... великая княгиня согласится... освободить меня от музыкальных вечеров, которые имеют место по четвергам во дворце, так как я нахожу их несовместимыми с достоинством искусства, которое я чту, как религиозный фанатик. Приглашение, которое вы сообразовали прислать мне сегодня утром на ближайший четверг, свидетельствует о том, что... [великая княгиня] не принимает моего ходатайства по этому вопросу. Поэтому я считаю себя вынужденным совсем отказаться от службы у нее...»<sup>27</sup>

Но за этим письмом еще не последовало разрыва с Еленой Павловной: видимо, в период, предшествовавший организации консерватории, Рубинштейн решил сдержаться и продолжать вести аккомпаниаторскую работу в Михайловском дворце. Но спустя некоторое время, за несколько месяцев до открытия Петербургской консерватории, Рубинштейн, обращаясь к Раден, открыто довел до сведения Елены Павловны свое отношение к меценатствующим вельможам, в частности, к оказываемому великой княгиней «покровительству» музыкальному искусству.

«К сожалению, я замечаю, правда немного поздно, что мы никогда не пойдем друг друга, так как ваши поступки и слова исходят из смирения, а мои — из чувства достоинства... Я не упрекаю сильных мира сего за то, что они не понимают или не любят искусства; к сожалению, их воспитание носит столь пагубный характер, что они никогда не смогут постигнуть возвышенное, божественное, животворное, облагораживающее в искусстве... Но чего я не выношу — это ханжества меценатствующих вельмож. Вмешательство в качестве покровителя искусства и попираание его ногами там, где представляется случай,— вот что меня возмущает. Я всегда говорю: вы не любите искусства, вы его не понимаете,— оставьте его в покое: «König, bleib bei deiner Krone».\* Ну, или пусть себе занимаются им время от времени, чтобы заставить народы в это поверить или

---

\* Король, оставайся при своей короне (нем.).

чтобы иметь чистую совесть от сознания выполнения, так сказать, обязанностей вельможи,— вот и все. Но не прикидывайтесь перед миром, будто вы его поощряете, а у себя дома не заставляйте его подвизаться в передней и переживать то, что переживают лакеи. . .

А теперь, что касается моей позиции по отношению к ней (великой княгине.— Л. Б.), то вот в немногих словах моя точка зрения: в качестве «концертмейстера» у нее я отвечаю за положение, занимаемое там музыкой, отвечаю за музыку, которую там исполняют; отвечаю за то, как там обращаются с артистами,— отвечаю не перед ней, но перед самим собой, перед артистическим миром. Проступки, которые там совершаются, падают не на нее, а на меня. И тогда что может быть естественнее, чем предложить то, что считаешь правильным, и если тебя по каким-то соображениям не слушают,— удалиться».<sup>28</sup>

Таким образом, свои обязанности концертмейстера при дворе Рубинштейн выполнял негодую, возмущаясь, не скрывая своего отношения к «высоким покровителям». Унизительное положение при дворе и необходимость идти на компромиссы для решения *основной* задачи — все это было крайне тяжело для правдивого, искреннего и сознающего свою артистическую силу музыканта. Он глубоко страдал и — если не касаться пока его широкой организаторской и исполнительской деятельности — находил, как он сам писал, удовлетворение и радость лишь в артистических музыкальных вечерах, которые он в это время организовал.

### 3

Музыкальные вечера Рубинштейна начались сразу же после его приезда в Петербург, в сентябре 1858 года, в его небольшой квартире,<sup>29</sup> в которой он поселился вместе со старшим братом, врачом Яковом Григорьевичем. Собрав вокруг себя музыкантов и любителей музыки, Рубинштейн устраивал по субботам вечера музицирования. Исполнителями на этих вечерах, кроме самого хозяина дома, были скрипач И. Н. Пиккель, альтист И. А. Вейкман, виолончелисты К. Б. Шуберт и Ф. Дробиш, пианисты Ф. О. Лешетицкий, Ш. Леви, М. Л. Сантис и другие. Постоянным посетителем этих вечеров был В. А. Кологривов, которого Рубинштейн очень ценил за инициативность, энергию и бескорыстную любовь к музыкальному искусству. Вход на домашние музыкальные собрания был открыт для всех желающих. Один из посетителей этих вечеров писал в те дни «о чисто русском музыкальном гостеприимстве Рубинштейна»: на «рубинштейновские субботы», как их тогда

называли, запросто приходили артисты, любители, знакомые и даже незнакомые люди, и все принимались с радушием. Часто бывала и студенческая молодежь, с которой был связан старший брат Рубинштейна.

Количество посетителей росло и вскоре настолько увеличилось, что музыкальные собрания пришлось перенести в более обширное помещение — в зал Бенардаки, на углу Невского проспекта и Большой Морской. Рассказы посетителей рубинштейновских вечеров<sup>30</sup> свидетельствуют об обстановке воодушевления и увлечения искусством, которая там царила. Вспоминая о кружке группировавшихся вокруг него в то время лиц, и сам Рубинштейн впоследствии говорил: «Они дышали музыкой: это был их воздух; только этим они и жили. Как удивительно, что все это ушло. . . Нет, нет, того тепла теперь нет! Освещение теперь электрическое, и огня обычно не увидишь».

На музыкальных вечерах у Рубинштейна звучала почти исключительно инструментальная музыка. В центре внимания было ансамблевое и фортепьянное творчество двух композиторов — Бетховена (особенно его поздние квартеты и фортепьянные сонаты) и Шумана. Проигрывались также музыкальные новинки, поступавшие в петербургские нотные магазины. Музицирование обычно заканчивалось обсуждением исполненного. Мнения высказывались свободно и искренне.

Рубинштейн был организатором, исполнителем, руководителем, «душой» всех этих многолюдных музыкальных собраний. Он выбирал репертуар и репетировал с участниками ансамблей, предварительно просматривал новые симфонические, ансамблевые и хоровые партитуры и показывал их слушателям в своей импровизированной фортепьянной транскрипции. Фортепьянные произведения Бетховена и Шумана играл на этих вечерах только он. В такой камерной обстановке, в присутствии музыкантов и горячих любителей музыки, Рубинштейн любил выступать как пианист.

Об одном из таких выступлений в начале 60-х годов вспоминает П. Вейнберг: «Играл он долго и много,— и я, точно скованный силой непреодолимого обаяния, переживал, буквально переживал все то, что звучало под пальцами этого чародея: и титаническое *Sturm und Drang* \* непрерывной воли и божественной мощи, и победное ликование гиганта в его борьбе с пигмеями, и раздирающее душу отчаяние грубо разбитых, затоптанных в житейскую грязь высоких упований и стремлений, и тихую скорбь безропотного сердца. . .»<sup>31</sup>

Весь облик Рубинштейна, его коренастая, исполненная мощи фигура, голова с густой шевелюрой и большим лбом, глубоко всматривавшиеся в собеседника глаза, простота в об-

\* Буря и натиск (нем.).

ращении, отсутствие какой бы то ни было позы, светлая жизнерадостность — все это приковывало внимание и оказывало сильное воздействие на окружающих. Обычно после исполнения Рубинштейн высказывал свои суждения о музыке. Говорил он лаконично, но метко, прибегая к афоризмам и нередко облекая свои высказывания в остроумную форму. Он отлично знал художественную литературу, особенно поэзию, и при случае приводил наизусть отрывки из Шекспира и Данте, Шиллера и Гёте. Беседы выходили за рамки обсуждения исполненной музыки. Часто затрагивался вопрос о положении искусства и художников в России, высказывались предложения о демократизации музыкального искусства, о расширении контингента русских слушателей; шла речь о том, как сделать музыку доступной широким слоям населения, каким путем организовать профессиональное музыкальное образование.

Рубинштейну, обладавшему огромным артистическим и личным обаянием, удалось разбудить петербургский мир артистов и любителей музыки, и это доставляло ему огромное удовлетворение. «Одно здесь приятно,— писал он матери,— мои субботние вечера. Я здесь с ума свел музыкантов, а именно — расшевелил их и приохотил к музыке; это невероятно для тех, кто знает здешнюю обстановку».<sup>32</sup>

«Рубинштейновские субботы» сыграли важную роль в подготовке тех мероприятий по реорганизации русской музыкальной жизни, которые намечал и проводил тогда Рубинштейн. Он сумел на этих вечерах сгруппировать вокруг себя будущих деятелей музыкального общества и консерватории, внушить им своим искусством и силой убеждения, что «без поэзии музыка — не музыка», что «когда музыкант не поэт, тогда он не что иное, как ординарный стукальщик по клавишам».<sup>33</sup>

Но как ни многолюдны были субботние собрания у Рубинштейна, круг русских музыкантов, на которых он опирался, был узок, не включал в себя ни русских композиторов старшего и молодого поколений, ни передовых русских музыкальных критиков. Это сказалось на дальнейшей музыкально-общественной деятельности Рубинштейна и сыграло свою роль в неудаче, постигшей его в борьбе с придворными сановными кругами и вынудившей оставить в 1867 году Русское музыкальное общество и консерваторию.

На летние месяцы Рубинштейн обычно уезжал из Петербурга за границу. Он проводил это время в окрестностях Вены, в Остенде, в Баден-Бадене, на курортах Швейцарии, в Копенгагене или Париже. За рубежом он постоянно об-

щался с выдающимися представителями художественной интеллигенции. Круг людей, с которыми у него установились дружеские связи, с которыми он беседовал об искусстве или музицировал, был довольно широк. В него входили П. Виардо, Тургенев, Берлиоз, Россини, Клара Шуман, К. Ю. Давыдов, датский композитор Н. Гаде, немецкий певец Ю. Штокгаузен, французский скрипач и педагог Л. Массар, французский художник Г. Доре, австрийский музыкальный критик Л. Цельнер, австрийский писатель М. Гартман, немецкий литератор Ю. Роденберг и многие другие.

Особо следует остановиться на дружеских связях Рубинштейна с Полиной Виардо и Тургеневым. В. А. Рубинштейн (Чекуанова) до своего замужества брала, по совету А. Г. Рубинштейна, уроки пения у Виардо. В своих мемуарах В. А. Рубинштейн уделила специальную главу характеристике Виардо и встречам Рубинштейна с Виардо и Тургеневым в Баден-Бадене. «Антон Григорьевич,— рассказывает она,— был очень дружен с Виардо-Гарсиа; он говорил о ней с восторгом как о гениальной женщине. В Баден-Бадене, где он часто проводил лето, он бывал у нее ежедневно и особенно любил, когда она пела ему испанские народные песни. С видимым наслаждением он прислушивался к ним и, отмечая ритмы, встряхивал головой. Когда она кончала, он обыкновенно восклицал: „Quelle femme! Mon Dieu, quelle femme!“.\*

Виардо была необыкновенно талантлива: изумительно пела, отлично играла на фортепьяно и органе, сочиняла музыку и рисовала. Ее нельзя было назвать красивой, но в то же время весь облик ее создавал впечатление внутренней красоты и гармоничности. Она свободно владела шестью языками, в том числе и русским. Широкий круг интересов в различных областях искусства, науки и общественной жизни, отзывчивость, ум, яркая и остроумная речь — всем этим она привлекала сердца окружающих. К Рубинштейну она питала глубокую симпатию, и он отвечал ей тем же.

В пении Виардо и в игре Рубинштейна современники находили нечто общее. Это отметила в своих мемуарах и В. А. Рубинштейн: «Ее исполнение напоминало игру Антона Григорьевича: как и у него, забывались внешние средства, производившие впечатление, забывалась певица — это была сама воплощенная музыка...» Однако не только это сближало исполнительское искусство Виардо и Рубинштейна. Общее прежде всего заключалось в одинаковых принципах интонирования мелодии. Подобно тому как в своем фортепьянном искусстве Рубинштейн стремился к речевой выразительности мелодии, так и Виардо в исполнении мелодии придавала

\* «Что за женщина! Боже мой, что за женщина!» (фр.).

слову решающую роль. «Однажды,— рассказывает В. А. Рубинштейн,— она исполнила арию Гориславы «Любви роскошная улада [звезда]». Никогда ни прежде, ни после не слышала я ничего подобного! Она неподражаемо *говорила*, и каждое слово сохраняло, помимо музыки, значение и силу». Характерно, что Виардо упрекала свою русскую ученицу Чекуанову «в италиянизации русского языка».

В тесном кругу семьи и близких друзей Виардо была не менее привлекательна, чем в своих публичных выступлениях. В. А. Рубинштейн так описывает вечера в доме Виардо: «Сама Виардо с работой или с карандашом в руках, всегда веселая, предприимчивая, разговаривала, шутила, иногда читала вслух, заставляла каждого высказываться и вызывала самого Ивана Сергеевича на интересные беседы. Сначала он лениво отвечал, потом, оживляясь, поднимался с кресла и, стоя или расхаживая по комнате, заговаривал о своей молодости, о деревне, о России. . . Разговор постепенно оживлялся и касался животрепещущих вопросов дня».

Такие вечера обыкновенно заканчивались прослушиванием музыкальных новинок, обсуждением новых книг и музицированием. Виардо пела, аккомпанируя себе. Если присутствовал Рубинштейн, он обычно много играл. Здесь, в доме у Виардо, обсуждались и творческие планы Рубинштейна.

Летом 1865 года в личной жизни Рубинштейна произошло значительное событие: он женился на Вере Александровне Чекуановой. Свадьба состоялась 30 июня (12 июля) в Баден-Бадене в присутствии немногочисленной группы приглашенных, среди которых были Н. Г. Рубинштейн и П. Виардо.

А. Рубинштейн познакомился с В. А. Чекуановой в 1859 году. Ей было тогда 18 лет. Она была статной, стройной девушкой. Красивой ее нельзя было назвать: ее портили несколько крупные черты лица. Но в ней было много обаяния. Умное лицо оживляли горячие и пытливые серые глаза. Она была изящна и отлично танцевала. Темпераментность уживалась в ней с мечтательностью, остроумие — с сентиментальностью. Она была своенравна, кокетлива, любила успех и, при внешней наивности, всегда немножко позировала.

Чекуанова происходила из обремененной долгами дворянской семьи, владевшей в Новгородской губернии небольшим поместьем «Глубокое». Зимние месяцы Чекуановы проводили в Петербурге. В семье было несколько дочерей. Вера была младшей и, видимо, самой любимой и избалованной. Она получила поверхностное общее образование, которое обычно давалось в те годы девушкам из дворянских семей: элементарная общая грамотность, языки и музыка. С отроческих лет она зачитывалась французскими романами и увлекалась



итальянским пением. У нее был небольшой приятный голосок, и одно время она мечтала об артистической карьере.

«Мое первое знакомство с Антоном Григорьевичем,— рассказывала она,— произошло вне области музыки. Мы встретились на костюмированном бале в Академии художеств. Он был одет пилигримом, я — итальянкой. Он страстно любил танцевать. Я его еще тогда не слыхала, и мы сделали первые совместные в жизни шаги под звуки штраусовского вальса». <sup>35</sup> Рубинштейн был так пленен своей новой знакомой, что тут же признался ей в любви. На Чекуанову «пилигрим в сером домино» также произвел чрезвычайно сильное впечатление.

Дальнейшие перипетии этого романа нетрудно проследить по материалам семейного архива Чекуановой. Молодая девушка услышала Рубинштейна в концерте, и он потряс ее своим искусством. Отец Чекуановой, высокомерный и чванливый отставной офицер, всячески стремился помешать встречам влюбленных. Он считал унижительным для семьи брак дочери с материально необеспеченным артистом, к тому же выходцем из еврейской купеческой среды. Рубинштейну дали понять, что брак этот невозможен. Достоинство его было глубоко задето, и он прекратил общение с любимой девушкой. Чекуанова, от которой, видимо, скрыли причины разрыва, была уязвлена поведением Рубинштейна и тяжело переживала свое первое сердечное разочарование.

Столь быстро возникшая любовь готова была погаснуть. Но этого не произошло. Через четыре года после первой встречи Рубинштейн снова объяснился девушке в любви. Он стремился оказать влияние на ее жизненное поведение.

«Он сказал мне,— писала она сестрам,— приблизительно следующее:

— Примите же решение! Стряхните инертность, отбросьте все эти условности, эти жертвы свету, проявите характер, держите! Зачем подражать другим? Зачем непременно быть похожей на всех?

— Вы хотите, чтобы я была ни на что не похожа?!

— Нет, . . . *ни на кого!* Как вы не устанете от этой сонной жизни?» <sup>36</sup>

Лето 1864 года Рубинштейн и Чекуанова провели в Баден-Бадене. Они постоянно встречались в доме П. Виардо. Через год они поженились.

Брак этот, однако, не принес Рубинштейну счастья. Он и его жена были людьми, слишком отличными друг от друга по мировоззрению, кругозору, по взглядам на жизнь. Интересы молодой женщины были крайне ограничены: светские связи, балы, наряды, маленькие семейные радости и горести, внешняя сторона успехов мужа. Она была тщеславна и заражена обывательскими и сословными предрассудками. <sup>37</sup>

В первые годы брака ничто, казалось, не предвещало семейных бурь. Однако и тогда изредка набегали облачка взаимного непонимания. Так, например, страшный гнев Рубинштейна вызвали нескромные слова его жены на обеде в доме Россини в Париже. Собралось большое общество. Рубинштейн сыграл свою транскрипцию увертюры к «Эгмонту» и листовское переложение нескольких песен Россини из «Музыкальных вечеров», вызвав всеобщий восторг. Один из музыкантов спросил В. А. Рубинштейн, слышала ли она Листа. Последовал бестактный ответ: «Нет, но очень хотела бы его услышать ради моего успокоения». Рубинштейн был вне себя и «запретил [ей] впредь высказывать какое-либо мнение о нем и о других».<sup>38</sup>

В Петербурге, куда Рубинштейны вернулись из свадебного путешествия, Антону Григорьевичу нелегко было примириться с тем, что характер вечеров в его доме из-за жены совершенно изменился: вместо музицирования и дружеских споров культивировались салонные разговоры. «По воскресным дням, — с горечью писал он матери, — у нас приемы; приходит множество людей и только то и делают, что болтают и играют в карты; как редкое исключение — немного музыки...»<sup>39</sup>

Быть может, совместная жизнь Рубинштейна и Чекуановой сложилась бы по-иному, если бы молодая женщина сумела проникнуться жизненными и художественными интересами мужа, понять его помыслы и стремления. Этого, к сожалению, в дальнейшем не произошло...

## Глава двенадцатая

### 1

Музыкально-общественная деятельность Рубинштейна в конце 50-х и в 60-х годах протекала в крайне сложных и трудных для него условиях: с одной стороны, в столкновениях с придворными кругами и с «высокой покровительницей»; с другой — в атмосфере острой общественной борьбы вокруг мероприятий по реорганизации русской музыкальной жизни, которые он намечал и проводил.

И личность Рубинштейна, и Русское музыкальное общество, художественным руководителем которого он был, и консерватория, во главе которой он стоял, — подвергались справедливым и несправедливым нападкам со стороны Серова,

композиторов Новой русской школы и Стасова. Статьи и письма Серова, переписка «кучкистов» полны резких и нередко грубых выпадов против Рубинштейна. «Балакиревцы» называли его тогда не иначе, как Тупинштейн и Дубинштейн, Серов — «субъектом, самая выдающаяся (и может быть, единственная) способность которого — это беспримерное нахальство и самомнение»,<sup>40</sup> «пианистом-временщиком», который «держит на жалованье некоторых записных фельетонистов, особенно за границей»<sup>41</sup> и т. п. Однако все эти не заслуженные Рубинштейном эпитеты, клички и характеристики — лишь накипь на поверхности той глубокой, страстной и принципиальной борьбы, которая разгорелась в среде русских музыкантов в 60-х годах.

В этой борьбе были и преходящие моменты. Но в ее основе лежало существеннейшее различие во взглядах «кучкистов», Стасова и Серова, с одной стороны, и Рубинштейна, с другой, на коренные вопросы развития русской музыкальной культуры. Хотя Рубинштейн в последующие годы и оценил масштаб композиторского дарования своих противников, хотя он и стремился после ухода из консерватории к сближению с ними, но не сумел понять исторического значения того центрального направления в русской музыке 60-х годов, которое на знамени своем написало: «народность, идейная содержательность и национальная самобытность».

Деятельность Рубинштейна, как и деятельность «балакиревцев», Стасова и Серова, была порождена волной общественного подъема 60-х годов. Однако Рубинштейн был, конечно, значительно дальше от наиболее передовых идейно-общественных течений этого времени, чем композиторы Новой русской школы, мировоззрение и творческие принципы которых складывались под воздействием революционно-демократической идеологии. Этим в первую очередь и было обусловлено расхождение Рубинштейна и его противников по таким принципиально важным вопросам, как национальные основы и народность искусства.

Появление Рубинштейна на арене петербургской музыкально-общественной жизни было встречено передовыми русскими музыкантами с недоверием. Неизвестно, как в те годы Рубинштейн расценивал свою статью о русских композиторах, которую он впоследствии охарактеризовал как «порядочную глупость». Но в глазах «кучкистов», Стасова и Серова он был «противником Глинки», противником создания национальной оперы. Этого они ему не могли простить, и их возмущало, что деятель, высказывавший столь порочные взгляды, становится теперь во главе русской музыкальной жизни.

Ничего не зная ни о материальной нужде Рубинштейна, заставившей его взять на себя обязанности концертмейстера

в Михайловском дворце, ни о целях, ради которых он обратился к ненавистной ему придворной службе, ни о его борьбе с Еленой Павловной, прогрессивные круги русских музыкантов связывали имя Рубинштейна с придворной камарильей и, в частности, с архиреакционной великой княгиней, немкой, ненавидевшей русскую национальную культуру.

В те годы передовая русская общественная мысль с особой непримиримостью относилась к «немецким влияниям»; «немецкое» в ту пору ассоциировалось и с политически реакционным и с консервативно-мещанским. Герцен, которого нельзя, конечно, считать националистически ограниченным, в 1859 году в статье «Русские немцы и немецкие русские» писал: «...Немецкая часть... быстро вползает по отлогой для ней лестнице — до немцев *при России*, до ручных Нессельродов, цепных Клейнмихелей, до одноипостасных Бенкендорфов и двуипостасных Адлербергов... В немце-сапожнике бездна генеральского, а в немце-генерале пропасть сапожнического, во всех них есть что-то ремесленническое, чрезвычайно аккуратное, цеховское, педантское... Самый полный тип их — это конюх-регент, герцог на содержании Эрнст-Иоганн Бирон».<sup>42</sup> Передовые русские люди противопоставляли этому реакционному и мещанскому «немецкому началу» другую культуру, сочетающую национальные традиции и демократическое содержание.

В свете сказанного становится понятным враждебное недоверие, с которым Рубинштейн был встречен прогрессивными музыкальными кругами Петербурга; становится понятным полемический задор по отношению к его деятельности, получивший еще летом 1859 года своеобразное отражение в сатирической музыкальной пьесе «балакиревца» А. С. Гуссаковского, действующими лицами которой являлись братья Рубинштейны, Кологривов и К. Шуберт и которая была посвящена «всем дуракам как допотопным, так и нынешнего времени»;<sup>43</sup> становятся понятными опасения Серова, что «еще немного, и вся музыка в Петербурге будет монополизирована, иными словами *парализована*, этим субъектом»;<sup>44</sup> становятся понятными и слова Балакирева, называвшего Рубинштейна «музыкальным немецким (остзейским) генералом».

Борьба между Рубинштейном и его противниками разгоралась и достигла своей высшей точки в период, непосредственно предшествовавший организации консерватории, когда Рубинштейн выступил с программной статьей «О музыке в России».<sup>45</sup> Некоторые положения этой умной, дельной и в целом бесспорно прогрессивной для своего времени статьи перекликаются со взглядами Рубинштейна, изложенными в приведенном письме к Э. Раден, и в свете этого письма приобретают большую определенность и рельефность.

Статья была направлена против дворянского «музыкального любительства», которое подвергается в ней беспощадной критике. Рубинштейн понял, что любительское замкнутое музицирование без общественной критики, любительское сочинительство и исполнительство, любительское «блеяние», как полемически резко он выразился, в новых исторических условиях губительны для судеб русской музыкальной культуры. Между тем в России «только они (любители.— Л. Б.) держат искусство в своих руках» и влияют на ход его развития.

Говоря о любителях, Рубинштейн имел в виду тех, кто, по его словам, вмешиваются в искусство в качестве его покровителей и одновременно попирают его ногами там, где представляется случай. В этой среде искусство дальше развиваться не может, она стала тормозом для развития русской музыкальной культуры, в ней русское искусство захиреет. И дело, конечно, не только в том, что любитель в музыкальном отношении безграмотен, не обладает элементарными познаниями в гармонии, контрапункте и инструментовке. Гораздо важнее другое: любитель подходит к искусству, как к забаве, «серьезная, глубокая, идеальная сторона искусства недоступна ему».

Происходит это потому, что любитель испорчен своим происхождением, воспитанием и общественным положением, не знает жизни, не изведал мук и радостей труда. Нарисовав портрет любителя-сочинителя и любителя-исполнителя, Рубинштейн заметил: «Грустно становится, когда видишь такой порядок вещей в стране, где музыка могла бы достигнуть до высокой степени совершенства, потому что никто не станет спорить, что русский народ одарен несомненною способностью к этому искусству».

Для дальнейшего развития русской музыкальной культуры, по мнению Рубинштейна, необходим приток новых, профессионально подготовленных музыкальных деятелей, выходцев и воспитанников иной социальной среды. Какой именно? Той среды, в которой знают цену хлебу и труду, в которой «смачивают слезами свой хлеб»; того «низшего круга», который не имеет возможности по недостатку средств обучаться в нынешних условиях музыке, не знает «по-французски и по-немецки» и может обучаться музыке только на русском языке. Рубинштейн понимал, что должен быть подготовлен музыкальный деятель из среды разночинцев, что этот деятель должен занять в новых исторических условиях ведущее положение в музыкальном искусстве, что все это жизненно необходимо. В этом вопросе точка зрения Рубинштейна соприкасается с позицией передовых русских демократов того времени, в частности — Герцена, писавшего о будущих строителях новой русской культуры, которые выйдут из среды, «закаленной в нужде, горе и унижении».<sup>46</sup>

Исходя из этого основного положения, Рубинштейн призывал открыть профессиональные музыкальные учебные заведения и приступить к подготовке в широком масштабе из среды нового общественного слоя «русских учителей музыки, русских музыкантов для оркестра, русских певцов и певиц, которые будут трудиться так, как трудится человек, который видит в своем искусстве средство к существованию, право на общественное уважение, средство прославиться, средство совершенно предаться своему божественному призванию, как должен трудиться всякий, уважающий себя и свое искусство».

Но открыть консерваторию мало. Рубинштейн, изведавший на своем опыте бесправное положение русского музыканта, настаивал в своей статье на предоставлении музыканту, выходящему из «низшего круга», общественных прав и общественного звания. Предположим, писал он, что «сын крестьянина или купца», обладающий дарованием, каким-то способом получит музыкальное образование; «окончив его, он останется без звания, должен будет избрать другой род карьеры и навсегда оставить искусство, к которому чувствует призвание и которого, может быть, был бы превосходным служителем».

В статье подвергается критике состояние музыкального образования в России. Единственные правительственные учебные заведения — Театральная школа и Придворная певческая капелла «образуют чиновников, а не свободных художников».

Как понять эти слова? Ведь названные учреждения, пусть и в чрезвычайно узком масштабе, готовили артистов, танцовщиков, певцов, хористов, частично оркестрантов, а не чиновников в буквальном смысле этого слова. Рубинштейн имел, конечно, в виду другое: противопоставляя «чиновников» «свободным художникам», он хотел подчеркнуть, что Театральная школа и Придворная капелла воспитывают артистов и музыкантов, проникнутых чиновничьим духом казенной России.

Домашнее музыкальное обучение страдает, по словам Рубинштейна, иным пороком. Оно предоставлено на откуп иностранным учителям, большая часть которых, «поселяясь в России на время, необходимое для обогащения», равнодушна и к судьбам искусства и к своим ученикам.

Вернемся к основному противопоставлению, проведенному в статье: любитель-вельможа и подлинный артист. Последний расценивается Рубинштейном очень высоко, как один «из самых важных двигателей... цивилизации» страны. Но для того чтобы стать этим «двигателем цивилизации», артист должен понять, что «музыкальное искусство, как и всякое другое, требует, чтобы тот, кто им занимается, приносил ему в жертву все свои мысли, все чувства, все время, все существо свое».

Рубинштейн специально остановился на художнике-исполнителе и впервые сформулировал в статье свое понимание

существа исполнительского искусства: «Музыкант, только хорошо *исполняющий* творение какого-нибудь композитора, никогда не выйдет из посредственности... Чтобы хорошо *исполнить* музыкальное произведение, нужно долго упражняться в механизме, а чтобы хорошо *передать*, недостаточно заботиться о механизме, а нужно понять, прочувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателем идеи его. Воспроизведение — это второе творение...»

Таковы главнейшие положения, развиваемые Рубинштейном в этой содержательной статье. В ней затронут широкий круг проблем. Тем более обращает на себя внимание, что автор не высказал своего отношения к роли национальных традиций в системе профессионального музыкального образования, не коснулся (после статьи 1855 года и справедливой критики ее в прессе) роли глинкинского наследия в создании русской консерватории. Это умолчание указывает, что Рубинштейн не придавал всему этому должного значения и, следовательно, по-прежнему занимал в этих вопросах ошибочную позицию.

Вспоминая много лет спустя в «Автобиографических рассказах» о своей статье, Рубинштейн указывал, что она чуть было его «не повалила», что она его «раздвоила со всей музыкальной Россией» и что вслед за ней «пошла ругань в обществе и в газетах».

Действительно, выступление Рубинштейна вызвало в прессе ряд откликов, но не только «ругательных». Обратимся к некоторым из них. В петербургском журнале «Русский мир» некий представитель помещичьего мира, не касаясь предложения об открытии консерватории и не пожелав понять основные положения рубинштейновской статьи, выступил, собственно, в защиту домашнего музицирования, против которого Рубинштейн не возражал и не мог возражать.<sup>47</sup> В московской прессе темпераментно защищал положения Рубинштейна многолетний товарищ и друг Глинки Н. А. Мельгунов.<sup>48</sup> Он критиковал дилетантизм, который «не только не развивает нашего вкуса к этому (музыкальному.— Л. Б.) искусству, но, напротив, совращает его и губит»; соглашался с Рубинштейном в отрицательной оценке деятельности иностранных учителей, приезжающих в Россию за одной только наживой. «Необходимы [русские] учителя,— указывал Мельгунов,— а их почти нет; необходимы... публичные курсы истории и теории музыки, а их нет *вовсе*; необходимо образование музыкантов для наших оркестров, певцов для наших хоров и т. д.— а всего этого у нас и в помине нет». Высказав далее пожелание, чтобы русские консерватории были основаны на частных средствах «без вмешательства чиновничьей бюрократии, без канцелярий и форменных фраков», Мельгунов заключал свою статью сле-

дующим: «Я смотрю... на учреждение консерваторий, предлагаемое нашим славным Рубинштейном, как на истинно общественное, скажу больше, как на святое дело».

Серов в анонимной статье, опубликованной в «Библиотеке для чтения»,<sup>49</sup> в предельно грубой форме обрушился на Рубинштейна, называя его «первым встречным», стоящим «под эгидою каких-нибудь могучих кринолинов»,<sup>50</sup> и не понимая, что статья в «Веке» направлена против этих «могучих кринолинов». Серов решительно высказался против открытия в России консерватории.

Анонимная статья Стасова, помещенная в «Северной пчеле»,<sup>51</sup> написана в несравненно более выдержанных тонах, но по содержанию близка статье Серова. Как и последний, Стасов защищал любителей от нападок Рубинштейна, считал, что «расположение... количества музыкантов» путем предоставления им общественных прав «не есть еще движение искусства вперед», и выступил против организации консерваторий, полагая, что они станут «рассадником бездарностей» и, копируя западноевропейские формы обучения, будут тормозить развитие русской национальной музыкальной культуры.

Справедливо опасаясь безнационального академизма проектировавшейся консерватории, Серов и Стасов не сумели, однако, увидеть другую сторону вопроса: они не поняли подтекста статьи Рубинштейна, направленной против «ханжества меценатствующих вельмож», против верхушки помещичье-дворянского общества, и, объективно говоря, выступили в *этих* статьях в защиту уходящих в прошлое и обреченных историей на слом форм русской музыкальной жизни. Они не поняли тогда великой важности для музыкальной культуры страны подготовки в широких масштабах русских музыкантов-профессионалов из социальной среды, «закаленной,— выражаясь герценовскими словами,— в нужде, горе и унижении».

## 2

Здесь уместно дать общую характеристику и оценку позиции Рубинштейна и его оппонентов по трем основным вопросам, вокруг которых разгорелась в те годы ожесточенная борьба: о национальных путях развития русского искусства и русских национальных традициях, о западноевропейском музыкальном наследии и современных иностранных композиторах и, наконец, о профессиональном музыкальном образовании в России.

Рубинштейн горячо любил свою родину и жил ее жизнью. Кашкин, отметив, что искренняя привязанность к России составляла одну из характерных черт личности Рубинштейна,



приводит его слова, сказанные в 70-х годах: «...Какие-то необъяснимые симпатии привязывают меня к России; как бы долго я ни оставался за границей, меня мало занимало совершившееся там, а все, что я узнавал... о России... затрагивало мои самые дорогие интересы. Меня и русским-то считают главным образом за границей, а в России почти не признают за своего, но это не мешает мне жить интересами именно России, а не какой-либо другой страны».<sup>52</sup> По словам Ф. Г. Тернера, часто встречавшегося с Рубинштейном в 60-х годах, он «сознавал себя истинно русским» и не раз говорил, «как ему больно, что в России, его отечестве, его ценят менее, чем за границей».<sup>53</sup> Его возмущало, когда некий Владимир в статье по поводу организации Русского музыкального общества требовал, чтобы директорами общества были «коренные русские по происхождению», и находил, что «какой-нибудь г. Шлихтенштейн (т. е. Рубинштейн.— Л. Б.) не может искренно сочувствовать русской музыке».<sup>54</sup> После вынужденного ухода из консерватории и отъезда из Петербурга Рубинштейн, сообщая матери, что *теперь* его начали называть «наш русский композитор и артист», с горечью добавил: «уж для одного этого хорошо, что я удалился; благодаря этому в России меня наконец будут считать своим».<sup>55</sup>

Этот умный и проницательный музыкант, ярый враг крепостничества во всех его проявлениях, верил в великое будущее демократической России и в великие преобразующие силы русского народа. В своих письмах и высказываниях Рубинштейн неоднократно возвращался к мысли о том, что Россия «заморожена», «спит летаргическим сном», напоминает «спящую красавицу». В конце своих дней, подводя итог мыслям о России, Рубинштейн записал пророческие строки, не предназначавшиеся к обнародованию при его жизни: «Перед Россией — блестящее будущее, так как русский одарен ко всему наилучшему. Пока она еще «*La belle au bois dormant*»,\* усыпленная *Деспотизмом*. Но когда принц «*Свобода*» разбудит ее своим поцелуем, она, пройдя сперва через необходимое переходное время, сможет превзойти все остальные государства в Европе и именно, оставляя в стороне политическую силу, своими подлинными идейными преимуществами».<sup>56</sup>

Вместе с тем этот горячо любивший свою родину человек, предсказавший, что демократической России суждено будет занять первенствующее положение в мировой культуре «своими подлинными идейными преимуществами», этот музыкант, сознававший себя «истинно русским артистом» и страдавший от того, что противники его этого не признают,— занимал

---

\* Спящая красавица (фр.).

ошибочную позицию в вопросе о народно-национальных основах и национальных путях развития музыкальной культуры. Рубинштейн не осознал всей глубины мысли петербургского критика его статьи 1855 года, писавшего, что именно тогда, когда произведение искусства отражает народно-национальный характер, оно приобретает общечеловеческое значение. Точка зрения Рубинштейна была иной: он полагал, что национальные особенности музыкального произведения сужают силу его воздействия и лишают его широкой интернациональной значимости. Это был несостоятельный и порочный тезис.

Нельзя при этом забывать, что самое понимание сущности национального искусства, высказываемое некоторыми из его оппонентов, казалось ему обедненным и ограниченным. Доля истины в этом была. Сущность национальной культуры не только в ее национальных особенностях или в ее специфически национальной тематике. Глинка равно национален и в «Камаринской», и в «Арагонской хоте», и в «Воспоминании о мазурке». Пушкин столь же национален в «Сказке о золотой рыбке», как и в «Каменном госте» или «Онегине». Национальная русская культура отражает не только деревню, но и город, не только мир крестьян, но и мир интеллигента-разночинца. Такой широты понимания сущности национальной культуры не было в те годы у некоторых противников Рубинштейна. Вспомним, что Балакирев не принимал песенную лирику московских композиторов (в том числе А. Гурилева и Алябьева), опиравшуюся на русский городской бытовой романс, исключал эту музыку из русской культуры и считал ее «цыганской» и «похабной».<sup>57</sup> Вспомним, что Кюи усмотрел в молодом Чайковском эпигона второстепенных немецких композиторов.<sup>58</sup> Вспомним, наконец, что критики Рубинштейна не увидели в *лучших* его сочинениях ни отражения вольнолюбивых мыслей русского человека, ни интонационных связей с русским бытовым городским романсом, ни продолжения некоторых глинкинских традиций.<sup>59</sup> Однако, какие бы частные заблуждения ни были присущи «балакиревцам», Стасову и Серову, историческая правда в этом важном вопросе была на их стороне, и именно они были той силой, которая боролась за национальную самобытность и народность реалистической русской музыкальной культуры.

Отношение к западноевропейской музыке прошлого и настоящего — таков второй вопрос, разделявший Рубинштейна и его оппонентов. В одном Рубинштейн, «балакиревцы» и Стасов сходились — в высокой оценке творчества Шумана и Бетховена (главным образом, его произведений позднего периода). Дальше начинались разногласия. В те годы «балакиревцы», по словам Римского-Корсакова, считали И.-С. Баха — «окаменелым, даже просто музыкально-математической, бес-

чувственной и мертвенной натурой, сочинявшей, как какая-то машина». <sup>60</sup> Кюи, выразивший в своих статьях 60-х годов точку зрения «кучкистов», отрицал в фугах Баха идейно-поэтическое содержание и видел только техническое мастерство. Гайдна и Моцарта представители Новой русской школы считали устаревшими. Кюи в отчете об экзаменах в консерватории огулом расправился с фортепьянными концертами Моцарта, Бетховена, Шопена и Мендельсона и, в частности, один из лучших моцартовских концертов (Концерт d-moll) назвал «деревянным». Шопен, по словам Римского-Корсакова, расценивался как «нервная светская дама». <sup>61</sup> О «Песнях без слов» Мендельсона Кюи писал, что «это прокисшая сладость и сентиментальность, самая обыденная, лишенная всякой поэзии, сентиментальность, штопающая чулки». <sup>62</sup>

Балакирев и окружавшая его группа молодых единомышленников впоследствии, как известно, полностью или частично изменили свое отношение ко многим из перечисленных композиторов. В эпоху бурного общественного брожения, идеологической борьбы, острой полемики, ниспровержения признанных авторитетов резкие оценки классиков (в них видели «ретроградов»), несправедливые суждения о Шопене (в его музыке слышали отзвуки светского салона), пристрастные отзывы о Мендельсоне (в нем видели только художника-примирителя с узкой мещанской душой) исторически находят свое объяснение.

Но Рубинштейну такое отношение к наследию должно было казаться кощунственным, тем более что он *слышал* и, как исполнитель, интонировал эту музыку совсем по-иному: фуги Баха он понимал как содержательнейшие и поэтичнейшие поэмы, в музыке Моцарта видел «вечный солнечный свет», в творчестве Шопена — отражение освободительной борьбы польского народа; наконец, в музыку Мендельсона он *привносил* бетховенское начало. <sup>63</sup> Естественно, что позицию «балакиревцев» он рассматривал как проявление узости, ограниченности и сектантства.

Из западноевропейских композиторов «балакиревцы» ставили выше всего Листа и Берлиоза, Серов — Вагнера. В одной из своих статей тех лет Кюи видел «бессмертные заслуги» Листа и Вагнера в том, что благодаря их творчеству утвердилось прогрессивная мысль, что «композитору никакой музыкальной формой стесняться не следует, что всякая форма хороша, лишь бы она хорошо выражала идею». <sup>64</sup> Высокие помыслы, страстность, общий дух бунтарской непокорности, стремление к взаимопроникновению искусств, и в частности к сближению музыки и поэзии, — все эти черты в искусстве прогрессивных западноевропейских романтиков высоко оценивались «кучкистами» и были им дороги и близки.

Рубинштейн упрекал Листа в аффектации и позировке, Вагнера — в отсутствии человечности, натуральности и простоты, Берлиоза — в увлечении красочностью ради красочности. Справедливо критикуя *некоторые* стороны творчества этих авторов, Рубинштейн вместе с тем проглядел то прогрессивно ценное, что было в сочинениях Листа и Берлиоза и что прозорливо подметили «кучкисты». Они во многом были правы, обвиняя его в узости<sup>65</sup> и упрекая в том, что он обращает свой взор в прошлое и не желает видеть те новые всходы, за которыми будущее. Таковы разногласия по второму вопросу — отношению к наследию и к современной западноевропейской музыке.

Наконец, как мы говорили, Рубинштейн и его противники придерживались различных точек зрения на профессиональное музыкальное обучение.

Противники организации консерваторий не были, конечно, противниками музыкального образования. Сочиненная в полемических целях легенда о том, будто Балакирев, Стасов, а также Серов — люди большой общей и музыкальной культуры — отрицали важность и необходимость музыкального образования, давно сдана в архив. Антагонистическое отношение «балакиревцев», Стасова и Серова к организации в России консерватории было вызвано иными причинами: опасением, как бы русские консерватории не стали копией немецких, не превратились в цитадель схоластики и формализма и, вооружив музыканта абстрактно-универсальной техникой, не умертвили его живую мысль; опасением, как бы в перенесенной на русскую почву «немецкой науке» не растворились национальные традиции русской музыкальной культуры.

Основания для этих опасений были. Действительно, в ряде западноевропейских консерваторий процветали рутинные и консервативные формы обучения, господствовал культ узко и формально понимаемого мастерства. Это обезличивало учащихся, сужало их жизненный кругозор и прививало навыки музыкального ремесленничества. Вот почему Стасов назвал консерватории «музыкальной чумой Западной Европы». Противникам Рубинштейна казалось, что он насаждает в России такую же схоластическую и рутинную систему музыкального обучения. На деле было не так.

Рубинштейн, понимавший необходимость европейских форм профессионализации и недооценивавший значение национального начала в методе обучения искусству, был вместе с тем врагом музыкально-педагогической схоластики. Правда, схоластических форм обучения не чуждались некоторые профессора консерватории, но именно это и приводило к неоднократным столкновениям между директором и отдельными членами педагогического коллектива. Нельзя не отметить, что с первых

же лет организации консерватории общая атмосфера и характер преподавания в ней благодаря отношению к искусству самого директора значительно отличались от западноевропейских консерваторий. Это вынужден был признать Кюи, один из тогдашних противников организации консерваторий. Через пять лет после открытия Петербургской консерватории он писал: «Нужным считаю добавить, что этот мертвящий дух рутины гораздо более развит в иностранных консерваториях, чем в наших». <sup>66</sup>

Однако отрыв технической выучки от идейных задач в той или иной степени имел место на начальном этапе организации консерватории. Этот отрыв был, пожалуй, исторически неизбежен в годы, когда не был еще создан педагогический метод обучения композиторов, вытекающий из русской национальной музыкально-творческой практики, и когда возникла настоятельная, не терпящая отлагательства задача перевода отечественной музыкальной культуры на путь широкой профессионализации. Вероятно, это и имел в виду Римский-Корсаков, сказавший впоследствии, что «при основании своем она (консерватория.— Л. Б.) должна была быть такою, какая она есть». <sup>67</sup>

Осознание Балакиревым, Стасовым и Серовым опасности, стоящей перед русскими консерваториями, привело их к отрицанию консерваторских форм обучения вообще и к отрицанию роли и значения технической тренировки в воспитании композитора. В изложении Кюи мысли «балакиревцев» по этому вопросу выглядят так: «Для музыкального развития достаточно иметь талант, получить первоначальное музыкальное образование (чтение нот, знание такта и т. д.) и изучать великие произведения мастеров». <sup>68</sup>

Приблизительно на той же позиции стоял Серов. Он считал, что «практическая *выучка композитору*...— есть одно из нелепейших в свете заблуждений» и что композитору, как и каждому музыканту, нужно иметь лишь «*понятия*» об основных музыкально-теоретических дисциплинах. «Если есть необходимость чему-нибудь учить жаждущего музыкальных познаний,— писал Серов,— так именно чтению партитур оркестровых». <sup>69</sup> Из программы обучения, предлагавшейся «кучкистами» и Серовым, выпадало чрезвычайно важное звено — специальная и систематическая работа над техническим мастерством. Боязнь обезличенного мастерства приводила к отрицанию технической тренировки. Такая система обучения уводила вспять и — при необходимости массовой профессиональной подготовки музыкантов — могла привести к дилетантизму. Римский-Корсаков спустя несколько лет, как известно, понял это.

Балакирев защищал при этом устаревшие формы обучения композитора: объединение нескольких учеников вокруг ма-

стера, непосредственно передающего свой опыт воспитанникам, или своеобразное — аналогичное тогдашним идеям товариществ и коммун — взаимообучение в артели единомышленников.

В вопросе организации и постановки музыкального образования в России историческая правда была на стороне Рубинштейна: во-первых, потому, что он понял насущные и неотложные задачи широкой музыкальной профессионализации и предложил наилучшие формы для этого в условиях тогдашней русской действительности; во-вторых, потому, что именно он, как видно будет из дальнейшего, в ближайшие годы после ухода из консерватории способствовал созданию музыкально-общественной атмосферы, при которой возможным стало слияние в консерватории «национального» и «профессионального».

И Рубинштейн и его оппоненты из среды передовых русских музыкантов были борцами за великое будущее русской музыкальной культуры, борцами страстными, а потому и пристрастными, натурами, непримиримыми даже в своих заблуждениях. Каждая из сторон, убежденная в своей правоте, давала волю своему боевому темпераменту и не избегала прямых и резких суждений. История вынесла этим замечательным борцам свой приговор. Он был сформулирован Асафьевым в отношении трех из них — братьев Рубинштейнов и Балакирева, но должен быть распространен и на «балакиревцев», Стасова и Серова. «Различного склада ума, таланта и вкусов энтузиасты музыки, они взаимно восполняли друг друга, совершая великое, чутко угаданное ими, историческое дело: действовать подъему музыки в России как общественно-назревшей необходимости...»<sup>70</sup>

## *Глава тринадцатая*

### 1

Намеченные Рубинштейном в период между 1858 и 1867 годами музыкально-общественные мероприятия должны были, по его замыслу, охватить различные стороны русской музыкальной жизни: концертную, учебную и оперно-театральную. Попытка Рубинштейна реорганизовать в те годы оперное дело в России не получила освещения в литературе. Между тем составленная по его инициативе (видимо, им самим написанная) и направленная в дирекцию императорских театров за

его, В. Кологривова и К. Лядова подписями докладная записка «Несколько замечаний, необходимых для успешного хода и развития русской оперы»<sup>71</sup> представляет несомненный интерес и вносит некоторые новые моменты в характеристику музыкально-общественной деятельности Рубинштейна.

Авторы докладной записки предлагали, отделив Русский оперный театр от Итальянского, коренным образом изменить репертуар русской оперы и «преимущественно давать оперы русских авторов». Одновременно рекомендовалось несколько расширить рамки репертуара иностранных опер на русской оперной сцене, но не за счет итальянских, а главным образом за счет французских и немецких опер. Записка предусматривала всеобщее оповещение о том, что «дирекция... принимает оперы русских композиторов во всякое время» и осуществляет постановку одобренных опер в срок не более двух сезонов. Предполагалось также учреждение постоянных конкурсов «как на либретто, так и на самую оперу — исключительно для русских подданных». Большое внимание уделялось улучшению качества хора и оркестра русской оперы. «Оркестр, — сказано в записке, — должен быть составлен из лучших артистов и, по мере развития музыкального образования в России, из артистов русских».

Авторы «Нескольких замечаний» полагали необходимым учредить при дирекции театров специальный музыкально-общественный орган (Комитет), на обязанности которого лежали бы разбор и одобрение опер, присуждение премий, составление театрального репертуара, а также «испытания для определения и увольнения всех лиц в опере, находящихся по музыкальной части». Для того чтобы оградить русскую оперу от произвола придворных кругов и театральной дирекции, подчеркивалось, что «никто из артистов, певцов и певиц не может быть принят в оперу без одобрения Комитета».

Обращалось внимание и на ненормальное материальное положение русских музыкантов. В те годы официально существовали две нормы оплаты как авторов оперных сочинений, так и певцов и оркестрантов: одна — пониженная — для русских композиторов и артистов, другая — для иностранцев. Авторы записки в категорической форме восстали против этого. В частности, они отметили униженное положение русского артиста, который, согласно установленным положениям, «не может получать содержания более 1143 рублей 33 $\frac{1}{3}$  коп.» в год, и настоятельно требовали «в этом (денежном) отношении сравнять русских артистов с иностранными, т. е. вознаграждать по таланту».

Проект реформ в русской опере, предусматривавший особое внимание театра к русским оперным произведениям, к русским композиторам и к русским артистам, не был осуществлен.

Слишком сильным оказалось сопротивление сановных кругов. Записка Рубинштейна и его единомышленников была отклонена и потонула в театральном архиве.

Однако неудача постигла Рубинштейна лишь в отношении одного из его проектов. Остальные его замыслы — Певческая академия, Русское музыкальное общество и консерватория были осуществлены и сыграли огромную роль в подъеме русской музыкальной культуры.

Музыкально-общественная деятельность Рубинштейна в конце 50-х годов началась не с организации Русского музыкального общества, как принято считать. Сразу же после возвращения в Петербург осенью 1858 года, воспользовавшись предоставленным ему помещением в Михайловском дворце, он открыл так называемую Певческую академию, взяв на себя безвозмездно организацию и художественное руководство этим учреждением, вошедшим впоследствии в состав Русского музыкального общества. Участвовать в хоре могли все желающие, выказавшие наличие музыкального слуха и голоса. Основным костяком Певческой академии — точнее, ее мужского хора — явился небольшой студенческий кружок любителей хорового пения, существовавший несколько лет, но не проявлявший активности.

Рубинштейн с увлечением принялся за дирижерскую деятельность в академии. В ноябре 1858 года он писал матери: «Теперь я организую Певческую академию, которая должна открыться уже на этой неделе. Она открывается без всяких претензий, но надеюсь, что рано или поздно она станет значительной. Вы видите, что я здесь не бездельничаю; больше того, я настолько занят, что боюсь, не мало ли времени останется у меня для своей работы. Однако необходимо, чтобы здесь и в отношении музыки наступил день — а для этого нужны время и труд». Через месяц он возвратился к этой теме и высказал надежду, что основанная им Певческая капелла «со временем будет блестящей».<sup>72</sup> Организованный Рубинштейном еще в 1858 году хор и дал впоследствии возможность Русскому музыкальному обществу включать в программы своих первых концертов сложные хоровые произведения.<sup>73</sup>

После ряда лет успешной деятельности Русского музыкального общества реакционная пресса пыталась представить дело так, будто идея организации этого учреждения возникла в... дворцовых кругах. Это вынудило впоследствии одного из первых директоров Общества, Д. В. Стасова, настойчиво подчеркивать, что «идея об учреждении Русского музыкального общества возникла совсем не при дворе великой княгини, а в музыкальном кружке... и, несомненно, главнейше это была инициатива самого Рубинштейна».<sup>74</sup>



Сведения об организации Общества широко известны, и здесь их надо лишь кратко напомнить. Ввиду препятствий, чинившихся созданию нового общества в правительственных сферах,<sup>75</sup> учредители воспользовались старым уставом прекратившего свое существование Симфонического общества и под видом возобновления его деятельности создали новое Общество. На созванном 27 января (8 февраля) 1859 года собрании членов старого Общества были избраны новые директора: А. Г. Рубинштейн, В. А. Кологривов, Матв. Ю. Виельгорский, Д. В. Каншин и Д. В. Стасов. Последнему, как юристу, было поручено переработать — а фактически написать заново — устав Общества. Новый устав, разработанный Д. В. Стасовым совместно с Рубинштейном,<sup>76</sup> в первом параграфе указывал на основную цель Общества: «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов».<sup>77</sup>

Для достижения этой цели предусматривался ряд мероприятий, из которых главнейшие: организация концертов в течение всего года (а не только во время великопостного перерыва в работе театров, как это было раньше), предоставление возможности «отечественным композиторам... слышать свои произведения в исполнении» и устройство конкурсов на сочинение музыкальных произведений.

Хлопоты по утверждению устава взял на себя Матвей Виельгорский, как единственный представитель сановного мира в тогдашней дирекции Общества, и на этом, собственно, его практическая деятельность в Русском музыкальном обществе закончилась.

Инициатором создания Общества был, как уже указывалось, Рубинштейн; основными деятелями по воплощению в жизнь его идеи — он сам и В. А. Кологривов. Последнего Рубинштейн охарактеризовал так: «Кологривов был крупная, исключительная в своем роде личность и по энергии и по той страсти почина и любви к музыкальному делу, которая его одушевляла. Таких людей теперь уже не существует, инициаторов, которые толкают все и вся к единой, ими намеченной цели».

Устав Общества был утвержден в мае 1859 года, а в июне опубликован в петербургской прессе.<sup>78</sup> Рубинштейн концертировал в это время в Лондоне. Ни Кологривов, ни другие директора никаких действий по созданию денежных средств Общества и подготовке концертов не предприняли. Вернувшись 15(27) сентября в Петербург, Рубинштейн застал там из директоров Общества только Каншина, и, увидев, что в его отсутствие дело с места не сдвинулось, забил тревогу. Он обратился к В. В. Стасову, предлагая ему заменить брата в дирекции Общества, к К. Б. Шуберту, предлагая заменить

В. А. Кологривова, к М. Ю. Виельгорскому, предлагая ему назначить своего заместителя. Он проявлял неумную организаторскую энергию, побуждая других к деятельности, подталкивая и воодушевляя их.

В письме к Виельгорскому находит отражение эта его активность: «... Мы можем его (Музыкальное общество.— Л. Б.) скомпрометировать, слишком медля с окончательной организацией... С тех пор как газеты заговорили о Музыкальном обществе, артисты просят меня уточнить их положение, публика крайне заинтересована узнать, что это за общество, о котором много говорят, но которого не видно и не слышно... Если мы не начнем вскоре наши концерты, интерес публики отвлечется другим, и мы потеряем целый год... Только решительными действиями мы можем заинтересовать публику, и если промедлим, то сядем на мель».<sup>79</sup>

Благодаря энергичным действиям Рубинштейна было созвано заседание Комитета директоров и объявлена подписка на предстоящий концертный сезон. Первый симфонический концерт Общества состоялся 23 ноября (5 декабря) 1859 года под управлением Рубинштейна. В дневнике В. Ф. Одоевского сохранилась любопытная запись об отношении петербургской знати к открытию концертов Русского музыкального общества: «...Высшее общество блистало своим отсутствием, как и во всех патриотических предприятиях. Из всех аристократических имен во всех этих вещах торчит только мое имя, яко перст...»<sup>80</sup>

Открытие Общества отмечено было не только первым симфоническим концертом,<sup>81</sup> но и обращением к русским композиторам. В этом обращении дирекция приглашала композиторов, желающих, чтобы их произведения были исполнены на вечерах Общества, присылать свои сочинения Рубинштейну или Даргомыжскому.<sup>82</sup> Последний вместе с Г. Я. Ломакиным, В. Ф. Одоевским и К. Б. Шубертом был привлечен в комиссию по рассмотрению присылаемых для исполнения или на конкурс музыкальных произведений.

Не только художественная, но и организационная деятельность Общества до 1867 года неразрывно связана с именем Рубинштейна. По его инициативе в 1860 году начало работать Московское отделение Общества и во главе его стал Н. Г. Рубинштейн. По его совету были открыты в 1863 году отделения в Киеве и Харькове, а через два года — в Саратове. По его требованию и проекту была начата переработка устава Общества — вопрос, к которому придется еще вернуться. Словом, его организаторская роль в Обществе была чрезвычайно значительна.

По официальному положению в Комитете директоров Рубинштейну было предоставлено «управление по музыкальной

части». Он разрабатывал программы концертов, приглашал солистов, работал с хором и дирижировал симфоническими концертами. Естественно, что его репертуарная политика и дирижерская деятельность заслуживают более подробного освещения, тем более что они вызывали к себе нередко пристрастное и несправедливое отношение некоторых современников, и их оценки некритически повторялись потом в литературе о Рубинштейне.

Со свойственным ему великодушием Рубинштейн безвозмездно отдавал силы и время любимому детищу — Русскому музыкальному обществу.<sup>83</sup> Незадолго до первого симфонического концерта он писал матери, что должен будет, вероятно, отказаться от концертной поездки в Москву; так как симфоническое общество отнимает все его время.<sup>84</sup> Спустя полтора месяца он известил мать, что концерты Общества проходят успешно, и отметил при этом, что они вынуждают его «чудовищно много работать» и создают ему целую армию врагов, которую он «побеждает одним лишь пренебрежением».<sup>85</sup> Говоря об «армии врагов», Рубинштейн, нужно полагать, имел в виду нападки на него со стороны придворных кругов и реакционной прессы, а также резкую критику своей дирижерской деятельности и репертуарной линии в статьях Серова. Впоследствии, вспоминая эти годы своей жизни, он говорил: «Мне все равно: брани, хвали меня — я делаю свое дело. Если читаешь критику и находишь, что правда, мотай себе на ус. Но огорчаться? — Никогда».

Но порой и этому человеку негибимой воли и большого мужества становилось невозможно терпеть, особенно в тех случаях, когда сыпавшиеся на него обвинения, как ему казалось, подрывали его художественный авторитет и мешали работе с хором и оркестром или когда враждебные нападки исходили от окружающих его в дирекции Общества лиц. Один из таких случаев произошел спустя год после открытия Общества и чуть не привел к уходу Рубинштейна.

Он разучивал репертуар к предстоящим концертам с хором Певческой академии. Настойчиво добиваясь от участников хора серьезного отношения к искусству и будучи в этом отношении нетерпимо строг, он удалил из хора трех участниц, не подчинившихся его указаниям. Часть хора стала на защиту отстраненных хористок, а некоторые из директоров и их помощников не поддержали Рубинштейна. Он покинул репетицию и отправил Комитету директоров заявление, в котором, обобщая создавшееся в Обществе в связи с его личностью положение, писал: «Неприятности, возникающие с каждым днем все более и более и имеющие предметом одного меня и управление мое музыкальной частью в Обществе, .. заставляют меня думать, что я служу преградой благому ходу этого

Общества, и опасаться, что через меня это дело, которое я люблю более всего в мире, может рушиться». Придя к такому выводу, Рубинштейн просил немедленно заменить его, чтобы «не прекратить все начатое», и заканчивал свое письмо следующим: «Вы знаете все мои мысли, что касаются до потребностей этого общества, надеюсь, что вы примете их в соображение и будете стараться всеми средствами и всеми силами их осуществлять так, как я бы это сделал, ежели бы обстоятельства позволили мне дольше при нем оставаться».<sup>86</sup>

Это было первое заявление Рубинштейна об уходе с поста музыкального руководителя Общества. На этот раз все обошлось. Хор принес извинения, и остальные члены дирекции уговорили его не покидать начатого дела. По словам Одоевского, все понимали, что «с рубинштейновским отказом Общество рушится».<sup>87</sup>

## 2

Описанный случай в Певческой академии вызвал бурную реакцию со стороны Рубинштейна из-за обстановки, которая сложилась вокруг его деятельности в Русском музыкальном обществе. Критические замечания, обвинения и нападки, которым он подвергался в эти и последующие годы, касались главным образом его репертуарной позиции и его дирижирования.

Какие произведения исполнялись под управлением Рубинштейна в период с 1859 по 1867 год в симфонических собраниях Общества и в ряде других концертов — так называемых общедоступных концертах Кологривова (устраивавшихся в манеже для широкой публики) и благотворительных симфонических вечерах? Справедливы ли обвинения по адресу Рубинштейна в том, что он не проявлял внимания к отечественной музыке, почти не исполнял сочинений Глинки, не включал в программы произведений современных ему русских композиторов? Верны ли упреки, что в его симфонических концертах не звучала музыка Листа, Берлиоза и Вагнера, что он выказывал пренебрежение к Бетховену<sup>88</sup> и заполнял программы сочинениями второстепенных немецких композиторов?

В большей своей части эти обвинения несправедливы.

Начнем с Глинки. Вот список сочинений Глинки, исполнявшихся в эти годы под управлением Рубинштейна:\*

«Арагонская хота» (3); «Ночь в Мадриде» (4); «Камаринская» (6); увертюра к опере «Иван Сусанин» (2); отрывки из оперы «Иван Сусанин» (4); увертюра к опере «Руслан и Людмила» (5); отрывки из оперы «Руслан и Людмила» (10); увертюра и музыка к «Князю Холмскому» (5).

\* Цифры в скобках указывают, сколько раз исполнялось то или другое сочинение.

На 93 учтенных симфонических концертах под управлением Рубинштейна<sup>89</sup> музыка Глинки звучала 39 раз. В приведенном списке обращает на себя внимание, что отрывки из «Руслана» исполнялись 10 раз, а увертюра — 5 раз. В годы, когда вторая великая опера Глинки не шла на сцене, когда Серов уверял, что дни ее сочтены, и писал, что увертюра оперы — «это вещь не вдохновенная, а сделанная» и что «энергия и размашистость ее отзывается чем-то искусственным»<sup>90</sup>, — Рубинштейн многократно включал увертюру и отрывки из «Руслана» в свои концертные программы.

Из симфонических произведений Глинки чаще всего исполнялась «Камаринская». Как уже указывалось, в статье 1855 года Рубинштейн причислил «Камаринскую» к лучшим произведениям мировой симфонической литературы. Впоследствии он писал, что «Камаринская» — «служит типом для русского музыкального творчества и есть действительно гениальное произведение».<sup>91</sup> Можно без всяких преувеличений сказать, что в эти годы Рубинштейн *пропагандировал* в симфонических концертах музыку Глинки. Противники Рубинштейна не хотели этого замечать. Характерно, что в самом начале 1868 года, то есть вскоре после отъезда из России, Рубинштейн писал: «... доживу ли я до того времени, когда у нас в Туле, или Тамбове, или Оренбурге будут говорить об исполнении хотя бы только «Жизни за царя», а ведь это было моей главной целью в России».<sup>92</sup>

Приведем перечень исполненных Рубинштейном произведений других наиболее значительных русских композиторов:<sup>93</sup>

*Балакирев.* Увертюра на русские темы (1). — *Верстовский.* Танцы из оперы «Громобой» (2). — *Даргомыжский.* Малороссийский казачок (2); увертюра к опере «Русалка» (1); отрывки из оперы «Русалка» (1); отрывки из оперы «Торжество Вакха» (1). — *Кюи.* Скерцо F-dur (1); увертюра к опере «Сын мандарина» (1); отрывки из оперы «Вильям Ратклиф» (1); увертюра к опере «Кавказский пленник» (1); отрывки из оперы «Кавказский пленник» (2). — *Мусоргский.* Скерцо B-dur (1). — *Серов.* Отрывки из оперы «Рогнеда» (1). — *Чайковский.* Кантата «К радости» (1); увертюра F-dur (1); Анданте и Скерцо из Первой симфонии (1).

О стремлении Рубинштейна расширить круг произведений отечественных авторов в симфонических концертах Общества свидетельствуют следующие строки из его письма к матери: «Скажите Николаю, пусть пойдет к *Верстовскому* и спросит у него, что из своих произведений он может дать для исполнения у нас, будь то хоровые произведения или оркестровые. Пусть он привезет также сюда произведения московских композиторов, например *Алябьева*, *Варламова*, *Гурилева* и т. д., а также молодых композиторов, если таковые имеются. Еще до своего приезда пусть напишет мне, что он нам с собой привезет. Пусть только не забывает, что нам нужны крупные про-

изведения; не романсы и ноктюрны, а арии с оркестром, увертюры, симфонии, хоровые произведения с оркестром или без оркестра и т. д. и т. д.»<sup>94</sup>

Заканчивая обзор произведений русской музыки, исполненных в те годы Рубинштейном-дирижером, следует обратить внимание на интересный концерт, посвященный истории русской или написанной в России оперной музыки. Этот концерт хора, оркестра и солистов русской оперы был организован по инициативе Рубинштейна и Кологривова. Рубинштейн дирижировал первым отделением концерта, в программе которого были отрывки из следующих опер композиторов доглинкинского периода: «Цефал и Прокрис» Арайя, «Федул с детьми» Пашкевича и Мартина, «Ямщики на подставе» Фомина, «Наталья — боярская дочь» А. Титова и «Иван Сусанин» Кавоса.

Рубинштейн, как известно, не любил музыки Листа, Берлиоза и Вагнера. Но вместе с тем он считал необходимым познакомиться петербургскую публику с их сочинениями. В концертах Русского музыкального общества звучали симфонические поэмы («Прелюды», «Праздничные звучания», «Орфей», «Мазепа»), Первый фортепьянный концерт и «Пляска смерти» Листа, увертюры, симфонические и симфонико-ораториальные произведения Берлиоза («Король Лир», «Тайные судьи», «Римский карнавал», «Гарольд в Италии», «Лелио», «Ромео и Джульетта», «Бегство в Египет»), симфонические и оперные увертюры, а также отрывки из опер Вагнера («Фауст», «Тангейзер», «Мейстерзингеры», «Моряк-скиталец», «Тристан и Изольда», «Валькирия»).

Из западноевропейской музыки центральное место в симфонических программах Рубинштейна занимало творчество двух композиторов — Бетховена, произведения которого звучали в 62 концертах, и Шумана, сочинения которого встречаются в программах 40 концертов.

Героическая, революционная, полная светлой веры в великое будущее человечества музыка Бетховена увлекала передовых русских людей 60-х годов. Тут во взглядах и вкусах Рубинштейна и его оппонентов было полное единство. Под управлением Рубинштейна, выказавшего свое понимание Бетховена в словах «вспыхивает французская революция — появляется Бетховен», были исполнены, и притом нередко по нескольку раз, все бетховенские симфонии, а также увертюры, концерты, отрывки из музыки для сцены, обе мессы и отдельные хоры.

Чаще всего исполнялась Девятая симфония. Этим произведением был закончен первый концертный сезон Русского музыкального общества. Девятая симфония звучала под управлением Рубинштейна в каждом из последующих сезонов либо в концерте Общества, либо в благотворительных концертах.

Каждое исполнение симфонии заканчивалось триумфом, своеобразной общественной демонстрацией, выражавшей солидарность слушателей с идеей этой музыки. Рубинштейн, как и другие представители прогрессивной русской музыкальной мысли (Стасов, Серов), видел в финале симфонии «оду к свободе». Впоследствии он так обосновывал свою мысль: «Не верю я... что эта последняя часть есть «ода к радости», считаю ее «одой к свободе». Говорят, что Шиллер по требованию цензуры должен был заменить слово свобода словом радость, и что Бетховен это знал, я в этом вполне уверен. Радость не приобретается... но свобода должна быть приобретена, и потому тема у Бетховена начинается пианиссимо в басах, проходит сквозь много вариаций, чтобы, наконец, прозвучать триумфально...»<sup>95</sup>

Рубинштейн был страстным поклонником Шумана и придавал его художественному наследию большое значение. Своей дирижерской (и, конечно, пианистической) деятельностью он способствовал широкому ознакомлению русской публики с музыкой великого немецкого романтика. В высокой оценке творчества Шумана Рубинштейн, «балакиревцы», Стасов и Серов сходились во мнениях. И самый облик Шумана, боровшегося с ограниченностью и пошлостью филистерства, и его импульсивная музыка, отражавшая эту борьбу и дышавшая напряженной страстностью, импонировали передовым русским музыкантам и слушателям концертов 60-х годов. Если Бетховен привлекал своим революционным героизмом, то Шуман — лирическим драматизмом и романтической взволнованностью. До концертов Русского музыкального общества музыка Шумана редко исполнялась в России. Систематическая пропаганда ее началась теперь. За время с 1859 по 1867 год под управлением Рубинштейна были исполнены почти все симфонические и музыкально-драматические произведения Шумана.

В письме Листу Рубинштейн изложил принципы, лежавшие в основе его репертуарной политики. Сообщая о предстоящих программах концертов Русского музыкального общества, Рубинштейн писал: «...мы основали здесь Музыкальное общество, которое среди прочих целей ставит себе задачей исполнение произведений всех композиторов всех школ и всех времен».<sup>96</sup> Лист одобрил эту мысль. «Позвольте сделать вам, — отвечал он, — вполне искренний комплимент за идею (редкостную вследствие справедливости ее), которая господствовала при составлении программ этих концертов. Если она будет продолжать преобладать и если в действительности в Петербурге решаются быть справедливыми, как вы пишете, «ко всем художникам всех школ и всех времен» (не исключая и нашего!), то известный стих: «C'est du Nord que nous vient

aujourd'hui la lumière» \* оправдается даже в отношении музыки! Во Франции и Германии мы еще далеки от этого...»<sup>97</sup>

Широта взглядов позволила Рубинштейну выйти в его репертуарной политике за пределы личных вкусов, выказать мудрость художественного руководителя, понимавшего, что монополия личных оценок опасна для развития искусства. В программах его просветительных концертов, охватывавших широкий круг произведений, доминирующее место занимало творчество Глинки, Бетховена и Шумана. Но в иных случаях в своем стремлении исполнять «произведения всех композиторов всех школ и всех времен» чувство меры отказывало ему: в программы отдельных концертов включались малосодержательные произведения второстепенных современных иностранных композиторов, и в этом вопросе резкие критические замечания Серова и Кюи следует признать справедливыми.

### 3

К рецензиям тех лет о Рубинштейне-дирижере надо подходить с большой осторожностью. Многочисленные отклики Серова на концерты Русского музыкального общества отмечены резкой враждебностью по отношению к их руководителю. Серов обвинял Рубинштейна-дирижера во всех смертных грехах. Он писал о том, что Рубинштейн не в состоянии понять характера и смысла исполняемых произведений и портит «музыкальный вкус слушателей ложным понятием о величайших сокровищах музыки».<sup>98</sup> Он намекал на то, что Рубинштейн умышленно искажает музыку Глинки и Листа.<sup>99</sup> Он заявлял, что Рубинштейн берет «расчет на то, что жестокою нескладицу исполнения (Девятой симфонии.— Л. Б.) слушатели припишут сумасбродству сочинения (которому г. Рубинштейн по своей натуре сочувствовать не может) и тем больше выиграет впоследствии, например, «Океан» самого г. Рубинштейна, на музыку Бетховена не похожий».<sup>100</sup> Эти рецензии характеризуют остроту и резкость выступлений Серова против Рубинштейна, но не могут служить материалом для объективной оценки Рубинштейна-дирижера.

Начиная с 1864 года, с рецензиями на концерты Русского музыкального общества выступал Кюи. Хотя в них сказывалось пристрастное отношение к Рубинштейну выразителя мнений балакиревского кружка, но вместе с тем они несравненно более объективны, чем статьи Серова. Эти рецензии Кюи, его дальнейшие обобщенные характеристики Рубинштейна-дири-

---

\* «С Севера сияет нам сегодня свет» (фр.). Лист перефразировал слова Вольтера: «Наступит день... я всегда говорю это, когда свет воссияет нам с Севера».



жера, отдельные высказывания в эпистолярной и мемуарной литературе тех лет, хотя и не дают достаточного материала для зарисовки портрета Рубинштейна-дирижера, позволяют, однако, обратить внимание на некоторые проявившиеся тогда черты его дирижерского искусства.

Первые шаги Рубинштейна в капельмейстерском искусстве были сделаны в начале 50-х годов. Он дирижировал тогда двумя своими операми и заменял за капельмейстерским пультом К. Шуберта в Университетских концертах. В середине 50-х годов Рубинштейн неоднократно дирижировал за границей своими произведениями и изредка участвовал в качестве дирижера-аккомпаниатора в концертах других артистов.

Ни в эти, ни в последующие годы Рубинштейн-дирижер не производил на аудиторию того огромного впечатления, какое производил Рубинштейн-пианист. Причина этого заключалась, конечно, не в том, что Рубинштейн-дирижер не понимал характера и смысла симфонических произведений и не обладал исполнительской фантазией, как это утверждал Серов.

Недостаток Рубинштейна-дирижера заключался в другом: ему не всегда удавалось наладить творческий контакт с оркестром и хором, которыми он управлял. Самый процесс исполнения музыки казался ему таким естественным и простым, что он не в состоянии был понять людей, не чувствовавших музыки так, как он ее чувствовал, не слышавших ее так, как он ее слышал, не умевших проинтонировать ее так, как он ее интонировал. В интерпретации музыкального произведения многое представлялось ему настолько «само собой разумеющимся», что он как дирижер не считал нужным показывать детали исполнения другим. Когда же это «само собой разумеющееся» не выполнялось или когда его требования не давали результатов, он выходил из себя и бурно проявлял свое раздражение, а в иных случаях становился холодным и отчужденным. Все это мешало его репетиционной работе.

На самом концерте происходило другое: либо он увлекался, старался эмоционально заразить исполнителей, вдохнуть в них свое понимание музыки и при этом проходил мимо деталей и не всегда указывал вступления тому или другому инструменту; либо, стремясь быть «точным» дирижером и привлекая внимание к подробностям интерпретации, переставал эмоционально воздействовать на коллектив оркестра и хора. Эти недостатки Рубинштейна-дирижера, очень явные в первое время его деятельности в Русском музыкальном обществе, в последующие годы несколько сгладились.

Вдохновенные исполнительские замыслы Рубинштейна-дирижера требовали для своего воплощения безукоризненного оркестра и хора. Тогдашние оркестр и хор Русского музыкального общества этому требованию не отвечали. Певческая ака-

демия, участвовавшая в этих концертах, представляла собой хор любителей, а не профессионалов. Симфонический оркестр в первых концертных сезонах Общества был сборным, а не постоянно действующим коллективом. «В музыкальном отношении мы никак не достигнем высокой степени совершенства, покуда не будем иметь свой собственный оркестр», — писал Рубинштейн Кологривову.<sup>101</sup> Независимо от трудностей программы на каждый концерт отводилось, ввиду отсутствия материальных средств, всего две репетиции. Давать в этих условиях ежегодно не менее десяти симфонических концертов с новыми программами было делом очень сложным, промахи были неизбежны.

При всем этом Рубинштейну, юношески увлекающемуся и обаятельному художнику, нередко удавалось добиваться впечатляющего исполнения симфонических и ораториальных произведений. Мимо этого не могли пройти и его противники. Так, например, после исполнения Скерцо Мусоргского Балакирев писал Стасову: «Почему вы не пришли на последний концерт? Скерцо Мусоргского очень хорошо вышло».<sup>102</sup> В устах Балакирева, который, по словам Римского-Корсакова, ставил Рубинштейну всякое лыко в строку, это была большая похвала. Указывая на то, что Рубинштейн дирижирует неровно, Кюи отмечал, что «есть пьесы, которые у г. Рубинштейна исполняются чудесно, безукоризненно».<sup>103</sup> По поводу первого симфонического собрания концертного сезона 1864/65 года критик писал: «В этом концерте нас приятно поразило превосходное исполнение даже хоров. . . Хор «Идоменео» хотя не имел маслянистости и микроскопичности оттенков, придаваемых ему г. Ломакимым, но в общем был исполнен гораздо правдивее и вернее относительно драматического характера».<sup>104</sup> В этом же сезоне Кюи отмечал «прекрасное исполнение» симфонической поэмы Листа «Мазепа».<sup>105</sup> Обобщая свои впечатления от дирижерской деятельности Рубинштейна за ряд лет, Кюи впоследствии писал: «Как дирижер Рубинштейн менее заботился о деталях, чем об общем. У него не было той тонкой отделки подробностей, как, например, у Бюлова, но общие линии, главные идеи у него выступали с замечательной рельефностью. . . Едва ли мы когда услышим такую грандиозную передачу Девятой симфонии, как в его дирижировке».<sup>106</sup>

Рубинштейн был смелым интерпретатором: он не боялся придавать музыкальным произведениям, пользуясь его словами, «оттенки собственного изобретения», не боялся «принимать на себя ответственность оригинального толкования», не боялся порывать с теми исполнительскими традициями, которые представлялись ему неверными. Это, в частности, сказывалось в его отношении к темповым традициям. В те годы критики чаще всего обвиняли его в том, что он берет «неверные

темпы». Рубинштейн впоследствии записал в «Коробе мыслей»: «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. . . В особенности в вопросах темпа к ним подошел бы приговор Шейлоку: „Если хоть одной каплей больше или меньше. . . и т. д.“»<sup>107</sup>

Рубинштейн-дирижер в соответствии со своим пониманием *общей концепции* произведения нередко изменял привычные темпы. Отсюда бесконечные упреки рецензентов то за слишком медленные, то за слишком быстрые темпы. Рубинштейн не придавал этим критическим замечаниям никакого значения и упорно продолжал дирижировать в тех темпах, которые считал правильными с точки зрения выявления общего замысла произведения.

Покажем это на примере. На открытии симфонических собраний Русского музыкального общества Рубинштейн дирижировал Восьмой симфонией Бетховена. Это сочинение он любил и неоднократно исполнял в 60-х годах и позже. И всегда, несмотря на гневные окрики Серова, он брал темп в первых двух частях медленнее привычного, в финале — быстрее традиционного. Чем это было вызвано? Критические статьи последующих лет помогают это понять. В основе его темповых характеристик лежала *целостная* концепция всей симфонии: в первой части он подчеркивал ее танцевальный характер и исполнял это *Allegro vivace e con brio* ритмически определенно и сдержанно. Шуточным диалогам второй части он придавал некоторую тягеловесность в духе гайдновского юмора. Третьей частью он дирижировал в привычном темпе медленного менуэта. Финал же (снова *Allegro vivace*) исполнялся очень быстро, легко, стремительно и задорно, и этот впечатляющий контраст придавал симфонии цельность.

В течение восьми лет большая часть петербургских симфонических концертов проходила под управлением Рубинштейна. Справедливую общую оценку значения рубинштейновских симфонических концертов дал Кюи. Он писал: «Без всяких сомнений, концерты эти принадлежат к числу лучших в Петербурге. . . Задача этих концертов. . . в том, чтобы поучать, художественно воспитывать вкус и сделать доступным публике высшее музыкальное наслаждение. . . Соображая прекрасное назначение этих концертов, настойчивость, с которой они преследуют эту цель, и, несомненно, хорошее влияние, которое они успели оказать на развитие музыкального вкуса нашей публики, нельзя не признать в этом отношении заслуг г. Рубинштейна, как главного деятеля этих концертов».<sup>108</sup> Отношение к Рубинштейну представителей балакиревского кружка в середине 60-х годов начало изменяться, и это нашло отражение в приведенных строках из статьи Кюи.

Организация Рубинштейном в 1862 году в Петербурге консерватории — событие огромного значения в истории русской музыкальной культуры. Открытию консерватории предшествовала длительная, упорная и настойчивая подготовительная работа ее основателя.

Рубинштейн впервые выступил с проектом организации в России высшего профессионального учебного заведения еще в 1852 году. В докладной записке, поданной Елене Павловне, он подробно разработал структуру этого учреждения, предлагал открыть Музыкальный институт (консерваторию) на собранные по подписке частные средства, а затем добиться ассигнования специальной государственной субсидии. «Таково было мое мнение,— писал он в 1868 году Э. Раден,— вот уже много лет, и это доказывает докладная записка (жаль, если она пропала), которую я подал еще в 1852 году великой княгине по поводу организации консерватории и в которой я говорю, что Музыкальный институт должен был бы быть присоединен к Академии художеств».<sup>109</sup>

Рубинштейновский проект организации в России консерватории не был тогда забыт. В июне 1857 года, то есть еще до возвращения Рубинштейна в Петербург, Одоевский писал: «То, что имя Рубинштейна ассоциируется с консерваторией музыки в России, весьма знаменательно! Она все же будет открыта... Этот проект... будет в конце концов осуществлен... Рубинштейн, этот бесспорно великий музыкант, станет душой и руководителем этого патриотического дела!»<sup>110</sup>

В декабре 1859 года, то есть вскоре после начала концертной деятельности Русского музыкального общества, Комитет директоров, не дожидаясь разрешения на учреждение консерватории, принял по предложению Рубинштейна постановление открыть при Обществе *бесплатные* музыкальные курсы, организовав обучение на дому у педагогов и оплачивая их из средств Общества. Бесплатные классы по обучению пению были открыты весной 1860 года. Наплыв желающих обучаться был столь велик, что Общество из-за отсутствия средств вынуждено было прекратить запись учащихся. Осуществить безвозмездное обучение, на чем настаивали Рубинштейн и Кологривов, оказалось невозможным. Была назначена сравнительно невысокая плата в размере 50 рублей в год. С осени 1860 года<sup>111</sup> были начаты (помимо классов пения, открытых ранее) занятия по фортепьяно, скрипке, виолончели, практическому курсу сочинения, элементарной теории и хоровому пению.

После решения Комитета директоров Общества о необходимости «учредить в самом непродолжительном времени консерваторию» Рубинштейн обратился с письмом к министру народного просвещения, в котором изложил проект организации Музыкальной школы (консерватории).<sup>112</sup> В этом проекте предусматривалось предоставление консерватории правительственной субсидии или разрешение Обществу провести «всемирную подписку для доставления Школе денежных средств», излагались основные пункты будущего устава и прилагалась смета на оплату педагогов.

Ходатайство не привело к желательным результатам. В январе 1861 года в статье «О музыке в России», о которой шла уже речь, Рубинштейн обратился к русской общественности с горячим призывом поддержать его идею об учреждении консерватории. В марте того же года он составил «Доклад о необходимости открытия в Петербурге Музыкального училища».<sup>113</sup> Этот доклад с проектом устава училища был направлен за подписями всех директоров Русского музыкального общества Елене Павловне. В докладе, как и в статье, Рубинштейн указывал, что, «несмотря на бесспорно весьма сильные музыкальные способности русского народа, все наши оркестры наполнены иностранцами, все преподаватели музыки у нас иностранцы». По мнению Рубинштейна, это объясняется тем, что «те сословия и те классы, из которых можно было бы ожидать появления большего количества лиц, занимающихся музыкою с целью приготовить себя для оркестров или в звание учителей,— или не имеют средств получить музыкальное образование, или. . . не имеют в виду надежды или уверенности, что, посвятив себя музыке, они будут иметь возможность продолжать постоянно идти по этому пути: им легко попасть в рекруты, или почему-либо городское или сельское общество, к которому они приписаны, потребует их в свою среду. . .» Рубинштейн подчеркивал, что, если Обществу будут предоставлены материальные возможности для открытия консерватории, но окончившие ее не получают гражданских прав, организация профессионального учебного заведения не принесет пользы, так как в консерваторию смогут поступать лишь представители привилегированных классов или, выражаясь его словами, «лица, которые совершенно свободно располагают выбором места своего жительства и своего будущего».

Однако и после этого письма вопрос о том, будет ли разрешено открыть консерваторию и будет ли утвержден представленный устав, долгое время оставался открытым. Влиятельные в правительственных сферах лица — принц Петр Ольденбургский и А. Гензельт, намеревавшиеся открыть высшую музыкальную школу для подготовки преподавателей в дворянские женские институты, и директор Придворной пев-

ческой капеллы А. Ф. Львов — тормозили утверждение устава консерватории.

В середине мая Рубинштейн уехал за границу. Перед отъездом он в ультимативной форме заявил, что выйдет из состава дирекции Русского музыкального общества и не вернется в Петербург, если его проект консерватории будет отклонен. К этому вопросу он неоднократно возвращался в своих письмах. В июле 1861 года он запрашивал секретаря Елены Павловны Э. Раден о судьбе консерваторского проекта: «... Исключительно от этого зависит, вернусь ли я этой зимой в Петербург или нет».<sup>114</sup> Спустя месяц он писал матери: «Все у меня всецело зависит только от консерватории. Если она будет организована, то есть если правительство согласится с нашим прошением, я вернусь во что бы то ни стало. Если же не будет организована, остаюсь за границей».<sup>115</sup> В середине сентября выяснилось, что разрешение на открытие консерватории будет дано, и Рубинштейн известил Комитет директоров Общества о своем возвращении в Петербург.<sup>116</sup>

Устав консерватории был утвержден 17(29) октября 1861 года и вскоре опубликован в печати.<sup>117</sup> После этого началась энергичная деятельность Рубинштейна и Кологривова по изысканию средств для консерватории. Рубинштейн писал Кологривову: «Мы думаем открыть Школу в сентябре... Какими средствами — это бог знает, я не имею понятия; только знаю, что предполагаем дать два концерта великим постом и выручить значительную сумму денег за них».<sup>118</sup> Кроме этих концертов, был организован сбор денег по подписке.

В ноябре и декабре 1861 года по инициативе и под руководством Рубинштейна специальная комиссия, состоявшая из педагогов музыкальных классов Общества, разработала учебный план, программы и другие учебно-методические документы будущей консерватории. Назначение Рубинштейна директором Петербургской консерватории подразумевалось само собой. Диктуя впоследствии свои «Автобиографические рассказы», Рубинштейн мог с полным правом сказать: «Я себя назначил директором возникшей консерватории». Формальное решение о назначении его директором Музыкального училища (так называлась в официальных документах консерватория в первые годы ее существования) состоялось 5(17) марта 1862 года. После этого он приступил к приглашению педагогов в открывавшееся музыкальное учебное заведение.

8(20) сентября 1862 года в доме 64/1 на углу Демидова переулкa и набережной Мойки (вблизи Синего моста) в присутствии педагогов, учащихся и членов Русского музыкального общества состоялось торжественное открытие первой русской консерватории. По воспоминаниям А. Рубца, на присутство-

вавших сильное впечатление произвела речь директора, призывавшего к серьезному и благоговейному отношению к искусству и к труду в искусстве. Речь заканчивалась следующими словами: «Да, будемте работать вместе, будем помогать друг другу, будем стараться дорогое для нас искусство поставить на ту высоту, на которой оно должно стоять у народа, столь богато одаренного способностями к музыкальному искусству; будемте неутомимыми служителями того искусства, которое возвышает душу и облагораживает человека».<sup>119</sup>

Первый «выпускной экзамен» в консерватории состоялся через несколько месяцев после ее открытия. Стремясь поднять звание «свободного художника», которое консерватория получила право присваивать оканчивающим, Рубинштейн подал заявление о своем желании «держать экзамен на звание свободного художника» и представил все свои сочинения.<sup>120</sup> Специально созданная комиссия из профессоров консерватории и других петербургских музыкантов, «рассмотрев сочинения г. Рубинштейна. . . и принимая во внимание [его] всемирную артистическую известность»,<sup>121</sup> единодушно присвоила ему искомое звание. Таким образом, первый диплом об окончании Петербургской консерватории получил ее основатель.<sup>122</sup>

## 2

На посту директора проявились во всей широте благородство, бескорыстие, инициативность и страстность Рубинштейна. Он мечтал о том, чтобы сделать первую русскую консерваторию во всех отношениях лучшим в мире музыкальным учебным заведением. «Я бы хотел,— писал он Кологривову незадолго до открытия консерватории,— и библиотеку, какой в мире не существует, и дом с залами, каких еще не бывало, и то, и другое, и третье. . . Вообще, я враг всяких полумер».<sup>123</sup>

Перед Рубинштейном на протяжении всей его пятилетней директорской деятельности, а в особенности в период самой организации консерватории, стоял вопрос, от разрешения которого в значительной степени зависела судьба его детища: кого именно привлечь к педагогической работе в созданном им учебном заведении? В одном из писем к Кологривову он поделился своими мыслями по этому поводу. Высказав удовлетворение тем, что К. Н. Лядов согласился преподавать в консерватории, Рубинштейн заметил: «. . . Я думаю, что можно себя поздравить — оттого, что он и даровитый человек и *русский*, а это последнее мы должны более всего иметь в виду».<sup>124</sup>

Последовательное проведение этого принципа означало бы, что надо побудить примкнуть к консерватории в качестве педагогов таких «даровитых и русских» музыкальных деятелей,

как Даргомыжский, Балакирев и Серов. Даргомыжский принимал участие в делах Русского музыкального общества, в частности в разработке первого устава Петербургской консерватории.<sup>125</sup> Но если бы Рубинштейн пригласил его заняться педагогической работой в консерватории, можно, зная жизненные установки Даргомыжского, с уверенностью сказать, что это приглашение не было бы им принято. Рубинштейн, конечно, знал это. К тому же, по справедливому замечанию Асафьева, «...руководить юными творческими талантами [Даргомыжский] не мог: он умел только показывать, как сам делал».<sup>126</sup> Что касается Балакирева и Серова, то привлечение на педагогическую работу принципиальных противников консерваторского образования было, конечно, совершенно исключено.

В этих условиях Рубинштейн обратился к лучшим, профессионально крепким и опытным петербургским педагогам (многие из них были обрусевшими иностранцами) и к тем способным, но малоопытным в педагогическом отношении русским музыкантам, которые не чуждались консерватории. В первый состав педагогов консерватории, кроме Рубинштейна, входили пианисты Ф. О. Лешетицкий, А. А. Герке, А. Дрейшок, А. И. Виллуан, И. И. Рыбасов, скрипачи Г. Венявский и Тараевич, виолончелист К. Б. Шуберт, кларнетист Э. Кавалини, арфист А. Цабель, певица Г. Ниссен-Саломан, теоретики Н. И. Заремба, К. Н. Лядов, О. И. Дютш и другие. К ним вскоре присоединились виолончелист К. Ю. Давыдов, альтист И. А. Вейкман, певец П. Репетто, теоретик И. К. Воячек.

В своем подавляющем большинстве приглашенные Рубинштейном педагоги были талантливыми артистами и блестяще знающими свое дело мастерами. Это обеспечило с первых лет существования консерватории высокое качество профессиональной подготовки молодых русских музыкантов. По идейно-эстетическим и методическим воззрениям педагогический состав консерватории был разнороден. Значительную часть его составляли музыканты-практики, не задумывавшиеся над общими проблемами искусства. Некоторые из них придерживались узких и нередко рутинных взглядов. Лишь небольшая группа педагогов понимала устремления директора и разделяла его точку зрения на идейно-воспитательную роль искусства и на общественную миссию музыканта.

В последующие годы Рубинштейн прилагал немало сил, чтобы пополнить состав педагогов выдающимися и широко образованными западноевропейскими музыкантами, такими, как пианист и дирижер Г. Бюлов, прославленный исполнитель шубертовских и шумановских песен Ю. Штокгаузен, скрипачи Ферд. Давид и Ф. Лауб. Но осуществить это не удалось: у Общества не хватило материальных средств.



Рубинштейн уделял серьезное внимание специальной *подготовке* для консерватории русских педагогов. С этой целью он привлекал в качестве преподавателей «обязательных дисциплин» и помощников профессоров наиболее способных учащихся. В будущем из этой группы практикантов вышли видные педагоги Петербургской консерватории.

Остро ненавидевший вялую работу, Рубинштейн вникал во все дела и во всем принимал личное участие: приглашал педагогов и раздобывал средства для существования консерватории, руководил методической стороной педагогического процесса и вел официальную переписку с правительственными учреждениями; он прослушивал все без исключения экзамены и учебные концерты и составлял сметы, настойчиво старался открыть новые классы (в их числе — оперный, военных капельмейстеров, эстетики, истории музыки и обязательного пения для учащихся всех инструментальных специальностей) и распределял учебные часы, добивался составления, перевода и издания музыкальных учебных пособий<sup>127</sup> и заботился о предоставлении консерватории нового помещения.

Таковы в общих чертах вопросы, входившие в сферу деятельности Рубинштейна. «Он был вездесущ... — вспоминал А. Рубец. — Когда он находил время для самого себя, для собственной работы, — положительно загадка».<sup>128</sup> Времени для собственной работы действительно почти не оставалось. «О себе, — писал он Л. Цельнеру, — я не могу вам сообщить ничего особенного, кроме того, что мне приходится совершенно забыть, что я пианист и композитор. Я занят и живу только распределением часов, устройством классов и т. д. и т. д.»<sup>129</sup>

Нередко и каникулярное время он отдавал консерватории. Так, например, летом 1865 года он прослушал все экзамены в Парижской консерватории, желая познакомиться с принятой там системой конкурсных испытаний. Как ни мучительно было в течение целого месяца по многу часов в день прослушивать десятки учеников, которые «играли по очереди одну и ту же пьесу и читали две строчки à livre ouvert» — он не пропустил ни одного экзамена.<sup>130</sup> В результате изучения постановки дела в Парижской консерватории он не согласился ни с конкурсным методом испытаний, ни с исполнением на экзамене разными учащимися одних и тех же произведений. Он пришел к выводу, что в *учебном заведении* конкурсы вредны: они сосредоточивают все внимание учащихся исключительно на их собственной личности, сужают их кругозор и мешают планомерному и индивидуально направленному обучению и воспитанию.

Рубинштейн отдавал в эти годы все свои силы и время консерватории и Русскому музыкальному обществу, проявляя при этом не только «щедрость духа» (Ларош), но и матери-

альную щедрость. Он дирижировал в концертах Общества и безвозмездно выступал как пианист, давая в среднем 15 концертов ежегодно. За руководство Певческой академией он также не получал никакой оплаты. В первые годы существования консерватории жалованье директора составляло 1500 рублей в год. Из этих денег он вносил 900 рублей на оплату за обучение девяти учеников.<sup>131</sup> Впоследствии жалованье было увеличено до 3000 руб. в год, но из них 1500 рублей Рубинштейн вносил за обучение учащихся оркестровых специальностей. Стремясь к демократизации состава учащихся, он добивался увеличения числа бесплатно обучающихся, подавая своей щедростью пример другим. В среднем четвертая часть учащихся консерватории была «стипендиатами» (так тогда называли бесплатно обучавшихся). Можно сказать, что благодаря энергичным действиям директора ни один музыкально одаренный учащийся из неимущих слоев не покинул консерваторию вследствие невозможности внести плату за обучение.

Рубинштейн был человеком строжайшей внутренней дисциплины, проявлявшейся, в частности, в его умении распределять и ценить время. Эта самодисциплина позволяла ему сочетать огромную административную работу с деятельностью творческого художника.

«Он читал утром за чаем... — рассказывала его жена. — Перед ним лежали часы. Когда стрелка доходила до известной цифры, — что бы он ни читал и где бы она ни настигла — среди строчки или на запятой, — он закрывал книгу... опускал часы в карман и мерным шагом отправлялся к себе на работу... Частые странствования и жизнь по гостиницам не изменяли его привычек; жизнь [его] текла везде так же правильно, точно разыгрывалась по нотам. Все было начертано заранее и исполнено с военной выдержкой: часы занятий, завтрака, обеда никогда и ни для кого не изменялись; приглашенный гость — если запаздывал на единую минуту — заставлял хозяина за столом. Строгая последовательность в распределении времени была не только потребностью его цельной натуры, но и явлением необыкновенной силы воли».<sup>132</sup>

В период директорской деятельности день его распределялся следующим образом. С 7 часов утра он работал дома, к 9 часам приходил в консерваторию и оставался там до 6 часов, когда занятия оканчивались.<sup>133</sup> «В консерваторию, — вспоминал А. Рубец, — он приходил первым и уходил последним. Так поступал он всегда и так же делал, когда вторично был директором консерватории. В этом отношении его можно сравнить с капитаном корабля, ни на минуту не покидающим вверенного ему судна».<sup>134</sup> По вечерам, если не было собственных выступлений, собраний музыкантов, ученических вечеров

или иных заранее намеченных дел, Рубинштейн снова работал. Сочинять музыку в этих условиях было нелегко. В одном из писем он жаловался: «Слишком трудно при моих многочисленных занятиях работать над (оперным.— Л. Б.) произведением, требующим прежде всего душевного спокойствия, спокойствия мысли, вообще сосредоточенности».<sup>135</sup> Но в любой обстановке Рубинштейн считал необходимым ежедневно в установленные им часы играть и сочинять.

Рубинштейн оценивал людей не только по их способностям, но и по их отношению к труду, уважая даже творческие неудачи других, если только эти неудачи не являлись результатом барской лени, беспечности и обломовщины. К людям нерадивым, безвольным, работающим от случая к случаю и не заканчивающим начатого дела, он относился нетерпимо и непримиримо.

Показывая всем своим поведением пример упорного труда и строжайшей самодисциплины, Рубинштейн требовал такого же отношения к труду и такой же дисциплины от педагогов и учеников консерватории. Большинство преподавателей и учащихся следовало за ним, увлеченные его примером.

Стремясь приучить педагогов к аккуратности, Рубинштейн ввел в первые годы существования консерватории денежный штраф за каждый пропущенный час. После того как К. Н. Лядов, которого Рубинштейн ценил как педагога и с которым был в дружеских отношениях, пропустил несколько занятий, он обратился к нему со следующим письмом: «Вы уже несколько раз не являлись в классы консерватории и потом назначили быть сегодня, но вновь не были, почему я заключаю, что вы не желаете продолжать ваши лекции и, к моему крайнему сожалению, вынужден считать ваши классы упраздненными».<sup>136</sup>

По словам А. Рубца, и от учащихся Рубинштейн требовал добросовестнейшего выполнения всех их обязанностей, не принимая во внимание никаких отговорок. Ученикам, ссылавшимся в свое оправдание на нездоровье, он возражал: «Если у вас болит голова, вы должны быть рады, что она дает вам себя чувствовать, что она есть у вас на плечах».<sup>137</sup> Добрый и отзывчивый директор консерватории был страшен в гневе, и этот гнев обрушивался на недисциплинированных, на тех, кто не хотел видеть глубины пропасти, лежащей между намерением и практическим действием, между замыслом и его воплощением, кто не понимал, что труд в искусстве требует напряжения всех человеческих сил.

Чтобы вести консерваторию в годы, когда традиций работы высшего музыкального учебного заведения в России еще не было и когда это учреждение не доказало еще на деле необходимости своего существования, нужен был руководитель,

отличающийся самостоятельностью мысли, решительностью действий, самообладанием и крепкой, всех сплачивающей волей. Таким руководителем был Рубинштейн. Он обладал властью характера, крепко держал в руках молодую консерваторию и умел подчинять себе других. В годы острой полемики о том, нужны ли России консерватории, в период, когда важно было внедрить в сознание музыкантов необходимость профессионального труда в искусстве, в условиях руководства разношерстным по своим взглядам на задачи искусства педагогическим коллективом и в обстановке борьбы с «высокими покровителями» консерватории,— властью и даже деспотизм директора, шедшие от пламенной любви к искусству и к музыкально-общественному делу, которому он отдал многие годы жизни, были необходимы и оправданы. Именно любовь к делу и понимание исторических условий, в которых это дело совершалось (а не властолюбие и самодурство, как считали противники Рубинштейна), заставляли его добиваться полновластия директора.

Власть в проведении своих решений сочеталась у Рубинштейна с демократизмом в его отношениях к педагогам и учащимся. «В обхождении с учащимися,— вспоминал А. Рубец,— Рубинштейн был замечательно прост и доступен. В свободное от занятий время он всегда находился в большом зале, и тут всякий мог обращаться к нему со своими нуждами».<sup>138</sup> Для молодежи первый директор консерватории был предметом изучения и подражания. Г. Ларош писал впоследствии: «Могучая личность директора консерватории внушала нам, ученикам, безмерную любовь, смешанную с немалою дозой страха. В сущности, не было начальника более снисходительного и добродушного, но его хмурый вид, вспыльчивость и бурливость, соединенные с обаянием европейски знаменитого имени, все-таки действовали необыкновенно внушительно».<sup>139</sup>

Рубинштейн сознавал, что обучение музыкальному профессионализму таит в себе и серьезные опасности: овладев практическими навыками, ученик консерватории может так и не узнать самого искусства, не понять общественных задач, стоящих перед деятелем искусства, может замкнуться в узком и косном мирке ремесленника-рутинера; развивая свое умение, ученик консерватории может увлечься техницизмом, принести содержательность искусства в жертву внешне эффектной виртуозности и пустой развлекательности.

В работе Стасова «Тормозы нового русского искусства» есть раздел, посвященный описанию двух типов музыкантов-педагогов. Одни учителя способны «дрессировать юные поколения в правилах, может быть, честной, почтенной, благонамеренной, но не художественной, не живой, а только мертвой

музыки». Другой тип педагога еще меньше первого занят музыкой; его интересуют только виртуозно-эффектная сторона исполнения, блеск и лоск. Охарактеризовав педагога-рутинера и педагога-виртуоза, Стасов ополчается против Петербургской консерватории и заявляет: «В ее немецких рутинных стенах никогда никто не восставал против музыкально-виртуозной чумы и заразы».<sup>140</sup> Это утверждение Стасова неверно: с первых дней основания консерватории Рубинштейн боролся с музыкально-педагогической косностью и с «музыкально-виртуозной чумой».

Рубинштейн стремился создать в консерватории атмосферу, в которой умственный застой и виртуозная пустота были бы невозможны, поощрял организацию музыкальных собраний, на которых учащиеся и педагоги музицировали и на которых нередко музицировал он сам. Он добился приобретения для учащихся постоянной ложи в оперном театре и предоставлял им возможность бесплатно посещать все симфонические и камерные концерты Общества. Несмотря на сопротивление некоторых директоров Общества, он взел для всех учащихся изучение музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин и никогда не соглашался на снисходительное отношение к малым успехам по этим дисциплинам. Он добивался того, чтобы учащиеся знакомились с различными воззрениями в области искусства, в том числе и с воззрениями его противников. Когда ученик консерватории Г. Ларош, конфузясь, рассказал Рубинштейну, что посещает Серова, Рубинштейн заметил, что «он не только не видит в этом ничего дурного, но и сам желает, чтобы ученики имели случай слышать разные мнения и знакомиться с разными направлениями».<sup>141</sup>

В приведенном разговоре с Ларошем проявились благородство и широта натуры Рубинштейна, оказывавшие большое воспитательное воздействие на молодое поколение. Эти качества его личности отметила и Клара Шуман, концертировавшая тогда в Петербурге. В своем дневнике она записала, что Рубинштейн не говорит о своих противниках ни одного дурного слова.<sup>142</sup> Рубец рассказывал: «Узости взглядов у нас [в консерватории] не было. . . [Ученики Рубинштейна] не слышали дурного слова о. . . тех лицах, которые. . . относились холодно или враждебно к консерватории и к ее главным деятелям». Если директору консерватории приходилось говорить с учениками о своих противниках, он всегда признавал значение их деятельности, выказывал к ним уважение и никогда не настраивал против них впечатлительную молодежь.<sup>143</sup>

О борьбе Рубинштейна с «музыкально-виртуозной чумой» свидетельствует столкновение, происшедшее в Совете профессоров консерватории. Рубинштейн настаивал на том, чтобы в классах, на вечерах и на экзаменах исполнялись только му-

зыкальные произведения высокого художественного достоинства. С его точкой зрения большинство членов Совета не согласилось. Тогда Рубинштейн обратился к Совету со следующим письмом: «Не могу согласиться с мнением большинства потому, что считаю целью консерватории образовать музыкальный вкус учащихся, знакомить их с образцовыми произведениями классических композиторов, открыть им возвышенный горизонт музыкального искусства и т. д. Для достижения этой цели считаю невозможным допустить преподавателю давать ученику сочинения, не имеющие артистического достоинства и основанные только на более или менее элегантных пассажах и мелодиях, то есть так называемую модную музыку. Или, по крайней мере, допускать такого рода выбор я считаю возможным только в классе, в виде упражнений, для полного развития механизма, в самых редких случаях, в виде исключения, но не на вечерах консерватории, где программа должна свидетельствовать о направлении, о духе заведения».<sup>144</sup> Таким образом, Рубинштейн со свойственной ему решительностью восстал против стремления педагогов ввести в работу с учениками первой русской консерватории пустой и бессодержательный салонно-виртуозный репертуар; широко принятый в те годы во многих западноевропейских музыкальных учебных заведениях.

Прогрессивные педагогические устремления и методы воспитания молодежи совмещались, однако, у Рубинштейна с узостью взглядов в вопросе большой принципиальной значимости. В первые годы существования консерватории не было еще методически разработанной системы обучения композиторов, вытекающей из русской национальной музыкально-творческой практики. Ошибка Рубинштейна как директора консерватории заключалась не в том, что он использовал педагогический опыт западноевропейских консерваторий, а в том, что он не понял важности и необходимости быстрой разработки новых форм композиторского образования, которые опирались бы на передовое русское музыкальное творчество.

## *Глава пятнадцатая*

### 1

В период своего первого директорства Рубинштейн безвозмездно вел в Петербургской консерватории большую педагогическую работу: руководил общеконсерваторским хором, оркестром, классами ансамбля, инструментовки и фортепьяно.

Как педагог он общался на этих коллективных и индивидуальных занятиях с рядом воспитанников младших и со всеми учащимися старших курсов.

Сохранившихся архивных документов и мемуаров недостаточно для детальной характеристики всех сторон его музыкально-педагогической деятельности. Материалы эти позволяют лишь обратить внимание на некоторые черты Рубинштейна-педагога, проявившиеся в его работе с учащимися различных специальностей.

Из опубликованных и неопубликованных рассказов воспитанников Петербургской консерватории первых лет ее существования и из выступлений Рубинштейна на заседаниях Совета профессоров явствует, что его руководящий педагогический принцип в этот период сводился к следующему: он стремился научить учащихся пониманию музыки, воспитать у них вдохновенное отношение к искусству и одновременно обучить их профессиональному мастерству. Он не только указывал ученикам художественные цели, но и показывал пути к их достижению, не только заставлял их понять значение труда в искусстве, но и учил их этому труду.

В эти годы характер его работы с учениками был иным, чем в 80-х и в начале 90-х годов, когда он вновь вернулся к педагогической деятельности. На склоне своей жизни Рубинштейн обычно разъяснял учащимся, что надо сделать, к чему надо в конечном результате прийти, иными словами, ставил перед ними художественные задачи, но предоставлял решение вопроса о том, как осуществить эти задачи, самостоятельным поискам учащихся. Он записал тогда в «Коробе мыслей»: «От выдающегося артиста, кроме его исполнения, достаточно было бы требовать совета, указания для жаждущего научиться его искусству, а публика — и дамы в особенности — требует от него уроков, как от любого профессионала».<sup>145</sup> Обучавшийся у Рубинштейна в 90-х годах Иосиф Гофман спросил его об аппликатуре какого-то сложного пассажа. Ответ Рубинштейна весьма характерен: «Играйте его носом, ...но чтобы хорошо звучало».<sup>146</sup> Такого рода реплики нередко раздавались в классе Рубинштейна во время его второго директорства в консерватории.

В 60-х же годах Рубинштейн преподавал по-иному: он уделял профессиональному мастерству огромное внимание и при этом, по словам боготворивших его учеников, нередко «мудрил» и «чудил».

На занятиях Рубинштейна с учениками царил атмосфера художественного подъема, что не только не мешало, но, напротив, помогало ему создавать в руководимых им классах строгую рабочую обстановку. По его собственным словам, он стремился развить у воспитанников «фанатически трепетную

и вдохновенную любовь к искусству и к труду в искусстве».<sup>147</sup> Речь его, не всегда гладкая, была сжатой и серьезной, нередко афористичной. В то же время все, что он говорил и показывал, отличалось захватывающей эмоциональностью. Он увлекался сам и умел увлечь за собой молодежь своим артистизмом, эрудицией, благородством поведения и, конечно, авторитетом музыканта с мировым именем.

Рубинштейн был взыскательным и строгим педагогом. Он порой не считался с возможностями учеников, с уровнем их общемузыкального и профессионального развития. В своей педагогической работе он всегда ровнялся на сильнейших и настаивал на том, чтобы отстающие подтягивались к ним. «Человек все сможет, если захочет»,<sup>148</sup> — неоднократно повторял он ученикам свой девиз. «Если вам труднее это выполнить, чем Кроссу,<sup>149</sup> — сказал он как-то одной из учениц, — значит, вам нужно больше и умнее работать, чем Кроссу, который всего достигает шутя».<sup>150</sup> Ни на какие уступки в своих требованиях к ученикам Рубинштейн не шел, приучая их к упорному и организованному профессиональному труду.

Рубинштейн стремился развить в учениках умение и навыки быстро разучивать музыкальное произведение, быстро ориентироваться в анализируемой партитуре и т. п. Он полагал, что эта профессиональная «хватка», необходимая ученикам для будущей практической деятельности и расширения художественного кругозора, разовьется у них лишь в том случае, если они будут изучать большое количество музыкальных произведений. На Совете профессоров он не раз бросал упреки тем педагогам, которые длительное время работали с учениками над каким-либо одним произведением, доводили его исполнение до относительного совершенства, но упускали при этом воспитание подлинного профессионального умения. Сам Рубинштейн придерживался другого метода: хотя в хоровом, оркестровом и ансамблевом классах детально разучивалось сравнительно небольшое количество сочинений, но пропевалось и проигрывалось очень много; в классе инструментовки (помимо выполнения специальных задач) просматривалось и изучалось огромное количество партитур; ученики-пианисты получали в количественном отношении громадные задания.

Сведения о педагогической работе Рубинштейна в хоровом классе скудны. Он придавал хоровым занятиям большое музыкально-воспитательное значение и включил в устав консерватории пункт, согласно которому хоровой класс являлся обязательным для учащихся всех специальностей. Судя по отдельным записям в «дневниках» Логиновых, Рубинштейн рассматривал занятия с хором как метод воспитания слуха, как способ коллективного обучения исполнителей всех специ-



альностей пеню и, наконец, как путь для ознакомления учащихся с хоровой литературой.

Вспоминая об организации консерваторского ученического оркестра, Ларош писал: «Одним из заветнейших и нетерпеливейших желаний Рубинштейна было иметь оркестр из учеников. На скорое осуществление этого желания в первое время, казалось, не было никакой надежды. Кроме довольно порядочного контингента скрипачей... у нас, сколько я помню, в первый год не было ни одного ученика, сносно игравшего на каком-нибудь оркестровом инструменте. Рубинштейн, в то время получавший очень скудный доход, пожертвовал 1500 рублей в год на бесплатное обучение на недостававших для полного оркестрового комплекта инструментах. Ученики привалили...»<sup>151</sup> К сожалению, не сохранилось почти никаких материалов (за исключением списка разученных оркестром произведений), которые позволили бы судить о методах педагогической работы Рубинштейна с ученическим оркестром. Но нельзя не напомнить, что систематическая работа с оркестром и хором дала через несколько лет отличные результаты: с участием этих ученических коллективов и учеников-солистов (среди них были известные впоследствии певицы Н. Ирецкая и Е. Лавровская) Рубинштейн осуществил в мае 1867 года, перед своим уходом из консерватории, постановку оперы Глюка «Орфей», показавшую высокое качество музыкально-педагогической работы в Петербургской консерватории.

Рубинштейн много внимания уделял педагогической работе в классе ансамбля, стремясь воспитать у учеников любовь к совместной игре, ансамблевые навыки, умение читать с листа и транспонировать. Занятия проводились в двух формах: либо тщательно разучивалось с группой учащихся какое-либо ансамблевое произведение (чаще всего бетховенское или шумановское), либо коллективно музицировали с листа. «В зале консерватории,— вспоминал впоследствии один из участников этих ансамблей,—...собирались старшие ученики классов фортепьяно, флейты, виолончели, скрипки и других инструментов с целью исполнить с листа различные музыкальные сочинения, аккомпанировать и транспонировать, играть в 4 и в 8 рук, анализировать и проч.; если не хватало, например, исполнителя фортепьянной партии, то А. Г. Рубинштейн садился за фортепьяно сам... Лучших учеников своих А. Г. Рубинштейн заставлял также прелюдировать и импровизировать за фортепьяно, при этом иногда назначался и обусловливался план модуляций».<sup>152</sup>

По записям Е. и К. Логиновых, в 1865/66 учебном году в «класс совместной игры» были привлечены учащиеся-вокалисты, и музицирование проводилось по специальному плану в историко-хронологической последовательности, причем каж-

дому исполняемому произведению Рубинштейн давал краткую характеристику. Идея исторических музыкальных циклов и лекций-показов, которую Рубинштейн столь блестяще превратил в жизнь в 80-х годах, возникла у него, видимо, еще во время его первого директорства в Петербургской консерватории.

С учениками-композиторами Рубинштейн вел класс инструментовки. В этот класс они поступали, пройдя гармонию, контрапункт и «курс форм». Специального класса сочинения в консерватории не было. Работа в классе инструментовки обычно выходила за рамки изучения оркестра и оркестрового письма и принимала характер занятий композицией.

Свой курс Рубинштейн проводил практически, без излишних теоретических отвлечений. «Огромные практические знания,— писал впоследствии Ларош,— огромный кругозор, невероятная для тридцатилетнего человека композиторская опытность, давали словам его авторитет, которого мы не могли не чувствовать. Самые парадоксы, которыми он сыпал и которые то злили, то смешили нас, носили отпечаток гениальной натуры и мыслящего художника».<sup>153</sup> Вкусы Рубинштейна в области инструментовки были ограничены: он признавал лишь оркестр Бетховена, Шуберта, Мендельсона и Шумана. Но вместе с тем он отлично знал партитуры и характер оркестровки Берлиоза, Мейербера, Листа и Вагнера. Он добросовестнейшим образом изучал с учениками ресурсы оркестра этих авторов, «неизменно предполагая, что узнавшие их ученики отложат их в сторону, с тем чтобы уже более ими никогда не пользоваться».<sup>154</sup>

Занятия в классе инструментовки состояли в изучении, на основе анализа ансамблевых и оркестровых партитур, принципов оркестровки различных авторов и в сочинении собственных ансамблевых и оркестровых пьес. Партитуры изучались с большой тщательностью, а для проверки самостоятельной работы учащихся Рубинштейн заставлял их по памяти записывать отрывки партитур. Так, например, Л. Гомилиус, одно время занимавшийся в классе инструментовки, рассказывал Логиновым о «злонамеренной задаче, которую велел сегодня выполнить Антон Григорьевич,— записать без нот куски Симфонии in g Моцарта».<sup>155</sup>

Один из основных принципов, которым руководствовался Рубинштейн, обучая инструментовке, заключался в том, что он стремился приучить учеников к *экономии* в использовании выразительных ресурсов оркестра, научить их разрешать поставленную задачу *минимальными* средствами. Этому принципа он придерживался и в последующие годы. В «Коробе мыслей» он записал: «Ученикам композиции, прежде чем разрешить заниматься с полным оркестром, я надел бы на дол-

гое время смирительную рубашку занятий с различными определенными группами оркестра. Прямо поразительно, какую массу прекрасного удалось Бетховену высказать в своих пяти струнных трио». <sup>156</sup> Рубинштейн давал своим ученикам-композиторам задания сочинять пьесы для различных *малых* составов: для трио, квартета и квинтета струнных, квартета медных инструментов, оркестра деревянных духовых, смешанного ансамбля, оркестра без литавр, малого симфонического оркестра и т. п. Просматривая работы учащихся, Рубинштейн нередко повторял перефразированную им поговорку: «Кто не умеет пользоваться малым, тому и великое не дается». <sup>157</sup>

Среди учеников Рубинштейна в классе инструментовки был молодой Чайковский. Этот гениальный композитор в своей дальнейшей творческой деятельности пошел своей дорогой, отличной от рубинштейновской. Разошлись и жизненные пути этих двух русских художников. Но Чайковский понимал, какую роль в его развитии сыграл Рубинштейн. «Чувство горячей признательности,— писал Чайковский,— за все, чем я обязан консерватории и моему учителю Антону Григорьевичу, никогда не изгладится из моей памяти». <sup>158</sup> Вспоминая о годах обучения у Рубинштейна, Чайковский писал биографу последнего Е. Цабелю: «...Когда я его узнал вблизи, когда стал его учеником и наши отношения стали ежедневными,— мой энтузиазм ко всей его личности увеличился. . . Как учитель он был несравненен. Он принимался за дело без громких фраз и долгих разглагольствований, но всегда строго относясь к делу». <sup>159</sup>

Чайковский принял окончательное решение стать музыкантом под непосредственным влиянием Рубинштейна. Ссылаясь на неоднократно слышанный им рассказ Чайковского, Кашкин писал, что еще в классах Русского музыкального общества Рубинштейн обратил внимание на сочинения Чайковского, отметил его несомненное дарование и остро поставил перед ним вопрос: либо полностью отдать свои силы музыке, либо совершенно прекратить занятия ею, ибо талантливый человек не имеет права заниматься искусством кое-как. «...Слова эти произвели на него глубочайшее впечатление и были едва ли не главной причиной решимости совершенно изменить свою карьеру». <sup>160</sup> Молодой Чайковский, обладавший независимостью суждений, подмечал недостатки Рубинштейна-лектора, с горечью замечал массу бесцветных сочинений своего учителя, среди которых тонули отдельные шедевры. Но все это не могло ослабить педагогического воздействия личности Рубинштейна-художника на Чайковского. «Это личное поклонение,— по словам Лароша,— для самого Чайковского было нравственной выгодой. Оно облегчало ему тяжелый труд и окрыляло его силы. Видя необыкновенное рвение

своего ученика... Рубинштейн менее и менее стеснялся размерами задач. Но по мере того как возрастали требования профессора, трудолюбие ученика становилось отчаяннее». <sup>161</sup>

В чем же главным образом сказалась роль Рубинштейна-педагога в формировании молодого Чайковского? Не касаясь воздействия некоторых сторон музыки Рубинштейна и его пианизма на Чайковского, на поставленный вопрос можно ответить следующим образом: Рубинштейн научил Чайковского профессиональной композиторской работе, дисциплине и культуре творческого труда, воспитал в нем умение «управлять» своим творческим процессом, подчинять его своей воле.

«Я положил себе во что бы то ни стало каждое утро что-нибудь сделать, и добьюсь благоприятного состояния духа для работы» <sup>162</sup>, — писал Чайковский Н. фон Мекк. В этих словах и в его широко известной формулировке: «вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых» <sup>163</sup>, — отразились, конечно, рубинштейновские принципы. Не было года, в течение которого зрелый Чайковский не написал бы одного или нескольких крупных музыкальных произведений или музыкальных циклов. И в этом проявилась рубинштейновская школа.

В том, что Чайковский сочинил «Пиковую даму» в полтора месяца, сказались не только его гениальность, но и изумительный профессионализм, основы которого заложены были Рубинштейном.

Рубинштейн ясно отдавал себе отчет в различии между профессионализмом и ремесленничеством. Он стремился в связи с этим воспитать у своих учеников, в том числе, конечно, и у Чайковского, понимание высоких задач, для решения которых нужно это профессиональное мастерство. И если здесь не освещается эта сторона педагогической работы Рубинштейна с композиторами, то только потому, что о ней не сохранилось конкретных материалов. Но не подлежит сомнению, что все то, что в дальнейшем будет сказано по этому вопросу в связи с занятиями Рубинштейна в фортепьянном классе, должно быть отнесено и к его работе с композиторами. Приведем лишь слова Лароша о воздействии бесед Рубинштейна об искусстве:

«Очарование словесных бесед Антона Григорьевича, когда они касались его искусства, также в значительной мере происходило... от того широкого и просвещенного взгляда на прошлое и настоящее музыки, которым он одушевлял своего собеседника. Могу сказать, что я никогда не уходил от него иначе, как с ощущением полученного подарка; всякая с ним беседа бодрила и укрепляла меня, хотя взгляды наши часто не сходились и я уже на школьной скамье эманципировался от полного ему подчинения». <sup>164</sup>

Систематически фортепьянно-педагогической деятельностью Рубинштейн занимался в своей жизни дважды: в период первого и второго директорства в Петербургской консерватории. Отдельные стороны его работы в фортепьянном классе в конце 80-х и в начале 90-х годов получили отражение в литературе. Сведения же о его работе с пианистами в 60-х годах ограничивались следующими словами Лароша: «Он принял на себя еще многолюдный фортепьянный класс, попасть в который было заветным мечтанием всех консерваторских пианистов, до малейшего включительно... В этом классе... Рубинштейн лез из кожи и немало «чудил»: заставлял, например, «Tägliche Studien» \* Черни играть во всех 12 тонах с одной и той же аппикатурой и т. п. Ученики и ученицы гордились проходимыми ими мытарствами и продолжали внушать зависть своим товарищам».<sup>165</sup> Архивные материалы, и в особенности уже упоминавшиеся «дневники» Е. и К. Логиновых,<sup>166</sup> позволяют значительно расширить наши представления о первом периоде систематической фортепьянно-педагогической работы Рубинштейна. По всему видно, что Рубинштейн, обладавший уже в эти годы огромным фортепьянно-исполнительским опытом, в занятиях с пианистами пылливо искал, применял различные методы работы, нередко экспериментировал. В ряде моментов характер его обучения остался и впоследствии таким же, каким был в 60-х годах, но кое в чем существенно изменился. В частности, в последующие годы Рубинштейн никогда не уделял так много внимания детальной работе над пианистическим мастерством.

В фортепьянном классе Рубинштейна обучалось около двадцати учеников и учениц, которым он ежедневно отдавал 4—5 часов.<sup>167</sup> В состав класса входили подвинутые взрослые ученики и десяти-, двенадцатилетние дети. К числу наиболее способных учащихся принадлежали Л. Гомилиус, Г. Кросс, Смирягина, А. Спасская и М. Терминская. Помощником Рубинштейна был А. И. Виллуан, занимавшийся с учениками младшего возраста. Ученики старших курсов обязаны были посещать все занятия Рубинштейна, и он часто вовлекал в беседу и активную работу не только игравшего ученика, но и всех присутствовавших.

Воспитанию личности учеников, расширению их кругозора и жизненных интересов, разъяснению смысла и задач искусства Рубинштейн уделял серьезнейшее внимание.

На одном из уроков произошел такой случай. Ученица сыграла сонату Бетховена. Рубинштейн остался недоволен исполнением. Ничего не говоря о сонате, он спросил ученицу,

\* Ежедневные упражнения (нем.).

для чего она учится музыке и понимает ли, что такое музыка. Исполнительница сонаты «смущенно сказала: «музыка так прелестна, очаровательна, si charmante».\* Антон Григорьевич... рассердился и спросил других. Мы все потупились и поникли глазами. Людвиг (Гомилиус.— Л. Б.) сказал, что хочет стать артистом. «Но зачем?»... Он (Рубинштейн.— Л.Б.) сыграл нам что-то страшное, кажется Бетховена, и мы будто увидели страшные видения. Потом спросил, передразнивая Женю и картавя: «это прелестно, мило, charmant?» Потом сказал, что артист открывает людям свои мечты, принуждает их думать, он миссионер...»<sup>168</sup> Последние слова — «артист — это миссионер» — Рубинштейн часто повторял в классе. Через ряд лет — и опять-таки в связи с исполнением Бетховена — он так определил роль артиста: «Кто исполняет сонаты Бетховена, должен себя чувствовать миссионером, обращающим язычников на путь истины, должен в себе чувствовать жреца, провозглашающего святое слово!! Задача высокая, — но и не легкая!...»<sup>169</sup>

Эта высокая миссия требует, по мысли Рубинштейна, чтобы будущие художники обогащали себя жизненными впечатлениями и расширяли свой жизненный кругозор. Поэтому он настаивал, чтобы они «учились видеть, слышать, чувствовать и думать», «не вели бы сонной жизни».<sup>170</sup> Об этом же он говорил и В. Чекуановой (своей будущей жене), обучавшейся тогда пению. На одном из уроков он сказал своим ученикам: «Умейте примечать, и жизнь научит вас воспроизводить музыку».<sup>171</sup>

Рубинштейн придавал вопросу, на каком репертуаре воспитывать пианистов, принципиальное значение. Он настаивал на том, чтобы ученики разучивали произведения высокой идейно-образной содержательности, способные «открыть им возвышенный горизонт музыкального искусства».<sup>172</sup> Другие консерваторские педагоги-пианисты (например, Ф. Лешетицкий, А. Дрейшок) часто проходили с учениками бессодержательные, внешне эффектные пьесы. Впоследствии, давая одному из своих учеников играть салонные произведения, Лешетицкий так обосновывал свою позицию: «на этих вещах... вы научитесь владеть различными фортепьянными красками, не отвлекаясь внутренним содержанием музыки».<sup>173</sup> Рубинштейн такого метода работы не признавал: он считал его чреватым серьезными опасностями для формирования личности будущего артиста. В ответ на просьбу одной из учениц разрешить ей выучить оперную фантазию Гальберга последовала реплика Рубинштейна: «Нам с этим вздорным господином не по пути!»<sup>174</sup>

\* Так прелестна (фр.).

Любопытно привести в сопоставлении перечень произведений, исполненных на вечерах консерватории в 1864/65 учебном году учениками Рубинштейна, с одной стороны, и учениками Лешетицкого, Дрейшока, Герке и Петерсена — с другой:

Ученики Рубинштейна

*Бах.* Прелюдия и fuga *es-moll.*  
*Бах.* Ария с вариациями.  
*Бетховен.* Соната *f-moll* (ор. (?)).  
*Бетховен.* Соната *B-dur*, ор. 106.  
*Мендельсон.* Песня без слов.  
*Мендельсон.* Серьезные вариации.  
*Шопен.* Этюды, ор. 10.  
*Шопен.* Ноктюрн.  
*Шопен.* Скерцо *h-moll.*  
*Шопен.* Фантазия *f-moll.*  
*Шуман.* Карнавал.  
*Вагнер — Лист.* Песня прях из оперы «Летучий голландец».

Ученики других педагогов

*Вебер.* Соната.  
*Геллер.* Saltarella.  
*Геллер.* Прелюдия.  
*Гензельт.* Этюд.  
*Дрейшок.* Рапсодия.  
*Дрейшок.* Vabillarde.  
*Кёлер.* Этюды.  
*Рейнке.* Экспромт для двух ф-п.  
*Тальберг.* Скерцо.

Судя по сохранившимся архивным материалам, в фортепьянном классе Рубинштейна чаще всего звучала музыка Баха, Бетховена, Шопена и Шумана. Работе над сочинениями Баха, особенно над его полифонией, Рубинштейн уделял огромное внимание. На экзаменах все его ученики обязаны были исполнить по одной прелюдии и фуге из «Хорошо темперированного клавирина».

Приводим программу одного из таких экзаменов в том виде, как она была составлена Рубинштейном:

«Всего времени 6 часов 35 минут.

Программа экзамена 14 декабря 1865 года.

Класс А. Г. Рубинштейна.

1. Прелюд и fuga  
 Баха  
 (все по алфавиту)

по 5 минут на каждого  
 13 человек — 52 [65] минуты = 1 час.

Концерты

- |                                |   |
|--------------------------------|---|
| 1. Бетховен ( <i>Es-dur</i> ), | 1-я часть — г-жа Лутковская               |
|                                | 2-я и 3-я части — Барцевич — ½ часа.      |
| 2. Шуман,                      | 1-я часть — г-жа Смирягина.               |
|                                | 2-я и 3-я части — г-жа Альтани — ½ часа.  |
| 3. Бетховен ( <i>G-dur</i> ),  | 1-я часть — г-жа Логинова.                |
|                                | 2-я и 3-я части — г-жа Панченко — ½ часа. |
|                                | г. Кросс — 15 мин.                        |
| 4. Лист,                       |   |
| 5. Шопен ( <i>f-moll</i> ),    | 1-я часть. 15 мин. — г-жа Тарновская.     |
| 6. Мюшелес,                    | 1-я часть. 15 мин. — г-жа Спасская.       |
| 7. Гуммель ( <i>h-moll</i> ),  | 1-я часть. 15 мин. — г. Гомилиус.         |
| 8. Шопен ( <i>f-moll</i> ),    | 1-я часть } г-жа Соколовская.             |
|                                | 2-я часть } ¾ ч. г-жа Терминская.         |
|                                | 3-я часть } г-жа Ушакова.                 |

195 минут = 3 часа 15 минут.

### Пьесы

- |  |                              |
|--|------------------------------|
| 1. Рапсодия Листа,                                     | 10 минут — г-жа Альтани.     |
| 2. Соната Шумана,                                      | 10 минут — г-жа Барцевич.    |
| 3. Фуга Мендельсона,                                   | 10 минут — г. Гомилуус.      |
| 4. Соната Бетховена,                                   | 10 минут — г-жа Логинова.    |
| 5. Хроматическая фантазия Баха,                        | 10 минут — г. Кросс.         |
| 6. Соната Гуммеля,                                     | 10 минут — г-жа Лутковская.  |
| 7. Баллада Шопена,                                     | 10 минут — г-жа Смирягина.   |
| 8. Песня (E-dur) Мендельсона, Полонез (As-dur) Шопена. | 15 минут — г-жа Тарновская.  |
| 9. «Des Abends», «In der Nacht» Шумана,                | 15 минут — г-жа Терминская.  |
| 10. «Erlkönig» Листа,                                  | 10 минут — г-жа Панченко.    |
| 11. Соната Бетховена,                                  | 10 минут — г-жа Спасская.    |
| 12. Каприччио Мендельсона,                             | 10 минут — г-жа Соколовская. |
| 13. Соната Бетховена,                                  | 10 минут — г-жа Ушакова.     |

140 минут = 2 часа 20 минут.<sup>175</sup>

Задавая всем ученикам на летние вакации разучить по несколько прелюдий и фуг Баха, Рубинштейн так объяснял им мотивы, заставившие его дать это задание: «Вы все дурно играете Баха — слишком много нерв[ов] и чувства. Это поэзия прошлого столетия, а не нынешнего нервного. Да, да, да, поэзия, поэзия. Вы постигнете в ней толк, когда разучите по десять фуг. И для техники [это] полезно».<sup>176</sup> Таким образом, сохранившаяся и по сей день в нашей фортепьянной педагогике традиция широкого использования в работе с учениками баховской полифонии заложена была еще в 60-х годах Рубинштейном.

Отдельные замечания Рубинштейна на уроках позволяют понять те общие требования в отношении характера исполнения музыки, которые он предъявлял своим ученикам. «Играть надо просто, но с чувством», «играйте без расслабленности», «оставьте патетику и слезливость», «без преувеличения!», «не развлекайте нас», «боже, как тоскливо», «нет характера, всюду всегда одно и то же», «бесконечно проще — *le trop est l'ennemi du bien*»,\* «вы кривите душой, а не играете», «нет тепла», «правды, жажду правды, а у вас притворство»<sup>177</sup>, — такого рода замечания часто раздавались в классе Рубинштейна.

Он не выносил нарочитости, надуманности, актерства, аффектации, сентиментальности, надрыва. Всему этому он противопоставлял искреннее и простое воспроизведение характера музыки, согретое задушевностью и пылкостью чувств.<sup>178</sup>

\* Чрезмерность — враг хорошего (фр.).



Большая часть приведенных реплик Рубинштейна была высказана в процессе работы с учениками над музыкой Шопена. Видимо, уже тогда Рубинштейн выступал против широко распространившейся сентиментально-салонной манеры исполнения произведений великого польского композитора.

Искусство интерпретатора музыки Рубинштейн всегда рассматривал как творческий процесс. В те годы он различал понятия: «исполнять музыку» и «передать (или воспроизводить) музыку». <sup>179</sup> Термином «исполнение» он обозначал формально точную, но неодоухотворенную игру. Под «передачей» или «воспроизведением» музыки он понимал такое вчувствование и проникновение в произведение, которое позволило бы «воспроизвести перед слушателями идеи его». <sup>180</sup> Характерно, что Рубинштейн говорил о воспроизведении идей произведения, а не идей автора. Видимо, он понимал возможное различие между субъективным намерением композитора и объективным содержанием сочинения.

Исходя из своего понимания проблемы «автор и исполнитель», Рубинштейн в работе с учениками придерживался позиции, которая в суммарном изложении может быть сведена к следующему:

во-первых, ученику следует с предельной точностью и тщательностью изучить авторский текст;

во-вторых, это изучение должно носить творческий характер; ученик обязан понять, что в нотной записи есть своеобразная «недоговоренность», что многие замечания композитора указывают лишь направление, по которому должен идти исполнитель;

в-третьих, задача исполнителя сводится к тому, чтобы верно передать «идеи произведения»; но эти идеи могут быть воспроизведены в разных индивидуальных вариантах.

Рубинштейн, вероятно, не излагал в классе этих принципов в виде цельной программы. Но она вытекала из его отдельных замечаний по поводу отношения к авторскому тексту и к «исполнительским» редакциям, по поводу характера нотной записи, наконец, по поводу права пианиста создавать индивидуальный исполнительский образ, передающий «идеи произведения».

Он не любил редакций нотного текста, в особенности тех, в которых сказывалось субъективное прочтение авторского текста редактором. Одна из учениц принесла на урок Патетическую сонату Бетховена в чьей-то редакции. Рубинштейн заметил: «Опять *instruktive Ausgabe*, опять *revidiert*, опять *mit Bezeichnung des* (неразборчиво, вероятно *Fingersatz* \*.— Л. Б.).

---

\* Инструктивное издание... пересмотренное... с указанием (апликации) (нем.).

У трех нянек дитя без глазу». Видимо, в ответ на недоумение учеников он пояснил свои слова: «Артисту довольно нот самого сочинителя, ученику прибавляются суждения учителя; к чему третья [нянька] (то есть редактор.— Л. Б.) навязывает свои мнения?»<sup>181</sup>

Иными словами, Рубинштейн не признавал посредничества между композитором и исполнителем в лице редактора, который вносит в авторский текст свое субъективное толкование, скрывающее фантазию играющего. По поводу черниевской редакции «Хорошо темперированного клавирина» он заметил: «Верно, Бах не записал оттенков и темпа, дойдите своим умом. Играйте много Баха. А у Черни [играйте] этюды и экзерсисы».<sup>182</sup>

Взгляды Рубинштейна на «инструктивно-педагогические» и «исполнительские» редакции в своих исходных моментах не изменились и впоследствии. В ответ на предложение издателя, Б. Зенфа, проредактировать произведения классиков Рубинштейн писал: «*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; на мой взгляд, это принесет скорее вред, чем пользу нашему искусству».<sup>183</sup>

Рубинштейн неизменно обращал внимание на осмысленное прочтение учеником отдельных элементов нотной записи, добиваясь того, чтобы точность выполнения того или иного обозначения сочеталась с пониманием его относительного характера. Так, например, на уроках нередко шла речь о лигах, и Рубинштейн разъяснял ученикам многообразие выразительного значения лиг: «Смычком вверх и вниз, лига — штрих скрипок», «Дышите после лиги, пианисты не любят дышать, вздохните полной грудью», «Лига, но на одной педали», «Не снимайте руку на лиге, только — палец», «Здесь между дугами [лигами] кошта [запятая], а не точка».<sup>184</sup>

Ученики, обучавшиеся у Рубинштейна в различные периоды его жизни,<sup>185</sup> указывали, что он очень часто обращался к игравшему с вопросами о характере музыки, которая была только что исполнена или которую предстояло сыграть. К этому методу работы он неоднократно прибегал и в 60-х годах. Ответы учеников редко удовлетворяли его, большей частью потому, что представлялись ему слишком общими. Тогда он прибегал к дополнительным наводящим вопросам.

Приведем пример. Ученица определила характер финала какой-то сонаты как «веселый». Рубинштейн потребовал уточнения: «Веселый или радостный? Светлая радость или грустная? Может быть, восторженная радость? Торжественная? Ликование? Радостные возгласы или веселый смех? Вы одна

радуетесь или с вами весь мир, все люди? Вы когда-нибудь радовались или только беспричинно веселились?»<sup>186</sup>

Рубинштейн хотел своими наводящими вопросами максимально активизировать мысль и чувства ученика. Ясность художественных намерений должна была стать, по мысли Рубинштейна, основой работы ученика над созданием исполнительского образа музыкального произведения.<sup>187</sup>

Кроме нахождения «путеводной нити» (общего характера) произведения, от учащихся требовалось знание выразительных средств, которыми пользовался композитор: тонального плана, модуляционных отклонений, голосоведения, особенностей фактуры и т. п. Для того чтобы ученики поняли смысловое значение тех или иных композиционных приемов, Рубинштейн прибегал изредка к такому методу: он видоизменял нотный текст (последовательность тональностей, элементы фактуры) и привлекал внимание слушателей к тому, как эти переделки сказываются на характере музыки. Так, например, он сыграл ученице конец разработки первой части сонаты Бетховена F-dur, op. 10 № 2, с измененной модуляцией и начал главную партию в репризе в таком же виде, в каком она проходит в экспозиции. Видимо, он хотел, чтобы ученица оценила прелесть ложной экспозиции в D-dur. Стремясь, вероятно, заставить ученицу услышать звуковой колорит в первых тактах ноктюрна c-moll Шопена (широкая фактура, гулкие басы), Рубинштейн сыграл ей начало этой пьесы и в другом варианте: «с другим аккомпанементом, как в сонате Моцарта» (соната Моцарта была до этого сыграна другой ученицей).<sup>188</sup>

Рубинштейн уделял много внимания обучению учеников выразительному интонированию мелодии, чему должен был помочь класс пения, обязательный для всех исполнителей.<sup>189</sup> Введение этого класса не было случайной прихотью Рубинштейна: во время своего второго директорства он снова включил в план занятий обязательное обучение пению, на этот раз только для пианистов.<sup>190</sup>

В 60-х годах на фортепьянных уроках он неоднократно заставлял учеников петь. В «дневниках» Логиновых имеется интересная запись: «Наш Ан[тон] мудрит — приказал всем к завтра петь романсы Шумана и Алябьева. . . С. начала петь только напев без слов, мы закрывали лица, чтобы не смеяться. Он велел [петь] со словами. С. путала. Заставил Л. . . Сказал: пианисты не умеют играть со словами, а надо [играть] будто со словами, *dire la mélodie*».<sup>191</sup>

Много лет спустя Рубинштейн так разъяснил часто употреблявшееся им еще в 60-х годах выражение «*dire la mélodie*» или *dire la romance*»: \* «Тонкое исполнение песни — труд-

\* Произнести мелодию, произнести романс (фр.).

ная задача. Француз применяет меткий оборот речи: «dire la gompse», — но как часто мы встречаем певцов и певиц, которые при исполнении песен ставят своей главной задачей показать свои голосовые средства». <sup>192</sup> Задачу консерваторского класса обязательного пения Рубинштейн видел не в том, чтобы поставить ученикам голос, а в том, чтобы научить их «произносить мелодию». В своем же классе он добивался от пианистов вокально-речевого интонирования мелодии на фортепьяно, придавая при этом большое значение использованию разнообразных артикуляционных приемов. И впоследствии Рубинштейн требовал от учеников вокально-речевого «произнесения» мелодии. Он рекомендовал, например, с этой целью мысленно подтекстовать начало баховской фуги g-moll из I тома «Хорошо темперированного клавирина»: <sup>193</sup>



На одном из уроков он сказал по поводу исполнения ученицей Смирягиной ноктюрна Шопена h-moll, op. 37, следующее: «Она поет [так, как] будто играет ноктюрн Фильда или арию Bellini. А здесь надо [петь] замкнуто, уйти в себя, хмуро; паузы — тяжело на душе, трудно петь. . .» <sup>194</sup> Через ряд лет один из слушателей так описал свои впечатления от исполнения Рубинштейном шопеновского ноктюрна h-moll, op. 37: «Всю первую часть он играл сухим звуком, педаль была совершенно незаметна. . . Впечатление благодаря этому получалось необычайной силы. Слушатели чувствовали тяжелое, беспросветное горе, рассказанное измученным, обрывающимся голосом. . . Не будь у Рубинштейна такой глубоко драматической идеи, он мог бы мотив первой части исполнить певучим звуком, что было бы приятнее и звучнее в обыкновенном смысле, хотя мотив потерял бы всю свою характерность.» <sup>195</sup> Этому характерному интонированию мелодии, обусловленному общим замыслом произведения, Рубинштейн, как видно из приведенных выше слов его, учил и своих учеников.

В конце своей жизни Рубинштейн записал в «Коробе мыслей»: «. . . ритм в музыке — это пульсация, свидетельствующая о жизни. . .» <sup>196</sup> Характеру этой пульсации, и прежде всего выбору пульсирующей метрической единицы в музыкальном произведении, он уделял большое внимание, справедливо считая этот выбор определяющим для темпо-ритмической характеристики сочинения. С конца 50-х годов Рубинштейн стал специально указывать в отдельных своих сочинениях не только метр,

но и пульсирующую единицу (например: = ♩; = ♪; = ♫ и т. д.);

В классе он неизменно обращался к ученикам с вопросом: «На сколько дирижируете?» или «На сколько считаете?» Характерно, что выбранный играющим «пульс» нередко казался ему слишком мелким, и он рекомендовал его удвоить или утроить.

Отдельные дошедшие до нас замечания Рубинштейна на уроках дают представление о его советах ученикам в отношении создания целостного исполнительского образа. Решающими в этом вопросе он, видимо, считал соблюдение темпового единства во всей пьесе или на протяжении большого отрезка музыки, и в особенности умение «подготовить и показать самое важное» в произведении, отодвинув на второй план менее существенное. Вот некоторые из его советов: «Подготовьте эту фразу, задержитесь на ней, а все, что было до этого, играйте неприметно»; «Проходите мимоходом, идите к главному, а у вас все главное, зацепились за что-то, а важное не говорите, забыли».<sup>197</sup>

Рубинштейн уделял техническому мастерству учеников огромное внимание и настаивал на том, чтобы они специально занимались технической тренировкой. «Техника — не механика, — говорил он, — нужно играть механические упражнения, но не [следует] играть их механически».<sup>198</sup>

Рубинштейн никогда не настаивал, чтобы ученики сидели за роялем с тем наклоном туловища к инструменту, с каким сидел он сам. Правда, он говорил об известных преимуществах этой посадки, но добавлял при этом, что каждый пианист должен сам для себя найти «удобную, красивую и спокойную посадку». В классе неоднократно шла речь и о фортепьянно-технических приемах. Рубинштейн утверждал, что характер движений рук играющего и его технические навыки чрезвычайно многообразны и в значительной степени обусловлены настроением той музыки, которая исполняется.

Для учеников своего класса Рубинштейн составлял специальные упражнения на пальцевую беглость, скачки, октавы, аккорды, на различные виды артикуляции и т. п. Судя по нескольким упражнениям, записанным Логиновыми, Рубинштейн давал ученикам простейшие фортепьянно-технические формулы и рекомендовал играть их в разных темпах, звуком разной силы, разными артикуляционными вариантами, транспонируя во все тональности. Так, например, следующие четыре позиционные фигуры:



ученики должны были разучивать в разных тональностях такими способами:

1) играть *legato*, *non legato*, *portamento*, *staccato* и *staccatissimo*, сочетая артикуляционные варианты с изменениями темпа (от очень медленного до быстрого и возвращаясь в медленный) и с изменениями звучности;

2) разучивать так, чтобы вариантные задания для каждой из рук не совпадали (скажем, правая — *pp*, *legato e leggiero*, левая — *mf staccato e marcato*);

3) расчлнить техническую группу лигами (по две или четыре ноты); при этом играть и такими вариантами, в которых лиги в правой и левой руках не совпадали бы;

4) играть позиционные формулы трезвучия в разнообразных вариантах с педалью.

Принципиальное отличие этих упражнений от широко распространенных в те годы экзерсисов, построенных на тех же формулах, заключалось в следующем: Рубинштейн не позволял играть эти упражнения механически, а ставил перед учениками на *простейшем* материале *сложные* артикуляционные, динамические и колористические задачи.

Кроме приведенных упражнений, ученикам предлагалось играть с аналогичными вариантами всевозможные гаммы и арпеджио,<sup>199</sup> а также разучивать во всех тональностях, не изменяя аппликатуры, упражнения Черни, оп. 337.

В первые два года своей педагогической деятельности в консерватории Рубинштейн ежемесячно проводил специальные занятия, посвященные вопросам фортепьянной техники. На этих занятиях ученики, независимо от уровня подвинутости, играли всевозможные упражнения, гаммы, арпеджио и инструктивные этюды. По словам А. Спасской, главная особенность метода занятий Рубинштейна на такого рода уроках заключалась в следующем: он заставлял учащихся играть упражнения, гаммы, арпеджио и этюды на двух роялях в унисон. Совместная игра должна была приучить их к организованности и ритмической дисциплинированности при исполнении быстрых технических последовательностей.<sup>200</sup>

Среди советов Рубинштейна относительно метода самостоятельной работы над музыкальным произведением обращает на себя внимание следующий: «Когда учите, *не играйте* с душой, а *работайте* с душой».<sup>201</sup> Рубинштейн, видимо, хотел дать ученикам понять, что многократное проигрывание той или иной пьесы в полную душевную силу исполнителя может эмоционально истощить его и в конечном счете привести к тому, что исполнитель перестанет ярко и свежо переживать содержание пьесы. Иными словами, первая часть рубинштейновского совета призывала учеников во время разучивания про-

изведения не растрчивать эмоциональные силы, экономно и бережно расходовать их.

Второй частью изречения («когда учите... работайте с душой») Рубинштейн хотел сказать, что в процессе разучивания пьесы душевные силы ученика должны быть сосредоточены на самом разучивании, которое не сводится к механической работе и требует душевного увлечения.

Рубинштейн не признавал такого метода работы над произведением, при котором играющий на каком-то этапе разучивания механически выколачивает каждую ноту произведения, больше заботясь о «крепких пальцах», чем об осмысленном интонировании музыки. Сам Рубинштейн, как он рассказывал в классе, прибегал в те годы к другому методу занятий: «Я люблю работать вполголоса, медленно, *piano* и без нерв[ов]». <sup>202</sup> Учащимся он давал такой совет: «Учить надо всегда *sotto voce*, иногда — *piano voce*, никогда — *sine voce*», <sup>203</sup> разъясняя при этом свой термин «*sine voce*» следующим образом: «когда человек без голоса поет, он кричит». Таким образом, в противоположность принятым тогда в фортепьянной педагогике методам, он рекомендовал чаще всего разучивать произведение в сфере *piano* и никогда не убивать мелодической связи между звуками выкриками отдельных нот.

Отдельные технически трудные места Рубинштейн предлагал разучивать так: «подумать, что мешает хорошо сыграть, а потом — по способу Фильда». <sup>204</sup> Способ этот, по разъяснению Рубинштейна, состоял в том, что Фильд несколько сот раз повторял одно и то же трудное место, а чтобы не сбиться со счета, перекладывал нарезанные бумажки из одной коробки в другую. Подчеркнем, что Рубинштейн давал совет учить «по методу Фильда» *после* того, как ученик обдумает, «что мешает хорошо сыграть», иными словами после того, как проанализирует, в чем заключается трудность того или иного места.

Записи Логиновых позволяют бегло коснуться еще одного вопроса — воспитания Рубинштейном в фортепьянном классе некоторых специальных профессиональных навыков.

Рубинштейн настаивал на том, чтобы ученики умели в любой момент без всякого предварительного разыгрывания или специального повторения исполнить в классе весь пройденный за длительный промежуток времени репертуар, который они обязаны были удерживать в памяти. Не следует при этом забывать, что каждый ученик Рубинштейна разучивал огромное количество произведений и что обычно на каждом уроке учащиеся получали новые и новые репертуарные задания.

В классе неоднократно шла речь о том, что пианист должен уметь так сосредоточиться и собраться, чтобы с первого звука исполняемой пьесы «войти» в музыку и содержательно ее воспроизвести. Нередко Рубинштейн прерывал игру после

первых же исполненных тактов вопросом: «Вы уже играете? Я этого не слышу».<sup>205</sup> Впоследствии он говорил: «Первые такты как раз наиболее важные, от них зависит первое впечатление, которое имеет решающее значение».<sup>206</sup>

Считая, что пианисту-профессионалу необходимо уметь читать с листа, транспонировать, импровизировать, сделать клавираусцуг, сочинить каденцию к концерту, Рубинштейн требовал всего этого от своих учеников. Он удивлялся и даже приходил в ярость, видя, что большинство учащихся плохо выполняет его требования. Со второго года своей работы в консерватории, поняв, что гневом дела не поправишь, он начал давать ученикам легкие задания по чтению с листа, транспонированию и импровизации, постепенно усложняя эти задания.

Имеющиеся данные не дают возможности всесторонне охарактеризовать фортепьянно-педагогическую деятельность Рубинштейна во время его первого директорства. Но и то сравнительно немного, что известно о его фортепьянных занятиях, позволяет сделать следующий вывод: рубинштейновские прогрессивные эстетические и методические принципы явились основой, на которой расцвела русская фортепьянная педагогика последующего времени, в том числе и замечательная школа его брата Н. Рубинштейна.

## Глава шестнадцатая

### 1

Многосторонняя деятельность Рубинштейна в рассматриваемый период не снизила интенсивности его творчества. В письмах он неоднократно жаловался, что обязанности организатора отвлекают его от сочинительства, для которого ему не хватает «душевного спокойствия» и «спокойствия мысли». Несмотря на это, он продолжал каждодневно писать музыку, целиком отдаваясь творчеству в летнее каникулярное время. Он умел творчески сосредоточиться в любых условиях, и ничто не могло помешать ему сочинять. «К счастью,— писал он матери,— работа (над оперой «Дети степей».— Л. Б.) так меня занимает, что по мне камни могли бы с неба падать — мне было бы все равно».<sup>207</sup>

За девять лет пребывания в Петербурге Рубинштейн сочинил огромное количество произведений: 2 оперы, 3 симфо-



нических сочинения, 2 концерта, 2 инструментальных ансамбля, 11 хоров, 29 фортепьянных пьес, 25 вокальных романсов и дуэтов, каденции к фортепьянным концертам Моцарта и Бетховена и многое другое. Музыка эта весьма различна по своей художественной значимости.

Не раз отмечавшаяся творческая противоречивость Рубинштейна очень резко бросается в глаза при знакомстве с его произведениями этого периода. Трудно понять, как один и тот же композитор мог сочинить интересный, хотя и неровно написанный Четвертый фортепьянный концерт d-moll, ряд прелестных и тонких романсов (например, «Блестит роса», «Пандеро», «Покройте меня цветами» и др.) и фортепьянных миниатюр (из цикла «Петербургские вечера» и «Петергоф») и в то же время создавать такие бессодержательные произведения, как, скажем, фортепьянные фантазии, ор. 73 и 77 (первая из них для двух фортепьяно), или Первый виолончельный концерт, ор. 65.

В эти годы творческие устремления Рубинштейна были направлены в первую очередь на сочинение оперной музыки. После нескольких ранних опер, написанных в Петербурге в начале 50-х годов, Рубинштейн в течение нескольких лет пребывания за границей не обращался к оперному жанру, хотя и вел переговоры с либреттистами и не раз возвращался к мысли написать музыкально-драматическое сочинение для театра. Теперь, в 60-е годы, оперное творчество — в центре его композиторских интересов.

В 1861 году он писал матери: «... для меня теперь услышать это произведение (оперу «Дети степей». — Л. Б.) — *conditio sine qua non*\*, если я вообще хочу писать оперу, а что я хочу — это знает бог».<sup>208</sup> Через несколько лет в письме к либреттисту Ю. Роденбергу он заметил: «Я терплю неудачи со своими операми. Что же делать? — идти вперед, писать новое».<sup>209</sup> Спустя год он писал матери, что либретто новой оперы, о которой он мечтал, так плохо, что он не может его использовать. «Стало быть, — продолжал он, — то, чему я больше всего радовался, кануло в воду, и я должен буду заполнить свое время сочинениями для рояля, которые не доставляют мне никакого удовольствия».<sup>210</sup> Основной тон многих его писем тех лет может быть охарактеризован его же словами: «Душу отдам за хороший оперный текст!»<sup>211</sup>

Какие требования предъявлял Рубинштейн к оперному либретто? Прямого ответа на это в рубинштейновском литературном наследии этих лет не содержится. Но критические суждения Рубинштейна и его высказывания о том, почему он

---

\* Непременное условие (лат.).

отвергал тот или иной оперный текст, позволяют частично осветить этот вопрос.

Рубинштейн, как известно, не любил музыки Вагнера. Не принимал он и вагнеровских оперных сюжетов. Отрицательное отношение к музыкальным драмам Вагнера осталось у Рубинштейна неизменным на протяжении всей его жизни. В вагнеровской музыке его не удовлетворяло отсутствие «натурности» и простоты, в вагнеровском оперном сценарии — характер действующих лиц: «они всегда боги, полубоги, никогда не люди, не простые смертные».<sup>212</sup> На одном из уроков той поры он сказал ученикам-пианистам: «В искусстве — жизнь человека, а не мифических героев и богов».<sup>213</sup> Неизвестно, имели ли эти слова отношение к Вагнеру, но сказаны они были вскоре после его концертов в Петербурге.

Человечность героев — таково основное требование Рубинштейна к оперному тексту, требование, опиравшееся на принципы передовой русской эстетики. Нетрудно увидеть в этой эстетической позиции Рубинштейна, которую он еще в 60-х годах излагал, конечно не только в фортепьянном классе, но и перед учениками-композиторами, ту основу, на которой развились взгляды Чайковского на оперу, в частности те взгляды, которые были сформулированы последним в известном письме к Танееву так: «мне нужны (в опере.— Л. Б.) люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где... существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые».<sup>214</sup>

Во второй половине 50-х и в 60-х годах Рубинштейн отверг ряд предложенных ему оперных сюжетов и либретто, а именно: «Гуситы», «Жертва ради жертвы», «Дочь Тинторетто» и «Вероника Сибо». В отношении части этих сюжетов и либретто Рубинштейн разъяснил в письмах причины, побудившие отклонить их. Сюжет «Гуситы», который ему предложила К. Витгенштейн, не заинтересовал его по тематике, посвященной «религиозным распрям», к тому же, по его мнению, подобного рода сюжеты были исчерпаны Мейербером.<sup>215</sup> Написанное немецким драматургом Фр. Геббелем по заказу Рубинштейна оперное либретто «Жертва ради жертвы» не удовлетворило последнего по ряду причин, в частности из-за отсутствия у действующих лиц характеров.<sup>216</sup> Э. Раден посоветовала Рубинштейну написать оперу — вероятно по новелле Гверацци — на тему о любви и ревности Вероники Сибо, флорентинки, жившей в XVII веке. Отвечая Раден, Рубинштейн писал, что хотя сам по себе сюжет новеллы «Вероника Сибо» и мог бы стать источником для оперы, но дело не в сюжете, а в существовании любовного конфликта («на свете,— замечает Рубинштейн,— так много любви!!!») и в умении создать опер-

ный сценарий на основе подобного сюжета.<sup>217</sup> В дальнейшем к «Веронике Сибо» он не возвращался.

В 60-х годах Рубинштейн задумывался над рядом оперных сюжетов, колебался и не мог принять окончательного решения, по какому пути следует идти. Однако уже в эти годы ясно вырисовываются три основные линии оперной тематики, которые его больше всего привлекали: сюжеты из жизни и истории русского народа, либретто, основанные на библейских сказаниях, и, наконец, фабулы, связанные с жизнью народов Востока.

Рубинштейн, написавший во второй половине 70-х годов оперу на лермонтовскую «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», и в 60-х годах проявлял большой интерес к оперным сюжетам, связанным с эпохой Ивана Грозного. За несколько лет до Римского-Корсакова он обратился к пьесе Л. Мея «Псковитянка», которую должен был для него обработать В. В. Крестовский. «Скажите Кологривову,— писал он матери,— чтобы он спросил у Сетова, что подельывает Крестовский, что стало с моей «Псковитянкой» и каким образом я могу получить этот текст. . .»<sup>218</sup> В 1866 году Рубинштейн приступил к сочинению оперы «Опричники» на текст, обработанный П. И. Калашниковым (не по Лажечникову ли?). «Я работаю,— писал Рубинштейн матери,— над русской оперой «Опричники» Калашникова. . . написал. . . полностью интродукцию и первый хор».<sup>219</sup> И. С. Тургенев, по просьбе Рубинштейна, взялся в 1864 году написать для него оперное либретто по своему роману «Рудин». В письме к матери Рубинштейн рассказывал: «Тургенев пытается теперь написать для меня либретто, но, пока он его напишет, пройдет лето. . .»<sup>220</sup> Видимо, этот оперный текст полностью или частично был написан Тургеневым,<sup>221</sup> так как осенью 1864 года Е. и К. Логиновы записали в своем «дневнике»: «Антон Григорьевич сказал, что компонирует «Рудина», и сыграл нам чудную интродукцию».<sup>222</sup>

Ни один из перечисленных оперных проектов Рубинштейна не был завершен, и, к сожалению, в нашем распоряжении нет материалов, которые позволили бы ответить на естественно возникающий вопрос: почему Рубинштейн отбросил эти оперные сюжеты? Однако знаменателен самый факт обращения Рубинштейна к русским историческим темам «Псковитянка» и «Опричники», а также к роману Тургенева.

Из библейских сюжетов, привлекавших в эти годы Рубинштейна, отметим прежде всего «Песнь песней». Еще в конце 50-х годов поэт Ю. Роденберг написал для Рубинштейна стихотворную обработку этой любовной библейской поэмы. Хотя этот текст, носивший название «Суламифь и Соломон», вызвал у композитора живой интерес, его не удовлетворило дра-

матургическое построение либретто. На протяжении 60-х и 70-х годов он неоднократно возвращался к мысли о сочинении лирической оперы на этот сюжет, настаивая на том, чтобы Роденберг переработал текст. Так, например, в 1863 году Рубинштейн спрашивал либреттиста: «Что подделывает «Песня песней»?.. Уж очень я мечтаю получить «Песню песней», потому что должно выйти чудесное произведение, это я обещаю вам... Но пошлите мне как можно скорее эту вещь, потому что она предмет подлинной тоски моей».<sup>223</sup> Однако в те годы Рубинштейн не приступил к сочинению оперы на этот текст: «Суламифь» — одна из лучших его опер — была написана спустя почти двадцать лет.

## 2

До сих пор речь шла о некоторых взглядах Рубинштейна на вопросы оперной эстетики, сложившихся в 60-х годах, о поисках им оперных сюжетов и о неосуществленных проектах или незаконченных операх. Обратимся теперь к двум оперным произведениям, которые он завершил в эти годы, — к «Детям степей» и «Фераморсу». Обе оперы были написаны в начале рассматриваемого периода: «Дети степей» закончены в 1860, «Фераморс» — в 1862 году.

Весной 1858 года С. Мозенталь написал для Листа, предполагавшего тогда сочинить венгерскую национальную оперу, либретто под названием «Янко» по книге «Janos» венгерского поэта К. Бека. Текст этот не понравился К. Витгенштейн, и, видимо под ее влиянием, Лист отказался от мысли положить его на музыку.<sup>224</sup> Через год к этому либретто обратился Рубинштейн. Оставив без изменения фабулу Бека — Мозенталья, Рубинштейн перенес действие оперы из Венгрии на Украину, изменил имена некоторых действующих лиц и назвал свою оперу «Дети степей». В феврале 1861 года она с успехом была поставлена в венском театре «Кертнертор». В сезоне 1863/64 года «Дети степей» должны были пойти в Петербурге, но из-за конфликта Рубинштейна с дирекцией императорских театров постановка осуществлена не была.<sup>225</sup> Впервые в России опера была поставлена на московской сцене 10 (22) февраля 1867 года.<sup>226</sup>

Присутствовавший на одном из первых спектаклей Одоевский записал в своем «Дневнике»: «...Взял ложу в театр, ибо, говорят, против Рубинштейна партия, которая за неделю уже объявила, что будет шикать... Полишинельный голос Сетова и постоянно беззвучный, но крикливый голос Фабиан-Бианки убили все мелодии. Кочетова (Мария) была превосходна —

она одна. Театр не был полон». <sup>227</sup> Опера была поставлена четыре раза, а затем снята с репертуара. <sup>228</sup> Успеха она не имела.

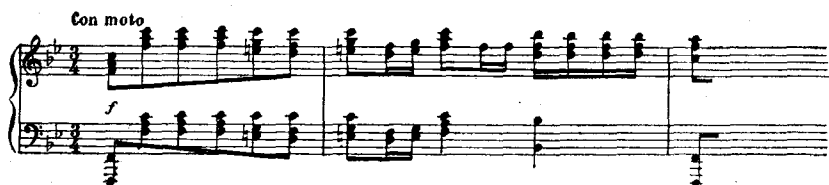
«Дети степей» — лирико-бытовая опера. Любовная коллизия этого произведения развивается на фоне жизни цыган и украинских крестьян. Музыка оперы, как это часто имеет место у Рубинштейна, неравноценна: несколько впечатляющих, страстно напряженных и искренне сердечных эпизодов и наряду с ними — бесхарактерные речитативы, механическое сочетание обескровленных общих мест и «многословие». Музыкальные характеристики женских персонажей (Мария и Избрана) удачнее, чем характеристики мужчин. Наиболее интересны сцены, рисующие цыган. Кстати, отметим, что в опере нет романтической идеализации цыганской жизни. Сочно написана темпераментная ария Избраны с цыганским хором во втором акте. В постепенном усилении драматического напряжения этой арии, написанной в куплетной форме, важную роль играют характерные для цыганской песни ладовые варианты в мелодии. Очень выразителен трагический мужской хор из четвертого акта — горестный «плач» цыган о своей тяжелой, беспросветной, голодной и скитальческой жизни. Рубинштейн тонко использует здесь различные минорные ладовые колориты и интонации восточных причитаний.

Нетрудно установить интонационные истоки оперы. Это, во-первых, интонации украинских песен (иногда Рубинштейн их цитирует), как, например:



во-вторых, интонации русской народной песни, как, например, свадебный хор крестьян:





в-третьих, интонации русского бытового романса, как, например, ария Вани из третьего акта:



в-четвертых, интонации цыганской народной песни.

Отметим при этом, что разработка ритмо-интонаций бытового городского романса и цыганской песни удалась Рубинштейну значительно лучше, чем обработка крестьянского фольклора.<sup>229</sup>

Вскоре после опубликования клавира оперы «Дети степей» Балакирев писал Римскому-Корсакову: «В этой опере он (Рубинштейн.— Л. Б.) много подражал, как вы думаете кому? Гурилеву, Алябьеву и другим цыганским авторам, с успехом производящим свои вещи в центре холопского, похабного и нехудожественного — в Москве».<sup>230</sup> Конечно, молодой Балакирев серьезно заблуждался, давая столь уничтожающую оценку Гурилеву, Алябьеву и всей московской музыкальной культуре. В основе этого заблуждения лежало то, что Балакирев, как уже отмечалось, исключал тогда из русской народно-национальной культуры городскую бытовую песенно-романсовую лирику. Но Балакирев был прав в другом: он верно подметил нити преемственности, идущие от Алябьева, Гурилева — сюда следует добавить и Варламова, — к «Детям степей».

Приходилось уже отмечать, что в романсах и фортепьянных пьесах Рубинштейна, написанных в самом начале 50-х годов, как бы кристаллизовались обороты, главным образом мелодические, которые вошли впоследствии в «интонационный словарь» Чайковского, получив у него несравнимо более глубокое и разнообразное эмоционально-смысловое значение. «Дети степей» позволяют вернуться к этому вопросу, имеющему значительный исторический интерес. Музыка этой оперы может служить превосходным доказательством того, что священные нити, идущие от Алябьева, Гурилева и Варламова к Рубинштейну, в свою очередь ведут от последнего к Чайковскому.

Из множества «оборотов Чайковского», которые содержатся в опере «Дети степей», остановимся на нескольких вариантах секстовых последовательностей.

Б. В. Асафьев, как известно, обратил внимание на очень важную и чрезвычайно разнообразную роль «секстовости» в музыкальной драматургии «Онегина». <sup>231</sup> Он выделил при этом как особо значимую диатонически заполненную нисходящую сексту с кадансом, захватывающим лежащие около тоники вводные звуки. К такого рода мелодическим оборотам принадлежит и нисходящая последовательность в миноре от III ступени лада к V с хроматическим опеванием устойчивого звука снизу и сверху.

В опере «Дети степей» Рубинштейн широко пользуется различными видами «секстовости». В числе этих видов — и опевание в кадансе устойчивого звука снизу и сверху и нисходящий мелодический ход в миноре от III к V ступени лада. Многочисленные эмоциональные смысловые варианты такого рода мелодических оборотов (они, конечно, несравнимо беднее, чем у Чайковского) обычно служат Рубинштейну для выражения чувства любви в его разных оттенках.

Приведем примеры. В дуэте Избраны и Вани встречается такой вариант «сексты Ленского»:

Moderato

Дай те-бя я по-це-лу-ю

The image shows a musical score for the duet 'Дай тебе я поцелую'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line features a descending six-note sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, which is a chromatic descent from the third degree to the fifth degree of the minor scale. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

с характерными и для Чайковского подчеркнутым задержанием и уменьшенным септаккордом, разрешаемым в тонический секстаккорд.

В элегически мягкой, с налетом тихой грусти, арии Марии — иная разновидность «сексты Ленского»:

Moderato con moto

А я взгля-нуть ед-ва лишь сме-ла,

The image shows a musical score for the aria 'А я взглянуть едва лишь сме-ла'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato con moto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The vocal line features a descending six-note sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, which is a chromatic descent from the third degree to the fifth degree of the minor scale. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some dynamics markings like 'p' and 'p'.

но по лю-би-ла с э-тих пор е-го.

нисходящее движение от III к V ступени минора, но без «кансового расчерка» (Асафьев).

Вот еще один эмоционально-смысловой вариант «сексты восте» — движение между теми же ступенями минорного лада; но со скачком в середине последовательности на сексту вверх

Moderato

*p* ritard. *p*

В этом примере обратим внимание на следующие, обычные и для Чайковского, моменты: на ритмо-интонацию первого такта (предъемом к икту подчеркивается задержание) и на диалогическую имитацию этой горестной интонации, усиливающую эмоциональное напряжение.

Совсем «по Чайковскому» (секвенция, сжатие и повтор в конце развития перед кульминацией, ведущая роль в мелодическом развитии струнной группы) разрабатывается мотив «восходящей сексты» в интродукции к последнему акту рубинштейновской оперы.

Animato

cresc.

*ff*



Отметим здесь также, что самая структура восходящей по ступеням секстовой последовательности (построение, в котором к сильной доле мотива ведут несколько затактовых долей,<sup>232</sup> задержка-повтор сильной доли, небыстрое движение) звучит также «по Чайковскому».

Полагаем, что приведенных примеров, число которых было бы нетрудно увеличить, достаточно для подтверждения высказанной мысли о кристаллизации и в опере «Дети степей» оборотов, ведущих к Чайковскому.

Вслед за лирико-бытовой оперой «Дети степей» Рубинштейн написал лирическую оперу на восточный сюжет под названием «Фераморс».<sup>233</sup> И в либретто и в музыке «Фераморса» сказалось известное воздействие французской лирической оперы, основы которой заложил Ш. Гуно своим «Фаустом» (1859).<sup>234</sup> Как справедливо отметил Д. Житомирский,<sup>235</sup> Рубинштейн не подражал французским композиторам этого течения, а являлся в этой своей опере их творческим спутником. «Фераморс», который был сочинен в те же годы, что и восточная опера Бизе «Искатели жемчуга» (1863), явился, по существу, одним из первых лирических оперных произведений на восточно-экзотический сюжет — жанра, к которому впоследствии обращались многие французские композиторы, в том числе Бизе («Джамиле»), Делиб («Лакме»), Сен-Санс («Самсон и Далила»).

Замысел оперы «Фераморс» относится к первой половине 1861 года. В конце весны этого года Рубинштейн писал Ю. Роденбергу: «Прошу вас сейчас же начать «Лалла Рук», так как у меня страстное желание взяться за этот сюжет».<sup>236</sup> Композитора увлекла этическая идея его будущего произведения, мысль воспеть в опере высокую человеческую любовь, противопоставив ей грубо-чувственное влечение.

Темп работы Ю. Роденберга над оперным текстом не удовлетворял Рубинштейна, и в начале осени 1861 года, приехав в Берлин, он в течение нескольких недель работал с либреттистом над сюжетом и стихотворным текстом «Фераморса». Уезжая 11 (23) октября в Петербург, Рубинштейн увез с собой законченное либретто.

Однако в процессе сочинения музыки композитор нашел в оперном тексте драматургические дефекты. В связи с этим весной 1862 года он снова отправился в Берлин к своему либреттисту. Последний так описывает их встречу: «Весеннее солнце следующего [1862] года только начало сиять, а он появился однажды передо мной ранним утром часов в 6 или 7, в медвежьей шубе, с партитурой под мышкой. Он направился ко мне прямо с вокзала, и первыми его словами было следующее: «Так ничего не выйдет, дорогой Роденберг, так ничего не выйдет! Вы еще многое должны тут сделать».

С этими словами он положил партитуру на стол, нашел нужные страницы, сел (все еще в медвежьей шубе) за мое ужасающее пианино... начал играть и при этом пел: «Крысы, мыши, крысы, мыши...» примерно 20—30 страниц подряд. Я был совершенно ошеломлен. Но он сказал: «Это я так подписал слова, так как мне не хватало вашего текста. Вы должны из этого что-то сделать».<sup>237</sup> Музыка, которую Рубинштейн играл тогда Роденбергу, легла в основу одного из лучших номеров оперы — арии Фераморса (из I акта). Летом 1862 года либреттист и композитор работали в окрестностях Копенгагена и закончили оперу.

Музыка «Фераморса» написана неровно. В лучших ее частях проявились наиболее привлекательные стороны композиторского дарования Рубинштейна, и прежде всего — его мелодический дар. Композитор нашел для характеристики главных героев оперы — Фераморса и Лаллы Рук — простые и безыскусственные, но очень впечатляющие лирические мелодии. В первую очередь хочется вспомнить о двух номерах оперы — балладе Фераморса «В сладкой неге море спит...» (в ней особенно хорошо проникновенное нежно-лирическое начало) и арии Лаллы Рук «О ночь, свою ты прохладой...» с характерным эмоциональным взрывом в конце. Видимо, и сам Рубинштейн считал мелодический язык оперы одной из ее сильнейших сторон. Через несколько лет после сочинения оперы он писал своему либреттисту: «... Я живу в убеждении, что... мой «Фераморс» добьется своих прав — разве лишь, что люди не будут радоваться простой, хорошо исполненной мелодии».<sup>238</sup>

В опере сказалось свойственное Рубинштейну чувство юмора и умение передать комическое музыкальными средствами. Речь идет о Фадладине, герое «контрсквозного действия», мастерски обрисованном хроматическими ходами и нарочито непевучими интонациями.

Наиболее интересны в «Фераморсе» восточные номера. Правда, по сравнению с «Песнями на слова Мирза-Шафи», восточный музыкальный язык оперы более условен, не столь национально конкретен. Но среди «общеориентальной» музыки встречается несколько превосходных эпизодов, в которых чувствуется рука автора «Персидских песен» и «Азры». К таким эпизодам надо отнести, например, популярный танец кашмирских невест, построенный на обогащенном альтерированными аккордами миноре (при этом в начале каждого такта — неизменный тонический аккорд в разном мелодическом положении).

Еще более свежо и впечатляюще звучит праздничный торжественный хор «Песню и танцами вечер встретьте»:



С точки зрения музыкальной драматургии первая половина оперы написана компактно и напряженно. В первом акте хорошо обрисована обстановка действия (оркестровое вступление, хоры первых сцен), выпукло написаны экспозиция основных героев и начало конфликта. По сценическому эффекту и по музыке очень удачна заключительная сцена первого акта (после медленного речитатива муэдзина), неожиданно обрывающая развитие драматургического конфликта. В этой впечатляющей сцене речитативы героев оперы неоднократно прерываются фразой муэдзина, повторяемой хором и оркестром в различной гармонизации.

Во второй половине оперы действие развивается вяло. Драматургически очень важная любовная сцена Фераморса и Лаллы Рук начинается очень впечатляюще (здесь снова невольно возникает ассоциация с музыкой Чайковского):

**Лалла Рук**  
Фераморс  
Вот сбылось что я же лал!

Не могу прит. тив се. бя!  
Зам. ра. от сердце.  
Вот о чем мечтала страст. но!

Но дуэт основных героев оперы растянут, мелодически неинтересен и в большей части состоит из интонационно вялых речитативов. Вообще музыка второй половины оперы (после арии Лаллы Рук во II акте) значительно слабее первой. Это обратило на себя внимание современников уже на премьере оперы в Дрездене.<sup>239</sup> Роденберг вспоминал впоследствии, что музыканты и дирижер Дрезденского театра советовали ком-

позитору внести изменения и сокращения во второй и третий акты оперы. Рубинштейн вначале согласился, но потом отказался что-либо изменить в опере. «Рубинштейн,— вспоминает Роденберг,— не умел зачеркивать. Неутомимый в работе, полный серьезности и рвения до тех пор, пока она его занимала, он не в состоянии был снова браться за нее, после того как покончил с ней. Он хотел нового, всегда нового...»<sup>240</sup>

«Дети степей» и «Фераморс» — две лирические оперы Рубинштейна, написанные в начале 60-х годов,— очень различны по характеру и музыкальному стилю. В «Фераморсе», несмотря на серьезные недостатки этого произведения, сказались большая музыкально-драматургическая опытность Рубинштейна. Музыкальный язык этой оперы изящен, пластичен и благозвучен. Но ни один из номеров не достигает той драматической взволнованности и характерности, которыми отличаются отдельные сцены из оперы «Дети степей», в целом значительно менее зрелого и интересного произведения Рубинштейна.

Композитор понимал драматургические и музыкальные недочеты «Фераморса», однако горячо любил это оперное произведение. Сообщая в 1872 году Ю. Роденбергу о постановке оперы в Вене, он писал: «Моему дорогому «Фераморсу» здесь *не* посчастливилось... Мне очень больно, так как, несмотря на все, я очень люблю эту оперу». С большой симпатией относился к «Фераморсу» Чайковский. «Сегодня,— писал он в 1879 году из Берлина Н. фон Мекк,— в опере дают «Фераморса». Это опера Рубинштейна, написанная им в ту эпоху, к которой относятся все его лучшие вещи, то есть лет двадцать тому назад. Я довольно сильно ее люблю...»<sup>241</sup>

После написания «Фераморса» Рубинштейн, как уже отмечалось, обращался к ряду оперных сюжетов, но не закончил работы ни над одним из них. Не подлежит, однако, сомнению, что поиски оперных сюжетов и сочинение двух столь различного характера лирических опер, как «Дети степей» и «Фераморс», сыграли большую роль в творческой биографии Рубинштейна, подготовив к созданию в 1871—1872 годах одного из его лучших произведений — лирической оперы «Демон».

### 3

Лишь небольшая часть многочисленных симфонических, хоровых, вокальных и фортепьянных сочинений Рубинштейна, написанных в период между 1858 и 1867 годами, представляет художественный интерес и заслуживает разбора.

Музыкально-характеристическая картина для симфонического оркестра «Фауст», ор. 68, являющаяся частью уничто-

женной симфонии «Фауст»,<sup>242</sup> должна быть упомянута лишь как первый опыт Рубинштейна в сочинении программной симфонической музыки (в этом жанре в последующие годы были написаны его лучшие симфонические произведения — «Иван Грозный» и «Дон-Кихот»).

Фортепьянный квартет C-dur, op. 66, написан с известным драматургическим размахом. В этом произведении эмоциональная замкнутость (обычно не свойственная музыке Рубинштейна) и суровые ночные колориты первой и третьей частей (их оттеняет танцевальный юмор второй части) должны были, по мысли автора, контрастировать с гимнической музыкой четвертой части. Но трафаретность и отсутствие индивидуального своеобразия в тематическом материале обескровили интересно задуманное камерное произведение.

Эти же недостатки свойственны и сочинению для мужского хора с оркестром «Утро», op. 74, которое по своему идейному замыслу близко фортепьянному квартету. В стихотворении Я. Полонского, на которое написана кантата «Утро», композитора, видимо, привлекла оптимистическая мысль поэта: отождествление темной и хмурой ночи со страданиями людей, а встающего сияющего «утра молодого» — с освобождением человечества от этих страданий. Заключение кантаты:

Улыбнись природе!  
Верь знаменованью!  
Нет конца стремленью —  
Есть конец страданью!

Рубинштейн пытался придать характер восторженного ликования. Но здесь, как и в заключительной части квартета, он не нашел впечатляющего тематического материала для выражения своей мысли.

Из сочинений этих лет наибольший интерес представляют ряд романсов, несколько фортепьянных миниатюр и, в особенности, Четвертый фортепьянный концерт.

В этот период своей творческой деятельности Рубинштейн написал 18 романсов, op. 57, 72 и 76, на тексты немецких поэтов. Романсы эти очень различны как по поэтическому содержанию и музыкально-композиционным принципам, так и по художественным качествам. При этом, однако, ряду из них присуща общая черта. Если в своих лучших ранних романсах Рубинштейн стремился прежде всего к ясной и легко запоминающейся мелодии, обобщенно передающей смысл и настроение поэтического текста, к эмоциональной непосредственности и лаконизму выражения,<sup>243</sup> то теперь к этому добавилось нечто новое: поиски (в ряде случаев очень удачные) музыкально-выразительных средств, которые позволили бы рас-

крыть психологическое состояние «героя романса» в его последовательном развитии. Эти поиски сказались в структуре многих романсов (в частности — в отказе от куплетности и трехчастной формы *da capo*). Эти же поиски проявились и в изменившейся роли фортепьянного сопровождения, ставшего более многообразным и разнохарактерным.

Из романсового наследия Рубинштейна этих лет выдержали испытание временем многие вокальные пьесы. К лучшим из них следует отнести романсы «Блестит роса» (ор. 72), «Покройте меня цветами» и «Пандеро» (ор. 76), о которых речь пойдет дальше, два романса из ор. 57 на слова Гёте «Жажда свободы» (в легкой и свободно льющейся мелодии романса мастерски переданы чувства человека, которому вольно дышится)<sup>244</sup> и «Новая любовь» (здесь удивительно напряженно развивается музыка к кульминации в коде), а также песню на слова И. Эйхендорфа «Чаща лесная» из ор. 76, в которой очень тонко найдены различные оттенки одного и того же эмоционального состояния.<sup>245</sup>

В стихотворении «Блестит роса» поэт Г. Боддиен<sup>246</sup> прославляет весну, расцветающую жизнь, первую любовь и исполненный трепета первый поцелуй, мечтает о том, чтобы «вечно так было», чтобы навеки сохранились свежесть, острота и радость весеннего жизневосприятия, и в то же время с грустью сознает, что это только мечты. Увлеченный этим текстом, Рубинштейн написал упоительный романс в шумановском духе.

В его первой части, рисующей затаенность светлого чувства и завораживающую негу весенней ночи, композитор использовал ряд тонких выразительных средств. На фоне густого по фактуре и темного по регистровке аккомпанемента в естественно свободном ритме льется бесхитростная мелодия, охватывающая узкий диапазон. При всей простоте впечатляюще звучат отыгрыши в фортепьянной партии на тонических трезвучиях *fis-moll* и *A-dur*. Они подчеркивают светлый колорит и спокойный характер ночного весеннего пейзажа.

Второй раздел (неожиданный *F-dur* после *A-dur*) начинается ликующим возгласом:

Весна, как ты упоительна, как ты упоительна!

В этой части затаенные эмоции раскрываются и развиваются. Значительно расширяется диапазон мелодии, в аккомпанементе появляются альтерированные аккорды. Романс заканчивается постлюдией: на словах «чтобы вечно так было» Рубинштейн цитирует (в несколько обостренной — благодаря альтерированной доминанте — гармонизации) музыку одной из своих песен на слова Мирза-Шафи:

Moderato assai

что, бы веч-но так бы- ло.

Иной вид цитирования своей музыки Рубинштейн применяет в песне «Покройте меня цветами».<sup>247</sup> Герой романтически приподнятого трагического стихотворения умирает «от нестерпимых мук любви». Этот поэтический мотив близок содержанию другой вокальной пьесы: «полюбив, мы умираем», — поэт Азра в известном романсе Рубинштейна. Композитор, опираясь на сходство поэтических мотивов, прибегает в испанской пьесе к цитированию-воспоминанию отдельных, ставших уже тогда популярными интонаций из романса «Азра» и к их вариантной разработке.

Рассматриваемая испанская пьеса обрамлена вступлением и заключением. Во вступлении на фоне модуляционного перехода из E-dur в основную тональность cis-moll (песня начинается с уменьшенного септаккорда на IV повышенной ступени E-dur) голос в декламационном стиле произносит:

Покройте меня цветами,  
От любви я умираю.

Это эпиграф к песне, лаконично передающий ее содержание и вводящий в скорбное настроение произведения. В песне нет последовательного развития различных психологических состояний и эмоционально контрастных частей. В соответствии с поэтическим текстом Рубинштейн идет здесь по другому пути: он эмоционально раскрывает и углубляет основную мысль, изложенную в речитативной интродукции. При этом он использует простые, но тонкие и впечатляющие средства.

В конце вступления в партии фортепьяно утверждается тоника основной тональности, изложенная в виде несколько раз повторяющихся разложенных трезвучий (прием тонально-ритмической настройки, часто применяемый в инструментальных вступлениях к романсам). Из лишенных особой выразительности коротких трезвучий (их смысловое значение только в том, чтобы вызвать ожидание мелодического вступления) возникает в партии фортепьяно нежный и в то же время чуть горестный мотив:

Andante con moto

построенный на интонациях начала романса «Азра» (хроматизм в аккомпанементе усиливает оттенок горести).

В дальнейшем в партии фортепьяно неоднократно проходят варьированные отзвуки этого мотива. Как и в романсе «Азра», эти ритмо-интонации проводятся в минорном и в мажорном ладах. На фоне такого нежно-ласкового и одновременно грустно-горестного аккомпанеента голос ведет скорбную мелодическую линию, интонационные истоки которой нетрудно определить, — это мелодические обороты бытового романса (см., например, в тактах 20—22 характерный скачок на сексту и диатоническое заполнение этого скачка и др.). В песне почти все время проходят две мелодические линии — в партии голоса и в партии фортепьяно (в обеих линиях большую роль играет «секстовость»). В музыкальной характеристике сложного психологического состояния, включающего в себя одновременно нежность, грусть и мрачную скорбь, раскрывается и углубляется основной тезис вступления: «Покройте меня цветами, от любви я умираю».

Постлюдия песни перекликается со вступлением. Побеждают скорбные интонации. Голос в глубокой печали интонирует нисходящую гаммовую мелодию:

Andante con moto

Драматически напряженная экспрессия этого мелодического хода обострена повторением затактовых нот, задержа-



ниями и паузами, отделяющими одну «интонацию вдоха» от другой.

В стихотворении «Пандеро»<sup>248</sup> речь идет о душевных страданиях танцовщицы, вынужденной забавлять своим веселым искусством зрителей, в то время как она подавлена горем и отчаяньем.<sup>249</sup> Композитор сумел в этой песне, с одной стороны, передать эмоциональный «контраст в одновременности» (живой испанский танец и в то же время нарастающая душевная боль), с другой — показать различные стадии психологического состояния танцовщицы.

Весь первый раздел песни выдержан на повторяющейся ритмической фигуре болеро. Вступающий голос интонирует характерный для болеро ритмо-мелодический оборот, не предвещающий душевных мук и страданий:

*Allegretto*

Но как только в партии сопровождения и в партии голоса танцевальность утверждена, композитор вносит в интонирование слов «Klinge, klinge» («звени, звени») новый эмоциональный оттенок, оттенок горечи и печали. Известную эмоциональную «терпкость» вносят мелодические интервальные ходы в тактах 9—10 (особенно — уменьшенная септима *cis — b* в аккомпанементе). Отыгрыш (такты 13—16), благодаря резкому сопоставлению мелодического и натурального минора, приводящему к мелодическому интервалу уменьшенной октавы, усиливает состояние душевной боли и некоторой тревоги:

*Allegretto*

В дальнейшем (начиная с 17 такта) повторяется стихотворный текст первой строфы. Без изменения остаются и первые такты мелодии. Но иная гармонизация (в особенности игра одноименных минора и мажора в тактах 18—20) вносит в музыку новый эмоциональный нюанс.

Музыка всей первой части песни выражает тонко переданные варианты одного и того же психологического состояния: с трудом сдерживаемой боли, затаенной, но все же прорываю-

щейся горечи, причем варианты эти раскрываются на контрастном фоне танцевальных движений болеро.

Вторая часть песни начинается с острого диссонанса — субдоминантовая гармония на органном пункте доминанты дает резкое звуковое сочетание *d — es — c*:

Allegretto

Es\_ я б знал ты.  
Wenn du mußt' res...

Многократное повторение этого диссонанса и одного и того же мелодического оборота (в 42-м такте в него вносится выразительный вариант, приводящий к переченью)<sup>250</sup> подготавливает к эмоциональному crescendo, а затем и к кульминации песни. Однако Рубинштейн отдалает эту кульминацию. Перед ней он возвращается к несколько измененному танцевальному ритму болеро. Благозвучные (без резких диссонансов последовательности I и VI ступеней) и полнозвучные громкие аккорды в соответствии с содержанием текста (танцовщица хочет забыться в танце и отвлечься от тяжелых дум) почти заглушают поющий человеческий голос.<sup>251</sup> Только теперь, после этого танцевального эпизода, наступает эмоциональный взрыв, подготовленный всем музыкальным развитием песни:

Allegretto

Я Ach. для шу смею но и ди но, gen  
Ihr Herrn dann will im Schwin- gen

чуть не рвет ся грудь от пры на  
Oft. ma's mir die Brust zer- sprin- gen

Рубинштейн использует здесь ряд взаимно дополняющих выразительных средств: неожиданный громкий диссонансирующий

аккорд, образующийся благодаря неподготовленному задержанию, неоднократное повторение этого диссонирующего аккорда, широкую аккордовую фактуру, резко контрастирующую с фортепьянным изложением в предыдущем эпизоде, очень быструю смену динамики от fortissimo до piano и, наконец, повторение (с измененной гармонизацией) всей кульминации.

Эмоциональный колорит заключительной части песни — душевная усталость и вновь затаенная горечь. В партии сопровождения через каждые два такта звучит начальный мотив болеро, прерываемый репликами танцовщицы. Она уже не танцует, но в глубокой душевной опустошенности как будто механически повторяет в измененной последовательности начальные слова песни:

Ach, klinge, mein Pandero, klinge, klinge\*

Музыка танца останавливается, и на фоне прерываемых паузами сухих аккордов субдоминанты и тоники голос дважды произносит не раз повторявшиеся в песне слова:

Doch an Andres denkt mein Herz.\*\*

Заключительный отыгрыш, в котором Рубинштейн пассажем на доминанте нарушает тонко найденную неполную завершенность песни (вопросительный характер плагального каданса, окончание вокальной партии на терции основной тональности), представляется малоудачным.

Психологически правдивая и глубоко человеческая маленькая вокальная драма «Пандеро» бесспорно принадлежит к числу наиболее ярких образцов русской романсовой литературы прошлого века.

#### 4

Написанные в эти годы фортепьянные пьесы Рубинштейна были опубликованы в четырех сериях, как ор. 44, 69, 71 и 75. Две из этих серий композитор связал с Петербургом и его окрестностями, дав шести пьесам, ор. 44, объединяющее название «Петербургские вечера», а альбом из 12 пьес, ор. 75, объединил заголовком «Петергоф».

В фортепьянном наследии Рубинштейна этих лет рельефно вырисовываются четыре группы пьес, привлекавшие к себе внимание композитора: небольшие пьесы песенного склада (фортепьянные романсы — небыстрые или порывисто устрем-

\* Ах, звени, мой пандеро, звени, звени (нем.).

\*\* Но о другом думает мое сердце (нем.).

ленные), лирические танцевальные миниатюры, жанровые плясовые сценки в русском народном духе и сочинения виртуозного характера.

Большая часть лирических фортепьянных пьес Рубинштейна этих лет, по сравнению с написанными им ранее, обладает одной отличительной чертой. Композитор теперь уделяет в своих фортепьянных миниатюрах значительно большее внимание разработке и развитию тематического материала. Высказав ту или иную мысль, он стремится показать ее различные эмоционально-смысловые оттенки. Для этого он нередко отчленяет отдельные мелодические обороты, различно группирует их, видоизменяет, проводит в различных тональностях, секвентно повторяет. В лучших фортепьянных пьесах, как и в вокальных романсах, обнаруживается стремление раскрыть последовательную эволюцию психологического состояния.

Остановимся на наиболее характерных примерах каждой из четырех групп фортепьянных пьес Рубинштейна.

К числу лучших «фортепьянных романсов» Рубинштейна должна быть отнесена первая пьеса (*Es-dur*) из «Петербургских вечеров». Романс этот, неоднократно исполнявшийся Рубинштейном в концертах, получил в 60-х годах широкую популярность в фортепьянной редакции, а в последующие годы — и в авторской переработке для голоса с фортепьяно.<sup>252</sup> Основа этой пьесы — искренняя и непосредственно впечатляющая мелодия речитативного характера. Проследим за построением мелодии романса и ее развитием.

Анализируя выразительные средства лирики Чайковского, В. А. Цуккерман отметил чрезвычайную распространенность у последнего гаммообразных мелодий. Он указал при этом, что такого рода мелодии Чайковского опровергают распространенный взгляд на гамму, как на явление механического порядка, что «гаммообразность — одна из основ кантиленности» и что «гамма в умеренном темпе всегда обладает задатками певучести, так как принцип ее построения — это принцип ближайших звуков, легче всего способных соединиться в одно линеарно-ладовое целое, то есть мелодический принцип».<sup>253</sup> К этим справедливым словам следует добавить, что изумительным по красоте гаммовым мелодиям Чайковского предшествовали в русской музыке очень выразительные и похожие по своей структуре гаммовые мелодии Рубинштейна.

Рассматриваемый романс *Es-dur* может служить примером рубинштейновской гаммообразной мелодии.

Нетрудно проследить, что в основе мелодии первого восьмитакта лежат две гаммы: неполная восходящая хроматическая и полная нисходящая диатоническая. Гаммовое построение придает этой сердечно-ласковой и легко усваивае-

мой слухом речитативной мелодии большую простоту и естественность.

Относительно более широкие интервалы (кварты) и иное членение (1 + 1 + 2) вносят в мелодию следующего восьмитакта новую эмоциональную окраску — элементы восторженной порывистости. Вслед за тем на фоне несколько измененного по фактуре аккомпанемента повторяется в чуть более воодушевленном темпе восходящая хроматическая мелодия первого раздела пьесы. Но в дальнейших тактах мелодия развивается по-иному, чем в первом периоде: она очень медленно опускается, задерживается на отдельных звуках, опевает их и, дойдя до *b*, на протяжении двух тактов несколько раз повторяет этот тон:



Эти синкопированные повторы звука *b* создают впечатление плавного «раскачивания» перед скачком. Действительно, за ними следует скачок на сексту вверх с последующим нисходящим движением мелодии по звукам трезвучия — страстно ликующее начало кульминационной части романса:



Опевание тонического звука образует мотив, который неоднократно встречался в романсе раньше и который интонационно объединяет всю пьесу.

Эмоциональная напряженность психологического состояния, включающего в себя душевный подъем, радостный трепет и восторженную нежность («сердце ликует!»), все нарастает. Рубинштейн усиливает напряжение тем, что продолжает развивать мелодию. Из мелодического оборота начала кульминационной части (см. приведенный пример) вырастает секвенция:



Квартовые скачки связывают эту секвенцию с интонациями второго восьмитакта романса. Диапазон мелодии все расши-

рывается: доходит (скачок на кварту) до *as* второй октавы, затем (скачок на септиму) поднимается к *c* третьей октавы.

Важно отметить, что мелодическое развитие в этой пьесе очень органично: используя различные мелодические контрасты, композитор в то же время сохраняет и интонационное единство.

К группе фортепьянных произведений романсового характера следует отнести и Экспромт *Es-dur* из альбома «Петергоф». Этот порывисто устремленный «фортепьянный романс» соткан из тончайших нюансов нежности. Построение пьесы просто: экспозиция образа (первые 16 тактов), дважды повторяющаяся разработка (во второй раз несколько изменена концовка) и заключение. Экспозиция представляет собой мягкую по очертаниям миниатюрную портретную зарисовку, отличающуюся легкостью и светлой воздушностью колорита. В этой зарисовке метко схвачен обаятельный женский образ — ласковый, чуть восторженный и по-детски наивный. Как и в рассмотренном романсе из «Петербургских вечеров», Рубинштейн использует здесь в мелодии гамму:



Лиги подчеркивают вокально-речевой характер этой мелодической линии.

В разработке Экспромта ласково-вопросительный мелодический оборот



построенный на интонациях экспозиции, проводится в различных тональностях, в разной гармонизации и чуть варьируется. Кульминацией этой части является развитая гаммовая мелодия (ее диапазон расширен хроматическим поступенным ходом):



При повторении разработки в самом конце ее появляется впечатляющая деталь: неподготовленный тональный сдвиг в E-dur и возвращение в Es-dur.

Из лирических танцевальных миниатюр Рубинштейна, написанных в эти годы, обратим внимание на мазурку d-moll из альбома «Петергоф». Ее основной тематический материал выдержан в минорном ладу, в котором доминанта приобретает значение тоники (доминантовый минорный лад).



Этот лад, нередко встречающийся в восточной музыке, придает мелодии ориентальный колорит. При повторении первой темы ее ладовые особенности всюду подчеркиваются органичным пунктом (в басовом, среднем или верхнем голосе) на тонике лада. Ладовые сопоставления (доминантового минорного лада на тонике *a* с F-dur, затем с D-dur, наконец, D-dur с доминантовым минорным ладом на тонике *g*) и определяют индивидуальное своеобразие этой пьесы: грустная, задумчиво-мечтательная «восточная» музыка оттеняется темпераментными и страстными мажорными частями мазурки.

В пьесах, написанных в жанре русских народных сцен, Рубинштейн по-иному, чем в лирических миниатюрах, использует фортепьяно. Фактура фортепьянных романсов и лирических танцев предельно проста и бесхитростна. В «русских народных сценах» Рубинштейн, нередко имитируя звучность народных инструментов, обращается к различным концертным ресурсам рояля, главным образом к аккордам, широким пассажам, двойным нотам и тремоло. Примером может служить «Русское каприччио», ор. 75, представляющее собой концертные вариации на неизменную (точнее говоря, почти не меняющуюся) плясовую русскую народную тему.

Рубинштейн, видимо, недостаточно хорошо разобрался в особенностях русских крестьянских танцев и специфике русского народного варьирования. Это сказалось в «Русском каприччио», которое не явилось творческой удачей композитора: в своем варьировании он пошел по пути разнохарактерной, и притом нередко неестественной, гармонизации темы и отказался от подголосочно-полифонической ее разработки.

К жанру виртуозной фортепьянной пьесы Рубинштейн обратился еще в конце 40-х годов, когда, вернувшись из-за границы на родину, он усиленно работал над своим пианистическим совершенствованием. Изданные в конце 50-х или в са-

мом начале 60-х годов этюды для фортепьяно, ор. 23, по всей видимости, являются сборником из шести этюдов, которые он написал в 1849—1850 годах, но не смог тогда издать в Петербурге.

Этюды ор. 23, заложившие основу русского концертного фортепьянного этюда, были во второй половине прошлого века очень популярны: они входили в репертуар виднейших пианистов и широко использовались в педагогической практике. И сегодня эти этюды не утратили своего значения: этюд *C-dur*, ор. 23 № 2, звучит на концертной эстраде, другие этюды являются ценным учебным материалом для подготовки молодых пианистов к овладению виртуозной фактурой Рахманинова.

В рассматриваемых этюдах нашли свое отражение виртуозный размах, молодой задор и радость, испытываемая артистом, свободно преодолевающим огромные технические трудности. Вместе с тем этюды являлись для Рубинштейна своеобразной лабораторией: опираясь на шумановскую, а частично и на листовскую фортепьянную фактуру, он экспериментировал над различными, главным образом аккордовыми, видами фортепьянного изложения, искал разнообразные фортепьянные колориты (например, в этюде ор. 23 № 2) или добивался нарастающего полнозвучия (например, в этюде ор. 23 № 6, написанном в вариационной форме).

Труднейший этюд *C-dur*, ор. 23 № 2, принадлежит к числу наиболее интересных в сборнике. Большая часть этюда построена на аккордовых репетициях, сопровождающих мелодию в верхнем голосе:



Рубинштейн любил этот этюд и нередко его играл. Русские и иностранные рецензенты неоднократно писали, что в исполнении автора этюд сверкал разноцветными искрами. Геника впоследствии подытожил эти высказывания, дав этюду следующую меткую характеристику: «...какая-то сверкающая игра искр — жгучих и острых, которые, рассыпаясь, то разгораются, то потухают, мелькая в воздухе своими огненными узорами».<sup>254</sup>

В этом раннем сборнике этюдов обращает на себя внимание ряд черт, предвосхищающих отдельные стороны виртуозных пьес Рахманинова: остро выраженное волевое начало, образы праздничного ликования, особенности ритма и фак-



туры (например, ритмически четкое токкатного склада движение *pop legato* в этюдах № 2 и 5, мелодизация аккордового сопровождения в этюде № 3, валторнового характера мелодия с аккомпанементом двойными нотами в части *F-dur* этюда № 2 и др.).

Но нити, идущие от Рубинштейна к виртуозным пьесам Рахманинова, становятся особенно явственными, если обратиться к превосходному прелюду ор. 75 № 2 Рубинштейна из альбома «Петергоф» (1866). В этом примечательном произве-



дении два начала: яростное, клокочущее, насыщенное хроматизмами движение с горестными выкриками (характерные «терпкие» секунды) и повелительная; ликующая распевная мелодия. Разработка этого материала создает впечатление бесконечного динамического развития. Временами Рубинштейн тормозит это нарастание бушующих сил, но тем большее воздействие оказывает «прорыв плотины» и дальнейший бурный разлив энергии. Полнозвучную фактуру прелюда композитор наполнил внутренней жизнью, насытив ее тематизмом. Как все это напоминает Рахманинова!

5

Самым значительным, цельным и ярким фортепьянным произведением Рубинштейна, сочиненным в этот период, был Четвертый фортепьянный концерт.<sup>255</sup>

Жанр концерта для солиста с оркестром предоставлял композитору возможность передать в музыке ту веру в человека и его великие возможности, которые были характерны для эпохи 60-х годов. Четвертый фортепьянный концерт, написанный в 1864 году (после десятилетнего перерыва, в течение которого композитор не обращался к этому жанру), правдиво и ярко отразил умонастроения передовых людей того времени. В «чувстве современности» была жизненная сила этого сочинения, позволившая ему выдержать испытание временем; в «чувстве современности» была заключена и причина того горячего приема, который концерт получил у русского слушателя.<sup>256</sup>

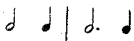
Ряд моментов роднит новое произведение Рубинштейна с его концертами начала 50-х годов: героико-лирический стиль, интонационные истоки музыкального языка, особенности фортепьянной фактуры. Но Четвертый концерт — значительно более зрелое произведение Рубинштейна, чем предыдущие сочинения этого жанра. Тематический материал здесь более выпуклый и яркий, симфоническое развитие приобретает несравнимо больший размах, произведение в целом отличается большей завершенностью и драматургической органичностью.

Рубинштейн нашел для основного «тезиса» первой части замечательный тематический материал:

*Moderato assai*



Этот материал носит маршеобразный характер (четырёхчетвертная — «шаговая» — метрическая пульсация, подчеркнутая ходом нижних голосов; ритмический рисунок мелодии:



Однако этот характер движения не придает героической и волевой музыке ни тени механичности, так как маршевая поступь сочетается со свободно льющейся широкой песенностью. Интонации этой хоровой песни (песни-шестивия) естественны и богаты (запомним выразительный ход на уменьшенную кварту с III на VII ступень тональности, к которому в дальнейшем нам придется вернуться). Приподнято праздничный, величавый и очень серьезный тон музыки передан не только ритмо-мелодическими выразительными средствами. Эти средства дополняются гармонизацией (почти потактовая смена напряженно-патетических гармоний), динамикой (*ff*) и полнозвучной, плотной («хоровой») фактурой. Простота этой жизнеутверждающей темы покоряет и убеждает. Сочетание маршевого движения, остро подчеркнутого пунктирного ритма, мелодической распевности и праздничности сближает эту музыку с главной партией Концерта *c-moll* Рахманинова.

Впечатляющая сила той или иной темы — в ~~особенности~~ в крупном произведении — зависит не только от ~~присущих ей~~ самой качеств, но и от той драматической ситуации, в которой тема проводится. В Четвертом концерте основной «темы» в его полном виде впервые появляется в партии солиста и служит одновременно разрешением и завершением длительно нарастающей напряженности. Первый же восьмитакт главной партии проводится значительно раньше — им начинается оркестровая интродукция. Здесь экспозиция тематического материала ничем не подготовлена. Из-за этого, а также из-за особенностей оркестровки (мелодию интонируют валторна и флейты в сопровождении деревянных духовых и пиццикато виолончелей с контрабасами) и негромкой звучности (валторна — *tr*) первый восьмитакт концерта носит характер серьезного и очень сосредоточенного повествования. Постепенное нарастание напряжения начинается после этого повествовательного изложения части главной партии. Рубинштейн использует при этом ряд выразительных средств: неоднократно повторяющиеся трубные возгласы на звуке *a* (квинта тональности), мелодические восходящие ходы широкого размаха (струнная группа и литавры), поднимающиеся по уступам хроматические мотивы, ритмическое сжатие этих мотивов, а также мотивов трубных возгласов.

Солист начинает свое виртуозно приподнятое, импровизационного характера вступление с гармонически неустойчивого аккорда (уменьшенный септаккорд на VII ступени). Напряжение достигает своей кульминации в 30-м такте (шестикратное громкое повторение септаккорда на IV альтерированной ступени лада). И только теперь, после нисходящего и восходящего аккордовых пассажей, следующих за этой кульминацией, наступает разрешение напряженности: проводится песенно-маршевая главная партия в ее полном изложении. Проведением ее завершается первый этап симфонического развития в экспозиции этой части концерта.

В. И. Немирович-Данченко сказал как-то Чехову, что ружье, повешенное на стене в первом действии пьесы, должно выстрелить в последнем. Этим афоризмом он хотел подчеркнуть, что в произведении искусства любая деталь должна быть продиктована необходимостью, должна иметь свое смысловое значение, должна «действовать».

В ранних фортепьянных концертах Рубинштейна этот важный композиционный принцип не всегда соблюден. Композитор нередко вводил тот или иной «случайный» соединительный материал, который не был связан с главными образами сочинения, не был обусловлен драматургической концепцией и в дальнейшем не развивался. В Четвертом концерте Рубинштейн стремится установить интонационные связи не только

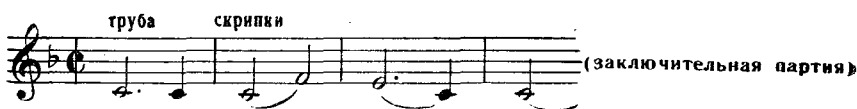
внутри каждой части, но и между разными частями концерта и использовать основной тематический материал для развития драматического действия.

Связующая партия состоит из двух разделов. Первый раздел (его можно рассматривать и как вторую небольшую тему главной партии) представляет собой радостно-взволнованный лирический дуэт:



«Дуэт» получает небольшое развитие уже в самой связующей партии (как бы намек на потенциальные возможности, заложенные в этом музыкальном материале). В дальнейшем же, в разработке, на мелодиях «дуэта» построено развернутое симфоническое развитие. При этом музыкальный материал претерпевает смысловое изменение: отчлененные от мелодий дуэта мотивы теряют лирическую мягкость и приобретают активно-волевой маршевый характер.

Во второй части связующей партии (такты 66—90) дуэтный характер сохраняется (диалоги между оркестром и солистом). В первых тактах этого раздела интонационно подготавливается заключительная партия:



В дальнейшем постепенное восхождение мелодии (оборот, характерный для побочной партии) подводит к звуку *a* третьей октавы, который утверждается многократным повторением. С этого звука начинается затем распевная мелодия побочной партии:



Второй раздел связующей партии лишен эмоциональной характеристики и индивидуального своеобразия. Композиционный прием Рубинштейна понятен: перед вступлением мелодически-выразительной темы он хочет дать «нейтральный» фон. Однако музыкальный материал отличается здесь не только драматургически оправданной «безвыразительностью», но и некоторой назойливостью (семикратное повторение ординарных ходов восьмыми). Это несколько снижает драматургический замысел композитора.

При обзоре ранних концертов отмечалось, что Рубинштейн вводит в концерт камерные лирические эпизоды романсового характера, обычно исполняемые солистом без (или почти без) аккомпанемента оркестра. В Четвертом концерте сохраняется эта композиционная структура. Короткая побочная партия — это широкораспевный романс с небольшим развитием и страстной кульминацией. Его композиционная роль аналогична роли авторских лирических отступлений в эпических литературных произведениях.

Нетрудно заметить интонационную близость между побочной партией и рассмотренными в этой главе двумя «фортепьянными романсами» Рубинштейна:

Обратим также внимание на характерное для рубинштейновского творчества этих лет гаммовое построение мелодии с задержкой, а затем с убыстренным подъемом мелодической линии перед кульминацией (диатоническая последовательность после хроматической и скачок на терцию):

За лирическим «романсовым отступлением» следует заключительная партия, выдержанная в безмятежно спокойных и светлых тонах. Все предельно просто, а гармонизация, быть может, даже излишне упрощена. Струнные интонируют бесхитростную мелодию. В фортепьянной партии — мягкие линии бегущих вверх и вниз легких пассажей. Так в погожий день с легким шумом набегают одна за другой небольшие волны.

В разработке раскрываются новые стороны двух образов концерта — главной партии и первого раздела связующей партии («лирического дуэта»). После первой (d-moll) части разработки (в оркестре — начало главной партии, у солиста — восходящие линии, развивающие мелодические ходы струнных из интродукции к концерту) наступает примечательный эпизод (h-moll) этого раздела. В оркестре негромко звучит первый восьмитакт главной партии, но не на тонике, как раньше, а на органном пункте доминанты. Гармонии становятся благодаря этому менее устойчивыми и определенными, что придает теме новый оттенок — немного более мягкий и чуть грустно-тревожный. Так готовится в оркестре вступление солиста.

В фортепьянном изложении характер главной партии совершенно изменяется: из героической маршевой музыки «извлекаются» лирические качества. Достигается это рядом композиционных приемов: вместо плотного аккордового («хоро-



вого») изложения — пение «солиста» с фигурационно-полифоническим аккомпанементом; подчеркнутые четвертные удары заменены непрерывным движением восьмых, и это расплывает маршевый каркас темы и вносит в музыку большую ритмическую гибкость; мелодия, начинающаяся теперь с затактового распева (трижды повторяется *fis*), оплетается двумя подвижными, идущими в терцию мелодическими линиями в натуральном миноре (сочетание натурального минора с гармоническим минором в мелодии вносит характерный хроматический колорит).

В конце этого раздела разработки главная партия проводится в мажоре, а затем мелодическая линия теряет тематическую определенность и «растворяется» в фигурах трезвучия *Fis-dur*.

Вслед за этим композитор обращается к темам «лирического дуэта», которые, развиваясь, постепенно теряют первоначальный характер. Здесь Рубинштейн из лирического материала «извлекает» героико-драматические волевые качества. Для этого он отчленяет от мелодии мотивы, проводит их в минорных и мажорных ладах, ускоряет движение, усиливает звучность, уплотняет фактуру, меняет лиги как у солиста, так и в оркестре (и тем самым изменяет характер интонирования мелодий), прибегает к ритмическому разряжению и ритмическому сжатию, вставляет виртуозные пассажи.

Идея, проведенная Рубинштейном в симфонически развитой разработке концерта ясна: он стремится показать задушевность в героическом начале и, наоборот, — активно-волевые качества в лирическом.

В репризе главная партия опущена. Драматургически это оправдано, так как песенно-маршевая тема проводится несколько позже (после каденции солиста), как кульминация всей первой части концерта. Реприза начинается со *второго* раздела связующей партии, и так как последняя часть разработки построена на материале *первого* раздела связующей партии, то переход к репризе звучит очень естественно.

В первой половине каденции на фоне подвижных фигур аккомпанемента (тонально неустойчивые гармонии на органном пункте *ges*) как бы импровизируются широкого диапазона мелодии, построенные на аккордовых звуках:

Такие мелодии с характерным восклицанием (пунктирный ритм) в конце каждой мелодической волны нередко встречаются в ранних сочинениях Рубинштейна (например, в первой теме «Океана»). Он обычно пользуется мелодиями такого склада тогда, когда хочет вызвать представление о широких и вольных просторах.

Вторая часть каденции (динамическое нарастание и ускорение движения на материале главной партии) подводит к великолепному апофеозу, которым начинается кода. Звучит главная партия в ее полном изложении, приобретая теперь

новые черты. Если в экспозиции концерта в теме сочетались маршевый характер и песенность, то в коде побеждает песенное начало. Четвертные пульсирующие удары («шаги») снимаются. В интонировании главной партии впервые участвует струнный состав оркестра. Мягкость, компактность и полнота звучания струнных в сочетании с «героическими» виртуозными октавными последовательностями у солиста придают музыке ликующий характер и вместе с тем мужественность и сердечность. Вторая часть коды (на фоне разложенных аккордов в партии пианиста в оркестре появляются мотивы из «дуэта» связующей партии) представляется лирическим откликом («от автора») на этот эпический апофеоз.

Вторая часть концерта — развитая баркарола, жанр, который Рубинштейн любил и к которому неоднократно обращался в своем творчестве.

Краткое оркестровое вступление. Возгласы валторны на звуке *a* (пунктирный ритм) перекликаются с аналогичными возгласами трубы (в том же ритме и на том же звуке) в интродукции к первой части концерта. Тянущееся на протяжении первого восьмитакта *a* тонально переосмысливается (квинта тональности *d*-*mol* становится терцией *F*-*dur*). Смысловое значение оркестрового вступления в том, что оно служит переходом из мира драматических и страстных образов первой части концерта к первому разделу *Andante*, эпиграфом к которому можно было бы взять слова поэта:

Поют деревья, блещут воды,  
Любовью воздух растворен,  
И мир, цветущий мир природы  
Избытком жизни упоен.

Вступает солист. Звучат тихие всплески аккордов, подобные всплескам воды на глади озера под легкими ударами весел. В тишине ночи слышен каждый шорох. Мягко звучат гулкие басы. В фортепьянной фактуре много «воздуха». Спокойная и простая гармонизация. Вся эта тембро-гармоническая атмосфера вызывает представление о бескрайнем просторе, в котором легко и привольно дышится.

На фоне этого музыкального пейзажа далеко разносятся звуки песни. Мелодия ее, вобравшая в себя некоторые интонации итальянских гондольер, лишена, быть может, самобытности и индивидуального своеобразия. Но она льется свободно и пластично, и в этом ее впечатляющая сила. Естественно звучат остановки на повторяющихся нотах, восторженные восклицания на интонации восходящей кварты (пунктирный ритм), распевно-импровизационное развитие длинной, будто не стесненной никакими границами, мелодии. В этой песне слышатся переполняющая душу человека радость и жизненный оптимизм.

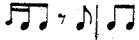


В середине *Andante* (a-moll, con moto) эмоциональный колорит меняется. Он постепенно становится более омраченным и тревожным. Убыстряется движение. Набегают тучи. Густеют ночные тени. На фоне волн мелодической фигурации (в партии солиста) скрипки и альты в унисон играют взволнованно-грустную сумрачную мелодию. Ее начальный мотив (с характерным и звучащим уже в первом разделе *Andante* восторженным квартовым возгласом на пунктирном ритме), интонируемый деревянными духовыми инструментами, неоднократно повторяется, развивается, приобретает все большую активность. Затем он исчезает, и остаются только тревожные волны фигураций у солиста. Краски становятся совсем мрачными (густые, темные и лишённые «воздуха» колориты низких регистров фортепьяно, хроматически спускающиеся басы, d-moll).

Повторяется восьмитактовая интродукция к *Andante*, которая, как и в начале этой части концерта, играет роль эмоциональной (от тревожной омраченности к восторженной безмятежности) и тональной (из d-moll в F-dur) модуляции. Снова звучит широкая мелодия из первого раздела *Andante*, порученная теперь кларнету. Пианист аккомпанирует. Широкая фактура его партии полна «воздуха». Снова легко и свободно дышится на приволье бескрайнего озера. В коде светлая тоника (F-dur) оттенена темными колоритами альтерированных аккордов.

В оркестровом вступлении к финалу концерта снова, как в интродукциях к предыдущим частям, возглас трубы и валторны на звуке *a* призывает к вниманию и возвещает начало новой части. В ней господствует иная эмоционально-образная атмосфера: задорная и живая танцевальность, веселый юмор, радостные возгласы, громкие выкрики и шумные притопывания.

После первого исполнения Четвертого концерта автором, Кюи нашел финал этого произведения оригинальным, но «странным и нехудожественным» из-за присущего этой части несколько грубоватого плясового характера. «Это нечто вроде тех диких плясок, — указывал критик, — как их писывали Глюк и Ригини... нечто вроде тех *alla Turca*, которые встречаются у Моцарта». В оценке финала концерта Кюи глубоко ошибался (что он и сам впоследствии признал), но общий характер этой части определил правильно.

Тема главной партии, построенная на повторяющемся танцевальном ритме  , по своему характеру близка краковяку. Особенности этого танца являются двухдольный размер, острый ритм с синкопами, живой темп и мелодия,

обычно состоящая из коротких мотивов. Эти особенности на-  
личествуют и в главной партии финала. Правда, паузы не-  
сколько затушевывают синкопы. Но достаточно вместо паузы  
продлить стоимость второй восьмой каждого мотива



и черты краковяка становятся явственнее.

В середине прошлого века краковяк, старинный танец польского происхождения, получил широкое распространение в русском городе. Он звучал в оркестре на аристократических или купеческих балах, а в исполнении любителей-пианистов — на студенческих вечерах или собраниях разночинной интеллигенции. Краковяк, подобно вальсу и кадрили, вошел в те годы и в быт городских предместий. Его танцевали наряду с русскими народными крестьянскими танцами под аккомпанемент гармоники фабричные мастеровые.

«Краковяк» в финале Четвертого концерта — не аристократический бальный танец. Композитор рисует жанровую танцевальную сцену и придает музыке народный колорит. Он умышленно упрощает сопровождение, имитируя гармонические обороты, а также особенности изложения и звучности, характерные для гармоники. Так, например, Рубинштейн использует нарочито-однообразное чередование гармоний в типичной для гармоники фактуре; применяет любимые гармонистами нисходящие диатонические и хроматические ходы басов, чередующиеся с аккордами; заканчивает музыкальные фразы характерными плагальными оборотами на одном и том же басу:



Эта плагальная последовательность приобретает в дальнейшем развитии музыки финала важное смысловое значение. Рубинштейн разрабатывает этот оборот в колористической народной сценке, которая служит переходом от главной партии к побочной. В этой сценке, полной юмора, задора и удали, гармошечные плагальные обороты (в партии солиста) чередуются с притопами-выкриками танцующих (отдельные оркестровые инструменты *sforzato*):

*Allegro*

Flейта  
Труба in D  
Виолончель in F  
Кларнет  
Альта  
Пиано  
Виолончель

*Solo*  
*f*  
*pizz*  
*f*  
*animato assai*  
*f*  
*pizz*  
*f*

Подобные танцевальные фигуры с притопами-выкриками характерны для *народного* краковяка.

Мелодические обороты в танцевальной музыке финала и предписанный Рубинштейном характер их интонирования также типичны для народного варианта краковяка. Вспомним, например, мотив (на интервале малой ноты) из оркестрового вступления:

*Allegro*

или динамику в мелодическом обороте у солиста: 257

*Allegro*

Обратим попутно внимание на то, что эта мелодия (как и ее ритмический вариант в партии оркестра) построена на интонации, заимствованной из главной партии первой части концерта:



В экспозиции тема главной партии финала широко развивается и разрабатывается. Это развитие и разработка построены как на орнаментальном варьировании тематического материала, так и на том, что мелодические интервальные соотношения в основном мотиве темы меняются, в то время как танцевальный ритмический рисунок сохраняется без изменений. Отметим как особо важное следующее смысловое изменение темы:



Тематический материал получает новый эмоциональный оттенок: скерцозно-задорная танцевальная музыка приобретает призывно-фанфарный героический характер. Этот характер подчеркивают и виртуозные пассажи в партии солиста, которые чередуются с исполнением всем оркестром измененной и переосмысленной темы. Вслед за этим интонация «героической кварты» вычленяется и настойчиво повторяется в различных регистрах оркестром и солистом. В дальнейшем этот фанфарный мотив, интонируемый поочередно разными деревянными духовыми инструментами, словно доносится издалека и тонет в волнах фортепьянных фигураций.

Певучая и подвижная побочная партия, следующая за народной сценкой с гармоникой и притопами-выкриками, лишена яркости и характерной определенности. Она проводится по всем композиционным правилам: один из ее мотивов получает небольшое полифоническое развитие, тема повторяется в ином изложении. Однако это не спасает музыку побочной партии: она остается бесцветной и водянистой.

Изложением побочной партии заканчивается экспозиция третьей части концерта. Модуляционная связка на материале главной партии приводит к репризе. Таким образом, финал концерта написан в структуре, напоминающей сонатное аллегро без разработки (однако побочная партия в репризе — не

в основной тональности, а в тональности доминанты). Отсутствие разработки компенсируется широким развитием главной партии в экспозиции и внесением разработочных элементов в главную партию в репризе. Отметим две особенности изложения главной партии в репризе: она здесь сокращена и, что особенно важно, не проводится в своем героическом мажорном варианте. Последнее оправдано драматургически: этот вариант главной партии концерта композитор прибегает для коды.

Кода финала длительно подготавливается широко развитым предиктом. Отрезки главной партии, звучащие в оркестре у виолончелей и контрабасов, с первых же тактов предикта теряют свою танцевальность (остановки мотивов, низкий регистр, патетическая гармонизация). Они хроматически поднимаются по ступеням и, сжимаясь, совершенно утрачивают ритмически характерное очертание. Предикт заканчивается органичным пунктом на доминанте и виртуозно-смелыми октавными скачками в партии солиста.

После непрерывно нараставшего тревожного напряжения удивительно радостно звучит залитая солнечным светом кода (D-dur), в которой утверждается главная партия финала в ее героическом варианте. Идея этой коды может быть выражена словами поэта, написанными в 60-е годы:

Мужайся, молодое племя!  
В сиянье дня исчезнет мрак.

Четвертый концерт написан неровно и несвободен от существенных недостатков. Но роль его в истории русской фортепьянной культуры чрезвычайно значительна. На рубинштейновских концертах, и в первую очередь на Четвертом концерте, воспитывалось несколько поколений русских и зарубежных пианистов. Концерт входил в репертуар почти всех крупнейших пианистов второй половины прошлого и начала нашего века. Среди исполнителей его были Николай Рубинштейн, Бюлов, Есипова, Таузиг, Бузони, Рахманинов, Гофман, Blumenфельд, Гольденвейзер и многие другие выдающиеся пианисты. Идейно-эмоциональный строй концерта, его структура, принципы развития материала, характер фортепьянного изложения и виртуозный стиль оказали сильнейшее влияние на дальнейший ход развития концертного жанра в России. Нельзя поэтому не согласиться со справедливыми словами А. А. Николаева, исследователя фортепьянного творчества Чайковского, писавшего, что «быть может, русская музыка не получила бы гениального концерта b-moll Чайковского, если бы этому сочинению не предшествовали концерты, созданные Рубинштейном (и особенно его Четвертый концерт d-moll)». <sup>258</sup>

В период между 1858 и 1867 годами количество фортепьянных выступлений Рубинштейна заметно сократилось. Совместить огромную организаторскую, дирижерскую, педагогическую и композиторскую работу с широкой пианистической деятельностью оказалось невозможным даже для него. С трудом урывал он время для собственных занятий и не раз жаловался на это в письмах. Так, например, он писал матери: «В ближайшем концерте [Русского музыкального общества] играю концерт Шумана — как? — это известно лишь богам, так как о занятиях не может быть и речи, а [концерт] достаточно труден».<sup>259</sup> Только поражающая окружающих быстрота, с которой Рубинштейн овладевал новыми произведениями, позволила ему выступить в эти годы с рядом новых программ.

Однако невозможность уделять достаточное время пианистической работе в известной мере дала себя знать. Именно в эти годы в рецензиях на его концерты стали появляться замечания, что впечатлению от его несравненного пианистического искусства не мешают мелкие технические погрешности, встречающиеся иногда в его игре. Кашкин впоследствии вспоминал: «В жизни А. Г. Рубинштейна был период, когда фортепьяно отступило в его деятельности на второй план. Это случилось... когда он сделался директором... консерватории... Тогда у него стали замечаться некоторые недостатки в технике игры... Оставив консерваторию и сделавшись снова пианистом, А. Рубинштейн очень быстро не только вернул прежнюю технику, но и превзошел самого себя».<sup>260</sup>

Концертные выступления Рубинштейна в период между концом 1858 и летом 1867 года проходили почти исключительно в Петербурге и изредка в Москве. Правда, в эти годы он играл в Лондоне (в 1859 г., в дни Генделевского фестиваля), в Вене (в 1860 г., в концерте в честь 50-летия со дня рождения Р. Шумана), в Риге, Кёнигсберге, Берлине и Копенгагене. Но то были *единичные* выступления, и к тому же все они (за исключением одного выступления с оркестром в Копенгагене) падали на годы, предшествовавшие открытию Петербургской консерватории.

Приводим перечень и программы пианистических выступлений Рубинштейна в рассматриваемый период:

## 1858

Петербург. Декабрь, 7 (19). Университетский концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 2.

Январь, 28 (февраль, 9). Первый концерт в зале Бенардаки с участием И. Пиккеля, И. Вейкмана и К. Шуберта: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и скрипки, ор. 19; Баркарола № 2; Романс, ор. 26; 2 этюда [ор. 23 (?)].— *Бетховен*. Трио, ор. 97.

Февраль, 4 (16). Второй концерт: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и альты, ор. 49; Трио, ор. 15 № 2.— *Фильд*. Ноктюрн.— *Мендельсон*. Песня без слов a-moll № 23.— *Шопен*. Ноктюрн H-dur.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Февраль, 11 (23). Третий концерт: *Рубинштейн*. Трио, ор. 52; Сарабанда, Паспье и Куранта, ор. 38; Меланхолия, ор. 51; Полонез, ор. 14.— *Мендельсон*. Соната для ф-п. и виолончели, ор. 45.

Март, 11 (23). Концерт в Большом театре: *Рубинштейн*. Концерт № 2; Баркарола № 2; Скерцо; Романс, ор. 26; Этюд [ор. 23 (?)].— *Фильд*. Ноктюрн.— *Мендельсон*. Песня без слов.— *Шопен*. Пьесы (среди них Ноктюрн, Этюд, Колыбельная).— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».— *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан» (дирижировал автор).

Март, 12 (24). Квартетный вечер Ф. Лауба: *Мендельсон*. Трио № 2. Лондон. Май — начало июня (нов. ст.). Концерт.

Баден-Баден. Июль — начало августа. Ряд концертов на вилле Фризенберг для приглашенных лиц.

Петербург. Ноябрь, 23 (декабрь, 5). 1-е симфоническое собрание РМО: *Рубинштейн*. Концерт № 3.

Декабрь, 21 (2 января 1860 г.). 5-е симфоническое собрание РМО: *Шуман*. Романсы (Ю. Штуббе и Рубинштейн).

## 1860

Январь, 23 (февраль, 4). Квартетное собрание РМО: *Шуберт*. Трио № 2.

Февраль, 22 (март, 5). Концерт в Большом театре.

Москва. Март, до 4 (16). Первый концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 2; Каприз, ор. 51; Этюд, ор. 23; Баркарола № 2.— *Фильд*. Ноктюрн.— *Мендельсон*. Песня без слов.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».— *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан» (дирижировал автор).

Март, до 8 (20). Второй концерт.

Рига. Март, 4 (16). Первый концерт в зале Черноголовых с участием К. Шуберта: *Рубинштейн*. Трио, ор. 15 № 2; Этюд, ор. 23 № 2.— *Фильд*. Ноктюрн.— *Шопен*. Ноктюрн.— *Шуберт*—*Лист*. Вальс.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Апрель, 6 (18). Второй концерт в театре.

Апрель, 7 (19). Третий концерт в театре.

В программах второго и третьего концертов: *Рубинштейн*, Концерты № 2 и № 3; Пьеса, ор. 10 № 7; Мелодия, ор. 3 № 1; Сарабанда, ор. 38; Скерцо; Полонез, ор. 14; Баркарола № 1; Этюд.— *Бетховен*. Соната № 27.— *Гендель*. Ария с вариациями, d-moll.— *Мендельсон*—*Лист*. Марш из «Сна в летнюю ночь».

Кёнигсберг. Апрель, 16 (28). Первый концерт с участием К. Шуберта: *Рубинштейн*. Трио, ор. 15 № 2; Соната для ф-п. и виолончели, ор. 18; Этюд, ор. 23 № 2.— *Шопен*. Пьесы.— *Лист*. Пьесы.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Апрель. Второй концерт: *Рубинштейн*. Концерт № 3; Сарабанда, ор. 38.— *Мендельсон*. Песня без слов.— *Шопен*. Пьесы.— *Рубинштейн*. Симфония № 2 «Океан» (дирижировал автор).

Вена. Май, 27 (июнь, 8). Юбилейный концерт в честь 50-летия со дня рождения Шумана: *Шуман*. Фортепьянный квинтет.

Петербург. Ноябрь, 14 (26). 11-е симфоническое собрание РМО: *Бетховен*. Концерт № 4.

Декабрь, 11 (23). Университетский концерт: *Рубинштейн*. 3 пьесы для ф-п. с виолончелью, ор. 11 (с К. Шубертом); 3 пьесы для ф-п. и скрипки, ор. 11 (с Г. Венявским).

## 1861

Март, 22 (апрель, 3). Концерт в Большом театре: *Бетховен*. Концерт № 4.— *Мендельсон*. Песня без слов.— *Шуман*. Traumeswirren.— *Лист*—*Россини*. Баркарола «La Gita in Gondola».— *Шопен*. Полонез.— *Рубинштейн*. Пьеса № 7 из ор. 10; Вальс; Мелодия, ор. 3; Фантазия на венгерские темы; Симфония № 1 (дирижировал автор).

Апрель, 2 (14). Концерт Г. Венявского: *Мендельсон*. Пьеса.— *Геллер*. Тарантелла.— *Шопен*. Колыбельная.— *Вольф* и *Вьетан*. Дуэт на мотивы из оперы «Оберон».

Апрель, 5 (17). Квартетное собрание РМО: *Бетховен*. Трио, ор. 97.— *Гендель*. Вариации d-moll.— *Шуман* «Wagen?».— *Моцарт*. Жига G-dur.— *Скарлатти*. Соната.

Берлин. Конец сентября (нов. ст.). Концерт: *Рубинштейн*. Пьесы.— *Шопен*. Прелюды; Колыбельная.— *Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Петербург. Ноябрь, 5 (17). 21-е симфоническое собрание РМО: *Моцарт*. Концерт (вероятно, d-moll).

Декабрь, 4 (16). Квартетное собрание РМО: *Бетховен*. Соната № 1 для виолончели и ф-п.

## 1862

Февраль, 1 (13). Квартетное собрание РМО: *Бетховен*. Соната № 8 для скрипки и ф-п.; Соната № 17 для ф-п.

Февраль, 28 (март, 12). Концерт в Большом театре с участием И. Вейкмана, К. Шуберта и др.: *Моцарт*. Концерт d-moll.— *Глинка*. Баркарола.— *Ласковский*. Колыбельная G-dur.— *Балакирев*. Скерцо h-moll.— *Гуммель*. Септет.— *Фильд*. Ноктюрн A-dur.— *Бах*. Гавот d-moll.— *Шопен*. Этюд, ор. 10 № 4; Полонез As-dur, ор. 53.

Март, 2 (14). Участвовал в литературно-музыкальном вечере в пользу Литературного фонда.<sup>261</sup>

Март, 6 (18). Участвовал в концерте певца Ф. Никольского.

Март, 8 (20). Участвовал в концерте скрипача Ж. Беккера.

Март, 12 (24). Концерт РМО в пользу учреждавшегося Музыкального училища (консерватории): *Фильд*. Ноктюрн A-dur.— *Мендельсон*. Песня без слов E-dur.— *Рубинштейн*. Баркарола, ор. 30 № 1; Полонез.

Март, 13 (25). Участвовал в концерте О. И. Дютша: Пьесы *Глинки*, *Ласковского*, *Балакирева* и *Бетховена*.

Март, 14 (26). Участвовал в концерте К. Давыдова и Ж. Беккера.

Копенгаген. Июнь (?). Выступал в концерте Музыкального общества.

Петербург. Октябрь, 30 (ноябрь, 11). 31-е симфоническое собрание РМО: *Бах*. Концерт d-moll.

Ноябрь, 29 (декабрь, 11). Квартетное собрание РМО: *Бетховен*. Крейцера соната (с Г. Венявским).

Декабрь, 18 (30). 37-е симфоническое собрание РМО: *Рубинштейн*. Концерт № 3.



Январь, 13 (25). Квартетное собрание РМО: *Шуман*. Трио F-dur.  
 Январь, 20 (февраль, 1). Квартетное собрание РМО: *Вебер*. Соната для кларнета и ф-п. Es-dur.

Январь, 27 (февраль, 8). Квартетное собрание РМО: *Шуман*. Фортепьянный квартет.

Январь, 29 (февраль, 10). Симфоническое собрание РМО в пользу консерватории: *Шуман*. Andante и вариации для двух ф-п. (с А. Дрейшоком).

Февраль, 2 (14). Квартетное собрание РМО: *Бетховен*. Трио, ор. 97.

Февраль, 20 (март, 4). Концерт Г. Венявского: *Вольф* и *Вьетан*. Дуэт на мотивы из оперы «Оберон».

Февраль, 21 (март, 5). Концерт А. Дрейшока: *Шуман*. Andante и вариации для двух ф-п.

Март, 20 (апрель, 1). Концерт в Большом театре: *Бетховен*. Концерт № 4.<sup>262</sup> — *Мендельсон*. Песня без слов. — *Шуман*. Вещая птица. — *Шопен*. Ноктюрн. — *Лист* — *Вагнер*. Spinnerlied. — *Рубинштейн*. Романсы (певица Бианки и автор); «Вниз по матушке по Волге», ор. 2 № 1; Баркарола; Этюд, ор. 23; Русалка, ор. 63 (Д. Леонова с хором и орк.); Симфония № 2 «Океан» (дирижировал автор).

Декабрь, 19 (31). 44-е симфоническое собрание РМО: *Бетховен*. Концерт № 3.

Конец года; последнее выступление не позже 21 декабря (2 января 1864 г.). Квартетные собрания РМО: *Бетховен*. Сонаты № 28, 30, 31, 32 и Adagio из Сонаты № 29.

## 1864

Февраль, 9 (21). Концерт в пользу немущих студентов Технологического института: *Рубинштейн*. Баркарола. — *Шопен*. Пьеса. — *Мендельсон*. Песня без слов. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Апрель, 9 (21). Концерт К. Лядова: *Рубинштейн*. Концерт № 2 (2-я и 3-я части).

Апрель, до 16 (28). Концерт в зале Думы: *Рубинштейн*. Фортепьянный квинтет с духовыми инструментами, ор. 55; Песни на слова Мирза-Шафи (Г. Ниссен-Саломан и автор). — Фортепьянные пьесы *Рубинштейна*, *Шопена*, *Мендельсона*. — *Лист*. Вальс-экспромт. — *Бетховен* — *Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Лейпциг. Май. Выступил в кружке лейпцигских музыкантов (с участием Ферд. Давида, Р. Дрейшока, Л. Любека): *Рубинштейн*. Фортепьянный квартет, ор. 66.

Баден-Баден. Лето. Ряд дневных воскресных концертов для приглашенных лиц.

Петербург. Октябрь, 29 (ноябрь, 10). 52-е симфоническое собрание РМО: *Рубинштейн*. Концерт № 4.

## 1865

Январь, 24 (февраль, 5). Квартетное собрание РМО: *Шуберт*. Трио № 1.

Февраль, 28 (март, 12). Концерт в зале Дворянского собрания: *Рубинштейн*. Концерт № 4. — *Бетховен*. Соната № 32. — *Шуман*. Крейслериана (четыре номера). — *Мендельсон*. Песня без слов; Скерцо. — Фортепьянные пьесы *Шопена* и *Рубинштейна*.

Март, 10 (22). Участвовал в концерте певца П. Репетто.

Апрель, 6 (18). Концерт К. Лядова: *Вебер*. Концертштюк.

Октябрь, 28 (ноябрь, 9). 62-е симфоническое собрание РМО: *Шуман*. Концерт a-toll.

Ноябрь, 14 (26). Концерт Г. Венявского: *Бетховен*. Трио, ор. 97.

Январь, 25 (февраль, 6). Квартетное собрание РМО: *Рафф*. Соната для скрипки и ф-п. (с Ф. Лаубом).

Февраль, 24 (март, 8). Концерт СПб. филармонического общества.— Песни *Шуберта*, *Мендельсона* и *Шумана* (Ю. Штокгаузен и Рубинштейн).

Февраль, 25 (март, 9). Концерт: *Бетховен*. Концерт № 5.— *Бах*. Хроматическая фантазия и fuga.— *Гендель*. Ария и вариации d-moll.— *Шуберт*—*Лист*. Грегхен за пряхой; Утренняя серенада; Лесной царь.— *Шуман*. Des Abends.— *Шопен*. Баллада № 1.

Март, 6 (18). Участвовал в концерте Ферреро.

Март, 11 (23). Концерт Л.-В. Маурера: *Бах*. Хроматическая фантазия и fuga.

Москва. Март, 29 (апрель, 10). Концерт в Большом театре: *Бетховен*. Концерт № 5.—*Шопен*. Ноктюрн.—*Мендельсон*. Капричио fis-moll.—*Шуман*. Des Abends.—*Шуберт*—*Лист*. Утренняя серенада; Лесной царь.—*Бах*. Хроматическая фантазия и fuga; Рондо; Жига.—*Гендель*. Ария с вариациями, d-moll.—*Шопен*. Баллада № 1.—*Фильд*. Ноктюрн B-dur.—*Мендельсон*—*Лист*. Марш из «Сна в летнюю ночь».

Апрель, 1 (13). Концерт совместно с Ф. Лаубом при участии Н. Рубинштейна: *А. Рубинштейн*. Концерт № 2.—*Шуман*. Andante и вариации для двух ф-п.—*Мендельсон*. Песня без слов.—*Лист*. Вальс-экспромт.—*Шуман*. «Wagim?»; Вещая птица.—*Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Апрель. Квартетное собрание Московского отделения РМО: *Рубинштейн*. Соната для ф-п. и скрипки, ор. 19 (с Ф. Лаубом).

Петербург. Октябрь, 23 (ноябрь, 4). 72-е симфоническое собрание РМО: *Рубинштейн*, Концерт № 2.

Октябрь, 27 (ноябрь, 8). Квартетное собрание РМО: *Бетховен*. Трио, ор. 97.

Ноябрь, 17 (29). Квартетное собрание РМО: *Шуман*. Квинтет.

## 1867

Февраль, 18 (март, 2). 80-е симфоническое собрание РМО: *Бах*. Концерт для трех ф-п. с оркестром (с Герке и Кроссом).

Март, 12 (24). Концерт в зале Дворянского собрания: *Рубинштейн*. Концерт № 4.—*Шопен*. Ноктюрн c-moll.—*Шуберт*. Музыкальный момент № 1.—*Мендельсон*. Капричио fis-moll.—*Дрейшок*. Saltarella.—*Шуман*. Симфонические этюды.—*Рубинштейн*. Фортепьянные пьесы.—*Лист*. Воспоминания о «Роберте-дьяволе» Мейербера.

(?) Концерт певца Роже: Романсы *Шумана*, *Шуберта* и др. (аккомпанировал Рубинштейн).

Лондон. Между 6 (18) июня и 22 июня (4 июля). Три концерта с участием Вьетана и Жакара: *Бетховен*. Концерт № 5.—*Рубинштейн*. Соната для ф-п. и скрипки, ор. 19.—*Шопен*. Соната для ф-п. и виолончели.—*Шуман*. «Wagim?»; Traumeswirren.—*Мендельсон*. Капричио fis-moll; Трио № 2.—*Шопен*. Полонез As-dur, ор. 53.—*Бетховен*—*Рубинштейн*. Марш из «Афинских развалин».

Приведенные материалы дают представление о принципиальных изменениях, происшедших в программах концертных выступлений Рубинштейна-пианиста. В течение десяти лет он играл в России и за ее пределами почти только *свои* сочинения. Произведения других авторов исполнялись им редко. Теперь Рубинштейн начал все шире включать в программы своих выступлений произведения других композиторов. При

этом он проявлял в самом отборе сочинений большую принципиальность, и нельзя не согласиться с одним из критиков, писавшим в те годы, что «Рубинштейн скорее отрубит себе правую руку, чем решится исполнить... какое-либо произведение, почитаемое им недостойным исполнения».<sup>263</sup>

Что же играл в те годы Рубинштейн? Произведения каких авторов он пропагандировал? Как видно из таблицы, в эти годы он уделял много внимания выступлениям в ансамблях и, в частности, впервые участвовал в исполнении ряда бетховенских, шубертовских, шумановских сонат, трио, квартетов и квинтетов, а также впервые аккомпанировал в циклах шубертовских, мендельсоновских и шумановских песен.<sup>264</sup> В симфонических концертах он впервые исполнил концерты Баха, Моцарта, Бетховена (3-й, 4-й и 5-й) и Шумана. В квартетных собраниях он впервые выступил с последними фортепьянными сонатами Бетховена. В своих сольных концертах и в концертах других артистов он впервые исполнил многие миниатюры и крупные произведения Шумана и Шопена, пьесы Глинки, Ласковского и Балакирева. Недружелюбное отношение Балакирева к Рубинштейну не помешало последнему включить в программу своего сольного концерта незадолго перед тем опубликованное Скерцо h-moll Балакирева.

Центральное место в ансамблевых и сольных выступлениях Рубинштейна занимали сочинения Бетховена, Шумана и Шопена. Пресса отмечала, что Рубинштейн был первым, начавшим исполнять в России фортепьянные и фортепьянно-ансамблевые произведения Шумана. Кашкин писал впоследствии, что Рубинштейн нередко выбирал тогда глубочайшие по мысли, но трудные для восприятия малоподготовленных слушателей произведения. При этом «он их освещал таким огнем внутреннего вдохновения, согревал такой теплотой внутреннего искреннего восторга, что они делались понятными и доступными всем».<sup>265</sup>

Пианистическая деятельность Рубинштейна получила недостаточное отражение в тогдашней русской прессе. Квартетные собрания Русского музыкального общества, в которых он неоднократно выступал в качестве ансамблиста и солиста, почти не освещались петербургскими критиками. Высказывания же о выступлениях Рубинштейна в симфонических и сольных концертах в одних случаях крайне поверхностны и ограничиваются малоконкретными восторженными восклицаниями, в других — лишены должной объективности. И всё же оценки прессы того времени и мемуарная литература позволяют обратить внимание на некоторые стороны пианистического искусства Рубинштейна тех лет.

Общий характер героико-лирического пианистического стиля Рубинштейна, сложившийся еще в начале 50-х годов в про-

цессе интерпретации им собственных сочинений, не изменился. Русские критики 60-х годов отмечали те черты его искусства, о которых уже была речь: жизненность исполнения («...игра его полна жизни...»,<sup>266</sup> «...в нем виден живой человек...»<sup>267</sup>), сочетание мощного энергического напора («...энергия громopodobная, которая встречается только у Листа...»<sup>268</sup>) с мужественной и лишенной всякой чувствительности нежностью, вдохновенность и одновременно простота и естественность («...он соединяет редкие качества игры эффектной и неаффецированной...»<sup>269</sup>), оркестральная многокрасочность<sup>270</sup> и задушевное «вокальное» интонирование мелодии («...обволаживающая «певучесть», которой на фортепьяно достигают только первые из первейших...»<sup>271</sup>

Особо подчеркивалась в прессе тех лет драматургическая цельность исполнительских образов Рубинштейна и его поразительное умение выпукло передать общий характер музыкальных произведений («...в эффекте общего... у г. Рубинштейна нет пока соперника...»,<sup>272</sup> «...он превосходно передает общий дух сочинения...»<sup>273</sup>

Рубинштейн считал, что он научился этой цельности благодаря дирижерской деятельности. В «дневниках» Е. и К. Логиновых имеется следующая запись: «А[нтон] Г[ригорьевич] сказал: капельмейстерское дело полезно пианисту, капельмейстерское дело, особенно в наших концертах (т. е. в симфонических собраниях Русского музыкального общества.— Л. Б.), научило меня играть иначе, чем прежде. При дирижировке оркестром нет механики игры на инструментах, нет механических помех, отклоняющих от свободного воспроизведения общей идеи музыки».<sup>274</sup> Это высказывание привлекает к себе внимание не только прямым указанием на то, что одним из «университетов» Рубинштейна была дирижерская деятельность. Слова его показывают, что эта деятельность научила его как пианиста умению не отвлекаться «механикой игры на инструменте» и благодаря этому достичь той цельности в воспроизведении общего замысла, которая придавала столь захватывающую силу его искусству.

В этой связи нельзя не упомянуть об одном из средств, способствовавшем достижению «дирижерской» цельности,— «широком чувстве метра» (слова Рубинштейна), о котором он неоднократно говорил в те годы своим ученикам. Впоследствии М. Курбатов, несколько упрощая вопрос, так охарактеризовал метро-ритмическую сторону исполнения великого пианиста: «А. Г. Рубинштейн был в состоянии обнять одним движением метра целый период в 8 тактов, и поэтому мог весь такой период исполнить исключительно ритмически. Метроном... совпадал [бы] с тактовой чертой каждые 8 тактов и не совпадал бы в остальных. Такое широкое чувство метра

крайне редко и составляет достояние исключительно талантливых натур». <sup>275</sup>

С 60-х годов Рубинштейн, как уже отмечалось, стал широко включать в программы выступлений не только свои сочинения, но и произведения других авторов, главным образом Бетховена, Шумана и Шопена. Как играл Рубинштейн сочинения этих композиторов? Таков *новый* вопрос, естественно возникающий в связи с изменившимся в эти годы характером его пианистической деятельности.

Восстановить по литературным материалам того времени целостную картину исполнения Рубинштейном того или иного произведения не представляется возможным. Впрочем, быть может, это и не так существенно. Гораздо важнее разобраться в другом: какие идейно-эстетические принципы лежали в основе его интерпретации сочинений других авторов и совпадали ли эти принципы с теми положениями, которые он развивал в статье 1861 года и в высказываниях в фортепьянном классе? На эти вопросы литературные источники того времени позволяют ответить с достаточной убедительностью.

Рецензенты сходились в том, что Рубинштейн, — пользуясь характеристикой А. Серова, — «гениальный... пианист», что «с таким «матадором» состязаться на клавишах — то же, что идти в открытый бой со львом». <sup>276</sup> Но по поводу трактовки Рубинштейном отдельных произведений высказывались критические замечания, которые значительно важнее для анализа рубинштейновского пианистического искусства, чем малоконкретные хвалебные славословия многих петербургских газет.

О первом его выступлении в Петербурге после приезда из-за границы А. Серов писал: «Глубокого чувства в игре Рубинштейна я не заметил, но механизм его развит необыкновенно». <sup>277</sup> Трудно сказать, чем была продиктована эта характеристика: то ли недостаточной объективностью критика, то ли тем, что он принял известную эмоциональную сдержанность Рубинштейна в лирике за отсутствие «глубокого чувства». Так или иначе, но Серов понял, видимо, ошибочность своего утверждения и в дальнейшем его не повторял.

Однако некоторые критики подхватили это критическое замечание и придали ему иной смысл. Так, например, анонимный критик «St.-Petersbourger Zeitung» писал по поводу исполнения пьес Шопена и Фильда, что Рубинштейн «...не очаровывает, так как ему не хватает поэтического аромата, лирического элемента». Рецензент объяснял это взглядами Рубинштейна на сущность музыки и высказывал пожелание, чтобы «его весьма материалистические воззрения о поэзии божественного искусства звуков изменились бы». <sup>278</sup>

Эти воззрения, названные критиком материалистическими, заключались в том, что Рубинштейн не видел в салонной из-

неженности, жеманной изысканности и безвольной расслабленности проявления «поэтичности» и смело ломал сложившиеся к этому времени ложные традиции исполнения музыки Шопена и Фильда. Рубинштейн играл шопеновскую и фильдовскую лирику без всякой расплывчатости, мужественно и очень сдержанно. Такой сдержанный и внутренне собранный характер интерпретации, за которым угадывалось большое и глубокое чувство, оказывал огромное воздействие на аудиторию 60-х годов, на то, выражаясь словами В. Стасова, здоровое и крепкое поколение, у которого «мягкости и нежности, нескончаемые адажио, расплывающиеся пианиссимо... возбуждают только скуку и утомление».<sup>279</sup>

Критики, бросавшие Рубинштейну упреки в том, что он играет лирику Шопена и Фильда «не... так точно, как исполняли эти пьесы их сочинители»,<sup>280</sup> вынуждены были вместе с тем признать, что исполнение им этих произведений вызывало у слушателей восторженный энтузиазм.

Важно добавить к сказанному, что Рубинштейн сознательно играл сочинения Шопена не так, как, по его тогдашним представлениям, играл их сам автор. В статье «О музыке в России» Рубинштейн писал: «Вся его (Шопена.— Л. Б.) игра, словно убаюкивающая звуками, составляла специальность великого артиста, вытекала из требования его собственной природы и потому никак не могла считаться правилом. Любитель, увлекавшийся Шопеном, упускает из виду это обстоятельство, смотрит на манеру Шопена, как на существенное правило музыкального исполнения...»<sup>281</sup>

Также и по поводу исполнения произведений Шумана некоторые петербургские рецензенты упрекали Рубинштейна в недостаточном уважении к авторским намерениям. При этом они нередко отождествляли авторские намерения с тем стилем интерпретации шумановских сочинений, который был характерен для Клары Шуман.

В 1865 году Рубинштейн впервые выступил с исполнением концерта Шумана. Слушатели симфонического собрания Русского музыкального общества устроили великому пианисту триумфальную оvation. По поводу этого выступления Кюи писал: «Прелестное Andante концерта было выполнено донельзя хорошо: тонко и с величайшим вкусом; но я не могу сказать того же о первой и последней части: качество игры г. Рубинштейна не совсем подходило к филигранной работе шумановской музыки: темпы он взял слишком быстрые, и бравурность исполнения скрыла много мелочей и деталей, составляющих сущность характера музыки этого концерта и которые так рельефно выступали в игре Клары Шуман».<sup>282</sup> Анализируя рубинштейновское исполнение «Симфонических этюдов» Шумана, Кюи находил, что некоторые этюды были сыграны «бес-

подобно», «с неподражаемым совершенством», но исполнение большой части этюдов не удовлетворило критика. Об интерпретации третьего этюда он писал: «Темп был взят г. Рубинштейном слишком быстрый, и хотя исполнение было очень блестящее, но не с тем эффектом, какого желал Шуман... При излишней быстроте темпа стаккато сделалось невозможным, и вся суть этюда пропала». По поводу исполнения восьмого этюда в рецензии указывалось: «...У Шумана написано *sempre marcatisissimo*, и я не знаю, почему г. Рубинштейн добавил к этому *sempre fortissimo*; вышла трескотня от начала до конца». Кюн заканчивал разбор следующим общим заключением: «Поневоле вспомнилось как контраст разумное, прелестное от начала до конца исполнение этой отличной пьесы Кларой Шуман года 3 тому назад».<sup>283</sup>

В чем же, главным образом, сказались, по мнению Ц. Кюна, отступления рубинштейновской трактовки музыки немецкого романтика от «того эффекта, какого желал Шуман»? Они выразились в том, что Рубинштейн брал излишне бурные темпы, не придавал музыке филигранной отделанности, не признавал за «мелочами и деталями» «сущности характера» шумановской музыки, не стремился, наконец, к тому «разумному и прелестному» стилю интерпретации, который восхищал критика у Клары Шуман.

Действительно, Рубинштейн понимал шумановскую музыку по-иному, чем Клара Шуман. С глубоким уважением и симпатией относясь к деятельности и искусству последней, он вместе с тем смело разрушал традиции исполнения Шумана, насаждавшиеся, казалось бы, самым близким покойному композитору художником. Рубинштейн слышал в шумановской музыке дерзновенность, смелые и бурные порывы, непосредственные лирические излияния, восторги, взлеты, отклики страстной борьбы с филистерством. Он прочел Шумана как представитель энергичного, решительного и дерзновенного поколения 60-х годов, и такое прочтение музыки великого немецкого романтика сделало ее близкой и жизненно важной для широкой аудитории слушателей тех лет.

В середине 80-х годов Рубинштейн говорил, что сонаты Бетховена «требуют драматической правдивости, реализма и жизненности от исполнителя».<sup>284</sup> Отклики на выступления Рубинштейна с сонатами и концертами Бетховена в 60-х годах немногочисленны и не содержат конкретных характеристик. Но в этих откликах в той или иной форме речь идет о пламенности, цельности и «необычайной жизненности» интерпретации. Современники противопоставляли такое толкование музыки Бетховена ложному академизму и стилизаторству. Логиновы записали<sup>285</sup> восторженные высказывания молодежи об «огненном, простом и понятном» исполнении Рубинштейном

сонат Бетховена в квартетных собраниях Русского музыкального общества и одновременно отметили, что некоторые профессора консерватории (их фамилии не приводятся) восхищались игрой Рубинштейна, но выражали свое несогласие с его трактовкой бетховенской музыки.<sup>286</sup>

Рубинштейновская интерпретация сонат и концертов Бетховена не сразу завоевала всеобщее признание музыкантов, и в середине 60-х годов Рубинштейна нередко упрекали за отступления от авторского замысла. Здесь уместно напомнить, что в те годы Рубинштейна укоряли и за интерпретацию музыки Мендельсона «не в духе автора». Серов, например, писал по поводу исполнения Рубинштейном фортепьянной партии во Втором трио Мендельсона (этому трио Рубинштейн, по отзывам современников, придавал «бетховенский характер»): «Остается спросить, того ли именно желал композитор?»

Итак, шла ли речь об исполнении Рубинштейном произведений Шопена или Шумана, Бетховена или Мендельсона, повторялось одно и то же: критики и отдельные музыканты отмечали огромное впечатление, производимое игрой Рубинштейна, но при этом упрекали его за не соответствующую авторским замыслам интерпретацию тех или иных сочинений. Клара Шуман, высоко ценившая благородство личности и художественное дарование Рубинштейна, считала, что ему, как и его младшему брату, «недостает серьезного благоговения» и «почтительности к искусству».<sup>287</sup>

Как понять все эти упреки? Действительно ли Рубинштейн приносил в музыкальные произведения то, чего в них не было? Действительно ли он проявлял своеволие и недостаточную почтительность по отношению к сочинениям великих композиторов?

Чтобы ответить на эти вопросы, придется вкратце остановиться на одной из сторон проблемы «автор — произведение — исполнитель — слушатель».

Композитор написал музыкальное произведение. С момента его обнародования непосредственная связь автора с его творением прерывается, и сочинение начинает свой исторический путь, в котором участвуют исполнители и слушатели. Исполнители раскрывают содержание произведения в различных индивидуальных вариантах. Создаются традиции исполнения этого произведения.

Проходят годы. Складываются новые исторические условия; изменяется общественное сознание людей. Исполнители новой эпохи могут увидеть в сочинении какие-то стороны, которые были неизвестны современникам композитора и, быть может, даже самому автору. Объективное содержание произведения может оказаться шире субъективных замыслов ком-



позитора и, если он был исполнителем,— шире его субъективной интерпретации. Если то «новое», что исполнитель другой исторической эпохи нашел в произведении, не выходит за границы его объективного содержания (т. е. если это «новое» извлекается из произведения, а не привносится в него) и если оно отвечает устремлениям и умонастроениям передовых людей современности,— произведение благодаря новому исполнительскому прочтению может зажить новой жизнью.

Такое прочтение, а не канонизация исполнительских традиций прошлого, знаменует собой проявление самого высокого уважения к памяти создателя произведения, так как только при творческом домысливании (не имеющем ничего общего с исполнительским произволом) музыкальное произведение будет продолжать *жить*, то есть воздействовать на сознание людей.

Приведем один исторический пример, иллюстрирующий высказанное положение.

По поводу сонаты b-moll Ф. Шопен писал своему другу Ю. Фонтана: «Я тут пишу сонату b-moll, в которой будет мой марш, который ты знаешь. Есть Allegro, потом Scherzo es-moll, марш и недлинный финальчик. . . Левая рука в унисон с правой злословят после марша».<sup>288</sup> Трудно сказать, проявилась ли в этих словах сдержанность и скрытность Шопена, или же сам композитор не вкладывал в сонату того глубокого философского содержания, которое было раскрыто в ней пианистами последующих поколений. Современники Шопена, даже такие великие музыканты, как Шуман и Лист, сонаты не поняли. Шуман, восторгаясь отдельными частями сонаты, писал: «То, что он назвал ее «сонатой», скорее могли бы счесть капризом, если не шалостью: собрать воедино четыре свои самые безумные создания! . . .» В похоронном марше, полагал Шуман, «есть даже что-то отталкивающее; на его месте какое-нибудь Des-dur'ное Adagio произвело бы несравненно лучшее впечатление». Что же касается «заключительной части под названием «финал», то она, по мнению Шумана, «походит скорее на насмешку, чем на какую-либо музыку».<sup>289</sup> Лист усматривал в сонатах Шопена «проявления скорее воли, чем вдохновения».<sup>290</sup> В течение ряда лет после смерти Шопена соната b-moll, как *цельное* произведение, почти не исполнялась. Ее воссоздал в 70-х годах Рубинштейн, услышав в ней музыкально-образное выражение трагической драмы, посвященной человеческой жизни и повествующей об устремлениях, надеждах, любви, борьбе и смерти человека и о «ночном веянии ветра над гробами на кладбище». Неизвестно, совпадало ли такое философски обобщенное прочтение сонаты с авторским замыслом, но оно опиралось на идеи, заложенные в шопеновском произведении и долгие годы остававшиеся нераскрытыми.

Аналогичные примеры «нового» прочтения художественного произведения можно было бы привести, опираясь на историю любого вида искусства.

Вернемся к вопросу о том, как Рубинштейн в 60-х годах разрешал проблему «композитор — произведение — исполнитель — слушатель». Основную обязанность исполнителя он видел в том, чтобы «понять, прочувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателями идеи его». В этой формулировке привлекают внимание, во-первых, — акцентируемая Рубинштейном необходимость глубокого изучения произведения и, во-вторых, важность воплощения идеи, объективно содержащейся в произведении, но могущей выходить за рамки авторского замысла.<sup>291</sup> Рубинштейн так и разъяснял свою мысль. Он писал: «Воспроизведение — это второе творение. Обладающий этой способностью (т. е. способностью углубляться в музыку и воспроизводить идеи сочинения. — Л. Б.)... даже в творении великого композитора... найдет эффекты, на которые тот или забыл указать или о которых не думал».<sup>292</sup>

По мысли Рубинштейна, артист в своем стремлении воплотить в музыкальном образе «идею творения» не должен бояться проявить творческую смелость или, выражаясь рубинштейновскими словами, «принять на себя ответственность оригинального толкования».

Чем определяется эта творческая смелость у большого художника? Ответ на этот вопрос Рубинштейн дал в следующих словах, записанных его ученицей: «Воспроизведение — новое творение... Великий артист всегда играет современника, [как (?)] Рашель. Великий артист делает музыку близкой современнику, [он] знает его волнения».<sup>293</sup> Подтекст этой конспективной записи ясен: великие артисты, музыканты и актеры в своем исполнительском творчестве выражают важнейшие темы своей эпохи, и именно это делает их искусство понятным, близким и жизненно важным для современников. Какие замечательные слова! Какая широта и принципиальность взглядов! Какая прогрессивная и новаторская для своего времени точка зрения на основные проблемы теории исполнительского искусства!

В правоте своих эстетических принципов Рубинштейн убеждал не столько теоретическими высказываниями, сколько пианистической практикой, интерпретацией Шопена, Шумана, Бетховена и других композиторов, вызывавшей в 60-х годах горячий непосредственный отклик слушателей, с одной стороны, и критические реплики рецензентов и отдельных «знатоков» — с другой. Стиль исполнения Рубинштейна был *реалистическим* не только потому, что великий пианист играл просто, искренне, естественно, неаффектированно, как часто

пишут, упрощая самое понятие реалистического исполнительского стиля. Искусство Рубинштейна заключало в себе самый главный признак этого исполнительского стиля. Перефразируя формулировку А. Н. Островского, этот признак может быть изложен так: Рубинштейн возвращал в современную ему жизнь извлеченные автором произведения из жизни мысли, чувства, идеи, умонастроения, идеалы.

Поэтому дерзновенное и глубоко человеческое искусство Рубинштейна утрачивало профессиональную узость и органично входило в жизнь, становясь для современников фактором огромной этической ценности. Его исполненное жизни пианистическое искусство оказывало потрясающее воздействие на слушателей. О силе этого воздействия на молодое поколение 60-х годов говорят и газетные рецензии, и записи в дневниках безвестных людей, и, наконец, следующие строки Чайковского: «Однажды Кюндингер (обучавший тогда Чайковского фортепьянной игре.— Л. Б.) явился на урок рассеянный и невнимательный к моим гаммам и экзерсисам, и когда я спросил этого милейшего человека и превосходного пианиста о причине, он мне ответил, что накануне он слышал пианиста Рубинштейна. . . что этот гениальный человек произвел на него впечатление такое глубокое, что он не может прийти в себя. . . В течение этого года. . . я имел случай слышать Рубинштейна, и не только слышать, но и видеть, как он играет и управляет оркестром. Я подчеркиваю это первое впечатление *чувства зрения*, потому что, по моему глубокому убеждению, престиж Рубинштейна основан не только на его несравненном таланте, а также на непобедимом очаровании его личности, так как недостаточно его слышать для полноты впечатления — надо его также видеть. Итак, я его услышал и увидел. Как все — я им был очарован».<sup>294</sup>

## Глава восемнадцатая

### 1

В 1867 году Рубинштейн оставил консерваторию и Русское музыкальное общество. Пресса 60-х и 70-х годов неоднократно возвращалась к вопросу о мотивах, заставивших Рубинштейна «внезапно» покинуть консерваторию. Серов отметил, что уход Рубинштейна — «явление во многих отношениях загадочное, трудно объяснимое».<sup>295</sup> Другие журналисты также

писали, что Рубинштейн оставил Петербург «по каким-то необъяснимым причинам».<sup>296</sup> Указывалось, что уход был вызван единственно тем, что директор не согласился с решением Совета профессоров о присуждении дипломов некоторым выпускникам консерватории.

В связи с оставлением директорского поста о Рубинштейне распространялись всякие сплетни и небылицы. Усиленно раздувались слухи о необузданном характере, необоснованных капризах, самодурстве и деспотизме Рубинштейна, о его властолюбии и беспричинном нежелании считаться с коллегиальностью управления. Газета «Народный голос», выступавшая в защиту Рубинштейна, писала, что «противная сторона» драпируется «складками псевдоколлегиального принципа»; намекая на стремление придворных кругов управлять Русским музыкальным обществом, газета указывала, что ни о коллегиальности, ни о «немыслимом стремлении [Рубинштейна] к диктатуре» не может быть речи, «когда есть еще высшая инстанция», которой подчинено все Общество, «а об этом, право, не мешало бы вспомнить. . .»<sup>297</sup>

Рубинштейну советовали выступить в печати с заявлением по поводу толков и пересудов, связанных с его уходом. Он отказался. В письме к матери он в следующих словах объяснял свое нежелание выступать с опровержениями: «Я думаю, что лучше игнорировать все это дело, так как, если я напишу, то только навсегда рассорюсь со всем светом. А больше всего меня отпугивает мысль, что одним письмом не ограничишься и невозможно будет ограничиться, так как оно повлечет за собой возражения, на которые должны последовать другие возражения, и т. д. без конца; в это я не могу впутываться. Поэтому я решил: пусть себе добрые люди болтают и пишут обо мне и об этом деле все, что им угодно, а я буду подальше от этого».<sup>298</sup>

Через двадцать с лишним лет после ухода из консерватории Рубинштейн изложил мотивы, заставившие его пойти на этот шаг: «Я не сошелся во мнении с профессорами на самую суть и цель преподавания. У меня был другой взгляд на вещи, совсем другой. Я был на стороне самой серьезной музыки, другие же подчинялись желанию публики. Я хотел оставить в консерватории для дальнейшего образования тех молодых учащихся, которые получили на экзамене полные баллы; профессора восставали, заявляя, что раз балл выставлен, следовательно, учащиеся выпущены из консерватории. Я хотел добиться большей зрелости и самостоятельности учеников, хотел, чтобы они развивались не столько в ширину, сколько в глубину и высоту. . .»

В этом высказывании Рубинштейна, как будто разъясняющем суть интересующего нас вопроса, не приподнята, однако,

завеса над *первопричиной*, вызвавшей его уход из консерватории в 1867 году. Этой первопричиной, которую он не мог и, вероятно, не хотел афишировать, был назревавший в течение ряда лет конфликт с придворными кругами, стремившимися подчинить себе консерваторию и Русское музыкальное общество.

Отношения Рубинштейна к придворным официальным кругам «всегда были,— как он выразился,— гадкие, мерзкие». В уже цитированном письме к Э. Раден, относящемся к 1861 году, Рубинштейн, намекая на Елену Павловну, возмущался «ханжеством меценатствующих вельмож», прикидывающихся покровителями искусства, но неспособных понять «возвышенное... облагораживающее в искусстве» и попирающих ногами самое искусство и его мастеров. В 1864 году он писал той же корреспондентке: «...Как вы хотите поставить себя в отношении меня? Если как *придворная фрейлина*, то у меня есть свои основания, чтобы *решительно* и навсегда по-рвать наше знакомство...»<sup>299</sup>

Рубинштейн не скрывал своего отношения к аристократическим кругам и царскому чиновничьему аппарату. Но при этом он думал, что разум, воля и всемирно признанный авторитет художника — силы непреодолимые, что «сильные мира сего» вынуждены будут считаться с той твердой позицией, которую он займет как музыкальный руководитель Общества и директор консерватории. Он считал, что в его руках могучее оружие: нравственный и художественный авторитет, смело, настойчиво и ультимативно себя проявляющий. Он полагал, что это оружие позволит ему не допустить того, чтобы деятельность созданных им музыкальных учреждений была взята под насильственно навязанную опеку правительственных кругов и подчинилась их политике и вкусам.

Рубинштейн сумел заставить «покровительницу» Русского музыкального общества в течение ряда лет в известной мере считаться со своим авторитетом великого артиста и со своими «своевольными» административно-общественными действиями.<sup>300</sup> Но нельзя при этом не отметить, что во взглядах Рубинштейна проявилась «просветительская узость»: он переоценивал возможность «свободной деятельности» авторитетного художника и «честного деятеля», не понимал классовой сущности помещичье-капиталистического государства и его бюрократических органов управления.

Когда Рубинштейн убедился в том, что его просветительские иллюзии о решающем значении личного авторитета художника не оправдываются, что борьба с реакционными сановными кругами не дает результатов, что он связан в своих действиях по рукам и по ногам и что «любой чистильщик сапог больше значит в Петербурге»,<sup>301</sup> чем он,— у него со-

зрела решимость покинуть Русское музыкальное общество и консерваторию. По воспоминаниям М. Розенберга, Рубинштейн сказал ему, что «разошелся... потому, что хотят подчинить (консерваторию и Общество.— Л. Б.) чиновничьим правилам, а он считает, что свободное искусство нельзя вставлять в чиновничьи правила и что искусство связывать нельзя ничем...»<sup>302</sup>

Столкновения Рубинштейна с великой княгиней возникли, как уже отмечалось, в самом начале 60-х годов. Вскоре после открытия Петербургской консерватории борьба резко обострилась. Стремясь в какой-то мере оградить консерваторию от вмешательства сановных кругов царской России и наивно веря в силу уставов, Рубинштейн составил в сентябре 1863 года проект положения об обязанностях и правах директора консерватории.

Этот проект предоставлял директору и Совету профессоров всю полноту власти в консерватории и возлагал на директора ответственность за ход дела в учебном заведении. Важнейший раздел этого документа гласил: «Он (директор.— Л. Б.) выбирает профессоров, назначает предметы преподавания и классы, учебные сроки, следит за методой и манерой преподавания, за успехами учеников... и устраивает все, что найдет необходимым для успешного хода искусства в консерватории... По всем означенным пунктам он руководствуется Советом профессоров, в котором он председательствует и в котором все вопросы *решаются* большинством голосов... Во все время его правления он главный начальник в консерватории; никто не имеет права сделать какое-либо распоряжение без его ведома... По своему усмотрению он отвечает или нет на публичные обвинения, но во всяком случае обязан принять на себя всю ответственность...»<sup>303</sup>

Вслед за этим положением Рубинштейн представил составленные им проекты новых уставов консерватории и Русского музыкального общества. Эти документы должны были получить одобрение со стороны «покровительницы» Общества. Последняя не санкционировала их, в результате чего разгорелась острая борьба.

Весной 1864 года Рубинштейн в настоятельной форме потребовал утверждения своих проектов. Он писал Кологривову летом 1864 года: «...*Положительно* объявляю *последнее слово*: я иначе не приеду, как на основании директорских прав, высказанных в моем проекте... Мне очень жаль, что ты не прислал мне устав, измененный в[еликой] к[нягиней]... Она нам напакостит, и это все из-за меня, ну не баба ли она? Кто прав?»<sup>304</sup>

Нет необходимости останавливаться на подробностях тех

изменений, которые великая княгиня потребовала внести в устав. Некоторые из них касались незначительных вопросов и свидетельствовали лишь о мелочной опеке, которую она стремилась установить над деятельностью Рубинштейна. Другая часть изменений относилась к принципиальным положениям устава. Так, например, не получило «высочайшего одобрения» предложение Рубинштейна о том, чтобы Русское музыкальное общество стремилось «замещать все оркестры русскими артистами» и заботилось об определении оканчивающих консерваторию на открывающиеся вакантные должности в учебных заведениях и театрах; был отвергнут принцип, согласно которому решение дирекции Русского музыкального общества пересматривается при несогласии с ним не менее десяти членов-учредителей и действительных членов Общества, и т. п.<sup>305</sup>

Перед началом 1864/65 учебного года ни уставы, ни положение об обязанностях и правах директора консерватории утверждены не были. Между Рубинштейном и великой княгиней состоялось компромиссное соглашение. «Вот на чем мы с ней остановились,— писал Рубинштейн Кологривову.— Я приезжаю на этот год в Петербург, с тем чтобы в этом году все устроилось основательно, т. е. новый *устав* и *состав* по Обществу и консерватории, дом для консерватории, отношения с провинциями и с ней, вообще, чтобы дело установить как следует. Если это удастся, то я остаюсь в России; ежели же нет, то я свободен и могу без всякой ответственности все оставить и выбрать себе другое поприще, где мне угодно будет, оттого что я тогда сделал все, что человек только может сделать, и, если не удалось, то вина не моя».<sup>306</sup>

По настоянию сановных кругов в самом начале 1865 года была организована Главная дирекция Русского музыкального общества, которой подчинялись местные дирекции, в том числе и петербургская. Этот шаг был вызван намерением правительства полностью подчинить себе Русское музыкальное общество. Учредители Общества (петербургская дирекция) отстранялись от руководящей деятельности в Обществе и попадали в полную зависимость от Главной дирекции во главе с Еленой Павловной и с ее доверенным лицом — крупным сановником князем Д. А. Оболенским. В «Дневнике» Одоевского имеется запись, по которой можно судить о позиции Рубинштейна и его раздражении при формировании состава Главной дирекции: «Антон Рубинштейн требовал, чтобы внесено было в устав: «вести *всю* петербургскую дирекцию в Главную дирекцию, а из Москвы прислать Николая Рубинштейна». Оболенский спросил: «Как? так и внести в устав Николая Рубинштейна?» — «Так и внести», — отвечал Антон».<sup>307</sup>

В конце 1864/65 учебного года Рубинштейн обратился к Елене Павловне с ультимативным письмом по поводу создавшегося в консерватории и в Русском музыкальном обществе положения. Приложив к письму неутвержденные уставы, он писал, что готов продолжать свою деятельность, «но не иначе, как на основаниях, высказанных мною в уставах... и на следующих условиях: применение этих уставов к Русскому музыкальному обществу и консерватории *безусловно*; кроме того, назначение графа М. Ю. Виельгорского вице-президентом [Главной дирекции<sup>308</sup>] и г. В. А. Кологривова депутатом от С.-Петербургского местного отделения в Главную дирекцию; в противном случае я с 1 января 1866 года буду считать себя уволенным от принятых мною обязанностей и намерен оставить Русское музыкальное общество и консерваторию».<sup>309</sup>

Ответа на этот ультиматум не последовало. В конце 1865 года жена Рубинштейна сообщала своей матери: «Великая княгиня очень холодна с ним... До сих пор еще нет никакого ответа по поводу его нового плана; он объявил, что с 1 января больше не пойдет в консерваторию, пока не будут приняты его предложения. Отношения, очень натянутые, заставляют думать, что произойдет разрыв».<sup>310</sup> В те же дни и сам Рубинштейн писал: «Я совершенно твердо решил с 1 января больше не иметь ничего общего с консерваторией, если к тому времени дела не сложатся по моему желанию. По всей видимости, этого не случится, и одной ногой, представляется мне, я уже ушел отсюда».<sup>311</sup>

Однако он не покинул тогда консерватории. В самом конце 1865 года состоялись первые выпускные публичные экзамены. Консерваторию окончил ученик Рубинштейна П. И. Чайковский. Товарищами его по первому выпуску были хорошо подготовленные и способные пианисты и инструменталисты (среди них ученики Рубинштейна Г. Кросс и Л. Гомилиус, ученица Ф. Лешетицкого С. Малоземова и др.). Сообщая матери о том, что «экзамены прошли блестяще: шесть учеников получили дипломы и четверо — аттестаты», Рубинштейн вместе с тем замечал, что они «прошли еще не так, как я хотел бы, чтобы они прошли ко времени, когда я покину консерваторию». Это заставило его, по его словам, «остаться... еще на год без нового устава».<sup>312</sup> Более подробно рассказывала об этом жена Рубинштейна: «Все удовлетворены [экзаменами], исключая его; он был гневен и сказал: „я обязан остаться до следующего выпуска, я не выполнил поставленной себе мною цели, поэтому я не имею права ставить условия или говорить, как хозяин: моя совесть не удовлетворена“».<sup>313</sup>

Оставшись на посту директора и отодвинув на год срок



своего «ультиматума», Рубинштейн продолжал руководить консерваторией, не допуская вмешательства в ее дела царских сановников. Об этом, в частности, свидетельствует проникнутое духом независимости письмо его к сенатору А. Н. Марковичу, члену дирекции Русского музыкального общества. Поводом к написанию этого письма послужило то, что Маркович добивался неутверждения Еленой Павловной назначенного Рубинштейном инспектора консерватории. «Я признаю,— писал Рубинштейн,— формальность утверждения моих распоряжений по консерватории, но формальности *неутверждения* не признаю. И потому предлагаю вам следующий исход этого дела — или я уйду, или вы уходите, или мною назначенный инспектор будет утвержден *по вашему ходатайству* до 1 июня сего года».<sup>314</sup>

В период резкого обострения отношений между Рубинштейном и Еленой Павловной (а может быть, и не без влияния этих обострившихся отношений) начали проявляться разногласия между директором и профессорами консерватории «на самую суть и цель преподавания».

Вначале эти разногласия не выходили за рамки споров и не перерастали в конфликт. Отзвуки этих споров слышны в следующих строках из письма Рубинштейна матери: «Ссора с профессорами не имеет никакого значения; мы снова закадычнейшие друзья, пока вновь не станем злейшими врагами, чтобы опять стать закадычнейшими друзьями,— так уж здесь водится».<sup>315</sup>

Но уже к осени 1866 года Рубинштейну стало ясно, что профессора не поддерживают его в борьбе с сановными кругами и не разделяют взгляда на высокое значение искусства, которое он стремился утвердить всей своей художественной и педагогической деятельностью. Разномыслие особенно резко выявилось при обсуждении вопроса большой принципиальной важности: на каком репертуаре обучать будущих деятелей музыкального искусства? Ни один из членов Совета профессоров не поддержал настоятельного требования директора положить в основу программ только такие произведения, которые способны «...открыть [учащимся] возвышенный горизонт музыкального искусства».<sup>316</sup>

Последней каплей, переполнившей чашу терпения Рубинштейна, явился вопрос о присуждении дипломов учащимся, окончившим консерваторию в декабре 1866 года. Рубинштейн отказался подписать протоколы заседаний Совета профессоров о выдаче дипломов группе окончивших (среди них большая часть были его ученики), полагая, что результат испытаний, основанный на средней цифре экзаменационных баллов, не дает правильного представления о способностях, знаниях и зрелости абитуриентов.<sup>317</sup> «Считаю,— писал он,— диплом

слишком большой наградой лицам не вполне зрелым в музыкальном искусстве; желательно избегать накопления посредственностей в искусстве, а не поощрять оное. Можно выдавать разного рода аттестации лицам, исполнившим более или менее удовлетворительно программу заведения, но диплом должен получить только ученик, выходящий из ряда обыкновенного. . .»<sup>318</sup> Достойным диплома Рубинштейн считал лишь того, кто не только выказал успехи в специальном предмете, но и обнаружил общее широкое музыкальное развитие.<sup>319</sup>

Против позиции Рубинштейна сплоченно выступили и профессор консерватории и сановное руководство Главной дирекции Общества во главе с Еленой Павловной. Протест директора консерватории не был принят во внимание.

Почему система присуждения дипломов приобретала в глазах Рубинштейна принципиальное значение? Ответ на этот вопрос дал он сам вскоре после ухода из консерватории: «Запала мне в душу одна вещь, которую я хотел осуществить по-иному, чем это делалось до сих пор где бы то ни было, также исходя из мысли о необходимости усовершенствовать не только этот Институт (консерваторию.— Л. Б.), но и все художественные институты. Однако я потерпел поражение из-за боязни людей сделать что-либо по-новому и из-за их глупости. Вот в чем заключался (мой план.— Л. Б.): на выпускном экзамене принимать решение не на основе проставленной цифры, обусловленной голодом и скукой (экзаменаторов.— Л. Б.), а установить подлинную ценность ученика путем серьезной проверки его знаний».<sup>320</sup>

Вот, оказывается, в чем было дело! Рубинштейн выступил против проникнутой рутинной системы проведения экзаменов, против равнодушных экзаменаторов, стремящихся поскорее поставить свои цифры, продиктованные «голодом и скукой», против чиновничьего отношения к живому делу. Когда Рубинштейн убедился в том, что бессилён в борьбе, что терпит поражение «из-за боязни людей сделать что-либо по-новому», он окончательно решил покинуть консерваторию.

В этом решении известную роль сыграли и личные мотивы: стремление расширить рамки своей творческой деятельности, желание обеспечить себе концертными выступлениями материальный достаток,<sup>321</sup> который позволил бы ему жить «независимо от великокняжеских милостей и приказов разных Comités»,<sup>322</sup> наконец, некоторую роль сыграло нежелание мириться с личными обидами, нанесенными ему сановной кликой и профессорами.

Рубинштейну было мучительно трудно покинуть консерваторию: слишком много творческой инициативы, организаторских сил и лучших лет жизни он отдал своему любимому детищу.— «Я не могу, не могу,— писал он в предвидении рас-

ставания с консерваторией,— с этим свыкнуться, сколько усилий ни прилагаю». <sup>323</sup> Вместе с тем оставаться в консерватории, подчиниться «чиновничьим правилам» и вести созданное им учебное заведение по пути, который он считает неправильным, Рубинштейн также не мог и не хотел.

В начале января 1867 года, вскоре после выпускных экзаменов, он заявил об отказе от поста директора, мотивируя свой уход тем, что он стеснен в своих действиях «постановлениями Совета профессоров, решению коего он обязан подчиняться весьма часто вопреки своим убеждениям». <sup>324</sup> Он соглашался не слагать с себя обязанности директора до конца учебного года.

Авторитет Рубинштейна был так велик, что выпускники консерватории, которым были присуждены дипломы вопреки мнению директора, отказались от дипломов и изъявили готовность через год держать вторично выпускные экзамены. На концерте Рубинштейна, состоявшемся 12 (24) марта 1867 года, учащиеся и публика устроили грандиозную манифестацию с целью удержать его в консерватории. Были произнесены речи. Растроганный Рубинштейн в своем ответном слове обещал «употребить все усилия, всем пожертвовать, не исключая самолюбия, чтобы иметь случай еще раз, и может навсегда, всецело отдать свои силы на служение братьям и сестрам, воспитанникам здешней консерватории». <sup>325</sup>

Еще за несколько дней до концерта Рубинштейн сделал последнюю попытку остаться в консерватории. В письме в Главную дирекцию Русского музыкального общества он изложил «11 условий», при соблюдении которых он готов продолжать свою деятельность в консерватории.

Письмо это, написанное в ультимативной форме, отнюдь не носило примиренческого характера. Важнейшие его требования сводились к тому, чтобы были отменены распоряжения Елены Павловны по экзаменам, с которыми директор не согласился, и чтобы в дальнейшем решения Совета профессоров носили совещательный характер; «но я,— писал Рубинштейн,— при несогласии с ним (мнением профессоров.— Л. Б.) действую по своему усмотрению». <sup>326</sup>

Требования Рубинштейна были отклонены. Великая княгиня писала директорам Общества, что «письмо г. Рубинштейна никак не может служить основанием для переговоров с ним». <sup>327</sup> Можно ли было ожидать в период безудержной реакции, которой царское правительство ответило на выстрел Каракозова, иного ответа сановной клики на ультимативные требования беспокойного и смелого директора консерватории!

Намерение Рубинштейна покинуть консерваторию стало бесповоротным. Однако он решил объявить об этом лишь перед началом нового учебного года, опасаясь, что, если изве-

стие о его предстоящем уходе распространится перед летними каникулами, это может повлечь за собой выход из консерватории отдельных профессоров и части учащихся. «Ежели вы обнарудуете,— писал он Д. А. Оболенскому,— о моем намерении оставить консерваторию не раньше сентября месяца, т. е. когда все профессора и ученики опять возвратятся, то дело устроится без малейшего затруднения».<sup>328</sup>

В конце мая 1867 года Рубинштейн уехал за границу. Перед отъездом он поставил силами учащихся оперу Глюка «Орфей», для того чтобы доказать, что «...консерватория стоит на прочном основании и на твердых ногах».<sup>329</sup>

В июле он известил Главную дирекцию Общества о том, что с 1 сентября покидает консерваторию. При этом он с горечью замечал: «Так как моих советов никто никогда не слушал, и они всегда были опровергаемы большинством голосов и практическими взглядами столь многочисленных в нашем деле Комитетов, то я должен воздержаться и теперь их предлагать, хотя из любви к своему детищу хотелось многое и многое посоветовать на будущее время».<sup>330</sup>

Отставка Рубинштейна вызвала настолько неблагоприятный для сановных кругов общественный резонанс, что Елена Павловна решила скрыть от общественности его окончательный уход, предложив ему годичный отпуск. Оболенский, который должен был выполнить это поручение великой княгини, сообщил ей, что он понимает ее желание «предотвратить скандал, который будет вызван внезапной отставкой Рубинштейна, предложив ему годичный отпуск»;<sup>331</sup> но что сколько раз он, Оболенский, ни обращался с этим к Рубинштейну,— «его ответ был всегда отрицательный» и «он заявил... что никто не имеет права давать ему отставку или отпуск, что он сам хозяин, что все создано им, что [он] останется до тех пор, пока захочет, и уйдет, когда захочет, не ожидая ничьего позволения».<sup>332</sup>

## 2

Принято считать, что после ухода Рубинштейн в течение многих лет, чуть ли не до 80-х годов, не проявлял интереса к жизни и деятельности Петербургской консерватории и Русского музыкального общества. Факты заставляют пересмотреть это широко распространенное мнение. Уходом из консерватории не исчерпывается тема «Рубинштейн и созданные им в Петербурге музыкальные учреждения в первые годы их существования». Для полного ее освещения необходимо коснуться еще некоторых вопросов, выйдя за хронологические грани этого тома монографии.

Вскоре после отъезда из Петербурга Рубинштейн обратился к родным с просьбой сообщать ему о делах Русского музыкального общества и присылать программы всех концертов; «меня это,— замечал он,— *несказанно* интересует». <sup>333</sup> В письме к Раден он говорил, что принял решение проявлять безразличие к консерватории и Русскому музыкальному обществу, «но,— добавил он,— мне это не удается». <sup>334</sup>

Ему это действительно не удавалось, и в ближайшие годы после своего ухода он не переставал думать о петербургских музыкальных делах, со свойственной ему горячностью писать о них и заботиться о Русском музыкальном обществе и консерватории. Рассказывая Раден, что его главной задачей в России было добиться того, чтобы даже в небольших городах («в Туле, Тамбове или Оренбурге») исполнялась хотя бы только музыка Глинки, Рубинштейн восклицал: «Ради бога, позаботьтесь о том, чтобы Русское музыкальное общество в этом видело свою главную задачу, иначе оно потеряет свою цель и *à la longue* \* будет лишь достойно осмеяния». <sup>335</sup>

Осенью 1868 года Рубинштейн приехал на короткий срок в Петербург, откуда писал брату: «Прием в Петербурге тронул меня и убедил, что сделанное мною хотя и встречало много недоброжелательства и даже подлости, но вместе с тем оставило глубокие корни у множества людей, от которых я бы этого никогда не ожидал, до такой степени, что почти примирило меня с мыслью, что девять лет, которые я этому делу посвятил, не потеряны». <sup>336</sup> После этого приезда в Россию интерес Рубинштейна к Русскому музыкальному обществу и консерватории возрастает, и в письмах его нет-нет да и мелькнет мысль — не вернуться ли ему в Петербург.

В своей музыкально-организаторской работе, в борьбе с сановной кликой, в столкновениях с профессорами-ретроградными Рубинштейн не мог опереться на наиболее прогрессивные силы русской музыкальной культуры. Он был одинок, и в этом заключался трагизм его положения. Рубинштейн, по видимому, это понял. В ближайшие годы после ухода из консерватории он стремился сблизиться с «балакиревцами».

Нет никаких оснований полагать, что Рубинштейн изменил свои взгляды на вопросы, вокруг которых в 60-х годах среди русских музыкантов разгорелась острая борьба. Но он понял, что, хотя эстетические воззрения и музыкальные вкусы его и «балакиревцев» во многом несходны, ему все же по пути именно с ними, с этой «воинствующей партией» (выражение Рубинштейна), а не с сановниками и профессорами-ретроградными; что без сближения с передовыми русскими музыкантами, без привлечения их в Русское музыкальное общество и

\* Со временем, в конце концов (фр.).

консерваторию дальнейшая деятельность этих учреждений обречена на неудачу.

С другой стороны, и отношение «кучкистов» к Рубинштейну после его ухода из консерватории начало постепенно изменяться. Они поняли, что Рубинштейн и сановные круги — антагонисты и что нельзя отождествлять его с «немецкой партией» великой княгини.

После отъезда Рубинштейна из Петербурга Кюн писал в «СПб. ведомостях»: «Г. Рубинштейн... навсегда оставил у нас память честного и неутомимого музыкального деятеля, и в своих отношениях к нашему музыкальному миру был самостоятелен в высокой степени, был чужд духу интриги и двуликости».<sup>337</sup>

Балакирев, оставаясь при прежнем мнении о Рубинштейне-композиторе, сообщал Чайковскому: «Здесь (в Петербурге.— Л. Б.) я виделся с Антоном Рубинштейном, с которым мы начинаем не только говорить, но и вступать в спор. Он добрый малый и симпатичный...»<sup>338</sup> В те же дни Балакирев писал Н. Г. Рубинштейну, что хотел бы, чтобы А. Рубинштейн участвовал в концертах Бесплатной музыкальной школы, что он и А. Рубинштейн «видались нередко и не оставляли друг на друга неприятного впечатления».<sup>339</sup>

Мусоргский, не упоминавший в прежние годы имени Рубинштейна без нелестных эпитетов, в 1871 году писал Стасову: «Вчера зрел Рубина милого — он столь же горячо, как и мы, жаждет свидания... Рубин был *горяч до прелести, живой и отменный художник*».<sup>340</sup>

Беспокоясь о дальнейшей судьбе созданных им учреждений, Рубинштейн, перед тем как покинуть Петербург, использовал свое прямое и косвенное влияние (главным образом через Кологривова) для того, чтобы передать руководство консерваторией и музыкальной частью Общества в руки передовых русских музыкантов, которые сумели бы продолжить начатое им дело. В конце марта 1867 года он предложил избрать Даргомыжского в члены дирекции Русского музыкального общества,<sup>341</sup> а через месяц — председателем Петербургского отделения Общества.<sup>342</sup> На пост дирижера симфонических концертов Общества кандидатуру Балакирева также выдвинул Рубинштейн. Об этом писал Стасов в известной статье «Музыкальные лгуны»: «...сам А. Рубинштейн указывал на него (Балакирева.— Л. Б.) дирекции, как на самого превосходного после себя преемника».<sup>343</sup> Это знал и Кашкин. «Покидая на неопределенное время Петербург,— писал он,— Антон Григорьевич предложил директорам заменить его в качестве дирижера симфоническими концертами М. А. Балакиревым».<sup>344</sup> Кандидатуру Балакирева, рекомендованную Рубинштейном, представил на утверждение Елены Павловны

Кологривов,<sup>345</sup> с которым Рубинштейн и после своего ухода оставался в дружеских отношениях и вел переписку.

На пост директора консерватории сановные круги выдвинули Н. И. Зарембу. Елена Павловна писала Оболенскому: «*Постарайтесь*, чтобы Петербургский комитет одобрил его (Зарембы.— Л. Б.) назначение.<sup>346</sup> Однако Кологривов выдвинул кандидатуру Даргомыжского. Под нажимом Оболенского дирекция Петербургского отделения Общества направила на утверждение двух лиц: А. С. Даргомыжского (первая кандидатура) и Н. И. Зарембу. Кандидатура Даргомыжского была отклонена. Зная о том, что Даргомыжский был избран директором Общества по настоянию Рубинштейна, что Рубинштейн продолжал оказывать воздействие на дела Общества через Кологривова и что последний предложил назначить Даргомыжского директором консерватории,— можно высказать достаточно обоснованное предположение о том, что именно Рубинштейн хотел передать управление консерваторией в руки авторитетнейшего русского музыканта старшего поколения — Даргомыжского.

Деятельность Балакирева в Русском музыкальном обществе проходила, как известно, в очень трудной обстановке. Сановные интриганы во главе с Еленой Павловной начали травить его. Рубинштейн знал об этом. Осенью 1868 года он решил публично продемонстрировать сочувственное отношение к Балакиреву, посвятив ему фортепьянную пьесу «Русская и Трепак».<sup>347</sup> В последний момент, когда ноты были уже награвированы, Рубинштейн, опасаясь, что Балакирев откажется принять посвящение, изменил свое первоначальное намерение и посвятил эти пьесы А. Дюбюку. «Сделай одолжение,— писал Рубинштейн брату Николаю,— и скажи Юргенсону, что я решил переменить посвящение 5-го номера (т. е. «Русской и Трепака».— Л. Б.).<sup>348</sup> Я боюсь, чтобы Балакирев не отказался... так как он и его партия меня решительно ни во что не ставят... Во всяком случае, уведоми меня, можно ли это сделать».<sup>349</sup>

Когда весной 1869 года травля против Балакирева закончилась отстранением его от дирижерской деятельности в Русском музыкальном обществе, Рубинштейн, внимательно следивший за петербургскими делами, решил вмешаться и послал, видимо из-за границы, письмо Чайковскому, который в свою очередь известил об этом Балакирева. Отвечая Чайковскому, Балакирев писал: «Теперь хлопотать об моем возвращении в Русское музыкальное общество уже поздно. Дело зашло слишком далеко, и удержите Рубинштейна, чтобы он по этому поводу воздержался от всяких препирательств с высокой покровительницей, или, лучше сказать, управительницей».<sup>350</sup> Рубинштейн все же продемонстрировал свое отношение к удале-

нию Балакирева. В дни, когда сановные круги пытались дискредитировать Балакирева-дирижера, Рубинштейн передал партитуру недавно написанной им музыкально-характеристической картины «Иван Грозный» для *первого* исполнения Бесплатной музыкальной школе, концертами которой управлял Балакирев. В свою очередь самый факт исполнения произведения Рубинштейна 2 (14) ноября 1869 года в концерте Школы знаменовал собой изменившееся отношение Балакирева и его сподвижников к Рубинштейну.<sup>351</sup>

Петербургская консерватория переживала после ухода Рубинштейна трудные дни. Бесцветная личность Зарембы, являвшегося в глазах передовых русских музыкантов символом консерватизма и антинациональных тенденций, не могла способствовать успешному развитию молодого учебного заведения. Рубинштейн это понимал и не оставался безучастным к своему детищу. Действуя, вероятно, через Раден, с которой он вел тогда деятельную переписку, он добивался назначения на пост директора Петербургской консерватории Н. Г. Рубинштейна. Кандидатура брата справедливо казалась ему наиболее подходящей для того, чтобы сблизить консерваторию с прогрессивными силами русской музыкальной культуры. О желании Рубинштейна видеть во главе Петербургской консерватории брата косвенно свидетельствуют многие материалы.<sup>352</sup> Прямое указание на это имеется в письме к матери: «О Николае знаю только то, что он в Баден-Бадене... Может быть, великая княгиня Елена Павловна последует наконец моему совету и пригласит его директором в С.-Петербург... Однако все это только предположения, точнее и определеннее ничего узнать не удастся».<sup>353</sup> Как известно, из этого проекта А. Рубинштейна ничего не вышло, и брат его не был назначен директором Петербургской консерватории.

В эти годы Рубинштейн стремился не только к сближению с «кучкистами». Он хотел объединить петербургскую художественную интеллигенцию. «Как бы это устроить, думалось мне тогда, — рассказывал Рубинштейн впоследствии, — чтобы познакомить и сблизить друг с другом русских музыкантов, актеров, литераторов, художников, собрать их всех и учредить подлинный артистический кружок?» По предложению Рубинштейна инициативная группа в составе его самого, И. С. Тургенева, известного актера В. В. Самойлова и скульптора М. О. Микешина организовала такой кружок. Н. С. Лесков, присутствовавший на первом собрании кружка, писал, что «был квартет, были речи, играл Рубинштейн, толковали о *соединении церквей*. . .», выбрали комиссию, в которую из музыкантов вошли Рубинштейн и Балакирев.<sup>354</sup> Кружок просуществовал недолго и был закрыт по распоряжению петербургского обер-полицмейстера Трепова.<sup>355</sup>



Чем, как не стремлением установить дружеские отношения с «кучкистами», можно объяснить тот факт, что именно этой группе музыкантов Рубинштейн показал осенью 1871 года свою новую оперу «Демон»? Эту встречу с «балакиревцами» и имел в виду Мусоргский, написав Стасову уже приводившиеся слова: «он (Рубинштейн.— Л. Б.) столь же горячо, как и мы, жаждет свидания».

Наконец, в свете интересующего нас вопроса, обратим внимание на речь, которую Рубинштейн произнес в день празднования девятой годовщины основания Петербургской консерватории: «Я провозглашаю тост за процветание в России музыкального искусства, а так как искусство может процветать только тогда, когда почва хорошо вспахана, я провозглашаю тост за здоровье земляпашцев, иными словами, за здоровье подлинных артистов, за тех, кто всю свою жизнь посвящает развитию искусства. Раньше всего моя мысль с признательностью обращается к тем художникам, которых нет уже среди нас. Я прежде всего хочу вспомнить о нашем великом и бессмертном Глинке. Его произведения вечны, и, с помощью консерватории, красоты, которые в этих произведениях заключены, дойдут до отдаленнейших поколений.

Мой следующий тост посвящен памяти композитора, которого мы только что потеряли. Я ставлю его значительно ниже Глинки; скажу больше, я мало симпатизирую его произведениям, но я должен, однако, признать, что и ему принадлежат большие заслуги в создании национальной оперы. Я говорю о покойном Серове.

Не забудем Даргомыжского; его опера «Русалка» заключает в себе великие красоты.

Теперь обратимся к воинствующей партии: я хочу сказать о молодом поколении, о наших молодых композиторах, которые составляют нашу надежду и которые — я смело это заявляю — составят нашу славу и наше музыкальное будущее. Я упомяну прежде всего Чайковского и Лароша. Затем Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Кюи — вот и все за отдельными исключениями. Я пью за их здоровье и от всей души желаю им настойчивости в работе, независимости характера и своеобразия в творчестве».<sup>356</sup>

Вдумаемся в эту пронизательную и полную глубокого смысла речь. Рубинштейн выдвинул в ней два основных тезиса. Он подчеркнул, что музыка «нашего великого и бессмертного» Глинки именно благодаря консерватории, то есть благодаря профессиональному образованию, проживет века и «дойдет до отдаленнейших поколений». Будущее современной ему русской культуры, ее надежду и ее славу он видел

в Чайковском, Лароше и деятелях Могучей кучки, из состава которой на первом месте поставил Римского-Корсакова.

Приведенные материалы позволяют сделать следующие выводы: в ближайшие после ухода из консерватории годы Рубинштейн, понявший необходимость объединения с передовыми музыкальными деятелями того времени, способствовал созданию такой музыкально-общественной атмосферы, в которой стало возможным слияние в консерватории «национального» и «профессионального» начал. В дни, когда Рубинштейн выступил со своей речью, в консерваторию был приглашен Н. А. Римский-Корсаков, деятельность которого, по справедливому замечанию Асафьева, «спасла великое дело Рубинштейна».



## 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. *ИРЛИ* — Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом). *ИТМ* — Научно-исследовательский Институт театра и музыки в Ленинграде. *РМО* — Русское музыкальное общество. *РО ГПБ* — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. *РО ЛБ* — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. *РО ЛГК* — Отдел рукописей библиотеки Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. *ЦГИАЛ* — Центральный государственный исторический архив в Ленинграде. *ЦГИАМ* — Центральный государственный исторический архив в Москве. *ЦГЛАМ* — Центральный государственный литературный архив в Москве.

### Введение

<sup>1</sup> И. Глебов [Б. В. Асафьев], Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М., 1929, стр. 3.

<sup>2</sup> Когда читаешь работы о Рубинштейне, изданные при его жизни, становятся понятными скептические и горькие слова о биографиях общественных деятелей, записанные им в «Коробе мыслей»: «Если подумать, сколько... личного, злого, слишком снисходительного, осуждающего, восхваляющего, партийного, неправдоподобного, вымышленного пишется в газетных очерках (а они впоследствии большей частью служат источниками для биографий или истории) об общественных деятелях, то чтение биографий... покажется лишним и бесполезным» (л. 9, РО ГПБ).

<sup>3</sup> И. Глебов [Б. В. Асафьев], А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 4.

<sup>4</sup> Материалы об А. Г. Рубинштейне (РО ГПБ, архив А. Н. Римского-Корсакова). По всей видимости, А. Н. Римский-Корсаков предполагал подготовить сборник писем Рубинштейна и документы о его жизни.

<sup>5</sup> См. сообщение о каталоге магазина книг, гравюр и эстампов Ф. Козна. — «Новое время», 20 марта 1900 г.

<sup>6</sup> По поводу приводимых в монографии цитат из писем к Б. Зенфу необходимо заметить следующее. В свое время хранитель музея В. Гейера в Кёльне Георг Кинский опубликовал описание находившихся там нотных рукописей Рубинштейна и по ходу изложения привел ряд отрывков из упомянутых писем (см. Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln. Katalog von G. Kinsky, B. IV. Köln, 1916). В ряде случаев из коротких отрывков, разбросанных по каталогу Кинского, но помеченных одной датой, удалось составить большие куски писем. Часть этих писем использована в данной работе.

<sup>7</sup> Список писем, использованных в этом томе монографии, помещен в приложении (см. Список использованных архивных и рукописных материалов).

По рассказам внучки Рубинштейна А. С. Ругевич, пачка его писем к жене по распоряжению последней была сожжена дочерью Рубинштейна Анной Антоновной.

<sup>8</sup> См. наше предисловие к публикуемым в приложении «Автобиографическим рассказам» Рубинштейна (первая часть). Там же освещается естественно возникающий вопрос — почему Рубинштейн не протестовал против искаженной публикации его рассказов. В дальнейшем все высказывания Рубинштейна, приведенные без ссылок на источник, взяты из «Автобиографических рассказов».

<sup>9</sup> Предположение об автобиографическом характере этой работы высказал Асафьев. При этом он сетовал на то, что психологический анализ этой книги Рубинштейна «труден из-за отсутствия многих и многих материалов» (И. Глебов [Б. В. Асафьев], А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 3). Новые письма, мемуары и архивные документы дают ключ к такому анализу.

<sup>10</sup> См. А. Г. Рубинштейн, Мысли и афоризмы. Пер. с нем. Н. Н. Штрауха. СПб., [1904]. Некоторые записи Рубинштейна, не вошедшие по цензурным условиям в это издание, были опубликованы на русском языке спустя два года. — См. А. Г. Рубинштейн, Политика и религия. Мысли А. Г. Рубинштейна. Пер. с нем. Н. Н. Штрауха. СПб., 1906.

<sup>11</sup> В дальнейшем при цитировании «Короба мыслей» ссылки всюду будут даваться на рукопись Рубинштейна, хранящуюся в РО ГПБ, а не на печатное издание. Выдержки из этой рукописи в большинстве случаев приводятся в переводе проф. С. Л. Гинзбурга, которому автор считает своим долгом выразить благодарность за разрешение использовать в монографии отрывки из его неопубликованного перевода рукописи А. Рубинштейна.

<sup>12</sup> К сожалению, не удалось разыскать воспоминания проф. Августа Юльевича Давидова (брата виолончелиста К. Ю. Давыдова). По имеющимся в воспоминаниях А. К. Аврамовой сведениям, в этих мемуарах имеется материал о жизни и деятельности Рубинштейна в Петербурге в период между 1848—1854 гг.

<sup>13</sup> Судя по карандашным пометкам на этих письмах, работа над ними была начата А. Н. Римским-Корсаковым.

<sup>14</sup> В настоящее время они переданы в РО ГПБ.

<sup>15</sup> Дневники Е. и К. Логиновых принадлежат К. П. Достоевской.

<sup>16</sup> В числе периодических изданий, комплекты которых за много лет просмотрены полностью, был журнал «Signale für die musikalische Welt». Из номера в номер редактор этого журнала Б. Зенф помещал сведения о местопребывании Рубинштейна, его концертных поездках, о выходе из печати его произведений, постановках его опер; печатал статьи о его выступлениях и композициях, а также перепечатывал отклики на его деятельность из других журналов и газет.

<sup>17</sup> Автор предполагает в ближайшее время закончить II том монографии, посвященный жизни и творческой деятельности Рубинштейна в период с 1867 по 1894 г.

<sup>18</sup> См. А. Н. Серов, Критические статьи, т. III. СПб., 1895, стр. 1319.

# Часть первая

## Глава первая

<sup>1</sup> В. Сторожев, Братья Рубинштейны. Историческая справка к пятидесятилетию Московской консерватории.— «Голос минувшего». 1916, № 9, стр. 246. Николай Павлович — император Николай I.

<sup>2</sup> См. Н. Финдейзен, А. Г. Рубинштейн. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М., 1907, стр. 3.

<sup>3</sup> См. Записки Петра Кононовича Менькова, т. II. СПб., 1898, стр. 72—82.

<sup>4</sup> Письмо к матери от 28 августа [9 сентября] 1853 г. Письма Рубинштейна к матери хранятся в РО ЛГК. В дальнейшем при ссылках на эти письма место их хранения не указывается.

<sup>5</sup> Записки Петра Кононовича Менькова, цит. изд., стр. 80.

<sup>6</sup> К биографии А. Г. Рубинштейна.— «Русская музыкальная газета», 1909, № 45.

<sup>7</sup> Воспоминания М. Б. Розенберга всюду используются и цитируются по обнаруженным в ИРЛИ стенограммам его рассказов, а не по тексту, обработанному М. Семевским (М. Б. Р[озенберг], А. Г. Рубинштейн. Записки к его биографии.— «Русская старина», ноябрь 1889 г.).

<sup>8</sup> См. Н. Д. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— «Русское обозрение», сентябрь 1897 г., т. 47, стр. 152.

<sup>9</sup> Некоторые источники указывают другую дату — 1811 г.

<sup>10</sup> А. К. Аврамова, Биографические сведения о К. Х. Рубинштейн (ГЦММК, рукопись).

<sup>11</sup> П. Вейнберг, Антон Григорьевич Рубинштейн. Из тетради моих воспоминаний.— «Русское слово», 1905, № 89.

<sup>12</sup> Письмо к матери от 9[21] ноября 1850 г.

<sup>13</sup> События жизни Рубинштейна и его письма датируются по старому и новому стилям. Сам Рубинштейн в большей части писем из-за границы проставлял даты по новому стилю, в письмах из России — по старому. Нами всюду в письмах добавлена вторая дата, взятая в квадратные скобки.

<sup>14</sup> Старший сын, Николай, умер в раннем детстве, второй, Яков, умер в 1863 г. В Москве родилось еще трое детей: Любовь (в замужестве Вейнберг), Николай и Софья.

<sup>15</sup> Письмо к матери от 19[31] декабря 1854 г.

<sup>16</sup> Письмо к матери от 2[14] февраля 1876 г.

<sup>17</sup> См., например, А. Корещенко, Антон Рубинштейн.— «Моск. ведомости», 1894, № 312, а также письмо Рубинштейна к матери от [28 декабря 1889 г.] 9 января 1890 г.

<sup>18</sup> В том же письме к матери.

<sup>19</sup> Материалы по истории московского купечества, т. VII. М., 1888, стр. 120.

<sup>20</sup> См. Н. Д. Кашкин, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— «Русское обозрение», сентябрь 1897 г., т. 47, стр. 152; его же, А. Г. Рубинштейн.— «Русское обозрение», декабрь 1894 г., т. 30, стр. 972.

<sup>21</sup> Упоминание об этом процессе имеется в письме Р. И. Рубинштейна к К. Х. Рубинштейн от 24 мая 1847 г. (РО ЛГК). Процесс не закончился даже в конце 60-х годов. Это подтверждают многие письма Рубинштейна к матери и, в частности, письмо от 29 ноября [11 декабря] 1869 г.

<sup>22</sup> М. Д. Бутурлин, Записки.— «Русский архив», 1897, кн. II, стр. 562.

<sup>23</sup> См. Книга адресов столицы Москвы, составленная... и изданная фон Метелеркампом и К. Нистремом. М., 1839, стр. 192.

<sup>24</sup> М. Д. Бутурлин, цит. Записки, стр. 562.

<sup>25</sup> М. Б. Розенберг, цит. Воспоминания.

<sup>26</sup> См. Н. Д. Кашкин, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— «Русское обозрение», сентябрь 1897 г., т. 47.

<sup>27</sup> [Antonius], Tonkünstler der Gegenwart. Anton Rubinstein.— «Signale für die musikalische Welt», 1860, № 4, 5.

<sup>28</sup> C. - D r. B o w e n, Free artist. The story of Anton and Nicholas Rubinstein. New York, 1939.

<sup>29</sup> Письмо к матери от 6[18] ноября 1882 г.

<sup>30</sup> Ср. со следующими словами из письма к сестре: «Свои (автобиографические.— Л. Б.) записки я разорвал. Не могу их писать: приходится слишком много... выставлять на первом плане мне ненавистное я» (письмо к С. Г. Рубинштейн от [9] 21 июля 1893 г.— «Музыкальное образование», 1930, № 3, стр. 23).

<sup>31</sup> Письмо к матери от 19[31] декабря 1854 г.

<sup>32</sup> А. К. Аврамова, цит. рукопись.

<sup>33</sup> Возможно, что мать ошиблась, так как школа эта, по данным, имеющимся в справочниках, вышла из печати не раньше 40-х гг. прошлого века.

<sup>34</sup> См. М. Б. Розенберг, цит. Воспоминания. М. Семевский в обработке стенограммы по ошибке отнес сочинение кадрили к детской биографии Н. Г. Рубинштейна. В стенограмме же сказано: «Я напомнил Антону Григорьевичу, что он [в] пять лет сочинил кадрили; когда ему было 5 лет, он находил ошибки в нотах и матери показывал; он [был] чрезвычайного музыкального развития».

<sup>35</sup> Опубликовано в начале 40-х гг. Грессером. Впоследствии в несколько измененной редакции переизданы Юргенсоном.

<sup>36</sup> Внимание наше на переднеазиатский музыкальный субстрат обратил проф. Х. С. Кушнарев.

<sup>37</sup> Письмо В. А. Рубинштейн (Чекуановой) к матери от 24 июля 1865 г. (РО ГПБ).

<sup>38</sup> См. Hoffmann von Fallersleben, Mein Leben, B. VI, Hannover, 1868, S. 9.

<sup>39</sup> Письмо к матери от 2[14] октября 1875 г.

<sup>40</sup> См. D o n M e n q u e z, Post festum.— «Одесские новости», 6 декабря 1889 г., № 1453.

<sup>41</sup> Н. Д. Кашкин, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— «Русское обозрение», сентябрь 1897 г., т. 47, стр. 153.

<sup>42</sup> Там же, стр. 156.

<sup>43</sup> М. Б. Розенберг, цит. Воспоминания.

<sup>44</sup> Ю. Энгель, А. Н. Скрябин.— «Музыкальный современник», 1916, № 4—5, стр. 14.

<sup>45</sup> Приводим этот абзац в обработке М. Семевского: «Весь поглощенный музыкой, я не помню, когда и как обучался грамоте».— «Русская старина», ноябрь 1889 г., стр. 11.

<sup>46</sup> См. «Автобиографические рассказы». К. Х. Рубинштейн по-прежнему рассказывала о начале занятий с Виллуаном: «Антон (в доме у В. Б. Гринберг.— Л. Б.) пробрался незаметно для взрослых в комнату, где стоял рояль, и начал на нем играть сначала потихоньку, а затем все громче и громче... В это время случился у Гринберг Виллуан, пришедший в неописуемый восторг от игры и с тех пор не отстававший уже от семьи Рубинштейна, требуя, чтобы ему отдали [мальчика] на полное воспитание. Антону тогда было восемь лет» (А. К. Аврамова, цит. рукопись).

## Глава вторая

<sup>47</sup> А. А. Неустроев, Александр Иванович Виллуан и первое концертное путешествие по Европе А. Г. Рубинштейна. 1840—1842.— «Русская старина», январь 1890 г., т. 65, стр. 267.

<sup>48</sup> См. А. Алексеев, Антон Рубинштейн. М., 1945; его же, Русские пианисты. М., 1948.

<sup>49</sup> Отметим здесь попутно, что в эти годы, в бытность Виллуана педагогом Петербургской консерватории, у него некоторое время обучалась А. Н. Есипова.— См. Отчет Русского музыкального общества за 1864/65 г., стр. 67, 80.

<sup>50</sup> Н. Мельгунов, О вечерах Гебеля.— «Телескоп», 1835, ч. XXII, стр. 316, 329.

<sup>51</sup> А. П. Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи, СПб., 1889, стр. 10.

<sup>52</sup> См. «Автобиографические рассказы», а также беседу с Рубинштейном, записанную сотрудником иллюстрированного календаря-альманаха «Царь-колокол».— «Царь-колокол», М., 1889, стр. 97.

<sup>53</sup> Письмо к Н. Г. Рубинштейну от 1 [13] ноября 1868 г. (РО ЛГК).

<sup>54</sup> См., например, следующие произведения Виллуана: песню «Русский ямской припев, или Ямщик» (с характерным посвящением: «Всем любителям на Руси»), романс «Признание», балладу «La Folle de Moscou», фортепьянные танцы (кадриль, вальс, мазурка) и др. Музыка эта интонационно напоминает раннее творчество А. Дюбюка; последний, однако, значительно даровитее.

<sup>55</sup> См., например, Ноктюрн d-moll Филда.

<sup>56</sup> Письмо к Ю. Роденбергу от начала мая 1872 г.— А. Г. Рубинштейн, Избранные письма под ред., со вступ. статьей и комментариями Л. А. Баренбойма. М., 1954, стр. 78—79.

<sup>57</sup> А. И. Виллуан. Школа для фортепьяно. СПб., 1863. При дальнейшем цитировании обозначается в тексте нумерацией страниц в скобках.

<sup>58</sup> Об этом, в частности, свидетельствует сборник А. Виллуана «Упражнения Рубинштейнов». М., б. д.

<sup>59</sup> Не один только Рубинштейн считал Виллуана создателем первой русской фортепьянной школы. В 1865 г. в петербургской прессе была помещена статья В. Т-ской «Русское музыкальное общество и г. Виллуан». Автор статьи писала, что Виллуан — это «человек, создавший первую русскую самостоятельную школу (здесь имелась в виду школа как фортепьянно-педагогическое направление, а не как учебное пособие.— Л. Б.), превосходящую все доселе существовавшие как тем, что изучение фортепьянной игры, при необычайном развитии механизма, идет рядом с основательным и точным изучением музыки и правильной фразировки, так и тем, что требует по крайней мере вполтину менее труда и времени от учащегося, давая ему вдесятеро более действительного знания, чем все другие методы» («СПб. ведомости», 25 мая 1865 г., № 129).

<sup>60</sup> Письмо к В. Кологривову от [9]21 июля 1862 г.— А. Г. Рубинштейн, Избранные письма. цит. изд., стр. 63.

<sup>61</sup> Письмо А. Виллуана Совету профессоров Петербургской консерватории (ГИАЛО).

<sup>62</sup> Речь идет об аппарате «Guide-main», сконструированном Ф. Калькбреннером в 1831 г. и предназначенном, по его мысли, для механического развития техники пианистов.

<sup>63</sup> См. С. Майкапар, Годы учения. М.—Л., 1938, стр. 165.

<sup>64</sup> Н. Д. Кашкин, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— «Моск. ведомости», 20 июля 1899 г., № 197.

<sup>65</sup> Ср. с методом обучения легатной игре в школах К. Черни, Ф. Лешетцкого и др., опиравшимся не столько на вслушивание, сколько на механическое додерживание клавиш.

<sup>66</sup> Нотная запись Виллуана неправильна: желая указать на необходимость выделения тенового голоса, он выписывает его половинными нотами.

<sup>67</sup> Следует обратить внимание на существенное упущение в репертуаре, рекомендуемом Виллуаном: в отличие от некоторых других русских педагогов первой половины прошлого века, он не использовал в своей практической работе с учениками ни фортепьянных транскрипций русских народных песен, ни вариаций на эти темы.

<sup>68</sup> Рассказ С. М. Майкапара о том, как Рубинштейн экзаменовал пианистов по гармонии, показывает, что этот прием Виллуана был использован и Рубинштейном: «Мне, например, на том же экзамене, когда я сидел уже рядом с ним за экзаменационным столом, он поставил правую руку на стол, придавая ей при этом разные формы. Вытянув вперед один или несколько пальцев и закруглив остальные, он задавал вопрос: «Какой это аккорд?» (С. М а й к а п а р, Годы учения, цит. изд., стр. 78).

<sup>69</sup> См. цит. статью В. Т-ской «Русское музыкальное общество и г. Виллуан».— «СПб. ведомости», 25 мая 1865 г., № 129.

<sup>70</sup> «L'Union», 1862, № 42, цит. по работе А. А. Неустроева «А. И. Виллуан...», стр. 269. В свете сказанного становится ясной бездоказательность нападок на Виллуана в статьях Ц. Кюи. Последний писал, например: «Глядя на не совсем правильную позировку рук г. Рубинштейна (?! — Л. Б.)... я бы сказал, что г. Рубинштейн стал великим артистом вопреки г. Виллуану...» («СПб. ведомости», 23 ноября 1865 г., № 309). Как это ни странно, необоснованные обвинения по адресу Виллуана повторил Г. П. Прокофьев в недавно опубликованной книге «Формирование музыканта-исполнителя» (М., 1956). Он приводит систему обучения Виллуана как пример вредного влияния (на ученика.— Л. Б.) «крепкой школы». «Есть основания полагать (?! — Л. Б.), что специфическая виллуановская «постановка рук» со вдавленными суставами между ногтевой и средней фалангами пальцев доставляла... Рубинштейну много неприятностей». Далее Г. П. Прокофьев указывает, что школа Виллуана «немигнуемо приводила к неточности движений, порождаяшей то непопадание на нужную клавишу, от которого страдал великий пианист *всю свою жизнь*» (стр. 3, курсив наш.— Л. Б.). Все это — плод фантазии автора: во-первых, Виллуан не рекомендует «постановку рук со вдавленными суставами», а пишет: «не следует держать пальцев ни плоско, ни крючкообразно» (стр. 42); во-вторых, игра Рубинштейна в детстве, юности и в молодости отличалась, по отзывам современников, исключительной точностью.

<sup>71</sup> Н. С., А. Г. Рубинштейн.— «Всемирная иллюстрация», 1870, т. III, № 55.

<sup>72</sup> «Галатей», 1839, ч. I, № 6, стр. 486.

<sup>73</sup> «Галатей», 1839, ч. IV, № 29, стр. 205.

<sup>74</sup> «Царь-колокол», М., 1889, стр. 97.

<sup>75</sup> П. К. Мартынов, Дела и люди века. Отрывки из старой записной книжки, статьи и заметки, т. III. СПб., 1896, стр. 217—219.

<sup>76</sup> «Галатей», 1839, ч. IV, № 29, стр. 206.

### Глава третья

<sup>77</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), Осколки прошлого (воспоминания), лл. 80—81 (РО ГПБ). В дальнейшем при цитировании этой рукописи место ее хранения не указывается.

<sup>78</sup> Об этом сообщила автору А. С. Ругевич.

<sup>79</sup> Письмо к матери от 15[27] февраля 1890 г.

<sup>80</sup> См. И. В. Лохвицкий, А. Г. Рубинштейн, встреча с ним в 1839 г.— «Русская старина», 1886, № 5, стр. 441.

<sup>81</sup> «Моск. ведомости», 24 апреля 1840 г. Концерт, судя по заметке в той же газете, не состоялся из-за болезни мальчика.

<sup>82</sup> Один из биографов А. Рубинштейна, А. ван Хальтен, ссылаясь на сообщение, помещенное во французском журнале «Revue et Gazette musicale de Paris» за 1840 г., относит приезд Рубинштейна с Виллуаном в Париж к 1839 г. (см. А. van Halten, Anton Rubinstein. Utrecht, 1886, S. 9). Вслед за Хальтеном эту дату повторили и некоторые другие биографы. Просмотр журнала за 1839—1840 гг. позволил установить ошибочность указанной голландским биографом даты. Все другие авторы, в том



числе Н. Финдейзен и Б. В. Асафьев, опираясь на редакцию «Автобиографических воспоминаний» А. Рубинштейна, сделанную М. Семевским, считали, что Рубинштейн и Виллуан покинули Москву в декабре 1840 г. И эта дата, вписанная Семевским в стенограмму рассказов Рубинштейна, неправильна. Доказательство тому — заметка, помещенная в журнале «Revue et Gazette musicale de Paris» от 25 октября 1840 г., в которой сообщается, что «в настоящее время в Париже находится молодой русский пианист А. Рубинштейн» и что «приводит в изумление легкость, с которой он преодолевает самые большие трудности, и вкус, который он проявляет в исполнении, особенно в музыке... Гендельта». Это, видимо, первый отклик в прессе на приезд в Париж юного пианиста.

<sup>83</sup> А. К. Аврамова, цит. рукопись.

<sup>84</sup> См., например, выдержку из голландской газеты «Nederlindsch muzikaal tijdschrift» от 15 июля 1841 г., приведенную в работе А. ван Хальтена (A. van Halten, Anton Rubinstein, цит. изд., S. 11).

<sup>85</sup> Из неопубликованной части воспоминаний М. Розенберга, а также из рассказов К. Х. Рубинштейн, записанных А. К. Аврамовой, выясняется, что родители Рубинштейна обвиняли Виллуана в том, что во время заграничной концертной поездки он эксплуатировал своего ученика. М. Семевский спросил об этом Рубинштейна и получил категорический отрицательный ответ: «Нет, Виллуан меня не эксплуатировал» («Автобиографические рассказы»).

<sup>86</sup> Н. Д. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. — «Русское обозрение», сентябрь 1897 г., т. 47, стр. 157.

<sup>87</sup> А. К. Аврамова, цит. рукопись.

<sup>88</sup> А. А. Неустроев, Александр Иванович Виллуан и первое концертное путешествие по Европе А. Г. Рубинштейна. 1840—1842. — «Русская старина», январь 1890 г., т. 65, стр. 267.

<sup>89</sup> В ряде случаев сведения о произведениях, исполнявшихся Рубинштейном в концертах, почерпнуты из газетных и журнальных рецензий. В них не всегда перечислялись все номера программы. Поэтому в некоторых из приведенных программ указаны, вероятно, не все пьесы, исполнявшиеся Рубинштейном.

<sup>90</sup> В дальнейшем обозначается сокращенно: Лючия.

<sup>91</sup> Биографы А. Рубинштейна ошибочно указывают под этой датой концерт в Гааге.

<sup>92</sup> Имеются сведения, что этот концерт был анонсирован; состоялся ли он — неизвестно.

<sup>93</sup> Рецензии в журнале «Allgemeine musikalische Zeitung», а также в газетах «Frankfurter Mercur» и «Frankfurter Zeitung», откуда почерпнуты сведения о пребывании Рубинштейна во Франкфурте-на-Майне, не дают возможности установить, состоялся здесь один или несколько концертов.

<sup>94</sup> Выступал ли Рубинштейн в это время в Париже — неизвестно. Отсюда он поехал через Копенгаген в Стокгольм, а не в Петербург.

<sup>95</sup> В «Автобиографических рассказах» А. Рубинштейн назвал в числе стран, которые он в эти годы посетил, и Норвегию. Если судить по его паспорту, выданному в Стокгольме, маршрут лежал из Стокгольма через Истад (Юстад) в Любек, и, следовательно, в Норвегию он не заезжал. У нас не было возможности проверить, не ошибся ли Рубинштейн в своих воспоминаниях.

<sup>96</sup> «Во всем душа и мысль, а не дрессировка», — писал о нем А.-Ю. Бехер («Allgemeine Wiener Musikzeitung», 29 января 1842 г., № 13).

<sup>97</sup> Приводим характерный в этом отношении отрывок из статьи французской писательницы Эмиль Жирарден (писавшей иногда под псевдонимом Шарль де Лонэ): «Маленький Рубинштейн — выдающийся пианист и очень умный ребенок; когда он играет на рояле, он совершенно не напоминает, подобно своим сотоварищам, маленькую жертву. Когда ему аплодируют, он начинает смеяться; когда он преодолевает какую-нибудь необычайную трудность, он делает очень забавную насмешливую гримаску. Он играет

с видом школьника, который подшутил над вами, и кажется, что исполнить «Адский галоп» Листа для него не труднее, а, быть может, легче, чем перепрыгнуть через ров, взобраться на дерево или влезть на верхушку мачты» («La Presse», 10 апреля 1841 г.).

См. также рецензию Е. в «Kölnische Zeitung», 22 июля 1841 г., № 203; рецензию Н-г в «Der Humorist», 1842, № 8; рецензию Мозевеиуса в «Breslauer Zeitung», 5 января 1843 г., № 4.

<sup>98</sup> И. Г л е б о в [Б. В. Асафьев], А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 22.  
<sup>99</sup> «Breslauer Zeitung», 14 января 1843 г.

<sup>100</sup> «Allgemeine Wiener Musikzeitung», 29 января 1842 г., № 13.

<sup>101</sup> См. В. Litzmann, Clara Schumann, В. II. Lpzg., 1902, S. 18.

<sup>102</sup> «La Quotidienne», 3 марта 1841 г., № 62.

<sup>103</sup> См. Dг. А.-J. Becher, Concert des Anton Rubinstein...— «Allgemeine Wiener Musikzeitung», 8 февраля 1842 г., № 17.

<sup>104</sup> См. Dг. А.-J. Becher, Concert des zehnjährigen Pianisten Anton Rubinstein aus Moskau.— «Allgemeine Wiener Musikzeitung», 15 января 1842 г., № 7.

<sup>105</sup> Dг. А.-J. Becher, Zweites Concert von Anton Rubinstein...— «Allgemeine Wiener Musikzeitung», 29 января 1842 г., № 13.

<sup>106</sup> В. Litzmann, Clara Schumann, цит. том и изд., S. 40.

<sup>107</sup> Mahler, Zweites Concert des A. Rubinstein.— «Der Wanderer», 25 января 1842 г., № 21.

<sup>108</sup> См., например, «Breslauer Zeitung», 7 января 1843 г., № 6.

<sup>109</sup> «Breslauer Figaro», 23 января 1843 г., № 19, стр. 80.

<sup>110</sup> «Revue et Gazette musicale», 28 марта 1841 г., p. 195—196.

<sup>111</sup> «Allgemeine musikalische Zeitung», 15 декабря 1840 г., № 50, S. 1072—1073.

<sup>112</sup> Р. Шуман перепечатал одну из статей А. Бехера о Рубинштейне в «Neue Zeitschrift für Musik» (1 февраля 1842 г., № 10) со следующим примечанием:

«Об этом чудесном даровании мы слышали уже отовсюду. Теперь и «Allgemeine Wiener Musikzeitung» помещает о нем статью; благодаря имени ее автора — д-ра А. Бехера, известного в качестве строгого судьи, она приобретает двойное значение».

<sup>113</sup> Б. В. Асафьев поместил (на стр. 29) цит. выше работы о Рубинштейне следующее примечание: «Бехер Альфред был композитор и музыкальный писатель. В 1848 г. он был расстрелян за участие в революции... К сожалению, Лисовский не сообщает, где был помещен и о чем был этот отзыв. Рубинштейн же сам ничего не говорит о таком. Когда же Рубинштейн был в Вене еще мальчиком, в 1842 г., тогда, действительно, о первом его концерте давал отзыв д-р А. И. Беккер (Becker, а не Becher)...» Б. В. Асафьев ошибся: рецензии о венских концертах Рубинштейна в 1842 г. писал тот самый д-р Альфред-Юлиус Бехер (А.-J. Becher), который впоследствии был расстрелян венскими реакционерами.

<sup>114</sup> «Allgemeine Wiener Musikzeitung», 13 января 1842 г., № 6, S. 26.

<sup>115</sup> Dг. А.-J. Becher, Zweites Concert von Anton Rubinstein...— «Allgemeine Wiener Musikzeitung», 29 января 1842 г., № 13.

<sup>116</sup> Moscheles Leben von seiner Frau, В. II. Lpzg., 1873, S. 90.— На недетскую мощь его игры обратила внимание пресса всех стран. Так, например, голландская газета «Allg. Handelsblad» (3 июля 1841 г.) отмечала высокие качества рояля, на котором он играл, «так как любой другой, обыкновенный инструмент... не выдержал бы ударов его могущественных пальцев» (цит. по А. van Halten, Anton Rubinstein).

<sup>117</sup> «Frankfurter Zeitung», 26 сентября 1841 г., № 266.

<sup>118</sup> «The Athenaeum», 21 мая 1842 г.

<sup>119</sup> «Sonntagsblätter», 1842, № 3.

<sup>120</sup> См. там же, а также «La Phalange», 7 апреля 1841 г., № 42; «Journal de la Haye», 20 июня 1841 г., № 146, статьи Бехера.

<sup>121</sup> «Allgemeine Theaterzeitung», 11 января 1842 г., № 9.

<sup>122</sup> Ср. со словами критика венской газеты «Der Humorist»: «Он обладает... красивым, полным звуком и переливающимся богатой нюансировкой исполнением, приобретающим в глубоком впечатляющем колорите уташающего piano задушевный характер» (Н-г, Concert des jungen Anton Rubinstein.— «Der Humorist», 1842, № 8).

<sup>123</sup> См. указанные выше номера «Der Humorist» и «Sonntagsblätter», а также «Frankfurter Zeitung», 26 сентября 1841 г.; «Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode», 23 марта 1842 г.; «Breslauer Zeitung», 9 января 1843 г.

<sup>124</sup> См. «Allgemeine musikalische Zeitung», ноябрь 1842 г., № 44, S. 880—881; «The Athenaeum», 21 мая 1842 г.

<sup>125</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого», л. 23.

<sup>126</sup> F. Hiller, Künstlerleben. Köln, 1880, S. 150.

<sup>127</sup> «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 4 и 5.

<sup>128</sup> «Литературная газета», 7 марта 1843 г., № 10, стр. 203.

<sup>129</sup> А. А. Стахович, Ключки воспоминаний. М., 1904, стр. 346.

<sup>130</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого», лл. 22—23.

<sup>131</sup> Н. Финдейзен, А. Г. Рубинштейн. Очерк его жизни и музыкальной деятельности, цит. изд., стр. 20.

<sup>132</sup> Г. Гейне, Лютетия.— Полное собрание сочинений, т. 9. М.—Л., 1936, стр. 150.

<sup>133</sup> Н. Д. Кашкин, А. Г. Рубинштейн.— «Русское обозрение», декабрь 1894 г., т. 30, стр. 973; см. его же, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— «Русское обозрение», сентябрь 1897 г., т. 47, стр. 153—154.

<sup>134</sup> А. Рубинштейн, Автобиографические воспоминания.— «Русская старина», ноябрь 1889 г., стр. 15.

<sup>135</sup> Некоторые иностранные авторы, писавшие о Рубинштейне, стремясь доказать, что искусство великого пианиста принадлежит не России, а Западной Европе, бездоказательно утверждали, что Рубинштейн — ученик Листа. Так, например, Ла Мара писала, что мальчик Рубинштейн провел в Париже полтора года и что он «в своих занятиях усиленно двигался вперед наставлениями Листа». Это неверно: Рубинштейн провел в Париже лишь полгода; из этого времени Лист был в Париже не более двух с половиной месяцев; а самое главное — по этому поводу есть ясные и исчерпывающие слова самого Рубинштейна: «В Париже никаких музыкальных лекций я не посещал. Занимался со мной один Виллуан» («Автобиографические рассказы»).

<sup>136</sup> Н. Д. Кашкин, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— «Русское обозрение», сентябрь 1897 г., т. 47, стр. 153.

<sup>137</sup> См. Ц. Кюи, История литературы фортепьянной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. СПб., 1889, стр. 68.

См. также С. Кавос-Дехтерева, Музыкальные лекции (курс фортепьянной литературы). СПб., 1895; A. Hippus, Was Rubinstein in den Stunden sagte...— Sonderabdruck aus der «Neuen Musikzeitung». Stuttgart—Leipzig, б. д.

<sup>138</sup> Судя по другим страницам «Автобиографических рассказов», речь идет не только о времени пребывания в Париже.

<sup>139</sup> «Северная пчела», 6 марта 1843 г., № 51.

<sup>140</sup> «СПб. ведомости», 7 марта 1843 г.

<sup>141</sup> «Литературная газета», 14 марта 1843 г., № 11.

<sup>142</sup> См. «Северная пчела», 27 марта 1843 г., № 68.

<sup>143</sup> «СПб. ведомости», 11 марта 1843 г., № 56.

<sup>144</sup> «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 4, стр. 11.

<sup>145</sup> «Слышал я этот эпизод из уст Николая Григорьевича в присутствии брата», — пишет Н. Д. Кашкин.

<sup>146</sup> Н. Д. Кашкин, Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне.— «Русское обозрение», сентябрь 1897 г., т. 47, стр. 160.

<sup>147</sup> «Моск. ведомости», 10 апреля 1843 г., № 43.

<sup>148</sup> А. Фет, Ранние годы моей жизни. М., 1893, стр. 173—174.

<sup>149</sup> До этого времени он написал песню «Призыв из далека» (ор. 2 по первой нумерации сочинений. 1841 г.) и этюд «Ундина» (ор. 1 по первой нумерации сочинений, осень 1842 г.).

<sup>150</sup> Возможно, что это был один из ноктюрнов, изданных в 1848 г. Гаслингером как ор. 10 (по первой нумерации сочинений).

<sup>151</sup> См. «СПб. ведомости», 1844, № 58. О сочинении Рубинштейном в эти годы «русских песен» на стихи Пушкина, Лермонтова и Жуковского, а также романсов на слова Уланда и Гюго имеется указание и в «Путешествии по России» барона Гакстгаузена.— «Моск. ведомости», 26 декабря 1848 г., № 156.

<sup>152</sup> См., например, «Русский инвалид», 14 марта 1844 г., № 59; «Северная пчела», 16 марта 1844 г., № 61, и др.

<sup>153</sup> А. Б. Ир. [В. Ф. Одоевский], Последний концерт Рубинштейнов.— «Русский инвалид», 30 марта 1844 г., № 69. Определил авторство этой статьи и обратил на нее наше внимание Г. Б. Бернандт.

<sup>154</sup> См. письмо К. Х. Рубинштейн к Герценштейн от 11 мая 1844 г. (ИТМ).

<sup>155</sup> В дневнике Клары Шуман имеется следующая запись от 5 (17) марта 1844 г.: «Я забыла написать, что случайно приехавший из Москвы Рубинштейн приходил слушать квинтет [Шумана]» (Страницы из дневника Клары и Роберта Шуман.— «Советская музыка», 1954, № 7, стр. 66).

<sup>156</sup> Э - ь, Братья Рубинштейны.— «СПб. ведомости», 22 марта 1844 г., № 66.

<sup>157</sup> «Варшавский курьер», 1844, № 289.

<sup>158</sup> А. Г. Рубинштейн, Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 88—89.

<sup>159</sup> Б. В. Асафьев. Григ. М., 1948, стр. 37.

<sup>160</sup> Б. В. Асафьев, Глинка. М., 1947, стр. 35.

<sup>161</sup> Там же, стр. 31.

<sup>162</sup> Автограф отзыва принадлежит М. Э. Гольдштейну.

<sup>163</sup> Об этом Рубинштейн рассказывал Фетису. См. Fétis, Biographie universelle des musiciens, v. VII. Paris, 1864, p. 344—345.

<sup>164</sup> «Allgemeine musikalische Zeitung», 1845, № 42, стр. 746.

<sup>165</sup> Григорий Романович Рубинштейн умер 9 (21) января 1847 г. В письме неизвестного к Роману Ивановичу Рубинштейну, в котором указана эта дата, имеются следующие строки, рисующие положение семьи после смерти отца: «Трудно описать здесь словами, в каком плачевном положении он оставил свое семейство: надобно быть здесь, на месте, и знать подробно все обстоятельство, чтобы иметь хоть слабое понятие о том бедственном и несчастном положении, в котором осиротелое после покойного сына вашего семейство ныне находится» (письмо неизвестного к Р. И. Рубинштейну от 10 января 1847 г., РО ЛГК).

<sup>166</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого», л. 77.

<sup>167</sup> Об этом свидетельствует пианист и музыкальный критик Г. Эрлих, выступавший в кабачке совместно с Рубинштейном.— См. E. Zabel, Anton Rubinstein, ein Künstlerleben. Lpzg., 1892, S. 37.

<sup>168</sup> «Wiener Allgemeine Musikzeitung», 25 февраля 1847 г., № 25.

<sup>169</sup> См. L. K. v. Kohlenegg (Poly Henrion), Unter berühmten Menschen. VIII. Sturm und Drangperioden.— «Über Land und Meer», 1872, № 32.

<sup>170</sup> См. «Wiener Allgemeine Musikzeitung», 1847, № 23, 24, 25. Концерты эти происходили в городе Оденбурге 7 (19) и 8 (20) февраля 1847 г. Местное Музыкальное общество в знак благодарности избрало тогда Рубинштейна своим почетным членом.— См. «Wiener Allgemeine Musikzeitung», 25 февраля 1847 г., № 24, S. 100.

<sup>171</sup> См. L. K. v. Kohlenegg (Poly Henrion). *Unter bestimmten Menschen*. — «Über Land und Meer», 1872, № 32.

<sup>172</sup> «Век», 1861, № 1.

<sup>173</sup> Письмо к И. Аберту от 24 декабря 1864 г. [5 января 1865 г.] из «Ungedruckte Briefe von... Anton Rubinstein...» — «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», 1903, Н. 4.

<sup>174</sup> Оба эти произведения не сохранились.

<sup>175</sup> «По отзывам авторитетных критиков, Рубинштейн замечательнейшим образом развил свою игру на произведениях Бетховена и Мендельсона» («Wiener Allgemeine Musikzeitung», 15 мая 1847 г., № 58).

<sup>176</sup> «Wiener Allgemeine Musikzeitung», 16 марта 1847 г., № 32, S. 131.

<sup>177</sup> «Wiener Allgemeine Musikzeitung», 15 мая 1847 г., № 58, S. 235.

<sup>178</sup> Цит. по «Neue Zeitschrift für Musik», 26 июля 1847 г., S. 47.

<sup>179</sup> См. корреспонденцию из Прессбурга от 31 августа 1847 г., помещенную в «Wiener Allgemeine Musikzeitung», 7 сентября 1847 г., № 107, S. 431.

<sup>180</sup> См. «Wiener Allgemeine Musikzeitung», 1847, № 120, S. 484, № 134, S. 538, № 136, S. 548, № 139, S. 560.

<sup>181</sup> «Wiener Allgemeine Musikzeitung», 11 сентября 1847 г., № 109, S. 439.

<sup>182</sup> «Allgemeine musikalische Zeitung», 22 сентября 1847 г., № 38, S. 662.

<sup>183</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений. т. V. М., 1929, стр. 266.

<sup>184</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 21, стр. 32.

<sup>185</sup> В ноябре 1847 г. Рубинштейн присутствовал в Берлине на похоронах Мендельсона.

<sup>186</sup> В. Либкнехт, Германия полвека тому назад (К юбилею мартовской революции). Пер. М. И. Ульяновой. СПб., 1907, стр. 36.

<sup>187</sup> А. К. Аврамова, цит. рукопись.

<sup>188</sup> В сезоне 1847/48 г. Рубинштейн в Берлине не выступал, и немецкая музыкальная пресса, насколько удалось установить, не уделяла ему почти никакого внимания. Его имя встречается лишь несколько раз в сообщениях о вышедших музыкальных новинках. В этой связи обращает на себя внимание, что «Neue Zeitschrift für Musik» — журнал, который неодобрительно отозвался о некоторых фортепьянных пьесах молодого Рубинштейна, 25 марта 1848 г., т. е. непосредственно после мартовских революционных дней в Берлине, очень высоко оценил цикл его песен, ор. 1, на слова Р. Левенштейна за их народный характер. В этих песнях нет ничего примечательного, но самый факт сочинения молодым композитором в те дни музыки в «народном духе» на «стихи на народном диалекте» является косвенным свидетельством того, что лозунги, бытовавшие в кругах берлинской художественной интеллигенции, привлекли к себе внимание юноши.

<sup>189</sup> Редактор «Русской старины» считал, вероятно, этот кружок за революционное общество.

<sup>190</sup> Христов Г. Гуфеланд — немецкий врач и деятель в области организации медицинского образования.

<sup>191</sup> Если память не изменила Рубинштейну и он действительно присутствовал на принятии в члены кружка поэта и драматурга Э. Гейбеля, которое состоялось 13 (25) января 1846 г., Рубинштейн посещал собрания общества еще во время своего первого пребывания в Берлине.

<sup>192</sup> Эти настроения резко изменились после поражения революции 1848 г. Исследователь немецкой литературы этих лет Фонтан (см. Th. - Chr. Fontane, Scherenberg und das literarische Berlin von 1840 bis 1860. Berlin, 1885, S. 87—88) указывает, например, что в 1849 г. из общества вышел Рудольф Левенштейн, так как считал, что деятельность кружка приняла реакционный характер. Заметим попутно, что Рубинштейн, написавший в 1848 г. свои песни, ор. 1, на слова Р. Левенштейна, был с ним в дружеских отношениях.

<sup>193</sup> Корреспонденция из Берлина, помещенная в «Neue Zeitschrift für Musik», 2 мая 1848 г., № 39.

<sup>194</sup> «Allgemeine musikalische Zeitung», 21 июня 1848 г., № 25, S. 401.

<sup>195</sup> Полагаем, что Рубинштейн впервые столкнулся с этими проблемами за рубежом, потому что из России, где эти вопросы ставились передовой критикой, он уехал ребенком.

<sup>196</sup> А. Г. Рубинштейн, Музыка и ее представители, цит. изд., стр. 13. Отметим, что в «Автобиографических рассказах» Рубинштейн иллюстрирует эту мысль примером, непосредственно связанным с революционными событиями 1848 г.: «Какой перелом повлекло за собой революционное движение 48 года не только в политическом мире, но и в искусстве! Изменился и вкус публики, и методы воспитания артиста, и воззрения артистов. Ничего общего с тем, что было до революции».

## Часть вторая

### Глава пятая

<sup>1</sup> И. Г. Прыжов, Очерки, статьи, письма. М.—Л., 1934, стр. 12. Цитируемое двустишие принадлежит Некрасову.

<sup>2</sup> Г. Успенский, Растеряевские типы и сцены. Собрание сочинений в двух томах, т. I. СПб., 1889, стр. 175.

<sup>3</sup> Быть может, это повлекло за собой и возвращение Рубинштейна в Россию осенью 1848 г.

<sup>4</sup> В 1844 г., когда К. Х. Рубинштейн с сыновьями и дочерью поехала за границу, у нее был общий паспорт на себя и детей. С этим паспортом она в 1846 г. вернулась в Россию.

<sup>5</sup> В одной из первых биографий Рубинштейна, опубликованной в журнале издателя, Г. Зенфа, «Signale für die musikalische Welt» и написанной со слов Рубинштейна, весь этот эпизод изложен иначе: «Начались преследования. Рубинштейн был арестован, объявлен политическим эмиссаром-пропагандистом и — приговорен к ссылке в Сибирь». Дальше сообщалось, что вмешательство графа Виельгорского сначала не дало результатов. «Полагали, что игра (Рубинштейна.— Л. Б.) на фортепьяно являлась «особой приметой» политического эмиссара и что Виельгорского ввели в заблуждение». — «Signale für die musikalische Welt», 1860, S. 43.

<sup>6</sup> См., например, «Автобиографические воспоминания», цит. изд., стр. 17.

<sup>7</sup> Письмо к матери от 23 декабря 1851 г. [4 января 1852 г.].

<sup>8</sup> Воспоминается, что в том же 1851 г. Герцен называл «официальную Россию» «замороженным адом», в котором люди предаются страстям, «чтобы получить несколько мгновений опьянения...» (Полное собрание сочинений и писем под ред. М. К. Лемке, т. VI. П., 1919, стр. 372).

<sup>9</sup> Письмо к матери от 11[23] декабря 1850 г.

<sup>10</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого», лл. 77—78.

<sup>11</sup> Письмо к матери от [11]23 июля 1854 г.

<sup>12</sup> Некоторые из этих карикатур сохранились в ИРЛИ.

<sup>13</sup> Надпись на нотном автографе 6 пьес для фортепьяно «Петербургские вечера», ор. 44 (ИРЛИ).

<sup>14</sup> П. С[тепанов], Воспоминания.— «Русская старина», 1871, т. IV, стр. 55.

<sup>15</sup> Выступление Рубинштейна в этом концерте не состоялось, хотя он назвал Фантазию прекрасной и писал, что «с восхищением с ней познакомился» (письмо к Даргомыжскому от 31 марта [12 апреля] 1853 г., ИРЛИ).

<sup>16</sup> А. И. Герцен, Письма из Франции и Италии 1847—1852.— Собрание сочинений в 30 томах, т. 5. М., 1955, стр. 52—53.

17 М. С. Щепкин, Записки. Письма... М., 1952, стр. 236.

18 Из писем к матери от 22 ноября [4 декабря] 1853 г. и от 2[14] февраля 1854 г.

19 Письмо к матери от 5[17] января 1856 г.

20 См. письмо к матери от 9[21] марта 1854 г.

21 В. Р. Зотов во второй половине 50-х гг. встречался с Герценом и участвовал в «Колоколе», а впоследствии принял на хранение архивы «Земли и воли» и «Народной воли» (см. С. Макашин, Салтыков-Щедрин. М., 1949, стр. 455).

22 Приводим для сравнения рассказ Рубинштейна в редакции М. Семеновского: «Приезжает он (студент университета, с которым Рубинштейн познакомился у С. Борер.— Л. Б.) в назначенное время, везет меня куда-то на конец Большой Садовой улицы, за церковь Покрова; вводит в какую-то квартиру, и там мы находим большое собрание мужчин, молодых и пожилых, военных и статских; из военных помню одного, то был Пальм, но я все не вижу хозяина. Спрашиваю о нем, мне отвечают: «подождите, увидите, всех нас позовут». Наконец раздается звонок, распахиваются двери, и мы входим в большую комнату, где пред эстрадою стоит ряд стульев, как в концерте. На эстраду входит красивый мужчина с бородой и начинает читать что-то вроде социалистического и коммунистического трактата,— сколько помню, печатное. Все это меня чрезвычайно удивило, и я не скрыл своего удивления от соседей. «Вот не ожидал, говорю я, встретить что-либо подобное здесь, в России! Я понимаю, что такие чтения и такие мысли и принципы высказываются за границей,— там есть для этого почва, условия быта и строй общественной совершенно другие; но у нас, в России, всем этим принципам не может быть места! И строй нашей жизни и наши учреждения нисколько не подходят к тому, чтобы у нас развивались идеи, подобные тем, какие нам здесь читают».

Высказал я это, не обинуясь, всем, кто хотел меня слушать на этом вечере— у Михаила Васильевича Бутаевича-Петрашевского,— то был он,— и, можете представить, это только обстоятельство меня, надо полагать, и спасло впоследствии! Впрочем, Петрашевский бывал у меня потом, на квартире у Лури, на Большой Морской, на каковой квартире давал мне читать разные либеральные, на иностранных языках, книги, мы с ним толковали о конституции, о парламентах и проч.

Я вскоре уехал в Москву, и здесь матушка однажды говорит мне: «Слышай ты, что делается в Петербурге? Арестован какой-то Петрашевский и с ним много разных лиц, его посещавших. Эти господа составили какое-то тайное общество и вот засажены в крепость».— Можете представить себе, как встряхнуло меня это известие! Не без робости возвратился я тогда из Москвы и с тревогою ждал, что вот-вот меня арестуют...» (А. Г. Рубинштейн, Автобиографические воспоминания, цит. изд., стр. 29—30).

23 Письмо к матери от 26 сентября [8 октября] 1883 г.

24 Н. Финдейзен, А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 34.

25 Р. Генрика, Фортельянное творчество А. Рубинштейна.— «Русская музыкальная газета», 1918, № 1—2, стр. 76, 79.

26 Письмо к матери от 9[21] марта 1853 г.

27 Письмо к матери от 1[13] ноября 1850 г.

28 Письмо к матери от 13[25] ноября 1850 г.

29 Письмо к матери от 28 декабря 1850 г. [9 января 1851 г.]— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 19.

30 Письмо к матери от 25 января [6 февраля] 1851 г.

31 Письмо к матери от 28 апреля [10 мая] 1851 г.

32 Письмо к матери от 21 мая [2 июня] 1851 г.

33 М. Давидова, Воспоминания об А. Г. Рубинштейне.— «Исторический вестник», апрель 1899 г., т. 76, стр. 91.

34 Письмо к матери от 12[24] января 1853 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 31.

<sup>35</sup> Письмо к М. Бернарду от 12[24] июня 1850 г.— Автографы музыкальных деятелей, 1839—1889, премия музыкального журнала «Нувеллист», стр. 7.

<sup>36</sup> Иоганнис, бывавший в доме у Рубинштейнов еще в 30-х гг., протезировал ему.

<sup>37</sup> Письмо к матери от 26 марта [7 апреля] 1851 г.

<sup>38</sup> Письмо к матери от 16[28] апреля 1851 г.

<sup>39</sup> См. письмо к матери от 4[16] июня 1852 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 24.

<sup>40</sup> Письмо к матери от 3[15] февраля 1853 г.

<sup>41</sup> Письмо к матери от 25 января [6 февраля] 1851 г.

<sup>42</sup> Письмо к матери от 4[16] июня 1852 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 24.

<sup>43</sup> Письмо к матери от 8[20] июня 1853 г.

<sup>44</sup> Письмо к матери от 20 июня [2 июля] 1852 г.

<sup>45</sup> М. П. Мусоргский, Письма и документы. Собрал и обработал А. Н. Римский-Корсаков. М.—Л., 1932, стр. 81.

<sup>46</sup> С. Бахрушин, Великая княгиня Елена Павловна.— Сб. «Освобождение крестьян». СПб., 1911, стр. 123.

<sup>47</sup> На певице Анне Фридебург, впоследствии вышедшей замуж за пианиста Лешетицкого.

<sup>48</sup> Письмо к матери от [28 февраля] 12 марта 1873 г.

<sup>49</sup> Письмо к М. Фредро от [7]19 ноября 1854 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 41.

<sup>50</sup> Напомним, что Рубинштейн приступил к своим обязанностям аккомпаниатора во дворце Елены Павловны летом 1852 г., а уже в октябре представил ей проект создания Музыкальной академии (консерватории).

<sup>51</sup> Письмо к матери в начале 1852 г.

<sup>52</sup> Письмо к матери от 16[28] июня 1856 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 50.

<sup>53</sup> Письмо к матери от 23 января [4 февраля] 1857 г.— Там же, стр. 51.

<sup>54</sup> Письмо к матери от 3[15] апреля 1857 г.

<sup>55</sup> Письмо к матери от 20 июня [2 июля] 1852 г.

<sup>56</sup> Письмо к матери от 8[20] июня 1853 г.

<sup>57</sup> Письмо к матери от 19[31] августа 1852 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 27.

## Глава шестая

<sup>58</sup> Письмо к матери от 12[24] января 1851 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 21.

<sup>59</sup> Историко-хронологическое изучение сочинений Рубинштейна было до сих пор невозможно, так как отсутствовала датировка многих его произведений. В свое время на это обратил внимание Б. В. Асафьев (Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, стр. 308). Имевшиеся в нашем распоряжении новые рукописные материалы, программы концертов, издательские объявления, помещенные в русской и иностранной прессе, и др. дали возможность составить хронологический перечень произведений Рубинштейна, помещенный в приложении к настоящей книге. При составлении этого списка выяснилось следующее: 1) многие крупные сочинения, написанные и исполнявшиеся в 50-х гг., не были опубликованы (рукописи, по-видимому, утеряны или были уничтожены самим композитором); 2) попытки отдельных авторов датировать произведения Рубинштейна в соответствии с номером сочинения только приводили к путанице: например, ор. 64 написан и опубликован за несколько лет до ор. 3; ор. 27 — до ор. 2; ор. 48 — до ор. 17 и т. д. Объясняется это тем, что в 50-х гг. сочинения Рубинштейна издавались в России Бернардом и другими издателями без обозначения номера сочинения. Лишь впоследствии,



при переиздании за границей, эти произведения получали соответствующий порядковый номер.

<sup>60</sup> Все остальные вокальные и фортепьянные произведения Рубинштейна издавались в эти годы Бернардом в виде отдельных пьес. Сборник «Басни Крылова» был впоследствии, в конце 1863 г., переиздан Зенфом как ор. 64. В это переиздание вошли только пять басен.

<sup>61</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах. т. II. М., 1948, стр. 713—715.

<sup>62</sup> См. Б. Асафьев, Русская музыка от начала XIX столетия. цит. изд., стр. 79; В. А. Васина-Гроссман, Русский классический романс XIX века. М., 1956, стр. 256. Из этой книги (стр. 260—261) взята цитата. помещенная ниже и относящаяся к романсу Рубинштейна «Желание».

<sup>63</sup> Изданы в Петербурге отдельными песнями в 1849 г. В 1856 г. переизданы Густавом Леви в Вене в виде «Сборника песен», ор. 27.

<sup>64</sup> Издана в Петербурге в 1852 г. В 1856 г. переиздана Зенфом в «Сборнике дуэтов», ор. 48.

<sup>65</sup> См. В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. III, цит. изд., стр. 139.

<sup>66</sup> «Перстенечек» Рубинштейна в первой половине 50-х гг. был переиздан в новом варианте. Приведенные нотные примеры взяты из этого варианта песни. Сличение ее с первой версией, изданной в 1849 г. показывает, что композитор обострил как раз те приемы своего композиционного метода, на которые мы обратили внимание читателя. В частности, он вставил дополнительный диалог между голосом и фортепьяно и сделал более рельефным ритмическое развитие в кульминации песни.

<sup>67</sup> М. Горький, Избранные литературно-критические статьи. М., 1941, стр. 68.

<sup>68</sup> «СПб. ведомости», 8 апреля 1850 г., № 80 (под статьей подпись: «Прохожий»).

<sup>69</sup> Н. Финдейзен, А. Г. Рубинштейн..., цит. изд., стр. 31.

<sup>70</sup> Письмо к матери от 1[13] декабря 1850 г.

<sup>71</sup> Письмо к матери от 11[23] декабря 1850 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 17.

<sup>72</sup> К сожалению, не удалось разыскать решения цензуры об опере Рубинштейна «Дмитрий Донской».

<sup>73</sup> Письмо к матери от 11[23] декабря 1850 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 17.

<sup>74</sup> Письмо к матери от 12[24] января 1851 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 21. Не зная ни первоначального текста оперы, ни решений цензурного комитета, трудно ответить на вопрос, почему Рубинштейну представлялось столь важным, чтобы публика «узнала подлинные имена» героев оперы.

<sup>75</sup> Письмо к матери от 9[21] февраля 1851 г.

<sup>76</sup> Письмо к матери от 14[26] марта 1851 г.

<sup>77</sup> Письмо к матери от 16[28] апреля 1851 г.

<sup>78</sup> Письмо к матери от 8[20] августа 1851 г.

<sup>79</sup> Письмо к матери от 18[30] марта 1852 г.

<sup>80</sup> Письмо к матери от 4[16] апреля 1852 г.

<sup>81</sup> Письмо к матери от 21 апреля [3 мая] 1852 г.

<sup>82</sup> «СПб. ведомости», 7 мая 1852 г., № 102.

<sup>83</sup> [А. Серов], Русская опера в Петербурге. «Куликовская битва»... Музыка А. Рубинштейна.—«Пантеон», 1852, т. III, кн. V. Статья была опубликована без подписи автора. Не подлежит, однако, сомнению, что основная (1-я) часть этой статьи, в которой разбиралась музыка оперы, написана А. Серовым. Он сам указывал на это в письме к В. Стасову:

«Статья [в «Пантеоне»] была не подписана мною — потому что не вся моя (о либретто писал другой «сотрудник», которого даже имени мне Кони не сказал)» (см. письмо от 30 июня 1852 г.—«Русская старина», 1908, № 6, стр. 486).

<sup>84</sup> Хранится в Центральной музыкальной библиотеке в Ленинграде.  
<sup>85</sup> Хранится в ИТМ.  
<sup>86</sup> В письме к В. Стасову от 15 мая 1852 г. он значительно резче высказался об опере Рубинштейна.—См. «Русская старина», 1908, № 5, стр. 457.

<sup>87</sup> Письмо к матери от 4[16] июня 1852 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 24.

<sup>88</sup> См. цит. письмо А. Серова к В. Стасову от 30 июня 1852 г.

<sup>89</sup> Письмо к матери от 9[21] февраля 1851 г.

<sup>90</sup> Письмо к матери от 4[16] июня 1852 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 24.

<sup>91</sup> Письмо к матери без даты [май 1852 г.].

<sup>92</sup> Письмо к Ф. А. Кони, судя по содержанию, написано между 6(18) апреля и 26 июля (7 августа) 1853 г. (ИТМ).

<sup>93</sup> Н. В. Шелгунов, Воспоминания. М.—Л., 1923, стр. 167.

<sup>94</sup> Письмо к матери от 5[17] сентября 1852 г.

<sup>95</sup> Цит. выше письмо к Ф. А. Кони.

<sup>96</sup> Отметим здесь еще один неосуществленный оперный замысел Рубинштейна:

«Скоро начну,—писал он матери,—свою оперу «Мазепа», по «Полтаве» Пушкина, либретто которой мне теперь обещают написать» (письмо от 26 июля [7 августа] 1853 г.).

<sup>97</sup> Письмо к матери от 12[24] января 1853 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 31.

<sup>98</sup> Как можно судить по надписи, сделанной на титульном листе рукописного либретто, опера разучивалась под руководством автора следующим составом исполнителей: Бей-Булат — О. А. Петров, Лейла — Лаврова, Зулима — Д. М. Леонова, Хаджи-Абрек — П. П. Булахов (ЦГИАМ).

<sup>99</sup> Была издана лишь песня Зулимы.

<sup>100</sup> А. Н. Пыпин, Мои заметки. М., 1910, стр. 46.

<sup>101</sup> Об этом Рубинштейн писал Листу [16]28 августа 1854 г.—См. Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt, herausgegeben von La Mara, V. I. Lpzg., 1895.

<sup>102</sup> Письмо к матери от 6[18] мая 1853 г.

<sup>103</sup> «СПб. ведомости», 7 мая 1853 г., № 99.

<sup>104</sup> «Северная пчела», 15 мая 1853 г., № 107.

<sup>105</sup> См., например, Н. А. Белоголовый, Воспоминания и другие статьи. М., 1897, стр. 316 и др.

<sup>106</sup> См. «Песни Пинежья», т. II. М., 1937, стр. 535.

<sup>107</sup> Этот прием мелодического развития в обогащенном виде широко использовал впоследствии Чайковский.

<sup>108</sup> Рукопись концертштюка Алябьева хранится в Гос. центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки; рукопись концерта Геништы — в библиотеке Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

<sup>109</sup> Против взгляда о прямом влиянии Мендельсона на Рубинштейна в свое время выступал Г. Бюлов, слышавший в музыке концертов Рубинштейна «бетховенский дух».

<sup>110</sup> Вот один из примеров:



<sup>111</sup> Обычно на ритмо-интонациях бытовых танцев построены финалы

концертов Рубинштейна. Так, например, в финале концерта ор. 35 встречается вариант (на  $\frac{6}{8}$ ) формулы вальса.

<sup>112</sup> Из ранних концертов дольше других удержался в репертуаре Концерт G-dur, ор. 45.

<sup>113</sup> Б. В. Асафьев, А. Г. Рубинштейн (к 50-летию со дня смерти). — Сб. «Советская музыка», 1946, № 6, стр. 7.

<sup>114</sup> На эти недостатки фортепьянных и фортепьянно-ансамблевых сочинений молодого Рубинштейна русская музыкальная критика указывала еще в начале 50-х гг. Так, например, один из критиков писал в 1853 г.: «Можно сказать, что каждое из его произведений содержит в себе места удивительные, но редко впечатление целого бывает вполне удовлетворительно: то охолодит вас какой-нибудь избитый мотив, то недостает ясности, то излишняя растянутасть производит монотонию... Мне кажется, что г. Рубинштейн пишет слишком много и слишком скоро. Это величайший его враг» («Библиотека для чтения», апрель 1853 г., т. 118, Смесь, стр. 79—80).

<sup>115</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 44 об.

<sup>116</sup> См., например, как мастерски подводит композитор в первой части концерта ко второй теме.

<sup>117</sup> Не следует при этом забывать, что и в жанре русских камерных фортепьянных и фортепьянно-ансамблевых пьес первой половины века, тесно связанных еще с домашним бытовым музицированием, вызревали элементы виртуозно-концертного фортепьянного стиля. В особенности это относится, конечно, к некоторым фортепьянно-ансамблевым и четырехручным пьесам Глинки.

<sup>118</sup> См., например, Andante из концерта ор. 45.

<sup>119</sup> В фортепьянном изложении он не прибегает и к имитации звучности отдельных оркестровых инструментов. Единственное исключение — фанфары, звучность «меди».

<sup>120</sup> См., например, нотный пример на стр. 127.

<sup>121</sup> См., например, Adagio non troppo из концерта ор. 35.

<sup>122</sup> См., например, побочные партии в первых частях концертов ор. 25 и 35. Такого песенного склада побочные партии стали впоследствии типичными для русского фортепьянного концерта.

<sup>123</sup> Романс издан в 1849 г. Дату сочинения или опубликования транскрипции установить не удалось.

<sup>124</sup> См. Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс. Кн. II. Интонация. М., 1947, стр. 158.

<sup>125</sup> См. М. А. Балакирев, Переписка с Н. Г. Рубинштейном и с М. П. Беляевым. М., 1956, стр. 18.

<sup>126</sup> [L. Köhler], Musikleben in Königsberg. — «Signale für die musikalische Welt», 1860, N. 4, S. 288—289.

<sup>127</sup> П. И. Чайковский, Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I. М.—Л., 1934, стр. 376.

<sup>128</sup> Рубинштейн несколько раз менял темповую характеристику частей симфонии. В частности, вторая часть обозначалась и как Andante, и как Adagio non tanto, и как Adagio, и снова как Andante.

<sup>129</sup> П. И. Чайковский, Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 183.

<sup>130</sup> Письмо к Б. Зенфу от 15[27] октября 1881 г.

<sup>131</sup> О порядке частей в различных редакциях Второй симфонии см. стр. 426.

<sup>132</sup> П. И. Чайковский, Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 109—110.

<sup>133</sup> Б. В. Асафьев, Русская музыка от начала XIX столетия, цит. изд., стр. 163.

<sup>134</sup> Дата первого исполнения в Петербурге Второй симфонии указана выше. Симфония F-dur впервые сыграна в Большом театре 21 марта

(2 апреля) 1850 г., Симфония В-dur — в зале Лихтеняля 2(14) марта 1852 г.  
<sup>135</sup> Н. Д. Кашкин, А. Рубинштейн.— «Русское слово», 29 ноября 1909 г., № 274.

<sup>136</sup> Так, например, в четырехчастном виде она исполнялась под управлением Н. Г. Рубинштейна 25 января (6 февраля) 1869 г. в Петербурге.

<sup>137</sup> А. Серов, Концерт Ф. Лауба и А. Рубинштейна.— «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 11.

<sup>138</sup> Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, вып. I. П., 1917, стр. 83.

<sup>139</sup> А. Н. Римский-Корсаков, Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. II. М., 1935, стр. 17.

<sup>140</sup> Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I. М., 1922, стр. 50.

<sup>141</sup> См. П. И. Чайковский, Музыкально-критические статьи, цит. изд., стр. 109—110, 183.

### Глава седьмая

<sup>142</sup> Такие концерты давал, например, по воскресным дням А. Гензельт.

<sup>143</sup> Эти новые тенденции проявились и в широко доступных по цене билетов абонементных камерных собраниях, которые начали устраивать в 50-х гг. отдельные музыканты. Таковы, например, квартетные концерты Л.-В. Маурера, в которых принимал участие и Рубинштейн.

<sup>144</sup> Н. В. Шелгунов, Воспоминания, цит. изд., стр. 123.

<sup>145</sup> Н. Д. Кашкин, А. Г. Рубинштейн.— «Русское обозрение», декабрь 1894 г., т. 30, стр. 975.

<sup>146</sup> В. В. Стасов, Собрание сочинений, т. III. СПб, 1894, стр. 137. Ср. со статьей М. Салтыкова-Щедрина, опубликованной в «Отечественных записках» в том же 1847 году: «...Трескучие эффекты, кажется, начинают надоедать; балаганные дивертисменты с великолепными спектаклями выходят из моды; публика чувствует потребность отдохнуть от шума, которым ее столько времени тешили скоморохи всякого рода, опомниться от неистовых воплей и кровавых зрелищ, которыми притупили ее слух, испортили зрение» (Н. Щедрин [М. Е. Салтыков], Полное собрание сочинений, т. I. М., 1941, стр. 89—90).

<sup>147</sup> В. В. Стасов, там же, стр. 182.

<sup>148</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II. М., 1949, стр. 63.

<sup>149</sup> Там же.

<sup>150</sup> Там же, стр. 62.

<sup>151</sup> А также в требованиях А. Н. Серова — см., например, статью «Музыка и виртуозы. Разговор между любителем пения, скрипачом-солистом и капельмейстером» («Библиотека для чтения», апрель 1851 г.).

<sup>152</sup> Н. Д. Кашкин, А. Г. Рубинштейн.— «Русское обозрение», декабрь 1894 г., т. 30, стр. 974—975.

<sup>153</sup> Эти строки были написаны несколько позже — в середине 50-х гг., но они характеризуют, конечно, отношение Рубинштейна к фортепьянной игре и в начале 50-х гг.

<sup>154</sup> Письмо к матери от [24 апреля] 6 мая 1856 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 47—48. Ср. с его словами, записанными в 80-х гг.: «Фортепьяно для меня самый любимый инструмент, так как оно представляет собой в музыкальном отношении нечто цельное, всякий же другой инструмент, не исключая человеческого голоса, в музыкальном отношении все же только половина» («Короб мыслей», л. 19).

<sup>155</sup> Письмо к матери от первой половины декабря 1851 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 23.

<sup>156</sup> Письмо к матери от 28 декабря 1850 г. [9 января 1851 г.].— Там же, стр. 19.

<sup>157</sup> «Библиотека для чтения», март 1851 г., т. 106. Смесь, Музыкальные новости, стр. 90. Ср. со следующими словами некоего Н. М.: «Все эти пьесы (Рубинштейна.—Л. Б.) превосходные, имевшие успех, но вместе с тем оставившие слушателей в совершенной неизвестности насчет того, как г. Рубинштейн исполняет блестящую салонную музыку... Что за странная настойчивость со стороны г. Рубинштейна не играть таких пьес публично!» («СПб. ведомости», 14 декабря 1852 г., № 281).

<sup>158</sup> Письмо к матери от 3[15] марта 1851 г.

<sup>159</sup> Письмо к матери от 27 сентября [9 октября] 1851 г. Кстати, отметим, что впоследствии Рубинштейн оценивал искусство этого польского скрипача значительно выше.

<sup>160</sup> Письмо к Ф. Листу от [29 октября] 10 ноября 1855 г.—*Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt...*, В. II, цит. изд., S. 56.

<sup>161</sup> «Единственным хорошим — был выдающийся Петров».

<sup>162</sup> «СПб. ведомости», 28 марта 1850 г., № 70.

<sup>163</sup> «СПб. ведомости», 8 апреля 1850 г., № 80 (автором этой статьи за подписью «Прохожий» был В. Ф. Одоевский).

<sup>164</sup> «Пантеон», январь 1853 г., т. VII, Петербургский вестник, стр. 52.

<sup>165</sup> «Библиотека для чтения», апрель 1853 г., т. 118, Смесь, стр. 79—80.

<sup>166</sup> См., например, «Дневник И. М. Снегирева». — «Русский архив», 1903, т. III, стр. 437.

<sup>167</sup> Кстати, следует исправить одну неточность, касающуюся музыкально-просветительской деятельности Рубинштейна: знаменитые музыкальные «субботы» Рубинштейна, на которые собирались для музицирования артисты, литераторы и любители музыки, относятся не к рассматриваемому периоду, как обычно считают, а ко времени после 1858 года. Ошибка произошла потому, что Семевский без всяких на то оснований вставил в стенограмму воспоминаний доктора М. Розенберга, рассказавшего об этих «субботах», дату — 1850 г. Асафьев, пользовавшийся в своей книге «Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников» (М., 1929) опубликованными воспоминаниями М. Розенберга, естественно, повторил ошибку Семевского.

<sup>168</sup> В таблицу включены и имеющиеся в нашем распоряжении отдельные сведения о выступлениях Рубинштейна в качестве дирижера в Университетских концертах, а также о некоторых из его пианистических выступлений в частных домах.

<sup>169</sup> Трехчастный Концерт C-dur Рубинштейна не был опубликован.

<sup>170</sup> Концерт этот был впоследствии переделан в октет и опубликован как ор. 9.

<sup>171</sup> Эта симфония значилась под № 3; впоследствии под этим номером была опубликована Симфония A-dur, ор. 56.

<sup>172</sup> Так, например, «СПб. ведомости» (20 февраля 1852 г., № 41) писали: «Хотя он дает в год только один концерт, но зато этот концерт всегда полон истинного музыкального интереса». О том же газета писала и 27 марта 1854 г. в № 69.

<sup>173</sup> Не исключено, конечно, что во время пребывания в Москве в 1849 и в 1851 гг. Рубинштейн там выступал, но никаких подтверждающих материалов обнаружить не удалось. П. Д. Боборыкин вспоминал о каких-то выступлениях Рубинштейна в эти годы в Нижнем-Новгороде: «Юношей, только что вышедшим из подросток, приезжал Антон к нам в Нижний, во время ярмарки» (П. Д. Б о б о р ы к и н, Мелодия en fa. — «Русские ведомости», 1904, № 193). Проверить правильность этого сообщения (не идет ли речь о выступлениях в Нижнем-Новгороде молодого Николая Рубинштейна?) не представилось возможным.

<sup>174</sup> Письмо к матери от 9[21] марта 1854 г.

<sup>175</sup> «СПб. ведомости», 20 марта 1849 г., № 64.

<sup>176</sup> «СПб. ведомости», 28 марта 1850 г., № 70.

<sup>177</sup> Какие именно пьесы из «Венгерских национальных мелодий» Листа исполнил Рубинштейн — установить не удалось.

<sup>178</sup> Это отмечают почти все биографы Листа. Л. Раманн, например, пишет: «И вот снова последовали его концерты, сопровождаемые таким же восторженным и преисполненным патриотизма энтузиазмом, как и шесть лет тому назад... Буря восторга нарастала и переходила в экстаз при исполнении обработанных им «Венгерских национальных мелодий». Эмрих Башо (Bachot) рассказал об этом единодушном патриотическом подъеме в своей газете «Pesti Divatlap» (L. Ramann, Franz Liszt als Künstler und Mensch, B. II, Abteilung I. Lpzg., 1887, S. 273—274).

<sup>179</sup> См., например, «Сын отечества», май 1850 г., Смесь, стр. 134.

<sup>180</sup> «Библиотека для чтения», май 1850 г., т. 101, Смесь, стр. 56.

<sup>181</sup> «СПб. ведомости», 20 марта 1849 г., № 64.

<sup>182</sup> «Рубинштейн... играл... отчетливо» («СПб. ведомости», 19 декабря 1850 г., № 286); «умная и отчетливая игра» (там же, 20 марта 1851 г., № 63); «г. Рубинштейн... вполне удовлетворил слушателей своею ровною, легкою и чистою игрою» («Пантеон», январь 1853 г., т. VII, Петербургский вестник, стр. 52—53).

<sup>183</sup> «Библиотека для чтения», 1852, т. 112, Смесь, стр. 105. Это странное сравнение становится понятным, если вспомнить, что незадолго до этого (летом 1851 г.) было открыто железнодорожное сообщение между Петербургом и Москвой.

<sup>184</sup> Например, в концертах ор. 25 и 35.

<sup>185</sup> Формулировки Б. В. Асафьева, но на самое это явление и на его значение в музыкально-исполнительском искусстве обратил внимание, как уже указывалось, Чернышевский в 50-х гг. прошлого века.

<sup>186</sup> На это указывал и А. Николаев: «Эта линия («преодоления инструментализма». — Л. Б.) была начата Глинкой, продолжена Рубинштейном и замечательно выявлена Чайковским» (А. А. Николаев, Фортепьянное наследие Чайковского. М., 1949, стр. 175).

<sup>187</sup> Сказанное не следует понимать упрощенно. И в последующие годы итальянская вокальная школа дала ряд великолепных певцов. Однако даже лучшие представители итальянского bel canto большей частью передавали непосредственную страстность человеческих чувств, но обычно не раскрывали многогранности характеров.

<sup>188</sup> А. Н. Серов, Воспоминания о М. И. Глинке. — Критические статьи, т. II. СПб, 1892, стр. 1320.

<sup>189</sup> Там же, стр. 1323.

<sup>190</sup> Б. В. Асафьев, Глинка, цит. изд., стр. 23.

<sup>191</sup> М. Л. Василенко-Левитон, Воспоминания о Тургеневе и Полине Виардо. — «Советская музыка», 1951, № 7, стр. 75.

<sup>192</sup> «СПб. ведомости», 20 марта 1851 г., № 63.

<sup>193</sup> «Мы,— писал он о себе,— не из числа любителей новой манеры игры, которая своим громом и стуком чуть было совершенно не вытеснила прежнюю игру, игру певучую и грациозную».

<sup>194</sup> «Библиотека для чтения», 1852, т. 112, Смесь, стр. 105.

<sup>195</sup> «Пантеон», апрель 1853 г., т. VIII, Петербургский вестник, стр. 39.

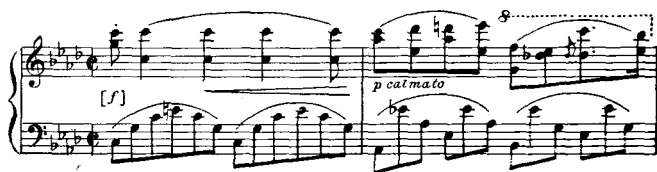
<sup>196</sup> «СПб. ведомости», 18 января 1853 г., № 14.

<sup>197</sup> В Ташкенте, где в годы Великой Отечественной войны находилась Ленинградская консерватория, была проведена сессия Ученого Совета, посвященная 80-летию консерватории. На заседании 4 апреля 1943 г. с воспоминаниями об А. Рубинштейне выступил народный артист СССР И. В. Ершов. Поведая о своих встречах с ним, Ершов заметил: «Чем рассказывать, я лучше спою вам прелюд Шопена так, как его играл Рубинштейн». И он замечательно пропел весь с-moll'ный прелюд Шопена. Внимание привлекла динамика рубинштейновского интонирования, переданная Ершовым приблизительно так:



<sup>198</sup> Значительный интерес представляет вопрос о воздействии характерных особенностей рубинштейновского интонирования музыки на исполнительские указания Чайковского в его сочинениях. Тема эта еще ждет своего исследователя. Однако и в рамках настоящей книги нельзя пройти мимо того, что отмеченные особенности исполнительских пометок Рубинштейна характерны и для Чайковского. Достаточно вспомнить динамику в первых тактах вступления к «Евгению Онегину», динамические и артикуляционные указания в «Детском альбоме», «Времена года» и др.

<sup>199</sup> По словам Ф. М. Blumenfelda, Рубинштейн, заменяя авторское *diminuendo* неожиданно обрывающимся усилением звучности, так интонировал следующие такты из фантазии *f-moll* Шопена:



Рассказ Blumenfelda относится, конечно, к игре Рубинштейна в 80-х или 90-х гг.

<sup>200</sup> Характерная особенность динамики Рахманинова, подмеченная Г. М. Коганом.— Сб. «Советская музыка», 1945, № 4, стр. 66.

<sup>201</sup> «Библиотека для чтения», январь 1853 г., т. 117, Музыкальные известия, стр. 110.

<sup>202</sup> «Пантеон», апрель 1853 г., т. VIII, Петербургский вестник, стр. 42.

<sup>203</sup> Так характеризовала исполнительский стиль Рубинштейна «Библиотека для чтения», сопоставляя его искусство с «размеренным изяществом» Гальберга, «буйной стремительностью» Листа, «мягкой, бархатной игрой» Гензельта, «ослепительным механизмом» Герке и «особенным изяществом» Лешетницкого.— «Библиотека для чтения», январь 1853 г., т. 117, Музыкальные известия, стр. 110.

## Часть третья

### Глава восьмая

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, цит. изд., т. VII, П., 1919, стр. 462.

<sup>2</sup> Письмо к матери от 21 апреля [3 мая] 1854 г.

<sup>3</sup> «Анна и Станислав» — названия русских орденов.

<sup>4</sup> А. И. Герцен, цит. изд., т. VI, стр. 372.

<sup>5</sup> Письмо к матери от 20 июня [2 июля] 1852 г.

<sup>6</sup> См. на стр. 86—87 цитату из письма к матери.

<sup>7</sup> Письмо к матери от [21 июня] 3 июля 1854 г.

<sup>8</sup> Письмо к матери от [27 сентября] 9 октября 1855 г.

<sup>9</sup> Письмо к Ф. Листу от [10]22 февраля 1856 г.— Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt..., В. II, цит. изд., S. 68.

<sup>10</sup> Письмо к матери от 21 апреля [3 мая] 1854 г.

<sup>11</sup> Письмо к матери от [10]22 мая 1855 г.

<sup>12</sup> Письмо к матери от [27 июля] 8 августа 1856 г.

<sup>13</sup> Письмо к Э. Раден от [1] 13 января 1868 г. (ЦГИАМ).

<sup>14</sup> Письмо к М. Фредро от [15]27 июля 1854 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 35.

<sup>15</sup> Письмо к М. Фредро от [7]19 ноября 1854 г.— Там же, стр. 41.

<sup>16</sup> Письмо к матери от [27 июня] 9 июля 1855 г.— Там же, стр. 43.

<sup>17</sup> Письмо к матери от [27 сентября] 9 октября 1855 г.

<sup>18</sup> Письмо к Ф. Листу от [7]19 августа 1856 г.— *Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt* . . . , цит. том и изд., S. 84.

<sup>19</sup> См. письмо к матери от [12]24 августа 1857 г.

<sup>20</sup> А. Рубинштейн, *Короб мыслей*, л. 83.

<sup>21</sup> Ван — от фамилии ван Бетховен.

<sup>22</sup> Может быть, этот девиз сложился под влиянием широко известной в те годы литографии Оноре Домье «Современный Галилей». На этой литографии изображен революционер, прикованный к тюремной стене. С глубокой верой и надеждой смотрит он на фигуру Свободы, продолжающей свой путь в будущее, и произносит галилеевские слова: «А все-таки она вертится (движется)!».

<sup>23</sup> См. письмо к К. Б. Шуберту от [2]14 апреля 1855 г. (РО ГПБ).

<sup>24</sup> Письмо к М. Фредро от [15]27 июля 1854 г.— А. Рубинштейн, *Избранные письма* . . . , цит. изд., стр. 33. Впоследствии Рубинштейн дал ей такую характеристику: «Она была не только синим чулком, но и не знаю, чулком какого цвета. Образованна была до чертиков, до тошноты. Разговор с ней был пыткой. Но вместе с тем она была очень интеллигентной женщиной. Она не была красива, но имела на Листа громадное влияние. Это она отклонила его от виртуозности, с тем чтобы он дал о себе знать в другой области: музыкальными сочинениями и протекцией над другими. И он выдумал Вагнера. «Вагнеровский вопрос» и «музыка будущего» — все это пошло от Листа и мадам Витгенштейн».

<sup>25</sup> Например, исполнил в 4 руки с Листом Девятую симфонию Бетховена. Эту симфонию в листовском переложении два великих пианиста неоднократно играли в среде музыкантов и в последующие годы.

<sup>26</sup> Так, он играл в 4 руки с пианистом и композитором А. Литольфом «Венгерский дивертисмент» Шуберта, а Лист на другом рояле импровизировал к их исполнению (см. Записки Марфы Степановны Сабининой.— «Русский архив», 1901, кн. I, стр. 125).

<sup>27</sup> См. *Hoffmann von Fallersleben, Mein Leben*, B. VI, цит. изд., S. 9.

<sup>28</sup> См. Записки М. С. Сабининой, цит. изд., стр. 122—125.

<sup>29</sup> Самого герцога Рубинштейн охарактеризовал так: «... герцог, хотя и был очень образован, чопорно [смотрел] на всех с германской юнкерской высоты. Как и та в юбке (намек на Елену Павловну.— Л. Б.), так и этот в панталонах пропитаны были ужасной королевской важностью».

<sup>30</sup> Письмо от 7 июня 1854 г.— *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, herausgegeben von La Mara. Lpzg., 1898, S. 89.

<sup>31</sup> В то время в Веймаре группой музыкантов во главе с Листом было организовано общество «Murl's», направленное против музыкантов с обывательским и мещанским кругозором. Встретившееся в письме Листа слово *Murl'schaft* переведено нами поэтому как «антифилистерство».

<sup>32</sup> Письмо от 2 июля 1854 г.— *F. Liszt's Briefe, gesammelt und herausgegeben von La Mara*, B. I. Lpzg., 1893, S. 160—161.

<sup>33</sup> См. «*Berliner Musikzeitung* „Echo“», 1854, N. 26, S. 210.

<sup>34</sup> Празднества в Роттердаме состоялись 13, 14 и 15 июля 1854 г.— См. «*Neue Zeitschrift für Musik*», 1854, B. 41, S. 54, 63.

<sup>35</sup> Лист сыграл свой этюд и Концерт-соло (впоследствии переделанный в Патетический концерт для двух ф-п.); совместно с Рубинштейном была сыграна Девятая симфония Бетховена (см. письмо Листа к К. Витгенштейн от 20—21 июля 1854 г.— *F. Liszt's Briefe* . . . , B. IV, цит. изд., S. 206).

<sup>36</sup> См. письмо к М. Фредро от [15]27 июля 1854 г.— А. Рубинштейн, *Избранные письма* . . . , цит. изд., стр. 35.

<sup>37</sup> Н. Финдейзен (в книге «А. Г. Рубинштейн. Очерк его жизни и музыкальной деятельности», цит. изд., стр. 40) указывает, что, расставшись с Листом, Рубинштейн дал ряд концертов в Висбадене, Майнце и Гамбурге. Это ничем не подтверждается.



<sup>38</sup> Письмо к Листу от [16]28 августа 1854 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 37.

<sup>39</sup> Рубинштейн приехал в Веймар из Лейпцига 21 декабря 1854 г. (2 января 1855 г.).—См. Записки М. С. Сабининой. пят. изд., кн. II, стр. 134.

<sup>40</sup> Между 1 (13) и 8 (20) января.—См. «Neue Zeitschrift für Musik», 20 января 1855 г., № 4, S. 39. Б. В. Асафьев (в книге «А. Г. Рубинштейн...», цит. изд., стр. 53) дает ошибочную дату этого выступления.

<sup>41</sup> На это указывает «Neue Zeitschrift für Musik» от 2 марта 1855 г., № 10, S. 107. Установить, о каком дуэте идет речь, не удалось.

<sup>42</sup> Записки М. С. Сабининой, цит. изд., кн. I, стр. 139.

<sup>43</sup> Автограф этого «письма А. Рубинштейна к неизвестному» из Берлина от [7]19 февраля 1855 г. обнаружен в ИРЛИ. Не подлежит сомнению, что оно адресовано Листу. Следовательно, дата «бегства» Рубинштейна из Веймара, указанная Б. В. Асафьевым (в книге «А. Г. Рубинштейн...», цит. изд., стр. 53), неправильна. Рубинштейн не мог, как предполагал Б. В. Асафьев, присутствовать на втором концерте Берлиоза в Веймаре 8(20) февраля 1855 г.

<sup>44</sup> Письмо от 21 февраля 1855 г.—Liszt's Briefe... В. I. цит. изд., S. 191—192.

<sup>45</sup> См. И. Глебов [Б. В. Асафьев]. А. Г. Рубинштейн... цит. изд., стр. 54.

<sup>46</sup> Письмо к Ф. Листу от [25 июня] 7 июля 1855 г.—Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt..., В. II, цит. изд., S. 35.

<sup>47</sup> См. «Neue Zeitschrift für Musik», 1855. В. 43, S. 206—207.

<sup>48</sup> В программу этого концерта в Берлине, состоявшегося 6 декабря (24 ноября) 1855 г., входили «Прелюды», «Торквато Тассо» и Концерт Es-dur, который исполнил Г. Бюлов.—См. «Neue Zeitschrift für Musik», 1855, В. 43, S. 265.

<sup>49</sup> См. письмо к Листу от [7]19 августа 1856 г.—Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt..., В. II, цит. изд., S. 84.

<sup>50</sup> Рубинштейн приехал в Веймар из Лейпцига между 31 января (12 февраля) и 7(19) февраля и уехал в Париж через Майнц 19 февраля (3 марта) 1858 г.—См. «Neue Zeitschrift für Musik», 1858, В. 43, S. 87, и письмо к матери от [19 февраля] 3 марта 1858 г.

<sup>51</sup> Письмо к Б. Зенфу от [18 февраля] 2 марта 1858 г.

<sup>52</sup> См. А. Н. Серов, Критические статьи, т. II. СПб., 1892, стр. 981.

<sup>53</sup> Письмо к М. Фредро от [5]17 июля 1854 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 33—34.

<sup>54</sup> Briefwechsel zwischen F. Liszt und H. v. Bülow..., цит. изд., S. 179.

<sup>55</sup> Обратим внимание на характерные строки из письма Рубинштейна к Листу: «...у меня никогда не было ярко выраженного вкуса к раю... я всегда питал большее почтение к Сатане, которого олицетворяю в образе Прометея, а Прометея в вас» (письмо к Ф. Листу от [16]28 августа 1854 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 37).

<sup>56</sup> Письмо к матери от [11]23 июля 1854 г.

<sup>57</sup> Симфонию «Фауст» Рубинштейн снова начал писать в начале 60-х гг., но уничтожил все ее части, за исключением одной. Эта часть была опубликована отдельно как симфоническая картина «Фауст», ор. 68. Б. Асафьев (в книге «А. Г. Рубинштейн...», цит. изд., стр. 43) ошибочно относит эту симфоническую картину к сочинениям, написанным в 1854 г. Его ввел в заблуждение письмо Рубинштейна к Листу от [24 сентября] 6 октября 1854 г. (см. Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt..., В. I, цит. изд., S. 352). В письме идет лишь речь о том, что Рубинштейн предполагает начать работу над фаустовским сюжетом, и имеется в виду четырехчастная симфония, о которой он писал матери.

<sup>58</sup> «Neue Zeitschrift für Musik», 1854, В. 41.

<sup>59</sup> Письмо к Ф. Листу от [6]18 июля 1871 г.—*Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt...*, В. II, цит. изд., S. 361.

<sup>60</sup> А. Рубинштейн, Музыка и ее представители, цит. изд., стр. 146—148.

<sup>61</sup> А. Рубинштейн, О музыке в России.—«Век», 1861, № 1.

<sup>62</sup> Цит. выше письмо к Ф. Листу от [6]18 июля 1871 г.

<sup>63</sup> А. Рубинштейн, Музыка и ее представители, цит. изд., стр. 111—112.

<sup>64</sup> Письмо к Б. Зенфу от 7[19] марта 1883 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 83.

<sup>65</sup> Цит. выше письмо к Ф. Листу от [6]18 июля 1871 г.

<sup>66</sup> А. Рубинштейн, Музыка и ее представители, цит. изд., стр. 143.

<sup>67</sup> См. «*Neue Zeitschrift für Musik*», 1855, В. 43, S. 194.

<sup>68</sup> Ц. Кюн, История литературы фортепьянной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна, цит. изд., стр. 74—75.

<sup>69</sup> В конце прошлого века Ла Мара сделала бездоказательную попытку представить исполнительское искусство Рубинштейна как неполноценный сколок с листовского пианизма. По ее мнению, два пианиста XIX века — А. Рубинштейн и Г. Бюлов — порождены листовским гением, причем каждый из них унаследовал лишь одну сторону искусства Листа. Те качества, которые сочетались у Листа в замечательном единстве, у Рубинштейна и Бюлова проявились расчлененно. Объективность — качество Бюлова, субъективность — качество Рубинштейна. Пианистическое искусство последнего проникнуто чувством, страстью и огнем, в пианизме Бюлова господствуют ум и мастерство. Первый — поэт, второй — мыслитель (см. La Mара. *Musikalische Studienköpfe*, 6. Auflage, В. III, Anton Rubinstein, S. 191—192).

Схема Ла Мара была некритически воспринята Г. М. Коганом и повторена в программе курса истории и теории пианизма («Учебные программы фортепьянных факультетов консерваторий». М., 1941).

Концепция Ла Мара, находящаяся в противоречии с историческими фактами, была в 1944 г. подвергнута критике автором этих строк в публичных докладах и в неопубликованной работе «Портреты пианистов Петербурга—Ленинграда» (ИТМ).

<sup>70</sup> Письмо к матери от [16] 28 октября 1854 г.

<sup>71</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 42 об.

<sup>72</sup> Письмо к Ф. Листу от [19] 31 января 1855 г.—*Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt...*, В. II, цит. изд., S. 8.

<sup>73</sup> См. «Музыка и ее представители», цит. изд., стр. 180—182.

<sup>74</sup> «Я кажусь самому себе достаточно нелогичным: республиканец и радикал в жизни, я в искусстве консерватор и деспот».—А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 36.

<sup>75</sup> Письмо от 1 декабря 1854 г.—*F. Liszt's Briefe...*, В. I, цит. изд., S. 180.

<sup>76</sup> Записки М. С. Сабининой, цит. изд., т. III, стр. 56; запись в дневнике от 22 ноября 1857 г.

<sup>77</sup> *F. Liszt's Briefe...*, В. I, цит. изд., S. 177—178.

<sup>78</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 42 об.

<sup>79</sup> Письмо к М. Фредро от [15]27 июня 1854 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 33—34.

<sup>80</sup> А. Рубинштейн, Музыка и ее представители, цит. изд., стр. 126.

<sup>81</sup> Там же, стр. 130—131.

<sup>82</sup> Письмо к матери от 3[15] августа 1886 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 95.

<sup>83</sup> См. «*Neue Zeitschrift für Musik*», 1855, В. 42.

<sup>84</sup> Письмо Листа к Рубинштейну от 3 апреля 1855 г.—*Liszt's Briefe...*, В. I, цит. изд., S. 196.

<sup>85</sup> «*Blätter für Musik, Theater und Kunst*», № 29, 33, 37 (а не № 1, 2, 3, как обычно указывается). Статья Рубинштейна в русской музыковедче-

ской литературе цитируется, как правило, по переводу Корзухина. Перевод этот не всюду точен. Благодаря любезности сотрудников Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, которым приносам свою признательность, мы получили фотокопию статьи Рубинштейна из венского журнала. Это позволило внести в перевод ряд существенных поправок.

<sup>86</sup> См. письмо к матери от [10]22 мая 1855 г.

<sup>87</sup> М. Глинка, Литературное наследие, т. II. Л., 1953, стр. 560.

<sup>88</sup> См. Th. Berthold, M. J. Glinka und seine Oper «Жизнь за царя». — «St.-Petersbourger Zeitung», 1855, № 258, 259, 260.

<sup>89</sup> «Journal de St.-Petersbourg», 1871, № 231.

<sup>90</sup> В. Баскин, Факты из биографии Рубинштейна. — Литературное прибавление к «Ниве», 1894, кн. 12, стр. 768.

## Глава десятая

<sup>91</sup> Письмо к матери от [22 октября] 3 ноября 1855 г.

<sup>92</sup> Письмо к Б. Зенфу от [7]19 июля 1856 г.

<sup>93</sup> Письмо от 3 июня 1855 г. — Liszt's Briefe..., В. I, цит. изд., S. 201.

<sup>94</sup> В. Белинский, т. III, цит. изд., стр. 792.

<sup>95</sup> В основном немецком тексте оратории соратники Сатаны названы «die Empörten», т. е. бунтари, мятежники; в русском переводе — «мятежные духи».

<sup>96</sup> См. Записки М. С. Сабининой, цит. изд., т. III, стр. 54.

<sup>97</sup> Письмо Листа Рубинштейну, 1855 г. — Liszt's Briefe..., В. I, цит. изд., S. 200.

<sup>98</sup> В. В. Стасов, Собрание сочинений, т. IV. СПб., 1906, стр. 326.

<sup>99</sup> Ц. А. Кюи, Русский романс. СПб., 1896, стр. 56.

<sup>100</sup> См. А. А. Саид-заде, Мирза-Шафи или Боденштедт? (К вопросу о происхождении, объеме и характере плагиаторства Фр. Боденштедта). Баку, 1940.

<sup>101</sup> Д. Аракчиев [Д. Аракишвили], Восточные напевы в произведениях русских композиторов. — «Музыка и жизнь», 1908, № 5.

<sup>102</sup> См. М. М. Вілінський, Про особливості структури молдавської народної музики. — «Радянська музика», 1938, № 4.

<sup>103</sup> Примеры взяты из сборника В. Корчинского «Молдавские наигрыши и песни». М., 1937.

<sup>104</sup> На это в свое время обратил внимание Д. В. Житомирский. — См. «История русской музыки» под ред. М. С. Пекелиса, т. II. М., 1940, стр. 102.

<sup>105</sup> И здесь в кульминационном пункте ответа невольника звучит типичный для молдавских песен лад, который Н. Н. Вилинский называет фригийским ладом с повышенной III ступенью.

<sup>106</sup> См. «Signale für die musikalische Welt», 1857, S. 533, где эта рецензия перепечатана из венского журнала «Blätter für Musik, Theater und Kunst».

<sup>107</sup> См. «Neue Zeitschrift für Musik», 1858, В. 49.

<sup>108</sup> Статья в «Neue Zeitschrift für Musik», 1864, В. 59, № 12. Цит. по Н. в. Bülow, Briefe und Schriften, herausgegeben von M. v. Bülow, В. III, 1896, S. 268.

<sup>109</sup> Имеются в виду первые издания Экспромта. В последующие переиздания вкрались неточности.

<sup>110</sup> В более поздних изданиях Серенада была названа Рубинштейном Испанской серенадой.

<sup>111</sup> Н. Д. Кашкин, А. Г. Рубинштейн. — «Русское обозрение», декабрь 1894 г., т. 30, стр. 976.

<sup>112</sup> Эта же баркарола входит в «Характеристические картины» для фортепьяно в 4 руки.

## Глава десятая

<sup>113</sup> F. Liszt, Clara Schumann.— «Neue Zeitschrift für Musik», 1854, В. 41, S. 252.

<sup>114</sup> В таблицу включены также отдельные закрытые выступления Рубинштейна.

<sup>115</sup> В программе этот концерт был обозначен как Фантазия F-dur.

<sup>116</sup> Переделан из раннего Концерта d-moll, исполнявшегося Рубинштейном в Петербурге в 1849 г.

<sup>117</sup> Письмо к Листу от [6 октября] 24 сентября 1854 г.— Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt. . ., В. I, цит. изд., S. 353.

<sup>118</sup> Письмо к матери от [19] 31 декабря 1854 г.

<sup>119</sup> См. «Neue Zeitschrift für Musik», 1854, В. 41, S. 283.

<sup>120</sup> Письмо к Листу от [19] 31 января 1855 г.— Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt. . ., В. II, цит. изд., S. 7.

<sup>121</sup> Письмо к матери от [2] 14 февраля 1855 г.

<sup>122</sup> Пересказываем «критические замечания» Э. Коссака по статье Цельнера в венском музыкальном журнале «Blätter für Musik, Theater und Kunst», 1855, № 18.

<sup>123</sup> В письме к Листу Рубинштейн писал: «И другие собаки лают на меня, в особенности Коссак, который так безобразно меня поносит, что мне уже советовали дать ему пощечину при первой встрече; но я намерен заботу об этом предоставить моему будущему, если бог дарует меня таковым» (письмо к Листу от [19] 31 января 1855 г.— «Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt. . .», В. II, цит. изд., S. 7).

<sup>124</sup> Л. Рельштаб был также поэтом. На его тексты написан ряд песен Шуберта.

<sup>125</sup> L. Rellstab, Anton Rubinstein.— «Vossische Zeitung», 27 января 1855 г., № 8.

<sup>126</sup> «Vossische Zeitung», 7 февраля 1855 г., № 32. В ряде других берлинских журналов и газет были также помещены восторженные рецензии о концертах Рубинштейна (см., например, берлинскую музыкальную газету «Echo», 28 января 1855 г., № 4, стр. 29).

<sup>127</sup> До этого «Песни» исполнялись в Веймаре и Берлине Эмилией Генаст.

<sup>128</sup> См. «Neue Zeitschrift für Musik», 1855, В. 43, S. 5.

<sup>129</sup> Письмо к матери от [24 марта] 5 апреля 1855 г.

<sup>130</sup> Письмо к К. Б. Шуберту от [2] 14 апреля 1855 г. (РО ГПБ).

<sup>131</sup> «Neue Zeitschrift für Musik», 1855, В. 43, S. 5.

<sup>132</sup> В свое время венская пресса высказывала буквально те же критические замечания и по отношению к фортепьянно-исполнительскому искусству Бетховена.

<sup>133</sup> См. «Blätter für Musik, Theater und Kunst», 1855, № 16, 18, 22, 24, 26.

<sup>134</sup> См. письмо Листа Рубинштейну от 3 апреля 1855 г.— Liszt's Briefe. . ., В. I, цит. изд., S. 196.

<sup>135</sup> «Blätter für Musik, Theater und Kunst», 1855, № 16, S. 62.

<sup>136</sup> «Neue Zeitschrift für Musik», 1855, В. 43, S. 5.

<sup>137</sup> Письмо к матери от [10] 22 мая 1855 г.

<sup>138</sup> Письмо к матери от [27 июня] 9 июля 1855 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 43.

<sup>139</sup> См., например, в «Автобиографических рассказах» описание «какофонической серенады».

<sup>140</sup> Письмо к матери от [11] 23 декабря 1856 г.

<sup>141</sup> Письмо к матери от [23 января] 4 февраля 1856 г.

<sup>142</sup> Письмо к матери от [3] 15 апреля 1857 г.

<sup>143</sup> Б. Дамке, А. Рубинштейн.— «СПб. ведомости», 29 мая 1857 г.

<sup>144</sup> J. d'Ogüige, Revue musicale.— «Journal des Débats», 29 октября 1857 г. Личность Рубинштейна вызвала такой интерес, что падкая на сен-

сацию парижская пресса плела вокруг его имени сеть выдумок. Так, например, Леон Гатэй писал, что Рубинштейн — крепостной, что он обучался в Московской консерватории; при этом сообщалось о нравах, царящих в этой мифической консерватории, и т. п. Отповедь Л. Гатэю дал В. Ф. Одоевский (*Un Abbonato Russo*) в итальянской газете «*Il Nizzardo*» 2 июня 1857 г.

<sup>145</sup> A. Suttner, *Musikalische Briefe aus Paris*.— «*Signale für die musikalische Welt*», 1857, № 18. Это же отмечал и корреспондент «*Blätter für Musik, Theater und Kunst*», 1857, № 38.

<sup>146</sup> P. Scudo, 2-me série.— «*Revue des deux Mondes*», 17 июня 1857 г.

<sup>147</sup> B a ù l, *Mouvement musical*.— «*Almanach musical*», 1856, p. 26.

<sup>148</sup> H. Blanchard, Rubinstein.— «*Revue et Gazette musicale*», 26 апреля 1857 г., p. 140.

<sup>149</sup> См. вышеуказанные статьи Скюдо и д'Орtiga.

<sup>150</sup> H. Blanchard, *Concerts*.— «*Revue et Gazette musicale*», 19 апреля 1857 г., p. 129.

<sup>151</sup> Б. Дамке, А. Рубинштейн.— «СПб. ведомости», 29 мая 1857 г., № 114.

Вообще заграничные концерты Рубинштейна, особенно парижские, получили широкий отклик в русской печати.— См. «*Современник*», 1857, т. 66, стр. 115; «*Музыкальный свет*», 1857, № 6, стр. 43—44, и др.

<sup>152</sup> C. Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, Paris, б. д., p. 143.

<sup>153</sup> Там же, p. 148.

<sup>154</sup> Там же, p. 150.

<sup>155</sup> Цит. по «*Signale für die musikalische Welt*», 1857, № 27, S. 285, и по «*Neue Zeitschrift für Musik*», 1857, B. 47, № 5, S. 53.

<sup>156</sup> Письмо к матери от [18] 30 июня 1857 г.

Серьезные критические рецензии об этих концертах были помещены в газете «*The Athenaeum*», 1857, № 1543, стр. 668; № 1546, стр. 766—767; № 1548, стр. 827—828.

<sup>157</sup> См. «*Abendblatt der Wiener Zeitung*», 9 декабря 1857 г., S. 1126—1127; «*Niederreinerische Musikzeitung*», 26 декабря 1857 г., № 52, S. 415; «*Neue Zeitschrift für Musik*», 1858, B. 48, № 2, S. 6; E. Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Wien, 1870, S. 133—136*.

<sup>158</sup> Письмо к матери от [29 декабря 1857 г.] 10 января 1858 г.

<sup>159</sup> Там же.

<sup>160</sup> См. «*Revue et Gazette musicale*», 7 февраля 1858 г., p. 47.

<sup>161</sup> См. «*Neue Zeitschrift für Musik*», 1858, B. 48, S. 58.

<sup>162</sup> См. «*Neue Zeitschrift für Musik*», 1858, B. 48, № 20, S. 222, и «*Signale für die musikalische Welt*», 1858, № 23, S. 214.

<sup>163</sup> Письмо к матери от [31 марта] 12 апреля 1858 г.

Отклики парижской прессы на концерты 1858 года (см., например, «*Revue et Gazette musicale*», 1858, p. 85, 92, 127, 134, 155) не дают ничего нового по сравнению с прежними отзывами критиков Парижа и других городов.

<sup>164</sup> Письмо к матери от [30 апреля] 12 мая 1858 г.— А. Рубинштейн, *Избранные письма...*, цит. изд., стр. 52—53.

<sup>165</sup> Желая помочь другим концертировавшим музыкантам, Рубинштейн принимал безвозмездно участие в их концертах. В этих выступлениях он почти никогда не играл своих сочинений. Так, например, в концерте К. Клиндворта в Лондоне он исполнил совместно с ним Концерт для двух фортепьяно Баха, в концерте Г. Венявского в Париже — Концерт-штюк Вебера.

<sup>166</sup> См. письмо к Б. Зенфу от 31 мая [12 июня] 1878 г.

<sup>167</sup> См. H. v. Bülow, *Anton Rubinstein. Concerto pour le piano avec Orchestre*, op. 45.— «*Neue Berliner Musikzeitung*», 1858, № 4, 5.

<sup>168</sup> Цит. по книге С. А. Martienssen «*Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*». Lpzg., 1930, S. 101.

## Часть четвертая

### Глава одиннадцатая

- <sup>1</sup> Н. В. Шелгунов, Воспоминания, цит. изд., стр. 82.
- <sup>2</sup> См. К. Тимирязев, Развитие естествознания в России в эпоху 60-х гг. М., 1920, стр. 56.
- <sup>3</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 96.
- <sup>4</sup> См. там же, стр. 65.
- <sup>5</sup> М. Нечкина, Нестовый Виссарнон и его эпоха.— «Литературная газета», 5 июня 1948 г.
- <sup>6</sup> М. Нечкина, цит. выше статья.
- <sup>7</sup> И. Глебов [Б. В. Асафьев], Их было трое...— Сборник «Советская музыка», 1944, № 2, стр. 5—6.
- <sup>8</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 472.
- <sup>9</sup> В 80-х гг. Софья Григорьевна принимала участие в революционном движении, была арестована, а затем находилась под гласным надзором полиции за связь с известной деятельницей Народной воли — Верой Фигнер (по справке, полученной в ЦГИАМ). С. Г. Рубинштейн вела вокально-педагогическую работу (одно время у нее обучалась А. В. Нежданова) и организовала на свои средства обучение даровитых детей при Русском хоровом обществе (см. Н. Кашкин, Многообещающее начинание.— «Русское слово», 10 ноября 1909 г., № 258).
- <sup>10</sup> См. Н. А. Белоголовый, Воспоминания и другие статьи, цит. изд., стр. 306.
- <sup>11</sup> См. П. Вейнберг, Антон Григорьевич Рубинштейн. Из тетради моих воспоминаний.— «Русское слово», 1905, № 89.
- <sup>12</sup> Приводим некоторые высказывания А. Рубинштейна о Николае в письмах 50-х гг. к матери: «Николай... действительно превосходный малый» (письмо от 19 [31] августа 1852 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 27). «Николай пробыл здесь несколько дней... Я нахожу, что он сделал большие успехи в игре на фортепьяно; это о многом говорит на той ступени, которую он уже ранее достиг» (письмо от 21 апреля [3 мая] 1854 г.). «Я верю, что он... станет в Москве № 1, так как там никого нет, кто понимал бы в музыке столько, сколько он» (письмо от [25 ноября] 7 декабря 1857 г.).
- <sup>13</sup> Письмо к матери от 12 [24] октября 1859 г.
- <sup>14</sup> Письмо к матери от 17 [29] августа 1851 г.
- <sup>15</sup> Письмо к матери от 12 [24] октября 1859 г.
- <sup>16</sup> Письмо к матери от [30 апреля] 12 мая 1858 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 53.
- <sup>17</sup> См. Н. Д. Кашкин, Две музыкальные памятки.— «Русская мысль», 1906, кн. IV.
- <sup>18</sup> Письмо к матери от 13 [25] октября 1858 г. Прогноз Рубинштейна оказался почти точным: консерватория была организована через четыре года.
- <sup>19</sup> См. «Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым», вып. I, цит. изд., стр. 20.
- <sup>20</sup> Письмо к матери от 13 [25] октября 1858 г.
- <sup>21</sup> Письмо к матери от 20 октября [1 ноября] 1858 г.
- <sup>22</sup> Письмо к матери от 12 [24] декабря 1858 г. В этом же письме он сообщал, что, хотя в службе ему отказано, 3000 рублей жалованья он все же будет получать за свою музыкальную работу при дворе. Видимо, он хотел успокоить мать, волнувшуюся по поводу его материального положения. Документы показывают, однако, что его труд был оценен придворными кругами значительно ниже — в 1000 рублей в год (ЦГИАЛ, ф. 540, оп. 44/1660, д. 147).
- <sup>23</sup> А. Ф. Гютчева, При дворе двух императоров. М., 1929, стр. 166—167.

<sup>24</sup> Там же, стр. 169.

<sup>25</sup> Ср. со словами Г. Лароша: «Для исполнения своих грандиозных замыслов он готов был почти надеть вицмундир. Вицмундир здесь говорится в смысле переносном: знающие покойного, конечно, помнят, как он гремел против «бюрократизма», против „чиновничества“» (Г. А. Ларош, Памяти А. Рубинштейна. Отдельный оттиск из «Ежегодника имп. театров». СПб, 1895, стр. 9—10).

<sup>26</sup> Письмо к Э. Раден от 14[26] февраля 1861 г. (ЦГИАМ).

<sup>27</sup> Письмо к Э. Раден от 21 марта [2 апреля] 1861 г. (ЦГИАМ).

<sup>28</sup> Письмо к Э. Раден от 23 февраля [7 марта] 1862 г. (ЦГИАМ).

<sup>29</sup> Где именно поселился тогда Рубинштейн, установить пока невозможно. На Фонтанке (вблизи Гороховой, у Семеновского моста, в доме Кандауровой) он поселился годом позже.

<sup>30</sup> См., например, Д. В. Стасов, Музыкальные воспоминания.—«Русская музыкальная газета», 1909, № 11—15, 18—19; В. Бессель, Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне.—«Русская старина», май 1898 г., т. 94; Воспоминания проф. Петроградской консерватории И. И. Зейферта, П., 1914.

<sup>31</sup> П. Вейнберг, Антон Григорьевич Рубинштейн. Из тетради моих воспоминаний.—«Русское слово», 1905, № 89.

<sup>32</sup> Письмо к матери от 13[25] октября 1858 г.; см. также письма от 12[24] ноября 1858 г. и 16[28] сентября 1859 г.

<sup>33</sup> Слова Рубинштейна.—См. П. Вейнберг, Антон Григорьевич Рубинштейн. Из тетради моих воспоминаний.—«Русское слово», 1905, № 89.

<sup>34</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого». Эта и все дальнейшие цитаты взяты из главы «Тургенев и Виардо в Бадене», лл. 6—18.

<sup>35</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого», л. 76.

<sup>36</sup> Письмо В. А. Чекуановой к сестрам от 28 апреля 1863 г. (РО ГПБ).

<sup>37</sup> Чего стоит, например, следующее ее высказывание о героях романов Тургенева: «...его холодные и величественные героини и молодые люди с большими красными руками достаточно скучны; кажется, будто русские авторы никогда не видели молодых девушек; они выводят на сцену только эмансипированных девиц, как бы вырвавшихся из бедлама, или дурочек...» (письмо к матери от 6 июня 1864 г., РО ГПБ). А вот ее отзыв об одном из петербургских спектаклей: «...Я видела «Отрезанный ломоть»... пьеса была недавно запрещена, и я нахожу резонно, там есть бунтующие характеры, как, например, молодой нигилист, совершенно ужасный...» (письмо к матери от 20 ноября 1865 г., РО ГПБ).

<sup>38</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого», л. 107.

<sup>39</sup> Письмо к матери от 26 октября [7 ноября] 1865 г.

## Глава двенадцатая

<sup>40</sup> Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt..., В. II, цит. изд., S. 228.

<sup>41</sup> [А. Н. Серов], О музыке в Петербурге.—«Библиотека для чтения», 1861, № 2, стр. 24.

<sup>42</sup> А. И. Герцен, Русские немцы и немецкие русские.—Полное собрание сочинений и писем под ред. М. К. Лемке, т. X, П., 1919, стр. 88.

<sup>43</sup> См. А. Н. Римский-Корсаков, Музыкальные сокровища рукописного отделения Гос. публичной библиотеки в Ленинграде. Л., 1938, стр. 74, а также статью А. Гозенпуда «Погибший талант».—«Советская музыка», 1951, № 4.

<sup>44</sup> Цит. выше письмо А. Серова к Ф. Листу.

<sup>45</sup> «Век», 1861, № 1.

<sup>46</sup> Приведем также слова Герцена в статье «Русская музыка в Лондоне» («Колокол», 15 июля 1860 г.), переключаясь кое в чем с мыслями, высказанными в статье Рубинштейна: «...Князь Голицын... начи-

нает новую жизнь — из камергеров он делается художником. До сих пор он жил, как все русское барство, чужим трудом, значением по службе и царской милостью; теперь он начинает, как всякий независимый артист, жить своим трудом, значением своего таланта... Мы приветствуем князя на этом *человеческом* поприще...» (цит. по книге «Герцен об искусстве». М., 1954, стр. 234).

<sup>47</sup> Арк. Р-х-м-н-в-ъ, Степной отголосок на статью г. Рубинштейна «О музыке в России». — «Русский мир», 1861, № 56.

<sup>48</sup> Н. Мельгунов, Из каких средств учредить русскую консерваторию музыки. — «Наш век», 1861, № 2.

<sup>49</sup> «О музыке в Петербурге». — «Библиотека для чтения», 1861, № 2.

<sup>50</sup> Намек на великую княгиню Елену Павловну.

<sup>51</sup> «Замечания на статью г. Рубинштейна». — «Северная пчела», 1861, № 45 (цит. по Собранию сочинений В. В. Стасова, т. III. СПб, 1894, стр. 387—393).

<sup>52</sup> Н. Д. Кашкин, А. Г. Рубинштейн. — «Русское обозрение», 1894, т. 30, стр. 976.

<sup>53</sup> Ф. Г. Тернер, Воспоминания жизни. СПб, 1910, т. II, стр. 95.

<sup>54</sup> Т. Владимиров, Дополнение к статье об открытии Русского музыкального общества. — «Северный цветок», 1859, № 29.

<sup>55</sup> Письмо к матери от [2]14 апреля 1868 г.

<sup>56</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 27.

<sup>57</sup> См. письмо М. А. Балакирева к Н. А. Римскому-Корсакову от 11 января 1863 г. — «Музыкальный современник», 1915, № 2, стр. 102.

<sup>58</sup> См. «СПб. ведомости», 1866, № 82.

<sup>59</sup> Например, в ряде фортепьянных миниатюр, на что справедливо указывал Б. В. Асафьев.

<sup>60</sup> Н. А. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни. — Полное собрание сочинений, т. I. М., 1955, стр. 13.

<sup>61</sup> См. [Ц. Кюи], Музыкальные заметки. — «СПб. ведомости», 1857, № 31; Н. А. Римский-Корсаков, Летопись..., цит. изд., стр. 13.

<sup>62</sup> Ц. Кюи, Музыкально-критические статьи, т. I. П., 1918, стр. 224.

<sup>63</sup> Исполняя сочинения Мендельсона, Рубинштейн вносил в них своеобразные интонации. На это обратили внимание Бюлов и Цельнер, отмечавшие, что Мендельсон звучит у Рубинштейна «по-бетховенски». Любопытно, что Серов, не любивший мендельсоновской музыки и слышавший ее, конечно, по-иному, чем Рубинштейн, критиковал исполнение последних сочинений Мендельсона за... несоответствие авторскому замыслу! «Остается спросить, — писал Серов об интерпретации Рубинштейном трио Мендельсона, — того ли именно желал композитор?» (Критические статьи, т. II, цит. изд., стр. 1063).

<sup>64</sup> Ц. Кюи, Музыкально-критические статьи, т. I, цит. изд., стр. 166.

<sup>65</sup> Н. А. Римский-Корсаков писал, например, следующее: «Балакирев (в 1866 г. — Л. Б.) с ужасом рассказывал мнение Рубинштейна об этой пьесе («Пляска смерти» Листа. — Л. Б.). Рубинштейн уподобил эту музыку беспорядочному топтанию фортепьянных клавишей или чему-то в этом роде» (Н. А. Римский-Корсаков, Летопись..., цит. изд., стр. 41). Рубинштейн все же включил это произведение в программы концертов РМО.

<sup>66</sup> [Ц. Кюи], Музыкальные заметки. — «СПб. ведомости», 1867, № 31.

<sup>67</sup> Н. А. Римский-Корсаков, Музыкальные статьи и заметки. СПб, 1911, стр. 117.

<sup>68</sup> [Ц. Кюи], Музыкальные заметки. — «СПб. ведомости», 1867, № 31. Ср. со словами Стасова: «... Сколько для развития искусства полезны небольшие школы, ограничивающиеся одним элементарным образованием, одну музыкальную грамотностью, столько вредны высшие школы: академии и консерватории» («Замечания на статью г. Рубинштейна». — «Северная пчела», 1861, № 45).

<sup>69</sup> А. Н. Серов, Критические статьи, т. IV. СПб, 1895, стр. 1597.

<sup>70</sup> И. Глебов [Б. В. Асафьев], Их было трое..., цит. изд., стр. 10.



## Глава тринадцатая

<sup>71</sup> ЦГИАЛ, ф. 497, оп. доп. 4, д. 314, лл. 1—4.

<sup>72</sup> Письма к матери от 12[24] ноября и 12[24] декабря 1858 г.

<sup>73</sup> Н. Финдейзен указывал, что первому симфоническому концерту Русского музыкального общества «предшествовала менее чем двухмесячная подготовка хора под управлением Рубинштейна» (Н. Финдейзен, Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. Русского музыкального общества. СПб, 1909, стр. 17). Это неверно: Рубинштейн работал с хором начиная с ноября 1858 г.

<sup>74</sup> Д. В. Стасов, Музыкальные воспоминания.— «Русская музыкальная газета», 1909, стр. 391; см. также беседу с Д. В. Стасовым, опубликованную в журнале «Солнце России», 1912, № 150(51).

<sup>75</sup> «Не в николаевском это духе устройство какого-то общества!» — вспоминал в «Автобиографических рассказах» Рубинштейн.

<sup>76</sup> По словам Д. В. Стасова (см. В. Комарова, Клара Шуман в России.— «Музыкальная летопись», сб. I, 1922, стр. 90).

<sup>77</sup> Цит. по книге Н. Финдейзена «Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. Русского музыкального общества», цит. изд., стр. 14.

<sup>78</sup> См. «Северная пчела», 15 июля 1859 г., № 149.

<sup>79</sup> Письмо к Матв. Ю. Вьельгорскому от 17[29] сентября 1859 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 54—55.

<sup>80</sup> В. Ф. Одоевский, Текущая хроника и особые происшествия. Дневники 1859—1869 гг.— «Литературное наследство», № 22—24. М., 1935, стр. 100.

<sup>81</sup> Квартетные собрания Общества начались в январе 1860 г.

<sup>82</sup> См. «Русский инвалид» от 29 ноября 1859 г., «Северную пчелу» от 28 ноября 1859 г. и др.

<sup>83</sup> Между тем материально он в ту пору обеспечен не был. Об этом, в частности, свидетельствует Дм. Соколов: «Судя по обстановке, которую мне пришлось видеть в квартире Антона Григорьевича в 1861 году (помнится, на Большой Итальянской, близ Пассажа), у него не было, вероятно, особенных материальных средств: мебель старая, полинялая, да и той мало. Повсюду пустота, неуютность, среди бедной обстановки резко выделялся только дорогой беккеровский рояль, масса нот и книг» (Дм. Соколов, Отрывки из воспоминаний.— «Нувеллист», 1901, № 12).

<sup>84</sup> См. письмо к матери от 12[24] октября 1859 г.

<sup>85</sup> Письмо к матери от 1[13] декабря 1859 г.

<sup>86</sup> Письмо директорам РМО от 14[26] декабря 1860 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма..., цит. изд., стр. 58—59.

<sup>87</sup> В. Ф. Одоевский, Текущая хроника и особые происшествия. Дневники 1859—1869 гг., цит. изд., стр. 120.

<sup>88</sup> «...Отсутствие бетховенской симфонии во втором же вечере Общества показывает малую «симпатию» г. музыкального директора к Бетховену» (А. Н. Серов, Критические статьи, т. II, цит. изд., стр. 1145).

<sup>89</sup> Содержание программ 93 симфонических концертов под управлением Рубинштейна установлено по следующим архивным и опубликованным источникам: а) по собранию афиш императорских театров, хранящихся в ЦГИАЛ; б) по газетным объявлениям и рецензиям; в) по перечню концертов Русского музыкального общества, приведенному в книге Н. Финдейзена «Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Русского музыкального общества»; г) по «Краткому обзору деятельности С.-Петербургского филармонического общества за 100 лет его существования». Нам вряд ли удалось учесть программы *всех* симфонических концертов, проходивших в период 1859—1867 гг. под управлением Рубинштейна. В частности, программ благотворительных симфонических концертов, которые проходили в зале Думы, ни в архивных материалах, ни в газетах обнаружить не удалось.

<sup>90</sup> А. Серов, Критические статьи, т. II, цит. изд., стр. 1142.

<sup>91</sup> А. Рубинштейн, Музыка и ее представители, цит. изд., стр. 102.

<sup>92</sup> Письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1868 г. (ЦГИАМ).

<sup>93</sup> В список не вошли исполненные под управлением Рубинштейна сочинения Азанчевского, Афанасьева, Виельгорского, Гуссаковского, Давыдова, Кавоса, Козловского, Львова, К. Лядова, Л.-В. Маурера, Сокальского, Фитингоф-Шеля и Христиановича.

<sup>94</sup> Письмо к матери от [13] декабря 1859 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 57.

<sup>95</sup> А. Рубинштейн, Музыка и ее представители, цит. изд., стр. 55.

<sup>96</sup> Письмо к Листу от [24] ноября 1859 г.— Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt..., В. II, цит. изд., S. 255.

<sup>97</sup> Письмо Листа от 3 декабря 1859 г.— Liszt's Briefe..., В. I, цит. изд., S. 342.

<sup>98</sup> А. Серов, Критические статьи, т. III, цит. изд., стр. 1219.

<sup>99</sup> См. там же, стр. 1219, 1233.

<sup>100</sup> Там же, стр. 1241. Отметим, что в эти годы в симфонических собраниях РМО не было исполнено ни одного симфонического, ораториального или оперного сочинения Рубинштейна. Свои же концерты для фортепьяно он исполнял на этих собраниях.

<sup>101</sup> Письмо от [24] ноября 1861 г.

<sup>102</sup> Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, цит. изд., стр. 58.

<sup>103</sup> Ц. А. Кюи, Музыкально-критические статьи, т. I, цит. изд., стр. 36.

<sup>104</sup> Там же, стр. 145.

<sup>105</sup> Там же, стр. 195.

<sup>106</sup> Ц. Кюи, Избранные статьи. Л., 1952, стр. 436.

<sup>107</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 44.

<sup>108</sup> Ц. Кюи, Избранные статьи, цит. изд., стр. 52.

## Глава четырнадцатая

<sup>109</sup> Письмо к Э. Раден от [1]13 января 1868 г. (ЦГИАМ).

<sup>110</sup> В. Ф. Одоевский, Рукопись статьи без заголовка (РО ГПБ, арх. Одоевского, оп. 1, т. 61, л. 112).

<sup>111</sup> А не с осени 1861 года, как обычно указывается.— См., например, журнал «Век», 1861, № 3.

<sup>112</sup> Оригинал этого письма без даты (на франц. яз.) хранится в ИРЛИ. Перевод письма опубликован Д. В. Стасовым в «Русской музыкальной газете», 1909, № 45, с ошибочной датировкой— 1859 г. Из содержания письма явствует, что оно написано после того, как были открыты первые классы Общества, и после решения Комитета директоров о необходимости учреждения консерватории, следовательно, не ранее марта 1860 г.

<sup>113</sup> Копия письма с пометками Рубинштейна хранится в ГИАЛО, ф. 498, св. 1, д. 3.

<sup>114</sup> Письмо к Э. Раден от [2]14 июля 1861 г. (ЦГИАМ).

<sup>115</sup> Письмо к матери от [21 августа] 2 сентября 1861 г.

<sup>116</sup> См. письмо директорам Русского музыкального общества от [12]24 сентября 1861 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 1, д. 3, л. 52).

<sup>117</sup> См. «Сенатские ведомости», 1861, № 95, приложение.

<sup>118</sup> Письмо к Кологривову от [12]24 ноября 1861 г. (РО ЛГК).

<sup>119</sup> Речь цитируется по официальной рукописной записи (ГИАЛО, ф. 408, св. 1, д. 3, л. 82).

<sup>120</sup> ГИАЛО, ф. 408, св. 5, д. 32, л. 2.

<sup>121</sup> Журнал Комиссии при Музыкальном училище (консерватории) для лиц, желающих получить звание свободного художника (ГИАЛО, ф. 408, св. 5, д. 32, л. 10).

<sup>122</sup> Одновременно звание свободного художника было присвоено

А. И. Виллуану. Вместо последнего на экзамене играл его ученик, А. Г. Рубинштейн.

<sup>123</sup> Письмо к Кологривову от [22 июня] 4 июля 1862 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 61.

<sup>124</sup> Там же, стр. 60.

<sup>125</sup> См. А. С. Даргомыжский, Автобиография. Письма. Воспоминания современников. П., 1922, стр. 63.

<sup>126</sup> И. Глебов [Б. В. Асафьев]. Их было трое..., цит. изд., стр. 6.

<sup>127</sup> В виде примера можно указать на хлопоты по изданию «Школы» Виллуана, на задание, данное Чайковскому, перевести «Руководство к инструментровке» Геварта и др.

<sup>128</sup> А. И. Рубец, Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории.—«Новое время», 1912, № 13019.

<sup>129</sup> Письмо к Л.-А. Цельнеру от 15[27] октября 1862 г. (копия — в РО ГПБ, собр. А. Н. Римского-Корсакова).

<sup>130</sup> См. В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого», л. 21.

<sup>131</sup> См. «Отчеты РМО»; а также газету «Голос», 1865, № 48.

<sup>132</sup> В. А. Рубинштейн (Чекуанова), цит. «Осколки прошлого», лл. 86—87.

<sup>133</sup> По рукописной статье Н. Д. Кашкина «К 25-летию со дня смерти А. Г. Рубинштейна» (Дом-музей П. И. Чайковского в Клинку).

<sup>134</sup> А. И. Рубец, Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории.—«Новое время», 1912, № 12993.

<sup>135</sup> Письмо к И. Аберту от 24 декабря 1864 г. [5 января 1865 г.]—«Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», 4. Jahrg., 1902/03. S. 253.

<sup>136</sup> Письмо к К. Н. Лядову от 9[21] марта 1864 г. (копия — в РО ГПБ, собр. А. Н. Римского-Корсакова).

<sup>137</sup> А. И. Рубец, Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории.—«Новое время», 1912, № 12998.

<sup>138</sup> Там же.

<sup>139</sup> Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I. М., 1922, стр. 44.

<sup>140</sup> В. В. Стасов, Избранные сочинения, т. II. М., 1952, стр. 644, 647.

<sup>141</sup> Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I, цит. изд., стр. 56.

<sup>142</sup> См. В. Litzmann, Clara Schumann, В. III. Lpzg., 1908, S. 152; см. также Clara Schumann—Johannes Brahms Briefe, herausgegeben von V. Litzmann, В. I. Lpzg., 1927, S. 441.

<sup>143</sup> См. А. И. Рубец, Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории.—«Новое время», 1912, № 13110.

<sup>144</sup> Письмо Совету профессоров Петербургской консерватории от 21 октября [2 ноября] 1866 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 69.

## Глава пятнадцатая

<sup>145</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 39.

<sup>146</sup> И. Гофман, Фортепьянная игра. Вопросы и ответы. М., 1938, стр. 42.

<sup>147</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 22 октября 1863 г.).

<sup>148</sup> Там же (запись от 7 ноября 1864 г.).

<sup>149</sup> Г. Г. Кросс — пианист, ученик А. Рубинштейна.

<sup>150</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 28 марта 1864 г.).

<sup>151</sup> Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. I, ч. I, цит. изд., стр. 48.

<sup>152</sup> К. Галлер, А. Г. Рубинштейн.—«Всемирная иллюстрация», 1882, № 723, стр. 331.

<sup>153</sup> Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. I, ч. I, цит. изд., стр. 45.

<sup>154</sup> Там же, стр. 47.

<sup>155</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 6 февраля 1864 г.). Ср. со следующим рассказом Н. А. Соколова: «Придя в класс, А. Рубинштейн сказал: «Чем давать особые задачи, сделаем лучше так: Бетховен написал 9 симфоний. Каждый из вас хорошо знает эти симфонии. Так вот, не угодно ли написать в партитуре по кусочку из каждой симфонии, как вы помните или представляете себе их оркестровку...» Ученики были до полусмерти перепуганы такой задачей. Она была свыше сил большинства» (В. Г. Каратыгин, Памяти Н. А. Соколова.— «Орфей», 1922, № 1, стр. 122).

<sup>156</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 11.

<sup>157</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 12 апреля 1865 г.).

<sup>158</sup> Из неопубликованной телеграммы Чайковского к Герке (ГИАЛО, ф. 408, св. 25, д. 52).

<sup>159</sup> Цит. по книге М. И. Чайковского «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, М., 1903, стр. 542.

<sup>160</sup> Н. Д. Кашкин, П. И. Чайковский и его жизнеописание.— «Моск. ведомости», 1902, № 11; см. также Н. Д. Кашкин, Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1896.

<sup>161</sup> Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. I, ч. I, цит. изд., стр. 46.

<sup>162</sup> П. И. Чайковский, Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, цит. изд., стр. 234.

<sup>163</sup> Там же, стр. 372.

<sup>164</sup> Г. А. Ларош, Памяти А. Рубинштейна. Отдельный оттиск из «Ежегодника имп. театров», цит. изд., стр. 12.

<sup>165</sup> Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. I, ч. I, цит. изд., стр. 44.

<sup>166</sup> Записи уроков в этих «Дневниках» нередко наивны. Но в связи с другими источниками, в том числе и более поздними, они проливают свет на ряд важных сторон преподавания Рубинштейна. Кроме того, «Дневники» помогают разбить легенду о том, что фортепьянно-исполнительское искусство Рубинштейна было «стихийным», лишенным «сознательности».

<sup>167</sup> См. черновик ответа Совета профессоров на статью В. Т-ской (ГИАЛО, ф. 408, св. 7, д. 58).

<sup>168</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 15 декабря 1863 г.).

<sup>169</sup> Программы концертов А. Г. Рубинштейна. СПб, 1886, стр. 18. Эта анонимно изданная брошюра была составлена петербургским журналистом Эд. Гольдштейном, которому Рубинштейн продиктовал пояснения к ряду концертных программ.

<sup>170</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 7 ноября 1864 г.).

<sup>171</sup> Там же (запись от 22 января 1864 г.).

<sup>172</sup> Письмо Совету профессоров Петербургской консерватории от 21 октября [2 ноября] 1866 г.—А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 69.

<sup>173</sup> С. Майкапар, Годы учения, цит. изд., стр. 166.

<sup>174</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 27 ноября 1865 г.).

<sup>175</sup> ГИАЛО, ф. 361, св. 370, д. 6.

<sup>176</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 11 апреля 1864 г.).

<sup>177</sup> Там же (записи от 21 ноября 1863 г.; 30 января, 20 марта, 8 и 14 апреля, 28 сентября, 7 ноября, 12 декабря 1864 г.; 12 апреля 1865 г.).

<sup>178</sup> Ср. со словами, сказанными Рубинштейном много лет спустя И. Гофману:

«Знаете ли вы, почему фортепьянная игра так трудна? Потому, что она склонна быть либо аффектированной, либо манерной, а если удастся эти две западни благополучно избежать, тогда она рискует оказаться

сухой! Истина лежит между этими тремя грехами!» (И. Гофман, Фортепьянная игра. Вопросы и ответы, цит. изд., стр. 44).

<sup>179</sup> Впоследствии Рубинштейн изменил эту терминологию и различал «фортепьянную игру» и «фортепьянное исполнение». В «Коробе мыслей» он записал: «Игра на фортепьяно — движение пальцев: *исполнение на фортепьяно* — движение души. Теперь чаще всего мы слышим первое» (л. 24).

<sup>180</sup> А. Рубинштейн, О музыке в России.— «Век», 1861. № 1.

<sup>181</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 3 октября 1864 г.).

<sup>182</sup> Там же (запись от 12 декабря 1864 г.).

<sup>183</sup> Письмо к Б. Зенфу от 7[19] марта 1883 г.— А. Рубинштейн. Избранные письма, цит. изд., стр. 82.

<sup>184</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (записи от 12 декабря 1863 г.; 30 января и 5 марта 1864 г.; 12 апреля 1865 г.).

<sup>185</sup> См., например, А. Hippus, Was Rubinstein in den Stunden sagte. Tagebuchblätter einer Petersburger Konservatoristin. Stuttgart, 6. d.; И. Гофман, Как Рубинштейн учил меня играть (раздел в цит. книге «Фортепьянная игра. Вопросы и ответы»).

<sup>186</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 17 октября 1864 г.). Этот отрывок нами отредактирован. В подлиннике он выглядит так: «...она сказала — веселый. Он сказал веселый или радостный? Она сказала, что [нрзб]. Он: светлая или грустная, восторженная. торжественная. ликование, возгласы или смех, вы или вместе, tout le monde, alle Leute, радовались или только веселились — почему — не знаю»...

<sup>187</sup> Впоследствии Рубинштейн писал: «Я убежден, что всякий сочинитель пишет не только в каком-нибудь тоне, в каком-нибудь размере и в каком-нибудь ритме ноты, но вкладывает известное душевное настроение, то есть программу, в свое сочинение, с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать. Иногда он дает своему сочинению одно общее название, то есть путеводную нить исполнителю и слушателю; больше и не требуется, потому что обстоятельную программу настроения словами не выразишь» («Музыка и ее представители», цит. изд., стр. 14).

<sup>188</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 24 февраля 1865 г.).

<sup>189</sup> См. А. И. Пузыревский и Л. А. Саккетти, Очерк пятидесятилетней деятельности СПб. консерватории. СПб, 1912, стр. 28.

<sup>190</sup> А. Гиппиус приводит слова Рубинштейна: «Спойте эту мелодию... Вот видите, все вы таковы! Я требую, чтобы все вы посещали класс пения, чтобы научиться петь. А вы приходите со свидетельствами от врача, что не можете петь. Поэтому вы не можете правильно сыграть простую мелодию» (А. Hippus, Was Rubinstein in den Stunden sagte, цит. изд., S. 15).

<sup>191</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 11 декабря 1863 г.).

<sup>192</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 17.

<sup>193</sup> См. А. Hippus, Was Rubinstein in den Stunden sagte, цит. изд., S. 4.

<sup>194</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 14 апреля 1864 г.).

<sup>195</sup> М. Курбатов, Несколько слов о художественном исполнении на фортепьяно. М., 1899, стр. 66.

<sup>196</sup> А. Рубинштейн, Короб мыслей, л. 16 об.

<sup>197</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (записи от 15 февраля, 8 апреля и 19 ноября 1864 г.).

<sup>198</sup> Там же (запись от 28 сентября 1864 г.).

<sup>199</sup> Некоторые из этих вариантов приведены в сборнике гамм, составленном учеником Рубинштейна Л. Гомилиусом в соответствии с указаниями своего учителя. Сборник был издан в 1875 г. Бесселем под названием «Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs pour tous les degrés réunies d'après les enseignements d'Antoine Rubinstein par son élève L. Homilius».

<sup>200</sup> См. А. Спасская, *Советы по музыкальной педагогике*. СПб, 1896, стр. III и IV.

<sup>201</sup> Е. и К. Логиновы, *Дневники* (запись от 16 декабря 1864 г.).

<sup>202</sup> Там же (запись от 7 марта 1864 г.).

<sup>203</sup> Там же.

<sup>204</sup> Там же (запись от 15 ноября 1864 г.).

<sup>205</sup> Там же (запись от 10 апреля 1865 г.).

<sup>206</sup> А. Hirpius, Was Rubinstein in den Stunden sagte, цит. изд., S. 3. Ср. со словами Рубинштейна, сказанными И. Гофману: «Прежде чем ваши пальцы коснутся клавиш, вы должны начать пьесу мысленно, т. е. должны определить в уме темп, характер туше и прежде всего звуки первых нот, до того как начинается ваша действительная игра» (И. Гофман, *Фортепьянная игра*. Вопросы и ответы, цит. изд., стр. 40).

## Глава шестнадцатая

<sup>207</sup> Письмо к матери от [12]24 июня 1860 г.

<sup>208</sup> Письмо к матери от [21 августа] 2 сентября 1861 г.

<sup>209</sup> Письмо к Ю. Роденбергу от 4[16] апреля 1863 г.— «Deutsche Rundschau» 1895, V. LXXXII, S. 249.

<sup>210</sup> Письмо к матери от [27 мая] 8 июня 1864 г.

<sup>211</sup> Письмо к Ю. Роденбергу от [11]23 июля 1863 г.— «Deutsche Rundschau», 1895, V. LXXXII, S. 250.

<sup>212</sup> А. Рубинштейн, *Музыка и ее представители*, цит. изд., стр. 127.

<sup>213</sup> Е. и К. Логиновы, *Дневники* (запись от марта 1863 г. без точной даты).

<sup>214</sup> Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., б. д., стр. 18.

<sup>215</sup> См. письмо к К. Сайн-Витгенштейн от [17]29 августа 1856 г.— В книге «Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenbourg», herausgegeben von La Mara. Lpzg., 1906.

<sup>216</sup> См. письмо А. Рубинштейна к неизвестному от 3 апреля 1858 г.— «Русская музыкальная газета», 1910, № 6, стр. 176.

<sup>217</sup> См. письмо к Э. Раден от [1]13 июня 1864 г. (ЦГИАМ).

<sup>218</sup> Письмо к матери от [27 мая] 8 июня 1864 г.

<sup>219</sup> Письмо к матери от 7[19] января 1866 г.

<sup>220</sup> Письмо к матери от [27 мая] 8 июня 1864 г.; см. также письмо к Э. Раден от [1]13 июня 1864 г. (ЦГИАМ).

<sup>221</sup> Розыски этого текста не увенчались успехом.

<sup>222</sup> Е. и К. Логиновы, *Дневники* (запись от 17 октября 1864 г.).

<sup>223</sup> Письмо к Ю. Роденбергу от [11]23 июля 1863 г.— «Deutsche Rundschau», 1895, V. LXXXII, S. 250.

<sup>224</sup> См. F. Liszt's Briefe..., V. III, цит. изд., S. 435; J. Карр, F. Liszt. Berlin. 1911, S. 190.

<sup>225</sup> См. письма к директору имп. театров от 31 декабря 1863 г. [12 января 1864 г.] (ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 97/2121, д. 19202) и к А. Краевскому от [13] февраля 1864 г. (РО ГПБ), а также газету «Голос», 25 января 1864 г., № 25, и 4 февраля 1864 г., № 36.

<sup>226</sup> Опера шла под названием «Дети степей, или Украинские цыгане». Либретто С. Мозентала было переведено на русский язык А. Григорьевым.

<sup>227</sup> В. Ф. Одоевский, *Текущая хроника и особые происшествия Дневники 1859—1869 гг.*— «Литературное наследство», № 22—24, цит. изд., стр. 228.

<sup>228</sup> По материалам, хранящимся в ЦГИАЛ (ф. 497, оп. 97/2121, д. 20743).

<sup>229</sup> На неудачную обработку Рубинштейном русских народных крестьянских песен обратил внимание Одоевский вскоре после премьеры оперы в Москве. Он писал: «Наши народные напевы превосходны и ори-

гинальны, когда аккомпанируются консонансными аккордами (хотя бы и не в одной диатонической гамме); напевы наши делаются пошлыми от прикосновения к ним септаккордов — и в этом ошибка Рубинштейна в его опере «Дети степей», в которой много истинно драматичного, не говоря уже о музыке отдельно. Вообще не надобно вводить ни одного известного народного напева ни в оперу, ни в камерную музыку, — но писать в характере сих напевов». (В. Ф. Одоевский, Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 677).

<sup>230</sup> Письмо М. А. Балакирева к Н. А. Римскому-Корсакову от 11 января 1863 г. — «Музыкальный современник», 1915, № 2, стр. 102.

<sup>231</sup> См. Б. В. Асафьев, «Евгений Онегин». М., 1944, стр. 27—33.

<sup>232</sup> Построение, которое В. А. Цуккерман в своей статье «Выразительные средства лирики Чайковского» («Советская музыка», 1940, № 9) называет «активной стопой» и которое считает одним из средств «эмоционального наполнения» гамм-мелодий у Чайковского.

<sup>233</sup> К поэме ирландского поэта-романтика Томаса Мура «Лалла Рук», по мотивам которой Ю. Роденберг написал оперный текст «Фераморса», обращались многие композиторы: Спонтини (опера «Нурмаад»), Р. Шуман (оратория «Рай и Пери»), Фелисьен Давид (опера «Лалла Рук»).

<sup>234</sup> В эти и последующие годы Рубинштейн проявлял интерес к французской лирической оперной и балетной музыке. В период, когда он заканчивал «Фераморса», он писал Л. Цельнеру: «Я теперь занят мыслью о французской опере для лирического театра» (письмо от 15[27] октября 1862 г., копия — в РО ГИБ).

<sup>235</sup> См. «История русской музыки» под ред. М. С. Пекелиса, т. II, цит. изд., стр. 88.

<sup>236</sup> Письмо к Ю. Роденбергу от [20 мая] 1 июня 1861 г. — «Deutsche Rundschau», 1895, B. LXXXII, S. 246.

<sup>237</sup> J. Rodenberg, Meine persönliche Erinnerungen an Anton Rubinstein. — «Deutsche Rundschau», 1895, B. LXXXII, S. 247—248.

<sup>238</sup> Письмо к Ю. Роденбергу от мая 1872 г. — А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 78—79.

<sup>239</sup> «Фераморс» был впервые поставлен в Дрездене в 1863 г. и обошел затем ряд зарубежных оперных сцен. В России «Фераморс» долгие годы не шел. Дирекция имп. театров предпочла опере Рубинштейна дилетантское произведение иностранца, написанное на тот же сюжет («Лалла Рук» Фел. Давида). На сцене Маринского театра «Фераморс» был поставлен лишь после смерти автора. Впервые же в России опера была исполнена С.-Петербургским музыкально-драматическим кружком в апреле 1884 г., то есть через 22 года после ее написания. Пользуюсь случаем, чтобы исправить ошибку, которую вслед за Риманом, Финдейзенем, Асафьевым и др. повторил и я в комментариях к «Избранным письмам» А. Рубинштейна (цит. изд., стр. 79). Судя по рецензиям на первую дрезденскую постановку «Фераморса» (см., например, «Allgemeine musikalische Zeitung», 1863, S. 283), опера состояла из 3 актов. Версия о том, что были две редакции оперы (одна из 2 актов, другая — из 3) и что летом 1871 г. Рубинштейн переделал двухактную редакцию в трехактную для венского оперного театра, не подтверждается и является ошибочной.

<sup>240</sup> J. Rodenberg, Meine persönliche Erinnerungen an Anton Rubinstein. — «Deutsche Rundschau», 1895, B. LXXXII, S. 249.

<sup>241</sup> П. И. Чайковский, Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, М., 1935, стр. 76. Цитата из письма Рубинштейна к Ю. Роденбергу (май 1872 г.), помещенная выше, взята из «Избранных писем» А. Г. Рубинштейна, цит. изд., стр. 77—78.

<sup>242</sup> На это указывает Рубинштейн в письме к Н. Гаде от 19 сентября [1 октября] 1864 г. (ЦГЛИАМ, фотокопия письма, хранящегося в Королевской библиотеке в Копенгагене).

<sup>243</sup> На эти черты романсового творчества Рубинштейна обратил внимание Асафьев, справедливо заметивший также, что «заслуги Рубин-

штейна в этой области значительно преуменьшены» (Б. В. Асафьев, Русская музыка от начала XIX столетия, цит. изд. стр. 78—79).

<sup>244</sup> На этот же текст написал романс Шуман (из цикла «Myrten», оп. 25). Композиторы по-разному раскрыли в музыке текст Гёте: романс Шумана носит торжественно приподнятый характер, Рубинштейна — устремленный.

<sup>245</sup> Романсы «Новая любовь» и «Чаща лесная» в ряде моментов предвосхищают характер развития музыки в романсах Чайковского.

<sup>246</sup> Из книги G. v. Boddien, *Lieder. Schwerin*, 1850.

<sup>247</sup> На текст анонимного испанского поэта «Cubridme de flores» в переводе Эм. Гейбеля. Перевод этот, носящий название «Bedeckt mich mit Blumen», опубликован в книге «Em. Geibel und P. Heyse „Spanisches Liederbuch“», Berlin, 1852.

<sup>248</sup> На текст испанского поэта Alvaro Fernandez de Almeida «Tongo vos, el mi pandero» в переводе Эм. Гейбеля «Klinge, klinge, mein Panderо» (из цит. изд.).

<sup>249</sup> Асафьев справедливо отметил, что романсы и песни Рубинштейна на немецкие тексты были изданы на русском языке «в отвратительных переводах, совершенно искажающих поэтико- и музыкально-интонационный рисунок» («Русская музыка от начала XIX столетия», цит. изд., стр. 79). Пожалуй, в «Пандеро» эти искажения достигают апогея. Не говоря уже о том, что танцовщица поет о себе то в мужском роде («я замечтал»), то в женском («я старалась петь звончее»), перевод обеднил содержание немецкого стихотворного текста.

<sup>250</sup> Многократные повторы одного и того же оборота и отмеченный характерный мелодический вариант — композиционные приемы, заимствованные из музыки народов Востока.

<sup>251</sup> Ларош не понял этого композиционного приема Рубинштейна и бросил ему упрек в том, что «...в одной фразе «Пандеро» аккомпанемент... заглушает собою пение» (Г. А. Ларош, Музыкально-критические статьи. СПб, 1894, стр. 112).

<sup>252</sup> Рубинштейн подтекстовал к мелодии романса пушкинское стихотворение «Ночь» («Мой голос для тебя...»). По своему ритмическому рисунку и по общему характеру своего развития от спокойного лирического повествования к исполненной страсти кульминации пушкинский текст оказался очень близким мелодии Рубинштейна. Стремясь сохранить правильные интонационные акценты в тексте Пушкина, композитор в ряде мест несколько изменил рисунок мелодии. В таком виде «Ночь» была издана в конце 60-х гг. Иогансеном, а затем переиздавалась Бесселем. Юргенсон, издавший этот романс после смерти Рубинштейна, опубликовал его в иной редакции, в которой вокальная партия буквально повторяла мелодию фортепьянной пьесы. При этом интонационные акценты оказались искаженными. К сожалению, Музгиз переиздает именно этот неправильный вариант романса.

<sup>253</sup> В. А. Цуккерман, *Выразительные средства лирики Чайковского*. — «Советская музыка», 1940, № 9, стр. 58.

<sup>254</sup> Р. Геника, *Фортепьянное творчество А. Рубинштейна*. — «Русская музыкальная газета», 1918, № 7—10, стр. 111.

<sup>255</sup> Четвертый концерт был написан в 1864 г. и издан в клавире в 1866 г. Через несколько лет композитор внес в это сочинение некоторые изменения, которые считал «не малосущественными» (по письму к Б. Зенфу от [24 мая] 5 июня 1869 г.). Поправки эти, вошедшие в опубликованную в 1872 г. вторую редакцию, свелись в основном к изменению в отдельных местах концерта фактуры фортепьянной партии и исполнительских указаний. Кроме того, были внесены поправки в партию оркестра во второй половине коды первой части концерта.

<sup>256</sup> Концерт был восторженно принят и рядом западноевропейских музыкантов. В. А. Рубинштейн рассказывает о впечатлении, которое произвел концерт на Берлиоза: «Берлиоз — больной, сторбленный, не ходил ни



в театры, ни в концерты. Он пожелал услышать d-moll'ный концерт (в рукописи ошибочно сказано: «Es-dur'ный концерт».—Л. Б.) Антона Григорьевича, который тот исполнил накануне. Антон Григорьевич охотно сел за рояль и начал играть. В полутемной комнате находились только хозяйка, [Ст.] Геллер, Берлиоз и я. Берлиоз лежал на кушетке в обычной позе, с опущенной головой и грустным выражением неподвижно устремленных глаз... Я взглянула на Берлиоза. Он лежал неподвижно. Крупные слезы катились по его исхудалым щекам, и глаза лихорадочно горели. Кончилось!—Антон Григорьевич встал и тряхнул львиной головой. Берлиоз упал ему на плечо и дрожащим голосом проговорил: „О мой друг! Это превосходно! Это заставляет страдать!“» («Осколки прошлого», лл. 29—32; этот же эпизод описан под свежим впечатлением встречи с Берлиозом в письме В. А. Рубинштейн к матери от 24 июля 1865 г., РО ГПБ). Очень высоко оценил концерт и Бюлов: «Его Четвертый концерт великолепен» (H. v. Bülow, Briefe und Schriften..., V. IV. Lpzg., 1895, S. 218).

<sup>257</sup> Так проставлена динамика в первом издании концерта.

<sup>258</sup> А. А. Николаев, Фортепьянное наследие Чайковского, цит. изд., стр. 42.

### Глава семнадцатая

<sup>259</sup> Письмо к матери от 26 октября [7 ноября] 1865 г.

<sup>260</sup> Н. Д. Кашкин, Е. д'Альбер.—«Моск. ведомости», 24 октября 1902 г., № 293.

<sup>261</sup> Этот вечер, в котором приняли участие также Н. Г. Чернышевский, Н. А. Некрасов и др., был устроен Н. Тибленом и Н. А. Серно-Соловьевичем. Сбор был передан Н. Г. Чернышевскому для М. Л. Михайлова (поэта) и В. А. Обручева, сосланных на каторгу за распространение революционных прокламаций.

<sup>262</sup> В афише значится Концерт № 4 Рубинштейна, но исполнен был Концерт № 4 Бетховена.

<sup>263</sup> «Северная пчела», 20 марта 1859 г., № 62.

<sup>264</sup> А. Серов, касаясь его аккомпаниаторского искусства, писал о нем, как о «недосягаемом... артисте» (см. «Критические статьи», т. IV, цит. изд., стр. 1835).

<sup>265</sup> Н. Д. Кашкин, А. Г. Рубинштейн.—«Русское обозрение», т. 30, стр. 982.

<sup>266</sup> Ц. Кюи, Музыкально-критические статьи, т. I, цит. изд., стр. 328.

<sup>267</sup> Ц. Кюи, Избранные статьи, цит. изд., стр. 21.

<sup>268</sup> А. Серов, Критические статьи, т. II, цит. изд., стр. 1048.

<sup>269</sup> Ц. Кюи, Избранные статьи, цит. изд., стр. 60.

<sup>270</sup> См., например, «СПб. ведомости», 15 марта 1859 г., № 58; «Моск. ведомости», 4 марта 1860 г., № 50.

<sup>271</sup> А. Серов, Критические статьи, т. II, цит. изд., стр. 1051.

<sup>272</sup> «СПб. ведомости», 15 марта 1859 г., № 58.

<sup>273</sup> Ц. Кюи, Музыкально-критические статьи, т. I, цит. изд., стр. 328.

<sup>274</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 24 февраля 1864 г.).

<sup>275</sup> М. Курбатов, Несколько слов о художественном исполнении на фортепьяно, цит. изд., стр. 31—32. Понятие «широкое чувство метра», которым пользуется Курбатов, принадлежит Рубинштейну.

<sup>276</sup> А. Серов, Критические статьи, т. IV, цит. изд., стр. 1648.

<sup>277</sup> Там же, т. II, стр. 1031.

<sup>278</sup> «St.-Petersbourger Zeitung», 24 марта 1859 г., № 65.

<sup>279</sup> В. В. Стасов, Собрание сочинений, т. III, цит. изд., стр. 182.

<sup>280</sup> «Северная пчела», 20 марта 1859 г., № 62.

<sup>281</sup> А. Рубинштейн, О музыке в России.—«Век», 1861, № 1, стр. 36.

<sup>282</sup> Ц. Кюи, Музыкально-критические статьи, т. I, цит. изд., стр. 328.

<sup>283</sup> [Ц. Кюи], Музыкальные заметки.—«СПб. ведомости», 23 марта

1867 г., № 80. Серов сделал другие выводы из сопоставления игры Рубинштейна и К. Шуман: «Мы слишком привыкли к чудесам фортепьянной игры [Рубинштейна]: доказательство — слабое впечатление на петербургскую публику, произведенное превосходной виртуозкой Кларой Шуман» (Критические статьи, т. IV, цит. изд., стр. 1648).

<sup>284</sup> Программы концертов А. Г. Рубинштейна. СПб, 1886, стр. 18.

<sup>285</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 21 декабря 1864 г.). В этой записи содержится также указание, что на двух квартетных собраниях Рубинштейн сыграл сверх программы Adagio из сонаты, ор. 106, и перед исполнением «объяснил эту музыку». К сожалению, «объяснения» Рубинштейна не приводятся.

<sup>286</sup> Ср. с рассказом С. М. Майкапара: «После одного из таких исполнений Рубинштейном бетховенских сонат я... встретился со своим профессором... Лицо у Чези было нахмурено и явно выражало неудовольствие и неудовлетворенность. Вдруг он обратился ко мне со следующей фразой... «Никогда не играйте так». Очевидно, строго уравновешенный художник-классик Чези не переносил переливавшегося часто через все «классические» рамки драматизма в исполнении Рубинштейна...» («Годы учения», цит. изд., стр. 94).

<sup>287</sup> Из писем К. Шуман к Брамсу от 17 апреля и 1 июня 1864 г. — *Clara Schumann — Johannes Brahms Briefe...*, В. I, цит. изд., S. 449, 453.

<sup>288</sup> Ф. Шопен, Письма. Пер. Анны Гольденвейзер под ред. А. Б. Гольденвейзера. М., 1929, стр. 193.

<sup>289</sup> Р. Шуман, Критические статьи о Шопене. — «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 76—77.

<sup>290</sup> Ф. Лист, Ф. Шопен. М., 1936, стр. 36.

<sup>291</sup> Ср. со следующими словами Рубинштейна, сказанными в 80-х гг.: «Мыслящему художнику предоставляется свобода в понимании исполняемого, потому что для него есть одно обязательное — это идея, лежащая в основании произведения. Познать эту идею, перечувствовать ее или осветить светом разума — вот что является первой задачей исполнителя» (Программы концертов А. Г. Рубинштейна, цит. изд., стр. 18).

<sup>292</sup> А. Рубинштейн, О музыке в России. — «Век», 1861, № 1, стр. 36.

<sup>293</sup> Е. и К. Логиновы, Дневники (запись от 14 апреля 1864 г.).

<sup>294</sup> Письмо П. И. Чайковского к Е. Цабелю. — Цит. по книге М. И. Чайковского «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 542—543.

### Глава восемнадцатая

<sup>295</sup> А. Серов, Критические статьи, т. IV, цит. изд., стр. 1817.

<sup>296</sup> П. С. Макаров, Исторический очерк Русского музыкального общества. — «Воскресный листок музыки и объявлений», 1879, № 52—57.

<sup>297</sup> [Аноним], Несколько слов о нашей консерватории. — «Народный голос», 12 апреля 1867 г., № 81.

<sup>298</sup> Письмо к матери от [17]29 октября 1867 г.

<sup>299</sup> Письмо к Э. Раден от [15]27 марта 1864 г. (ЦГИАМ).

<sup>300</sup> Ф. Листа это удивляло. Он писал К. Витгенштейн: «В Петербурге более не питают к нему (Рубинштейну.—Л. Б.) чрезмерного энтузиазма... по-видимому, его артистическая требовательность и резкие вспышки разонравившись великой княгине Елене. Это меня не поражает — я скорее удивляюсь, как он удерживал в течение 9 лет место директора новой консерватории и концертов» (*F. Liszt's Briefe...*, В. VI, Lpzg., 1902, S. 205).

<sup>301</sup> Письмо к матери от 3[15] июля 1867 г.

<sup>302</sup> М. Розенберг, цит. воспоминания (ИРЛИ).

<sup>303</sup> А. Рубинштейн, Обязанности и права директора консерватории, докладная записка (ИРЛИ).

<sup>304</sup> Письмо к В. Кологривову от [15]27 июня 1864 г. — А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 64—65.

<sup>305</sup> По материалам, хранящимся в ГИАЛО (ф. 408, оп. 1, св. 45, ед. хр. 45).

<sup>306</sup> Письмо к В. Кологривову от [3]15 августа 1864 г. (РО ЛГК).

<sup>307</sup> В. Ф. Одоевский, Текущая хроника и особые происшествия. Дневники 1859—1869 гг.—«Литературное наследство», № 22—24, цит. изд., стр. 191.

<sup>308</sup> В рукописи Рубинштейна описка: «вице-президентом консерватории...»

<sup>309</sup> Письмо к Елене Павловне от 28 мая [9 июня] 1865 г. (РО ЛГК).

<sup>310</sup> Письмо В. А. Рубинштейн к матери от 12 декабря [1865 г.] (РО ГПБ).

<sup>311</sup> Письмо к матери от 14[26] декабря 1865 г.

<sup>312</sup> Письмо к матери от 7[19] января 1866 г.

<sup>313</sup> Письмо В. А. Рубинштейн к матери от 20 декабря 1865 г. (РО ГПБ). Рубинштейн предьявлял к постановке учебной работы в консерватории чрезвычайные высокие требования. Об этом можно судить, сопоставив его слова с отзывом Г. Бюлова о Петербургской консерватории тех лет: «После едва ли двухгодичного существования Петербургская консерватория показывает результаты, которые способны сильно устыдить все наши немецкие неофициальные академии» (H. v. Bülow, Briefe und Schriften..., В. III. Lpzg., 1895, S. 589).

<sup>314</sup> Письмо к А. Н. Марковичу (вероятно, весна 1866 г.).— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 68—69.

<sup>315</sup> Письмо к матери от 19 ноября [1 декабря] 1865 г.

<sup>316</sup> Письмо Совету профессоров от 21 октября [2 ноября] 1866 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 69.

<sup>317</sup> По особому мнению Г. А. Демидова к ответу дирекции Русского музыкального общества на условия А. Г. Рубинштейна (ГИАЛО, ф. 408, св. 5, д. 32).

<sup>318</sup> Письмо Совету профессоров от 23 декабря 1865 г. [5 января 1866 г.] (ГИАЛО, ф. 361, св. 370, д. 3, л. 67).

<sup>319</sup> См. принятое по инициативе Рубинштейна решение Совета профессоров от 18[30] сентября 1865 г. (приведено в книге А. Пузыревского и Л. А. Саккетти «Очерк пятидесятилетней деятельности СПб. консерватории», цит. изд., стр. 25).

<sup>320</sup> Письмо к Э. Раден от [1]13 января 1868 г. (ЦГИАМ). В архивных материалах Русского музыкального общества, хранящихся в ГИАЛО, упоминаются «составленные по проекту, начертанному г. Рубинштейном, ...правила об экзаменах». К сожалению, обнаружить их не удалось.

<sup>321</sup> Рубинштейн полагал, что директор не имеет права покидать руководимое им учреждение для концертных поездок и вообще давать концерты в свою пользу. «Я того мнения, что, когда являешься директором консерватории, не следует совершать концертных поездок. Пока я был [директором], я этого не делал и жалею даже, что давал ежегодно концерт в городе, где я жил. Я полагаю, что публичные концерты в этом случае должны быть безвозмездными или для бедных, но не с целью дохода в свою пользу» (письмо к матери от 2[14] апреля 1868 г.).

<sup>322</sup> Письмо к матери от [17]29 декабря 1867 г.

<sup>323</sup> Письмо к матери от 24 мая [6 июня] 1866 г.

<sup>324</sup> Журнал заседания дирекции СПб. отделения РМО от 6 января 1867 г., № 54 (ГИАЛО, ф. 408, св. 8, д. 65, л. 29).

<sup>325</sup> Цит. по статье в газете «Народный голос», 12 апреля 1867 г., № 81.

<sup>326</sup> Журнал заседания СПб. дирекции РМО от 10 марта 1867 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 5, д. 32, лл. 33—41).

<sup>327</sup> Письмо Елены Павловны дирекции РМО от 3 апреля 1867 г. (ГИАЛО, ф. 408, св. 5, д. 32, л. 21).

<sup>328</sup> Письмо Д. А. Оболенскому от 16/28 июля 1867 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 71.

<sup>329</sup> Там же, стр. 70.

- <sup>330</sup> Письмо Д. А. Оболенскому от 16/28 июля 1867 г.— А. Рубинштейн, Избранные письма, цит. изд., стр. 71.
- <sup>331</sup> Из ответа Оболенскому на письмо Елены Павловны.— Д. А. Оболенский, Мои воспоминания об Елене Павловне. СПб, 1909, стр. 66.
- <sup>332</sup> Там же.
- <sup>333</sup> Письмо к матери от [17]29 октября 1867 г.
- <sup>334</sup> Письмо к Э. Раден от [1]13 января 1868 г. (ЦГИАМ).
- <sup>335</sup> Письмо к Э. Раден от [31 января] 12 февраля 1868 г. (ЦГИАМ).
- <sup>336</sup> Письмо к Н. Г. Рубинштейну от [20 октября] 1 ноября 1868 г. (РО ЛГК).
- <sup>337</sup> [Ц. К ю и], Музыкальные заметки.— «СПб. ведомости», 1867, № 261.
- <sup>338</sup> Письмо от 19 октября 1870 г.— «Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским...» СПб, б. д., стр. 61.
- <sup>339</sup> Письма М. А. Балакирева к Н. Г. Рубинштейну от 3 сентября и 20 октября 1870 г.— М. А. Балакирев, Переписка с Н. Г. Рубинштейном и с М. П. Беляевым. М., 1956, стр. 36, 38.
- <sup>340</sup> М. П. Мусоргский, Письма и документы, цит. изд., стр. 201 (курсив наш.—Л. Б.).
- <sup>341</sup> Протокол заседания Петербургского отделения дирекции РМО от 24 марта 1867 г., № 59 (ГИАЛО, ф. 408, св. 8, д. 65, оп. 1).
- <sup>342</sup> Протокол от 24 апреля 1867 г., № 62 (там же).
- <sup>343</sup> В. В. Стасов, Музыкальные луны.— «СПб. ведомости», 6 июля 1869 г., № 154; цит. по Собранию сочинений В. В. Стасова, т. III. СПб, 1894, стр. 436.
- <sup>344</sup> Н. Д. Кашкин, Очерк истории русской музыки. М., 1908, стр. 118.
- <sup>345</sup> См. письмо В. Кологривова от 26 августа 1867 г. (РО ЛГК).
- <sup>346</sup> Письмо Елены Павловны к Оболенскому.— Д. А. Оболенский, Мои воспоминания об Елене Павловне, цит. изд., стр. 66.
- <sup>347</sup> Из сборника национальных танцев для фортепьяно, ор. 82.
- <sup>348</sup> Пьеса была опубликована как *первый* номер сборника.
- <sup>349</sup> Письмо к Н. Г. Рубинштейну от [20 октября] 1 ноября 1868 г. (РО ЛГК).
- <sup>350</sup> Письмо М. Балакирева к П. Чайковскому от 8 мая 1869 г.— «Красный архив», 1940, т. III (100), стр. 253.
- <sup>351</sup> Пользуюсь возможностью исправить ошибку в комментариях Вл. Каренина к переписке М. А. Балакирева и В. В. Стасова (М., 1935). На стр. 272 этого издания сказано, что 23 января 1865 г. в концерте РМО симфонией Рубинштейна «Океан» дирижировал Балакирев. Это неверно: концерт проходил под управлением Н. Г. Рубинштейна.
- <sup>352</sup> Например, письмо к Н. Г. Рубинштейну от 28 мая [9 июня] 1871 г. (РО ЛГК).
- <sup>353</sup> Письмо к матери от [17] 29 августа 1871 г.
- <sup>354</sup> Письмо к П. К. Шебальскому от 5 марта 1871 г.— «Шестидесятые годы», сб. под ред. Н. К. Пиксанова и О. В. Цехновицера. М.—Л., 1940, стр. 308—309.
- <sup>355</sup> По неопубликованным материалам «Автобиографических рассказов», ч. II.
- <sup>356</sup> «Journal de St.-Petersbourg», 12[24] сентября 1871 г.

## П Р И Л О Ж Е Н И Я

А. Г. Рубинштейн

### АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ

(1829—1867)\*

В 1889 году М. Семевский опубликовал в журнале «Русская старина» «Автобиографические воспоминания (1829—1889)» А. Г. Рубинштейна.\*\* Эти воспоминания не были написаны Рубинштейном, а представляют собой запись его устного рассказа о своей жизни, сделанную стенографом «Русской старины».

Сопоставление «Воспоминаний» с неопубликованными письмами и литературными трудами Рубинштейна возбудило сомнение в подлинности текста, обнаруженного М. Семевским: слишком резко расходились воззрения и характер высказываний Рубинштейна в его письмах и работах с мыслями и стилем изложения его воспоминаний.

Это и заставило автора монографии предпринять розыски стенограмм рассказов Рубинштейна. В 1948 году в рукописном отделе Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом) удалось их найти. В переплетенном томе, озаглавленном «Русская старина, статьи и рукописи напечатанные, т. 40, архив М. Семевского», были обнаружены четыре стенограммы.

Первая (18 сентября 1889 г., лл. 412—430) представляет собой запись рассказа Рубинштейна о событиях его жизни с детства до поездки в 1872 году в Америку. Во второй (25 сентября 1889 г., лл. 431—443) зафиксировано сообщение Рубинштейна об организации Русского музыкального общества и Петербургской консерватории, о датах написания некоторых музыкальных сочинений и его литературных трудах. Третья стенограмма (без даты, лл. 476—484) содержит запись воспоминаний доктора М. Б. Розенберга о Рубинштейне и ответов Рубинштейна на вопросы М. Семевского (сами вопросы не записаны). Наконец, в четвертой стенограмме (вечер 23 октября, лл. 485—487) зафиксированы воспоминания Рубинштейна об участии в берлинском кружке «Туннель через Шпрее», об организации совместно с И. С. Тургеневым и В. В. Самойловым литературно-художественного кружка, о вызове в полицию по поводу получения шведского ордена и другое. Все четыре стенограммы сохранили

\* Публикация, литературная обработка, редакция, комментарии и предисловие Л. А. Баренбойма.

\*\* «Русская старина», ноябрь 1889 г., № 11. В том же году «Воспоминания А. Г. Рубинштейна» были напечатаны вторым изданием (отдельный оттиск).

следы редакторской правки М. Семевского чернилами и цветными карандашами. Рубинштейн стенограмм не правил. Текст, записанный стенографом, легко отличим от редакторских исправлений и добавлений.

Сличение стенограмм с «Воспоминаниями А. Г. Рубинштейна», обнародованными в журнале «Русская старина», показало, что опубликованный текст представляет собой свободную литературную обработку рассказов Рубинштейна, во многих случаях искажающую подлинный смысл его слов.

Искажения, внесенные Семевским в литературную обработку стенограмм, сводятся, в основном, к следующему:

1. Редактор «Русской старины» придал автобиографическим воспоминаниям Рубинштейна подобострастный характер в отношении лиц царского дома. Семевский вписал отдельные фразы и даже целые страницы собственного текста, опустил резкие характеристики отдельных лиц, коренным образом изменил смысл и тон высказываний Рубинштейна.

2. Семевский не опубликовал ряд сообщенных ему Рубинштейном эпизодов из его жизни. В виде примера укажем, что в тексте, напечатанном в «Русской старине», оказались опущенными рассказы об организации совместно с И. С. Тургеневым и В. В. Самойловым артистического кружка, закрытого впоследствии полицией, о посещении и беседе по этому поводу с Треповым и многое другое.

3. Незначительные, на первый взгляд, «смещения акцентов» в тексте, накапливаясь, привели к тому, что многие высказывания Рубинштейна приобрели смысл, противоположный тому, который он хотел им придать.

4. Редактор в литературной обработке стенограмм «лакировал» устную речь Рубинштейна, вписывая в его воспоминания стандартные эпитеты и метафоры из журнально-литературного лексикона своего времени. В силу этого Семевский в ряде случаев искажил индивидуальный характер рубинштейновской речи.

5. В опубликованный текст вкралось большое количество мелких погрешностей фактического характера. В ряде случаев редактор вставил хронологические даты, о которых Рубинштейн и не упоминал. Часть их оказалась ошибочной.

Рубинштейн был явно недоволен обнародованным текстом. В примечании, помещенном во втором издании «Воспоминаний», он писал: «Все это (речь шла о недостатках опубликованной автобиографии.—Л. Б.) приводит меня к решимости — приняться самому за перо, что я и сделаю при первом досуге и напишу о виденном и испытанном в моей жизни».\*

Но почему же Рубинштейн не протестовал против фальсификации его рассказов?

Нельзя забывать, что поступкам Рубинштейна нередко была свойственна известная 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!»\*\*

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

\* А. Рубинштейн, Автобиографические воспоминания, 2-е изд., стр. 68.

\*\* Стенограмма № 3.

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 участие во всех сообщениях и исправлениях, касающихся моей биографии».\*

К сожалению, «Автобиографическим запискам» Рубинштейна, над которыми он работал в 90-х годах и которые предназначал, подобно «Коробу мыслей», к посмертной публикации, не суждено было сохраниться. Он уничтожил их, мотивируя свой поступок в письме к сестре Софье Григорьевне следующим образом: «Свои записки я разорвал. Не могу я их писать: приходится слишком много злословить о других и слышном много выставлять на первом плане мне ненавистное я — многое обо мне всем известно, а то, что неизвестно, бог с ним, пусть так неизвестным и останется».\*\*

Стенограф «Русской старины» записал рассказы Рубинштейна весьма несовершенно. Он нередко пропускал слова и части фраз, в отдельных случаях скорее конспектировал, чем стенографировал, кое-где явно ошибался. Рубинштейн вел свой рассказ без предварительного плана и поэтому несистематично. Он нередко повторялся, не соблюдал хронологической последовательности. Обнародовать стенограммы в том виде, в каком они были записаны, не представлялось поэтому целесообразным. Потребовалось объединить однородный материал, встретившийся в разных стенограммах, и сделать его литературную обработку.

В основу этой работы были положены следующие принципы:

1. Соблюдена предельная точность в изложении фактов, рассказанных Рубинштейном, и мыслей, высказанных им. По возможности, сохранен тон повествования, оттенки изложения. Все то, что вызвало малейшие сомнения в отношении правильности толкования (таких случаев сравнительно немного), заключено в квадратные скобки.

2. Некоторые стилистические погрешности, свойственные устной речи Рубинштейна, оставлены без существенных исправлений.

\* \* \*

Родился я в 1829 году, 16-го ноября. До сих пор я полагал, что год моего рождения — 1830, а день рождения — 18 ноября, но это оказалось ошибочным. Только в последнее время мне случайно удалось установить точную дату моего рождения: нашлись бумаги, которые это разъяснили.

Место моего рождения — деревня Выхватинцы на границе Подольской губернии на берегу Днестра (если моя мать не ошибается, недалеко от Дубоссар и верстах в 50 от Балты).

Мать моя, Калерия Христофоровна Левенштейн, — родом из Прусской Силезии, где получила порядочное образование, а в особенности музыкальное. Ей я многим обязан, найдя в ней мою первую и лучшую наставницу. Отец мой, Григорий Романович, русский подданный, родом из Бердичева, вместе со своим братом и свояком, женатым на его сестре, арендовал в деревне землю.

\* Письмо от [22 августа] 3 сентября 1892 г.

\*\* Письмо от [9] 21 июля 1893 г. — «Музыкальное образование», 1930, № 3, стр. 23.

В семье нас было много. Старшим сыном был Николай (довольно рано умерший); вторым — Яков (впоследствии доктор, скончавшийся в 1863 году). Я был третьим сыном. Затем шли: Любовь (которая теперь в Одессе живет), Николай (московский, он на шесть лет моложе меня, то есть родился в 1835 году) и Софья (также живущая в Одессе).

Деревня, в которой я родился, не оставила никаких впечатлений. Помню себя переезжающим в громадной фуре целым родом (три семьи ехали в одной фуре) в Москву. За каким-то мостом на Яузе нанят был большой дом у г-жи Позняковой; дом расположен был у какого-то пруда, обросшего деревьями. Здесь устроились сравнительно хорошо. Вначале был материальный достаток. Все три семьи жили и работали вместе, одним домом. Но это продолжалось недолго. Вскоре мы переехали на Ордынку, на Замоскворечье. Тут уже, на Ордынке, отец отделился от брата и свояка. Дела его шли попеременно то хорошо, то плохо, но это его не особенно печалило. Дети всего этого не замечали. Знали о делах только тогда, когда они шли лучше. Потом дела отца пошли совсем плохо.

В доме у нас был один музыкальный инструмент — фортепьяно. На шестом году мать начала меня обучать музыке, как, впрочем, обучала и прочих моих братьев. Но со мной она занималась более, быть может потому, что скоро заметила во мне склонность к музыке или, по крайней мере, легкость понимания. Занималась она со мной серьезно, строго относясь к делу, но без всякой предвзятой мысли. Просто так начала обучать музыке, оттого что видела: какие-то способности, должно быть, есть. Репертуар наш был: Гуммель, Калькбреннер, Мошелес, Герц; это были тогдашние светила, и еще ребенком я уже начал их штудировать.

В Москву приехала Варвара Богдановна Гринберг, жена доктора. Дочь ее Юлия (впоследствии она вышла замуж за сенатора Тюрина и живет теперь в Петербурге в Троицком переулке, д. № 6), девочка лет 11—13, бывавшая у нас в доме, дала концерт в Москве, и это заставило мать мою [подумать о моем артистическом будущем].\* Если девушка, рассуждала моя мать, могла дойти до публичного исполнения, то, может быть, и я также пойду по этой дороге. Она почувствовала себя тогда недостаточно сведущей для дальнейшего моего музыкального обучения и стала расширивать о том, кто в Москве считается хорошим музыкантом и педагогом. Ей посоветовали обратиться к Виллуану Александру Ивановичу. Он был тогда в Москве популярен и известен. Приехал он к нам. Мать сказала ему, что она не в состоянии дорого платить за уроки. Виллуан ответил, что не нуждается в деньгах. Он говорил по-французски.

Стал он к нам приезжать и давать мне уроки. Он был моим единственным учителем. Других учителей у меня в жизни не было. Начав занятия лет восьми, к тринадцати годам я прекратил всякое учение и затем больше ни у кого не обучался.

У Виллуана была хорошая постановка рук и хороший звук. Он очень заботился о звучности фортепьяно. Это была фильдовская школа. Он был одним из лучших [его] учеников,\*\* но сам он играл solo мало. Основу он дал мне самую прелестную, фундамент такой, с какого мне нельзя уже было упасть. Все это сделал он. Во всю мою последующую жизнь я не встречал лучшего педагога. Впоследствии он дошел до крайности, впа в карикатуру. Но тогда он установил известные требования, применял их ко мне, и они действительно оказались самыми лучшими из тех, которые могли только быть. В занятиях он был терпелив. Он сделался для меня более чем другом. Во мне он видел свою будущность. Он заинтересовался

\* В стенограмме непонятно. Приводим эту фразу по стенограмме: «... и это заставило мать думать немного более артистически, на карикатуру смахивает (?), где есть проблески дарования».

\*\* А. И. Виллуан — ученик Ф. Гебеля. Рубинштейн неоднократно указывал, однако, что пианистическому искусству Виллуан обучался у Фильды. Проверить правильность этого сообщения не удалось. Возможно, что Рубинштейн хотел лишь обратить внимание на близость школы Виллуана школе Фильды.



мною и принял на себя все мое музыкальное воспитание, и он действительно воспитывал. В семье в этом никто участия не принимал.

Уже пожилым человеком Виллуан женился на сестре директора Капеллы Бахметьева. С ним поступили самым подлейшим образом.\*

С того времени как мы переехали на Ордынку, Виллуан почти ежедневно со мною занимался. Это были не уроки, а, повторяю, музыкальное воспитание, и сам Виллуан находил в них наслаждение и отдых.

Мать только слушала уроки Виллуана и всегда следила за тем, как я сам дома занимаюсь, чтобы не было каких-либо промахов. Тогда еще строгость была в моде — палки и пощечины, совсем не то, что теперь. Об этих временах теперь и понятия не имеют. Не могу сказать, чтобы я был с этим согласен. Но признаю, что ныне против прежнего распушены во всех отношениях: прежде была какая-то дисциплина, а нынче нет никакой.

В школу определять меня не думали и очень мало обучали, потому что мысль родителей была направлена на мое музыкальное образование. Грамоте я научился как-то само собой.

В десятилетнем возрасте я дал в Москве, в Петровском парке, свой первый концерт, а затем одиннадцати, двенадцати и тринадцати лет я путешествовал, объездил всю Европу. На эстраде я не терялся, робости не испытывал никакой, ни малейшей. Для меня это была игрушка. [Впрочем, и на меня так смотрели:] когда в 1843 году в Петербурге после путешествия по Европе я играл в благотворительном концерте, императрица поставила меня на стол.

[Вскоре после концерта в Москве]\*\* отец сказал Виллуану, что желает определить меня в Париж. Виллуан ответил: «дайте я его туда отвезу». Выехали из Москвы на дилижансе через Петербург. Приехали в Париж. Поступать в консерваторию отсоветовали. Одни говорили, что я не так учен, как следует; другие — что я лучше тех, которые там учатся. А мне кажется, что дело было просто в самолюбии моего же учителя, который сказал отцу, что нельзя меня в консерваторию отдать потому, что хотел оставить меня у себя, хотел сам со мной заниматься.

Целый год оставался я в Париже,\*\*\* а в конце года дал концерт, на котором присутствовали Лист, Шопен, Леопольд Мейер и все [музыкальные знаменитости]. Этот концерт состоялся в зале Герца (в Париже нет других зал, кроме зал фабрикантов), а может быть, у Эрара.\*\*\*\* Публики было много. Этот концерт мой дан был не с благотворительной целью, а в мою пользу. Было в этом концерте пение, но немного, и я играл один почти весь вечер. Трудно припомнить программу этого концерта. Но программа сохранилась до сих пор, и мне показывали в Голландии все программы 1841 года.

Виллуан был мною очень доволен. Держался я совсем спокойно. Все это было для меня игрушкой, и я не испытывал ни малейшего утомления. Несмотря на строгость Виллуана, я был ужасный, страшнейший шалун.

Я помню этот год пребывания в Париже отлично. Ужасно много перевидал людей, миллион людей! Бывал в разных семьях, всюду меня приглашали. Знакомств сделал массу. Был у Шопена. В лекциях я рассказывал о моем первом визите к Шопену.\*\*\*\*\* (Шопен умер нестарым; ему оставалось тогда жить лет девять.) Все это я помню очень хорошо.

\* Рубинштейн, вероятно, имел в виду служебные неприятности Виллуана в Петербургской консерватории.

\*\* В стенограмме не вполне ясно: «Мы сейчас же поехали после концерта, и отец... (?)». Он сказал, что желает определить в Париж».

\*\*\* В Париже Рубинштейн пробыл не год, а 6 месяцев.

\*\*\*\* Этот концерт, судя по заметке в „Revue et Gazette musicale“, состоялся в зале Плейеля 11 (23) марта 1841 г.

\*\*\*\*\* Рубинштейн имеет в виду свой курс истории литературы фортепьянной музыки, который он провел в Петербургской консерватории в 1888/89 г. В лекции, посвященной фортепьянному творчеству Шопена, он описал свой визит к великому польскому композитору.

За год пребывания в Париже никаких музыкальных лекций я не посещал. Занимался со мной один Виллуан; он оберегал меня от других и как будто говорил: «моего ученика никто не трогай».

Уже тогда я играл в Париже с Вьетаном.

Время пребывания в Париже пролетело для меня совершенно неприметно и для моего развития не принесло мне решительно ничего; разве только то, что видел знаменитых личностей, бывал у них в доме. В памяти осталось только то, что был с ними знаком. Всего этого я не мог тогда оценить.

В Париже я услышал Рубини. Там была тогда знаменитая итальянская опера, которая потом переехала в Россию. Он произвел на меня, двенадцатилетнего ребенка, страшное впечатление, которое осталось у меня на всю жизнь. Пел он волшебным. Ничего подобного я и потом не слышал, да ничего подобного никогда и не бывало. Я всегда старался подражать его пению. Он был моим учителем; но осознание этого появилось позже. Я познакомился с ним.

У Людовика-Филиппа я тогда не играл. Первый двор, при котором я играл, был голландский. Анна Павловна тогда еще не была глуха. Мое пребывание там совпало с путешествием Константина Николаевича, которому было в то время лет 12. Он почти мой ровесник. Ездил он тогда по Европе с адмиралом Литке, и мы с ним встретились у короля голландского. Я там играл, а он был гостем и очень мил был со мной.

Через Голландию вез меня Виллуан в Германию — по совету Листа. Лист был тогда в апогее славы; его приговоры и указания были святы и непреложны. Он и указал Виллуану, что для завершения моего музыкального образования нужно поехать в Германию.

Мы совершили тогда концертную поездку по Голландии, Англии, Швеции, Норвегии, Германии, и всюду и везде, куда являлись, давали концерты.\*

Тогда в Европе была мода на виртуозов и на детей-виртуозов, этакая эпидемия на детей-феноменов в возрасте от десяти до двенадцати лет. Пять или шесть из них известны до сих пор. Припоминаю Софию Борер; с ней, говорят, произошла трагическая и романтическая история. Не знаю, жива ли она или умерла. Тогда же были дети-фортепьянисты Фильч и англичанин Пальмер, девочки — две сестры — Мария и Тереза Миланолло, скрипачки, и другие. Все это был своеобразный мир, который в музыке ничего общего с нынешним не имеет. Удивительно, как все меняется! После 48-го года все переменялось. До 48-го года требовали блеск, виртуозность, а после 48-го года начали требовать самую суть искусства и дошли нынче до чертиков — до Вагнера!

Был я в те годы в Англии, в Лондоне. Виктория, молоденькая прелестная красавица, была уже, кажется, замужем. Я был у нее. Робости я не испытывал. Ведь я никогда не был маленьким; оттого я так скоро состарился: слишком рано начал жить.

Робость [на эстраде] стала появляться у меня лет с сорока или, быть может, несколько позже. К этому времени моя музыкальная память начала ослабевать (это связано с нервами). До этого мне весь свет был нипочем. Память у меня была громадная. А вот с тех пор, как она начала слабеть, я начал испытывать робость. Я перестал играть из-за этого. Вещь, которую я должен исполнить, я знаю очень хорошо. Но появляется какая-то раздражительность, какое-то нервное состояние, возбуждение, думаешь о том, что остановишься, раздражаешься, нервничаешь. Это попытка, страшнее которой и инквизиция не могла бы выдумать. Сидишь у фортепьяно и дрожишь на каждом такте, вот-вот лопнешь. Никто и не подозревает об этих мучениях. Играть по нотам? К этому я не привык, да и публика не привыкла видеть меня за нотами. Я мог бы, ко-

\* Рубинштейн не совсем точен. Маршрут его передвижений во время этого путешествия указан в таблице, помещенной на стр. 46—48.

нечно, присочинить. Но вещи, которые я играю, слишком хорошо всем известны, и публика сейчас же заметила бы, что я играю свое. Да, но эта боязнь за память и эта раздражительность являются у меня лишь после сорокалетнего возраста. А до этого, а тем более в тот ранний период, о котором я рассказываю, ничего подобного со мной не было.

Меню моих концертов составлял Виллуан. Виллуан держал меня в большой дисциплине, и его приказания я исполнял. К счастью,\* я был самым здоровым существом на земном шаре.

Мы объездили тогда всю Германию, посетили Пруссию, Австрию, Саксонию; всюду и везде, куда являлись, мы давали концерты, играли при дворах, всюду получали разные подарки. Успех был очень большой, блистательный. Нет, Виллуан меня не эксплуатировал.

В 1843 году вернулись мы в Петербург.\*\* Здесь я дал концерт в зале Энгельгардт, у Полицейского моста, где проходили купеческие собрания. Все концерты тогда проходили в этой зале. Была там ложа для царской фамилии, и на моем концерте присутствовал Николай Павлович.

Но еще до этого времени я играл в Зимнем дворце. Меня знал Константин Николаевич и говорил обо мне в царской фамилии. Константин всегда музыкой интересовался, был умницей, интеллигентным человеком. Ну и попадало же ему из-за его ума от Николая Павловича! Он даже раз за свои ответы был арестован. Николай Павлович был ко мне благосклонен. Он встретил словами: «А, ваше превосходительство». Я был мальчиком, и мне сказали, что слово царское — закон, и что мне следовало бы сказать, и я был бы «превосходительством».

В Зимнем дворце я играл несколько раз. Александра Федоровна не была образованна музыкально. Николай Павлович был в своем роде музыкантом: он насвистывал, например, «Фенелту», знал от ноты до ноты «Катарину»\*\*\*. Серьезной музыки он не умел слушать.

Я много раз слышал в Париже Листа и подражал ему, то есть умел подражать его манере играть\*\*\*\*. У Листа была весьма фантастическая манера игры: он делал много движений телом, откидывал длинные волосы. Узнали о моем умении подражать Листу в Зимнем дворце и заставили копировать его игру. Я проделал все листовские гримасы. Николай Павлович хохотал\*\*\*\*\*.

Когда в 1843 году я вернулся в Москву к родителям, дела у отца шли плохо. Из-за границы я им ничего не присылал, так как деньги, добытые во время путешествия с концертов, уходили на покрытие издержек и на мой с Виллуаном прожиток. Тут еще нечего было присылать. Но несколько подарков я привез. Подарки я получал очень ценные; от двора часы с брильянтами, каких теперь не делают. Время этих подарков прошло совершенно. От публики подносить подарки не было в моде. Подносили отдельные частные лица, а не публика. Не было моды и на лавровые венки, которые теперь преподносят кому угодно. Что-либо подобное было тогда немислимо. Щедрее петербургских подарков я нигде не видел, в особенности если это дарилось тут же на вечере в Зимнем дворце. То, что присылалось через день, не представляло такой ценности. Тут бывали всякие злоупотребления. Итак, я привез отцу несколько ценных вещей; но они не могли поднять материального положения нашей семьи. Их заложили в ломбард и уже никогда не выкупили.

Магушку я застал бодрой. Переписывался я редко. А тут подросток брат Николай, и когда я явился в Москву, он самым неслыханным образом

\* В стенограмме записано: «К несчастью». По-видимому, описка.

\*\* Рубинштейн с Виллуаном вернулись в Петербург 28 февраля (12 марта).

\*\*\* «Фенелла, или Немая из Портичи» — опера Обера; «Катарина» — балет Ж. Перро, музыка Ц. Пуни.

\*\*\*\* Дальше в стенограмме в скобках — непонятная фраза: «Ее beau frère так же замашки делал».

\*\*\*\*\* Об этом же говорит в неопубликованной части своих мемуаров М. Розенберг: «Во дворце он играл еще мальчиком... Николай Павлович... заставлял его показывать, как Лист играет» (стенограмма от 13 октября 1889 г., ИРЛИ).

начал свою музыкальную карьеру: в 5—6 лет он уже сочинял. Увидев моего пятилетнего брата пишущим ноты, мать спросила его: «Что ты пишешь?» — «Meine Laune» [мое настроение], — ответил он.

Мать моя считала, что дальше продолжать давать концерты — никуда не годится. И вот она решается для продолжения нашего музыкального воспитания ехать со мной, братом Николаем и сестрой Любой в Берлин.

В 1844 году мы водворились в Берлине. С Виллуаном было, таким образом, все кончено; другого учителя я не имел, и с 13 лет уже был сам себе учителем. Пробыли мы в Берлине до 1846 года. У Дена я брал уроки теории музыки. Кроме того, обучался языкам и брал уроки закона божьего и русского языка у священника русской церкви (дочь его — Александрова — стала потом певицей). Были и другие учителя.\* Дену и прочим учителям приходилось платить: даром там ничего не делают.

В Берлине, по концертам, какие я давал там ребенком, меня многие знали, но в это время я публичных концертов не давал, играл лишь в обществах и клубах. От игры я ничего не выручал, а правительство и Петербург не помогали мне совсем. Когда в те годы Александра Федоровна приехала в Берлин, нас с братом позвали к ней играть. Нам дали подарки, которые мы тогда же продали, и это несколько помогло нам оплатить наших учителей.

Ден, у которого брал уроки и Глинка (Ден несколько его пережил, он умер в начале 60-х годов), был одним из самых главных учителей теории сочинения. В Берлине были тогда два теоретика: Маркс и Ден. Ден был серьезней, чем Маркс. Матушка моя, которая знакома была с Мейербером и Мендельсоном, спросила у них совета, и по их совету мы брали уроки у Дена. Каждое воскресенье мы с братом Николаем посещали Мендельсона и Мейербера. Как теоретик Ден стоял высоко. Он был весьма интересным, оригинальным господином, умел в отличной манере передавать свои знания. Кроме Глинки, у Дена было много замечательных учеников, например Фридрих Киль и другие. Я, впрочем, взял у него уроков очень мало, так как в 1846 году уехал уже в Вену — один, шестнадцатилетним юношей. С этого времени я был предоставлен сам себе.

В том же 1846 году\*\* умер мой отец. Мать с Николаем и сестрой Любой вернулась в Москву, где Николай поступил в университет. Он числился студентом, но, собственно говоря, ничему не учился, так как вынужден был давать множество уроков и участвовать в бесчисленных концертах. Он был женат и в то же время неженат. Так или иначе, но брат Николай кончил университетский курс.

Самое раннее мое произведение было издано Шлезингером в Берлине в 1843 году. Это была первая вещь, вышедшая в печати под моим именем. То был маленький этюд для фортепьяно под названием «Ундина», этакая водяная Ундина, переливание из пустого в порожнее. Написана она была в Берлине в 1842 году, когда при мне был еще мой ментор; он одобрил ее и, вероятно, поправлял. Тогда вышли две моих пьесы: упомянутая «Ундина», изданная в Берлине Шлезингером, и романс, изданный с моим портретом в Кельне.\*\*\* Каждая такая пьеса, хотя бы в одну страницу, называлась «opus». Всего было потом издано до десяти моих детских opus'ов. А затем, уже взрослым, я снова, уже вторично, начал нумерацию с первого opus'a.

Как тогда, так и в ближайшие последующие годы за произведения мои большей частью совсем не платили, либо платили сущие пустяки, несколько гульденов. Как то обыкновенно бывает с начинающими компози-

\* Рубинштейн имел, вероятно, в виду литератора Рудольфа Левенштейна, который обучал его в Берлине немецкому языку.

\*\* Отец Рубинштейна умер 9 (21) января 1847 г.

\*\*\* Рубинштейн имеет здесь в виду романс „Zuruf aus der Ferne“, op. 2 из десяти сочинений первой нумерации.

торами, я считал себя счастливым, если находил издателя и имел возможность напечатать свои пьесы.

В Вену я отправился в 1846 году и давал там уроки. Вена была одним из главных тогда музыкальных центров. Я слышал, что там Лист, и рассчитывал на его мощную поддержку и протекцию. Я ошибся. Лист мне сказал, что человек должен достигать всего сам, что меня поддержит талант и что никакой другой поддержки мне не нужно. Я распрощался с ним и [больше ни о чем его не просил].\* Я приходил к нему как знакомый, не прося никакой протекции.

Сделал я несколько визитов. Со мной были рекомендательные письма от Мейендорфа, тогдашнего русского посланника в Берлине, и его жены. Они дали мне 10 или 15 писем. Приезжаю в Вену. Отдаю одно письмо — молчание; другое — никакого отклика; отдаю третье — опять-таки ничего. Целый пакет писем, и никакого в них проку. Дай, думаю, посмотрю, что обо мне писано в рекомендательных письмах. Вскрываю одно, и что же оказывается! Посланник или его супруга рекомендуют меня в таких выражениях: «Милейшая графиня! Мы обязаны оказывать протекцию или вспомоществование нашим соотечественникам. Так вот этот молодой человек просил, так уж я вам его...» Стало понятным отношение к письмам. Поведение русского посланника удивило меня чрезвычайно.

В течение полутора лет давал я в Вене уроки: большая часть из них грошовые. Я жил на самой вышке громадного дома, чуть не на чердаке; нередко случалось, что дня по два, по три почти ничего не ел. Это самое страшное время в моей жизни. Писал я страшно много. Вся комната была завалена ораториями, симфониями, операми, черт знает чего я только тогда не писал! Я даже составлял для самого себя газету. Что вам сказать: жил я у себя в комнате и писал, писал, писал, а в материальном отношении было просто очень плохо.

Бедствовал я, повторяю, в это время в сильнейшей степени. И вот, когда дела пошли совсем жутко, я перестал посещать и Листа. Месяц или два он обо мне ничего не знал и не слышал. Вдруг как-то днем он является ко мне. Один он ведь никогда не приходил, всегда являлся с целым двором; адъютантами его были: какой-то граф, какой-то доктор, какой-то артист. Когда Лист и его свита вошли ко мне, все они, и более всех он сам, были, видимо, поражены той обстановкой, среди которой я жил: пещера, самая что ни есть последняя, и в ней груды творчества. Он был страшно поражен. Он полагал, помня о моих детских концертах, что я живу в довольно благоприятных материальных условиях. Бывал он у нас в Москве и знал родительский дом. А тут он увидел совсем другое! Он был ужасно встревожен, обошелся со мной самым дружеским образом и тут же пригласил к себе обедать, что было очень кстати.

С тех пор мы оставались с Листом в хороших, теплых и очень дружеских отношениях. Зависть, говорите вы? Да какая же у него могла быть зависть, никогда и тени зависти не было.

Из Вены я переселился в Берлин, чтобы давать там уроки. Вот как это случилось.

В Вене познакомился я с одним хорошим артистом-флейтистом Гейндлем и совершил с ним концертную поездку по Венгрии. В дороге сошлись еще с одним господином, неким бароном Фулем, который всюду с нами ездил. И вот трое молодых людей, не знающих, что им делать в Европе, вдруг вздумали поехать в Америку, а денег ни копейки. Этот господин Фуль нас все уговоривал: поедем в Америку! каждый из нас будет искать счастья в Америке! В 47-м или в начале 48-го года собрались мы в дорогу. Путь лежал на Бремен или Гамбург через Берлин.

Приезжаем в Берлин. Само собой, первым долгом отправляюсь к Дену, к своему учителю, и рассказываю ему про свои дела.

— Что же вы будете делать? — спрашивает Ден.

\* В стенограмме: «и прошел мимо».

— Еду в Америку.

— Что вы, с ума сошли? Вы еще и Европы не знаете, а собрались в Америку. Да вы еще так молоды, ничего еще не видели и вдруг — в Америку!

Ден образумил меня. Я понял, что ни малейшего смысла не имеет ехать в Америку. Так что я решил остаться в Берлине и оставил двух моих товарищей, которые меня проклинали. Гейндль, флейгист, в Америку не поехал и вскоре трагически погиб: он был помолвлен и однажды, когда ехал к своей невесте, попал на место стрельбища, вздумал его переехать, и его поразила пуля. Что же касается до барона Фуля, то он отправился-таки в Америку, сделал там карьеру и разбогател. Но начал он, как он мне потом рассказывал, с того, что разбивал в щебенку камень для шоссе. Во время моей концертной поездки по Америке я его там встретил. Он был женат и выглядел человеком вполне довольным и счастливым.

Оставшись по совету Дена в Берлине, я стал давать там уроки, имел много знакомых. Отношение здесь ко мне было совсем иным, чем в Вене. Благодаря знакомству с Мендельсоном, Мейербером и другими артистами мое имя знали, и я имел несколько хороших уроков. Но как тогда в Берлине, так и позже в Петербурге жил я довольно безалаберно: два дня ничего не ел, а на третий — пир горой. Иной раз бывало безденежье страшное.

В Берлине у меня была масса знакомых, главным образом среди артистов, литераторов, журналистов. Очень хорошо запомнился литературный и артистический кружок, куда меня ввел в 1847 году один из моих родственников. Этот кружок под названием «*Tull Eulenspiegel*» учредил в Берлине в сороковых годах юморист Сафир.\* Суть этого общества заключалась вот в чем. Всякого, принятого в члены кружка, не называли по его фамилии; он получал псевдоним, связанный с родом его деятельности. Поэт, скажем, мог называться Гёте, Гейне или Мур, врач, допустим, — Гуфеландом, литератор — по имени выдающегося писателя. И какие люди были в этом кружке! Но все были друг с другом на ты. Я там присутствовал при принятии в члены Общества Гейбеля, который читал свои баллады.\*\* Кружок собирался каждое воскресенье часа на два. Цель собраний заключалась в том, чтобы читать свои произведения и выслушивать критику, но критику не личную (личностей-то ведь не было: были Гёте, Шиллер и др.), а вытекающую из самой сути художественного произведения. Мне, шестнадцатилетнему или семнадцатилетнему юноше, эта штука тогда ужасно понравилась. Меня ввел туда один из моих родственников, доктор Левинсон.

Так прожил я в Берлине до 1848 года, до революции, все видел, видел революцию, всех знал, знал всех ее литературных участников.

Уже с 1847 года началось в Берлине напряженное, нервное, предреволюционное состояние — раздражения, разговоры, писания, проекты. Я попал в Берлин в самый поток революционных идей. Все были взволнованы, возбуждены. Люди доходили до лихорадочного состояния. Толчок был дан в Вене, и он немедленно отразился в Берлине. Я увлекся, но это было глупо, так как не касалось даже меня, ко мне никакого отношения не имело. Тогда мне было восемнадцать лет. Я хотел отправиться на площадь вместе с другими, но квартирные хозяйки заперли меня в комнате и заставили сидеть дома. Я видел лишь из окна баррикады на

\* Общество, о котором рассказывает Рубинштейн, было названо учредителями „*Tunnel über Spree*“ («Туннель через Шпree»), или „*Der literarische Sonntagsverein*“ («Литературное воскресное общество»). Символическим покровителем Общества был избран герой народных легенд Тиль Уленшпигель. Основал этот кружок немецкий юморист и поэт Мориз Сафир (1795—1858) в 1827 г., а не в 40-х годах. В 40-х годах Сафир не жил в Берлине и в собраниях Общества участия не принимал.

\*\* Принятие в члены Общества немецкого поэта и драматурга Гейбеля состоялось 13 (25) января 1846 г.

Bernstrasse. Но на следующее утро я был уже в толпе на площади, видел, как были принесены трупы во дворец.\*

48-й год — это год революции не только в политическом мире, но и в искусстве. Изменился и вкус публики, и методы воспитания артиста, и воззрения артистов. Ничего общего с тем, что было до революции. Моя жизнь оттого и представляет некоторый интерес, что совмещает в себе две эпохи: до и после 48-го года.

Когда разгорелась революция, было не до музыки. День стоял на улице с ружьем на карауле. Его забрали в Национальную гвардию, и, расхаживая взад и вперед, мой контрапунктист караулил какое-то казенное здание. Для музыки тут уже места не было. Уроки прекратились, концертов никто не давал, и мне ничего не оставалось делать, как отправиться домой, в Россию. С тех пор я обосновался в Петербурге.

Я приехал в Россию в 1849 году.\*\*

Мой приезд сопровождался историей, страшнее которой трудно себе представить. Выехав из России ребенком, я, брат Николай и сестра Люба были записаны на паспорте матери: «мать такая-то с детьми такими-то выехала за границу». В 1846 году моя мать с братом и сестрой и со своим общим паспортом вернулись в Москву, а я еще почти три года оставался за границей. Паспорта у меня там никто не требовал.

Приезжаю на границу (поехал через Ченстохов). Требуют паспорт. Я в первый раз в жизни слышу слово «паспорт». Я и говорю:

— Не знаю, что это такое.

Они встрепенулись.

— Что такое, молодой человек, без паспорта?

Начали рыться в моих вещах, нашли сундук с музыкальными рукописями и опечатали его. А там все мое музыкальное состояние.

— Вы как едете в Петербург?

— Через Варшаву.

— Вот вам квитанция. В Варшаве предъявите в таможенную квитанцию, и вам выдадут сундук.

Приезжаю в Варшаву. Показываю квитанцию. Ничего подобного нет.

— Приедете в Петербург, явитесь к какому-то Фревилю, там вам все в заграничном таможенном ведомстве и выдадут.

Приезжаю в Петербург. Остановливаюсь в гостинице. На другой день дворник спрашивает паспорт.

— У меня его нет.— говорю я.

— Как нет? Мы вас держать не можем, извольте убираться!

Вот она штука-то какая! Нашелся единственный знакомый,— мой товарищ Шарль Леви — музыкант, маленький по росту человек (он умер лет пять тому назад). Я его знал с детства. Он жил тогда в Графском переулке. Так и так — не хотят держать в гостинице, гонят, требуют паспорт. «Переночуй у меня,— говорит,— там подумаем, что делать».

Наутро дворник:

— Пожалуйте паспорт.

Ну черт знает что такое, дался им этот паспорт! Я пойду, говорю, к полицейстеру. Был им тогда некий Галахов. Прихожу и говорю какому-то чиновнику в приемной, что не знаю, что от меня хотят; требуют паспорта, а я ничего не знаю, у меня ничего нет.

Приезжает Галахов. Чиновник докладывает: «Пришел какой-то Рубинштейн, приехал из-за границы, и никакого паспорта у него нет, вот он!»

— Как, что, что такое! — как закричит на меня Галахов.— Где жил? где был? в чьем доме, у кого? как смел! оштрафовать!

---

\* Во время берлинских революционных событий 18 и 19 марта 1848 г. трупы жертв восстания были снесены во двор королевского дворца. Затем яростными криками народная толпа стала вызывать короля. Испуганный Фридрих-Вильгельм IV вышел на балкон и поклонился трупам.

\*\* Рубинштейн ошибся. Он приехал в Россию осенью 1848 г.

«Да ведь знают же меня здесь многие,— думаю я,— знают Львовы, Строгановы, Виельгорские. Пойду к ним и скажу, что же это со мной здесь делают!»

Виельгорский\* тоже испугался. Вот какое время было при Николае Павловиче.

— Это дело серьезное,— говорит.— Дайте я напишу письмо Галахову, что знаю вас.

Написал я вместе с тем матушке насчет паспорта. А ей следовало писать в Бердичев, чтобы там от думы выдали мне вид на жительство.

Время между тем шло. Отправляюсь опять к Галахову. Представляю ему письмо Виельгорского. Прочел.

— Никуда и ни к чему это не годится,— говорит.— Это письмо ровно ничего не значит. Чтобы в две недели был у тебя паспорт! Слышишь!

А сам распорядился узнать о моей семье, где, откуда, что. А я себе думаю: «да что же ты так горячишься, ведь полицмейстер не самая главная птица. Пойду к генерал-губернатору». Был тогда им Шульгин. Прихожу к нему. А он уже все знал. Я рассказываю ему, а он, чтобы меня испугать, как гаркнет:

— В кандалы! в кандалы тебя закую! В Сибирь по этапу сошли!  
Я так и обомлел. Молодой человек восемнадцати лет является на родину после революции, и вот что его здесь встречает!

Не знаю, как это случилось, но он меня выпустил. Я помню только, что мне ужасно было тяжело на душе.

Дни проходили — паспорта нет. Я у знакомых — таковые оказались — где день, где ночь. Всюду рассказываю о том, что случилось со мной. Между тем, на мое счастье, при дворе был бал или концерт, не знаю, но было собрание, съезд. Все мои знакомые, кому только я рассказывал о Шульгине и Галахове, все на них напустились.

— Что вы делаете с Рубинштейном? Помилуйте, мы его с детских лет знаем, он концерты давал; как же вы с ним поступаете?

Прихожу на другой день к Галахову. После всего этого заставляет ждать в приемной два-три часа, и все ведь это стоя, сесть не имею права. Наконец зовет в кабинет.

— Ну, братец, о тебе мне говорили, что ты такой да этаким музыкант, так походи к начальнику моей канцелярии Чеснокову и сыграй ему что-нибудь, чтобы мы знали, что ты и впрямь музыкант! А он у меня понимает музыку!

Все это полицмейстер говорит в презрительном тоне и, конечно, на «ты».

Привели меня к Чеснокову. Нашел у него какой-то подлый инструмент. Я до того был взбешен, что думал: на двадцать четыре куска сломаю это фортепьяно.

Бедный Чесноков сходит со мной вниз к полицмейстеру.

— Точно так. Рубинштейн действительно играет.

Выдали мне отсрочку на три недели. Паспорт, однако, в эти три недели из Бердичева пришел.

Все это было в 1849 году, осенью 1849 года.\*\*

Это первая со мной история в родной стороне. Вторая — потеря всех моих нот.

Иду я за своим сундуком с нотами. Как я уже сказал, то были рукописные мои музыкальные сочинения, ими был набит целый сундук: то были мои труды за годы пребывания в Вене и Берлине. Не могу припомнить, что за человек был некий Фревиль, к которому я пошел за сундуком. Был ли он в таможене, в цензуре, в тайной или явной полиции. Только сундука моего он мне не выдал.

\* Матвей Юрьевич Виельгорский.

\*\* Рубинштейн ошибся: все это было осенью 1848 г.



— Хотя все эти рукописи — ноты, но существует политический шифр нотами. Обождите месяцев пять, шесть: может быть, вам и выдадут обратно ваши ноты.

Нечего делать, я должен был уйти. Потом я стал писать по памяти то, что хотел восстановить из моих композиторских произведений, а о сундуке забыл.

Чтобы покончить с ним, однако, доскажу его судьбу. Прошло несколько лет. Прихожу я как-то, если не ошибаюсь, в 1854 году в музыкальный магазин Бернарда.

— Да что это такое происходит? — говорит он мне. — Ничего не понимаю: ваши рукописи продаются с аукционного торга.

А я, понимаю, решительно забыл о своем сундуке с нотами.

— Пошлите, пожалуйста, купить их для меня.

— Я посылал. Нет, уже поздно, все продано на оберточную бумагу.

Что же оказалось? Таможня ли, цензура ли, право, не знаю, видя, что за сундуком никто не является, вызывала через публикацию в «Полицейских ведомостях» владельца сундука. Я ведь не читаю «Полицейских ведомостей», так что об этом ничего не знал. Несколько лет спустя, когда я в канцелярии полицмейстера брал заграничный паспорт, чиновник-паспортист тоже мне похвастал, что и он у какого-то продавца старой бумаги купил мою рукопись. Я его упросил прислать мне ее.

А вот и третье происшествие, весьма интересное.

Приехала в Петербург София Борер, та самая пианистка, которая еще в детском возрасте давала с успехом концерты. Ей было тогда лет восемнадцать. Был я у нее с визитом и встретился там со студентом университета (имя его я не назову),\* которому сказал, что приехал из-за границы. Он поспешил со мной познакомиться и попросил разрешения у меня бывать. Дня через два-три приходит он ко мне и заводит речь о том, что Россия страна отсталая, что, познакомившись с умственным движением за границей, я здесь ничего отрадного не найду даже в интеллигенции, что я прибыл в глушь, и т. п.

— Впрочем, если вам угодно, — добавил он, — я могу познакомить вас с кружком людей, в котором и сами вы сможете поговорить и услышите такие же интересные вещи, как там, за границей.

— Рад буду, отчего же не познакомиться.

— Ну и хорошо: хотите, поедем в субботу. Я, кажется, смогу свести вас в такое общество.

Приезжает он в назначенное время и везет меня куда-то за театр в Коломне. Дом был полон гостей, штатских и военных. Из военных запомнил одного офицера — то был Пальм.

Всех я заинтересовал. Начали расспрашивать меня про революцию: «что было, как было?» Я же, зная, что приехал в Россию, отвечаю немного сдержанно. Хозяина я все не вижу. Спрашиваю о нем. Наконец за мною раздается какой-то звук, все встают и идут в другую комнату, в которой стоял стол с графином воды и ряды стульев, как в концерте. Собрание было большое. Я провел там весь вечер. На эстраду выходит господин. Это был Петрашевский. Он начинает читать революционную книжку о свободе и равенстве. Я очень хорошо понимал, что нахожусь не в революционном крае, и мне показалось поэтому странным, что в России я слышу те же истории, те же принципы, что и за границей. И я это высказал в разговоре с теми, которые меня окружали. Я сказал, что не ожидал всего этого здесь услышать, что здесь не может быть разговора об этих вещах. Это меня впоследствии спасло.

Через несколько дней Петрашевский был у меня. Вы знаете, как я тогда жил. Петрашевский бывал у меня на квартире [И. К.] Лури. Мы с ним беседовали о конституции, об Англии, о парламентах.

\* Не о студенте ли Антонелли, агенте III отделения, выдавшем потом петрашевцев, идет здесь речь?

Приезжаю в Москву к матушке.

— Да ты знаешь,— говорит она,— что в Петербурге случилось? Петрашевский арестован!

— Как,— говорю я,— я у него только что был.

Мать полагала, что и меня также арестуют.

Возвращаюсь в Петербург. Встречаю там в студенческой форме того господина, который повез меня к Петрашевскому. Его не арестовали. Это навело меня на мысль, что это агент [III отделения], которое имело тогда в России ужасное значение. Меня не арестовали потому, что я громко-гласно высказал свое мнение: не ожидал этого здесь встретить.

Поселился я, значит, в Петербурге. Давал уроки по рублю, но бывали и в двадцать пять рублей серебром. Много со мной было тогда плохих приключений. Писал оперы.

В эти годы в Университете благодаря стараниям инспектора Александра Ивановича Фицтума устраивались симфонические концерты.\* Студенты составили там из своей среды оркестр; к ним примкнули некоторые любители, например доктор Берс, игравший на кларнете. Это было единственное место в Петербурге, где можно было слушать симфоническую музыку. Я там играл и дирижировал. Управлял всеми концертами Карл Богданович Шуберт. Я принимал участие как пианист, но несколькими концертами, по просьбе Шуберта, продирижировал (раз пять-шесть, не больше). Я заменял Шуберта и поэтому вынужден был дирижировать без репетиций. Здесь, в Университете, я впервые выступил с дирижерской палочкой. Играли по воскресеньям, брали за вход по рублю, и места пусто-го не было в актовом зале Университета. В оркестре всякая была братия. И хотя обычно времени на репетиции тратили много, играли ужасно. И как вспомнишь теперь, удивляешься: как это возможно было за такие вещи деньги брать. Публика валила! Шли нередко через Неву пешком целые толпы! Только давай! И верите ли, дело шло как-то само собой, шло как по маслу: уж много любви и усилия клали участники в эти симфонические концерты!

В те же 50-е годы, кроме Университетских концертов, бывали, правда крайне редко, раза 2—3 в году, и притом за очень дорогую плату, симфонические собрания в зале Певческой капеллы.\*\* При Капелле существовал симфонический кружок любителей. Дирижировал старик Маурер.\*\*\* Были в этом кружке генералы-любители, статские и военные, всякие князья; например, на контрабасе играл генерал Шуберт, академик, на виолончели — великий князь Константин Николаевич. Директором Капеллы был тогда Бахметьев. Львова уже не было. Бахметьев был из любителей против которых я потом писал. Сочинил он в жизни своей один романс, какую-то «Слезу», а на артистов всех свысока смотрел, третировал: я, мол, камергер, советник и всякая такая штука!

В 1852 году я поступил аккомпаниатором к Елене Павловне. Она слышала меня и раньше, а теперь предложила поселиться у нее на лето на Каменном острове и аккомпанировать тем певицам, которых несколько всегда у нее жило. Про певицу Степанову\*\*\*\* [В. А.] Соллогуб сказал, что у нее не голос, а сквозной ветер. Единственным хорошим — был выдающийся певец О. А. Петров. По вечерам Елена Павловна любила слушать музыку. Я был постоянным «подогревателем», «истопником музыки» при ее дворе. Ко мне она относилась сочувственным и дружеским образом; с каждым днем расположение ее ко мне росло. В Петербурге у нее соста-

---

\* Университетские концерты (обычно 10 концертов в сезон) устраивались по воскресеньям под названием «Музыкальные упражнения студентов С.-Петербургского университета». Первый публичный концерт состоялся в 1847 г.

\*\* Речь идет о вечерах так называемого Концертного общества. Первый концерт этого Общества состоялся 17 (29) марта 1850 г.

\*\*\* Имеется в виду Людвиг Маурер.

\*\*\*\* Имеет ли здесь в виду Рубинштейн известную оперную артистку Марию Матвеевну Степанову (1815—1903) или другую певицу — трудно сказать.

вился музыкальный салон, и здесь зародились многие музыкальные действия.

Елена Павловна была великолепной личностью. Это была женщина с капризами, самовольная, словом самодур. Но вместе с великокняжеским представительством она умела вникать в мысли другого человека, в его положение, в его жизнь. Надо и то сказать, что она была хорошо обставлена. Сама она не была бы такой: ее, собственно говоря, почти довоспитала м-лле Раден, которая у нее жила. Я-то Елену Павловну знал и прежде, при жизни Михаила Павловича. Она была капризной донельзя, муж ее был палкой, так что она и не смела выступать со своими мыслями. Помню, как однажды Михаил Павлович (ростом он был с Николая Павловича) зашел на музыкальный вечер к Елене Павловне с собакой и сигарой в зубах, говорил всякие каламбуры, потом этой же ночью уехал и уже не вернулся в Петербург, хотя с виду был здоров. После его смерти она начала оживать. Сначала она действовала ошупью, потом стала жить своей жизнью. В царской семье другой такой не было. Ее сравнивали с Августой, берлинской императрицей. Но Елена Павловна была выше. Спросите, например, Бертольда Ауэрбаха, новеллиста, и он был того же мнения. Она обычно приглашала к себе на столько-то месяцев или недель «такого-то». Положение ее было весьма исключительное, потому что при Большом дворе Александра Федоровна только и любила туалеты, балы, блеск; артисты там не играли, разве лишь иногда. Большие же артистические вечера проходили у Елены Павловны. Здесь разговором Николая Павловича с Гамильтоном\* началась Крымская война. Она была сторонницей освобождения крестьян.

На вечерах у Елены Павловны я встречал Николая Павловича. Он всегда был чрезвычайно любезен. Ну знаете, что значит любезность государя: один раз улыбнется. На живых картинах у Марии Николаевны (в 1852/53 году) он напевал, посвистывал. Стоит он бывало сзади меня у фортепьяно и в антрактах и говорит: «помнишь вот это?» У него была особая манера, замашка разговаривать с артистами и художниками.

Припомню два вечера. У Марии Николаевны шла репетиция живых картин. Я сидел, конечно, за фортепьяно, разыгрывая пьесы, какими должны были сопровождаться те или другие картины. Александра Федоровна лежала на кушетке. Стоял страшный шум, гам был такой, что слова своего слышать нельзя было. Великие князья и княжны — прелестнейшие существа — резвились. Это было во времена Крымской кампании. Вдруг на пороге залы появляется столб мраморный — Николай Павлович. Он был не в духе! В зале, повторяю, стоял страшный гам. Вошел. В одно мгновение стало тихо, мухи полет слышен был (а ведь это резвился самый близкий ему народ). Александр Николаевич спрятался в другой комнате. Ни слова не говорит, у двери стоит, смотрит. «Где Роллер?» И этого Роллера разругал так, что тот думал, что абсолютно погиб. Что-то там не понравилось в декорациях или костюмах. Весь вечер — холод ледяной. Можете себе представить положение молодого фортепьяниста. На меня не обратил ни малейшего внимания. Я барабанил как следует. На другой день было представление, и тут он был обворожителен, о Роллере и помину не было.

Другой случай. После долгого ожидания приехал в Петербург Лаблаш и приглашен был на музыкальное собрание к Елене Павловне. Этот артист был ужасно тучен. Королевы и принцессы усаживали его обычно, чтобы ему не приходилось стоять. Держался он со всеми свободно и независимо. Артисты, принимавшие участие в вечерах Елены Павловны, собирались обычно в отдельной комнате, куда к ним приходили из обще-

\* Имеется в виду английский посол в России Сеймур Джордж-Гамильтон (1797—1880). На рауте в Михайловском дворце у Елены Павловны 9 (21) января 1853 г. Николай I имел с ним разговор по поводу Турции. Речь шла о возможном распадении Османской империи и о поведении в связи с этим Англии и России.

ства здороваться. Приходит Александра Федоровна. Лаблаш встает. Она проявляет к нему чрезвычайную лобезность, кладет ему руки на плечи и усаживает. Появляется Николай Павлович. Тут, разумеется, не усидишь, Лаблаш снова встает. Николай Павлович берет его обеими руками за руку, и Лаблаш, этот старик, которому весь свет был нипочем, который, повторяю, отличался полной независимостью, был сам себе король,— так вот этот Лаблаш стал заикаться, двух слов сказать не мог. Такое уж лицо и осанка были у Николая Павловича. Лаблаша потом при дворе всячески обласкали. Или вот еще. На сцене итальянской оперы шла премьера «Пророка» Мейербера. Присутствовал Николай Павлович. В антракте, после сцены коронации, приходит он на сцену, приближается к Марио, разговаривает с ним, говорит ему несколько похвал за исполнение и просит снять корону. Николай Павлович отламывает с короны крест и возвращает ее оторопевшему певцу.

Жил я в Петербурге в те годы обычной жизнью: давал уроки, и дорогие и дешевые, аккомпанировал, играл, писал музыку. Денег не было, и я обычно с Каменного острова, где проживал во дворце Елены Павловны, отправлялся в Петербург пешком, так как заплатить извозчику было нечем. За уроки выдавались тогда учителям билеты. Иной раз бывало безденежье до того сожмет, что возвращаешь эти билеты, пишешь, что по множеству занятий не можешь продолжать давать уроки в этом семействе; лишь бы заплатили деньги скорее, до обусловленного количества билетов.

В эти годы я выступил перед публикой в качестве композитора, сочинив в 1850 году оперу «Дмитрий Донской». Два акта либретто (по Озерову) написал для меня [В. А.] Соллогуб. Мне показалось либретто слишком кратким. Я обратился к Владимиру Зотову, который дописал второе действие — сцену у татар, Восток. Опера была принята тогдашним директором театра, Александром Михайловичем Гедеоновым, и поставлена на сцену.

Русская опера была тогда, да и значительное время после, в решительном загоне; я и писал потом оперы по-итальянски и по-немецки именно оттого, что на русском театре не благоволили к русской опере. Ей несколько сочувствовал Павел Степанович Федоров, а впоследствии в еще большей степени Лукашевич, которого за это прогнали. Один из премирников А. М. Гедеонова — Степан Александрович Гедеонов, бывший также директором театра, говорил русским сочинителям: «Зачем это вы пишете русскую оперу? Русской оперы не существует, и она не должна существовать». Как бы то ни было, но опера «Дмитрий Донской» или «Куликовская битва» была мною написана и принята на сцену.

Помню репетиции этой оперы. Я сам дирижировал оркестром. А. М. Гедеонов был груб с артистами: он всем, в том числе и мне, говорил не иначе, как «ты». На представлении публики было много: я уж был известен, у меня был большой круг знакомых, все они были налицо. Музыка, сколько помню, не понравилась, да и пение было прегадостное. Чрезвычайно понравилась лишь одна вещь: ария дервиша.

Тут я расскажу вам случай, в котором выявился весь Гедеонов. Арию дервиша прекрасно выполнил молодой артист Булахов, первый дебют которого был именно в этой моей опере. Его вызывали, ему аплодировали, заставили бисировать. Я дирижирую и ужасно радуюсь успеху. Вот, думаю, как только окончу акт, пойду на сцену и расцелую его. Спешу на сцену, ищу Булахова и нигде не нахожу. Вдруг вижу, за кулисами стоит Булахов в ужасном состоянии: на нем лица нет, убитый человек.

— Что это с вами? Да еще в такой момент?

— Разве здесь стоит что-нибудь делать? Только что обругал меня Гедеонов. (Обругал он его не по-теперешнему; теперь не знают, что такое ругань генерала.) И за что бы вы думали? Зачем я-де снял шапку дервиша: во-первых, дервиш не должен снимать шапки, а во-вторых, шапка-то новая, могу-де ее смять!

Понимаете, первый в жизни артистический успех, и так его унижить, так его пришилить! Начал он пить и не выделялся уже всю жизнь: не выделялся, хотя и был полезным артистом.

Некоторый успех все же «Дмитрий Донской» имел. По крайней мере, после представления именно этой оперы Елена Павловна пригласила меня к себе аккомпаниатором. Она подала мысль показать разные народности России в одноактных операх. Я и принял за осуществление этой задачи и написал три одноактных оперы: одну кавказскую — «Хаджи-Абрек»,\* другую — сибирскую — «Сибирские охотники», либретто написал Андрей Жеребцов; затем [М. Л.] Михайлов (который сослан в Сибирь) написал для меня «Фомку-дурачка». Эта последняя опера была из великороссийской жизни. Она шла в 1854 году,\*\* но до того страшно, что я буквально убежал из театра. Публика, говорят, отнеслась снисходительно. На другой день явился я в контору театра и решительно потребовал возвращения мне партитуры этой оперы. Некто Семенов, работавший у Гедеонова — он один в театральной конторе несколько интересовался русской оперой, — стал меня урезонивать. Но я был вне себя и слышать не хотел его утешений: «знать ничего не хочу, верните немедленно партитуру».

Вскоре за тем, в 1854 году, уехал я за границу.

За границей я объездил почти всю Европу, был в Лондоне, Вене, Париже. Я поехал для того, чтобы дать о себе знать, как о сочинителе музыки.

В эти годы Крымской войны Европа враждебно была настроена к России. Там всюду ликовали по поводу победы над Россией, в том числе и в Пруссии. Только военная партия и те несколько генералов-стариков, которые получили Анну и Станислава [русские ордена], составляли в этом отношении исключение. И до сих пор продолжается то же самое. Это был период враждебного отношения к России, но на музыку это не имело влияния, хотя, впрочем, в России меня считали за немца, а немцы за русского.

Итак, я поехал за границу, чтобы дать о себе знать, как о сочинителе музыки. Поехал я к Листу в Веймар (он жил тогда в Веймаре). Мы друг с другом не вели тогда переписки, а только потом вели краткую переписку. Вообще корреспонденции я не поддерживал. Я враг всякого письма. Никому, кроме деловых писем, никогда ничего не писал. Лист писал. Я очень редко и очень, очень мало отвечал. Терпеть этого не могу.\*\*\*

Я жил в Веймаре 5—6 месяцев. Герцог Веймарский разыгрывал роль мецената. Подобно тому как в свое время Гёте царил в Веймаре в отношении литературы, так Лист царил в области музыки. Деятели литературы и разных искусств собирались в Веймаре, приглашались ко двору, получали там должности. Все это было весьма интересно, так что не только благодаря Листу, но и также благодаря герцогу Веймар сделался центром интеллигенции.

Германия до 60-х годов была раздроблена, и это было лучше. Теперь она теряет свой интеллектуальный блеск, а тогда интеллигенция была в полной силе. Маленькие дворы были центрами интеллигенции и театральной жизни. И в университетах, и в литературной и художественной деятельности все друг с другом [соперничали]. А кампания французская все изменила. До чего эти маленькие государства были смешны политически и до чего они были велики во всех умственных сферах! Я не могу понять величия громадных государств. Я более склонен думать, что маленькие государства — это лучше. Что теперь Италия? Ничто!

\* Опера «Хаджи-Абрек» называлась также «Месть». Под этим названием она рассматривалась драматической цензурой и 15 (27) декабря 1852 г. получила «разрешение на постановку» в имп. театрах. Либретто написано Жемчужниковым по поэме Лермонтова. Из «Хаджи-Абрека» напечатана была впоследствии лишь ария Зулимы.

\*\* Рубинштейн ошибся: премьера оперы «Фомка-дурачок» состоялась на сцене Александринского театра 30 апреля (12 мая) 1853 г.

\*\*\* Рубинштейн, как видно, забыл (или не хотел говорить?) о большой переписке с Листом в 50-х гг.

Веймар был тогда удивительнейшим центром. Там жил поэт Гофман, Швинд, бездна литераторов и музыкантов. Все приезжали поклониться Листу. А сам герцог, хоть и был очень образован, чопорно смотрел на всех с германской юнкерской высоты. Как и та в юбке,\* так и этот в панталонах пропитаны были ужасной королевской важностью. Впрочем, он делал много хорошего.

У Листа я жил на свой счет. Я концерты давал, приносил что-нибудь, жил по несколько месяцев, обедал у Витгенштейн. Она урожденная полька, католичка самая ярая, что ни есть. Она не только была синим чулком, но и не знаю чулком какого цвета. Образованна была до чертиков, до тошноты. Разговор с ней был пыткой. Но вместе с тем она была очень интеллигентной женщиной. Она не была красива, но имела на Листа громадное влияние. Это она отклонила его от виртуозности, с тем чтобы он дал о себе знать в другой области: музыкальными сочинениями и протекцией над другими. И он выдумал Вагнера. «Вагнеровский вопрос» и «музыка будущего» — все это пошло с веймарского времени от Листа и мадам Витгенштейн.

Лист играл [на эстраде] меньше других, и так называемую виртуозную карьеру окончил, пожалуй, в возрасте не более сорока лет. Стариком он собирался приехать в Петербург, не знаю — дирижировать или только слушать музыку. В старости, лет семидесяти, он начал опять играть, но тут уже было более духовное [воздействие]. Личность его была удивительная: старик с седыми волосами, так оно и брало [за живое].

Кажется, в 1871 году, когда я жил в Вене, мне довелось дирижировать его сочинением «Христос».\*\* Лист был приглашен в Вену присутствовать при исполнении его оратории. Я встретил его как старого друга, и мы были очень близки. Я слишком хорошо знал, что у него есть и комедианство и много напыщенности. Все это я знал, и вместе с тем почитал его как одного из самых высокодаровитых людей, но как исполнителя, а не как сочинителя. Музыкант — это еще не значит сочинитель. Он все понимал, все знал. Но в его творчестве — неправда. Все это у него напускное.

В Вене мне пришлось написать в немецкой музыкальной газете о положении музыки в России.\*\*\* Глинку я вознес до небес, так как я его всегда почитал: сравнивал его с Бетховеном. К другим же отечественным музыкантам я отнесся весьма непочтительно. Они до того на меня озлобились, что хотели преследовать судебным или полицейским порядком. Кажется, выручила меня Елена Павловна. Написание статьи этой, впрочем, с моей стороны было порядочной глупостью, хотя я в этом не раскаиваюсь, как вообще не имею привычки жалеть о тех глупостях, которые, случалось, делал.

Отношение ко мне Михаила Ивановича Глинки было весьма странным. В былые годы здесь, в Петербурге, он был ко мне любезен, как бывают любезны люди друг к другу. В 50-х годах, когда я уже стал сочинителем, он относился ко мне нелюбезно. В Берлине в 1855 году — после упомянутой статьи — я посетил его. Принял он меня нехорошо и начал читать нотацию: «я, мол, не понимаю...» Если бы он говорил о других! Но о себе он не должен был так говорить! А я ведь сравнил его с Бетховеном. Разошлись мы вежливо. Он был тогда болен и раздражителен.

Я дал впоследствии концерт в пользу сооружения памятника Глинке. Я почти могу сказать, что без меня памятник не так скоро был бы поставлен. А на открытие пригласили всех, кроме меня. Меня пригласили повесткой, как всю публику. Это довольно странно. Все думают, что я завален лаврами и почестями, а я, кроме обид, ничего никогда не имел.

\* Намек на великую княгиню Елену Павловну.

\*\* Оратория Листа «Христос» исполнена была в Вене под управлением Рубинштейна 19 (31) декабря 1871 г.

\*\*\* Статья Рубинштейна была напечатана в 1855 г. в газете „Blätter für Theater, Musik und Kunst“, № 29, 33, 37.

В 1856 году я был вызван Еленой Павловной в Москву. В связи с коронацией устраивались разные концерты у Елены Павловны. Я приехал днем позже коронации и пробыл тогда в Москве недели две-три. Я был на вечерах у Елены Павловны и видел государя. К музыке он относился равнодушно, не имел к ней никакого влечения и считал ее занятием мало-важным. Он не выказывал никогда участия ни к искусству, ни к исполнителям, редко два-три слова скажет. Но он любил, например, во время концерта в карты играть, и появление его в зале всегда обозначало, что концерт надо закончить.

После коронации Александра Федоровна и Елена Павловна отправились жить в Ниццу. Я получил приглашение провести там некоторое время. Елена Павловна звала меня поехать своим «музыкантом-истопником». Это было нечто вроде службы, правда нештатной, с эпизодическим, а не ежемесячным жалованием. Старуха Александра Федоровна была очень больна (потеряла мужа, Крымская война). В Ниццу съехалось много молодежи: был там Константин Николаевич, адъютант Апраксин, Матвей Виельгорский. Были и такие артисты, как Вьетан. Что же вздумали раз сделать? Серенаду для Александры Федоровны с участием великих князей. Все в масках с длинными носами стали играть на тех инструментах, на которых не умели играть. Виельгорский — на контрабасе, я — на литаврах. Вот мы являемся в комнату и начинаем страшную музыку. Она [Александра Федоровна] где-то лежала. Вдруг она входит. Одна из музыкантов встает и бросается к ней на шею. Представляете себе его испуг. Это был, кажется, Михаил Николаевич, которому было тогда восемнадцать лет. Когда он увидел, что она испугалась, он крикнул: «мама!» Дело разъяснилось, и старуха поняла, что это шутка. Вот такого сорта развлеченьями и занимались.

Король сардинский Виктор-Эммануил приезжал сюда неоднократно, устраивал балы и вечера, был очень любезен с дамами, старался их немного развеселить и тем изгладить о себе, как об участнике Крымской кампании, дурные воспоминания. Тогда же довелось мне увидеть Кавура. Двор очень приятно проводил в Ницце время. Александра Федоровна денег не жалела. На море стоял фрегат. Приезжали из России. Елена Павловна купила виллу. Здесь родилась мысль о Русском музыкальном обществе и консерватории. С Матвеем Виельгорским (другой брат уже умер) шли разговоры о том, что нужно что-то сделать, так как положение музыки в России во всех отношениях плачевно. И Елена Павловна этим заинтересовалась. Что и как предпринять — этого мы тогда не могли еще сообразить.

Зимой 1857 года Елена Павловна возвратилась в Россию. Я поехал на некоторое время в Париж и Лондон, а затем также вернулся в Петербург.\*

В Петербурге энергичным деятелем при осуществлении нашей мысли об учреждении Музыкального общества явился Кологривов. Я его знал с 1852 года. Тульский помещик, всегда штатский, Василий Алексеевич Кологривов играл на виолончели и был ярый любитель музыки. Первоначально он было пошел работать в Театральную дирекцию и хотел поднять все наше оперное дело. Но Павел Степанович Федоров однажды срезал его при всех, и Кологривов махнул рукой на театр и всецело отдался делам Русского музыкального общества.

Великолепная, во всех отношениях замечательная личность Кологривова мало освещена в нашей печати, мало известна и теперь почти вовсе забыта. Скажу более: Кологривов и при жизни был мало оценен. Полный несокрушимой энергии, человек инициативы, все и всех будораживший, он предался делу учреждения и организации Музыкального общества со всем пылом души, с фанатизмом, доходившим до грубости. Он был человек почина. Я называю так людей, которые могут двинуть какое-либо дело. Как редко встречаешь таких людей! Он вербовал в Общество все

\* Рубинштейн вернулся в Россию в июле 1858 г.

и всех; он захватывал чуть ли не на улицах; толковал, объяснял, привлекал, изыскивал средства; словом, работал для Общества как при его основании, так и в первые годы по его учреждении для его упрочения и развития. Кологривов трудился с полным самоотвержением, забывая личные интересы, жертвуя материальными своими средствами; он вложил в это дело все и умер почти в нищете. Его вдова, Александра Платоновна, до сих пор дает уроки в институте в Киеве.

Да, Василий Алексеевич Кологривов был крупная, исключительная в своем роде личность и по энергии, и по той страсти почина и любви к музыкальному делу, которая его одушевляла. Таких людей теперь уже не существует, инициаторов, которые толкают все и вся к единой, ими намеченной цели. Характера он был чрезвычайно симпатичного и веселого. Очень хороший музыкант, человек весьма образованный, прекрасно знавший Европу и ее музыкальные сферы, — Кологривов, между прочим, выдвинул и поддержал И. Н. Пиккеля и И. А. Вейкмана — этих славных стариков, являвшихся столпами оркестра. Эти все да еще Карл Богданович Шуберт (капельмейстер), В. И. Лавониус, полковник Скордули (его дочь — известная в свое время певица) — были все кружка Кологривова.

Весь этот кружок состоял из людей, каких теперь не найдешь: они дышали музыкой; это был их воздух; только этим они и жили. Как удивительно, что все это ушло! Я неперестанно повторяю: теперь в некотором отношении стало лучше, чем в те годы; искусство охватило более широкие слои общества. Но теплоты теперь нет! Нет, нет, того тепла теперь нет! Освещение теперь электрическое, и огня обычно не видишь.

Повторяю, память Кологривова заслуживает глубокой признательности за труды, положенные им при основании и упрочении Музыкального общества и затем консерватории как в Петербурге, так в Москве и в Киеве.

Роды Общества сопряжены были с большими потугами. Время было такое, что ничего нового затеять нельзя было. Не в николаевском это духе — устройство какого-то Общества! Организовать Русское музыкальное общество как *новое* общество было невозможно. Приходилось изворачиваться. Вот мы и изворачивались. Кологривов вспомнил, что при Певческой капелле существовал разрешенный правительством кружок любителей музыки и давались симфонические концерты. Деятельность этого кружка уже несколько лет как совершенно прекратилась, а устав не был уничтожен. И вот мы этим воспользовались и просили не более как продолжать дело. Ну, само собой, продолжать позволили — «продолжайте». Вот как оно началось. Так и возникло на старых как будто основаниях и под видом будто бы возродившегося кружка любителей-симфонистов совершенно новое Русское музыкальное общество.\*

В 1860 году\*\* я поместил в журнале «Век» (его предприняли тогда Кавелин, Дружинин, Безобразов и Вейнберг) статью, которая меня удвоила со всей музыкальной Россией. Это была статья «О любителях»\*\*\* и она чуть было совсем меня не повалила. Я восстал самым резким образом против дилетантизма, который был тогда распространен в русском обществе. Любители были тогда на первом плане. Они выступали перед публикой как сочинители и солисты. Я выступил за воспитание артистов. Ну и пошла ругань в обществе и в газетах. Но я и теперь остаюсь при прежних взглядах. Надо, впрочем, сказать, что статья моя «О любителях» теперь уже не имеет никакого значения.

В стенах Михайловского дворца возникли тогда музыкальные классы, которые и были предтечею явившейся в 1862 году Петербургской консер-

\* Первые директора Общества (М. Ю. Виельгорский, Д. В. Каншин, В. А. Кологривов, А. Г. Рубинштейн и Д. В. Стасов) были избраны 27 января (8 февраля) 1859 г. Директора постановили объявить подписку на предстоящий концертный сезон 11 (23) октября 1859 г. Первый симфонический концерт Общества состоялся 23 ноября (5 декабря) 1859 г.

\*\* Рубинштейн ошибся: не в 1860, а в 1861 г.

\*\*\* Статья называлась «О музыке в России». — «Век», 1861, № 1.



ватории. В том же дворце составил хор из любителей и любительниц.\* В музыкальных классах читались лекции: Лешетницкий был профессор игры на фортепьяно, Ниссен-Саломан — пения, Венявский — скрипки и проч. Я себя назначил директором возникавшей консерватории. Концерты давались непрерывно, чуть ли не ежедневно, и все для собрания средств на это учреждение. Одушевление и соревнование были всеобщие.

Главным зачинщиком во всем этом деле был Кологривов и ваш покорнейший слуга. Вечно мы думали как бы сделать, чтобы поднять искусство. Искусство было в руках нескольких любителей-меценатов, которые больше всего восхищались итальянской оперой и сочиняли также в этом роде, как Феофил Толстой. Музыкантов-артистов, цехового в этом отношении народа, вовсе не было. А чтобы этот цеховой народ создать, мы и затеяли консерваторию, из которой выходили бы музыканты с дипломом свободного художника. Звание «свободного художника» существовало только в Академии художеств.

Навел меня на эту мысль один анекдотический случай.

Как-то пришлось на страстной приобрести, кажется в Казанском соборе. Нужно было сказать имя и звание, чтобы записали в исповедную книгу. Вот меня и спрашивает дьячок:

— Ваша фамилия? Кто вы такой?

— Рубинштейн, артист.

— Артист, что же это, вы в театре служите?

Я говорю: нет.

— А! может быть, вы в каком-нибудь институте учителем?

Я говорю: нет.

— Так вы на службе?

Я повторяю: нет, не служу. Он в недоумении, и я в недоумении.

— Да кто же вы такой?

И вот этот допрос продолжался несколько минут. Наконец ему пришла благая мысль спросить меня, кто был мой отец.

Я говорю: купец второй гильдии.

— Так вы, стало быть, сын купца второй гильдии.

Это меня озадачило. Значит, я сам по себе решительно ничего из себя не представляю? Было очевидно, что на Руси не существовало профессии художника-музыканта, артиста, профессии, определяющей положение в обществе человека, всю жизнь посвятившего своему искусству, музыке. Были архитекторы, живописцы, актеры-артисты, скульпторы, но не было артистов-музыкантов. И в самом деле: кто был тогда на Руси Глинка? — помещик, дворянин Смоленской губернии; Серов? — чиновник почтамтского ведомства; словом, все занимавшиеся музыкой были или дворяне, или чиновники на службе — при театре ли, на педагогическом ли поприще в казенных и частных учебных заведениях и т. п.

Неужели же на Руси невозможен музыкант-артист, художник-музыкант, занимающийся только музыкой, одной музыкой? И неужели такой музыкант не должен иметь право гражданства и какое-то свое государственное положение?

И вот несколько лет спустя Кологривов и я — мы решили эту задачу. Консерватории в России создали из своих воспитанников и воспитанниц целый новый слой русских граждан и гражданок, носящих звание «свободных художников» (в области музыки). То, что более ста лет тому назад было сделано для художников-живописцев и других, а еще ранее, по мысли и почину Сумарокова, сделано для русских актеров и актрис, то явилось в эти годы для русских артистов-музыкантов обоего пола.

Я уже говорил о том всеобщем одушевлении, какое охватило всех принимавших участие в основании Русского музыкального общества и пер-

\* Так называемую Певческую капеллу, о которой идет здесь речь, Рубинштейн организовал осенью 1858 г.

вых музыкальных классов. Лучшие музыкальные силы того времени, бывшие в Петербурге, отдали свой труд и время за весьма умеренную плату, только бы положить основание прекрасному делу: Лешетицкий, Ниссен-Саломан, Венявский и другие брали бывало (в 1858 г.) \* в наших музыкальных классах в Михайловском дворце лишь по рублю серебром за урок. Просто невероятное дело! Ученики и ученицы всех положений, средств и возрастов быстро наполнили эти классы. Все эти любители жаждали музыки, музыкального образования. Составились оркестр, хоры.

Елена Павловна живо интересовалась делом. Она давала сверху благословение и, главное, деньги. Да, после того времени меценаты не дают денег. А она давала их, и это было удивительно. Впоследствии только благословение давали, фразы разные любезные говорили, но денег — ни-ни. А ведь деньги — главное дело при таких обстоятельствах. На Елену Павловну наибольшее воздействие оказывал я и частично Кологривов.

Во главе Музыкального общества явились Матвей [Юрьевич] Виельгорский, Василий Алексеевич Кологривов, Дмитрий Васильевич Стасов, Дмитрий Васильевич Каншин и я. Нас было, таким образом, пятеро. Участие приняли также Лавониус и Шустов, сын архитектора, ярый любитель музыки.\*\*

Каншин собирался составить в Петербурге какое-то музыкальное общество. По мысли Кологривова, чтобы не дробились силы, в видах единения в действиях, пригласили его в наше Общество. Он вошел в него, обещая привлечь не меньше ста человек членов, могущих заплатить большие деньги. Однако обещания своего он не выполнил и ни одного лица средствами не привлек. Он теперь позволяет себе называть себя основателем Русского музыкального общества. Директором общества он был очень долго, лет десять. Надежд, на него возлагаемых, он не оправдал, но кое в чем был полезен.

И вот мы начали дело, на которое в первом же году надо было около 20 000 рублей. С чего же мы начали? Христа славили, поехали по богачам: к Юсупову, Бенардаки, к торговцу дровами Василию Федуловичу Громову. Кто дал 300 рублей, кто 500, и это составило около 3000 рублей. София Яковлевна Вериго (жена члена Государственного совета), разъезжая по Петербургу, собрала по подписному листу 3000 рублей. Обо всем этом будет написано, как мне кажется, в сборнике, посвященном 25-летию существования Русского музыкального общества, но не знаю, точно ли будет там все сказано. Юлия Федоровна Абаза (урожденная Штуббе) ведала кассой любительского хора, которым я дирижировал. Елизавета Витгенштейн, урожденная Эйлер, собирала деньги буквально по рублю. Вот оно как было!

А сколько было сопротивления во всех официальных кругах! Вот, например, Алексей Федорович Львов: он грозил отставкой своим певчим, если они примут участие в наших концертах. Затем возродилась\*\*\* Бесплатная музыкальная школа; мы брали деньги, а они сказали — бесплатно. Так что со всех концов было противодействие.

Серов начал декламировать публично с азартом, что «это-де цеховой педантизм немецкий». И все это из-за обиды, что его не выбрали в директора Русского музыкального общества. Феофил Матвеевич [Толстой] был

\* Рубинштейн ошибся: обучение музыке в системе Русского музыкального общества началось весной 1860 г. (бесплатные курсы пения, на которых преподавала и Т. Ниссен-Саломан); музыкальные же классы, о которых рассказывает Рубинштейн, начали свою работу осенью 1860 г.

\*\* Обязанности между членами дирекции Общества, согласно протоколу, были распределены следующим образом: А. Г. Рубинштейну было «предоставлено управление музыкальной частью»; Д. В. Каншину — «ведение счетной части»; В. А. Кологривову — «распоряжение залом и сношения с администрацией»; Д. В. Стасову — вся «письменная часть, включая ведение журнала Комитета директоров». Его помощником был избран А. С. Шустов. Наконец, В. И. Лавониусу было поручено «устройство хоров», выдача членских билетов и т. п.

\*\*\* Бесплатная музыкальная школа не возродилась, как пишет Рубинштейн, а была основана Балакиревым и Ломакиным в 1862 г.

в ярости. Все хотели играть роли. Но какие же роли? Впоследствии, когда мы увидели вокруг себя столько обид, мы постарались их утомонить и привлечь каким-нибудь титулом: «член комитета» по разбору сочинений, программ и т. п. Это их чуть-чуть успокоило.

С Серовым у меня оставались плохие отношения все время. Не было случая, чтобы я с ним сблизился или беседовал. Мы встречались с ним в обществе, но, кажется, не здоровались. Не знаю, что он предпочитал в искусстве в молодости, но верно то, что он хотел непременно первостепенствовать, был честолюбив. Он мог бы очень далеко пойти в озерном искусстве, так как обладал сценическим чутьем; но было у него много грубого, неизящного. Писаний его — а писал он массу — я не читал: меня это не интересовало. Это был замечательный господин, но на него находила глупость, прямо-таки сумасшествие. А его лекции \* против музыкальных школ, против бог знает чего! Он не знал, что ему делать, куда приложить свои силы. Мне все равно: брани, хвали меня — я делаю свое дело. Если читаешь критику и находишь, что правда, мотай себе на ус. Но огорчаться? — Николаю.

Концерты в первые три года существования Русского музыкального общества были даваемы у Полицейского моста, где ныне клуб, а тогда было Благородное собрание. Публики собиралось много, около 900 человек, зала не вмещала более. Наши первые 10 концертов были чрезвычайно интересны и весьма удачны. Одну из их особенностей составляли программы, печатавшиеся с биографическими подробностями о тех композиторах, произведения которых исполнялись на наших концертах.

Все пошло хорошо, но все это было ничтожно против последствий. Музыкальная жизнь в России совершенно переродилась, говорю это без преувеличения. Даже преподавание в частных домах приняло совершенно другой характер. Прежде оно сводилось к тому, что учили брэнчать на именинах родителей или начальницы школы или института, а теперь — действительно преподавание искусства. Теперь и в институтах совсем иначе преподают музыку, чем прежде. В России совершился огромный переворот в деле музыкального образования.

Наибольший отклик наша деятельность получила в Москве благодаря брату Николаю. Там при начале дела держались совета, который я дал Николаю Григорьевичу: «скорее собери как можно более членов, организуй отделение Музыкального общества, действуй добро и энергично». И они действовали храбро. В Московском отделении дела пошли блестяще, так как у них не было конкуренции. Не то что у нас, в Петербурге, где приходилось бороться чуть ли не на улице с каждым встречным, где на нас нападали и кричали, что мы-де не смеем именовать Музыкальное общество «русским»!

Вы спрашиваете о Николае Григорьевиче? В конце концов о его деятельности я знаю очень мало, спросите у Третьякова,\*\* у Лароша, у Александры Ивановны Губерт, которая теперь служит инспектором консерватории. Знаю, что муж ее хотел издать биографию Николая и собирал материалы. Куда он дел все собранное и что сделал, — этого я не могу сказать. Напишите Александре Ивановне и попросите ее, чтобы она передала вам эти записки или сказала, где они находятся.

Фактические сведения о Русском музыкальном обществе вы найдете у Климченко, который очень любил Общество и консерваторию. Он должен подробно знать то, о чем я помню мельком. Всю деловую и цифровую часть он знает отлично. Я же знаю только музыкальную часть. По

\* Речь, вероятно, идет о курсе лекций, прочитанных А. Н. Серовым в одной из университетских аудиторий в 1858/59 г. под общим названием «О музыке с ее технической, исторической и эстетической стороны» (16 лекций).

\*\* Вероятно, Рубинштейн имеет в виду Сергея Михайловича Третьякова, создавшего вместе со своим братом Третьяковскую галерею; С. М. Третьяков был членом дирекции Московского отделения Русского музыкального общества.

случаю исполнившегося 25-летия Общества он составил сборник, в котором изложена история Общества и его отделений.\*

Консерватория была основана в 1862 году. Она была преобразована из «музыкальных классов», но вначале не называлась консерваторией. Вот вам юмористический случай из наших российских дел. Тогда было веяние квасного патриотизма. Пишем устав, надо избегать иностранных слов, ну как консерваторию назвать консерваторией? Слово-то иностранное. Что значит консерватория? Музыкальная школа. Вот и называли музыкальной школой. Профессор — опять слово иностранное; назовем преподавателем. Назвали. Что же вышло? Профессор — это своего рода чин, положение довольно высокое, значительное; преподаватель — это уже гораздо мельче. И так мы сами себя подрезали. Императорской консерватория сделалась попозже, в семидесятых годах, после смерти Елены Павловны, когда делами Общества стал заниматься Константин Николаевич (кажется, в 74-м году).

Первый кружок профессоров составили: Дрейшок, Венявский, Лешетичский, Шуберт, Давыдов, Ниссен-Саломан и другие.

При первом моем директорстве было, кажется, три выпуска.

Из учеников первых лет выделялись Чайковский, Ларош, Лавровская, затем Есипова, Терминская, Аделаида Львовна Спасская (основательница музыкальной школы в Вильно, хорошая музыкантша, моя ученица). Короткое время была тут у нас Тиманова, уехавшая вскоре в Берлин. Кончили курс консерватории по специальному инструменту Софья Александровна Малоземова (теперь преподавательница консерватории), Дмитрий Панов (ученик Венявского), Константин Пушилов (играющий теперь в Павловске), Василий Салин (он участвует теперь в квартете Московского отделения Русского музыкального общества), Иван Макаров (ученик профессора Ферреро).

Я утверждаю, что в первые годы консерватория дала самые лучшие результаты.

Конечно, и в последующее время были некоторые выдающиеся учащиеся, но не такого сорта, как в первые годы. Это обилие талантов в рядах первых выпускников объясняется тем, что русское общество выслало из своей среды лучшие назревшие силы в число учеников и учениц консерватории.

Тогда, как, впрочем, и теперь, петербургское общество мало выказывало симпатии к консерватории.

Кроме насмешек и недоброжелательства, мы ничего не слышали.

Публика совершенно ложно понимала задачи консерватории. Приходит ко мне этакая дама с лакеем и говорит, разумеется по-французски:

— Monsieur, je vous donnerai ma fille.\*\*

— У нас все ведется по-русски, — отвечаю я.

— Как, музыка по-русски?

— А как же иначе?

И дама хохочет. Вот какие истории бывали.

И действительно, для них являлось оригинальным, что у нас в консерватории впервые в России началось преподавание теории музыки на русском языке. Вот, например, Н. И. Заремба, ярый протестант и фанатик. Но это был клад, так как он первым стал преподавать теорию на русском языке. А до него, кто желал ознакомиться с теорией музыки, должен был обращаться к иностранцам — к немцам или итальянцам.

Повторяю, публика не понимала задач нашего учреждения. Приводят, бывало, мальчика, этакого кретина и идиота, прямо ко мне, к директору, и совершенно серьезно говорят: «Он болен, поместить его некуда, отовсюду гонят; вот я и привела его, чтобы музыку изучал». Таких трагикомических эпизодов было много.

\* Сборник этот, по-видимому, опубликован не был.

\*\* Милостивый государь, я к вам помещу свою дочь (фр.).

В 1867 году я оставил консерваторию. Я не сошелся во мнении с профессорами на самую суть и цель преподавания. У меня был другой взгляд на вещи, совсем другой взгляд. Я был на стороне самой серьезной музыки, другие же подчинялись желанию публики. Я хотел оставить в консерватории для дальнейшего образования тех молодых учащихся, которые получили на экзамене полные баллы; профессора восставали, заявляя, что раз балл выставлен, следовательно, учащиеся выпущены из консерватории. Я хотел добиться большей зрелости и самостоятельности учеников, хотел, чтобы они развивались не столько в ширину, сколько в глубину и высоту. Наконец, неудовольствия по поводу тифлиских дел.\*

Я, конечно, человек горячий. Излишняя горячность, говорите вы? Нет, нет, не думаю. Моя горячность от того, что люблю самое дело и все беру к сердцу. Конечно, я не обладаю лимфатическим темпераментом и не жалею об этом. Будь я человеком нынешнего времени, да разве я смог бы что-либо сделать! Крут я был всегда. Да и как же иначе.\*\*

---

\* Какие тифлиские дела имеет в виду Рубинштейн — неизвестно.

\*\* Окончание «Автобиографических рассказов» (о последующих годах жизни Рубинштейна, после 1867 г.) будет помещено в приложениях ко II тому монографии.

## ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ СОЧИНЕНИЙ А. Г. РУБИНШТЕЙНА

(1841—1867)

Историко-хронологическое изучение музыкального наследия А. Рубинштейна затруднялось тем, что отсутствовали сведения о времени написания, первого исполнения и первой публикации многих его сочинений, а в ряде случаев приводилась неправильная датировка.

Настоящий хронологический перечень составлен по следующим материалам: а) неопубликованным письмам А. Рубинштейна; б) программам его концертов; в) издательским объявлениям, рецензиям и хроникальным заметкам в русской и иностранной прессе; г) цензурным разрешениям на опубликование сочинений; д) издательским каталогам; е) номерам издательских досок.

В тех случаях, когда не представлялось возможным установить точную дату написания произведения, оно включено в перечень произведений определенного года по дате первого исполнения или первой публикации. В рубрике каждого года произведения расположены в алфавитном порядке. Вопросительные знаки поставлены в тех случаях, когда нет документальных подтверждений предполагаемых дат.

1841—1842

*Zuruf aus der Ferne* [Призыв из далека]. Песня для голоса с ф-п., ор. 2 (по первой нумерации сочинений), слова Е. Вейден. Соч. 1841—1842, исп. 1842, изд. 1843.

1842

*Ундина*. Воспоминание об Эмсе. Этюд для ф-п., ор. 1 (по первой нумерации сочинений). Соч., исп. 1842, изд. 1843.

1843—1844

*Comment disaient-ils* [Как говорили они]. Романс для голоса с гитарой или с ф-п., ор. 3 (по первой нумерации сочинений), слова В. Гюго. Соч., изд. 1843—1844.

*Молитва*. Песня для голоса с ф-п., ор. 4 (по первой нумерации сочинений), слова М. Лермонтова. Соч., изд. 1843—1844.

*Соловей*. Песня для голоса с ф-п., ор. 5 (по первой нумерации сочинений), слова (?). Соч., изд. 1843—1844.

*Жаворонок*. Песня для голоса с ф-п., ор. 6 (по первой нумерации сочинений), слова (?). Соч., изд. 1843—1844.

Четыре польки для ф-п., без № ор. Изд. 1843—1844. Впоследствии (в начале 50-х гг.) эти польки были изданы в новой редакции под названиями: «Амалия-полька», «Генриетта-полька», «Флора-полька», «Наталья-полька».

Чижик. Песня для голоса с ф-п., без № ор., слова Грота. Соч., изд. 1843—1844.

#### 1845—1846

Шведская песня, исполняемая Женни Линд. Обработка для ф-п., ор. 7 (по первой нумерации сочинений). Соч., изд. 1845—1846.

#### 1847

Внутренние голоса. 3 пьесы для ф-п., ор. 8 (по первой нумерации сочинений): 1. Народная песня. 2. «Rêverie» [Мечты. Грезы]. 3. Экспромт. Изд. 1847.

Три характерных мелодии для ф-п. в 4 руки, ор. 9 (по первой нумерации сочинений): 1. Русская песня. 2. «Ноктюрн на воде». 3. «Водопад». Изд. 1847.

Концерт для ф-п. с орк. (одночастный), без № ор. Исп. 1847, изд. не был.

Песня моряка. Пьеса для ф-п., без № ор. Исп. 1847, изд. не была.

#### 1848

Для ноктюрна для ф-п., ор. 10 (по первой нумерации сочинений): 1. Ноктюрн F-dur. 2. Ноктюрн G-dur. Исп. 1848 (?), изд. 1848.

Гарантелла для ф-п. h-moll, ор. 6. Исп. 1848, изд. до 1854 без № ор. Schnaderhüpferl [Шуточки]. 6 маленьких песен для голоса и ф-п. на стихи в народном диалекте Р. Левенштейна, ор. 1: 1. «Unerklärlich». — «Непонятно». 2. «Beim Fenstergehen». — «У окна». 3. «Liebeshändel». — «Любовная ссора». 4. «Das gebrochene Herz». — «Разбитое сердце». 5. «Abschied». — «Расставание». 6. «Beruhigung». — «Успокоение». Соч., изд. 1848.

Турецкий марш из «Афинских развалин» Бетховена. Транскрипция для ф-п. Исп. 1848, изд. 1858.

#### 1849

Большой дуэт на мотивы из оперы Мейербера «Пророк» для скрипки и ф-п. (соч. совместно с А. Вьетаном). Соч. 1849, изд. не позже 1852.

Вариация на романс А. Варламова «Соловьем залетным» (в серии вариаций, написанных М. Бернардом, А. Гензельтом, Ш. Леви и др.; Рубинштейну принадлежит вариация № 3). Изд. 1849.

Девять песен для голоса с ф-п., слова А. Кольцова: 1. Дуют ветры, ветры буйные». 2. «Если встретишь с тобой». 3. «Из лесов дремучих северных». 4. «Иступление» («Духи неба, дайте мне крылья»). 5. «Не весна тогда жизнью веяла». 6. «Перстенец золотой, ненаглядный, дорогой». 7. «Пленившись розой, соловей». 8. «Ты не пой, соловей». 9. «Ты прости, прощай, сыр дремучий бор». Изд. 1849 без № ор., отдельными песнями. Впоследствии составили сборник песен ор. 27.

Концерт C-dur для ф-п. с орк., без № ор. (в 3 частях: I ч.— 3, II ч.— a-moll). Исп. 1849, изд. не был.

Концерт d-moll для ф-п. с орк. Исп. 1849. Переинструментован для ф-п. с аккомпанементом скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и валторны. Изд. под названием «Октет», ор. 9, в 1856 г.

*Ласточка* («Ты не вейся, ласточка, не кружись, касаточка»). Романс для голоса с ф-п., без № ор., слова М. Суханова. Изд. 1849.

*Не бейся тревожно в груди, ретивое*. Романс для голоса с ф-п., без № ор., слова А. Половцева. Изд. 1849.

*Увертюра* к опере «Военный лагерь Силезии» Мейербергера. Транскрипция для ф-п. Исп. 1849, изд. не была.

*Эвфимия-полька* для ф-п., без № ор. Изд. 1849.

## 1849—1850

*Внутренние голоса*. Новая тетрадь фортепьянных пьес. Соч. 1849—1850 (?), изд. не были.

*Куликовская битва* («Дмитрий Донской»). Опера в 3 действиях, без № ор. Либретто по В. А. Озерову; 1-е и 3-е действия — В. А. Соллогуба, 2-е действие — В. Р. Зотова. Соч. 1849—1850, исп. 1852, изд. только увертюра.

*Романсы* для голоса с ф-п.: 1. «Люблю тебя, булатный мой кинжал», слова М. Лермонтова. 2. «Мери» («Пью за здравие Мери»), слова А. Пушкина. 3. «Не спрашивай, о чем тоскую», слова М. Воскресенского. 4. «Осенний вечер» («Ветер свищет, ветер воет»), слова Е. Ростопчиной. 5. «Падающая звезда» («Она катилась, я смотрела»), слова Е. Ростопчиной. 6. «Парус» («Белеет парус одинокий»), слова М. Лермонтова. 7. «Певец» («Слыхали ль вы за рошей глас ночной»), слова А. Пушкина. 8. «Певница» («Она поет, и мне сдастся»), слова Е. Ростопчиной. 9. «Тучки небесные», слова М. Лермонтова. 10. «Утес» («Ночевала тучка золотая»), слова М. Лермонтова. Изд. 1849—1850 без № ор., отдельными романсами. Впоследствии вошли в сборник романсов ор. 36.

*Шесть басен И. Крылова* для голоса с ф-п.: 1. «Кукушка и Орел». 2. «Осел и Соловей». 3. «Стрекоза и Муравей». 4. «Квартет». 5. «Парнас». 6. «Ворона и Курица». Соч. 1849—1850, изд. 1851 без № ор. В 1863 г. басни переизданы как ор. 64; басня «Ворона и Курица» в это переиздание включена не была.

*Шесть этюдов* для ф-п. Соч. 1849—1850, исп. 1849 (отдельные этюды). Весьма вероятно, что именно эти этюды были изданы впоследствии (не позже 1861 г.) как ор. 23: 1. F-dur. 2. C-dur. 3. cis-moll (Des-dur). 4. Es-dur. 5. F-dur. 6. G-dur.

## 1850

*Две фантазии на русские народные песни* для ф-п., ор. 2: 1. «Вниз по матушке по Волге». 2. «Лучинушка». Исп. 1850, изд. до 1854.

*Кавалерийская рысь* для ф-п., без № ор. Изд. 1850.

*Концерт № 1* e-moll для ф-п. с орк., ор. 25. Соч., исп. 1850, изд. 1858.

*Симфония № 1* F-dur, ор. 40. Соч., исп. 1850, изд. 1859.

*Шесть песен* для голоса с ф-п., ор. 8: \* 1. «Сон» («Заснув на холме луговом»), слова В. Жуковского. 2. «Весеннее чувство» («Легкий, легкий ветерок»), слова В. Жуковского. 3. «Листок» («От дружной ветки отлученный»), слова В. Жуковского. 4. «Цветок» («Минутная краса полей»), слова В. Жуковского. 5. «Желание» («Отворите мне темницу»), слова М. Лермонтова. 6. «Море воет, море стонет», слова Д. Давыдова. Соч. 1850, изд. не позже 1857.

\* Песни и романсы А. Рубинштейна при переизданиях иногда переносились (по всей вероятности, самими издателями) из сборника одного опуса в сборник другого. Нередко менялся и порядок расположения вокальных пьес внутри сборников. Мы всюду относили песню или романс к тому опусу, который был обозначен в первом издании сборника, и сохраняли порядок расположения первого издания.



Два трио для ф-п., скрипки и виолончели, ор. 15: Трио № 1 F-dur. Соч., исп. 1851, изд. 1855. Трио № 2 g-moll. Соч. 1851 (?), изд. 1857.

Концерт № 2 F-dur для ф-п. с орк., ор. 35. Соч. 1851, исп. 1852, изд. 1858.

Похоронный марш («К похоронам артиста» [А. Е. Варламова]), ср. 29 № 1. Изд. 1851.

Русский хоровой церковный концерт (для капеллы Д. Н. Шереметьева), без № ор. Соч. 1851, изд. не был.

Симфония № 2 («Океан») C-dur, ор. 42 (1-я, четырехчастная ред.). Соч. 1851, исп. 1852, изд. 1857.

В 1863 г. в четырехчастную редакцию симфонии Рубинштейн включил две новые части: Adagio D-dur и Скерцо F-dur, которые были изданы в 1864 г. По свидетельству М. А. Балакирева, вновь включенные части были взяты автором из неопубликованной симфонии B-dur, числившейся одно время как Симфония № 3. Впоследствии, в 1880 г., к симфонии «Океан» была присочинена еще одна часть — Lento assai a-moll.

Приводим обозначения частей симфонии при первом ее исполнении, при исполнении в 1859 г. и в трех опубликованных редакциях (см. стр. 426); стрелки позволяют сравнить порядок расположения частей симфонии в различных ее редакциях.

Слышу ли голос твой. Романс для голоса с ф-п., слова М. Лермонтова. Изд. 1851 без № ор. Впоследствии вошел в сборник романсов ор. 36.

Соната № 1 G-dur для ф-п. и скрипки, ор. 13. Соч. 1851, изд. 1856.

## 1852

Баркарола № 1 f-moll, ор. 30 № 1. Исп. 1852, изд. 1855.

Две мелодии для ф-п., ор. 3: 1. Мелодия F-dur. 2. Мелодия H-dur. Исп., изд. 1852.

Двенадцать дуэтов с аккомпанементом ф-п.: 1. «Ангел» («По небу полноты ангел летел»), слова М. Лермонтова. 2. «Беззаботность птички» («Птичка божия не знает»), слова А. Пушкина. 3. «Вечер в июне» («Томительный, томящий день»), слова Д. Давыдова. 4. «Горлица и прохожий» («Что так печально»), слова И. Дмитриева. 5. «Горные вершины» («Горные вершины спят во тьме ночной»), слова М. Лермонтова. 6. «Есть тихая роща», слова Алексеева из Т. Мура. 7. Народная песня («Девки по лугу гуляли»). 8. «Ночь» («Уже утомившийся день»), слова В. Жуковского. 9. «Пела, пела пташечка», слова А. Дельвига. 10. «При прощании» («Прощаясь, в аллее сидели»), слова Н. Грекова. 11. «Светит солнышко — да осенью», слова А. Кольцова. 12. «Туча» («Последняя туча рассеянной бури»), слова А. Пушкина. Изд. 1852 без № ор. отдельными дуэтами. Впоследствии составили сборник дуэтов ор. 48.

Струнный квартет G-dur, ор. 17 № 1. Соч., исп. 1852, изд. 1855.

Струнный квартет c-moll, ор. 17 № 2. Соч. 1852, изд. 1855.

Меть («Хаджи-Абрек»). Одноактная опера, без № ор. Текст А. Жемчужникова по повести М. Лермонтова. Соч. 1852 (увертюра — 1853), исп. публично не была; изд. только песня Зулимы «Лейте полнее сок благодатный».

Сибирские охотники. Одноактная опера, без № ор. Текст А. Жеребцова. Соч. 1852, исп. 1854, изд. 1893.

Соната № 1 D-dur для ф-п. и виолончели, ор. 18. Соч. 1852, исп. 1853, изд. 1855.

Стенька Разин. Опера в 3 актах. Текст М. Воскресенского. Начата в 1852 г., закончена не была.

Три пьесы для ф-п., ор. 5: 1. Полонез c-moll. 2. Краковяк Es-dur. 3. Мазурка E-dur. Исп. 1852 (№ 2 и № 3), изд. 1852.

Расположение частей в симфонии № 2 («Океан»)

На афише концерта в СПб в 1852 г. (1-е исп. симфонии)	В 1-й (четырёхчастной) опубликов. редакции (1857 г.)	На афише концерта в СПб в 1859 г.	Во 2-й (шестичастной) опубликов. редакции (1864 г.)	В 3-й (семичастной) опубликов. редакции (1882 г.)
1. Allegro —————→	1. Allegro maestoso —————→	1. Allegro maestoso →	1. Allegro maestoso —————→	1. Moderato assai
2. Andante —————→	2. Adagio non tanto —————→	2. Adagio non troppo —————→	2. Adagio —————→	2. Lento assai
3. Intermezzo —————→	3. Allegro —————→	3. Allegretto con moto	3. Allegro —————→	3. Andante
4. Adagio. Vivace —————→	4. Adagio. Allegro con fuoco —————→	4. Andante. Presto —————→	4. Adagio —————→	4. Allegro
			5. Scherzo (Presto) —————→	5. Andante
			6. Adagio. Allegro con fuoco —————→	6. Scherzo (Presto)
				7. Andante. Allegro con fuoco

*Струнный квартет* F-dur, op. 17 № 3. Соч. 1853, изд. 1855.

*Мария-полька* для ф-п., без № op. Соч. 1853.

*Симфония № 3* B-dur. Соч. 1853, исп. 1854. Симфония эта, состоявшая из четырех частей, целиком издана не была. Первая часть ее была опубликована в 1861 г. под названием «Концертная увертюра для оркестра» B-dur. Вторую и третью части (Andante D-dur и Скерцо F-dur) Рубинштейн включил в 1863 г. в виде дополнительных частей в симфонию № 2 «Океан», op. 42. Впоследствии под № 3 была издана Симфония A-dur, op. 56.

*Соната № 2* a-moll для ф-п. и скрипки, op. 19. Исп. 1853, изд. 1858.

*Фомка-дурачок*. Одноактная опера, без № op. Текст М. Л. Михайлова. Соч., исп. 1853, изд. не была.

### 1853 — май 1854

*Каменный остров*. 24 пьесы для ф-п. (альбом портретов), op. 10. Соч. 1853—1854 (?), изд. 1855.

*Концерт № 3* G-dur для ф-п. с орк., op. 45. Соч. 1853—1854 (?), исп. 1854, изд. 1858.

### 1854 (до мая)

*Возвращение*. Романс для голоса с ф-п., без № op., слова Мери. Изд. 1854.

*Мазурка-фантазия* G-dur для ф-п., op. 4. Изд. 1854.

*Молитва перед битвой* для голоса с хором, без № op., слова А. Майкова. Исп. 1854, изд. не была.

### Октябрь 1848 — май 1854

*Экспромт-каприз* a-moll для ф-п., op. 7. Соч. 1848—1854 (?), изд. не позже 1856.

*Соната № 1* E-dur для ф-п., op. 12. Соч. 1848—1854 (?), изд. не позже 1858.

*Соната № 2* c-moll для ф-п., op. 20. Соч. 1848—1854 (?), изд. 1855.

### 1854 (с мая)

*Бал*. Фантазия из 10 номеров для ф-п., op. 14. 1. «Impatience» [Нетерпение] B-dur. 2. Полонез Es-dur. 3. Коньрданс C-dur. 4. Вальс As-dur. 5. Интермеццо F-dur. 6. Полька Es-dur. 7. Полька-мазурка F-dur. 8. Мазурка D-dur. 9. Галоп H-dur. 10. «Le rêve» [Сновидение] B-dur. Соч. 1854, изд. не позже 1855.

*Двенадцать песен* для голоса с ф-п. на слова Мирза-Шафи в переводе Ф. Боденштедта, op. 34: 1. «Nicht mit Engeln im blauen Himmelzelt». — «Зулейка» 2. «Mein Herz schmückt sich mit dir». — «Как на земле». 3. «Seh'ich deine zarten Füßchen an». — «Как увижу твои ножки я». 4. «Es hat die Rose sich beklagt». — «Мне розан жалобно сказал». 5. «Die Weise guter Zecher ist». — «Тому, кто хочет жить». 6. «Ich fühle deinen Odem». — «Нас по одной дороге». 7. «Schlag die Tschadra zurück». — «Скинь чадру с головы». 8. «Neig', schöne Knospe, dich zu mir». — «Нераспустившийся цветок». 9. «Gelb rollt mir zu Füßen». — «Клубится волною могучею Кур». 10. «Die helle Sonne leuchtet». — «Над морем солнце блещет». 11. «Thu'nicht so spröde, schönes Kind». — «Не будь сурова, милый друг». 12. «Gott hiess die Sonne glühen». — «Велел создатель солнцу». Соч. 1854, изд. 1855.

Деять пьес для смычковых инструментов и ф-п., ор. 11: Три пьесы для скрипки и ф-п., ор. 11 № 1. Три пьесы для виолончели с ф-п., ор. 11 № 2. Три пьесы для альты с ф-п., ор. 11 № 3. Соч. 1854, изд. 1856.

Торжественная увертюра для симф. орк., без № ор. Соч., исп. 1854, изд. не была.

Шесть вокальных квартетов для мужских голосов (два тенора и два баса), ор. 31: 1. Lied («Die schlanke Wasserlilie»).— Песня («Кисть лилии роскошной»), слова Г. Гейне. 2. Trinklied («Wie die Nachtigallen»).— Застольная песня («Вокруг блестящей розы»), слова Мирза-Шафи. 3. «Meer-stille und glückliche Fahrt».— «Морская тишь и счастливое плаванье», слова В. Гёте. 4. «Jagdlust» («Waldnacht, Jagdlust»).— «Веселье охоты» («В темном лесу так легко дышать»), слова Л. Тика. 5. «Die Rache» («Der Knecht hat erstochen»).— «Месть» («Слуга господина в лесу убил»), слова Л. Уланда. 6. «Wiederhall» («In diesem grünen Wald»).— «Лето» («Пойдите в лес густой»), слова из сб. «Wunderhorn». Соч. 1854, изд. 1856.

Шесть прелюдий для ф-п., ор. 24: 1. As-dur. 2. f-moll. 3. E-dur. 4. h-moll. 5. G-dur. 6. c-moll. Соч. 1854, исп. 1854 (прелюдии № 1 и № 2), изд. 1854.

## 1855

Квintет F-dur для ф-п., флейты, кларнета, валторны и фагота, ор. 55. Соч. 1855 (?), изд. 1860.

Симфония № 3 A-dur, ор. 56. Соч. 1854—1855, изд. 1861. Эта симфония первоначально числилась как Симфония № 4. Под № 3 значилась Симфония B-dur.

Соната f-moll для ф-п. и альты, ор. 49. Соч. 1855, изд. 1857.

Сюита для ф-п., ор. 38: 1. Прелюд D-dur. 2. Менуэт Es-dur. 3. Жига G-dur. 4. Сарабанда h-moll. 5. Гавот Fis-dur. 6. Пассакалья A-dur. 7. Аллеманда E-dur. 8. Куранта a-moll. 9. Паспье F-dur. 10. Бурре D-dur. Соч. 1855, изд. 1856.

Соната № 3 F-dur для ф-п., ор. 41. Соч. 1855, изд. 1857.

Три каприза для ф-п., ор. 21: 1. Fis-dur. 2. D-dur. 3. Es-dur. Изд. 1855.

Три пьесы для ф-п., ор. 16: 1. Экспромт F-dur. 2. Колыбельная D-dur. 3. Серенада g-moll. Изд. 1855.

Три серенады для ф-п., ор. 22: 1. F-dur. 2. g-moll. 3. Es-dur. Изд. 1855.

Триумфальная увертюра для орк., ор. 43. Соч. 1855, изд.: 1858 — четырехручное переложение, 1860 — партитура.

## 1856

Акростих «Laura» для ф-п., соч. 37:

L — F-dur  
A — g-moll  
U — B-dur  
R — d-moll  
A — F-dur.

Изд. 1856.

Allegro appassionato d-moll, ор. 30 № 2. Изд. 1856.

Две пьесы для ф-п., ор. 28: 1. Ноктюрн Ges-dur. 2. Каприз Es-dur. Изд. 1856.

Потерянный рай. Оратория в 3 частях для хора, солистов и орк., ор. 54. Текст А. Шлёнбаха по Мильтону. Соч. 1856 (оконч.), исп. 1858 изд. 1860.

Похоронный марш («К похоронам героя»), ор. 29 № 2. Изд. не позже 1856.

Три струнных квартета, ор. 47: 1. E-dur. 2. B-dur. 3. D-dur. Соч. 1856, изд. 1857.

*Шесть песен* для голоса с ф-п. на слова Г. Гейне, оп. 32: 1. Frühlingslied («Leise zieht durch mein Gemüth»).—Весенняя песня («Тыется чудных звуков хор»). 2. Frühlingslied («Die blauen Frühlingsaugen»).—Весенняя песня («В густой траве весенней»). 3. Frühlingslied («In dem Walde spriess'ts und grünt es»).—Весенняя песня («Все цветет и зеленеет»). 4. Lied («Es war ein alter König»).—Песня («Жил царь, старик угрюмый»). 5. Lied («Du bist wie eine Blume»).—Песня («Как цветик в вечер мая»). 6. «Der Asra».—«Азра». Изд. 1856.

*Шесть песен* для голоса с ф-п., оп. 33: 1. Morgenlied («Noch ahnt man kaum»).—Утренняя песня («Едва просияет небосклон»), слова Л. Уланды. 2. Lied («An der Rose Busen schmiegt»).—Песня «Росинка» («На груди у розы блещет»), слова Г. Гофман фон Фаллерслебена. 3. «Die Lerche» («Lerche steigt im Gesang»).—«Жаворонок» («Вот взвились под облака»), слова Т. Заккена. 4. «Räthsel» («Es schmachtet eine Blume»).—«Загадка» («Влюблен цветочек бедный»), слова \*†. 5. Lied («Siehe, der Frühling währet»).—Песня («Скоро весны затмится заря»), слова Г. Гофман фон Фаллерслебена. 6. «Nachhall» («Ich sah dich einmal»).—«Отголосок» («Ты мне явилась»), слова С. Мозенталя. Изд. 1856.

*Шесть фуг* в свободном стиле с прелюдиями, оп. 53: 1. As-dur. 2. f-moll. 3. E-dur. 4. h-moll. 5. G-dur. 6. c-moll. Соч. не позже 1856, изд. 1857.

#### 1857

*Баркарола № 2* a-moll для ф-п. Исп., изд. 1857. В 1857 г. эта баркарола была опубликована как оп. 45. Впоследствии издавалась без № оп. или как оп. 45 bis.

*Концерт* G-dur для скрипки с орк., оп. 46. Соч. 1857, изд. 1859.

*Соната № 2* G-dur для ф-п. и виолончели, оп. 39. Изд. 1857.

*Трио № 3* B-dur для ф-п., скрипки и виолончели, оп. 52. Соч., исп., изд. 1857.

*Шесть пьес* для ф-п., оп. 51: 1. «Mélancolie» [Меланхолия] g-moll. 2. «Enjouement» [Игривость. Шутливость.] B-dur. 3. «Rêverie» [Мечты. Грезы] a-moll. 4. «Caprice» [Каприз] Des-dur. 5. «Passion» [Страсть] F-dur. 6. «Coquetterie» [Кокетство] B-dur. Изд. 1857.

#### 1858

*Фантазия на венгерские мелодии* для ф-п., без № оп. Соч., исп. 1858.

#### 1854 — 1858

*Две пьесы* для ф-п., оп. 26: 1. Романс F-dur. 2. Экспромт a-moll. Соч. 1854—1858 (?), изд. не позже 1858.

*Характеристические картины* (6 пьес для ф-п. в 4 руки), оп. 50: 1. Ноктюрн E-dur. 2. Скерцо F-dur. 3. Баркарола g-moll. 4. Каприччио A-dur. 5. Колыбельная h-moll. 6. Марш C-dur. Соч. 1854—1858 (?), изд. не позже 1858. Пьеса № 3 из этого сборника издана была и в двухручной редакции — как Баркарола № 3 g-moll, оп. 50.

#### 1859

*Струнный квинтет* F-dur для 2 скрипок, 2 альтов и виолончели, оп. 59. Соч. (законч.), исп. 1859, изд. 1861.

#### 1860

*Дети степей*. Опера в 4 действиях, без № оп. Либретто С. Мозенталя по рассказу К. Бека «Янко». Соч. 1860 (законч.), исп. 1861, изд. 1861 (клавира).

*Петербургские вечера* (6 пьес для ф-п.), оп. 44: 1. Романс Es-dur.

2. Скерцо a-moll (A-dur). 3. «Preghiera» [Просьба. Молитва] B-dur. 4. Экспромт G-dur. 5. Ноктюрн F-dur. 6. Appassionato h-moll. Изд. не позже 1860. Пьеса № 1 из «Петербургских вечеров» была издана также в виде романса для голоса в сопровождении ф-п.— «Ночь» («Мой голос для тебя») на слова А. Пушкина.

## 1861

*Каденции* к фортепьянным концертам, без № ор.: К Концерту № 1 C-dur Бетховена. К Концерту № 2 B-dur Бетховена. К Концерту № 3 c-moll Бетховена. К Концерту № 4 G-dur Бетховена. К концерту d-moll Моцарта. Изд. 1861.

*Русалка*. Для контральто с женским хором в сопровождении орк. или ф-п., слова М. Лермонтова, ор. 63. Изд. 1861.

*E dunque vero?* [Правда ли это?]. Сцена и ария для сопрано с орк., слова М. Пинто, ор. 58. Изд. 1861.

Три песни для мужского хора без сопровождения, ор. 61: 1. «Kriegslied».— «Военная песня», слова Э. Гейбеля. 2. «Liebesfeier».— «Праздник любви», слова Н. Ленау. 3. «Vinum hungaricum», слова Р. Левенштейна. Изд. 1861.

*Шесть песен* для хора без сопровождения, ор. 62: 1. «Gondelfahrt».— «В гондоле», слова А. Грюна. 2. «Durch Erd' und Himmel leise».— «Мелодия», слова Э. Гейбеля. 3. «Ein Fichtenbaum».— «Сосна», слова Г. Гейне. 4. «Um Mitternacht».— «Ночью», слова Э. Мёрике. 5. «Die erwachte Rose».— «Пробуждается роза», слова М. Салиса. 6. «Die Einzelmännchen».— «Гномы», слова А. Копиша. Изд. 1861.

## 1862

*Фераморс (Лалла Рук)*. Лирическая опера в 3 действиях, без № ор. Либретто Ю. Роденберга по Т. Муру. Соч. 1862 (законч.), исп. 1863, изд. 1864 (клавиру).

## 1864

*Концерт № 1* a-moll для виолончели с орк., ор. 65. Соч. (законч.), изд. 1864.

*Концерт № 4* d-moll для ф-п. с орк., ор. 70. Соч., исп. 1864, изд. 1866 (партитура — 1872).

*Фантазия* f-moll для двух ф-п., ор. 73. Соч. 1864, изд. 1865.

*Фауст*. Музыкально-характеристическая картина для орк., ор. 68. Изд. 1864. Произведение это представляет собой одну из частей уничтоженной симфонии «Фауст».

*Фортепьянный квартет* C-dur для ф-п., скрипки, альты и виолончели, ор. 66. Исп., изд. 1864.

*Шесть вокальных дуэтов* в сопровождении ф-п., ор. 67: 1. Lied der Vögelein («Von Zweig zu Zweige»).— Песня птичек («И по ветвям мы скачем»), слова Э. Шульце. 2. Waldlied («Der Nachtwind hat in den Bäumen»).— Лесная песня («Полночный ветер притихнул»), слова Н. Ленау. 3. «Frühlingslaube» («Die linden Lüfte sind erwacht»).— «Весенняя вера» («Пришла желанная весна»), слова Л. Уланда. 4. «Vorüber, wo die lichte Rose».— «Минутя пламенные розы», слова Г. Клетке. 5. «Meeresabend» («Sie hat den ganzen Tag getobt»).— «Вечер на море» («В волненье море»), слова М. Штрахвитца. 6. «Die Lotosblume angstigt sich».— «Лотос» («Головку от жары склонив»), слова Г. Гейне. Изд. 1864.

*Шесть песен* для голоса с ф-п., ор. 57: 1. «Frühmorgens» («Ich weiss nicht»).— «Ранним утром» («Я слышу в шепоте растений»), слова Э. Гей-

беля. 2. Lied («Nun die Schatten dunkeln»).—Песня («Тень за тенью скрывается»), слова Э. Гейбеля. 3. «Neue Liebe» («Hinaus in's Weite»).—«Новая любовь» («На воздух живо»), слова Э. Гейбеля. 4. Clärchens Lied («Freudvoll und leidvoll»).—Песня Клерхен («Горе и радость»), слова В. Гёте. 5. «Freisinn» («Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten»).—«Жажда свободы» («Крепко я в седле»), слова В. Гёте. 6. «Tragödie» («Entflieh mit mir»).—«Трагедия» («Беги со мной»), слова Г. Гейне. Изд. 1864.

Шесть романсов для низкого голоса с ф-п., ор. 72: 1. «Es blinkt der Thau».—«Блестит роса», слова Г. Боддиена. 2. «Wie eine Lerch, in blauer Luft».—«Как птичка вешняя в лесах», слова Г. Боддиена. 3. «Die Waldhexe» («Vorbei, vorbei durch Feld und Wald»).—«Лесная ведьма» («Вперед, вперед лети, мой конь»), слова Г. Боддиена. 4. «Morgens» («Nun gib ein Morgenküsschen»).—«Утренний привет» («Я с утренним приветом»), слова Т. Шторма. 5. «Veilchen vom Berg, woran tannest du mich».—«Горный цветок, не буди старых мук», слова К. Лемке. 6. «Verlust» («Ich hatte eine Nachtigall»).—«Утрата» («Как сладко пел соловушко»), слова К. Лемке. Изд. 1864.

## 1866

Альбом «Петергоф», 12 пьес для ф-п., ор. 75: 1. «Souvenir» [Воспоминание] C-dur. 2. «Aubade» [Утренняя серенада] Es-dur. 3. Похоронный марш g-moll. 4. Экспромт Es-dur. 5. «Rêverie» [Мечты, Грезы] d-moll. 6. «Русское каприччио» F-dur. 7. «Pensée» [Размышление] fis-moll. 8. Ноктюрн G-dur. 9. Прелюд d-moll (D-dur). 10. Мазурка d-moll. 11. Романс B-dur. 12. Скерцо F-dur. Соч., изд. 1866.

Утро. Кантата для мужского хора в сопровождении орк., ор. 74, слова Я. Полонского. Соч., исп. 1866, изд. 1867.

Фантазия e-moll для ф-п., ор. 77. Соч. 1866, исп., изд. 1867.

## 1867 (до сентября)

Пять пьес для ф-п., ор. 69: 1. «Каприз» As-dur. 2. Ноктюрн G-dur. 3. Скерцо a-moll. 4. Романс h-moll. 5. Токката d-moll. Изд. не позже 1867.

Три пьесы для ф-п., ор. 71: 1. Ноктюрн As-dur. 2. Мазурек f-moll. 3. Скерцо Des-dur. Изд. не позже 1867.

Шесть песен для голоса с ф-п., ор. 76: 1. «Waldeinsamkeit» («Waldeinsamkeit du grünes Revier»).—«Чаша лесная» («Чаша лесная, зелень лугов»), слова И. Эйхендорфа. 2. «Nachts» («Hörst du die Gründe rufen»).—«Ночь» («Слышишь ли звуки ночи»), слова И. Эйхендорфа. 3. «An dem Frühling» («Noch immer Frühling»).—«К весне» («Еще весны душистой»), слова Н. Ленау. 4. «Frühlingsblick» («Durch den Wald den dunkeln»).—«Взгляд весны» («В роше тихой»), слова Н. Ленау. 5. «Bedeckt mich mit Blumen».—Испанская песня («Покройте меня цветами»), слова в переводе Э. Гейбеля. 6. «Klinge, klinge, mein Pandero».—Испанская песня («Пандеро»), слова в переводе Э. Гейбеля. Изд. 1867.

Этюд C-dur («На фальшивых нотах») для ф-п., без № ор., изд. 1867.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ АРХИВНЫХ И РУКОПИСНЫХ МАТЕРИАЛОВ

**Центральный государственный исторический архив в Москве (ЦГИАМ).**— Письма А. Рубинштейна к брату Я. Г. Рубинштейну (ф. 695, оп. 1, ед. хр. 146). Письма А. Рубинштейна к Э. фон Раден (ф. 698, оп. 1, ед. хр. 221, и ф. 694, ед. хр. 985). Письма А. Рубинштейна к М. Фредро (ф. 691, оп. 1, ед. хр. 145). Либретто оперы «Месть» («Хаджи-Абрек»), рукописный экземпляр (ф. Елены Павловны).

**Центральный государственный исторический архив в Ленинграде (ЦГИАЛ).**— Фонд Главного управления по делам печати № 776 (материалы, касающиеся изданий сочинений Рубинштейна и постановок его опер в России). Фонд дирекции имп. театров № 497 (докладная записка А. Рубинштейна, В. Кологривова и др. о реорганизации оперного дела в России, свидетельство о присвоении А. Рубинштейну звания артиста первого разряда, афиши концертов, материалы о постановках опер Рубинштейна в России и др.).

**Государственный исторический архив Ленинградской области (ГИАЛО).**— Фонд Петербургской консерватории № 361 (уставы, протоколы заседаний Совета профессоров, письма, заявления и распоряжения Рубинштейна, программы экзаменов и ученических концертов, характеристики учащихся и др.). Фонд РМО № 408 (материалы по организации Общества, протоколы заседаний, программы концертов, письма Рубинштейна директорам РМО, материалы А. И. Виллуана и др.).

**Центральный государственный литературный архив в Москве (ЦГЛАМ).**— Запись А. Рубинштейна в Альбом неизвестного лица (ф. 846, ед. хр. 5). Письмо А. Рубинштейна к Н. Гаде (ф. 846, ед. хр. 2, фотокопия). Письмо А. Рубинштейна к В. Ф. Одоевскому (ф. Рачинских, ед. хр. 986).

**Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом) (ИРЛИ).**— Автобиографические рассказы А. Рубинштейна, стенограммы (ф. 265, оп. 1, т. 40). Докладная записка в дирекцию РМО об обязанности и правах директора консерватории (ф. 294, оп. 3, № 208 а). Письмо А. Рубинштейна к А. С. Даргомыжскому (4290, XXII б, 67). Письмо А. Рубинштейна директорам РМО (ф. 294, оп. 3, № 209). Письмо А. Рубинштейна к министру народного просвещения (ф. 294, оп. 3, № 210). Письмо А. Рубинштейна к неизвестному (Ф. Листу.— Л. Б.) (ф. 93, оп. 3, № 1078). Письма А. Рубинштейна к Я. П. Полонскому (ф. Полонского). Письмо А. Рубинштейна к Д. В. Стасову (ф. 294, оп. 3, № 208). Стенограмма воспоминаний М. Розенберга об А. Рубинштейне (ф. 265, оп. 1, т. 40).

**Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК).**— Аврамова А. К. Биографические сведения



о К. Х. Рубинштейн (ф. Губерт, 235). Афиши концертов А. Г. Рубинштейна в Москве (ф. К. Альбрехта).

**Дом-музей П. И. Чайковского в Клину (ДМЧ).**— Письмо А. Рубинштейна к Я. И. Вейнбергу. Кашкин Н. Д. К 25-летию со дня смерти А. Г. Рубинштейна (рукопись).

**Институт театра и музыки (ИТМ).**— Письмо А. Рубинштейна к Ф. А. Кони (архив А. Н. Римского-Корсакова). Письмо А. Рубинштейна к А. С. Шустову (архив музея А. Рубинштейна). Письмо В. Тунеева (архив музея А. Рубинштейна). Либретто оперы «Куликовская битва» («Дмитрий Донской»), рукописный экземпляр (архив музея А. Рубинштейна).

**Рукописный отдел библиотеки Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (РО ЛГК).**— Письма А. Рубинштейна к Н. Г. Рубинштейну. Письма А. Рубинштейна к К. Ю. Давыдову. Письма А. Рубинштейна к В. А. Кологривову. Письма А. Рубинштейна к К. Х. Рубинштейну.

**Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве (РО ЛБ).**— Письмо А. Рубинштейна к М. Ю. Вильгорскому (ф. Веневитиновых, 62/18). Письмо А. Рубинштейна к А. М. Веневитиновой (ф. Веневитиновых, 62/19).

**Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (РО ГПБ).**— «Короб мыслей» («Gedankenkorb») А. Рубинштейна (ф. А. Рубинштейна). Материалы об А. Г. Рубинштейне в архиве А. Н. Римского-Корсакова и Ю. Л. Вейсберг. Письмо А. Рубинштейна к А. А. Краевскому (ф. Краевского). Письма А. Рубинштейна к В. Ф. Одоевскому (ф. В. Ф. Одоевского). Письмо А. Рубинштейна к Э. Тамберлику (ф. П. Вакселя). Письмо А. Рубинштейна к К. Б. Шуберту (собр. автографов). Письмо А. Рубинштейна к Ц. Фейгиной (ф. П. Вакселя). Письма Ф. Листа к М. С. Сабининой (собр. иностранных автографов). Статья В. Ф. Одоевского (без заголовка) о Рубинштейне и консерватории в России (рукописный экземпляр на франц. яз. статьи, опубликованной в неполном виде в газете «Il Nizzardo» от 2 июня 1857 г.) (ф. В. Ф. Одоевского). Рубинштейн (Чекуанова) В. А., Осколки прошлого (воспоминания) (ф. А. Рубинштейна). Рубинштейн (Чекуанова) В. А., Письма к родным (ф. А. Рубинштейна). Фаминцын А. С., Биографический словарь русских композиторов, певцов, певиц и музыкальных деятелей (ф. Фаминцына).

**Центральная музыкальная библиотека в Ленинграде.**— Вокальные партии из оперы А. Рубинштейна «Куликовская битва» («Дмитрий Донской»).

**Рукописи, принадлежащие частным лицам.**— Ден З., Отзыв об А. и Н. Рубинштейнах. Мейербер Дж., Отзыв об А. и Н. Рубинштейнах. Логиновы Е. и К., Дневники.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

- Аберт Иоганн-Иозеф* (1832—1915) — немецкий композитор и дирижер — 4, 365, 387
- Августа* (1811—1890) — германская императрица — 411
- Аврамова Анна Константиновна* (ум. 1918) — русская пианистка и педагог-теоретик — 8, 16, 80, 357, 358, 361, 365, 432
- Адам Луи* (1758—1848) — французский пианист-педагог — 52
- Азанчевский Михаил Павлович* (1839—1881) — русский композитор и музыкальный деятель — 386
- Александр II* (1818—1881) — русский император — 212, 411
- Александр Николаевич* — см. Александр II
- Александра Федоровна* (1798—1860) — русская императрица — 64, 403, 404, 411, 412, 415
- Александрова-Кочетова* (урожд. Соколова) *Александра Доримедонтовна* (1833—1903) — русская певица — 292, 404
- Алексеев Александр Дмитриевич* — советский музыковед — 358
- Алексеев* — 425
- д'Альбер, Эжен* (1864—1932) — пианист и композитор — 393
- Альбрехт Карл Францевич* (1807—1863) — дирижер в Петербурге — 146
- Альбрехт Карл (Константин) Карлович* (1836—1893) — русский виолончелист, музыкальный деятель и педагог — 433
- Альтани Мальвина* — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 279, 280
- Алябьев Александр Александрович* (1787—1851) — русский композитор — 22, 124, 242, 253, 283, 294, 370
- Анна Павловна* (1795—1865) — нидерландская королева — 402
- Антонелли* — провокатор, предавший кружок петрашевцев — 409
- Апраксин Степан Федорович* (1792—1862) — царский сановник — 415
- Арайя Франческо* (1700—1767) — итальянский композитор, долгое время работавший в России — 254
- Аракишвили (Аракчиев) Дмитрий Игнатъевич* (1873—1953) — грузинский композитор и музыковед-этнограф — 192, 379
- Аракчиев Д.* — см. Аракишвили Д.
- Арнштейн Антон* — скрипач — 47
- Асафьев Борис Владимирович* (псевдоним Глебов Игорь; 1884—1949) — советский музыковед и композитор — 3, 4, 51, 70, 106, 125, 132, 136, 152, 170, 222, 246, 264, 295, 296, 354—356, 361, 362, 364, 368, 369, 371, 373, 374, 377, 382, 384, 387, 391, 392
- Ауэр Лев (Леопольд) Семенович* (1845—1930) — скрипач, педагог и дирижер — 197
- Ауэрбах Бертольд* (1812—1882) — немецкий писатель — 411
- Афанасьев Николай Яковлевич* (1820—1898) — русский скрипач и композитор — 386
- Ахметов А.* — 155
- Балакирев Милий Алексеевич* (1836—1910) — 11, 133, 137, 222, 225, 236, 242—246, 253, 258, 264, 294, 328, 331, 350—353, 371, 372, 382, 384, 386, 391, 396, 418, 425
- Барцевич* — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 279, 280
- Баскин Владимир Сергеевич*

\* В тех случаях, когда в тексте книги фамилия дается в иностранной транскрипции, эта транскрипция сохраняется и в указателе.

- (1855—1919) — русский музыкальный писатель и критик — 379
- Батта Александр* (1816—1902) — бельгийский виолончелист и композитор — 53
- Бах Иоганн-Себастьян* (1685—1750) — 40, 46—48, 50, 52, 199, 206, 207, 242, 243, 279, 280, 282, 328, 330, 331, 381
- Бахметьев (Бахметев) Николай Иванович* (1807—1891) — композитор церковной музыки, директор Певческой капеллы с 1863 по 1883 г. — 102, 401, 410
- Бахрушин Сергей Владимирович* (1882—1950) — советский историк — 368
- Башо (Bachot) Эмрих* — венгерский журналист — 374
- Bayl* — рецензент парижского журнала «*Almanach musical*» — 381
- Бёзendorfer* — владелец фортепьянной фабрики и концертного зала в Вене — 75, 76
- Безобразов Владимир Павлович* (1828—1889) — русский экономист и географ — 416
- Бек Карл* (1817—1879) — венгерский поэт — 292, 429
- Беккер (Becker) А. И.* — 362
- Беккер Жан* (1833—1884) — скрипач — 328
- Белинский Виссарион Григорьевич* (1811—1848) — 103, 106, 179, 186, 369, 379, 382
- Беллини (Bellini) Винченцо* (1801—1835) — итальянский композитор — 68, 284
- Белоголовый Николай Андреевич* (1834—1895) — русский врач — 370, 382
- Беляев Митрофан Петрович* (1836—1903) — русский нотоздатель и музыкальный деятель — 371, 396
- Бернардаки (Бернардаки) Дмитрий Егорович* — владелец концертного зала («зал Бернардаки») в Петербурге — 146, 229, 327, 418
- Берио Шарль-Огюст* (1802—1870) — бельгийский скрипач и композитор — 53
- Берлиоз Гектор* (1803—1869) — 167, 169, 170, 179, 231, 243, 244, 252, 254, 274, 377, 392, 393
- Бернандт Григорий Борисович* — советский музыковед — 364
- Бернард Матвей Иванович* (1794—1871) — русский нотоздатель, пианист и композитор — 4, 96, 102, 118, 122, 123, 368, 369, 409, 423
- Берс* — врач, музыкант-любитель — 410
- Berthold Th. (Бертольд Теодор)* (1815—1882) — русский музыкальный критик, педагог и композитор — 184, 379
- Бессель Василий Васильевич* (1843—1907) — русский музыкальный издатель — 5, 383, 389, 392
- Бетховен Людвиг ван* (1770—1827) — 11, 40, 46, 47, 50—52, 54, 57, 72, 75, 77, 100, 135, 139, 145—147, 155, 166, 169, 176, 184, 205—207, 217, 229, 242, 243, 252, 254—256, 259, 274, 275, 277—281, 283, 289, 327—331, 333, 335, 336, 338, 365, 376, 380, 393, 414, 423, 430
- Бехер Альфред-Юлиус* (Becher A.-J.; 1803—1848) — австрийский музыкальный критик и композитор, участник революционного движения — 51, 53—56, 76, 361, 362
- Бианки* (в замужестве Фабян) *Валентина Львовна* (1839—1884) — русская певица — 292, 329
- Бизе Жорж* (1838—1875) — французский композитор — 297
- Бирон Эрнст-Иоганн* (1690—1772) — фаворит императрицы Анны Ивановны — 236
- Бланишар Анри-Луи* (Blanchard H.-L.; 1778—1858) — французский музыкальный критик и композитор — 54, 214, 381
- Блуменфельд Феликс Михайлович* (1863—1931) — советский пианист, дирижер, композитор и педагог — 34, 325, 375
- Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836—1921) — русский писатель — 373
- Бобринский Алексей Александрович* (р. 1852) — председатель СПб. отделения РМО с 1891 по 1894 г. — 5
- Боддиен Густав* (Boddien G. v.; 1814—1870) — немецкий поэт — 302, 392, 431
- Боденштедт Фридрих* (1819—1892) — немецкий поэт и переводчик — 188, 189, 379, 427
- Борер Софья* — пианистка — 53, 91, 367, 402, 409
- Бородин Александр Порфирьевич* (1833—1887) — 30, 136, 353, 359
- Бортникова Евгения Ермолаевна* — советский музыковед — 12
- Борцала* — виолончелист — 207

**Боткин Сергей Петрович** (1832—1889) — русский врач и общественный деятель — 224

**Боуэн Катерина-Дринкер** (Bowen C.-Dr.) — американская писательница — 20, 358

**Брамс (Brahms) Иоганнес** (1833—1897) — 11, 163, 387, 394

**Брендель Карл-Франц** (1811—1868) — немецкий музыкальный писатель и критик — 168, 178

**Бритчальди Джулио** (1818—1881) — итальянский флейтист — 47

**Бронзарт Шеллендорф Ганс фон** (1830—1913) — немецкий пианист, дирижер и композитор — 168

**Бузони Ферруччио-Бенвенуто** (1866—1924) — итальянский пианист, композитор и музыкальный писатель — 11, 325

**Булахов Павел Петрович** (1824—1875) — русский певец — 370, 412

**Булгарин Фаддей Венедиктович** (1789—1859) — русский журналист и издатель — 63

**Бургмюллер Иоганн-Фридрих-Франц** (1806—1874) — композитор, сочинявший фортепьянную музыку для детей — 22

**Бутурлин Дмитрий Петрович** (1790—1849) — царский сановник — 85

**Бутурлин Михаил Дмитриевич** (1807—1876) — русский историк и мемуарист — 18, 19, 357

**Бюлов (Bülow) Ганс-Гвидо фон** (1830—1894) — немецкий пианист, дирижер и музыкальный критик — 11, 168, 197, 200, 204, 217—219, 258, 264, 325, 370, 376—379, 381, 384, 393, 395

**Bülow M. von** — немецкая артистка, жена Г. фон Бюлова — 379

**Вагнер Рихард** (1813—1883) — 167, 176, 179, 243, 252, 254, 274, 279, 290, 329, 376, 402, 414

**Вазех Мирза-Шафи** (1805—1852) — азербайджанский поэт — 10, 188, 189, 193, 195—197, 204, 210, 298, 302, 329, 379, 427, 428

**Ваксель Платон Львович** (1844—1919) — музыкальный критик и коллекционер автографов музыкальных деятелей — 433

**Валериус** — певица — 205

**Варламов Александр Егорович** (1801—1848) — русский композитор и певец — 22, 253, 294, 423, 425

**Василенко-Левитон Мария Львовна** (1856—1948) — русская певица и педагог — 374

**Васина-Гроссман Вера Андреевна** — советский музыковед — 106, 109, 369

**Вебер Карл-Мария** (1786—1826) — 43, 61, 146, 207, 279, 329, 381

**Вейден Е.** — 422

**Вейкман Иероним Андреевич** (1825—1895) — русский альтист — 228, 264, 327, 328, 416

**Вейнберг Петр Исаевич** (1831—1908) — русский поэт, переводчик и историк литературы — 5, 16, 224, 229, 357, 382, 383, 416

**Вейнберг Яков Исаевич** — юрист, муж сестры А. Рубинштейна Любоми Григорьевны — 5, 433

**Вейсберг Юлия Лазаревна** — советский композитор — 433

**Веневицинова Аполлинария Михайловна** (1818—1884) — дочь Мих. Ю. Виельгорского — 5, 433

**Веневициновы** — 433

**Венцель-Козель** — дирижер — 146

**Венявский Генрик** (1835—1880) — польский скрипач и композитор — 197, 207, 264, 328, 329, 381, 417, 418, 420

**Венявский Иосиф** (1837—1912) — польский пианист — 144

**Вериге** (Веригина, урожд. Булгарн) **София Яковлевна** (ум. 1898) — знакомая А. Рубинштейна — 418

**Верстовский Алексей Николаевич** (1799—1862) — русский композитор и театральный деятель — 253

**Вестерштранд** — певица — 205

**Виардо-Гарсиа Мишель-Полина** (1821—1910) — испанская певица и педагог — 8, 62, 147, 153, 206, 231—233, 374, 383

**Виельгорский Матвей Юрьевич** (1794—1866) — русский виолончелист и музыкальный деятель — 5, 86, 147, 163, 249, 250, 344, 366, 385, 408, 415, 416, 418, 433

**Виельгорский Михаил Юрьевич** (1788—1856) — русский музыкальный деятель и композитор — 48, 50, 65, 89, 386

**Виельгорские** — 138, 147, 408

**Виктория** (1819—1901) — английская королева — 402

**Виктор-Эммануил II** (1820—1878) — король Сардинии, а с 1861 г. — объединенной Италии — 415

**Вилинский Николай Николаевич**

(Вілінський М. М.) — советский музыковед — 194, 379

*Виллан Александр Иванович* (1808—1878) — русский педагог-пианист и композитор — 27—41, 43—54, 57, 59, 63—68, 70, 73, 77, 142, 264, 277, 358—361, 363, 387, 400—404, 432

*Вильбоа (Вильбуа) Константин Петрович* (1817—1882) — русский композитор — 121

*Вильсер Софья Марковна* — советский музыковед — 12

*Виотти Джованни-Баттиста* (1753—1824) — итальянский скрипач, композитор и педагог — 53

*Виноградский* — 20

*Висковатов Павел Александрович* (1842—1905) — русский историк литературы и либреттист — 4

*Витгенштейн* (урожд. *Эйлер*) *Елизавета Павловна* — фрейлина при дворе Елены Павловны — 418

*Витгенштейн (Сайн-Витгенштейн, урожд. Ивановская) Каролина* (1819—1887) — писательница — 167, 168, 290, 292, 376, 390, 394, 414

*Владимиров Т.* — 241, 384

*Волерс* — виолончелист — 197

*Вольтер* (наст. фамилия *Аруэ*) *Франсуа-Мари* (1694—1778) — 256

*Вольф Карл* — певец — 205

*Вольф Эдуард* (1816—1880) — пианист, педагог и композитор — 52, 146, 328, 329

*Воскресенский Михаил Ильич* (ум. 1867) — русский писатель и либреттист — 117, 118, 424, 425

*Воячек Игнатий Каспарович* (р. 1825) — русский педагог теории музыки и инструментовки — 264

*Всеволодский Иван Александрович* (1835—1909) — директор имп. театров с 1881 по 1899 г. — 5

*Вьетан Анри* (1820—1881) — бельгийский скрипач, педагог и композитор — 46, 53, 62, 100, 143, 146, 147, 162, 206, 328—330, 402, 415, 423

*Вышеславцев* — русский актер — 43

*Гагарина* — владелица зала в Москве — 146

*Гаде Нильс-Вильгельм* (1817—1890) — датский композитор и музыкальный деятель — 5, 206, 231, 391, 432

*Гайдн Иосиф* (1732—1809) — 147, 169, 185, 243

*Гакстгаузен Август* (1792—1866) — русский чиновник-экономист, совер-

шивший в 40-х гг. поездку по ряду районов России — 364

*Галахов Александр Павлович* (1802—1863) — петербургский обер-полицмейстер — 407, 408

*Галилей Галилео* (1564—1642) — итальянский физик, механик и астроном — 97, 117, 177, 376

*Галлер Константин Петрович* (1845—1888) — русский музыкальный критик — 387

*Гамильтон* — см. Сеймур Джордж-Гамильтон

*Гаммер* — дирижер — 207

*Ганслик (Hanslick) Эдуард* (1825—1904) — австрийский музыкальный критик и теоретик — 381

*Ганц Леопольд* (1810—1869) — немецкий скрипач, дирижер — 205

*Ганц Мориц* (1806—1868) — немецкий виолончелист — 47

*Гарсиа де Торрес Е.* — певица — 75

*Гартман Мориц* (1821—1872) — австрийский писатель — 231

*Гаслингер Карл* (1816—1868) — нотиздатель в Вене — 364

*Гатэй Леон (Gateys L.)* — 380, 381

*Гаузер Макс* (1822—1887) — венгерский скрипач — 75, 77, 78

*Гверацини Франческо-Доменико* (1804—1873) — итальянский писатель и революционный деятель — 290

*Геббель Фридрих* (1813—1863) — немецкий писатель-драматург — 290

*Гельб Франц-Ксавер* (1787—1843) — композитор, пианист и дирижер — 30, 359, 400

*Геварт Франсуа-Огюст* (1828—1908) — бельгийский музыковед и композитор — 387

*Гедеонов Александр Михайлович* (1790—1867) — директор имп. театров с 1847 по 1858 г. — 96, 103, 111, 112, 120, 412, 413

*Гедеонов Степан Александрович* (1816—1878) — русский историк, литератор и театральный деятель; директор имп. театров с 1867 по 1875 г. — 412

*Гейбель (Geibel) Эммануэль* (1815—1884) — немецкий поэт и драматург — 81, 365, 392, 406, 430, 431

*Гейер Вильгельм* (1849—1913) — основатель музыкально-исторического музея в Кёльне — 5, 7, 356

*Heyse Paul* (1830—1914) — немецкий писатель, поэт и переводчик — 392

*Гейндль Эдуард* (р. 1820) — флейтист — 75, 77, 78, 405, 406

*Гейне Генрих* (1797—1856) — 59, 81, 196, 363, 406, 428

*Геллер Стефан* (1814—1888) — пианист, педагог и композитор — 279, 328, 393

*Гельмесбергер Иозеф* (1828—1893) — австрийский скрипач, дирижер, педагог и музыкальный деятель — 205—207

*Генаст Эдуард* (1797—1866) — немецкий певец, актер и режиссер — 168

*Генаст* (в замужестве *Мериан*)  
*Эмилия* — немецкая певица — 168, 380

*Гендель Георг-Фридрих* (1685—1759) — 47, 48, 50, 51, 70, 169, 185, 199, 326—328, 330

*Гензель Адольф Львович* (1814—1889) — пианист, педагог и композитор, немец по национальности; длительное время работал в России — 5, 40, 41, 46—48, 50—52, 61, 65, 162, 261, 279, 361, 372, 375, 423

*Геника Ростислав Владимирович* (р. 1858) — русский музыкальный писатель, критик и пианист — 93, 312, 367, 392

*Геништа Иосиф Иосифович* (1793—1853) — русский композитор, пианист и дирижер — 61, 124, 370

*Гербек* — флейтист — 47

*Герке Антон Августович* (1812—1870) — русский пианист и педагог — 264, 279, 330, 375, 388

*Герц Анри* (1803—1888) — французский пианист, композитор, педагог, владелец фортепьянной фабрики и концертного зала — 21, 47, 48, 50, 53, 57, 206, 207, 400, 401

*Герцен Александр Иванович* (1812—1870) — 90, 161, 162, 179, 221, 236, 237, 366, 367, 375, 383, 384

*Герценштейн* — родственница К. Х. Рубинштейн — 364

*Гёте Иоганн-Вольфганг* (1749—1832) — 66, 67, 74, 81, 166, 168, 196, 230, 302, 392, 406, 413, 428, 431

*Гиллер (Hiller) Фердинанд* (1811—1885) — немецкий пианист, композитор, дирижер и музыкальный писатель — 58, 363

*Гинзбург Семен Львович* — советский музыковед — 7, 356

*Гиппиус (Hippius) Аделаида* — ученица А. Рубинштейна — 363, 389, 390

*Глебов Игорь* — см. Асафьев Борис Владимирович

*Глинка Михаил Иванович* (1804—1857) — 5, 8, 23, 25, 58, 60, 70, 89, 114—116, 119, 122, 129, 139, 151—153, 179, 181, 183, 184, 200, 235, 239, 242, 252, 253, 256, 328, 331, 349, 353, 355, 364, 370, 371, 374, 379, 404, 414, 417, 432

*Глюк Кристоф-Виллибальд* (1714—1787) — 273, 321, 348

*Гозенпуд Абрам Акимович* — советский музыковед — 383

*Голицын Юрий Николаевич* (1823—1872) — русский хоровой дирижер — 383

*Гольденвейзер Александр Борисович* — советский пианист, педагог, композитор, музыкальный деятель — 12, 325, 394

*Гольденвейзер Анна Алексеевна* (1881—1929) — советская пианистка и педагог — 394

*Гольдшиmidt Зигмунд* (1815—1877) — австрийский пианист и композитор — 48, 50

*Гольдштейн Михаил Эммануилович* — советский скрипач — 12, 364

*Гольдштейн Эдуард Юльевич* (1851—1887) — русский музыкальный критик и пианист — 388

*Гольтерман Иоганн-Август-Юлиус* (1825—1876) — виолончелист и педагог — 207

*Гомилуc Лудвиг Фридрихович* (1845—1908) — русский пианист, органист, виолончелист и композитор, ученик А. Рубинштейна — 274, 277—280, 344, 389

*Гораций Флакк Квинт* (65—8 до н. э.) — римский поэт — 185

*Горн Август* (1825—1893) — немецкий пианист и композитор — 197

*Горький Максим* (псевдоним. Пешкова Алексея Максимовича; 1868—1936) — 109, 369

*Гофман Иосиф-Казимир* (р. 1876) — польский пианист, педагог и композитор, ученик А. Рубинштейна — 271, 325, 387—390

*Гофман фон Фаллерслебен (Hoffmann von Fallersleben) Август-Генрих* (1798—1874) — немецкий поэт и филолог — 166, 168, 196, 358, 376, 414, 429

*Греков Николай Порфирьевич* (1810—1866) — русский поэт и переводчик — 425

*Грессер Юлий Иванович* — нотопечататель в Москве — 66, 67, 358  
*Григ Эдвард-Хагеруп* (1843—1907) — 364  
*Григорьев Аполлон Александрович* (1822—1864) — русский критик, поэт и переводчик — 390  
*Гризи Джулия* (1811—1869) — итальянская певица — 58  
*Гринберг (Грюнберг) Варвара Богдановна* — мать пианистки — 27, 358, 400  
*Гринберг (Грюнберг, в замужестве Тюрин) Юлия Львовна* — пианистка — 27, 400  
*Громов Василий Федулович* — петербургский купец — 418  
*Грот* — 423  
*Грюн Анастасиус* (псевдоним графа Ауэршперга Антона-Александра; 1806—1876) — австрийский поэт — 430  
*Грюцмахер Фридрих-Вильгельм* (1832—1903) — немецкий виолончелист и педагог — 205, 206  
*Губерт* (урожд. Баталина) *Александра Ивановна* (1850—1937) — русская пианистка, педагог — 419, 433  
*Гуммель Иоганн-Непомук* (1778—1837) — пианист, композитор, дирижер и педагог — 21, 40, 41, 61, 205, 279, 280, 328, 400  
*Гуно Шарль-Франсуа* (1818—1893) — французский композитор — 297  
*Гурилев Александр Львович* (1803—1858) — русский композитор и пианист — 242, 253, 294  
*Гурилев Лев Степанович* (1770—1844) — русский композитор — 202  
*Гуссаковский Аполлон Селиверстович* (1841—1875) — русский композитор, по образованию химик — 236, 386  
*Гуфеланд Христоф* (1762—1836) — немецкий врач — 81, 365, 406  
*Гюго Виктор-Мари* (1802—1885) — 66, 167, 179, 364, 422  
*Гюnten Франц* (1793—1878) — пианист, композитор и педагог — 40  
*Давид Фелисьен-Цезарь* (1810—1876) — французский композитор — 391  
*Давид Фердинанд* (1810—1873) — немецкий скрипач, педагог и композитор — 205, 206, 264, 329  
*Давидов Август Юльевич* (1823—1885) — русский математик — 356

*Давидова Мария Августовна* (р. 1863) — русская писательница — 95, 367  
*Давыдов Денис Васильевич* (1784—1839) — русский поэт и военный писатель — 424, 425  
*Давыдов (Давидов) Карл Юльевич* (1838—1889) — русский виолончелист, композитор, педагог и музыкальный деятель — 5, 231, 264, 328, 356, 386, 420, 433  
*Даль Владимир Иванович* (1801—1872) — русский ученый диалектолог, этнограф, писатель — 85  
*Дамке Бертольд* (1812—1875) — музыкальный критик, композитор и педагог — 89, 214, 380, 381  
*Данте Алигери* (1265—1321) — 230  
*Даргомыжский Александр Сергеевич* (1813—1869) — 5, 89, 106, 221, 250, 253, 264, 350, 351, 353, 366, 387, 432  
*Дахс Иозеф* (1825—1896) — австрийский пианист и педагог — 207  
*Дёлер Теодор* (1814—1856) — итальянский пианист и композитор — 53, 57  
*Делиб Лео* (1836—1891) — французский композитор — 297  
*Дельвиг Антон Антонович* (1798—1831) — русский поэт — 425  
*Демидов Григорий Александрович* (1838—1871) — инспектор СПб. консерватории, композитор — 395  
*Демунк Франсуа* (1815—1854) — бельгийский виолончелист и педагог — 75  
*Ден Зигфрид-Вильгельм* (1799—1858) — немецкий теоретик музыки и педагог — 70, 71, 78, 79, 404—406, 433  
*Ди Юнкер А. Л.* — 14  
*Дмитрий (Димитрий) Донской* (1350—1389) — великий князь Московский, полководец — 111  
*Дмитриев Иван Иванович* (1760—1837) — русский поэт — 425  
*Добролюбов Николай Александрович* (1836—1861) — 221  
*Домье Оноре* (1808—1879) — французский карикатурист и живописец — 376  
*Доницетти Гаэтано* (1797—1848) — итальянский композитор — 46  
*Don Menquez* (псевдоним одесского журналиста) — 358  
*Дорé Гюстав* (1832 или 1833—1883) — французский художник — 231

*Достоевская Ксения Прокофьевна* — 12, 356

*Дрейшок Александр* (1818—1869) — чешский пианист, педагог и композитор — 264, 278, 279, 329, 330, 420

*Дрейшок Раймунд* (1824—1869) — скрипач и педагог — 329

*Дробши Федор* — виолончелист, музыкальный педагог — 228

*Дружинин Александр Васильевич* (1824—1864) — русский писатель и критик — 416

*Дюбек Александр Иванович* (1812—1897) — русский пианист, педагог и композитор — 30, 351, 359

*Дютш Оттон Иванович* (ок. 1825—1863) — русский композитор, дирижер, органист и педагог — 264, 328

*Дюшамбж Полина* (1778—1858) — французский композитор — 46

*Елена Павловна* (1806—1873) — великая княгиня — 93, 97—101, 118, 124, 153, 212, 213, 226, 227, 236, 260—262, 341, 343—348, 350—352, 368, 376, 384, 394—396, 410—415, 418, 420, 432

*Ершов Иван Васильевич* (1867—1943) — советский певец — 374

*Есаулов* (наст. фамилия Петров) *Андрей Петрович* (р. ок. 1800 — ум. в 50-х гг.) — русский композитор, дирижер и скрипач — 22

*Есипова Анна Николаевна* (1851—1914) — русская пианистка и педагог — 5, 325, 359, 420

*Жакар Леон-Жан* (1826—1880) — французский виолончелист и педагог — 206, 207, 330

*Жемчужников А.* — автор либретто оперы А. Рубинштейна «Месть» — 413, 425

*Жеребцов Андрей* — автор либретто оперы А. Рубинштейна «Сибирские охотники» — 119, 413, 425

*Жилин Алексей Дмитриевич* (ок. 1767 — не ранее 1848) — русский пианист и композитор — 22, 121, 202

*Жирарден Эмиль де* (псевдоним Шарль де Лонэ; 1804—1855) — французская писательница — 361

*Житомирский Даниэль Владимирович* — советский музыковед — 297, 379

*Жуковский Василий Андреевич* (1783—1852) — 66, 67, 109, 364, 424, 425

*Заиончковский А. М.* (ум. 1926) — русский военный, редактор «Записок П. К. Менюкова» — 14

*Заккен Т.* — 429

*Заремба Николай Иванович* (1821—1879) — музыкальный теоретик и педагог — 264, 351, 352, 420

*Зейферт Иван Иванович* (р. 1837) — русский виолончелист, педагог — 383

*Зенф Бартольф* (1815—1900) — основатель музыкально-издательской фирмы в Лейпциге — 4, 5, 7, 136, 171, 185, 282, 356, 366, 369, 371, 377—379, 381, 389, 392, 399

*Зингер Эдмунд* (1830—1912) — скрипач и педагог — 168

*Зотов Владимир Рафаилович* (1821—1896) — русский писатель и журналист — 5, 91, 110, 367, 412, 424

*Иван IV Грозный* (1530—1584) — первый русский царь — 291

*Иоахим Иозеф* (1831—1907) — венгерский скрипач и педагог — 163, 207

*Иоганнис Иван Иванович* — скрипач, дирижер и музыкальный деятель в Москве — 22, 96, 368

*Иогансен Август Рейнгольдович* (1829—1875) — нотоздатель в Петербурге — 392

*Ирецкая Наталья Александровна* (1845—1922) — русская певица и педагог — 273

*Кавалини Эрнесто* (1807—1873) — итальянский кларнетист, преподававший в Петербурге — 147, 264

*Кавелин Константин Дмитриевич* (1818—1885) — русский историк и юрист — 416

*Кавос Катерино Альбертович* (1776—1840) — русский композитор, дирижер и педагог — 254, 386

*Кавос-Дехтерева София* — музыкальная писательница — 363

*Кавур Камилло-Бензо* (1810—1861) — государственный деятель Пьемонта и Италии — 415

*Калашников Петр Иванович* (1828—1897) — либреттист — 291

*Калькбреннер Фридрих-Вильгельм-Мишель* (1788—1849) — пианист, композитор и педагог — 21, 33, 44, 48, 50, 52, 53, 359, 400

*Кандаурова* — домовладелица в Петербурге — 383

*Канишин Дмитрий Васильевич* — один из первых директоров РМО — 249, 416, 418



*Карр Julius* (р. 1883) — немецкий историк музыки — 390

*Калустин* — домовладелец в Москве — 19

*Каракозов Дмитрий Владимирович* (1840—1866) — русский революционер-террорист — 347

*Карамзин Николай Михайлович* (1766—1826) — 60

*Каратыгин Вячеслав Гаврилович* (1875—1925) — русский музыкальный критик и композитор — 388

*Караулов* — русский композитор — 121

*Каренин Владимир* — см. Комарова В. Д.

*Карл-Александр* (1818—1901) — герцог Саксен-Веймарский — 168, 413, 414

*Кастриото-Скандербек Владимир Георгиевич* (1820—1879) — композитор-любитель — 89

*Кашкин Николай Дмитриевич* (1839—1920) — русский музыкальный критик, педагог и общественный деятель — 15, 18, 19, 34, 45, 60, 65, 136, 140, 142, 203, 225, 240, 275, 326, 331, 350, 357—359, 361, 363, 372, 379, 382, 384, 387, 388, 393, 396, 433

*Квазимодо* (псевдоним *Элькана Александра Львовича*; 1786—1868) — музыкальный рецензент в Петербурге — 64

*Келдыш Юрий Всеволодович* — советский музыковед — 12

*Кёлер (Köhler) Луи-Генрих* (1820—1886) — немецкий пианист, педагог, музыкальный критик, теоретик пианизма — 133, 134, 279, 371

*Кёниг* — певица — 146

*Киль Фридрих* (1821—1885) — немецкий композитор — 404

*Кинский Георг* (р. 1882) — немецкий музыковед — 356

*Китл Иоганн-Фридрих* (1806—1868) — чешский композитор и музыкальный деятель — 48, 50

*Клеймихель* — владелец зала в Петербурге — 146

*Клетке Герман* (1813—1886) — немецкий поэт — 430

*Климченко Андроник Михайлович* (ум. 1909) — смотритель СПб. консерватории, впоследствии деятель СПб. отделения РМО — 419

*Клиндворт Карл* (1830—1916) — немецкий пианист, педагог и редактор — 168, 206, 219, 381

*Кноль* — 223

*Коган Григорий Михайлович* — советский музыковед — 375, 378

*Козловский Иосиф (Осип) Антонович* (1757—1831) — русский композитор и музыкальный деятель — 386

*Коленег (Kohlenegg) Леонард* (псевдоним *Poly Henrion*; 1834—1875) — немецкий актер и писатель — 73, 74, 364, 365

*Кологривов Василий Алексеевич* (1827—1875) — русский музыкальный деятель, виолончелист-любитель — 5, 31, 88, 228, 236, 247, 249, 250, 252, 254, 258, 260, 262, 263, 291, 342—344, 350, 351, 359, 386, 387, 394—396, 415—418, 432, 433

*Кологривова Александра Платоновна* — пианистка, жена В. А. Кологривова — 416

*Колумб Христофор* (1451—1506) — 97

*Кольцов Алексей Васильевич* (1809—1842) — 10, 106, 107, 109, 423, 425

*Комарова (урожд. Стасова) Варвара Дмитриевна* (псевдоним *Владимир Каренин*; 1862—1943) — русская писательница, историк литературы и музыковед — 385, 396

*Кони Федор Алексеевич* (1809—1879) — русский писатель и театральный критик — 5, 117, 118, 369, 370, 433

*Константин Николаевич* (1827—1892) — великий князь — 402, 403, 410, 415, 420

*Контский Аполлинарий* (1825—1879) — польский скрипач, педагог и музыкальный деятель — 144

*Копиш Август* (1799—1853) — немецкий поэт и художник — 430

*Корещенко Арсений Николаевич* (1870—1921) — русский композитор, пианист, педагог и музыкальный критик — 357

*Корзухин И.* — 379

*Корнелиус Петер* (1824—1874) — немецкий композитор и писатель — 168

*Корнель Пьер* (1606—1684) — 90

*Корчинский В.* — 379

*Коссак Эрнст* (1814—1880) — немецкий музыкальный критик — 208, 209, 211, 380

*Косман Бернгард* (1822—1910) — немецкий виолончелист — 168

*Кочетова А. Д.* — см. Александрова-Кочетова А. Д.

*Кошут Лайош* (1802—1894) — венгерский революционный деятель — 78

*Козн Ф.* — владелец боннской тор-  
говой фирмы — 5, 355

*Краевский Андрей Александрович*  
(1810—1889) — русский журналист и  
издатель — 5, 390, 433

*Краммер Иоганн-Баптист* (1771—  
1858) — немецкий пианист, педагог,  
композитор и нотоиздатель — 26, 33,  
40, 52

*Кремлев Юлий Анатольевич* — со-  
ветский музыковед — 12

*Крестовский Всеволод Владимиро-  
вич* (1840—1895) — русский писа-  
тель — 291

*Кросс Густав Густавович* (1831—  
1885) — русский пианист и педа-  
гог — 272, 277, 279, 280, 330, 344, 387

*Крылов Иван Андреевич* (1769—  
1844) — 10, 102—104, 106, 109, 369,  
424

*Кукольник Нестор Васильевич*  
(1809—1868) — русский писатель —  
139

*Курбатов Михаил Николаевич*  
(1868—1934) — русский пианист, пе-  
дагог и музыкальный писатель —  
332, 389, 393

*Кушнарев Христофор Степанович* —  
советский музыковед и композитор —  
358

*Кюи Цезарь Антонович* (1835—  
1918) — 188, 242, 243, 245, 253, 256,  
258, 321, 334, 335, 350, 353, 360, 363,  
378, 379, 384, 386, 393, 396

*Кюндингер Рудольф Васильевич*  
(1832—1913) — пианист и педагог —  
339

*Лаблаш Луиджи* (1794—1858) —  
оперный певец — 58, 411, 412

*Лавониус В. И.* — кандидат в ди-  
ректора в первой дирекции РМО —  
416, 418

*Лаврова* (в замужестве Булахо-  
ва) — русская певица — 370

*Лавровская Елизавета Андреевна*  
(1845—1919) — русская певица и пе-  
дагог — 273, 420

*Лажечников Иван Иванович*  
(1792—1869) — русский писатель —  
291

*Лало Эдуард* (1823—1892) — фран-  
цузский альтист и композитор —  
206, 207

*Ла Мара (La Mara)* — см. Лип-  
суус Мария

*Ламартин Альфонс де* (1791—  
1869) — французский поэт и исто-  
рик — 30

*Ланрэ* — 206, 207

*Ларош Герман Августович* (1845—  
1904) — русский музыкальный кри-  
тик — 265, 268, 269, 273—277, 353,  
354, 372, 383, 387, 388, 392, 419, 420  
*Ласковский Иван Федорович*  
(1799—1855) — русский пианист и  
композитор — 328, 331

*Лауб Фердинанд* (1832—1875) —  
чешский скрипач — 197, 264, 327, 330,  
372

*Леберт Зигмунд* (1822—1884) —  
пианист-педагог и редактор — 5

*Левенштейн Рудольф* (1819—  
1891) — немецкий писатель — 365,  
404, 423, 430

*Леви Густав* — нотоиздатель в Ве-  
не — 369

*Леви Шарль (Карл)* (1823—1883) —  
пианист, долгие годы живший в Пе-  
тербурге — 162, 228, 407, 423

*Левинсон* — родственник А. Рубин-  
штейна, живший в Берлине — 406

*Лемке Карл* (1831—1913) — не-  
мецкий поэт и писатель — 431

*Лемке Михаил Константинович*  
(1872—1923) — историк русской лите-  
ратуры и революционного движе-  
ния — 366, 383

*Ленау Николаус* (псевдоним  
Нимбша фон Штреленау Н.-Ф.;  
1802—1850) — австрийский поэт —  
430, 431

*Ленин Владимир Ильич* (1870—  
1924) — 5, 141, 221, 223, 355, 365,  
382, 433

*Леонард Губерт* (1819—1890) —  
скрипач и педагог — 147, 155

*Леонова Дарья Михайловна*  
(1829—1896) — русская певица — 329,  
370

*Лермонтов Михаил Юрьевич*  
(1814—1841) — 66, 67, 109, 119, 146,  
364, 413, 422, 424, 425, 430

*Лесков Николай Семенович* (1831—  
1895) — русский писатель — 352

*Лешетицкий Теодор (Федор) Оси-  
пович* (1830—1915) польский пи-  
анист и педагог, многие годы рабо-  
тавший в России — 33, 37, 151, 152,  
159, 228, 264, 278, 279, 344, 359, 368,  
375, 417, 418, 420

*Либкнехт Вильгельм* (1826—1900) —  
деятель немецкого демократического  
и рабочего движения — 80, 365

*Линд Женни* (1820—1887) — швед-  
ская певица — 423

*Липсуус Мария* (псевдоним Ла  
Мара; 1837—1927) — немецкая му-

зыкальная писательница — 363, 370, 376, 378

*Лисовский Николай Михайлович* (1854—1920) — русский библиограф — 362

*Лист Франц* (Ференц) (1811—1886) — 4, 5, 11, 23, 40, 41, 43, 46—48, 50—53, 56, 57, 59—63, 65, 66, 68, 72, 74, 129, 143, 146—149, 155, 161, 164—181, 185, 188, 194, 199, 204, 205, 207, 208, 210—212, 214, 215, 219, 234, 243, 244, 252, 254—256, 258, 274, 279, 280, 292, 327—330, 332, 337, 362, 363, 370, 373—380, 383, 384, 386, 390, 394, 401—403, 405, 413, 414, 432, 433

*Литке Федор Петрович* (1797—1882) — русский мореплаватель и географ — 402

*Литольф Анри-Шарль* (1818—1891) — французский композитор, пианист и дирижер — 205, 376

*Litzmann Berthold* (1857—1926) — немецкий историк литературы — 362, 387

*Лихтенваль* — владелец концертного зала и нотного магазина в Петербурге — 133, 147, 155, 372

*Логина Екатерина* (Евдокия) — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 8, 272—274, 277, 279, 280, 283, 285, 287, 291, 332, 335, 356, 387—390, 393, 394, 433

*Логина Ксения* — 8, 272—274, 277, 283, 285, 287, 291, 332, 335, 356, 387—390, 393, 394, 433

*Ломакин Гавриил Якимович* (1812—1885) — русский хоровой дирижер, педагог и композитор — 250, 258, 418

*Лохвицкий И. В.* — знакомый семьи Г. Р. Рубинштейна — 360

*Луи-Филипп* (1773—1850) — французский король — 402

*Лукашевич* — сотрудник дирекции нмп. театров — 412

*Лури Ипполит Карлович* — петербургский книготорговец — 91, 93, 367, 409

*Лутковская* — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 279, 280

*Львов Алексей Федорович* (1798—1870) — русский скрипач и композитор — 54, 138, 262, 386, 410, 418

*Львовы* — 408

*Любек Луи* (1838—1904) — немецкий виолончелист и педагог — 329

*Людвик-Филипп* — см. Луи-Филипп

*Лютер Мартин* (1483—1546) — деятель Реформации в Германии — 185

*Лядов Константин Николаевич*

(1820—1871) — русский дирижер, скрипач и композитор — 247, 263, 264, 267, 329, 386, 387

*Майер (Мейер) Карл* (1799—1862) — пианист, педагог и композитор — 48, 50, 65, 75

*Майзедер Иозеф* (1789—1863) — скрипач, педагог и композитор — 75  
*Майкапар Самуил Моисеевич* (1867—1938) — советский композитор, пианист и педагог — 359, 360, 388, 394

*Майков Аполлон Николаевич* (1821—1897) — русский поэт — 427

*Макаров Иван* — русский контрабасист — 420

*Макаров Павел Семенович* (1841—1891) — русский музыкальный критик и композитор — 394

*Макашин Сергей Александрович* — советский литературовед — 367

*Малер (Mahler)* — рецензент венского журнала «Der Wanderer» — 53, 362

*Малибран Мария-Фелисита* (1808—1836) — французская певица — 53

*Малоземова Софья Александровна* (1845—1908) — русская пианистка и педагог — 344, 420

*Марио Джузеппе* (граф Кандия; 1810—1883) — итальянский певец — 412

*Мария Николаевна* (1819—1875) — великая княгиня — 411

*Марков Алексей Гарасович* (1802—1878) — русский художник — 50

*Маркович Андрей Николаевич* — сенатор, член дирекции РМО — 5, 345, 395

*Маркс Адольф-Бернгард* (1795—1866) — немецкий историк и теоретик музыки — 70, 404

*Маркс Карл* (1818—1883) — 80, 365

*Мартин (Мартин-и-Солер) Виченте* (1754—1806) — итальянский композитор — 254

*Martienssen Carl-Adolf* (р. 1881) — немецкий пианист, педагог, теоретик пианизма — 381

*Мартыанов Петр Кузьмич* (псевдонимы Эзоп, Кактус; 1827—1899) — русский поэт — 41, 360

*Массар Жозеф-Ламбер* (1811—1892) — французский скрипач и педагог — 231

*Маурер Александр* — виолончелист — 146

*Маурер Всеволод* (1819—1892) — скрипач — 146, 147

*Маурер Людвиг-Вильгельм* (1789—1878) — скрипач, дирижер и композитор, отец предыдущих — 147, 330, 372, 386, 410

*Медынцев П. А.* — знакомый семьи Г. Р. Рубинштейна — 45

*Мей Лев Александрович* (1822—1862) — русский поэт и драматург — 291

*Мейендорф Петр Казимирович* (1796—1863) — русский дипломат — 72, 405

*Мейер Леопольд* (1816—1883) — пианист — 52, 61, 401

*Мейербер Джакомо* (наст. имя и фамилия Яков Бер; 1791—1864) — 66, 68, 70, 71, 75, 146, 206, 274, 290, 330, 404, 406, 412, 423, 424, 433

*Мекк Надежда Филаретовна фон* (1831—1894) — меценатка, адресат писем П. И. Чайковского — 134, 276, 300, 371, 388, 391

*Мельгунов Николай Александрович* (1804—1867) — музыкальный критик и публицист — 30, 239, 359, 384

*Мендельсон-Бартольди Феликс* (1809—1847) — 24, 43, 46—48, 50—52, 69—72, 74, 75, 77, 124, 133, 135, 146, 147, 178, 185, 186, 200, 206, 207, 216, 243, 274, 279, 280, 327—330, 336, 365, 370, 384, 404, 406

*Меньков Петр Кононович* (1814—1875) — русский генерал, мемуарист — 14, 357

*Мери* — 427

*Мёрике Эдуард* (1804—1875) — немецкий поэт и прозаик — 430

*Метелеркамп* — 357

*Микешин Михаил Осипович* (1836—1896) — русский художник — 88, 352

*Миланолло Мария* (1832—1848) — итальянская скрипачка — 53, 402

*Миланолло Тереза* (1827—1904) — итальянская скрипачка — 53, 402

*Мильднер Мориц* (1812—1865) — чешский скрипач и педагог — 207

*Мильтон Джон* (1608—1674) — английский поэт и публицист — 185, 186, 428

*Мирза-Шафи* — см. Вазех Мирза-Шафи

*Михаил Николаевич* — великий князь — 415

*Михаил Павлович* (1778—1848) — великий князь — 98, 411

*Михайлов Михаил Кесаревич* — советский музыковед — 12

*Михайлов Михаил Ларионович* (1829—1865) — писатель и революционный деятель — 90, 119, 120, 393, 413, 427

*Михелис Вера Леонтьевна* — советский музыкальный педагог — 12

*Мозевиус Иоганн-Теодор* (1788—1858) — немецкий хоровой дирижер, музыкальный деятель и критик — 51, 362

*Мозенталь Соломон-Герман* (1821—1877) — немецкий писатель и либреттист — 196, 292, 390, 429

*Монюшко Станислав* (1819—1872) — польский композитор, дирижер и педагог — 89

*Моцарт Вольфганг-Амадей* (1756—1791) — 47, 48, 50, 51, 58, 62, 68, 72, 147, 206, 207, 243, 274, 283, 289, 321, 328, 331, 430

*Мошелес (Moscheles) Игнац* (1794—1870) — пианист, педагог и композитор — 21, 40, 56, 279, 362, 400

*Мур Томас* (1779—1852) — английский поэт — 81, 391, 406, 425, 430

*Муеоргский Модест Петрович* (1839—1881) — 11, 25, 98, 253, 258, 350, 353, 368, 396

*Мятлева* — владелица зала в Петербурге — 147

*Наполеон I* (Наполеон Бонапарт; 1769—1821) — французский полководец и император — 57

*Направник Эдуард Францевич* (1839—1916) — дирижер и композитор — 152

*Нежданова Антонина Васильевна* (1873—1950) — советская певица — 382

*Ней Казимир* — 206

*Некрасов Николай Алексеевич* (1821—1877) — 221, 366, 393

*Немирович-Данченко Владимир Иванович* (1858—1943) — советский режиссер и театральный деятель — 315

*Неустроев Александр Александрович* (1860—1908) — русский искусствовед и музыкальный писатель — 28, 30, 44, 45, 358, 360, 361

*Нечкина Милица Васильевна* — советский историк — 382

*Никитин Иван Саввич* (1824—1861) — русский поэт — 13

*Николаев Александр Александрович* — советский музыковед — 12, 325, 374, 393

*Николай I* (1796—1855) — русский

император — 13, 14, 65, 84, 85, 86, 96, 98, 118, 149, 161, 162, 220, 357, 403, 408, 411, 412

*Николай Павлович* — см. Николай I  
*Никольский Федор Калинович* (1828—1898) — русский певец — 328

*Ниссен-Саломан Генриетта* (1819—1879) — шведская певица и педагог, многие годы работавшая в России — 146, 264, 329, 417, 418

*Нистрем К.* — 357

*Обер Даниель-Франсуа-Эспри* (1782—1871) — французский композитор — 52, 403

*Оболенский Дмитрий Алексеевич* (1822—1881) — царский сановник, вице-президент Главной дирекции РМО — 343, 348, 395, 396

*Обручев Владимир Александрович* (1836—1912) — русский публицист, революционный демократ — 393

*Огарев Николай Платонович* (1813—1877) — революционный демократ, публицист и поэт — 85

*Одоевский Владимир Федорович* (псевдонимы Аб. Ир., Уп Abbonato Russo, Прохожий; 1804—1869) — русский писатель и музыковед — 5, 68, 89, 110, 250, 252, 260, 292, 343, 364, 369, 373, 381, 385, 386, 390, 391, 395, 432, 433

*Озеров Владимир Александрович* (1769—1816) — русский драматург — 412, 424

*Ольденбургский Петр Георгиевич* (1812—1881) — царский сановник, музыкант-любитель — 261

*д'Ортиг (D'Ortigue) Жозеф-Луи* (1802—1866) — французский историк музыки и критик — 213, 214, 380, 381

*Островский Александр Николаевич* (1823—1886) — 339

*Оффенбах Жак* (1819—1880) — французский композитор и виолончелист — 46

*Паганини Никколо* (1782—1840) — итальянский скрипач и композитор — 56

*Пальм Александр Иванович* (псевдоним П. Альминский; 1823—1885) — русский писатель — 91, 367, 409

*Пальмер* — малолетний английский пианист, концертировавший в 40-х гг. — 402

*Панов Дмитрий* — русский скрипач, ученик Г. Веняковского — 420

*Панченко* — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 279, 280

*Пашкевич Василий Алексеевич* (ок. 1742 — ок. 1800) — русский композитор, скрипач, дирижер и педагог — 254

*Пекелис Михаил Самойлович* — советский музыковед — 379, 391

*Петро Жюль* (1810—1892) — балетмейстер — 403

*Персиани Фанни* (1812—1867) — итальянская певица — 58

*Петерсен Павел Леонтьевич* (1831—1895) — русский пианист и педагог — 4, 279

*Петрашевский (Буташевич-Петрашевский) Михаил Васильевич* (1821—1866) — 91—93, 149, 367, 409, 410

*Петров Осип Афанасьевич* (1806—1878) — русский певец — 144, 153, 370, 373, 410

*Пешель Е. Ф.* — 146

*Пиккель Иван Николаевич* (1829—1902) — русский скрипач — 147, 228, 327, 416

*Пиксанов Николай Кирьякович* — советский историк литературы — 396

*Пинто М.* — 430

*Плейель* — владелец фортепьянной фабрики и концертного зала в Париже — 46, 52, 61, 62, 207, 401

*Позняков* — домовладелица в Москве — 19, 400

*Половцев А.* — 424

*Полонский Яков Петрович* (1819—1898) — русский поэт — 5, 301, 431, 432

*Поль Рихард* (1826—1896) — немецкий музыковед и критик — 168

*Попов Сергей Максимович* — 4

*Похвиснева К. И.* — 66

*Прокофьев Григорий Петрович* — советский педагог и теоретик пианизма — 360

*Прукнер Дионис* (1834—1896) — немецкий пианист и педагог — 168

*Прушинская* — пианистка — 146

*Прыжов Иван Гаврилович* (1827—1885) — русский историк и публицист, участник революционного движения 60-х гг. — 84, 366

*Пузачев Емельян Иванович* (1742—1775) — руководитель крестьянской войны в России (1773—1775) — 118

*Пузыревский Алексей Ильич* — русский теоретик музыки и педагог — 389, 395

*Пуни Цезарь* (1802—1870) — итальянский композитор — 403

*Пушилов Константин* — русский скрипач — 420

*Пушкин Александр Сергеевич* (1799—1837) — 66, 67, 109, 242, 364, 370, 392, 424, 425, 430

*Пытин Александр Николаевич* (1833—1904) — русский историк литературы и фольклора — 119, 370

*Раден Эдит Федоровна* (1825—1885) — фрейлина при дворе Елены Павловны — 5, 227, 236, 260, 262, 290, 341, 349, 352, 375, 383, 386, 390, 394—396, 411, 432

*Радзивиллы* — 14

*Разин Степан Тимофеевич* (ум. 1671) — руководитель крестьянской войны в России (1667—1671) — 100, 117, 118

*Раман (Raman L.) Лина* (1833—1912) — немецкая музыкальная писательница и педагог — 374

*Расин Жан* (1639—1699) — 90

*Рафф Иосиф-Иоахим* (1822—1882) — немецкий композитор и критик — 330

*Рахманинов Сергей Васильевич* (1873—1943) — 153, 312—314, 325, 375

*Рачинские* — 432

*Рашель* (наст. фамилия и имя Феликс Элиза-Рашель; 1821—1858) — французская трагическая актриса — 89, 90, 338

*Рейнке Карл* (1824—1910) — немецкий композитор, пианист, дирижер, педагог и музыкальный писатель — 279

*Рельштаб (Rellstab) Людвиг* (1799—1860) — немецкий писатель и музыкальный критик — 209, 210, 380

*Репетто Пьетро* — певец, преподаватель пения в Петербурге — 264, 329

*Ригини Винченцо* (1756—1812) — итальянский композитор — 321

*Риман Гуго* (1849—1919) — немецкий музыковед — 391

*Римский-Корсаков Андрей Николаевич* (1878—1940) — советский музыковед — 5, 137, 355, 356, 368, 372, 383, 387, 433

*Римский-Корсаков Николай Андреевич* (1844—1908) — 25, 136, 137, 242, 243, 245, 258, 291, 294, 353—355, 372, 384, 391

*Роденберг Юлиус* (1831—1914) — немецкий писатель и поэт — 4, 231, 289, 291, 292, 297—300, 359, 390, 391, 430

*Роже Густав-Ипполит* (1815—1879) — французский певец — 330

*Розе Э.* — рецензент венского журнала «Wiener Allgemeine Musikzeitung» — 76, 77

*Розенберг Мориц Богданович* (ум. 1901) — врач, знакомый Рубинштейнов — 15, 19—20, 22, 26, 27, 342, 357, 358, 361, 373, 394, 397, 403, 432

*Розенблюм Николай Германович* — советский литературовед — 6, 12

*Роллер Андрей Адамович* (1805—1891) — театральный художник — 411

*Россини Джоаккино - Антонио* (1792—1868) — итальянский композитор — 41, 48, 50, 58, 207, 231, 234, 328

*Ростислав* — см. Толстой Ф. М.

*Ростопчина Евдокия Петровна* (1811—1858) — русская писательница — 424

*Рубенс Петер-Пауль* (1577—1640) — фламандский живописец — 169

*Рубец Александр Иванович* (1837—1913) — хоровой дирижер, педагог, собиратель народных песен — 262, 265—269, 387

*Рубини Джованни-Баттиста* (1795—1854) — итальянский певец — 57—59, 62, 402

*Рубинштейн Абрам Романович* — дядя А. Рубинштейна — 15

*Рубинштейн Анна Антоновна* (1869—1915) — дочь А. Рубинштейна — 356

*Рубинштейн* (урожд. Чекуанова) *Вера Александровна* (1841—1909) — жена А. Рубинштейна — 5, 8, 23, 42, 58, 59, 87, 231—234, 278, 358, 360, 363, 364, 366, 383, 387, 392, 393, 395, 433

*Рубинштейн Григорий Романович* (1807—1847) — отец А. Рубинштейна — 15, 17—20, 45, 68, 364, 399

*Рубинштейн* (урожд. Левенштейн) *Калерия (Клара) Христофоровна* (1807—1891) — мать А. Рубинштейна — 5, 6, 8, 15, 17, 21, 24, 26, 27, 43, 45, 67—71, 78, 80, 92, 223, 357, 358, 361, 364, 366, 399, 433

*Рубинштейн Константин Романович* (ум. 1885) — врач, дядя А. Рубинштейна — 15, 19

*Рубинштейн* (в замужестве Вейнберг) *Любовь Григорьевна* (1833—1903) — сестра А. Рубинштейна — 67, 224, 357, 400, 404, 407

*Рубинштейн Николай* — старший брат А. Рубинштейна, умерший в раннем детстве — 357, 400

*Рубинштейн Николай Григорьевич* (1835—1881) — русский пианист, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель, брат А. Рубинштейна — 5, 8, 11, 15, 18, 25, 28—31, 33, 34, 65—71, 142, 224—226, 232, 236, 246, 250, 253, 288, 325, 343, 350—352, 357—359, 361, 363, 364, 371—373, 382, 396, 400, 404, 407, 419, 433

*Рубинштейн Роман Иванович* — дед А. Рубинштейна — 13—15, 18, 68, 357, 364

*Рубинштейн Софья Григорьевна* (1841—1919) — педагог-вокалист, сестра А. Рубинштейна — 4, 6, 13, 223, 357, 358, 382, 399, 400

*Рубинштейн Эммануил Романович* — врач, дядя А. Рубинштейна — 15, 19

*Рубинштейн Яков Григорьевич* (ум. 1863) — врач, брат А. Рубинштейна — 5, 20, 224, 228, 357, 400, 432

*Рубинштейн Яков Романович* (ум. 1853) — штаб-ротмистр, дядя А. Рубинштейна — 14, 15

*Ругевич Анна Сергеевна* — врач, внучка А. Рубинштейна — 8, 12, 356, 360

*Р-х-м-н-в-ъ* Арк. — 384

*Рыбасов Иван (Иосифович) Осипович* (1846—1877) — русский пианист, педагог и дирижер — 264

*Сабина Марфа Степановна* (1831—1902) — русская пианистка — 168, 178, 376—379, 433

*Сабинины* — 205

*Савишинский Самарий Ильич* — советский пианист-педагог — 12

*Саид-заде Али-Аждар* — советский литературовед — 379

*Сайн-Витгенштейн* — см. Витгенштейн Каролина

*Саккетти Ливерий Антонович* (1852—1916) — русский музыкальный писатель и критик — 389, 395

*Салин Василий* — русский скрипач — 420

*Салис М.* — 430

*Салтыков (Салтыков-Щедрин) Михаил Евграфович* (1826—1889) — 5, 7, 8, 85, 367, 372, 433

*Самойлов Василий Васильевич* (1812—1887) — русский актер — 89, 352, 397, 398

*Сантис Михаил Людвигович*

(1826—1880) — русский пианист, педагог и композитор — 228

*Сафир Мориц-Готтлиб* (1795—1858) — австрийский сатирик — 75, 81, 406

*Сеймур Джордж-Гамильтон* (1797—1880) — английский дипломат — 411

*Семевский Михаил Иванович* (1837—1892) — русский историк и публицист — 6, 27, 61, 64, 81, 86, 91, 92, 357, 358, 361, 367, 373, 397, 398

*Семёнов* — сотрудник дирекции имп. театров — 120, 413

*Сен-Санс (Saint-Saëns) Камиль* (1835—1921) — французский композитор — 214, 215, 297, 381

*Сенявина Александра Васильевна* — 66

*Серве Адриен-Франсуа* (1807—1866) — бельгийский виолончелист, педагог и композитор — 47, 53, 62, 100, 162

*Серно-Соловьевич Николай Александрович* (1834—1866) — русский революционер-демократ — 393

*Серов Александр Николаевич* (1820—1871) — 10, 113—116, 137, 150, 152, 153, 183, 221, 234—236, 240, 242—246, 251, 253, 255—257, 259, 269, 333, 336, 339, 353, 356, 369, 370, 372, 374, 377, 383—386, 393, 394, 417—419

*Сетов (Сетгофер) Иосиф Яковлевич* (1826—1894) — русский певец и режиссер — 291, 292

*Скарлатти Доменико* (1685—1757) — итальянский композитор и клавесинист — 328

*Скордули Георгий Дмитриевич* — полковник, любитель музыки — 416

*Скрябин Александр Николаевич* (1872—1915) — 26, 358

*Скрябины* — 26

*Скюдо (Scido) Пауль* — 214, 381

*Смирягина Софья* — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 277, 279, 280, 284

*Снегирев Иван Михайлович* (1793—1868) — русский историк и мемуарист — 373

*Сокальский Петр Петрович* (1832—1887) — украинский композитор, музыкальный критик и общественный деятель — 386

*Соколов Дмитрий* — виолончелист, ученик К. Б. Шуберта и И. И. Зейферта — 385

*Соколов Доримедонт* — священник,

отец певицы Александровой-Кочетовой — 71

*Соколов Николай Александрович* (1859—1922) — композитор, критик и педагог — 388

*Соколовская Альвина* — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 279, 280

*Соллогуб Владимир Александрович* (1814—1882) — русский писатель — 110, 410, 412, 424

*Спасская Аделаида Львовна* — пианистка и педагог, ученица А. Рубинштейна — 277, 279, 280, 286, 390, 420

*Спонтини Гаспар-Луиджи* (1774—1851) — итальянский композитор — 391

*Стасов Владимир Васильевич* (1824—1906) — 5, 116, 137, 140, 141, 150, 188, 225, 235, 240, 242, 244—246, 249, 255, 258, 268, 269, 334, 350, 353, 369, 370, 372, 379, 382, 384, 386, 387, 393, 396

*Стасов Дмитрий Васильевич* (1828—1918) — адвокат и музыкально-общественный деятель — 5, 7, 248, 249, 383, 385, 386, 416, 418, 432

*Стахович Александр Александрович* (1830—1913) — русский мемуарист — 363

*Степанов Петр Александрович* (1805—1891) — русский мемуарист, художник-любитель — 89, 366

*Степанова Мария Матвеевна* (1815—1903) — русская певица — 410

*Сторожев Василий Николаевич* (р. 1866) — русский археолог — 13, 357

*Строгановы* — 408

*Сумароков Александр Петрович* (1717 или 1718—1777) — русский писатель — 417

*Суханов Михаил Дмитриевич* (ок. 1801—1843) — русский поэт — 424

*Suttner A.* — парижский корреспондент журнала «Signale für die musikalische Welt» — 381

*Тальберг Сигизмунд* (1812—1871) — австрийский пианист и композитор — 41, 43, 46—48, 50, 51, 53, 56, 57, 61, 63, 151, 152, 204, 215, 278, 279, 375

*Тамберлик Энрико* (1820—1889) — итальянский певец — 5, 433

*Тамбурини Антонио* (1800—1876) — итальянский певец — 58

*Танеев Сергей Иванович* (1856—1915) — 290, 390

*Тараевич (Тераевич)* — русский скрипач и педагог — 264

*Тарновская Мария* — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 279, 280

*Тауберт Готфрид-Вильгельм* (1811—1891) — немецкий пианист, дирижер и композитор — 48, 50

*Таузиг Карл* (1841—1871) — пианист, композитор и педагог — 204, 325

*Терминская Моника Викентьевна* (р. 1850) — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 277, 279, 280, 420

*Тернер Ф. Г.* (р. 1833) — русский экономист, сенатор — 241, 384

*Тиблен Николай Львович* — русский издатель и книготорговец 60-х гг. — 393

*Тик Людвиг* (1777—1853) — немецкий писатель — 196, 428

*Тимонова Вера Викторовна* (1855—1942) — русская пианистка — 420

*Тимирязев Климент Аркадьевич* (1843—1920) — русский естествоиспытатель — 221, 382

*Титов Алексей Николаевич* (1769—1827) — русский композитор и скрипач — 254

*Титов Николай Алексеевич* (1800—1875) — русский композитор — 22

*Титова Екатерина Валентиновна* — советский музыкальный педагог — 12

*Толстой Феофил Матвеевич* (псевдоним Ростислав; 1809—1881) — русский музыкальный критик — 120, 417

*Трепов Федор Федорович* (1803—1889) — петербургский обер-полицмейстер — 352, 398

*Третьяков Сергей Михайлович* (1834—1892) — основатель (вместе с братом) картинной галереи, член дирекции Московского отделения РМО — 419

*Треффтц* — певица — 46

*Трутовский Василий Федорович* (ок. 1740—1810) — русский певец, гуслир, собиратель народных песен и композитор — 121

*Т-ская В.* — 359, 360, 388

*Тунеев В.* — 433

*Тургенев Иван Сергеевич* (1818—1883) — 8, 179, 231, 232, 291, 352, 374, 383, 397, 398

*Тюрич* — сенатор — 400

*Тютчева* (в замужестве Аксакова)



*Анна Федоровна* (1829—1889) — фрейлина при дворе Марии Александровны — 226, 382

*Уланд Людвиг* (1787—1862) — немецкий поэт — 66, 196, 364, 428—430

*Ульман* — 5

*Ульянова Мария Ильинична* (1878—1937) — участница революционного движения, сестра В. И. Ленина — 365

*Успенский Глеб Иванович* (1843—1902) — русский писатель, революционный демократ — 85, 366

*Ушакова Ольга* — пианистка, ученица А. Рубинштейна — 279, 280

*Фабиан-Бианки* — см. Бианки

*Фаминцын Александр Сергеевич* (1841—1896) — русский музыковед и композитор — 433

*Федоров Павел Степанович* (1803—1879) — начальник репертуарной части СПб. имп. театров, драматург — 412, 415

*Фейгина Цецилия* — знакомая А. Рубинштейна в Петербурге — 5, 433

*Ферреро Иван Осипович* (1817—1877) — контрабасист и педагог — 330, 420

*Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич* (1820—1892) — русский поэт — 66, 364

*Фетис (Fétis) Франсуа-Жозеф* (1784—1871) — бельгийский музыковед — 364

*Фетэ* — 207

*Фигнер Вера Николаевна* (1852—1942) — русская революционерка-наrodnica — 382

*Филд Джон* (1782—1837) — пианист, композитор, педагог, длительное время работавший в России — 30, 31, 41, 60, 89, 146, 147, 205—207, 284, 287, 327, 328, 330, 333, 334, 359, 400

*Фильч Карл* (1830—1845) — пианист, ученик Шопена — 53, 402

*Финдейзен Николай Федорович* (1868—1928) — русский историк музыки и музыкальный критик — 13, 14, 59, 93, 111, 112, 357, 361, 363, 367, 369, 376, 385, 391

*Фитингоф-Шель Борис Александрович* (1828—1901) — композитор — 386

*Фицтум фон Экстедт Александр Иванович* — инспектор СПб. универ-

ситета, организатор концертов — 139, 410

*Фомин Евстигней Ипатьевич* (1761—1800) — русский композитор — 254

*Фонтан Теодор* (Fontane Th.-Chr.; 1819—1898) — немецкий писатель — 365

*Фонтана Юлиан* (1810—1869) — польский пианист — 337

*Франкенштейн Эдуард* (р. ок. 1829) — скрипач — 146

*Фревиль* — чиновник в Петербурге — 407, 408

*Фредро Макс* — друг А. Рубинштейна, племянник польского драматурга А. Фредро — 5, 88, 99, 164, 165, 172, 179, 368, 375—378, 432

*Фрид(е)бург* (в замужестве Лешетичкая) *Анна Карловна* (р. 1829) — певица — 124, 368

*Фридрих-Вильгельм IV* (1795—1861) — прусский король — 407

*Фуль* — 78, 405, 406

*Хальтен (van Hallen) А. ван* — голландский биограф А. Рубинштейна — 360—362

*Хандошкин Иван Евстафьевич* (1747—1804) — русский скрипач и композитор — 121—122

*Христианович Николай Филиппович* (1828—1890) — русский правовед, композитор и музыкальный писатель — 386

*Цабель Альберт Генрихович* (ум. 1910) — арфист и музыкальный писатель — 264

*Цабель Эуген (Евгений)* (1851—1924) — немецкий писатель и журналист — 275, 364, 394, 399

*Цельнер Леопольд - Александр* (1823—1894) — австрийский музыкальный писатель, критик, издатель журнала и композитор — 5, 161, 197, 211, 212, 231, 265, 380, 384, 387, 391

*Цехновицер Орест Веняминович* — советский литературовед — 396

*Циммерман Пьер-Жозеф-Гийом* (1785—1853) — французский пианист-педагог, музыкальный писатель и композитор — 52

*Цуккерман Виктор Абрамович* — советский музыковед — 308, 391, 392

*Чайковский Модест Ильич* (1850—1916) — русский писатель — 388, 394

*Чайковский Петр Ильич* (1840—1893) — 25, 107, 108, 123, 131—133, 135—137, 198, 200, 202, 203, 242, 253,

275, 276, 290, 294—297, 299, 300, 308, 325, 339, 344, 350, 351, 353, 354, 370—372, 374, 375, 387, 388, 390—394, 396, 433

*Чези Бениамино* (р. 1845) — итальянский пианист, педагог и композитор, одно время преподававший в СПб. консерватории — 394

*Черлицкий Иван* (1798—1865) — русский пианист, органист и композитор — 124

*Черни Карл* (1791—1857) — пианист, педагог и композитор — 26, 33, 37, 277, 282, 286, 359

*Чернышевский Николай Гаврилович* (1828—1889) — 140, 141, 221, 372, 374, 393

*Чесноков* — чиновник в Петербурге — 408

*Чехов Антон Павлович* (1860—1904) — 315

*Шаде Оскар* (1826—1906) — немецкий филолог и литературовед — 168

*Шалалин Федор Иванович* (1873—1938) — русский певец — 152, 153

*Швейковская Лаура* — приятельница А. Рубинштейна — 199, 428

*Швинд Мориц* (1804—1871) — немецкий художник — 166, 168, 414

*Шебальский Петр Карлович* (1810—1886) — русский литератор — 396

*Шекспир Вильям* (1564—1616) — 170, 230

*Шелгунов Николай Васильевич* (1824—1891) — русский публицист и общественный деятель — 118, 138, 221, 370, 372, 382

*Шереметев Дмитрий Николаевич* — владелец крепостного хора — 138, 425

*Шеренберг Христиан-Фридрих* (1798—1881) — немецкий поэт — 365

*Шеффер Ари* (1795—1858) — французский живописец — 169

*Шиллер Фридрих* (1759—1805) — 66, 67, 230, 255, 406

*Шиловская* (урожд. *Вердеревская*) *Мария Васильевна* (1830—1879) — русская певица-любительница — 146

*Шимон Адольф* (1820—1887) — пианист-аккомпаниатор, композитор, педагог — 46

*Шлезингер Адольф-Мартин* — музыкальный издатель в Берлине — 404

*Шлезингер Карл* (1813—1871) — австрийский виолончелист — 205

*Шлёнбах Арнольд* (1807—1866) —

немецкий писатель и поэт — 185, 428  
*Шмидт* — виолончелист в Москве, знакомый семьи Г. Р. Рубинштейна — 22

*Шнабель Артур* (1882—1951) — немецкий пианист — 11

*Шопен Фридерик* (1810—1849) — 11, 34, 44, 46—48, 50—53, 57, 61—63, 74, 146, 147, 176, 205—207, 214, 243, 279—281, 283, 284, 327—331, 333, 334, 336—338, 374, 375, 394, 401

*Шрайбер Ф.* — 168

*Штейбельт Даниэль* (1765—1823) — пианист, композитор и педагог — 124

*Штокгаузен Юлиус* (1826—1906) — немецкий певец и педагог — 206, 231, 264, 330

*Шторм Теодор* (1817—1888) — немецкий поэт и писатель — 431

*Штраух Н. Н.* — 7, 356

*Штрахвиц Мориц фон* (1822—1847) — немецкий поэт — 430

*Штуббе* (*Штубе*, в замужестве *Абаза*) *Юлия Федоровна* (ум. 1915) — певица — 226, 327, 418

*Шуберт Карл Богданович* (1811—1863) — русский виолончелист и дирижер — 5, 88, 89, 139, 145—147, 210, 228, 236, 249, 250, 257, 264, 327, 328, 376, 380, 410, 416, 420, 433

*Шуберт Федор Федорович* (1799—1865) — русский астроном и геодезист, любитель-контрабасист — 110

*Шуберт Франц* (1797—1828) — 46—48, 50, 51, 57, 60, 72, 147, 168, 176, 183, 205, 274, 327, 329, 330, 376

*Шульгин Дмитрий Иванович* (1785—1854) — петербургский генерал-губернатор в конце 40-х гг. — 86, 408

*Шульгоф Юлиус* (1825—1898) — пианист и композитор — 144, 204, 209, 210

*Шульце Эрнст* (1789—1817) — немецкий поэт и писатель — 430

*Шуман* (урожд. *Вик*) *Клара-Жозефина* (1819—1896) — немецкая пианистка — 52, 53, 68, 74, 75, 173, 200, 204, 215, 231, 269, 334—336, 362, 364, 380, 385, 387, 394

*Шуман Роберт* (1810—1856) — 68, 75, 137, 145, 176, 180, 196, 207, 229, 242, 254—256, 274, 279, 280, 283, 326—331, 333—338, 362, 364, 391, 392, 394

*Шустов Александр Смарагдович* — помощник директора РМО в 60-х гг. — 5, 31, 418, 433

*Щепкин Михаил Семенович* (1788—1863) — русский актер — 90, 179, 367

*Эйхендорф Иозеф* (1788—1857) — немецкий поэт — 302, 431

*Эльснер Иосиф-Антон-Франциск* (1769—1854) — польский композитор, педагог и музыкальный деятель — 44

*Энгель Юлий Дмитриевич* (1868—1927) — русский музыкальный писатель, критик и переводчик — 358

*Энгельгардт Василий Павлович* (1828—1915) — музыкальный деятель, астроном — 183

*Энгельгардт Луиза* — жена В. П. Энгельгардта — 68, 403

*Энгельс Фридрих* (1820—1895) — 79, 80, 84, 365

*Эрар* — владельцы фортепьянной фирмы в Париже — 59, 206, 213, 401

*Эрлих Генрих* (1822—1899) — немецкий пианист, педагог и музыкальный писатель — 364

*Эрнст Генрих-Вильгельм* (1814—1865) — скрипач и композитор — 140

*Эскюдье Леон* (1821—1881) — французский журналист и музыкальный писатель — 52

*Эскюдье Мари* (1819—1880) — французский журналист и музыкальный писатель — 52

*Юргенсон Петр Иванович* (1836—1903) — нотоиздатель в Москве — 5, 351, 358, 392

*Юсупов* — 418

---

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Фотография. Начало 1860-х годов. Фронтиспис	
<i>Р. И. Рубинштейн.</i> Портрет работы неизвестного художника. Масло. 1840-е годы . . . . .	16—17
<i>Г. Р. Рубинштейн.</i> Портрет работы неизвестного художника. Масло. 1830-е годы . . . . .	16—17
<i>К. Х. Рубинштейн.</i> Фотография. 1850-е годы (?) . . . . .	16—17
<i>А. Рубинштейн.</i> Рисунок А. Т. Маркова. 1841 . . . . .	16—17
<i>А. И. Виллуан.</i> Фотография . . . . .	32—33
<i>А. Рубинштейн</i> за фортепьяно. Рисунок А. Т. Маркова. 1841	32—33
Афиша концерта А. Рубинштейна в Париже. 1841 . . . . .	32—33
<i>А. Рубинштейн.</i> Литография Деккера. 1842 . . . . .	48—49
<i>Ф. Шопен.</i> Копия С. Штаттлера с портрета работы А. Шеффера	48—49
<i>Ф. Лист.</i> Гравюра на стали по портрету работы В. Каульбаха. 1843 . . . . .	48—49
<i>Д. Рубини.</i> Гравюра . . . . .	48—49
<i>З. Ден</i> . . . . .	48—49
Старый зал Гевандгауза в Лейпциге. Гравюра . . . . .	64—65
Концерт в зале Энгельгардт в Петербурге . . . . .	64—65
Афиша концерта А. Рубинштейна в Петербурге. 1843 . . . . .	64—65
Братья <i>Николай</i> и <i>Антон Рубинштейны.</i> Акварель работы П. Ф. Соколова. 1844 . . . . .	96—97
<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Гравюра по фотографии. 1852 . . . . .	96—97
Отрывок из письма А. Рубинштейна к матери. 1852 . . . . .	96—97
<i>Рашель.</i> Литография Г. Ключвина по рисунку Эд. Дюбюфа. 1853 . . . . .	112—113
<i>О. А. Петров.</i> Фотография . . . . .	112—113
<i>М. В. Бугашевич-Петрашевский.</i> Фотография. 1840-е годы . . . . .	112—113
<i>М. Л. Михайлов.</i> Фотография . . . . .	112—113
<i>Ф. Лист.</i> Гравюра на стали П. Рейера . . . . .	208—209
<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Портрет работы А. Детажа. 1855 . . . . .	208—209
<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Фотография. 1850-е годы . . . . .	208—209
<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Фотография. 1850-е годы . . . . .	224—225

<i>Н. Г. Рубинштейн.</i> Фотография . . . . .	224—225
<i>В. А. Кологривов.</i> Фотография . . . . .	224—225
Музыкальный вечер у А. Г. Рубинштейна. Литография по рисунку А. Лебедева. 1860 . . . . .	240—241
<i>П. Виардо-Гарсиа.</i> Фотография. 1863 . . . . .	240—241
<i>И. С. Тургенев.</i> Фотография. 1865 . . . . .	240—241
Программа первого симфонического собрания Русского му- зыкального общества (1-я страница). 1859 . . . . .	256—257
Письмо А. Г. Рубинштейна к В. А. Кологривову (1-я стра- ница). Автограф. 1862 . . . . .	256—257
<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Фотография. 1860-е годы . . . . .	272—273
Дом, в котором помещалась Петербургская консерватория при ее основании . . . . .	272—273
<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Фотография. 1860-е годы . . . . .	288—289
<i>Г. А. Ларош.</i> Фотография . . . . .	288—289
<i>К. Б. Шуберт</i> . . . . .	288—289
<i>Ф. О. Лешетицкий.</i> Фотография . . . . .	288—289
Диплом о присвоении А. Г. Рубинштейну звания свободного художника. 1863 . . . . .	288—289
<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Фотография. 1862 . . . . .	304—305
<i>П. И. Чайковский.</i> Фотография. 1863 . . . . .	304—305
Романс А. Г. Рубинштейна для фортепьяно ор. 44 № 1. Автограф . . . . .	304—305
<i>А. Г. Рубинштейн</i> с женой В. А. Рубинштейн. Фотография. 1865 . . . . .	320—321
Афиша концерта А. Рубинштейна в Москве. 1866 . . . . .	320—321
Афиша концерта А. Рубинштейна в Петербурге. 1867 . . . . .	320—321
<i>А. Г. Рубинштейн.</i> Фотография. 1867 . . . . .	336—337
Письмо А. Г. Рубинштейна Совету профессоров Петербург- ской консерватории. Автограф. 1866 . . . . .	336—337
Стенограмма «Автобиографических рассказов» А. Г. Рубин- штейна (верхняя часть 1-го листа) . . . . .	352—353
<i>А. С. Даргомыжский.</i> Фотография . . . . .	352—353
<i>М. А. Балакирев.</i> Гравюра по рисунку К. Брож . . . . .	352—353

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	3
--------------------	---

### Часть первая

#### Детские и юношеские годы (1829—1848)

Глава первая . . . . .	13
Глава вторая . . . . .	28
Глава третья . . . . .	42
Глава четвертая . . . . .	66

### Часть вторая

#### Формирование художника

##### В Петербурге между 1848 и 1854 годами

Глава пятая . . . . .	84
Глава шестая . . . . .	101
Глава седьмая . . . . .	138

### Часть третья

#### За рубежом (1854—1858)

Глава восьмая . . . . .	161
Глава девятая . . . . .	185
Глава десятая . . . . .	204

### Часть четвертая

#### Рубинштейн — один из организаторов русской музыкальной жизни 60-х годов (1858—1867)

Глава одиннадцатая . . . . .	220
Глава двенадцатая . . . . .	234
Глава тринадцатая . . . . .	246
Глава четырнадцатая . . . . .	260
Глава пятнадцатая . . . . .	270
Глава шестнадцатая . . . . .	288
Глава семнадцатая . . . . .	326
Глава восемнадцатая . . . . .	339

## Дополнения и примечания

Введение . . . . .	355
Часть первая . . . . .	357
Часть вторая . . . . .	366
Часть третья . . . . .	375
Часть четвертая . . . . .	382

## Приложения

А. Г. Рубинштейн. Автобиографические рассказы (1829—1867)	397
Хронологический перечень сочинений А. Г. Рубинштейна	422
Список использованных архивных и рукописных материалов	432
Указатель имен . . . . .	434
Список иллюстраций . . . . .	452

---

*Баренбойм Лев Аронович*  
АНТОН ГРИГОРЬЕВИЧ РУБИНШТЕЙН

Том I

Редактор

*И. В. Голубовский*

---

Художник

*Л. С. Хижинский*

---

Технический редактор

*Е. В. Ольховская*

---

Корректор

*Р. С. Голубовская*

Подписано к печати 20/V 1957 г. М-00917  
Формат бумаги 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 14,25  
Печ. л. 28,5 Уч.-изд. л. 32,65 Тираж 3000  
Цена 18 р. 30 к. Заказ № 218 Изд. № 1656

Типография № 2 Управления культуры  
Ленгорисполкома  
Ленинград, Социалистическая, 14

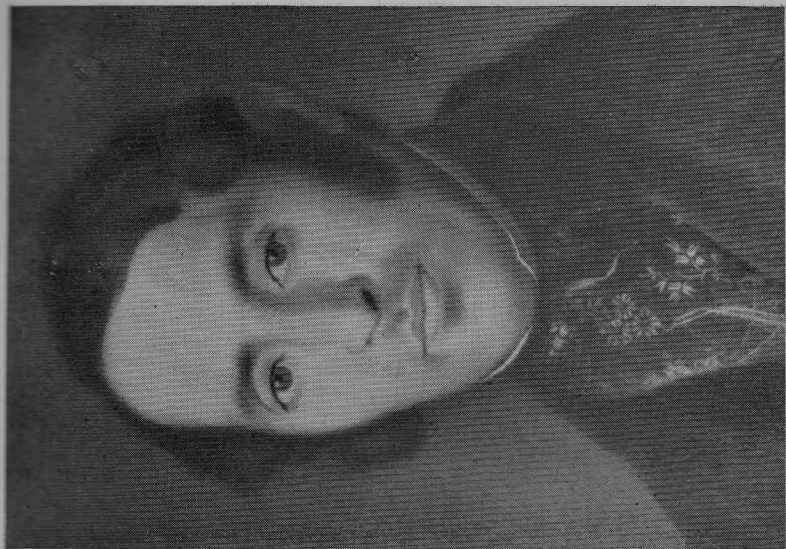






*Р. И. Рубинштейн*

Портрет работы неизвестного художника. Масло.  
1840-е годы.



*Г. Р. Рубинштейн*

Портрет работы неизвестного художника. Масло.  
1830-е годы.



*А. Рубинштейн*  
Рисунок А. Т. Маркова. 1841



*К. Х. Рубинштейн*  
Фотография, 1850-е годы(?)



*А. И. Виллуан*  
Фотография.



*А. Рубинштейн за фортепьяно*  
Рисунок А. Т. Маркова. 1841.

SALONS DE M. PLEYEL, RUE ROCHECHOUART, 20.

# GRAND CONCERT

VOCAL ET INSTRUMENTAL

Donné par le jeune

## ANTOINE RUBINSTEIN,

AGÉ DE 10 ANS, ÉLÈVE DE M. A. VILLOING,

Le Mardi 23 Mars 1841, à 8 heures du soir.

### PROGRAMME.

#### Première Partie.

- 1<sup>o</sup> Concerto pour le piano, composé par A. VILLOING, exécuté par ANTOINE RUBINSTEIN, son élève.
- 2<sup>o</sup> *Pendant la nuit.* — CLAPISSON. } chantées par M. ARNAUD.  
*Le Roi des Aulnes.* — SCHUBERT. }
- 3<sup>o</sup> Fantaisie pour le violoncelle, composée et exécutée par M. FRANCKOMME.
- 4<sup>o</sup> Duo d'Anna Bolena, chanté par Mme WILLES et M. GRARD.
- 5<sup>o</sup> Fantaisie sur deux thèmes russes, composée par S. TRALBERG, exécutée par A. RUBINSTEIN.
- 6<sup>o</sup> Air chanté par M. GRARD.

#### Deuxième Partie.

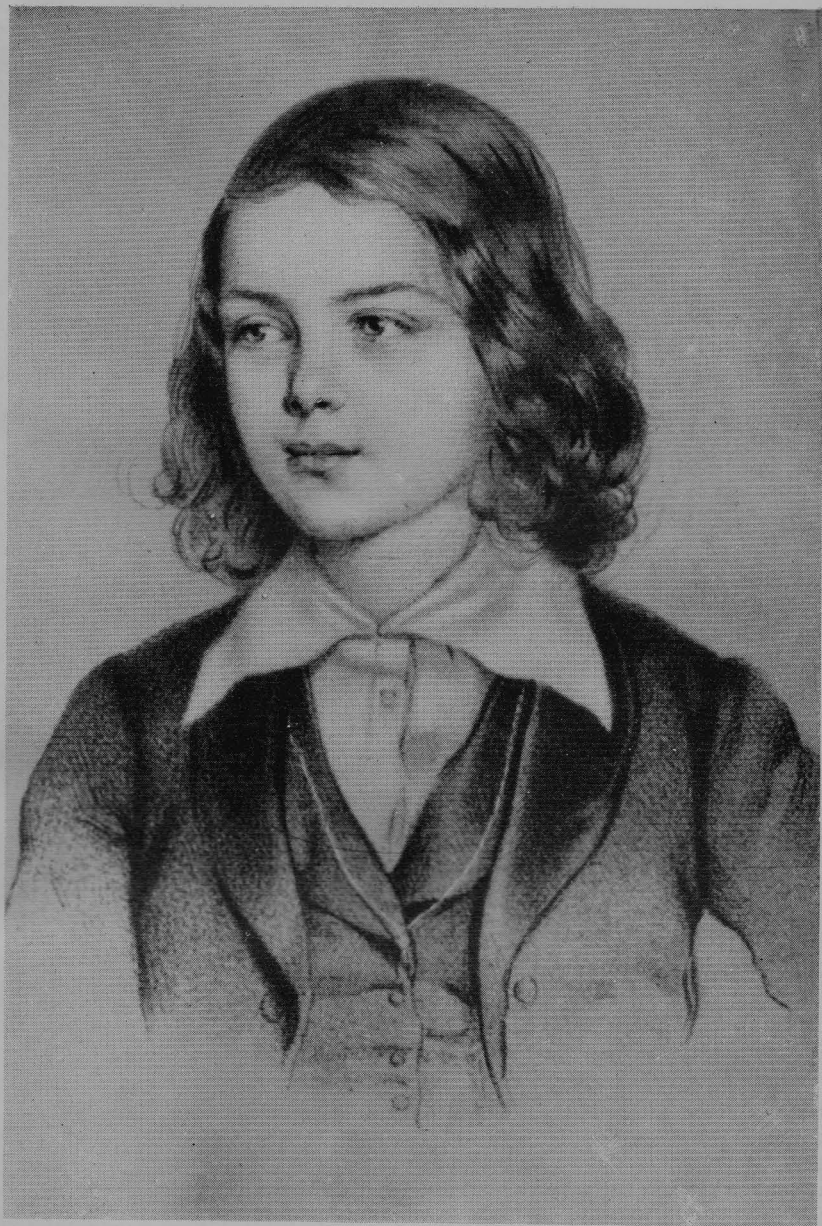
- 7<sup>o</sup> Fantaisie pour la harpe, composée et exécutée par M. GORFROY.
- 8<sup>o</sup> Mélodies nouvelles de M. H. BERLIOZ, chantées par Mlle WILLES.
- 9<sup>o</sup> Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. HAUMANN.
- 10<sup>o</sup> *Au village, tyrolienne.* } Chansonnettes de CLAPISSON, chantées par  
*Un grand compositeur.* } M. ARNAUD.
- 11<sup>o</sup> *Adelaide*, de BETHOVEN, et galop chromatique par M. LISZT, exécutés par A. RUBINSTEIN.

Le Piano sera tenu par M. SCHIMON.

On peut se procurer des Billets à 10 fr., chez M. VILLOING, rue des Petites-Ecuries, 45.

Paris. — Imprimerie C. BAJAT.

Афиша концерта А. Рубинштейна в Париже. 1841.



*А. Рубинштейн*  
Литография Деккера. 1842.



*Ф. Шопен*

Копия С. Штаттлера с портрета  
работы А. Шеффера.



*Ф. Лист*

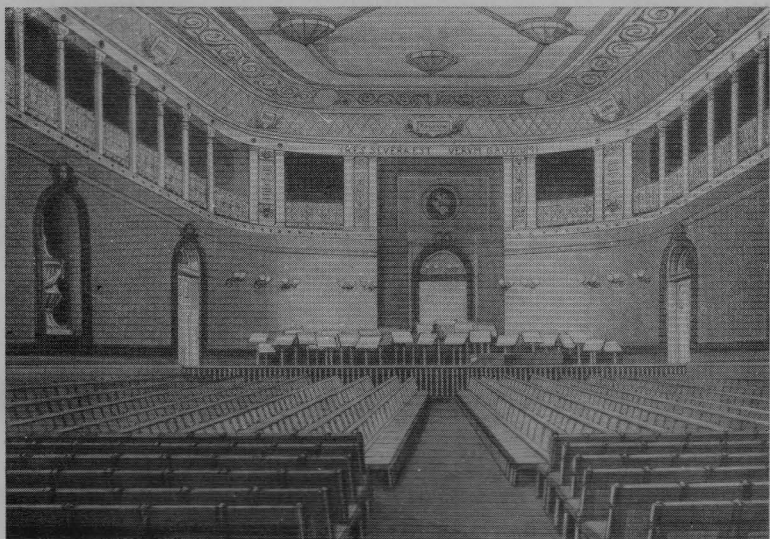
Гравюра на стали по портрету  
работы В. Каульбаха. 1843



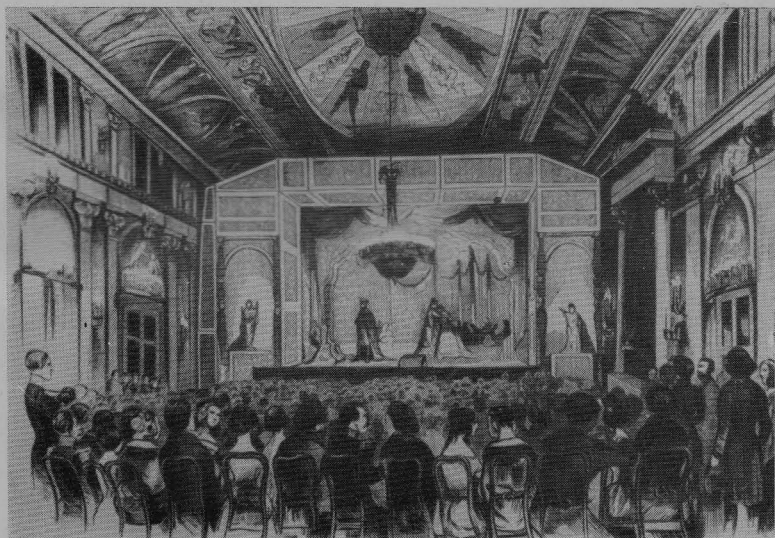
*Д. Рубини*  
Гравюра.



*З. Ден*



*Старый зал Гевандгауза в Лейпциге. Гравюра.*



*Концерт в зале Энгельгардт в Петербурге.*



Въ Зале Г-жи Энгельгардт,  
у Казинского числа

Въ Четвергъ 35 Марта,

# А. РУБИНСТЕЙНЪ

Русскій фортепианистъ (12-ти лѣтнего возраста), почетный членъ Берлинскаго Филармоническаго Общества, ученикъ Господина А. Вилланони.

Будетъ имѣть честь дать  
шрепшій и послѣдній

## КОНЦЕРТЪ

ПРОГРАММА:

1. Pensée fugitive et
2. Romance соч. Гевардта.
3. Романсъ, романсъ Графа Вильдорского, переведенный для фортепиано Гендльманомъ.
4. Этюда Корда Мейера.
5. Фантазия на двѣ Русскія арии, соч. Тальберга.
6. Двѣ гимна изъ «Sabbat Mater» соч. Россини.
7. Адажио и Фуга, соч. Генделя.
8. Тарантелла, соч. Россини.
9. Ave Marie, соч. Шьбьерта.
10. Финаль на музыку Моцеля, соч. Тальберга.

### НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ.

Цена за входъ 10 руб. ассн.

Билеты можно получать въ музыкальномъ магазинѣ Гг. Бернарда (Смальной Трубадуръ), на Невскомъ проспектѣ, въ домъ Чалына; а ГОДЕОНЪ, въ Гороховой улицѣ, въ домъ Штрауса; Пела, въ большой Морской, въ домъ Лауэрага № 28; Гольца, комиссионера Императорскаго Постамталамента Общества благодарныхъ Давица, въ большой Морской въ домъ Жалеа; а въ день концерта при входѣ въ залу.



Im Saale der Frau von Engelhardt.

Donnerstag, den 25 März, wird

# A. Rubinstein,

Erstes Mitglied der Berliner Philharmonischen Gesellschaft  
Solisten des Ferno Wittning,  
die sich jedem sein bestes zu geben.

## Concert

Programm:

1. Fugitive Gedanken und
2. Romance von Gervais.
3. Романсъ Романсъ Графа Вильдорскы, иберtragen für das Piano von Handl.
4. Etude von Cord Meyer.
5. Fugue über zwei russische Arien von Thalberg.
6. Zwei Hymnen aus dem Sabbat Mater von Rossini bearbeitet auf Klavier und Orgel von Schuberth.
7. Adagio und Fuge von Handel.
8. Tarantelle von Rossini, ausgeführt und dirigirt.
9. Ave Maria von Schubert, und dgl.
10. Fugel über das Gebet Moses von Thalberg.

Eintrittspreis 10 Rubl. 25 Pf.

Der Anfang ist um 8 Uhr präcise.

Billette sind in den Musikhandlungen der Herren Bernad, Pögel, Godeon, Pögel, und am Tage des Concerts im bekannten Saale, zu haben.

SALE ENGELHARDT.

Jaudi 25 Mars à 8 heures du soir,

# A. RUBINSTEIN,

membre honoraire de la Société philharmonique de Berlin,  
élève de Mr A. Villonig

aura l'honneur de donner son troisième et

## DERNIER CONCERT.

Programme.

1. Pensée fugitive et
2. Romance de Henselt.
3. Романсъ, романсъ Графа Вильдорскы, переведенный для фортепиано Гендльманомъ.
4. Этюдъ Корда Мейер.
5. Фантазія на двѣ русскія Русскія арии, сочиненныя на двѣ виолончели по Мр Те Принс Н. В. Галитзине.
6. Deux chants du Sabbat Mater de Rossini, exécutés sur le violoncelle par Mr le Prince N. V. Galitzine.
7. Adagio et fugue de Handel.
8. Tarantelle de Rossini par Liszt.
9. Ave Maria de Schubert par Liszt.
10. Final sur la prière de Moïse par Thalberg.

Prix d'Entrée 10 R. Ass

On peut se procurer des billets chez M. les marchands de musique Bernad, (Tribouleur du Nord) respective de la Nevsky, maison Tchaplain; Holz, commissionnaire de la Communauté Lorraine des Demeurés nobles; à l'Odéon, au coin de la rue aux Pois et de la Morskaja, maison Strauch; Pögel, grande Morskaja, maison Lauffert, et le jour du Concert à l'entrée de la salle.



Братья Николай и Антон Рубинштейны.  
Акварель работы П. Ф. Соколова. 1844.



А. Г. Рубинштейн  
Гравюра по фотографии. 1852.



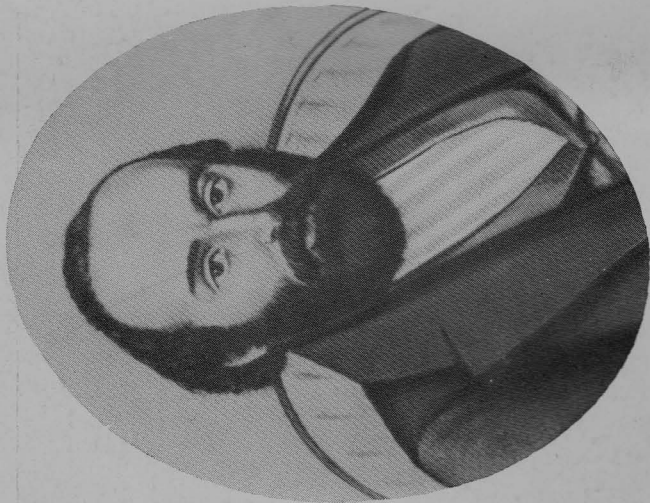


*Рашель.*

Литография Г. Клюквина по рисунку Эд. Добюфа. 1853.



*О. А. Петров*  
Фотография.



М. В. Бугаевич-Петрашевский  
Фотография. 1840-е годы.



М. Л. Михайлов  
Фотография.



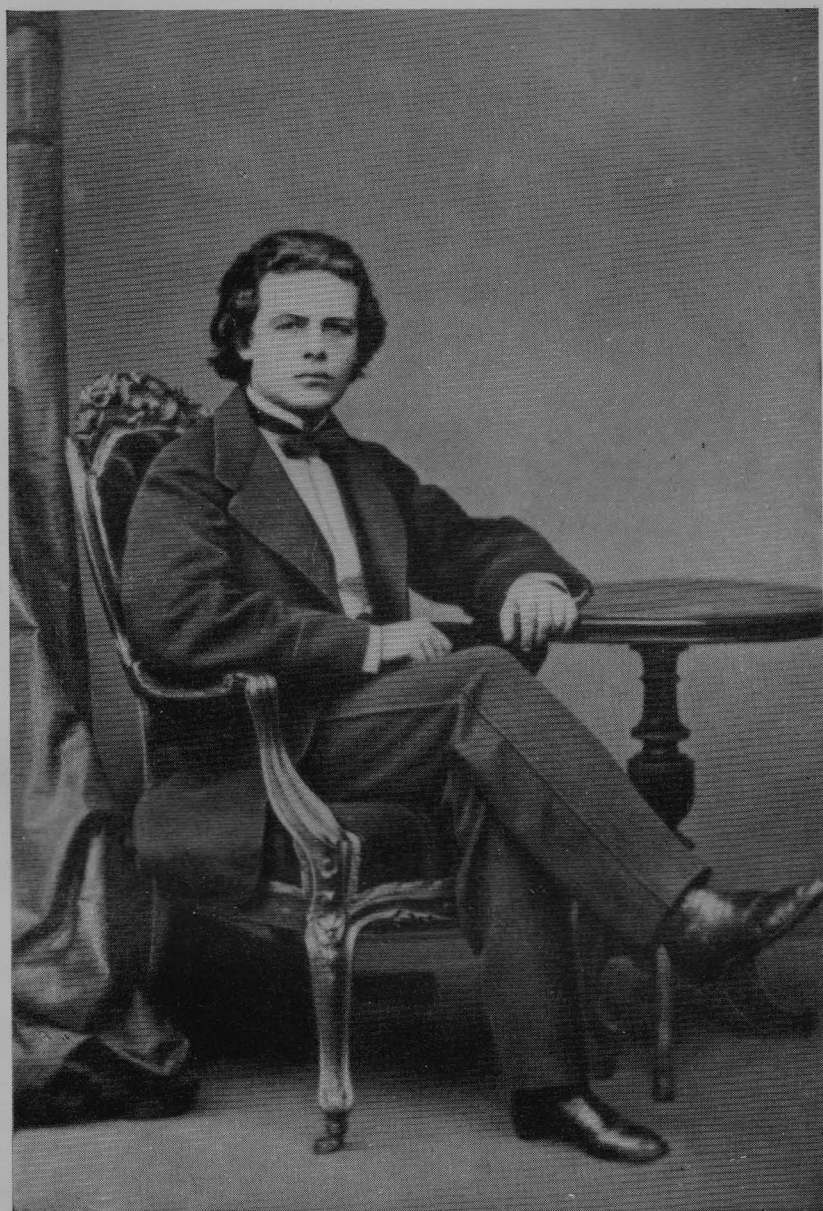
*А. Г. Рубинштейн*  
Портрет работы А. Дегажа. 1855.



*Ф. Лист*  
Гравюра на стали П. Рейера.

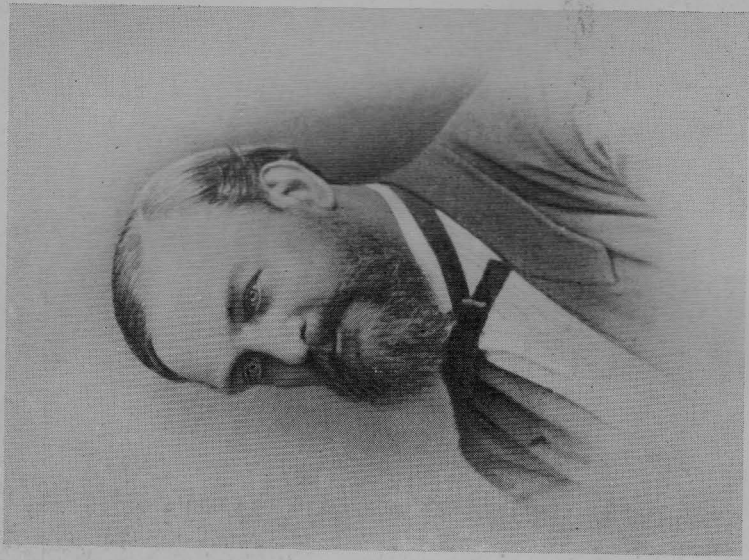


*А. Г. Рубинштейн*  
Фотография. 1850-е годы.



*А. Г. Рубинштейн*  
Фотография, 1850-е годы.





В. А. Колозривов.  
Фотография.



Н. Г. Рубинштейн.  
Фотография.



Музыкальный вечер у А. Г. Рубинштейна.  
Литография по рисунку А. Лебедева. 1860.



*И. С. Тургенев*  
Фотография. 1865.



*П. Виардо-Гарсия*  
Фотография. 1863.

# 1859-60.

## РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.

### 1-й ВЕЧЕРЪ

23 Нолбря.

1. Увертюра изъ оперы «Русланъ и Людмила» . . . . . *М. И. Глинки.*  
(Глинка родил. въ Смоленской губ. въ 1804, умеръ въ Берлинѣ въ 1856 г.)

2. Финалъ изъ ораторіи «Іевфай» . . . . *Генделя.*  
(Гендель род. въ Галле въ 1685, умеръ въ Лондонѣ 1759 г. Ораторія Іевфай соч. въ 1751 г.)

Передъ сраженіемъ. Іевфай далъ обѣтъ: въ случаѣ побѣды, принести въ жертву первый предметъ, который представится его глазамъ по возвращеніи въ отечество. Ему на встрѣчу вышла дочь. Хоръ увѣщаетъ отца и дочь покориться волѣ Провиднѣя.

*Хоръ.* Какъ темны, судьба, твои законы,  
все скрыто отъ глазъ смертныхъ.  
Радости наши смѣняются печалью  
и торжество переходитъ въ сокрушеніе,  
подобно тому какъ ночь наступаетъ послѣ дня.  
Мы, смертные, не знаемъ на землѣ  
ни вѣрнаго счастья, ни прочнаго мира.  
Да будетъ намъ всегда закономъ:  
«Все что ни сбудется — то справедливо.»

3. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ  
(G—Dur) Op. 45. . . . . *Рубинштейна.*

Партню фортепіано исполнить самъ авторъ.

4. Финалъ перваго акта неоконченной оперы «Лорелей» . . . . . *Мендельсона-Бартольди.*

(Мендельсонъ - Бартольди род. въ Берлинѣ въ 1809 г., умеръ въ Берлинѣ въ 1847 г.)

П. 28 Копенгагенъ 4<sup>го</sup> Июня 1862

Любезный другъ Василій<sup>2</sup>

Ситуація мѣстъ отбѣраетъ на последняя кѣса  
мѣстнаго — въ Дрезденскій а переговоры  
и послѣдствіе мѣстъ его отбѣраетъ — съ котора  
съ мѣстнаго видѣетъ что онъ согласенъ, но  
мѣстнаго хотѣнь 4 мѣсяца отпущенъ, и хотѣнь  
эмо соединитъ съ маастрехтскій англійскій  
мѣстнаго — и такъ въ все время и до сѣихъ  
мѣстъ не можемъ на верное указать мѣстнаго  
ли онъ англійскій въ Тессинскій или нѣтъ  
но я ему напишу письмо на первый годъ  
согласенъ на 3 мѣсяца отпущенъ, а въ послед  
ствіи увидимъ — и это гарантія это мѣстнаго  
въ такъ въ случаѣ если онъ не согласенъ  
при Тессинскій — или какъ вы думаетъ? ома  
Эту гарантію на первый годъ — такъ какъ  
ли ничего не маршальскій гарантія это? —  
на сѣмъ Лодова мое мѣстнаго, что онъ ома  
способенъ, и такъ мѣстнаго въ видѣ мѣстнаго  
принесетъ пользу — но я думаю что онъ когда  
согласенъ въ мѣстнаго, не совсемъ  
допускаетъ въ мѣстнаго это — расматривая ему  
хорошенько что онъ него маршальскій  
т. е. первоначальное урѣженіе мѣстнаго, по  
такъ, такъ и пр. и если онъ на это согла  
сенъ то я думаю что можно съ мѣстнаго  
омаго что онъ и дарованный герольскій а  
русскій а это последнее ли дарованъ болше  
всего мѣстнаго въ виду. — но такъ и др его

Письмо А. Г. Рубинштейна к В. А. Кологривову (1-я страница).

Автограф. 1862.



*А. Г. Рубинштейн*  
Фотография 1860-е годы.



Дом, в котором помещалась Петербургская консерватория при ее основании.



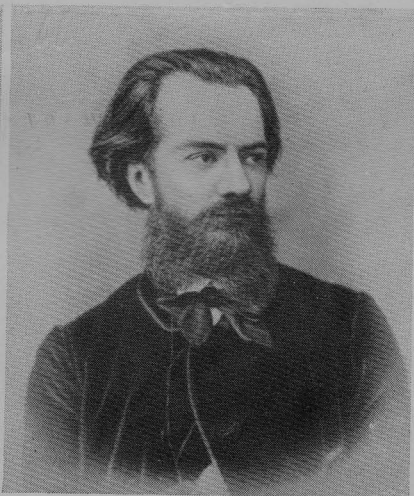
*А. Г. Рубинштейн.*  
Фотография. 1860-е годы.



*Г. А. Ларош.*  
Фотография.

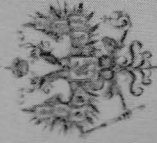


*К. Б. Шуберт*



*Ф. О. Лешетицкий.*  
Фотография.





**ВЫСОЧАЙШЕ утвержденнаго Русскаго Музыкальнаго Общества  
С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ**

**ДИПЛОМЪ.**

Свѣдѣть Conservatoria сего удостоверяетъ, что артистъ примаго рояля Императорскихъ Театровъ Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ, Присвоеннаго Императорскимъ Высочайшимъ Указомъ 1863 года брата музыканта, согласно прошения, въ награду за заслуги на музыкѣ Гробового Хороваго и особно похвальныхъ экземпляровъ по разсужденію его консерваторскихъ экзаменовъ и по инициативѣ изъ всеобщей артистической публичности, заслужилъ, по 8 19 Января сего года утверждающему Указамъ Императорскимъ, званіе **СВОБОДНАГО ХУДОЖНИКА** и утвердилось въ оныхъ Присвоеннаго Русскаго Музыкальнаго Общества 11го Апрѣля 1863 года, со дня присвоенія ему званія кавала и артистическаго. Въ качествѣ награды за оныя заслуги, за выдающую похвалу и съ артономіею посланію въ Консерваторію, С.-Петербургъ, 20 Января 1863 года.

*Рубинштейнъ*

*Александръ Консерватори*

*Членъ Свѣдѣть. Александръ Рубинштейнъ, Императорскихъ Театровъ, С.-Петербургъ, 20 Января 1863 года.*

*Александръ Рубинштейнъ, Императорскихъ Театровъ, С.-Петербургъ, 20 Января 1863 года.*

*Александръ Рубинштейнъ, Императорскихъ Театровъ, С.-Петербургъ, 20 Января 1863 года.*

Диплом о присвоении А. Г. Рубинштейну званія свободного художника. 1863.



А. Г. Рубинштейн  
Фотография. 1862.



П. И. Чайковский.  
Фотография. 1863.

№ 1

Romance

*Andante con moto*

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante con moto'. The music features a melodic line in the upper voice and a more active accompaniment in the lower voice. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic material. There are various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf'.



*А. Г. Рубинштейн с женой В. А. Рубинштейн*  
Фотография. 1865.



18

66

**ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.**

ВО ВТОРНИКЪ, 29 МАРТА,

# КОНЦЕРТЪ

**Г. АНТОНА РУБИНШТЕЙНА.**

Съ участіемъ Г-жи А. АЛЕКСАНДРОВОЙ.

## ПРОГРАММА.

### О Т А В Л Е Н І Е 1-е.

1. Увертюра, для ф. п. № 14 (ор. 73). Мендельсонъ-Бартольдъ.
2. М. В. Лопухина. Витязя. Мендельсонъ-Бартольдъ.
3. Арию изъ оперы «Робертъ», исполняетъ А. Г. Рубинштейнъ. Мейербергъ.
4. Арию изъ оперы «Александръ», исполняетъ Г-жа Александрова. Шопенъ.
5. Сопрано. Мендельсонъ-Бартольдъ.
6. Фантазія на Ор. 13 «Des Alceide». Шуманъ.
7. «Морская пѣсня» изъ «Библіотекъ романса» Шуберта первоначально для ф. п. исполняетъ А. Г. Рубинштейнъ. Листовъ.

### О Т А В Л Е Н І Е 2-е.

3. Увертюра къ трагедіи «Эдмондъ», Бетховенъ.
4. а) Fantasia chromatique, б) Концо, в) Серенъ, исполняетъ А. Г. Рубинштейнъ. Г. Бюхъ.
7. Рубинштейнъ. Гюндолъ.
8. Жюльенъ. А. Рубинштейнъ.
9. Кючюговъ. Кючюговъ.
10. Шопенъ. Шопенъ.
11. Концо. Мендельсонъ-Бартольдъ.
12. Пѣришъ изъ «Ein Sommerabendessen», исполняетъ Г-жа Александрова.

**НА ЧАЛО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧ.**

**ВЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ,**

Въ Воскресенье 12-го Марта,

**ВЪ 11 ЧАСА ПОПОЛУДНИ**

# КОНЦЕРТЪ

**А. Г. РУБИНШТЕЙНА.**

## ПРОГРАММА:

- 1) Увертюра «L'oise Koidid» Рейски.
- 2) Концертъ (2-молъ Ж 1) для фортепиано. Рубинштейна.
- 3) Ария изъ оперы «Морская пѣсня» Вебера.
- 4) а) Nocturne (С-moll) Шопенъ.
- б) Andante (F#-moll) Мендельсона.
- в) Capricio (F#-moll) Дрейшова.
- 5) Спѣвочное этюдъ въ формѣ вариаци. Шуманъ.
- 6) а) Auf dem Wasser zu singen (F#-moll) Шуберта.
- б) Etichien auf Springbrunnen (F#-moll) Шуберта.
- 7) а) Nocturne (F#-moll) Шопенъ.
- б) Fantasia на тему изъ оперы «Робертъ» Рубинштейна.
- в) Фантазія на тему изъ оперы «Робертъ» Рубинштейнъ.

Роль фабрики Г. Беккера.

## ЦѢНЫ МѢСТАМЪ:

Въ залѣ 3 руб.  
На Хоры 1 „

Билеты можно получить въ музыкальномъ магазинѣ А. Югансена, на Цескомъ проспектѣ, противъ Госпитальнаго двора, въ домѣ Лонгинова.

Печатъ делавленъ, 6 Марта, 1867 г. С. Петербургскій Общественный Печать-делавленъ, Генералъ-дѣлавецъ, Въ мѣстѣхъ Императорскихъ Театровъ Б-я, Садовъ, № 2, Ж 43. Тренинъ.

Афиша концерта А. Рубинштейна в Москве. 1866.

Афиша концерта А. Рубинштейна в Петербурге. 1867.



*А. Г. Рубинштейн.*  
Фотография. 1867.

По просьбамъ учащихся собрана профессорами

21 Октября 1866 г.

Не могу не сказать вамъ искренно добрыя слова, потому что  
сначала дельно высервисированъ и преподаванъ и убога  
весьма хорошая работа и съ образцовыми преподавателями  
Красноярская гимназия, которую вы основали и в которой  
гораздо лучше, чемъ въ другихъ гимназияхъ и м. д. въ Симферополь.  
Этой дельной работой вы заслужили уважение и признательность  
многимъ добрымъ людямъ и искренно желаю, чтобы вы и впредь  
вспомогательство и основательство школы на дельно и въ высшей  
степени насарафовъ и основатель м. е. м. въ Красноярскомъ учебномъ  
заведении — или по крайней мѣре директорамъ и учителямъ  
школы, и особенно вышесказанной школы В. Крамат, В. Б. и прочимъ  
людямъ, для полного развития гимназии, и особенно въ  
Симферополь, въ высшей степени, но и на берегахъ консерватории  
и в программахъ вышеназванной гимназии, основанной и основанной,  
и съ добрымъ.

*А. Г. Рубинштейн*







А. С. Даргомыжский.  
Фотография.



М. А. Балакирев.  
Гравюра по рисунку К. Брож.