Власова Наталья Олеговна

natagraphia@mail.ru

Доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Natalia O. Vlasova

natagraphia@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Head of "Moscow Conservatory Press", Leading Researcher of the State Institute for Art Studies (Moscow)

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow,
Russia

Аннотация

Антон Рубинштейн и Общество друзей музыки в Вене: эпизод из жизни артиста

В статье воссоздается история приглашения Антона Рубинштейна (1829–1894) на должность артистического директора Общества друзей музыки в Вене и его деятельности на этом посту в сезоне 1871/72 годов. Освещаются концертные программы Рубинштейна, его восприятие венской музыкальной общественностью как пианиста, дирижера и композитора, контакты Рубинштейна с австрийскими и немецкими музыкантами. Широко использованы ранее не публиковавшиеся источники из Архива Общества друзей музыки в Вене и другие документальные материалы.

Ключевые слова: Антон Рубинштейн, Общество друзей музыки в Вене, концертная жизнь Вены, восприятие Антона Рубинштейна в Вене как пианиста, как дирижера и как композитора, венская музыкальная пресса, Франц Лист и его оратория «Христос», русско-австрийские музыкальные связи, оратория Рубинштейна «Потерянный рай», опера «Фераморс»

Abstract

Anton Rubinstein and the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*: An Episode in the Life of an Artist

The paper describes the history of invitation of Anton Rubinstein (1829–1894) as the artistic director of the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Society of the Friends of Music in Vienna) and his activities as such in the 1871/72 concert season. The concert programs of Rubinstein, his reception in Vienna as pianist, as conductor and as composer by the Viennese musical public, his contacts with Austrian and German musicians are discussed. The paper is based on the unpublished original sources from the Archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde* and other historical documents.

Keywords: Anton Rubinstein, *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Viennese concert life, the reception of Anton Rubinstein in Vienna as pianist, as conductor and as composer, Viennese music criticism, Franz Liszt and his oratorio *Christus*, Russian-Austrian musical connections, the Rubinstein's oratorio *Paradise Lost*, the opera *Feramors*

Наталья Власова

АНТОН РУБИНШТЕЙН И ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ МУЗЫКИ В ВЕНЕ: ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ АРТИСТА

Антон Рубинштейн был настоящим гражданином мира своего века. Этому «титаническому артисту» (Г. А. Ларош, цит. по: [1, *158*]) было тесно в границах одного государства — как и в границах одного вида деятельности. Великий пианист, незаурядный дирижер, плодовитый композитор, выдающийся музыкальный организатор, он находил применение своей творческой энергии в разных странах — при том, что для соотечественников Рубинштейна главными делами его жизни, безусловно, останутся организация первой российской консерватории и налаживание регулярной филармонической деятельности на основе только что созданного Русского музыкального общества.

Начало «жизни странствующего музыкального цыгана», как с присущей ему резкостью называл свой *modus vivendi* сам Рубинштейн [там же, *8*], было положено первым европейским турне, совершенным юным пианистом вместе с его учителем А. И. Виллуаном в 1840–1843 годах. С тех пор значительную часть жизни он провел в гастрольных поездках по всей Европе, совершил длительное турне по городам Соединенных Штатов Америки, а на склоне лет выбрал местом постоянного пребывания Дрезден.

В череде европейских столиц, рукоплескавших искусству Рубинштейна, была и Вена — город, где, по словам немецкого писателя А. Вильбрандта, «берут начало источники, “жизненные ручейки” музыки», ее «естественный рай» [66, *127*]. Вена присутствовала почти во всех европейских

Выражаю глубокую признательность директору Архива Общества друзей музыки в Вене профессору Отто Бибе и сотруднику Архива магистру Гюнтеру Файману за консультации и помощь в расшифровке рукописных документов.

маршрутах Рубинштейна; его концерты здесь исчисляются многими десятками — начиная с первых выступлений двенадцатилетним мальчиком зимой 1841–1842 годов и заканчивая последними клавирабендами за несколько месяцев до смерти. В Вене при жизни Рубинштейна были поставлены четыре его оперы, здесь были созданы и впервые исполнены некоторые важные сочинения.

Наконец, Вена была единственным городом — помимо Санкт-Петербурга на родине, — где он, свободный художник, согласился занять официальный пост, заключив договор с Обществом друзей музыки; в сезоне 1871/72 годов Рубинштейн осуществлял руководство концертами Общества и его Певческим союзом. Этой малоизученной теме и посвящена настоящая статья[1].

Назначению Рубинштейна предшествовала тридцатилетняя история знакомства австрийской столицы и русского музыканта. Его первый публичный концерт в Вене состоялся в зале Общества друзей музыки 9 января 1842 года[2]; в этот приезд Рубинштейн выступал там еще дважды — 21 января и 2 февраля. В 1846 он вернулся в Вену и провел там полтора года, бедствуя и перебиваясь случайными заработками. Но уже следующими своими венскими концертами, прошедшими в марте — апреле 1855 и в конце 1857 года, Рубинштейн завоевывает широкое признание как пианист, утвердившись в элите фортепианных виртуозов того времени. «В Вене в отношении художественном я был необычайно счастлив», — пишет он матери 29 декабря 1857 / 10 января 1858 года [6, *87*]. Если в этот период Рубинштейна еще называли в одном ряду с Бюловом и Таузигом, то вскоре стали сравнивать в первую очередь с Листом. В октябре — декабре 1867 года Рубинштейн дал новую серию концертов в Вене и других городах Австро-Венгрии, закрепившую его славу великого исполнителя.

Рубинштейн-пианист пользовался в Вене неизменной любовью. Пресса писала о нем восторженно, не жалея эпитетов: «лев венского концертного сезона», «титан фортепиано», «генералиссимус фортепианного исполнительства», «великий Антон». Иначе относились к нему как композитору. В отличие от Германии, в Австрии его сочинения никогда сколько-нибудь устойчивого успеха не имели. Их восприятие вообще напрямую зависело от личного участия Рубинштейна в исполнении в качестве дирижера или солиста, от его личной артистической притягательности. После его отъезда созданное им зачастую переставало привлекать внимание. В сдержанной и скупой на признание Вене эта тенденция прослеживается особенно отчетливо. Даже когда — уже после смерти Рубинштейна — Густав Малер

[1] Деятельность Рубинштейна в качестве артистического директора Общества друзей музыки ранее в обзорном плане нашла отражение в монографиях о музыканте: [1, *124–132*], [61, *143–148*].

[2] Рубинштейн сыграл Фантазию на две русские темы С. Тальберга, Фугу из «Хроматической фантазии и фуги» И. С. Баха, «Воспоминания об опере Доницетти “Лючия ди Ламмермур”» Ф. Листа, «Хвалу слезам» и «Ave Maria» Шуберта — Листа, Большой хроматический галоп Листа, а также аккомпанировал певице Г. Треффтц, исполнившей его собственную песню «Призыв из далека».

решил впервые поставить в Придворной опере его известнейшую, шедшую во многих театрах Европы оперу «Демон», она, несмотря на превосходное исполнение, выдержала всего пять представлений (венская премьера состоялась 23 октября 1899 года). Если при жизни в концертах венского Музикферайна[3] Рубинштейн был самым исполняемым русским композитором, то после смерти автора его музыка прозвучала здесь лишь однажды — в концерте 2 декабря 1894 года, когда в память о недавно почившем мастере в завершение программы поставили три хора из его духовной оперы «Вавилонское столпотворение». По свидетельству Ф. Бузони, Рубинштейн однажды с горечью отозвался о венской публике: «Они хотят меня только как виртуоза» [13, *1119*].

Тем не менее, многосторонность Рубинштейна, слава пианиста, композитора, дирижера, музыкально-общественного деятеля делали его выдающейся фигурой европейской музыкальной жизни. Очевидно, все это, а также личная популярность Рубинштейна среди венских меломанов побудили Общество друзей музыки предложить ему высокую должность.

Общество друзей музыки в Вене

Обратимся к истории организации, пригласившей Рубинштейна возглавить ее концертную деятельность, и событиям, которые непосредственно предшествовали его назначению.

Основание Общества друзей музыки в Вене[4] стало одной из важных гражданских инициатив, направленных на поддержание и распространение музыкального искусства за пределами приватных великосветских салонов. Оно было организовано в 1812 году как «союз любителей» (*Dilettantenverein*), с целью «возвышения музыки во всех ее ответвлениях»[5]. Изначальными задачами Общества были упорядочивание и координация разнообразных любительских музыкальных инициатив. Датой первого, учредительного, концерта считается 29 ноября 1812 года. В этот день в зале Зимней школы верховой езды состоялось исполнение оратории Генделя «Празднество Александра» в обработке Моцарта[6], в котором участвовало около 600 человек [10, *12*]. Согласно подписному листу новое объединение на первых порах насчитывало 507 членов. Деятельность Общества с самого начала не ограничивалась лишь проведением концертов и имела широкую просветительскую направленность: в его задачи сразу входили

[3] Musikverein (Музыкальный союз) — распространенное альтернативное название Общества друзей музыки.

[4] Согласно первому уставу (1814), его точное название было «Общество друзей музыки Австрийской монархии» (*Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates*).

[5] Параграф 2 первого устава, см. в [27, *197*]. Любительские объединения подобного рода к этому времени уже существовали в Лондоне и Париже.

[6] Она исполнялась под названием «Тимофей, или Власть музыки» (*Timotheus oder die Gewalt der Musik*).

и организация музыкального образования путем учреждения консерватории[7], и основание библиотеки-архива для собирания всякого рода материалов, относящихся к музыке. Чтобы обеспечить исполнение больших вокально-симфонических сочинений, уже в 1814 году при Обществе было организовано Хоровое репетиционное заведение (*Chorübungsanstalt*), которое возглавил придворный капельмейстер Антонио Сальери. В число основателей и первых руководителей организации входили секретарь придворных театров, литератор Йозеф Зоннляйтнер (он вел все дела Общества вплоть до смерти в 1835 году), князь Йозеф Лобковиц, граф Антон фон Аппони (президенты Общества в 1813–1814 и 1814–1817 годах соответственно), выдающийся музыкальный историк Рафаэль Георг Кизеветтер, Антонио Сальери. Высочайшим покровителем Общества стал брат императора Франца I эрцгерцог Рудольф — большой поклонник музыки, композитор-любитель, ученик и почитатель Бетховена, завещавший Обществу всё свое музыкальное собрание[8].

Концерты поначалу проходили в залах, предоставляемых императорской фамилией (малый и большой бальные залы Хофбурга), впоследствии — в снимаемых помещениях. В 1830 году Общество переехало в собственное здание *Zum roten Igel* по адресу Unter den Tuchlauben № 558 (ныне № 12), где и размещалось вместе с консерваторией на протяжении последующих сорока лет. Это был первый зал Вены, специально предназначенный для проведения концертов.

Регулярная концертная деятельность Общества ведет начало с 3 декабря 1815 года, когда была исполнена первая программа сезона 1815/16, в которую вошли сочинения Генделя, Моцарта, Керубини, Гуммеля, Ригини и Сальери. Начиная с этого времени Общество, в соответствии с уставом, проводило по четыре симфонических концерта за сезон. В 1861/62 годах были впервые дополнительно организованы два «внеочередных» концерта. Эта практика прижилась, и общее количество концертов таким образом увеличилось до шести. Помимо них и камерных собраний под названием «Вечерние развлечения» (*Abendunterhaltungen*)[9] — и на те, и на другие допускались только члены Музикферайна и немногие приглашенные гости, — Общество организовывало большие публичные музыкальные празднества (*Musikfeste*)[10], про-

[7] Консерватория Общества друзей музыки была основана в 1817 году и просуществовала в таком статусе (с вынужденным перерывом в 1848–1851 годах, обусловленным революционными событиями) до 1909 года, когда стала государственным учебным заведением.

[8] Впоследствии еще одним щедрым дарителем Общества стал Карл Черни, завещавший ему в 1857 году личный музыкальный архив и четверть состояния — огромную сумму, значительно превышавшую годовой бюджет Музикферайна. Это беспрецедентное пожертвование помогло преодолеть серьезные финансовые затруднения, которые Общество испытывало после событий 1848 года.

[9] Они просуществовали до середины 1850-х годов.

[10] Первые из них состоялись вскоре после основания Общества. Так, 16 октября 1814 года, во время проведения Венского конгресса в присутствии австрийского двора

водившиеся в зале Зимней школы верховой езды. К 1830 году восходит традиция знаменитых балов Общества, приуроченных к карнавальной неделе.

В апреле 1858 года с целью повысить уровень хорового исполнения при Обществе был организован Певческий союз (*Singverein*). Новшеством стало введение обязательных еженедельных хоровых репетиций. Возглавил Певческий союз молодой дирижер Иоганн Хербек, под руководством которого это объединение начало столь успешно развиваться, что спустя год Хербек был назначен первым концертным директором Общества.

Одновременно на повестке дня была и реорганизация оркестра. Начиная с 1849 года он уже состоял только из профессиональных музыкантов — членов оркестра Придворной оперы. Это гарантировало достаточно высокий уровень исполнения, однако серьезно опустошало бюджет Общества. К тому же такая практика шла вразрез с учредительными принципами Музикферайна как объединения любителей. В результате в 1856 году было решено создать любительский оркестр, который — в перспективе — был бы пригоден для исполнения концертных программ Общества. Однако, чтобы не понижать существующий уровень, на начальном этапе участие этого оркестра в концертах не предусматривалось. Так в январе 1859 года, по аналогии с Певческим союзом, был основан Оркестровый союз (*Orchesterverein*) Общества друзей музыки. Участники обоих коллективов считались «членами-исполнителями» Общества и вносили в его кассу минимальный ежегодный взнос в размере 4 гульденов. Руководителем Оркестрового союза стал Карл Хайслер, профессор консерватории по классу скрипки. Оркестр давал за сезон три концерта, но это были сугубо «внутренние» мероприятия.

1860-е годы в концертной деятельности Общества его хронисты называют «золотой эпохой» [26, *96*], которая была связана с деятельностью Иоганна Хербека. Ему удалось повысить художественный уровень исполнения, привлечь к участию в программах выдающихся солистов, обогатить репертуар новыми сочинениями и новыми именами, придать концертам Общества особый блеск и значительность. Он первым стал широко исполнять сочинения Шумана, чье имя появилось в очередных концертах Общества лишь в 1854 году[11]. Событием венской музыкальной жизни стал

и высокопоставленных гостей из других стран была исполнена оратория Генделя «Самсон». *Musikfeste* возобновились после перерыва в 1830-е годы. 6 и 9 ноября 1834 года в Зимней школе верховой езды была исполнена еще одна оратория Генделя — «Валтасар». С большим размахом прошли празднества, устроенные в честь 25-летия существования Общества, 5 и 7 ноября 1837 года, где прозвучала оратория Гайдна «Сотворение мира». Помимо любительского оркестра и хора к исполнению были привлечены члены Придворной капеллы, и общее число участников превысило тысячу человек.

[11] Ранее, 1 января 1847 года, Шуман (известный тогда в Вене как «супруг Клары Шуман») провел в Музикферайне авторский концерт, в котором дирижировал своей Симфонией B-dur; в тот же вечер под его управлением Клара исполнила Фортепианный концерт. Как вспоминал Эдуард Ганслик, оба эти сочинения, новые для Вены, были встречены весьма прохладно [35, *71*].

и концерт 4 апреля 1869 года, когда в присутствии Листа была исполнена его оратория «Легенда о святой Елизавете». Оратория имела такой успех, что была повторена спустя неделю, 11 апреля. Вошел в историю концерт 17 декабря 1865 года, когда в Бальном зале (*Redoutensaal*) Хофбурга оркестр Общества друзей музыки под управлением Хербека впервые исполнил «Неоконченную симфонию» Шуберта, партитуру которой дирижер обнаружил несколькими месяцами ранее в частном архиве[12].

Между тем в музыкальной жизни Вены происходили важные изменения. С 1842 года начал самостоятельные выступления единственный тогда вполне профессиональный оркестр Вены — оркестр Придворной оперы, который в качестве концертного коллектива, как известно, позже стал именоваться Венским филармоническим оркестром. Поначалу они были редки и нерегулярны, и в 1850–1854 годах, по утверждению Э. Ганслика, «концерты Общества друзей музыки оставались единственными большими концертными программами, которые можно было услышать в Вене» [36, *383*]. Но в сезоне 1860/61 под руководством придворного капельмейстера Отто Дессофа состоялся первый абонементный цикл оркестра Придворной оперы, включавший восемь концертов. Это было воспринято руководством Музикферайна как прямая угроза собственной концертной деятельности. В результате было решено отказаться от услуг музыкантов Оперы и под руководством Хербека создать собственный дееспособный оркестр. Организован он был следующим образом: партии всех духовых, контрабасов и большей части остальных струнных исполняли профессиональные музыканты; любители допускались для усиления струнной группы[13].

В 1870 году в истории Общества произошло знаменательное событие. 5 января в присутствии императора Франца Иосифа состоялось торжественное открытие нового здания, построенного по проекту архитектора Теофила Ханзена, — здания, в котором Музикферайн размещается поныне.

---

[12] В этот период Хербеку, однако, не удалось исполнить в концертах Общества сочинения Брукнера, чей талант он высоко ценил. Хербек был одним из первооткрывателей творчества Брукнера — так, в 1867 году Придворная капелла под его руководством исполнила Мессу d-moll композитора. В программах Музикферайна музыка Брукнера впервые прозвучала лишь в 1876 году, когда он продирижировал своей Симфонией c-moll, — и произошло это, очевидно, именно благодаря Хербеку, который в это время снова возглавил концертную деятельность Общества.

[13] Позже, в мае 1870 года, «филармоники» заключили с Музикферайном договор на проведение своих абонементных концертов в новом Золотом зале. Согласно одному из пунктов этого соглашения, они обязывались участвовать, за скромное вознаграждение, в оркестре Общества. Количество привлекаемых таким образом профессионалов, помимо оркестрантов — профессоров консерватории, составляло 25 человек; в 1872 году это число было увеличено до 40. Остальными членами оркестра Общества по-прежнему являлись любители. Так продолжалось до 1903 года, когда для проведения концертов Музикферайна был привлечен образованный тремя годами ранее профессиональный оркестр Венского концертного общества (*Wiener Concertverein*). Певческий союз Музикферайна (в качестве его хорового коллектива) и Оркестровый союз существуют до сих пор.

С этого времени начался новый этап в деятельности Общества; как писали хронисты, «Музикферайн стал центром богатой концертной жизни Вены» [26, *121*]. О необходимости такого строительства в Обществе заговорили еще в 1857 году, когда были обнародованы амбициозные планы застройки городской территории на месте старых крепостных укреплений — будущей Рингштрассе. В начале 1858 года было подано прошение о выделении участка земли для возведения нового здания Музикферайна, спустя четыре года, после необходимой доработки, — еще одно. Наконец, в 1863 году последовало положительное решение императора. Здание было построено на средства, полученные от двух государственных лотерей, и частные пожертвования.

Торжественные «инаугурационные» концерты в новом зале под управлением Иоганна Хербека, с программой из немецкой классики от Баха до Шуберта для различных исполнительских составов[14], состоялись 6 и 9 января. 19 января концертом Клары Шуман открылся Малый зал Общества. Но несколько дней спустя в здании случился пожар, на устранение последствий которого понадобился месяц. И первые же концерты в заново открытом Золотом зале были целиком отданы Рубинштейну: 20 февраля во втором очередном концерте Общества он солировал в своей Фантазии для фортепиано с оркестром (за пультом стоял Хербек) и дирижировал духовной оперой «Вавилонское столпотворение»[15]. Подобные монографические концерты в Музикферайне были для здравствующего композитора большой честью — например, Лист удостоился ее лишь в 1879 году. Спустя два дня, 22 февраля, Рубинштейн выступал в Большом зале уже исключительно как пианист, исполнив свой Четвертый фортепианный концерт, Фортепианный концерт Шумана, пьесы Шопена, Мендельсона, Шуберта и собственные. 27 февраля он играл еще раз, на сей раз в Малом зале[16]. Еще один, прощальный, сольный концерт Рубинштейна в этой серии состоялся 12 марта, снова в Большом зале[17]. Эти выступления, имевшие большой резонанс в венской музыкальной среде, по-видимому, сыграли определенную роль в последующем приглашении Рубинштейна возглавить концерты Общества.

---

[14] Это было сделано, чтобы продемонстрировать акустические характеристики зала.

[15] Начиная со второй половины 1870-х годов такие программы, совмещавшие в одном вечере пианистические и дирижерские выступления, стали характерными для Рубинштейна.

[16] В программу этого концерта вошли следующие сочинения: Л. ван Бетховен. «Аппассионата»; К. М. фон Вебер. Соната As-dur; Ф. Шопен. Скерцо h-moll, Баллада As-dur; а также пьесы Р. Шумана, Ф. Листа, А. Рубинштейна.

[17] На сей раз Рубинштейн исполнил Фантазию C-dur «Скиталец» Ф. Шуберта, «Карнавал» Р. Шумана, Балладу g-moll Ф. Шопена, Рондо a-moll В. А. Моцарта, «Серьезные вариации» Ф. Мендельсона, Жигу Г. Ф. Генделя, Ноктюрн Дж. Фильда, а также собственные Ноктюрн и Тарантеллу.

Между тем, радость обретения нового здания и новых возможностей была омрачена уходом Иоганна Хербека. В конце сезона 1869/70 он покинул пост концертного директора, который занимал одиннадцать лет, будучи назначен директором Придворной оперы[18] (в мае 1869 года она также переехала в только что построенное роскошное здание на Рингштрассе). Руководство Общества было поставлено перед необходимостью найти ему замену, что было нелегко, поскольку Хербек, как уже говорилось, поднял концертную деятельность Музикферайна на небывалую высоту. Рассматривались разные кандидатуры. Лист предлагал пригласить на этот пост Леопольда Дамроша. Но на заседании дирекции 22 июня 1870 года первым кандидатом был назван Иоганнес Брамс. Однако переговоры с ним тогда успехом не увенчались[19]. В результате дирекция была вынуждена обратиться к Йозефу Хельмесбергеру, который являлся постоянным дирижером Общества в 1853–1859 годах, но, обремененный множеством обязанностей, должен был сложить с себя полномочия[20]. Это было промежуточным решением на сезон 1870/71, и вопрос о руководителе концертной деятельности Общества, который придал бы ей новый импульс и привел к новым вершинам, остро стоял на повестке дня.

Рубинштейн — артистический директор

Согласно протоколам Общества друзей музыки, 30 марта 1871 года на заседании его дирекции был создан комитет, которому поручили подобрать кандидатуру нового артистического директора. 4 мая на очередном заседании заместитель президента С. Г. Мозенталь[21] от имени комитета

[18] Газета *Musikalisches Wochenblatt* сообщила об этом назначении 30 декабря 1869 года.

[19] Согласно официальной хронике Музикферайна, нелицеприятные высказывания Брамса о Певческом союзе стали причиной того, что было предложено разделить работу с оркестром и хором между Брамсом и хормейстером Придворной оперы Эрнстом Франком — с соответствующим разделением вознаграждения. Брамс на это не согласился, и в результате его назначение тогда не состоялось. Брамс возглавил концертную деятельность Музикферайна спустя два года, после ухода Рубинштейна в 1872 году, и оставался концертным директором до 1875 года, когда на этот пост вернулся Иоганн Хербек. Работа Брамса в Музикферайне, его достижения как дирижера, репертуарная политика и стиль ведения административных дел получили неоднозначные оценки (см. [26, *140–141*]). Тем не менее, Брамс оставался тесно связанным с Обществом до конца жизни, а в 1881 году вошел в его дирекцию.

[20] Хельмесбергер был директором консерватории (1851–1893), а также вел там класс скрипки; кроме того, он являлся концертмейстером оркестра Придворной оперы и примариусом струнного квартета. В сезоне 1870/71 Хельмесбергер делил работу по руководству концертами Общества с Эрнстом Франком, который отвечал за деятельность Певческого союза.

[21] Австрийского драматурга и либреттиста Соломона Германа Мозенталя (1821–1877) и Рубинштейна связывало многолетнее творческое сотрудничество. Мозенталь написал тексты к трем операм Рубинштейна: «Дети степей» (премьера состоялась в Вене 23 февраля 1861 года), «Маккавеи» (1874) и «Моисей» (1891, опера была создана уже после смерти писателя).

сообщил, что в качестве руководителя концертов Общества и Певческого союза предлагается Антон Рубинштейн, первоначально — сроком на один год, и известил присутствующих о результатах переговоров с ним, в том числе об их финансовых аспектах. Дирекция одобрила приглашение Рубинштейна на озвученных условиях и поручила направить ему официальное письмо. 5 мая в Санкт-Петербург, в отель *Demuth*, был выслан проект договора. Приводим полный текст соглашения в окончательном виде, как он был подписан в Вене 23 июня[22].

> Общество друзей музыки и господин Антон Рубинштейн относительно руководства концертами Общества и Певческим союзом договорились о следующем и установили:
>
> 1. Господин Антон Рубинштейн обязуется принять на себя руководство концертами Общества и аффилированным с Обществом Певческим союзом, предварительно на срок с 1 октября 1871 до конца сентября 1872 года; в этом качестве он именуется «артистическим директором» Общества друзей музыки; как таковой пользуется всеми связанными с этой должностью уставными правами и получает два бесплатных места на всех концертах Общества.
>
> 2. Обязанности господина Рубинштейна как руководителя концертов Общества:
> а) личное руководство четырьмя уставными (очередными) и как минимум тремя внеочередными концертами, которые Общество проводит самостоятельно; личное разучивание предназначенных к исполнению музыкальных произведений и личное проведение всех необходимых групповых и ансамблевых репетиций;
> б) своевременное обсуждение всех относящихся к этим концертам вопросов с уполномоченной Дирекцией и ее членами Концертной секцией, в частности, внесение предложений относительно предполагаемых к исполнению музыкальных произведений, а также о составе оркестра и количестве репетиций, причем число оркестровых репетиций не должно превышать четырех, наконец, о подходящих солистах.
>
> 3. Обязанности господина Рубинштейна как дирижера Певческого союза:
> а) личное проведение, начиная со сбора этого союза (начало октября) и до наступления каникул (конец мая)[23], еженедельно по вторникам, в 7 часов вечера, регулярных спевок;
> б) испытание, с привлечением комиссии Певческого союза, желающих вступить в Певческий союз новых кандидатов на предмет их вокальных и музыкальных способностей;
> в) в случае срочной необходимости проведение внеочередных спевок.

[22] Проект с правками Рубинштейна (карандашом) и уполномоченного сотрудника дирекции (чернилами) и сам договор хранятся в Архиве Общества друзей музыки в Вене (N. g. 148/1871, N 148). Договор публикуется впервые.

[23] Слова «начиная со сбора <...> (начало октября) и до наступления каникул (конец мая)» зачеркнуты карандашом, над ними карандашом вписано: «начиная с ежегодного сбора [этого союза]».

4. Господин Рубинштейн, сверх того, исполняя пожелание Дирекции, выступит на одном из концертов Общества по своему выбору в качестве исполнителя.

5. Господин Рубинштейн обязуется посещать заседания Дирекции, Концертной секции и правления Певческого союза.

6. За исполнение вышеназванных обязанностей господин Рубинштейн получает:
а) жалованье в размере 3000 (трех тысяч) гульденов в австрийской валюте, восемью опережающими платежами по 375 гульденов каждый, начиная с 1 октября под расписку и
б) половину дохода брутто от того внеочередного концерта, который господин Рубинштейн по согласованию с Дирекцией заранее для этого выберет.

7. Господину Рубинштейну предоставляется обязательный четырехмесячный отпуск, начиная с 1 июня.

8. Если за 6 месяцев до истечения срока настоящего договора ни одна из сторон не заявляет о намерении его расторгнуть, то он считается возобновленным на тех же условиях на следующий год.

Подтверждением чего являются нижеследующие подписи.

Вена, 23 июня 1871 года.

От лица Дирекции
Общества друзей музыки
Заместитель Президента
Д-р С. Г. Мозенталь, императорский советник (подпись)

Генеральный секретарь Ант. Рубинштейн (подпись)

Л. А. Цельнер (подпись)

Хотя, согласно протоколам Общества, переговоры с Рубинштейном велись в апреле 1871 года, на самом деле неофициальные консультации с ним начались намного раньше. Уже 1/13 марта он сообщал из Петербурга матери: «Я получаю все время приглашения из Вены занять там должность, но не могу решиться, так как полагаю, что мне здесь что-нибудь предложат» [6, *178*][24]. Как пишет биограф Рубинштейна Л. А. Баренбойм, с декабря 1870 года он около полугода почти безвыездно жил в Петербурге, ожидая, что для него будет создан высокий музыкально-административный и дирижерский пост — что-то вроде генерал-музикдиректора российской столицы [1, *10, 44*]. Рубинштейн еще раз вернулся к этой теме в письме к матери от 16/28 марта: «Что касается здешней должности, то сие еще столь неопределенно, что я вовсе об этом не думаю. Должен, однако, сдержать

[24] Самые первые упоминания о «приемлемых предложениях» из Вены содержатся в письме Рубинштейна к матери от 15/27 августа 1869 года [6, *169*].

слово, которое дал заинтересованным в моем здешнем пребывании лицам: остаться тут до середины мая и ничего другого не предпринимать. Если до тех пор ничего не выйдет, еду в Вену и принимаю в виде опыта тамошнее предложение на один год. Оно заключается в том, чтобы дирижировать восьмью большими концертами и руководить хоровым обществом. Жалованье большим не будет, но со временем, быть может, найдется что-нибудь другое» [6, *179*].

Как видно из приведенных слов, решение поехать в Вену было для Рубинштейна скорее вынужденным, и особого желания ехать туда у него не было. В конце 1860-х годов он получил целый ряд предложений такого рода из-за границы: с ним вели переговоры относительно руководства концертами Парижской консерватории, предлагали возглавить музыкальную жизнь Веймара, стать во главе одного из немецких оркестров [1, *9*]; в частности, как сообщает биограф Брамса Макс Кальбек, речь шла о должности дирижера Филармонических концертов и Певческой академии в Гамбурге — месте, о котором тщетно мечтал Брамс [40, *213*]. Но сам Рубинштейн надеялся получить достойное предложение из российской столицы. «Если будет что-то приемлемое (в Петербурге. — *Н. В.*), — писал он матери 18/30 января 1871 года, — охотнее всего останусь, конечно, здесь...» [6, *176*]. Венский ангажемент он принял, по-видимому, из-за стечения обстоятельств — как личных (его петербургские надежды не оправдались), так и политических: шла франко-прусская война, которая сильно ограничивала возможность привычных для Рубинштейна гастрольных поездок, и Австрия, по его словам, оставалась «единственной страной», куда можно было тогда отправиться, «ибо все другие страны из-за войны забаррикадированы» [там же, *179*]. Кроме того, как предполагали венские газеты (см. об этом ниже), возможно, что безвыездное пребывание в Вене он рассматривал как некую передышку в своей интенсивной гастрольной жизни, род отдыха, вожделенного покоя, о котором он так часто говорил, но на который, похоже, был мало способен. В преддверии колоссального напряжения последующего сезона венский период, действительно, можно считать таковым.

Из Вены ситуация виделась иначе. Должность артистического директора Общества, по словам Макса Кальбека, считалась «одной из самых уважаемых в музыкальной метрополии *par excellence*» [41, *383*]. Пригласив на этот высокий пост иностранца Рубинштейна, дирекция пошла на смелый эксперимент. Дирижеры, возглавлявшие концерты Общества и до, и после него, были выходцами из австро-немецкой культурной среды, зачастую венцами: Йозеф Хельмесбергер, Иоганн Хербек, Иоганнес Брамс, Вильгельм Герике, Ганс Рихтер, Фердинанд Лёве, Франц Шальк — вплоть до Вильгельма Фуртвенглера и последнего концертного директора Музикферайна Герберта фон Караяна (после его смерти в 1989 году эта должность была упразднена). Как уже говорилось, Рубинштейна в Вене хорошо знали и высоко ценили, «почти обожествляли» [37, *141*] как пианиста, и уже само сотрудничество с такой знаменитостью повышало интерес к концертам Общества

и укрепляло его репутацию. В Вене также были наслышаны о самоотверженной и результативной деятельности Рубинштейна в Петербурге по организации концертов Русского музыкального общества и консерватории[25]. Все это внушало оптимизм в отношении перспектив совместной работы, однако не гарантировало того, что взыскательная венская музыкальная общественность примет Рубинштейна, дирижерские достижения которого не были бесспорны, в качестве художественного руководителя старейшей концертной организации австрийской столицы.

Заключение договора сроком на один год с возможностью продления устраивало обе стороны. Общество соблюдало разумную осторожность, приглашая на ответственную должность нового человека. Для Рубинштейна заключение договора на один год оставляло свободу распоряжаться собой, чем он незамедлительно воспользовался.

Чтобы прокомментировать условия, на которых был приглашен Рубинштейн, разъясним некоторые финансовые аспекты деятельности Музикферайна. Общество друзей музыки существовало на членские взносы, добровольные пожертвования и доходы от собственной деятельности. Проведение в каждом сезоне четырех очередных концертов с участием оркестра и хора, зафиксированное в уставе, приносило Обществу постоянные убытки. В ежегодных отчетах дирекции перед общим собранием за 1869–1871 годы[26] приводились цифры, которые показывают, что расходы на них не покрывались поступлениями. По-видимому, происходило это из-за значительных выплат приглашенным оркестрантам и солистам. При этом уменьшать затраты на эти программы, которые служили визитной карточкой Общества, руководство не хотело. «Компенсировать повышение расходов (на проведение очередных концертов. — *Н. В.*) за счет экономии можно только до известного предела, — говорилось в отчете за 1870–1871 годы, — и мы бы не взяли на себя художественную ответственность за попытку проводить наши концерты, на возможное совершенство которых, не говоря уже о поддержании их репутации, учредители и основатели, а также члены-жертвователи имеют полнейшее право претендовать, с солистами и оркестром второго сорта или с уменьшением числа репетиций, необходимых для успешного исполнения!» [52, *20*] Дефицит очередных концертов возможно было покрыть за счет внеочередных, которые приносили доход, и их число согласно договору с Рубинштейном было увеличено с обычных двух до трех[27].

---

[25] После поездки в Петербург и Москву Ганс фон Бюлов 4 мая 1864 года писал из Кёнигсберга композитору Иоахиму Раффу о братьях Рубинштейнах: «Что касается обоих энергичных парней, то просто непостижимо, как они в кратчайший срок продвинули музыкальную цивилизацию. Петербургская консерватория после всего лишь двухлетнего существования показывает результаты, которые глубоко посрамляют все наши немецкие провинциальные академии» [12, *588–589*].

[26] Финансовый год Общества начинался 1 октября и заканчивался 30 сентября.

[27] В следующем сезоне, когда артистическим директором Общества друзей музыки стал Брамс, число внеочередных концертов вновь составило два.

Жалованье, предложенное Рубинштейну, было для Общества беспрецедентным. Достаточно сказать, что вознаграждение Хербека в последний год его работы перед уходом (без учета тантьем со сбора за концерты) было 1000 гульденов; вознаграждение директора Хельмесбергера и хормейстера Франка, деливших полномочия, которые обычно в Обществе выполнял один человек, — 1200 гульденов в общей сложности. Рубинштейну, с учетом его положения в музыкальном мире, было определено жалованье, превышавшее эту сумму в 2,5 раза. Для Общества это означало существенное увеличение затрат, особенно чувствительное с учетом того, что оно еще не расплатилось с долгами за постройку нового здания. Недаром венские газеты писали о больших финансовых жертвах, на которые пошел Музикферайн ради приглашения Рубинштейна.

Что эта сумма значила для Рубинштейна? Имеющиеся в нашем распоряжении материалы свидетельствуют о том, что для него она была не столь уж существенной. Как пианист он мог заработать свое венское годовое жалованье за один вечер. Вот что писал Лист К. Сайн-Витгенштейн о сольном концерте Рубинштейна в Большом зале Музикферайна 3 января 1872 года: «Его концерт в четверг был просто блестящим — и выручка огромная, 3000 гульденов чистыми» (письмо от 6 января 1872 года; [47, *323*]). По воспоминаниям композитора Карла Гольдмарка, Рубинштейн, будучи директором концертов Общества друзей музыки, «устраивал у себя каждую неделю рауты с роскошным буфетом». «Как я слышал, — продолжает Гольдмарк, — в конце сезона он заплатил гастрономическому магазину 4000 гульденов — больше своего жалованья» [28, *68*].

Согласившись на предложение из Вены, 21 июня 1871 года на заседании концертной секции Общества друзей музыки Рубинштейн представил свой вариант программы предстоящих семи концертов. После подробного обсуждения на заседание дирекции Общества был вынесен следующий проект[28]:

> Первый очередной концерт 5 ноября — Г. Ф. Гендель. Антемы; Л. Бетховен. «Героическая симфония»; К. Ф. Э. Бах. Кантата *Heilig*.
>
> Второй очередной концерт 26 ноября — Н. Гаде. Концертная увертюра «Микеланджело»; Дж. П. Палестрина. Месса папы Марцелла; Ф. Шуберт. Симфония C-dur; Ф. Мендельсон. Псалом 114.
>
> Третий очередной концерт 31 декабря — А. Рубинштейн. Оратория «Потерянный рай».

[28] Приводится на основании протокола заседания концертной секции от 21 июня 1871 года: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Referenten-Collegium Sitzungs-Protocolle vom 21. Juni 1871 bis 1894.

Четвертый очередной концерт 21 января — К. Гольдмарк. Увертюра[29]; Р. Фолькман. Гимн[30]; И. Брамс. Новое инструментальное сочинение.

Первый внеочередной концерт 18 февраля — Р. Шуман. Сцены из «Фауста» Гёте (полностью), или: Дж. Мейербер. Музыка к драме «Струэнзе»; Г. Берлиоз. Оратория «Детство Христа», или: Л. Бетховен. Скрипичный концерт (по рукописи)[31]; Р. Вагнер. Полет валькирий.

Второй внеочередной концерт 1 марта — В. А. Моцарт. Симфония «Юпитер»; Ф. Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром[32] (солист — А. Рубинштейн); сольное вокальное сочинение[33]; Р. Шуман. Увертюра, Скерцо и Финал.

Третий внеочередной концерт 26 марта — Ф. Лист. Оратория «Христос».

Проект был одобрен на заседании дирекции 22 июня, однако в течение лета менялся и еще раз рассматривался концертной секцией 5 октября, после чего был отправлен в печать[34].

Окончательная программа концертов Общества друзей музыки под руководством Рубинштейна выглядела так[35]:

Первый очередной концерт 5 ноября — Г. Ф. Гендель. Коронационные антемы №1 (*Zadok der Priester*) и №4 (*Deine Hand erstarke*) для хора и оркестра (первое исполнение[36]); Л. Бетховен. «Героическая симфония»; Мендельсон. Псалом 114 ор. 51 для хора и оркестра.

Второй очередной концерт 26 ноября — И. С. Бах *Ein' feste Burg*, кантата для солистов, хора и оркестра BWV 80 (переложение Фердинанда

---

[29] В протоколе не указано ее название, однако очевидно, что речь идет об увертюре «Сакунтала» ор. 13 (1865) — единственной написанной к тому времени увертюре Гольдмарка.

[30] Вероятно, имеется в виду «Старый немецкий гимн» (*Altdeutscher Hymnus*) для двух мужских хоров ор. 64 (1869).

[31] Имеется в виду ранний неоконченный Концерт для скрипки с оркестром C-dur WoO 5 (1790–1792). Его рукописная партитура (первая часть до начала разработки, 259 т.) хранится в Архиве Общества друзей музыки в Вене. В начале 1870-х годов ее обнаружил там Й. Хельмесбергер, который завершил первую часть и издал ее: Louis van Beethoven. Violin-Concert (Fragment) / nach dessen handschriftlicher Partitur (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) ausgeführt von Josef Hellmesberger. Wien: Friedrich Schreiber, s. a. [1879?].

[32] Какой именно, не уточняется.

[33] Очевидно, подразумевается еще не определенное сочинение для голоса с оркестром.

[34] Протокол заседания концертной секции от 5 октября 1871 года. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Referenten-Collegium Sitzungs-Protocolle vom 21. Juni 1871 bis 1894.

[35] Программы концертов Общества друзей музыки под руководством Рубинштейна ранее были опубликованы в монографии Л. А. Баренбойма [1, *126*]. Мы приводим их с уточнениями и исправлениями по отчету дирекции Общества друзей музыки общему собранию 28 декабря 1872 года [53, *5–6*] и по программкам концертов, хранящимся в Архиве Общества.

Хиллера); Ф. Шуберт. Симфония C-dur; Й. Гайдн. Оффертoрий *Non nobis Domine* для 4-голосного хора a cappella (первое исполнение); С. Кальвизиус. Рождественская песнь (*Weihnachtslied*, 1587) для 6-голосного хора a cappella (первое исполнение); Р. Шуман. Увертюра к опере «Геновева».

Третий очередной концерт 31 декабря — Ф. Лист. Рождественская оратория (I часть оратории «Христос») для солистов, хора, органа и оркестра. Партия органа — А. Брукнер (первое исполнение).

Четвертый очередной концерт 21 января — Н. Гаде. Концертная увертюра «Гамлет» op. 37 (первое исполнение); И. Брамс. «Песня судьбы» для хора и оркестра op. 54 (первое исполнение); Дж. Мейербер. Музыка к драме «Струэнзе»: Увертюра, три антракта, Траурный марш; К. Гольдмарк. «Песня дождя» для хора a cappella op. 10 (первое исполнение); Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко» (2-я редакция, 1869; первое исполнение).

Первый внеочередной концерт 1 марта — М. И. Глинка. Увертюра и четыре антракта из музыки к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский» (первое исполнение); Л. Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром C-dur WoO 5, I часть (закончена Й. Хельмесбергером). Солист Й. Хельмесбергер (первое исполнение); Р. Шуман. Молитва из оперы «Геновева» (солистка Берта Тун [Bertha Thun], первое исполнение); Л. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром №4 G-dur op. 58, с каденцией А. Рубинштейна. Солист А. Рубинштейн; Р. Шуман. Сцена из оперы «Геновева» (*Die letzte Hoffnung schwindet*, солистка Берта Тун, первое исполнение); В. А. Моцарт. Симфония C-dur «Юпитер».

Второй внеочередной концерт 26 марта — А. Рубинштейн. Оратория (духовная опера) «Потерянный рай» для солистов, хора и оркестра op. 54.

Третий внеочередной концерт 14 апреля — Р. Шуман. Сцены из «Фауста» Гёте для солистов, хора и оркестра WoO 3.

В приведенной программе прежде всего обращает на себя внимание заметное, а для Общества друзей музыки — беспрецедентно широкое, присутствие музыки русских композиторов, которое изначально не предполагалось. Очевидно, что сочинения Глинки и Римского-Корсакова были включены в нее по предложению Рубинштейна. Как известно, Глинку он очень ценил и ставил выше всех остальных русских композиторов[37], Римского-Корсакова называл первым из композиторов Новой русской

[36] Здесь и далее такое указание в программе подразумевает первое исполнение в концертах Общества. Было ли это исполнение одновременно мировой или венской премьерой, установить не всегда возможно.

[37] См., в частности: [3, *414*]. О «великом и бессмертном» Глинке Рубинштейн говорил и в своей речи на праздновании девятой годовщины со дня основания Петербургской консерватории в сентябре 1871 года [5, *55*]. Как известно, Рубинштейн пожертвовал значительную сумму на первый в России памятник русскому классику, установленный в Смоленске в 1885 году.

школы[38]. Ранее в концертах Общества из русской музыки исполнялись почти исключительно опусы самого Рубинштейна[39]. Лишь в концерте 26 марта 1865 года под управлением Иоганна Хербека прозвучала «Камаринская» Глинки[40]. Как мы увидим далее, эта инициатива лавров Рубинштейну не принесла, однако в качестве первого опыта продвижения сочинений отечественных авторов на венскую сцену она является исторически значимой.

Но и помимо премьер из русской музыки программы Рубинштейна отличало обилие сочинений, ранее в концертах Общества не звучавших или вообще никогда не исполнявшихся в Вене[41]. Сохраняя верность традициям Общества (опора на австро-немецкую классику), эти программы заметно выделялись по новизне и стилистическому разнообразию, охватывая музыку трех веков: начиная с конца XVI столетия — хор немецкого композитора С. Кальвизиуса, заменивший изначально планировавшуюся мессу Палестрины, — и вплоть до только что сочиненной «Песни судьбы» Брамса.

В программах, предложенных Рубинштейном, особый акцент был сделан на музыке Шумана — она присутствовала в трех вечерах, причем заключительный концерт сезона, подытоживавший деятельность Рубинштейна в качестве артистического директора Общества друзей музыки, был целиком посвящен «Сценам из “Фауста”», которые полностью исполнялись в Вене во второй раз. Фрагменты из «Геновевы» прозвучали в Вене впервые — они знакомили с оперой, которая была поставлена в Придворной

---

[38] В той же речи на праздновании девятой годовщины основания Петербургской консерватории [5, *55*]. В ноябре 1872 года, сопровождая тело брата Воина Андреевича, скончавшегося в Пизе, Н. А. Римский-Корсаков встретился с Рубинштейном в Вене, о чем оставил запись в «Летописи моей музыкальной жизни».

[39] Вообще, вплоть до 1880-х годов — когда началась европейская известность П. И. Чайковского, когда в Лейпциге открылось Русское музыкальное издательство М. П. Беляева — русская музыка была представлена в Западной Европе главным образом сочинениями Антона Рубинштейна, которые благодаря его славе пианиста-виртуоза, энергии, композиторской активности, широким связям в европейских музыкальных кругах и усилиям по продвижению собственного творчества весьма широко исполнялись на концертных и театральных сценах разных стран. При этом в немецкоязычных землях отношение к Рубинштейну было двойственным. С одной стороны, его воспринимали как чужестранца (с оттенком варварства: Ганс фон Бюлов называл его «Аттилой», критик Теодор Хельм — «сарматским львом»), с другой — о нем нередко писали как о немецком музыканте. Характерны, в частности, высказывания Ойгена Цабеля в его монографии о Рубинштейне, что «в глубине своего сердца он был не кем иным, как немецким композитором» [69, *285*], и отзыв в одной из венских газет о Рубинштейне как об «одном из наиболее признанных немецких композиторов» [62].

[40] Мы не упоминаем здесь исполнение Концерта для виолончели с оркестром К. Ю. Давыдова 8 марта 1868 года, поскольку оно было обусловлено исключительно участием в программе самого́ выдающегося виолончелиста. По-видимому, он играл или свой Первый концерт ор. 5 h-moll (1859), или Второй ор. 14 a-moll (1863).

[41] Это обстоятельство было особо подчеркнуто в отчете дирекции Общества общему собранию 28 декабря 1872 года [53, *6*]. В следующем сезоне 1872/73, когда концерты возглавил И. Брамс, программы стали заметно консервативнее: премьер тогда не было вообще.

опере (усилиями Хербека) лишь в 1874 году. Стоит отметить, что пристрастие к музыке Шумана отличало и петербургские симфонические концерты РМО под руководством Рубинштейна.

Самой заметной премьерой сезона стала «Рождественская оратория» Листа — первая часть его монументального произведения, исполненная в концерте 31 декабря 1871 года в присутствии автора. Ораторию «Христос» Лист писал много лет: ее замысел восходит к 1853 году, основная работа шла в 1866–1872 годах. Ни один другой опус не стоил композитору столько времени и труда. Это сочинение он называл своим «музыкальным завещанием» и не раз говорил, что ему важнее было сочинить его, чем исполнить [63, *256*]. Отдельные номера оратории прозвучали еще в тот период, когда работа целиком не была завершена. В частности, «Рождественская оратория» впервые была исполнена в Риме (*Sala Dante*) 6 июля 1867 года под управлением Джованни Сгамбати и, по словам Листа, провалилась [29, *152*]. Венская премьера под руководством Рубинштейна имела гораздо больший резонанс, так что в некоторых источниках именно это исполнение ошибочно называют первым[42].

Рубинштейн и Лист познакомились еще в 1842 году в Париже, где знаменитый виртуоз, находившийся тогда в зените славы, присутствовал на выступлении юного пианиста и, согласно бытующему в литературе о Рубинштейне апокрифу, отозвался о нем как о своем наследнике [69, *23*]. В дальнейшем Лист участвовал в судьбе русского музыканта, радушно принимал его в Веймаре, поставил там его оперу «Сибирские охотники» (премьера 9 ноября 1854 года), а 2 марта 1858 года впервые исполнил ораторию «Потерянный рай». Тем не менее, по мере формирования Рубинштейна как личности и художника между ними обнаружились серьезные расхождения, которые со временем только усугублялись. Рубинштейн преклонялся перед Листом как виртуозом и человеком, по воспоминаниям очевидцев, был в обращении с ним «очарователен, как предупредительный сын» [56, *220*], посвятил ему симфонию «Океан» ор. 42, одно из лучших своих сочинений, — однако не принимал его музыку, как и все творчество «новой немецкой школы». Противоречия между ними наиболее резко проявились в демарше молодого Рубинштейна во время фестиваля Берлиоза, который Лист устроил в Веймаре в феврале 1855 года. Желая переубедить своего русского гостя, прохладно отнесшегося к музыке французского мастера, Лист настаивал, чтобы тот посещал не только сами концерты, но и репетиции. Зайдя за Рубинштейном как-то утром, чтобы идти на очередную репетицию, Лист обнаружил его комнату пустой. Не говоря никому ни слова и ни с кем не попрощавшись, тот бежал из Веймара. «Неужели эта музыка так действует Вам на нервы?» — спрашивал огорченный Лист в письме к Рубинштейну от 21 февраля 1855 года [46, *191*]. Однако он был слишком великодушен для того, чтобы этот случай повлиял на его отношение

[42] Такая информация была указана, в частности, в перечне концертных программ Общества друзей музыки: [26, *304*].

к молодому коллеге, таланты которого он высоко ценил. Со своей стороны, Рубинштейн, невзирая на личное мнение о музыке Листа, исполнял его симфонические сочинения в концертах Русского музыкального общества, поскольку считал, что русская публика должна их знать. И все же, предлагая поставить в программу одного из своих венских концертов новое произведение Листа, Рубинштейн делал над собой определенное усилие, и Лист об этом знал (см. ил. 1).

После того, как проект программы предстоящего сезона был утвержден, в середине июля 1871 года Рубинштейн обратился к Листу с просьбой доверить ему исполнение оратории «Христос»: «Я хотел бы дать его в концерте во вторник на святой неделе. Если бы случайно Вам было бы желательно дирижировать самому — я был бы весьма счастлив; всецело предлагаю себя в Ваше распоряжение для предварительных репетиций как с хором, так и с оркестром» (письмо от 6/18 июля 1871 года; см. [6, *182*]). Итак, изначально речь шла об исполнении оратории целиком, на Пасху 1872 года. В ответном письме от 21 июля [48, *226*] Лист посоветовал Рубинштейну ограничиться только первой частью и исполнить ее на Рождество, пообещав прислать в сентябре партитуру[43]. Это было разумное предложение: все сочинение длится около трех часов, и такая премьера потребовала бы непосильного напряжения как от исполнителей, так и от слушателей венского Музикферайна[44].

Следуя пожеланию Листа приурочить концерт к Рождеству[45], дирекция Общества пошла на необходимые изменения в программе. В письме, отправленном Листу в Пешт 16 ноября, говорилось: «Будучи осведомленными о сущности этой композиции, мы осознаем, что ставить ее в программу на какое-либо другое время, кроме рождественского, нежелательно, и, разумеется, тем более готовы посвятить ей 31 декабря как единственный доступный для концерта день, попадающий на это время, что господин Рубинштейн, чья оратория была намечена на данное число, не просто согласен с перестановкой своего сочинения, но решительно на ней настаивает»[46]. Здесь же Листу в почтительной форме официально предлагали

[43] По-видимому, именно эта партитура, по которой и готовилась премьера, хранится в Архиве Общества друзей музыки под шифром: III 25322, H 28011 (доски 4934). Дирижерские пометы в ней почти отсутствуют. Лишь в последнем номере, марше *Die heiligen drei Könige* (буква R партитуры, с. 103), сделана размашистая карандашная надпись *animato* и далее при смене ключевых знаков вписан размер для дирижирования — перечеркнутое C.

[44] Первое исполнение оратории «Христос» целиком состоялось 29 мая 1873 года в протестантской *Herderkirche* Веймара под управлением Листа. На нем присутствовали Рихард и Козима Вагнер.

[45] Композитор еще раз настойчиво повторил его в письме к Рубинштейну, отправленном в первой половине ноября, где предложил назначить дату между 20 декабря и 15 января; иначе он готов был вообще отказаться от исполнения [48, *234–235*].

[46] Письмо дирекции Общества друзей музыки к Ф. Листу от 16 ноября 1871 года. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. G №278/1871. S. 1. Публикуется впервые.

Gesellschaft der Musikfreunde.

Sonntag, den 31. December 1871:

Drittes

Gesellschafts-Concert

unter der Leitung des artistischen Directors, Herrn

Anton Rubinstein

und Mitwirkung der ausübenden Gesellschaftsmitglieder

(SING-VEREIN).

Programm:

Franz Liszt: „Weihnachtsoratorium“. (1. Theil des Oratorium „Christus“), nach Texten aus der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie, für Soli, Chor, Orgel und großes Orchester. (Neu.)

Violindirigent: Herr Director Josef Hellmesberger.
Orgel: Herr Professor Bruckner.

Die Besucher dieses Concertes werden höflichst erinnert, daß während der Dauer der Musikstücke das Oeffnen der Saaleingänge nicht gestattet werden kann.

Streichinstrumente von Lemböck.

Vormerkungen auf Sitze zu den am 18. Februar, 1. und 26. März 1872 stattfindenden **außerordentlichen Gesellschaftsconcerten** werden in der Gesellschaftskanzlei angenommen. — Das Vorbezugsrecht auf ihre Sitze zu diesen drei Concerten wird den Stiftern und Gründern bis 1. Februar 1872 offen gehalten.

Dieses Programm unentgeltlich. **Text auf der Rückseite.**

Druck von J. B. Wallishausser. — Verlag der Gesellschaft der Musikfreunde.

Ил. 1. Афиша концерта Общества друзей музыки 31 декабря 1871 года, в котором под управлением А. Рубинштейна была исполнена «Рождественская оратория» Ф. Листа

продирижировать этим концертом — «не только потому, что Ваше неотразимое воздействие на исполнителей обеспечит вдохновенную интерпретацию и тем самым также и бесспорный внешний успех Вашего творения», но и для того, чтобы выразить слушателям Вены те же «симпатические чувства, что и публике Пешта и Веймара, которой Вы еще в прошлом году подтвердили их, лично руководя исполнением своих сочинений»[47].

Лист, тем не менее, дирижировать отказался, известив Общество о том, что он предпочел бы присутствовать в концертном зале в качестве гостя. 20 ноября он писал в Вену своему дяде Эдуарду фон Листу: «Дата подходит превосходно; надеюсь, все пройдет без слишком явных диссонансов, и мы вместе отпразднуем духовно светлую рождественскую неделю» [45, *224*]. 27 декабря композитор приехал в Вену, чтобы принять участие в последних репетициях своего сочинения.

Оратория Листа не вызвала энтузиазма ни у дирижера, ни у исполнителей. Руководитель Певческого союза Виктор Райндль отметил в своем дневнике, что репетиции плохо посещались: «“Христос” скучен Рубинштейну и нам», — а после концерта: «Успех благодаря присутствию Листа хороший» (цит. по: [11, *166*]). Сам Лист писал 1 января 1872 года К. Сайн-Витгенштейн, что сочинение «произвело благоприятное впечатление на большинство исполнителей и слушателей», и отозвался о концерте как «вполне удовлетворительном» [47, *321*]. 4 января он направил в дирекцию Общества благодарственное письмо, в котором высоко оценивал художественные результаты работы «знаменитого дирижера — А. Рубинштейна, превосходных солистов, прекрасного хора и оркестра» и выражал надежду, что Музикферайн со временем исполнит и другие части его оратории [45, *236*][48]. Позже композитор вспоминал, что в III части, *Stabat Mater speciosa*, которая включает значительные разделы a cappella, в том числе в самом начале, хор совершенно не держал строй, так что пришлось прибегнуть к помощи фисгармонии. Он также весьма критически отозвался об исполнении органной партии Брукнером, не уточнив, впрочем, что именно вызвало его недовольство [29, *152–153*]. Сам Рубинштейн в сохранившихся воспоминаниях об этом концерте откровенно высказался о своем отношении к Листу-композитору: «Я встретил его (Листа. — *Н. В.*) как старого друга, и мы были очень близки. Я слишком хорошо знал, что у него есть и комедиантство и много напыщенности. Все это я знал, и вместе с тем почитал его как одного из самых высокоодаренных людей, но как исполнителя, а не как сочинителя» [3, *414*]. В этом мнение Рубинштейна в основном совпадало с мнением венской музыкальной общественности.

---

[47] Ibid. S. 2.

[48] Целиком оратория «Христос» прозвучала в Вене лишь 18 декабря 1896 года под управлением Фердинанда Лёве. Это исполнение имело большой успех, который трудно было предположить, судя по приему «Рождественской оратории» под управлением Рубинштейна.

Наряду с подготовкой концертных выступлений в обязанности Рубинштейна — артистического директора входила работа в качестве хорового дирижера с Певческим союзом, что подразумевало еженедельное проведение хоровых репетиций и, как следствие, требовало постоянного присутствия в Вене. Согласно ежегодному отчету дирекции, на начало сезона 1871/72 в Певческом союзе состояло 246 человек; за год вступили еще 56. Рубинштейн провел сорок девять общих репетиций и одну — женской группы хора [53, *51, 50*].

На первом же заседании концертной секции Рубинштейн решительно высказался против открытых генеральных репетиций, которые собиралась устраивать дирекция, — в первую очередь, чтобы обеспечить нормальные репетиционные условия для певцов-солистов. В результате доступ на его генеральные репетиции был разрешен только ученикам старших классов консерватории и лицам, сопровождающим дам — участниц Певческого союза[49].

Помимо семи симфонических программ, оговоренных в контракте, Рубинштейн дирижировал еще одной. На траурном концерте в Музикферайне 2 февраля 1872 года, посвященном памяти выдающегося австрийского писателя, почетного члена Общества друзей музыки Франца Грильпарцера, который скончался 21 января, под руководством Рубинштейна был исполнен «Реквием» Моцарта. Готовить это исполнение пришлось в самые сжатые сроки; состоялись всего две хоровые репетиции с фортепиано и одна оркестровая [53, *49*]. Все сборы от концерта были переданы Фонду Грильпарцера.

Рубинштейн выступал в Вене не только как дирижер, но и как пианист. В течение всего сезона он весьма широко присутствовал в музыкальной жизни города в качестве солиста и ансамблиста. 7 декабря 1871 года он участвовал в исполнении Трио B-dur op. 97 Бетховена в одном из камерных собраний Й. Хельмесбергера; 3 января и 19 февраля давал в Большом зале Музикферайна сольные концерты (второй из них был благотворительным)[50]; 7 марта, также в Большом зале, выступал в концерте в пользу Пенсионного

[49] Протоколы заседаний концертной секции от 5 октября и 23 октября 1871 года. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Referenten-Collegium Sitzungs-Protocolle vom 21. Juni 1871 bis 1894.

[50] Программа концерта 3 января: А. Рубинштейн. Тема с вариациями op. 88; Ф. Шуберт. «К лире», В. А. Моцарт. «Фиалка», исп. Э. Яунер-Краль (сопрано); Дж. Фильд. Ноктюрн A-dur; Ф. Мендельсон. Presto (Скерцо) e-moll op. 16 №2; Р. Шуман. Этюды для педального фортепиано op. 56 №№2, 4, 5; Ф. Шопен. Прелюдии №№4, 7, 15, 16, Этюды №№3, 11 op. 10, №12 op. 25; Ф. Шуберт. «Миньона», «Куда?», Ф. Мендельсон. «Весенняя песня», исп. Э. Яунер-Краль; И. С. Бах. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» (I том (?), №№2, 5); К. Ф. Э. Бах. Рондо; Г. Ф. Гендель. Жига из Сюиты A-dur; Шуберт — Лист. «Лесной царь»; А. Рубинштейн. Баркарола, Valse caprice. Программа концерта 19 февраля: Бетховен — Рубинштейн. Увертюра «Эгмонт»; В. А. Моцарт. Рондо a-moll; Г. Ф. Гендель. Тема и вариации E-dur; Д. Скарлатти. Фуга g-moll («Кошачья фуга»); И. С. Бах. Хроматическая фантазия; Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано C-dur op. 53; Р. Шуман. «Симфонические этюды»; Ф. Шуберт.

фонда профессоров Венской консерватории[51]; 16 марта в Малом зале исполнял камерную программу[52] (см. ил. 2).

Часть дохода от своего концерта 19 февраля — 1000 гульденов — Рубинштейн пожертвовал Венской консерватории Общества друзей музыки (остальные средства были направлены на вспомоществование неимущим жителям Вены и в пенсионный фонд Придворного оперного театра). Для сравнения: эта сумма равнялась ежегодному пожалованию на нужды Музикферайна со стороны императора Франца Иосифа. На заседании дирекции Общества 24 февраля было решено на деньги Рубинштейна учредить стипендию его имени. Как сообщалось в годовом отчете, проценты с капитала позволяли выплачивать стипендиату 63 гульдена ежегодно [53, *24*][53].

Особенно насыщенным для Рубинштейна стал конец апреля — завершение сезона: 21 апреля он дал прощальный концерт в Большом зале[54], 29 апреля выступал в концерте певца Франца Крюкля в Малом зале, в ходе которого были впервые исполнены рубинштейновские «Стихи из “Вильгельма Мейстера” Гёте», а 30-го участвовал в прощальном вечере Певческого союза, где хор с листа спел его «Реквием по Миньоне»[55]. «Герой и душа нашей концертной жизни нынешнего года, чудо-человек, который и в начавшемся новом музыкальном периоде готовит приобщенным

Музыкальный момент As-dur; Шуберт — Лист. «Утренняя серенада»; Ф. Мендельсон. Песня без слов Es-dur; Ф. Шопен. Ноктюрн c-moll, Полонез As-dur.

[51] Рубинштейн исполнил свой Четвертый фортепианный концерт (в сопровождении студенческого оркестра консерватории), Фантазию f-moll Шопена, свой Вальс, аккомпанировал певице К. Комперц-Беттельхайм в «Лесном царе» Шуберта и сыграл собственное фортепианное переложение его «Песни над водами».

[52] Были исполнены Квинтет для фортепиано и духовых op. 55 Рубинштейна (партия фортепиано — автор), Соната op. 111 Бетховена, «Крейслериана» Шумана, Трио №4 для фортепиано, скрипки и виолончели op. 85 Рубинштейна (А. Рубинштейн, фортепиано; Й. Хельмесбергер, скрипка; Д. Поппер, виолончель).

[53] В Венской консерватории тогда существовало шесть стипендий; рубинштейновская была второй по размеру выплат. Скорее всего, выделение средств именно для Венской консерватории было инициативой самого́ Рубинштейна. В «Автобиографических рассказах» он недоумевал по поводу того, что, при огромном числе данных им благотворительных концертов, за границей его никогда не просили играть в пользу учащихся [4, *451–452*]. Одним из получателей венской стипендии Рубинштейна в начале 1890-х годов был выдающийся австрийский композитор и дирижер Александр Цемлинский. В начале 1871 года стипендия имени Рубинштейна была учреждена и в Петербургской консерватории. Деньги на нее были пожертвованы благотворителями, Рубинштейн лишь высказал пожелания по условиям присуждения (см. письмо А. Рубинштейна к Н. И. Зарембе от 5/17 апреля 1871 года [6, *180, 219*]).

[54] Рубинштейн выступил как дирижер и как пианист. Были исполнены симфония «Океан» Рубинштейна (в 6 частях) под управлением автора, Концертштюк для фортепиано с оркестром Вебера, Соната cis-moll op. 27 №2 Бетховена, пьесы Шумана («Отчего?», «Вещая птица»), Прелюдия и Колыбельная Шопена, Песня без слов Мендельсона F-dur op. 53 №4, Марш *a la turca* из «Афинских развалин» Бетховена.

[55] «Стихи и Реквием по Миньоне из “Вильгельма Мейстера” Гёте» для солистов, хора и фортепиано op. 91 Рубинштейн сочинил в Вене в конце 1871 — начале 1872 года.

CONCERT

des

Anton Rubinstein

Mittwoch den 3. Jänner 1872,

Abends halb 8 Uhr,

im großen Musikvereinssaale.

PROGRAMM:

1. Thème et Variations op. 89 . . . . . **Rubinstein.**
2. a) „An die Leyer“ . . . . . **Schubert.**
   b) „Das Veilchen“ . . . . . **Mozart.**
   gesungen von Frau **Emilie Zauner-Kraff,** königl. sächs. Hofopernsängerin.
3. a) Nocturne (A-dur) . . . . . **J. Field.**
   b) Presto (E-moll) . . . . . **Mendelssohn.**
   c) Studien für Pedalflügel (Nr. 2. 4, 5) . . . . **Schumann.**
   d) Preludes (Nr. 4, 7, 15, 16) . . . . . **Chopin.**
   e) Etudes (Nr. 3, 11 aus op. 10 und 12 aus op. 25)
4. a) „Mignon“ . . . . . **Schubert.**
   b) „Wohin“ . . . . . **Schubert.**
   c) „~~Der Schlotfegerbub~~“ Frühlingslied . . . . ~~**Lindblad.**~~ Mendelssohn
   gesungen von Frau **Emilie Zauner-Kraff.**
5. a) Wohltemperirtes Clavier (Nr. 2, 5) . . . . . **J. S. Bach.**
   b) Rondo (nach der Ausgabe von Hans v. Bülow) . **Ph. Em. Bach.**
   c) Gigue (aus der A-dur Suite) . . . . . **Händel.**
   d) Erlkönig (von Schubert) Transcription . . . . **F. Liszt.**
   e) Barcarole (Nr. 4) . . . . . **Rubinstein.**
   f) Valse caprice . . . . . **Rubinstein.**

Clavier: Bösendorfer.

Preise der Plätze:

Parterre 1. bis 15. Reihe	fl. 3.—
Logen und I. Galerie, 1. Reihe	fl. 3.—
Parterre 16. bis 30. Reihe	fl. 2.—
Logen und I. Galerie, 2. und folgende Reihen	fl. 2.—
II. Galerie	fl. 1.50
Eintritt	fl. 1.—

Billete sind in den k. k. Hof-Musikalienhandlungen der Herren **Haslinger, Lewy** und **Spina** zu haben.

Ил. 2. Афиша сольного концерта А. Рубинштейна 3 января 1872 года в Большом зале Общества друзей музыки

счастливейшие часы, в минувшее воскресенье попрощался с нами в трех своих художественных качествах, как композитор, дирижер и виртуоз, — писал о концерте Рубинштейна 21 апреля один из ведущих венских музыкальных критиков Теодор Хельм. — И это тройное прощание было таким, что у оккупировавших Большой зал Музикферайна вплоть до лестниц бесчисленных слушателей на устах было только одно слово: до скорого свидания!» [34, *2*].

Дирекция Общества друзей музыки по видимости осталась довольна сотрудничеством с Рубинштейном. В ежегодном отчете за сезон 1871/72 о состоявшихся концертах говорилось: «Особой признательности заслуживает дирижер этих успешных выступлений. Было исполнено одиннадцать новых сочинений, сложные хоровые произведения требовали тщательного разучивания, число концертов на один превзошло обычное и, помимо того, в кратчайший срок был подготовлен Реквием Моцарта. Для осуществления подобных задач требовались именно энергия и усердие Рубинштейна» [53, *6*]. Руководитель Певческого союза отдельно отметил «превосходный энергичный дирижерский талант глубокоуважаемого артистического директора господина Антона Рубинштейна, к которому Певческий союз отнесся с высочайшим доверием» [ibid., *48*]. Финансовые итоги года также были удовлетворительны: дефицит очередных концертов уменьшился вдвое (с 1641 до 819 гульденов), чистый доход от внеочередных концертов увеличился с 289 гульденов в предыдущем сезоне до 2186 гульденов [ibid., *18–19*]. После последнего внеочередного концерта 14 апреля в качестве памятного подарка от дирекции Рубинштейну торжественно преподнесли отделанную серебром дирижерскую палочку[56].

Тем не менее, пребывание Рубинштейна на высоком посту для венской музыкальной общественности было омрачено тем обстоятельством, что, едва приступив к своим новым обязанностям, Рубинштейн практически сразу же определенно дал понять, что в Вене он задерживаться не намерен. Уже 24 октября 1871 года, через три недели после вступления в должность, он заключил договор с американским импресарио Якобом Грау на большое гастрольное турне по Америке в следующем сезоне.

> О том, чтобы поехать в Америку, Рубинштейн задумывался давно. Еще в 1848 году, бедствуя в Вене, он с двумя друзьями решил попытать счастья в Новом Свете. И только вмешательство бывшего учителя Рубинштейна Зигфрида Дена, который решительно отсоветовал ему отправляться туда, удержало его тогда от этого шага. Но, по-видимому, мысль о подобной поездке его не оставляла. Свидетельство тому обнаруживается в письме Листа К. Сайн-Витгенштейн от 12 февраля 1869 года: «Он (Рубинштейн. — *Н. В.*) планирует концертный *steeple-chase*[57] по Европе в ожидании покорения Америки! Рубинштейн хочет заработать игрой на

[56] В настоящее время она хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

[57] Скачки с препятствиями (англ.).

фортепиано 2[00 000] или 300 000 франков — чтобы в следующие два года иметь возможность существовать независимо и писать музыку» [47, *205*]. Такая возможность наконец представилась осенью 1871 года, когда и был заключен американский контракт.

Якоб Грау в 1856–1858 годах уже привозил в Америку Сигизмунда Тальберга. Рубинштейн должен быть стать первым европейским пианистом, отправившимся за океан после окончания кровопролитной Гражданской войны в США 1861–1865 годов. Однако ситуация осложнилась тем, что вскоре после подписания контракта с Рубинштейном Якоб Грау перенес инсульт, после чего уже не был в состоянии организовать его гастроли самостоятельно. Он предложил подключиться своему племяннику Морису Грау — впоследствии крупному импресарио, который работал с Метрополитен-оперой и участвовал в организации американских гастролей Иосифа Гофмана, Эжена д'Альбера, Сары Бернар и других европейских знаменитостей. Грау-младшему надо было обеспечить залоговый взнос в размере 50 тысяч франков. Не имея собственных средств, он обратился к Уильяму Стейнвею, совладельцу известной фортепианной фабрики, с предложением, чтобы тот предоставил необходимые финансовые гарантии в обмен на рекламу роялей своей фирмы[58]. Стейнвей согласился, и к июню депозит был размещен в одном из венских банков.

Окончательный контракт Рубинштейн, Якоб и Морис Грау и старший брат Уильяма Стейнвея, Теодор, подписали в Вене 8 июня 1872 года. Согласно этому договору[59], Рубинштейн обязывался играть шесть концертов в неделю, исключительно на роялях фирмы *Steinway & Sons*. Его гонорар за восьмимесячное турне составлял 25 тысяч наполеондоров (500 тысяч франков). Рубинштейна должен был сопровождать в его гастролях скрипач Генрик Венявский; предполагалось также участие в концертах двух певиц: Луизы Либхарт и Луизы Ормени (Louise Liebhart, Louise Ormeny). Выступления, тем не менее, носили название «Концерты Рубинштейна». Первый из них состоялся 23 сентября 1872 года в нью-йоркском *Steinway Hall*, последний — 22 мая 1873 года там же[60].

Человек недюжинного здоровья и колоссальной выносливости, Рубинштейн выдержал это невероятное по напряжению сил турне. Более хрупкий Ганс фон Бюлов, который по его примеру поехал в Америку в сезоне 1875/76, вынужден был отменить последние 33 концерта

[58] В дневнике Уильяма Стейнвея, опубликованном в сети Смитсоновским Национальным музеем американской истории [67], есть записи на этот счет от 26 января и 14 марта 1872 года.

[59] Основные пункты этого 23-страничного контракта, составленного на немецком языке, приведены в книге: [49, *174*]. Аллен Р. Лотт любезно предоставил в наше распоряжение этот документ. На него мы и опираемся, излагая некоторые условия американского ангажемента Рубинштейна.

[60] Программы концертов обязательно включали сольные пьесы в исполнении Рубинштейна и выступления сопровождавших его музыкантов. Нередко Рубинштейн солировал в концертах для фортепиано с оркестром, реже участвовал в камерно-инструментальных ансамблях. Речиталы он дал лишь в серии прощальных концертов в Бостоне и Нью-Йорке в мае 1873 года. Несколько раз он выступил в качестве дирижера, представив американским слушателям свою симфонию «Океан».

из запланированных 172-х, будучи изнеможен морально и физически. Впоследствии Рубинштейна не раз приглашали в Америку, на еще более выгодных финансовых условиях, но он неизменно отказывался. Об американских гастролях он высказался так: «Ну уж не дай бог никогда поступать в такую кабалу! Здесь нет места искусству: это чисто фабричная работа. Артист теряет свое достоинство — деньги и больше ничего» [4, *453*]. Тем не менее, желаемый финансовый результат был достигнут: «Заработок в Америке положил начало моему материальному благополучию, — продолжает Рубинштейн. — <...> Как только получил после Америки капитал, сейчас же приобрел дачу в Петергофе» [там же, *454*].

Очевидно, стремление Рубинштейна добиться материальной независимости, о котором упомянул в своем письме Лист, было определяющим в его решении отправиться в Новый Свет. Об этом же свидетельствуют и воспоминания немецкого пианиста, композитора и музыкального писателя Генриха Эрлиха, знакомого Рубинштейна со времен его юности: «Он хотел — так он объяснил, когда мы обедали, — составить своей семье капитал, чтобы можно было не дирижировать и не преподавать фортепиано, а полностью посвятить себя композиции» [24, *245–246*]. О желании заниматься только сочинением музыки, что он считал своим главным предназначением, Рубинштейн говорил на протяжении многих лет. Однако продолжал концертировать вплоть до последних месяцев жизни, после Исторических концертов (1885/86) выступая уже исключительно с благотворительными целями. Очевидно, ему, ярко выраженному музыканту-экстраверту, имевшему почти магнетическое влияние на аудиторию, были необходимы публичные выступления, непосредственный контакт со слушателями, составлявший важную часть его существования как художника. Кроме того, гастроли Рубинштейна помогали удерживать в репертуаре его сочинения — в последние годы он выступал только с исполнением собственной музыки.

Слухи о заключении Рубинштейном американского контакта поползли по Вене сразу же. Президент Общества друзей музыки Франц Эггер на заседании дирекции 3 ноября потребовал прояснить ситуацию. На следующем заседании 10 ноября Рубинштейн официально объявил о невозможности продлить договор с Обществом на будущий сезон и одновременно попросил предоставить ему отпуск на месяц ранее оговоренного срока (с условием возвращения причитающегося жалованья) — с начала мая, в связи с тем, что он принял на себя руководство Нижнерейнским музыкальным фестивалем в Дюссельдорфе 19–21 мая[61]. Дирекция эту просьбу удовлетворила. Поиски преемника Рубинштейна начались сразу же, и уже 16 ноября была названа единственная кандидатура — Иоганнес Брамс[62].

Решение Рубинштейна покинуть почетный пост в Вене, принятое сразу же после вступления в должность, произвело неприятное впечатление на

[61] Протоколы заседаний дирекции от 3 ноября и 10 ноября 1871 года: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Protocolle der Directions-Sitzungen vom 1. Jänner 1871 bis 18. Juli 1872.

[62] Протокол заседания дирекции от 16 ноября 1871 года: Ibid.

венскую музыкальную общественность. В истории Общества, написанной сорок лет спустя после описываемых событий, об этом написано философски, в форме риторического вопроса: «Да и кто мог бы надеяться, что виртуоз ранга Антона Рубинштейна надолго откажется от безграничных преимуществ гастрольных поездок и примет на себя бремя постоянной должности, связанной с еженедельными репетициями на протяжении года?» «Об уходе Рубинштейна, который благодаря своему присутствию стал подлинным украшением всего города, глубоко сожалели», — добавляют хронисты [26, *144, 146*]. Современники высказывались более категорично. «Рубинштейн — живое предупреждение о том, что солидное учреждение не должно связываться с беспокойным виртуозом. В самом деле, какой у Рубинштейна может быть интерес в процветании концертов Общества — у Рубинштейна, вечного странника, который сегодня здесь, а завтра там? Нам нужна не блистательная комета, а постоянная звезда», — писал крупный музыкальный критик Людвиг Шпайдель, настроенный по отношению к Рубинштейну весьма скептически [58].

В связи с деятельностью Рубинштейна в Обществе друзей музыки стоит еще упомянуть его инициативу по реорганизации концертной работы, с которой он выступил на заседании дирекции 2 января 1872 года. Соответствующая запись из протокола заседания приведена в книге об истории Певческого союза А. Бёма [11, *166*] и процитирована в монографии Л. А. Баренбойма: «Во-первых, строгий пересмотр хора, ограничение его состава меньшим количеством участников — приблизительно 150, но исключительно способными людьми; строжайшая дисциплина, пунктуальное и неукоснительное участие в занятиях и репетициях. Во-вторых, наличие по возможности постоянного оркестра, состоящего исключительно из музыкантов-профессионалов, притом из самых лучших» [1, *127*]. Как свидетельствуют протоколы, к предложениям Рубинштейна возвращались на заседаниях дирекции 7 и 14 марта. Однако реализованы они не были, поскольку носили несколько утопический характер и, главное, противоречили самим основам деятельности Общества друзей музыки как не просто концертного предприятия, но объединения любителей. Высказав свои соображения, Рубинштейн вскоре покинул Вену, а у тех, кто на месте занимался оркестром и Певческим союзом, очевидно, были другие представления об основах их организации.

Отклики венской прессы

К приглашению Рубинштейна возглавить концертную деятельность Общества друзей музыки в венских музыкальных кругах отнеслись с энтузиазмом. Венская пресса приветствовала это назначение. «Обществу друзей музыки удалось для своих концертов приобрести в лице Антона Рубинштейна руководителя высочайшего художественного ранга», — писала *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* [65]. Комментируя анонсированные музыкальные программы предстоящего сезона, та же газета отмечала, что именно концерты

Музикферайна будут «представлять исключительный интерес» благодаря участию Рубинштейна. «Этот всемирно известный артист решил на одну зиму прервать свои гастрольные поездки и сбор золотых урожаев, чтобы как можно лучше отдохнуть в Вене от своих пальцевых перегрузок, — продолжал корреспондент. — Отдохновение Рубинштейна идет на пользу нашему Музикферайну, который платит ему за руководство Певческим союзом и концертами Общества по своим финансовым возможностям, конечно, большой, очень большой гонорар, однако для Рубинштейна это на самом деле что-то вроде "отпускного жалованья". Лихорадочное стремление дирекции нашего Общества максимально использовать притягательную силу этого ценного магнита доставит публике удовольствие познакомиться со множеством новых крупных сочинений...» [25].

Таким образом, уже в первых откликах прессы звучат нотки сомнения в том, что Рубинштейн надолго задержится в Вене. Они заметно усиливаются в отзыве Эдуарда Ганслика на концерт 5 ноября, открывший сезон Музикферайна. «Пламенные почитатели, равно как умеренные поклонники этого артиста — потому как явных противников у него, конечно же, нет — единодушны в том, что венское Музыкальное общество приобрело в Рубинштейне блестящую, европейски прославленную знаменитость», — начинает Ганслик. Однако далее он недоумевает по поводу того, что Рубинштейн приглашен в Вену именно как дирижер, а не как пианист, который мог бы поднять на новую высоту венскую фортепианную школу, и не как «высокоодаренный композитор». Иными словами, Общество оставляет без внимания как раз наиболее выдающиеся качества своего нового руководителя. К тому же, по мнению критика, сделать известного виртуоза артистическим директором — не лучшее решение еще и потому, что «другие уже стучатся к нему в дверь». И далее он сообщает о заманчивом американском ангажементе, из-за которого Рубинштейн не останется в Вене более чем на год, заключая: «Вот так — с властителями-виртуозами не заключить даже двухлетний союз!» [18, *1*]

Что касается самого концерта — открытия сезона, то отзывы о нем в целом весьма благоприятные, хотя и не восторженные. Это был дирижерский дебют Рубинштейна в Вене в качестве исполнителя чужих сочинений; раньше его знали здесь только как пианиста и исполнителя собственных партитур. По словам критиков, выступление музыканта в новом качестве пробудило «глубокое доверие к его художественному гению» [64, *1023*] и желание заполучить его более чем на один год [31]. О том, что Рубинштейн-дирижер расположил к себе слушателей, пишет и Ганслик: «Совершенное знание (дирижируемых наизусть) сочинений, острый глаз и сильная, твердо ведущая рука; в поведении и виде нет ничего от артистического желания понравиться или славянской покорности, скорее налет славянского своенравия, который его (Рубинштейна. — *Н. В.*) совсем не портит» [18, *1*]. Одобрил он и «безупречный выбор» антемов Генделя для торжественного открытия концертного сезона. Успех Рубинштейна, по отзывам прессы, нарастал

к концу программы и окончательно утвердился после исполнения заключительного номера — Псалма 114 Мендельсона. Единодушную критику вызвал лишь чрезмерно быстрый темп в финале «Героической симфонии», с которым оркестр не справился.

Дальнейшие отзывы на концерты Рубинштейна весьма разноречивы. Как о дирижере о нем пишут немного, а когда пишут — нередко упрекают в «неверных» темпах (чаще — в излишне быстрых[63], что порой приводит к «неясности», скомканности исполнения), в недостаточной подготовленности выступлений с оркестром и хором. С другой стороны, встречаются и сугубо положительные отзывы: «Рубинштейн не только отличный дирижер, он также превосходно знает искусство составления программ, что можно сказать не о всяком дирижере», — утверждал литератор и музыкальный журналист Эдуард Кульке [23]. Критики нередко сравнивали Рубинштейна с другими капельмейстерами — Иоганном Хербеком и Отто Дессофом, и всегда не в его пользу. Подводя итоги сезона 1871/72, Теодор Хельм писал: «Преемнику Рубинштейна за дирижерским пультом придется хорошо поработать над радикальным очищением исполнительского материала концертов Общества. Мы не преуменьшаем благотворное воздействие Рубинштейна на дух исполнения, но техника, ясность тоже имеют свое право, и в этом отношении дирижер нынешнего сезона чересчур много спускал с рук в особенности оркестрантам» [32, *3*].

Отзывы венской прессы о Рубинштейне-капельмейстере подтверждают сложившуюся неоднозначную оценку его дирижерской деятельности в целом. Безусловно, он обладал выдающимися музыкантскими достоинствами, которые позволяли рассчитывать на успех за дирижерским пультом, он мог вдохновить и повести за собой. Но вместе с тем присущая ему как пианисту импровизационность интерпретаций, недооценка необходимой репетиционной работы, чисто практические упущения и, как пишет Л. А. Баренбойм, недостаток дирижерской «осмотрительности» [1, *317*] (по словам игравшего под его управлением скрипача В. Г. Вальтера, он не всегда мог понять, что поставленные им задачи превосходят возможности исполнителей, с которыми он имел дело [2, *297*]) осложняли его взаимодействие с оркестром и порой негативно влияли на художественный результат. «Для вполне совершенного капельмейстера Рубинштейну недостает <...> способности внятным, удобопонятным образом объясниться с подчиненным ему музыкальным коллективом», — писал один из венских рецензентов, подытоживая свои впечатления от его дирижирования [15, *239*][64].

---

[63] Подобные упреки зачастую звучали и в адрес Рубинштейна-пианиста. Не касаясь здесь вопроса об оправданности такой критики, отметим лишь, что исполнительский стиль музыканта был единым независимо от того, выступал он как дирижер или как пианист. Об этом высказывались его современники, о том же писал в своей монографии и Л. А. Баренбойм [1, *315–316*].

[64] Об отсутствии «необходимого психологического контакта между Рубинштейном и каждым из артистов оркестра» вспоминал и В. Г. Вальтер [2, *297*].

В целом можно утверждать, что Рубинштейн — капельмейстер и руководитель концертов Общества не снискал в Вене такого же признания, как Рубинштейн-пианист. Тон рецензий на его дирижерские выступления и на сольные концерты серьезно различается. Его слава несравненного виртуоза такова, что последние даже не подвергаются серьезному обсуждению. Вот типичные цитаты: «Мы позволим себе не характеризовать его как пианиста заново, все его слышали, и его преимущества настолько ясны, что их нельзя не увидеть» [57]; «И как он играл эти вещи! — Мы не будем пытаться выразить это словами. <...> Довольно, он играл так, как играет только Рубинштейн» [14].

Программы, предложенные Рубинштейном-дирижером, заметно освежили венскую концертную жизнь. Музыкант широкого кругозора, он внес серьезные новшества в традиционный, весьма консервативный, репертуар концертов Общества. Однако эти новации не всегда воспринимались положительно. Так, весьма холодно была принята «Рождественская оратория» Листа. Несмотря на внешнее почитание, как композитора его в Вене ставили невысоко, считая его музыку прихотью гениального виртуоза, а уж его церковные опусы — капризом вдвойне. Тем не менее, исполнение «Легенды о святой Елизавете» под управлением Хербека в 1869 году, как уже говорилось, прошло с большим успехом. С «Рождественской ораторией» было иначе. «Перед “Христом” мы пребываем в сомнении, если не сказать — растерянности», — писал Теодор Хельм. Отметив, что в сочинении преобладает «общий тон духовной усталости», он продолжал: «“Христос” более, чем любое другое церковное сочинение мастера, кажется порождением беспросветной рефлексии. Серьезность, с которой Лист подошел к этой работе, безусловно требует уважения, намерение создать нечто глубокое и истовое и при этом оригинальное очевидно повсюду. Но стремиться и убедительно воплотить — к сожалению, две разные вещи» [33]. Господствующая в сочинении монотонность, по мнению критика, исчезает лишь в двух последних частях, где композитор возвращается «на твердую музыкальную почву» [ibid.]. Как обычно, самый суровый приговор вынес Эдуард Ганслик: «“Христос” кажется мне самым безотрадным сочинением Листа, продвижением вперед только по пути внешней затейливости и внутреннего музыкального обнищания. <...> Перед нами все же в конечном счете одухотворенно резонерствующая и экспериментирующая несостоятельность, которая обдает нас холодом» [20, *2*]. При этом работу дирижера пресса оценила самым лестным образом, отмечая, что оратория «была разучена с величайшим тщанием» [51] и исполнена «с пиететом, как если бы речь шла о его (Рубинштейна. — *Н. В.*) собственном сочинении» [33].

Но особенно скептически была воспринята включенная Рубинштейном в программы русская музыка, венским слушателям практически не известная. Музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова и музыка к «Князю Холмскому» Глинки, прозвучавшие в двух концертах подряд, побудили прессу писать о том, что Рубинштейн хочет «навязать венской

концертной публике, выросшей на классической музыке, вкус к русским сочинениям» [21]. Опус Римского-Корсакова, исполненный первым, подвергся единодушной обструкции, отзывы на него по тону были почти оскорбительными. Самые сдержанные рецензенты отметили в «Садко» красочную оркестровку при полном отсутствии «музыкальной мысли» [43, *27*]; менее сдержанные назвали его «шутовской пьеской, которую позволил себе исполнить Рубинштейн, поддавшись карнавальному настроению» (концерт проходил как раз во время венских карнавалов — *Fasching*), «такой скверной халтурой, на которую даже жаль тратить чернила» [22]. Но самым гневным критиком сочинения стал Эдуард Ганслик, который в своем отзыве на концерт дал волю возмущению и негодованию: «Сочинение в целом представляет собой программную музыку в самом смелом выражении, продукт одичания в сочетании с величайшим самомнением. Нам редко приходилось встречать такую бедность музыкальной мысли при такой дерзости оркестровки. <...> В Вене мы можем протестовать против потакания такому безобразному дилетантизму в наших концертных организациях, созданных для хорошей — я не скажу "классической" — музыки. Исполнение оркестровой пьесы, подобной этому "Садко", говорит о решительном непонимании концертной публики Общества, если не пренебрежении к ней» [19, *1*].

Несомненно, «Садко» — не лучшее сочинение Римского-Корсакова, и он сам в «Летописи моей музыкальной жизни» признавал у себя в тот период, к которому оно относится, недостаток композиционной техники и знаний. Однако приведенные уничижительные оценки вызваны в первую очередь тем, что «Садко» — явление, совершенно не вписывающееся в укорененную в Вене композиторскую традицию, порождение совсем другой эстетики, других представлений о принципах музыкального искусства. Попытка Рубинштейна расширить репертуарный горизонт концертов Общества друзей музыки показала, сколь замкнутой и самодостаточной была венская музыкальная культура того времени — и сколь воинствующе-нетерпимы были ее носители к любым проявлениям «инакомыслия».

Шлейф негативных оценок Римского-Корсакова прослеживается и в отзывах на следующий концерт, где исполнялась музыка Глинки к трагедии «Князь Холмский». Хотя говорить об успехе этого сочинения не приходится, воспринято оно было все же более благосклонно. Сравнивая обоих композиторов, рецензенты безусловно отдают предпочтение Глинке, у которого отмечают основательную образованность, «дар к воплощению музыкально-драматических ситуаций» [44, *75*]. Тем не менее, по мнению критиков, восприятие его партитуры затруднялось тем, что она была оторвана от драматургического контекста пьесы (к тому же венской публике совершенно неизвестной), а вне этого контекста в музыке не все было ясно. Раздавались и голоса против исполнения подобных «чужеродных» сочинений в программах Общества в принципе: «Национальный колорит, который широко присутствует в ней (музыке к «Князю Холмскому». — *Н. В.*), трогает нас лишь своей непривычностью; он положительно не гармонирует

со стилем этих концертов, которые имеют более высокую цель, чем показывать нам диковины» [55, *1–2*]. В свете таких заявлений особенно важным представляется авторитетное суждение выдающегося историка музыки Августа Вильгельма Амброса, который печатал критические статьи в газете *Wiener Zeitung*. О Глинке он пишет подробно, со знанием дела, и хотя его оценку тоже положительной не назовешь, он встает на сторону Рубинштейна в его желании познакомить венскую публику с музыкой иного происхождения: «Композитор считается в России классиком, как в Германии Моцарт или в Италии Россини. Это был несомненный и богатый талант, хотя его музыке присущ, я бы сказал, известный варварский оттенок; она первозданна, духовно крепка, но применения н а ш и х художественных критериев она не выдерживает. <...> При всех прекрасных, оригинальных, порой ошеломляющих и пленительных чертах ей все же недостает подлинной музыкальной культуры. Увертюра и антракты подобны диковинным фрагментам, которые будто бы кто-то вырезал острым ножом из огромной, прекрасной картины истории, то, что попалось под руку, — мы видим образы, волнующие, страстные порывы, но никакой взаимосвязи, никаких построений. Глинка привлекает больше всего, когда он выступает как национально-русский композитор, его так называемая “Камаринская” в этом смысле настоящая жемчужина, а опера “Жизнь за царя” содержит первоклассные красоты. Привлекательна и его волшебная опера “Руслан и Людмила”, мне вспоминается в ней марш при выходе чародея-карлика со своей свитой — всякой нечистью, как в искушении св. Антония, гениальная, восхитительно-фантастическая музыка. И если даже музыка к “Холмскому” несколько уступает всему этому, сам выбор тем не менее заслуживает благодарности — мы не имеем права откровенно игнорировать такого человека как Глинка, но должны, насколько возможно, его узнать» [8].

В конечном итоге опыт Рубинштейна по знакомству венской публики с творчеством русских композиторов успешным назвать нельзя. Русская музыка была встречена с непониманием и настороженностью, и представление о ней в целом сформировалось весьма неблагоприятное. «Злосчастный Римский-Корсаков лишил у нас русскую музыку уважения и репутации», — писал анонимный критик в одной из венских газет [42]. Можно сказать, что печально знаменитый отзыв Ганслика о Скрипичном концерте Чайковского, мировая премьера которого состоялась в Вене 4 декабря 1881 года, как о «дурно пахнущей» музыке [17, *1*] был отчасти уже предопределен сложившимся негативным мнением о том, что сочиняют в России. Возможно, в стремлении показать ве́нцам композиторские достижения своей родины Рубинштейну стоило более избирательно, учитывая местные особенности, подойти к подбору репертуара — как это сделал три десятилетия спустя Сергей Дягилев, которому попытка музыкального «экспорта» удалась блестяще. После периода директорства Рубинштейна следующие сочинения русских композиторов (помимо его собственных) появились в программах Музикферайна очень нескоро: 4 января 1885 года под управлением Ганса Рихтера была исполнена увертюра к «Руслану и Людмиле» и далее лишь

28 февраля 1904 года, уже в новом веке, под управлением Фердинанда Лёве — Первая симфония Чайковского.

Среди концертов, проведенных Рубинштейном, очень большое внимание венская пресса уделила еще одному, в котором прозвучало его собственное произведение — «духовная опера» (так было написано в программке) «Потерянный рай» по поэме Дж. Мильтона. Отклики на концерт переросли в обсуждение самого сочинения и творчества Рубинштейна-композитора в целом. Законченный в 1856 году, «Потерянный рай» ранее уже исполнялся в Вене 6 апреля 1859 года под руководством Й. Хельмесбергера. Изначально Рубинштейн назвал свое сочинение ораторией, что было отражено в издании авторского клавираусцуга у Б. Зенфа. В рецензиях на венское исполнение 1859 года сочинение также именуется ораторией. Однако когда у Рубинштейна постепенно сформировалась идея «пересадить ораторию с концертной эстрады на сцену» (цит. по: [1, *54*]) — его концепция «духовной оперы» (первым таким сочинением стало «Вавилонское столпотворение», 1869), он решил, внеся минимальные изменения в партитуру, отнести к этому жанру и «Потерянный рай».

Новое жанровое определение стало мишенью для венской прессы. Все рецензенты сошлись в том, что представленное сочинение — именно ораторія и ничто иное: в нем слишком мало драматического действия, чтобы можно было представить его себе на сцене. Критиковали также несообразности либретто Арнольда Шлёнбаха, решение Рубинштейна ввести в ораторию в качестве поющего персонажа Бога-творца («Голос» в партитуре) — «сентиментально-лирический тенор» [50, *8*], но главное — отсутствие в сочинении композиционной целостности, по причине чего оно вызывает интерес лишь эпизодически: отдельные находки, отдельные творческие удачи (прежде всего в хоровых номерах) на общем весьма безотрадном, монотонном фоне. Преобладающий декламационный стиль вокальных партий критики сравнивают с Вагнером, по отношению к которому Рубинштейн находился в принципиальной оппозиции, — но «та самая декламация, которая зачастую глубоко захватывает нас у Вагнера, у Рубинштейна почти везде кажется неловкой, бедной и сухой» [30, *2*]. «Музыкальным идеям Рубинштейна <...> может позавидовать большинство современников, но только он не знает, что с ними делать, и измучивает их буквально до смерти, — писал Теодор Хельм. — В наименьших музыкальных формах, где развивать особенно нечего, Рубинштейн подлинно гениален, сегодня никто не пишет лучших песен, чем он; но для того, чтобы наполнить жизнеспособными образами широкие пространства симфонии, оратории, ему не хватает непрерывности творческой силы. Он с воодушевлением берется за большое дело, но вскоре необходимые усилия начинают его раздражать, фантазия и желание работать улетучиваются, он ищет повсюду лишь эффекты и предоставляет говорить за себя другим мастерам. <...> Общее впечатление от сочинения <...> примерно такое: прекрасные намерения, превосходные детали, ничего целостного, сил композитора недостаточно для решения его задачи» [ibid.].

По поводу «Потерянного рая» с большой статьей вновь выступает Амброс, и снова его мнение выделяется взвешенностью и основательностью, а также подчеркнуто уважительным отношением к Рубинштейну, которого он называет «одним из первых композиторов» своего времени [7, *289*]. «Но так же верно и то, что большие сочинения Рубинштейна редко оставляют вполне чистое, неомраченное впечатление, — продолжает Амброс. — <...> Вот и в “Потерянном рае” хорошее и верное чередуется с незначительным, и даже с бессодержательными моментами. В целом сочинение кажется опасно-утомительным. <...> Во всем протяженном и обширном “Рае” сложно будет найти хотя бы полдюжины мотивов с явно выраженной физиономией, и место органического, здорового развития занимают декламации, интересные, поражающие гармонические последовательности, арфовые и тромбоновые эффекты. Там, где мы ожидаем, даже требуем акцентов страсти, чувства, боли, радости и т. д., везде все тот же тусклый, декламационный тон» [ibid.]. Похожим образом с редким единодушием высказывались и прочие рецензенты.

Несмотря на внешние атрибуты успеха, оратория Рубинштейна не была принята венской аудиторией. Как и во множестве других случаев, аплодисменты многочисленной публики относились главным образом «к персоне по праву любимого и уважаемого композитора, а не к самому сочинению» [30, *3*].

Но под занавес пребывания в Вене Рубинштейна ждало еще одно, более жестокое, разочарование. Оно было связано с фиаско его оперы «Фераморс», поставленной в Придворной опере. Эту премьеру в Вене ждали с нетерпением, пресса неоднократно сообщала о ходе подготовки спектакля, все билеты на него были раскуплены. Директор театра Иоганн Хербек, по чьей инициативе опера и была поставлена, сделал все возможное для успеха: он дирижировал сам, были задействованы лучшие исполнители, значительные средства затрачены на декорации и костюмы. Тем более обескураживающим стал сокрушительный провал: опера выдержала всего два представления (24 и 27 апреля 1872 года) и была снята с репертуара. Этот удар был особенно болезненным для Рубинштейна потому, что совпал с его прощальными концертами, в ходе которых венская публика выражала по отношению к нему самые теплые чувства.

Опера «Фераморс» была закончена Рубинштейном в 1862 году и впервые увидела свет рампы в Дрездене 24 февраля 1863 года, без особого успеха. Сам композитор считал, что сценической судьбе его сочинения очень повредило то, что незадолго до «Фераморса» в Париже и на других европейских сценах была поставлена опера Фелисьена Давида «Лалла-Рук» на тот же самый сюжет из одноименной повести Томаса Мура[65]. Рецензенты венской премьеры «Фераморса» в один голос ругали растянутое и пассивное либретто Юлиуса

[65] Парижская премьера оперы Давида состоялась 12 мая 1862 года и имела большой успех. В Вене эта опера была поставлена 22 апреля следующего года в Кернтнертор-театре.

Роденберга, которое давало простор лирическим излияниям героев, однако исключало всякое драматическое действие. Отмечался и характерный недостаток большинства рубинштейновских партитур: после многообещающего начала (I акт) дальнейшее расхолаживает, становясь по мере продвижения к концу все более бледным и невыразительным. Сравнивая оперы Рубинштейна и Давида и находя в них, при всем несходстве их авторов, сходные достоинства и недостатки, Ганслик писал: «В целом опера Рубинштейна сильнее, Фелисьена Давида — тоньше и закругленнее. Кульминации рубинштейновской партитуры безусловно превосходят кульминации француза, их блеск отражает гораздо более значительный, богатый талант. Напротив, в работе Давида царит большее равновесие, и между ее наислабейшими и наилучшими моментами нет такого разрыва, как у Рубинштейна. Поэтому "Лалла-Рук" оставляет в конечном итоге более выгодное, благородное впечатление, чем "Фераморс"» [16, *1*]. Как сообщали венские газеты, немецкие театры, ожидавшие успеха «Фераморса», чтобы поставить его у себя, теперь сделали выбор в пользу другой «ориентальной» оперы — «Аиды» Верди [39]. Сама эта альтернатива показывает, сколь высокое положение занимал композитор Рубинштейн на европейской музыкальной сцене: его творчество рассматривалось в одном ряду с крупнейшими явлениями своего времени.

Неудача «Фераморса» побудила Амброса изложить свои наблюдения над творчеством Рубинштейна в целом. Подробно разбирая его симфонию «Океан» и сравнивая ее с «Пасторальной симфонией» Бетховена (более высокой оценки от венского критика нельзя и ожидать), Амброс вопрошает: «Возможно ли <...>, что такое сочинение, как симфония "Океан", и такое, как опера "Фераморс", рождены одной фантазией?» [9, *435*] Выражая надежду, что «"Фераморс" не станет для Рубинштейна Ватерлоо», он заканчивает свою статью следующим суждением, которое могло бы достойно подытожить отношение венцев к русскому музыканту: «Думаю, художника всегда надо судить по лучшему, что он делает, и не превращать то или иное менее удачное сочинение в пункт обвинения. Если применить подобное по отношению к Рубинштейну, то его слава художника останется непоколебимой на все времена» [ibid., *437–438*][66].

Спустя всего пару недель после прощания маэстро с Веной произошло событие, которое оттеснило воспоминания о пусть и спорном, но весьма незаурядном рубинштейновском сезоне. 12 мая в Большом зале Музикферайна с венскими «филармониками» триумфально выступил Рихард Вагнер, продирижировавший «Героической симфонией» Бетховена и фрагментами из своих опер. И именно этот концерт стал центральным событием всего года. «Антон Рубинштейн, который несмотря на половинчатый успех его "Потерянного рая" и решительное фиаско "Фераморса" был избранным

[66] Сам Рубинштейн в письме к либреттисту Ю. Роденбергу назвал среди причин неудачи «Фераморса» в Вене прежде всего свой отказ дирижировать оперой, что привело к «недоразумениям в темпах и при разучивании», а также неудачное распределение ролей и, наконец, «демонстративную оппозицию Вагнеровского союза» [54, *256*].

любимцем венских друзей музыки, забыт начиная с того момента, когда нашу городскую черту пересек Вагнер», — писал Теодор Хельм [38, *329*]. Ему вторил Людвиг Шпайдель: «Я не восторгаюсь Вагнером, но если мне предложат выбор между оперой Рубинштейна и оперой Вагнера, признаюсь: о, в тысячу раз лучше хлещите меня до смерти вагнеровской крапивой, только избавьте от медленной пытки рубинштейновской скуки!» [59, *2*] Эти слова принадлежат человеку, который несколько лет спустя назвал вступление к «Лоэнгрину» «коробкой с майскими жуками» [68, *69*].

После отъезда: вместо заключения

Рубинштейн покинул Вену, но до конца жизни возвращался в этот город. Он еще многократно выступал здесь как пианист и дирижер собственных сочинений. Назовем, в частности, его гастроли в марте 1875 года (три концерта); в феврале — начале марта 1878, когда он приехал в Вену дирижировать премьерой оперы «Маккавеи» (24 февраля) и попутно исполнил две сольные программы; в феврале 1884 (выступал четырежды); а также концерт 16 марта 1893, в ходе которого Филармоническим оркестром и хорами Венской Певческой академии и Шубертовского союза под управлением автора была снова исполнена оратория «Потерянный рай», и исполнена превосходно. В последний раз он был в Вене весной 1894 года, продирижировав 14 апреля концертом из собственных сочинений и дав 11 апреля сольный благотворительный концерт в пользу Венской консерватории, который Теодор Хельм назвал «бесспорно величайшим фортепианным наслаждением сезона» [37, *249*]. Наконец, Вена была одной из семи столиц Исторических концертов Рубинштейна сезона 1885/86 — его беспрецедентного по размаху пианистического проекта, осуществить который мог только музыкант такого масштаба и такой энергии, как он. В связи с последним циклом концертный агент Рубинштейна Герман Вольф писал о его невероятной популярности именно в Вене: «Публика обожествляет его, сходит с ума от восхищения и делает все, чтобы доказать ему свою любовь» (цит. по: [60, *124*]). Продолжали ставиться здесь и его оперы: помимо «Маккавеев», на сцене Придворной оперы исполнялся «Нерон» (премьера 20 апреля 1885). Однако в репертуаре они не закрепились — Рубинштейна-композитора Вена так и не приняла. Русский маэстро оставил после себя память и именной стипендией в Венской консерватории, и конкурсом пианистов и композиторов на приз Рубинштейна, который, начиная с 1890 года, должен был проходить раз в пять лет поочередно в четырех европейских столицах. В августе 1900 года такой конкурс принимала Вена[67].

По прошествии времени о периоде директорства Рубинштейна в Обществе друзей музыки вспоминали сдержанно. «Это был, вероятно, самый знаменитый, но никак не лучший из наших “артистических директоров”, — писал Ганслик. — Его деятельность продолжалась только год и не оставила

[67] Лауреатом этого конкурса по композиции стал А. Ф. Гедике, по фортепиано — бельгийский пианист Эмиль Боске.

никаких следов в истории нашего концертного дела» [35, *235*]. Эту характеристику нельзя считать беспристрастной — в воспоминаниях Ганслика сквозит обида на Рубинштейна за то, что несмотря на их знакомство, тот не проявлял к нему никакого интереса и не желал общаться. Однако со своим коллегой солидарен и Теодор Хельм, который, как и Ганслик, не особенно высоко оценивает художественные итоги венского сезона Рубинштейна: «В целом недоставало выстроенности программ и стилистической выверенности исполнения». По его мнению, особенно уязвим был Рубинштейн в работе с хором: «Порой возникало ощущение, что это дело не доставляло ему настоящей радости» [37, *52*]. Что касается руководства оркестром, то критику казалось, что «он рассматривает оркестр Общества как огромное фортепиано, на котором по своему желанию может играть в привычной для себя одухотворенной, захватывающей, но все же не лишенной своеволия манере. Всякий, кто не раз слушал гениальную игру Рубинштейна, знает, сколь многое в ней зависело от сиюминутного настроения великого артиста. <...> Точно так же, как на фортепиано, “играл” теперь Рубинштейн целый сезон, пока возглавлял концерты Общества (1871–1872), оркестром» [ibid., *53*].

Современные историки Музикферайна тоже придерживаются мнения, что директорство Рубинштейна прошло незаметно. Так, в материалах выставки, организованной к 200-летию Общества в 2012 году и демонстрирующей «вершины» истории Музикферайна [10], имя Рубинштейна даже не было упомянуто. Очевидно, что к «вершинам» его деятельность не относят.

Для самого Рубинштейна, как мы видели, директорство в Вене не означало ничего судьбоносного — это был эпизод в его жизни, чрезвычайно богатой событиями, свершениями и артистическими контактами. Он честно выполнил свои обязательства, однако не собирался так же самозабвенно и жертвенно отдаваться венскому концертному делу, как музыкально-организаторской деятельности в Санкт-Петербурге, — тем более что в Вене, с ее развитыми и достаточно эффективными музыкальными институтами, это и не требовалось.

Тем не менее, сам факт приглашения Рубинштейна на должность руководителя одной из крупнейших концертных организаций Европы свидетельствовал о признании его художественного авторитета (и не только как пианиста), а вместе с тем — и первых достижений молодой русской музыкальной культуры, которой вскоре предстояло заявить о себе на международной сцене. Как и во многом другом, Рубинштейн явился здесь первопроходцем, посредником, который всей своей деятельностью, самим образом жизни налаживал творческие контакты, взаимообмен, прививал на отечественной почве лучшее из того, что было ему известно из европейского опыта, — и, с другой стороны, знакомил европейскую публику с тем, что особенно ценил в русской культуре. Результаты его посредничества не заставили себя ждать.

Использованная литература

1. *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. II: 1867–1894. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 492 с.
2. *Вальтер В.* Антон Григорьевич Рубинштейн: к двадцатилетию со дня его смерти // Вестник Европы. 1914 (49-й год). Кн. 12 (декабрь). С. 294–304.
3. *Рубинштейн А. Г.* Автобиографические рассказы (1829–1867) // Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. I: 1829–1867. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1957. С. 397–421.
4. *Рубинштейн А. Г.* Автобиографические рассказы (1867–1889) // Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. II: 1867–1894. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 451–461.
5. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. I: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. 215 с.
6. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. II: Письма (1850–1871) / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. 221 с.
7. *Ambros A. W.* Feuilleton: “Das Verlorene Paradies”, von A. Rubinstein // Wiener Abendpost (приложение к газете Wiener Zeitung). 28. März 1872. S. 288–290.
8. *Ambros A. W.* Feuilleton: Musik // Wiener Abendpost (приложение к газете Wiener Zeitung). 6. März 1872. S. 215.
9. *Ambros A. W.* Wiener musikalische Revue // Wiener Zeitung. 28. April 1872. S. 435–438.
10. *Biba O., Fuchs I.* “Die Emporbringung der Musik”: Höhepunkte aus der Geschichte und aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungssaal des Musikvereins-Gebäude 5. November bis 22. Dezember 2012. Wien: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 2012. 116 S.
11. *Böhm A.* Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien: Adolf Holzhausen, 1908. 182 S. + 92 S. Beilage.
12. *Bülow, H. von*. Briefe. III. Band: 1855–1864 / hrsg. von M. von Bülow. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1898. 650 S.
13. *Busoni F.* Rubinstein in Wien // Zeitschrift für Musik. 1934. H. 11 (November). S. 1118–1121.
14. *-der.* Musik // Wiener Salonblatt. 28. April 1872. S. 214.
15. *-der.* Zu Rubinstein’s Abschied // Wiener Salonblatt. 12. Mai 1872. S. 238–239.
16. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] “Feramors”. Lyrische Oper in drei Aufzügen von Anton Rubinstein // Neue Freie Presse. 27. April 1872. S. 1–3.
17. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] Feuilleton: Concerte // Neue Freie Presse. 24. Dezember 1881. S. 1–2.
18. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] Feuilleton: Musik // Neue Freie Presse. 7. November 1871. S. 1–2.

19. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] Feuilleton: Musik // Neue Freie Presse. 26. Januar 1872. S. 1–3.
20. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] Feuilleton: Oper und Concert // Neue Freie Presse. 4. Januar 1872. S. 1–3.
21. *Ed. K.* [Eduard Kulke] Musik // Das Vaterland. 5. März 1872. S. 1.
22. *Ed. K.* [Eduard Kulke] Oper und Concerte // Das Vaterland. 24. Januar 1872. S. 1.
23. *Ed. K.* [Eduard Kulke] Zweites Gesellschafts-Concert // Das Vaterland. 29. November 1871. S. 1.
24. *Ehrlich H.* Dreißig Jahre Künstlerleben. Berlin: Verlag Hugo Steinitz, 1893. 416 S.
25. *Florestan* [Johann Georg Woerz]. Feuilleton: Vorboten der Concertsaison // Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. 23. Oktober 1871. S. 3.
26. Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: 1. Abteilung: 1812–1870 / verfasst von R. Perger. 2. Abteilung: 1870–1912 / verfasst von R. Hirschfeld. Wien: A. Holzhausen, 1912. 348 S.
27. Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Sammlungen und Statuten / zusammengestellt von E. Mandyczewski. Wien: A. Holzhausen, 1912. 265 S.
28. *Goldmark K.* Erinnerungen aus meinem Leben. Wien [u. a.]: Rikola, 1922. 154 S. См. также: URL: http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Goldmark,+Karl/Erinnerungen+aus+meinem+Leben (дата обращения: 01.03.2016).
29. *Göllerich A.* Franz Liszt. Berlin: Marquardt, 1905. 331 S. + 27 S. Notenbeilage.
30. *h*— [Theodor Helm]. Das zweite außerordentliche Gesellschaftskonzert // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 28. März 1872. S. 2–3.
31. —*h* [Theodor Helm]. Erstes Gesellschaftskonzert // Neues Fremden-Blatt. 7. November 1871. S. 6.
32. *h*— [Theodor Helm]. Konzerte // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 16. April 1872. S. 2–3.
33. *h*— [Theodor Helm]. Konzerte // Neues Fremden-Blatt. 2. Januar 1872. S. 3.
34. *h*— [Theodor Helm]. Rubinstein's Abschiedskonzert // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 24. April 1872. S. 2–3.
35. *Hanslick E.* Aus meinem Leben. Kassel: Bärenreiter, 1987. 527 S.
36. *Hanslick E.* Geschichte des Concertwesens in Wien. Hildesheim; N. Y.: Georg Olms, 1979. (Nachdruck der Ausgabe: Wien, 1869–1870). Bd. 1. 438 S.
37. *Helm Th.* Fünfzig Jahre Wiener Musikleben (1866–1916): Erinnerungen eines Musikkritikers / erschienen in 101 Fortsetzungen, vom 1. Jänner 1915 bis 1. März 1920 in der Zeitschrift "Der Merker"; in Buchform gefasst, geordnet, neu paginiert und mit einem Register versehen von Max Schönherr. Wien: M. Schönherr [Selbstverl.], 1974. Bd. 1. 342 S.
38. *Helm Th.* Musikbriefe: Wien // Musikalisches Wochenblatt. 17. Mai 1872. S. 329–330.
39. Illustrirtes Wiener Extrablatt. 3. Mai 1872. S. 4.
40. *Kalbeck M.* Johannes Brahms: in 4 Bde. Bd. II. 1. Halbband: 1862–1868. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908. 498 S.
41. *Kalbeck M.* Johannes Brahms: in 4 Bde. Bd. II. 2. Halbband: 1869–1873. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1909. 498 S.

42. Konzerte // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 6. März 1872. S. 2.
43. Kunstnotizen // Blätter für Musik, Theater und Kunst. 23. Januar 1872. S. 27–28.
44. Kunstnotizen // Blätter für Musik, Theater und Kunst. 5. März 1872. S. 75–76.
45. *Liszt F.* Franz Liszt in seinen Briefen: eine Auswahl / hrsg. mit einem Vorwort und Kommentaren von F. R. Jung. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. 523 S.
46. *Liszt F.* Franz Liszt's Briefe: in 8 Bde. / gesammelt und hrsg. von La Mara. Bd. 1: Von Paris bis Rom. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1893. 399 S.
47. *Liszt F.* Franz Liszt's Briefe: in 8 Bde. / gesammelt und hrsg. von La Mara. Bd. 6: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1902. 375 S.
48. *Liszt F.* Franz Liszt's Briefe: in 8 Bde. / gesammelt und hrsg. von La Mara. Bd. 8: 1823–1886. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1905. 427 S.
49. *Lott R. A.* From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland. Oxford: Oxford University Press, 2003. 366 p.
50. —*m.* Rubinstein's "Verlorenes Paradies" // Neue Freie Presse. 29. März 1872. S. 7–8.
51. Musik // Wiener Abendpost (приложение к газете Wiener Zeitung). 3. Januar 1872. S. 6.
52. Rechenschaftbericht der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde erstattet in der ordentlichen General-Versammlung vom 29. Dezember 1871. Wien: Verlag der Gesellschaft der Musikfreunde, 1871. 63 S.
53. Rechenschaftbericht der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde für das Verwaltungsjahr 1871–72. Erstattet in der ordentlichen General-Versammlung vom 28. Dezember 1872. Wien: Verlag der Gesellschaft der Musikfreunde, 1872. 104 S.
54. *Rodenberg J.* Meine persönlichen Erinnerungen an Anton Rubinstein. Nebst Briefen // Deutsche Rundschau. Bd. 82. Januar — März 1895. S. 242–262.
55. *Schelle C.* Konzerte // Die Presse. 6. März 1872. S. 1–3.
56. *Schorn, A. von.* Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe. Berlin: S. Fischer, 1901. 508 S.
57. *Sp.* [Ludwig Speidel] Konzerte // Fremden-Blatt. 24. April 1872. S. 6.
58. *Sp.* [Ludwig Speidel] Zu Grillparzer's Todtenfeier // Fremden-Blatt. 4. Februar 1872. S. 6.
59. *Speidel L.* Feuilleton: Richard Wagner und die deutsche Sache // Deutsche Zeitung. 18. Mai 1872. S. 1–2.
60. *Stargardt-Wolff E.* Wegbereiter großer Musik. Berlin; Wiesbaden: Bote & G. Bock, 1954. 312 S.
61. *Taylor Ph. S.* Anton Rubinstein. A Life in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 340 p.
62. Vom Theater // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 26. April 1872. S. 3.
63. *Walker A.* Franz Liszt: in 3 Vol. Vol. 3: The Final Years: 1861–1886. London; Boston: Faber and Faber, 1997. 594 p.
64. Wiener Abendpost (приложение к газете Wiener Zeitung). 7. November 1871. S. 1023–1024.
65. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. 18. September 1871. S. 6.

66. *Wilbrandt A.* Erinnerungen. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1905. 258 S. См. также: URL: http://www.zeno.org/Literatur/M/Wilbrandt,+Adolf+von/Autobiographisches/Erinnerungen (дата обращения: 01.03.2016).
67. The William Steinway Diary, 1861–1896. URL: http://americanhistory.si.edu/steinway-diary (дата обращения: 18.09.2016).
68. Wörterbuch der Unhöflichkeit: Richard Wagner im Spiegel der zeitgenössischen Kritik / hrsg. von W. Tappert. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967. 134 S.
69. *Zabel E.* Anton Rubinstein: Ein Künstlerleben. Lpz.: Bartholf Senff, 1892. 288 S.