

ПУБЛИКАЦИИ

PUBLICATIONS

М. Гнесин

АНТОН РУБИНШТЕЙН (К сорокалетию со дня смерти)

М. Gnessin

ANTON RUBINSTEIN (Towards the 40th anniversary of the death)

В данной публикации представлен текст неизвестного доклада Михаила Гнесина, написанного к сорокалетней годовщине со дня смерти А. Г. Рубинштейна. Датированный 1934 годом, этот текст так и не был опубликован до настоящего времени.

Ключевые слова: М. Гнесин, А. Рубинштейн, просвещение, музыкальное образование, Русское музыкальное общество.

This publication contains the text of one of unknown papers of Michail Gnessin, which was written to the 40th anniversary of the death of Anton Rubinstein. The paper bearing a date 1934 was never published as a whole.

Key words: M. Gnessin, A. Rubinstein, enlightenment, musical education, Russian Musical Society.

МИХАИЛ ГНЕСИН ОБ АНТОНЕ РУБИНШТЕЙНЕ

(по материалам рукописного архива)

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) принадлежит к числу крупнейших представителей русской музыкальной культуры XIX века. Он занял почетное место в «партере истории» как первый из отечественных пианистов, покоривших своим талантом Европу. Однако среди плеяды русских композиторов его имя принято относить к числу не первостепенно значимых, хотя некоторые из созданных им сочинений и поныне украшают сокровищницу национальной музыкальной классики. Наряду с этим Рубинштейн стал одним из основоположников профессионального музыкального образования в России: благодаря его энтузиазму, преданности идеям просвещения и энергичным усилиям были открыты первые отечественные консерватории – в Петербурге (1862) и Москве (1866). Он также был инициатором создания Русского музыкального общества¹ – организации, сыгравшей ключевую

роль в развитии музыкальной культуры в России на протяжении второй половины XIX – начала XX века.

У своих современников Антон Рубинштейн вызывал противоречивое отношение: одни восхищались его талантом, другие находили повод для осуждения, но, пожалуй, никто не оставался равнодушным². По опубликованным работам о композиторе можно отследить интенсивность внимания к личности Рубинштейна и его деятельности [3, 737–738]. При этом открывается следующая картина: до 1929 года (100-летие со дня рождения Рубинштейна) практически все юбилейные даты, связанные с именем композитора, так или иначе были отмечены разными событиями: концертами, выходом в свет специально подготовленных книг и статей. Однако затем последовало затишье, прервавшееся лишь пятнадцать лет спустя (см.: [2]). Было ли это «молчание» случайным

1917-го (некоторые региональные отделения продолжали свою деятельность вплоть до 1922 г.).

² Восторженные отзывы о таланте Рубинштейна высказывали С. Танеев, Н. Кашкин, Э. Направник, Г. Ларош. Но в то же время А. Серов, напротив, проявлял особое упорство в крайне негативном отношении к А. Рубинштейну. Подробно эта тема освещена в статье Г. Абрамовского «А. Рубинштейн и А. Серов» [1, 47–61].

¹ Русское музыкальное общество (РМО; с 1869 года – Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО) было создано в 1859 году, упразднено – после октября

стечением обстоятельств, сегодня доподлинно неизвестно, но в истории публикаций о Рубинштейне до сих пор имеются «непрочитанные» страницы.

В личном архиве Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957) – видного композитора, педагога, просветителя и публициста первой половины XX века – хранится рукопись вступительного слова к концерту, планировавшемуся, вероятно, в связи с 40-летием со дня смерти Антона Рубинштейна³. О том, что данный текст задумывался Гнесиным как вступительное слово к концерту, свидетельствуют специальная ремарка в начале рукописи и упоминание «сегодняшнего концерта» в последующем изложении. На листе бумаги, в который обернута рукопись, автором сделано примечание: «„Известия“, 17 ноября 1934 год[a]». Указанная дата вызывает особый интерес по двум причинам. Во-первых, на 20 ноября приходилась годовщина смерти Рубинштейна. Во-вторых, газета «Известия», вышедшая в указанный день (не 17 ноября), содержит небольшую заметку о Рубинштейне⁴. Заглавие последней в точности совпадает с названием гнесинского вступительного слова, имеется и ряд совпадений между рассматриваемыми текстами, хотя в целом содержание их кардинально различается. Сегодня восстановить истину в запутанной истории с рукописью Гнесина сложно, и это не является целью нашей публикации. Потому,

³ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 141. В личном архиве композитора хранятся два варианта этой рукописи. Один из них написан рукой автора, другой представляет собой машинописную копию первого, с правкой Гнесина. Как отмечено на рукописи, машинописный вариант статьи о Рубинштейне был подготовлен Е. Ю. Кистяковской (годы жизни не установлены).

⁴ Приводим полный текст заметки, опубликованной в «Известиях» 20 ноября 1934 года: «Сегодня исполняется 40 лет со дня смерти А. Г. Рубинштейна (1829–1894) – гениального пианиста, замечательного композитора и пионера музыкального образования в России. Как артист-исполнитель Антон Рубинштейн был одним из величайших пианистов, когда-либо существовавших; его имя стоит в ряду мировых виртуозов наравне с Листом. Композиторская продукция Рубинштейна, чрезвычайно обширная и многосторонняя, лишь в небольшой части сохранила свое художественное значение для нашего времени. Наиболее сильны его музыкальные иллюстрации Востока (популярная опера „Демон“, отдельные моменты в операх „Маккавей“ и „Фераморс“, в оратории „Вавилонское столпотворение“, а также ряд романсов, особенно „Персидские песни“ и „Азра“). Колоссальную роль сыграл Рубинштейн в деле насаждения в России музыкального образования и серьезной музыкальной культуры. Благодаря его исключительной энергии и фанатической преданности интересам музыкального искусства была открыта в Петербурге (в 1862 году) первая русская консерватория».

констатируя сей примечательный факт, мы оставим данную тему, не пытаясь досочинить историю.

Особого внимания заслуживает фигура самого автора статьи, поскольку в известной нам литературе Гнесин не представлен должным образом в качестве музыкального критика. Как правило, названная сфера его деятельности характеризуется весьма однопланово и кратко; до сих пор не существует полного списка литературных трудов композитора, включая статьи, лекции, заметки, оставшиеся в рукописи и хранящиеся в гнесинском личном архиве (РГАЛИ, фонд 2954). Некоторые из работ Гнесина были опубликованы в периодической печати, однако соответствующая информация по тем или иным причинам оказалась утерянной⁵. Впрочем, даже судя по известным сегодня текстам, круг тем и жанров, привлекавших Гнесина, был весьма широк: анонсы к концертам, информационные заметки и рецензии, мемуарные очерки, проблемные статьи по актуальным вопросам образования и науки, фольклористики и композиторского творчества, развития отечественной музыкальной культуры в целом.

На протяжении всей своей жизни отдавая много времени и сил просветительской деятельности, Гнесин неоднократно обращался к творческому наследию крупных музыкантов XIX–XX веков. Многим из них, в том числе А. Рубинштейну, Гнесин посвятил «персональные» очерки⁶. Вероятно, многое привлекало Михаила Гнесина в личности великого предшественника: и творческий гений, и общность взглядов на дело музыкального просвещения. Между двумя указанными деятелями можно увидеть и некоторое сходство судеб: оба были музыкантами еврейского происхождения, что нередко провоцировало негативное отношение к ним в обществе. Оба имели возможность заниматься становлением собственной музыкально-художественной карьеры, но при этом в значительной степени посвятили жизнь делу развития музыкального образования и просвещения в России.

Для Гнесина – глубоко образованного человека, преданного русской культуре, – было важно не только без искажений воссоздать творческий портрет великого музыканта, но и подчеркнуть актуальность идей Рубинштейна для советской

⁵ О музыкально-критическом наследии Гнесина см.: [6, 74–76].

⁶ Среди указанных работ – статьи о Р. Вагнере, Н. Римском-Корсакове, М. Мусоргском, А. Аренине, А. Скрябине, А. Лядове, М. Штейнберге, Комитасе, М. Олениной-д’Альгейм, Н. Забеле-Врубель и др.

эпохи. Вот почему, не ограничиваясь оценкой деятельности последнего в различных сферах, автор доклада подробно осветил современные проблемы отечественной музыкальной культуры.

Приводимый ниже текст работы М. Гнесина «Антон Рубинштейн (К сорокалетию со дня смерти)» публикуется по машинописной копии рукописи с учетом всех дополнений и поправок, внесенных автором. Гнесиным включено в текст большое количество цитат из различных литературных источников без указания страниц; мы приводим их со ссылками на современные издания. В публикации сохранены подчеркивания наиболее важных фрагментов текста и деление на абзацы, принятые Гнесиным. Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными правилами русского языка; опечатки, допущенные копиисткой, исправлены без оговорок в комментариях.

Вступительное слово заслуженного деятеля искусств проф. Михаила Гнесина

На грани XIX и XX века в России не было музыкального имени более популярного, чем имя Антона Рубинштейна.

В квартирах у горожан, даже очень далеких по своим интересам от музыки, всегда имелись его портреты – на стенах в виде гравюр, фотокопий, фотографий, барельефов, на столиках и комодах в виде статуэток.

Его многочисленные сочинения: симфонии, оперы, камерные ансамбли, фортепианные пьесы и романсы – жили полной жизнью во всех театрах и на всех концертных эстрадах страны. Арии из его опер, а также романсы («Азра»⁷) исполнялись буквально в каждом концерте; но они же звучали сквозь открытые окна любой квартиры, и раздавались «на воле» во время пешеходных прогулок, и доносились с лодок. Некоторые из его вокальных сочинений («Пела, пела пташечка», «Я видел березку»⁸) распевались в свое время любителями почти как народные песни. Весьма популярны были его оперы. Что касается «Демона», то только лишь «Онегин» Чайковского мог сравниться с ним по совершенно исключительной популярности в различных кругах тогдашней публики⁹.

⁷ Романс «Азра» (ор. 32 № 6, на стихи Г. Гейне) был сочинен в середине 1850-х годов [3, 736].

⁸ Речь идет о романсах «Пела, пела пташечка» (стихи А. Дельвига) и «Я видел березку» (стихи Р. Левенштейна, перевод с немецкого В. Крылова).

⁹ С 1890 по 1913 годы в театрах Москвы и Петербурга «Демон» исполнялся более 300 раз, фактически не уступая аналогичным показателям оперы «Евгений Онегин» [11, 177–181].

Артистические выступления Рубинштейна остались незабываемыми для всех, кто когда-либо хоть раз его слушал. Те же, кто уже не застал его в живых, по рассказам и воспоминаниям его слушателей, как-то представляли себе характер исполнения этого великого артиста, глубокого, полного темперамента и воли, ярко эмоционального и монументального.

Профессора фортепианной игры в музыкальных школах, созданных Рубинштейном, давно уже позабывшие сами о том, что такое воодушевление и темперамент в исполнении, учившие своих учеников совершенно другому и даже противоположному, все же не смели подвергнуть рубинштейновскую игру какой-либо переоценке. Преклонение перед многогранной гениальностью этого могучего деятеля музыкального искусства и просвещения не имело себе пределов. Трудно было себе представить тогда, что это венчание лаврами не так-то легко далось ему и что, с другой стороны, популярности его, по крайней мере в некоторых отношениях, предстояло в ближайшем будущем значительно поколебаться!

Антон Рубинштейн казался почитателям необыкновенно цельной натурой «бетховенского» типа. Однако, по собственным его высказываниям («Афоризмы», Автобиография» и др.¹⁰), сильнейшие противоречия в нем самом и в соотношении между его личностью и кругом современников как раз являются одной из наиболее типических черт его облика¹¹:

«Для евреев я христианин; для христиан – еврей; для русских я немец, для немцев – русский; для классиков – представитель искусства будущего, для „будущников“ – ретроград».

«Попасть на свет в свое время – вот в чем штука. Только немногим это удастся!»

«Самому себе я кажусь нелогичным: в жизни я республиканец и радикал, в искусстве я консервативен и деспот».

Так говорит о себе Рубинштейн. В действительности список «противоречий» мог бы быть еще увеличен: для придворных кругов и знати

¹⁰ Гнесиным упоминаются и далее цитируются литературные сочинения Рубинштейна 1880–1890-х гг.: «Короб мыслей» – собрание афоризмов, размышлений и заметок, опубликованное посмертно в Германии (1897) и России (1904); «Автобиографические рассказы» («Автобиографические воспоминания»), увидевшие свет в 1889 году и затем неоднократно переиздававшиеся.

¹¹ Последующие цитаты приводятся Гнесиным по изданиям дооктябрьского периода. Расходясь в деталях с общепринятыми сегодня литературными редакциями Л. Баренбойма, упомянутые варианты авторского текста сохраняют общий смысл высказываний Рубинштейна (ср.: [8, 186, 201, 185]).

Рубинштейн – хотя и великий артист, но все же «третьей гильдии купеческий сын» и выходец из черты еврейской оседлости; для либеральной интеллигенции – он выскочка, вращающийся в высшем свете и узурпирующий «в пользу своей партии» меценатские склонности придворных кругов, и притом все же «Янкель» (как это выяснится дальше).

Меньше всего повредили Рубинштейну все эти противоречия как артисту-исполнителю. Поощряемый с юных лет Мендельсоном, Мейербером и Листом, объездив в несколько сезонов все мировые музыкальные центры, он быстро был признан одним из величайших артистов (считаясь «равным Листу»). На своем артистическом пути он почти совершенно не встречал препятствий, если не считать некоторых материальных невзгод в самом начале его деятельности в Вене и Берлине¹².

В юные годы он считался по преимуществу чрезвычайным виртуозом. Революция 1848 года произвела на него потрясающее впечатление, глубоко его захватила и, по-видимому, сформировала его художественную личность: «Моя жизнь совмещает в себе две эпохи: до и после 1848 года», – пишет Рубинштейн («Автобиография»)¹³. Его стало занимать «исследование – может ли музыка и в какой степени не только передавать индивидуальность и душевное настроение сочинителя, но быть также отголоском времени, событий и культурного состояния общества?» И он пришел к убеждению, «что она это может до мельчайших подробностей; что в ней могут быть узнаваемы даже костюмы и моды современной сочинителю эпохи» («Музыка и ее представители»)¹⁴.

Рубинштейн последующих лет – это именно тот великий и глубокий артист, память о котором не умерла до сих пор и чьи художественные

¹² Об этом упоминается в «Автобиографических рассказах» Рубинштейна: «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» [8, 72].

¹³ Подразумеваются революционные события 1848–1849 годов, охватившие целый ряд европейских стран. Приведем полностью данное высказывание Рубинштейна: «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» [8, 74].

¹⁴ Гнесин приводит цитату из книги Рубинштейна, в современных изданиях озаглавленной «Разговор о музыке» («Музыка и ее мастера»; ср.: [8, 112]).

заветы имеют огромное значение, в частности, и для нашего времени.

Чрезвычайно интересны политические комментарии Рубинштейна к различным эпохам в истории музыки и к деятельности отдельных композиторов.

Расцвет схоластическо-виртуозной музыки в двадцатых и тридцатых годах прошлого века (Гуммель, Мошелес¹⁵ и др.) он ставит в связь с эпохой Реставрации; двойственную по характеру деятельность Берлиоза объясняет всеми сложными перипетиями политической жизни 30–40-х годов – тут и след Июльской Революции, и новая династия, «свыше – выставление демократических и конституционных принципов с задней мыслью монархизма, снизу – приготовления к 1848 году»; процветание в последующий период «капельмейстерской музыки» – «торжество буржуазии в смысле материального благосостояния и оплота против всяких политических и культурных тревожных движений». Превращение виртуоза Листа в сочинителя ораторий Рубинштейн ставит в связь с воцарением императора Луи-Наполеона. С этим же связывает он начинающийся культ оперетки. Проблема Вагнера (синтетическое искусство, гипертрофированный оркестр и т. д.) находит себе объяснение в политической ситуации второй половины XIX века: «европейский мир основан на армии из 10.000.000 солдат»¹⁶ и т. д.

Кажется непонятным, что человек, столь политически передовой в оценке явлений искусства, был встречен в русских интеллигентских кругах чуть ли не как «реакционер» по своим воззрениям.

Однако в Рубинштейне многое было противоречиво, как мы уже знаем. Но и умонастроение у либеральной русской интеллигенции середины прошлого века, в свою очередь, не отличалось особой цельностью¹⁷.

На судьбе композиторской деятельности Рубинштейна все упомянутые «противоречия» сказались в очень сильной степени.

Артист-исполнитель по преимуществу имеет дело уже с искусством прошлого. Если

¹⁵ Гуммель Иоганн Непомук (1778–1837) – австрийский композитор, пианист, дирижер, педагог. Мошелес Игнац (1794–1870) – немецкий пианист, дирижер, композитор, педагог.

¹⁶ Гнесин пересказывает фрагмент из упоминавшейся книги «Разговор о музыке», посвященный взаимосвязи событий в европейской музыкальной культуре и политической жизни после Великой Французской революции 1789 г. [8, 161–162].

¹⁷ Данный абзац, написанный от руки, был внесен Гнесиным при корректировании рукописи.

он, подобно Рубинштейну, способен проникнуться идеями и переживаниями и всей общественной ситуацией, отраженными в исполняемом произведении, то получает он их уже воплощенными в искусство, как бы откристаллизовавшимися. Ему не приходится уже пачкаться в строительных материалах эпохи. Иначе обстоит с композитором – если он желает идти вровень с эпохой, ему естественно разделять даже и творческие заблуждения эпохи. Несомненно, крайности «натурализма» (воздействие естествознания, являвшегося своего рода культом в шестидесятых годах) и крайности «музыкального национализма» (след славянофильских влияний) – заблуждения русских музыкальных новаторов этой эпохи; но заблуждения эти лишь являются временной гипертрофией совершенно здоровых художественных устремлений, давших в русской музыке столь ценные плоды.

Проведший свои юные годы на Западе и оторванный от русской политической действительности, Рубинштейн, при всей своей передовитости, недостаточно ориентировался в идейных потребностях текущей художественной жизни страны; остро реагируя на эстетические «заблуждения» современников, апеллируя к вершинным достижениям прошлых времен, он брезгливо осуждал их и за «национальный музыкальный жаргон», и за недостойные музыкального искусства «натуралистические гримасы», за стремление к музыкальной живописи, за рационализм в творчестве и т. д., недооценивая имевшиеся достижения. Вступая в еще одно противоречие с самим собой, он даже отрицал в новом русском музыкальном течении «абсолютно художественный характер», вследствие его «реальности, тенденциозности, программности».

Обладея сам огромным композиторским дарованием, Рубинштейн тщательно оберегал свое творчество от всяческих злобредных уклонов, этим самым снижая и свежесть, и значительность своих произведений, превращаясь и в композиторской деятельности лишь в популяризатора классиков и романтиков. Немногие из этого типа его произведений, столь прославленных полвека назад, сохранили свое художественное значение для нашего времени. Некоторые из них исполняются в сегодняшнем концерте. Всего же парадоксальней то, что самые лучшие из написанных Рубинштейном сочинений совершенно противоречат его классическим художественным принципам. Таковы: «Дон Кихот» – превосходная симфоническая пьеса, весьма картинная и даже колоритная, полная подлинного юмора (пьеса, незаслуженно забытая

нашими концертными организациями); такковы его «Персидские песни», отдельные отрывки из «Фераморса», из того же «Демона» – словом, большая часть произведений Рубинштейна, имеющих национальный колорит, особенно еврейский – в «Маккавеях» и в «Вавилонском столпотворении», где имеются моменты первокачественной и вполне оригинальной музыки. Даже «Песня о купце Калашникове» и «Иван Грозный» – с элементами русского стиля, менее близкого Рубинштейну, – все же относятся к лучшим его произведениям¹⁸. Словом, композиторский талант Рубинштейна шел навстречу очередным задачам искусства вразрез с принципиальной позицией, занятой им. Упрекая современников в тенденциозности, он, как композитор, сам был рабом классических тенденций в искусстве и лишь временами, освобождаясь от этих тенденций, создавал лучшие свои произведения.

Но переоценка произведений Рубинштейна и значительное снижение их популярности произошли уже после смерти их автора – главным образом, в связи со сдвигами во вкусах публики после 1905 года, когда произведения с коллективистической направленностью (Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский) стали прочно утверждаться в репертуаре, отодвинув временно на второй план даже Чайковского. Рубинштейну, таким образом, не пришлось и в области композиции переживать трагедии непризнания или – что еще тяжелее – постепенного развенчания. Наиболее тяжелые испытания выпали на долю Рубинштейна как насадителя музыкального образования в России. Деятельность его на этом пути является героической и не лишенной даже черт подлинного «подвижничества»¹⁹.

Если бы мы пожелали сравнить проблемы, которые стояли перед русским музыкальным обществом 50-х и 60-х годов, с проблемами, стоящими перед нами – советскими музыкальными

¹⁸ «Дон Кихот» (1870) и «Иван Грозный» (1869) – «музыкально-характеристические картины» для симфонического оркестра; «Фераморс» (1862) – лирическая опера по Т. Муру (поэма «Лалла Рук»); «Вавилонское столпотворение» (1869) и «Маккавей» (1874) – «духовные оперы» (театрализованные оратории) на ветхозаветные сюжеты; «Купец Калашников» (1879) – историко-бытовая опера по М. Лермонтову («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»).

¹⁹ Далее следует раздел, по неизвестным причинам вычеркнутый Гнесиным из рукописи. Возможно, композитор счел его неуместным во вступительном слове к проводившемуся концерту. Посчитав данный фрагмент важным, мы включили его в публикацию, выделив в тексте курсивом.

деятели, то, независимо от масштаба в задачах этих двух эпох, мы легко убедились бы, при всей яркости различий, и в известном естественном сходстве. Не случайность – то, что наиболее отзывчивые к задачам советского строительства в музыке наши молодые музыканты так сильно подчеркивали преемственность наших заданий от «Могучей кучки», в частности, от Мусоргского и Стасова. В противовес нашей современной формуле: «Искусство национальное по форме, социалистическое по содержанию и реалистическое по способам выражения», музыкальная эстетика 60-х годов могла бы суммировать свои художественные идеалы в формулу: «Искусство национальное по форме, коллективистическое по содержанию и (опять-таки) реалистическое по способу выражения».

Все отдельные элементы для такого рода формулы действительно имеются налицо и в статьях передовых музыкальных писателей 60-х годов, и в музыкальных композициях эпохи. Однако целиком она не была и не могла быть выражена в теории и практике музыкантов-шестидесятников. «Национальная самобытность» нередко вторгалась и в содержание произведения, трактуемая не только как элемент формы, но и как особенности «духа» («Национально самобытный коллективизм»); реалистический способ выражения – в связи с увлечением естествознанием – трактовался как натуралистический и описательный.

И все же не приходится отрицать, что задача музыкальных реформаторов 60-х годов очень близка нам, и их пафос в борьбе за общественно-музыкальные идеи не может не вызывать величайшего с нашей стороны уважения и сочувствия. Есть и еще проблема уже практического характера, которая также является общей и для нас, и для передовых деятелей 60-х годов, – это проблема музыкальной педагогики и в тесном, и в широком смысле этого слова.

Разве перед нами не стоял вопрос о пригодности существующей старой профессиональной музыкальной школы для разрешения задач музыкального строительства; разве в стремлении очистить школу от рутины и цеховой замкнутости мы не забывали даже порой заветы наших же политических наставников, ясно сознававших, что без серьезной профессиональной подготовки и глубокого изучения наследия прошлого невозможно никакое новое строительство?

Может ли нас сейчас удивить или возмутить то, что передовые музыканты шестидесятых годов, создававшие свое новое искусство на невозделанной почве, бунтовали против учреждения профессиональной школы по образцу немецких, уже успевших сделаться рассадником посредственного и штампового искусства; что открытая Г. Ломакиным Бесплатная школа элементарной музыкальной

грамоты и хорового пения вызвала с их стороны гораздо больше симпатии? Они не могли, конечно, предвидеть, что отсутствие теоретических знаний и техники у сильнейших талантов из их среды так быстро скажется прогрессирующим в понижении продуктивности, что единственному из них, своевременно это осознавшему – Римскому-Корсакову, – придется без конца оркестровать и «досочинять» за своих товарищей – по их же просьбе или вследствие практической необходимости. Им не хотелось задуматься и над тем, что отсутствие в стране собственных инструменталистов и необходимость постоянно выписывать из-за границы оркестрантов-исполнителей для их сочинений есть явление ненормальное.

Необходимо обо всем этом упомянуть, чтобы понять ту ситуацию, в которую попал Антон Рубинштейн.

Антон Рубинштейн приехал из-за границы в 1858 году с целью основания в России Музыкального общества и Музыкально-профессиональных школ. Учитывая мировую славу, которую он уже имел к тому времени, феноменальный успех, сопровождавший его выступления, постоянный крупный заработок от этих выступлений, – можно было бы, казалось, понять, что его переезд в страну, где концертные возможности были ничтожны, где избалованному вниманием просвещеннейших людей Запада Рубинштейну предстояло ради осуществления своих замыслов унижаться перед чванной и музыкально-необразованной знатью, что переезд этот мог быть продиктован только сильнейшим и благородным устремлением помочь развитию музыкального искусства на своей родине.

На самом деле эти его стремления поначалу не импонировали решительно никаким кругам тогдашнего общества.

Представителям аристократии мало нравилось то, что будущие «свободные художники», по проекту Рубинштейна, должны были «выходить в люди», то есть исключаться из податных сословий. Для либеральной интеллигенции принципиально был неприемлем пропагандируемый Рубинштейном профессионализм – притом лишенный национального оттенка. Рубинштейну, несмотря на всю его славу и артистическое обаяние, не так легко было добиться внимания придворных кругов, совершенно необходимого для проведения в жизнь его идей. Ведь и «Бесплатная школа Ломакина», так пропагандируемая нашими музыкантами-либералами, также находилась «под особым покровительством» наследника-Цесаревича – без участия придворных кругов, очевидно, немисливо было обойтись ни в каких общественных начинаниях. Рубинштейн ведь, как уже сказано, все же официально

именовался «третьей гильдии купеческим сыном», притом выходцем из еврейской среды.

Еврейское происхождение Рубинштейна, несомненно, сыграло свою роль в истории его взаимоотношений как с аристократией, так и с группами либеральных интеллигентов. Сам Глинка начал поход против него в письме В. Н. Энгельгардту: «Жид Рубинштейн взялся знакомить Германию с нашей музыкой и написал статью, в которой всем нам напакостил»²⁰. Надо сказать, что на самом деле в упомянутой статье в значительной степени отражено подлинное преклонение Рубинштейна перед талантом Глинки – наряду с некоторыми критическими замечаниями.

Молодая еще «Могучая кучка» крайне враждебно откликнулась на рубинштейновские музыкально-педагогические проекты, причем к принципиальным несогласиям присоединились и довольно неприкрытые враждебность к его личности и недоверие к чистоте его побуждений. С наибольшей яркостью эти мотивы прозвучали в статье талантливого критика эпохи, композитора Серова (в статье, восторженно встреченной «кучкистами», – хотя сами они состояли во взаимной и непримиримой вражде с Серовым).

«Мы охотно протягиваем шею под ярмо, которое вздумает на нас надеть любой заезжий шарлатан», писал Серов, «под гнет бездарных иностранцев, под гнет музыкальных янкелей»; «мы дремлем в своей славянской апатии, но господа янкели не дремлют, напротив того, то и дело что накидывают на всю музыкальную деятельность в С.-Петербурге и Москве то такую, то другую уздечку, и вот скоро, с основанием вождельенной для них консерватории, будущего рассадника бездарных музыкантов, станут хозяйничать в своем благоприобретенном воеводстве совершенно деспотично, стараясь задавить в России всякую музыкальность не из их янкельской партии!»²¹

Подобные, можно сказать, довольно бесстыдные выпады против Рубинштейна, насаждителя музыкального образования в России, продолжались еще много лет. Достоинны удивления и преклонения выдержка композитора в борьбе за свои просветительские идеи и не остывающее на протяжении десятилетий воодушевление.

²⁰ В цитируемом письме от 29 ноября 1855 г. далее следует: «...и задел мою старуху „Жизнь за царя“ довольно дерзко» [5, 102]. Сам Рубинштейн в «Автобиографических рассказах» признавался: «Написание статьи этой... с моей стороны было порядочной глупостью, хотя я в этом не раскаиваюсь...» [8, 85].

²¹ Гнесин приводит цитаты из статьи А. Серова «Залог истинного музыкального образования в С.-Петербурге» [10, 259].

Рубинштейну удалось, однако, дожидаться полного торжества своих музыкально-образовательных начинаний. Уже при его жизни страна покрыта была довольно большой сетью профессиональных школ, выпускавших многочисленных музыкантов-инструменталистов, певцов, педагогов и т. п. Учитывая это последнее обстоятельство, и Стасов позже стал отдавать известную дань уважения Рубинштейну, хотя и не переставал негодовать по поводу отсутствия национальной направленности в консерватории и по поводу царящего там духа формализма.

С начала семидесятых годов Римский-Корсаков начинает свою бесконечно плодотворную профессорскую работу в консерватории, пытаясь в известной мере сочетать заветы «Могучей кучки» с требованиями строгого профессионализма; Цезарь Кюи присоединяется к слушателям в консерваторском курсе Рубинштейна по истории фортепианной литературы, записывает его глубокие и тонкие замечания по поводу исполняемых произведений. Благодаря Кюи эти интересные мысли, впоследствии обнародованные, не пропали для следующих поколений²².

Что касается отрицательных сторон консерваторской системы, заранее предусмотренных Серовым и деятелями «Могучей кучки», то отрицать их совершенно невозможно.

Интересная критика консерваторского быта сделана была еще в 1891 году из недр самой консерватории Римским-Корсаковым в его замечательных статьях о музыкальном образовании в России²³. Советским музыкальным деятелям немало пришлось и приходится еще работать над постепенным изживанием отрицательных сторон консерваторской жизни, а именно – «формализма» и «цеховой замкнутости»²⁴.

Но для нас слишком ясно, что ответственность за эти особенности школьно-музыкального быта, так тесно (связанные. – Г.С.) с общественным

²² Речь идет о брошюре Ц. Кюи «История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна», опубликованной в 1889 году и содержавшей подробную характеристику упомянутого цикла лекций (см.: [9]).

²³ Подразумеваются статьи и заметки Н. Римского-Корсакова: «Теория и практика [и] обязательная теория музыки в русской консерватории», «Проект преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях», «Заметка о преподавании курса композиции» [6, 175–219].

²⁴ Негативные явления, о которых идет речь, в равной мере связывались Гнесиным как с «наследием прошлого» (консерваторской рутинной 1900–1910-х гг.), так и с драматическими событиями рубежа 1920–1930-х (известным противостоянием композитора и «классовых доктринеров» РАПМа – Проколла [4, 132–140]).

строем конца XIX и начала XX столетия в России, никак не может быть возложена на Рубинштейна, человека не менее передового в своих политических воззрениях, чем наиболее радикальные из кучкистов.

Музыкальные интеллигенты середины прошлого века очень обижались на Рубинштейна за то, что он рассматривал музыкальную Россию лишь как страну богатейших возможностей, как невозделанное поле, на котором произрастают отдельные удивительные растения. Но ведь это так и было в действительности: и если пролетарская Россия, создавая свою музыкальную культуру, могла уже с самых первых шагов опираться на значительные группы профессиональных музыкантов, рассыпанных по всей стране, на довольно многочисленных

крупных специалистов, способных вести руководящую работу в этой области, то она обязана в этом отношении основным образом Рубинштейну с его фанатической преданностью делу насаждения музыкальной культуры.

Присоединив к этим его заслугам и образовательное воздействие его произведений, среди которых имеются вещи первокачественные и оригинальные, оказавшие в свое время огромное влияние на творчество Чайковского, вспомнив о деятельности гениального и исключительно просвещенного артиста, оставившей ценнейшие и полезнейшие для нашего времени следы, мы не можем не признать в личности и в многообразной подвижнической деятельности Антона Рубинштейна подлинно великого человека в музыкальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамовский Г. А.* Рубинштейн и А. Серов // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / ред.-сост. Т. А. Хопрова. – СПб.: Канон, 1997. – С. 47–61.
2. *Асафьев Б.* Антон Григорьевич Рубинштейн (К пятидесятилетию со дня смерти) // Советская музыка: Шестой сб. ст. / отв. ред. Д. Б. Кабалевский. – М.–Л.: Музгиз, 1946. – С. 3–11.
3. *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – Ст. 731–738.
4. *Власова Е.* 1948 год в советской музыке: Документированное исследование. – М.: Классика-XXI, 2010.
5. *Глинка М.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка: в 2 т. – М.: Музыка, 1977. – Том II-Б.
6. *Козева (Сычёва) Г.* Забытые слова Михаила Гнесина из «Ростовской речи» // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 1. – С. 74–85.
7. *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. – М.: Музгиз, 1963. – Том II.
8. *Рубинштейн А.* Литературное наследие: в 3 т. – М.: Музыка, 1983. – Том 1.
9. *Рубинштейн А.* Литературное наследие: в 3 т. – М.: Музыка, 1986. – Том 3.
10. *Серов А.* Статьи о музыке: в 7 вып. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 5.
11. *Скирдова А.* Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. иск. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. Рахманинова, 2011.

Публикация, вступительная статья и комментарии Г. Сычёвой
The publication, introductory article and comments by G. Sycheva