

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра теории музыки

В. В. Горячих

А. Г. Рубинштейн. Творчество

Историко-аналитический очерк

Санкт-Петербург
2015

ББК 85.317

Г 71

Горячих В.В. А. Г. Рубинштейн. Творчество: Историко-аналитический очерк. Учебное пособие по дисциплине «Анализ музыкальных произведений» по направлению подготовки 051400 Музыковедение / Горячих В.В. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2015. – 62 с.

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

Рецензенты:

к. иск., доцент Л. П. Иванова

к. иск., доцент Н. Ю. Афонина

© В. В. Горячих, 2015

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	4
<i>Введение</i>	6
<i>Симфоническое творчество</i>	17
<i>Оперы</i>	32
<i>Вокальная музыка</i>	52
<i>Вместо заключения</i>	57
Рекомендованная литература	61

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Фигура Антона Григорьевича Рубинштейна – одна из ключевых в истории русской музыки классического периода. Подобный взгляд в отечественной музыкальной историографии принят частично: безоговорочно – по отношению к исполнительской, музыкально-общественной и педагогической деятельности Рубинштейна, и лишь отчасти – в отношении его композиторского творчества¹. Эта двойственность возникла еще при жизни Рубинштейна и сформировалась первоначально в музыкальной критике. Дальнейшая эволюция оценки его творческого вклада в русскую классическую музыку (по мере сужения круга звучащих на концертной эстраде и в театрах произведений композитора) проходила уже преимущественно в специализированной музыковедческой литературе и получала отражение в учебниках и учебных пособиях. Многие ценные, интересные, а подчас – и парадоксальные наблюдения над музыкой Рубинштейна его современников и музыкантов следующего поколения (например, в работах Б. В. Асафьева) со временем были вытеснены на «периферию», поскольку в сложившейся картине – немногих удачных сочинений композитора (узок был их круг!) на фоне «безбрежного моря» менее удачных, малоинтересных, достойных лишь упоминания в длинных перечнях, заканчивающихся неизменным «и др.» – они оказались почти не востребованы.

Эту картину не смогла существенно поколебать даже подвижническая деятельность Л. А. Баренбойма, не только издавшего вперые значительнейшую часть эпистолярного наследия Рубинштейна и переиздавшего его литературно-музыкальные работы², но и выпустившего в свет двухтомную монографию о композиторе³. Баренбойм поставил перед собой задачу, до тех пор никем не решенную: дать оценку, а во многих случаях и анализ (пусть, по понятным причинам, и очень краткий) практически *всех* сочинений Рубинштейна. После Баренбойма эту задачу перед собой больше никто вновь не ставил.

Попытка исследователя на основании столь масштабного обзора творчества Рубинштейна пересмотреть сложившиеся о нем представления удалась лишь частично. В сильной стороне (охват всего творчества) таилась и слабость, так как в условиях последовательного раз-

¹ Характерно, что во всех отечественных энциклопедических изданиях первым после фамилии Рубинштейна идет определение *пианист*.

² Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: В 3 т. / Сост., текстол. подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. М., 1983–1986.

³ Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: В 2 т. Т. 1. Л., 1957. Т. 2. Л., 1962.

бора (в хронологическом порядке) произведения композитора оказались «выравнены» (и отчасти «уравнены») в степени подробности описания, отведенного им места в монографии. Такой подход, на наш взгляд, косвенно повлиял и на восприятие Баренбоймом их художественного значения. В целом же, помимо огромной массы ценных сведений о творческой деятельности Рубинштейна, монография Баренбойма содержит большое количество справедливых и не устаревших по сей день наблюдений и оценок в отношении сочинений композитора.

После работ Баренбойма и Т. А. Хопровой⁴ последовала длительная пауза, которая была нарушена появлением статьи Л. З. Корабельниковой в седьмом томе «Истории русской музыки»⁵. В ней была сделана попытка частичного обновления к тому времени уже весьма обветшавших представлений о музыкальном творчестве композитора. Эта тенденция продолжилась в последующие десятилетия (упомянем здесь написанную Д. Р. Петровым главу о Рубинштейне из новой «Истории русской музыки»⁶, издаваемой Московской консерваторией). После долгого перерыва появились исследования, посвященные отдельным жанрам и сочинениям Рубинштейна (среди них выделим работы Е. А. Зинькевич – специалиста по раннему творчеству композитора), был защищено несколько кандидатских диссертаций⁷, издан сборник статей⁸. Можно предполагать, что возросший музыковедческий интерес к творчеству Рубинштейна коррелируется с исполнительской активностью. Во всяком случае, то, что произведения композитора все чаще звучат не только в России, но и в мире, позволяет на это надеяться.

Одна из задач, поставленных перед собой автором в настоящем пособии, заключается в продолжении работы предшественников – в сильном обновлении сложившихся взглядов на творчество Рубинштейна, освобождении их от пусть и авторитетных, но уже не отвечающих современным представлениям оценок (эта задача еще далека от решения). Распространяется она не только на известные сочинения, но и на почти забытые в нашей стране (не звучащие уже много деся-

⁴ Хопрова Т.А. А. Г. Рубинштейн. Л., 1963.

⁵ Корабельникова Л.З. А. Г. Рубинштейн // История русской музыки: В 10 т. Т. 7. Ч. 1. М., 1994.

⁶ Петров Д.Р. А. Г. Рубинштейн // История русской музыки: Учебник. В 3 вып. Вып. II. Кн. 1 / Под общ. ред. Е. Сорокиной и Ю. Розановой. М., 2009.

⁷ См., в частности: Голобородько М.А. Эволюция жанра струнного квартета и квартетное творчество А. Г. Рубинштейна. Дисс. ... канд. иск. СПб., 1997; Скирдова А.А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра. Дисс. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2011.

⁸ Антон Григорьевич Рубинштейн: Сб. статей / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб., 1997.

тилетий), прежде всего симфонии, музыкально-характеристические картины, оперы – важнейшие жанры творчества Рубинштейна. Конечная цель – принципиальный пересмотр сложившихся представлений уже не только об отдельных произведениях композитора, но и о стиле в целом, его соотношении с общенациональным русским стилем той эпохи, а значит – и переоценка исторического значения фигуры Рубинштейна в целом⁹. Эта цель, разумеется, не может быть достигнута в рамках настоящего очерка. Но он, в представлении автора, должен стать еще одним «кирпичиком» в построении нового, исторически объективного взгляда на музыку Антона Григорьевича Рубинштейна.

Введение

Композиторское творчество А. Г. Рубинштейна оценивалось при жизни автора весьма пристрастно и далеко не всегда объективно, но интерес к нему был постоянен, начиная с самых первых сочинений¹⁰. Даже критично настроенный к композитору В. В. Стасов в обзорной работе «Двадцать пять лет русского искусства» (1882–1883) высоко отозвался о ряде произведений Рубинштейна. От неприятия Рубинштейна как композитора до парадоксально-высокой оценки в книге «Русский романс» эволюционировала оценка Ц. А. Кюи: «Быть может, даже, талант его в сущности был крупнее, чем тот, который проявляется в его сочинениях»¹¹. Приведенные мнения тем более существенны, что были высказаны в финале композиторской деятельности Рубинштейна, продолжавшейся более полувека. В течение этого времени отношение к ней менялось порой полярно, но преобладающей была все же критика, причем далеко не беспристрастная. Едва ли не фатальную роль здесь сыграли ранние выступления композитора в печати, понятые тогда превратно, но и сегодня рассматриваемые лишь в ракурсе «заблуждений» молодого музыканта, в отрыве от его художественной эстетики.

В связи с вынужденным уходом Рубинштейна в 1867 году из консерватории и отъездом из Петербурга Кюи писал: «...В своих от-

⁹ Аналогичной точки зрения придерживается Д. Р. Петров, см. его статью «Русская музыка середины XIX века. Невостребованное» в сб.: Наследие: Русская музыка – мировая культура: Сб. статей, материалов, писем и воспоминаний. Вып. I / Сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. М., 2009.

¹⁰ Среди тех, кто откликнулся в печати на самый первый опус Рубинштейна – фортепианный этюд «Ундина» (1842), был Р. Шуман. Текст этой рецензии был опубликован на русском языке в «Русской старине» в 1889 году (Т. LXV. Ноябрь. С. 635–636).

¹¹ Кюи Ц.А. Русский романс: Очерк его развития. СПб., 1896. С. 41.

ношениях к нашему музыкальному миру был самостоятелен в высокой степени, был чужд духу интриги и двуличности»¹². Созвучное мнение о Рубинштейне высказал и П. И. Чайковский (в письме к Н. Ф. фон Мекк): «Кроме того, что он исключительно одаренный художник, но и человек он безусловно честный, великодушный, стоящий и всегда стоявший выше всех тех отвратительно-мелочных дрызг, которыми переполнена жизнь всевозможных музыкальных кружков»¹³. Но даже находясь, в морально-этическом плане, «над схваткой» «воинствующих партий» (выражение Рубинштейна), он не мог остаться в стороне от борьбы идей в рассматриваемую эпоху: это противоречило бы всем устремлениям чрезвычайно активной, могучей личности Рубинштейна.

Первое его выступление в печати – статья «Русские композиторы» (1855), опубликованная в венском журнале «*Blätter für Musik, Teater und Kunst*», – вызвало бурю эмоций и оставило после себя длинный негативный «шлейф». Среди различных идей, высказанных автором (например, о важности для композиторов сокровищ русского музыкального фольклора, о значении песенно-романсового творчества и «Камаринской» М. И. Глинки для русской музыки), внимание привлекли, главным образом, мысль о невозможности создания национальной оперы и, вследствие этого тезиса, мнение о неудаче опер Глинки. Хотя впоследствии Рубинштейн и охарактеризовал статью как «порядочную глупость», которая едва его не «повалила», она долгое время служила аргументом в нападках на композитора, обвинениях его в неприятии русской музыки и т.п. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что статья была написана из патриотических соображений¹⁴ и с самыми высокими целями¹⁵.

Следующая публикация, «О музыке в России» (1861), вышедшая в журнале «Век», имела программные цели. Рубинштейн обобщил в ней свои мысли о музыкальном образовании, профессионализме и дилетантизме в русской музыке и обосновал необходимость открытия

¹² [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1867. № 261. Цит. по: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: В 2 т. Т. 1. Л., 1957. С. 350.

¹³ Письмо от 14 февраля 1886 года. См.: Чайковский П.И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: В 2 т. / Ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. Т II. 1879–1881. М.; Л., 1935. С. 405–406.

¹⁴ «Это надо было сделать для моих соотечественников», – писал Рубинштейн матери 28 октября 1855 года (цит. по: Рубинштейн А.Г. Избранные письма / Под общ. ред. Л. А. Баренбойма. М., 1954. С. 9–10.).

¹⁵ Статья возникла под прямым влиянием Ф. Листа, убеждавшего Рубинштейна незадолго до этого в письме, что долг настоящего артиста – взяться за перо для защиты «нашего очага и наших убеждений».

консерватории в России. Важно и то, что в статье отразился *практический* опыт Рубинштейна как педагога, дирижера и руководителя, накопленный им с момента организации в Петербурге Певческой академии (1858), Русского музыкального общества и симфонических концертов РМО (1859), подготовительных курсов при РМО (в конце 1859 года), выросших впоследствии в консерваторию (1862). Полемика вокруг этой статьи и идеи открытия консерватории обозначила первый серьезный раскол в русской музыкальной культуре. Оставляя в стороне аргументы каждой из сторон (выступивших в поддержку консерватории, а также ее противников – В. В. Стасова, высказавшего солидарную точку зрения композиторов кружка М. А. Балакирева, и А. Н. Серова), подчеркнем главное: открытие консерватории (а в будущем – других учебных заведений под эгидой РМО) помогло создать прочный *фундамент*, на котором, в конечном счете, выросло *национальное* «здание» русской музыки¹⁶. Многие современники видели это иначе.

Вопрос национальной русской музыки, национального русского стиля и позиции Рубинштейна не раз будет возникать на страницах настоящей работы. Отметим важное обстоятельство: печатные выступления композитора вызвали долгое «эхо», сказавшееся, в том числе, на восприятии его музыки. Вольно или невольно, но оценка сочинений Рубинштейна – в том числе, в самом важном для истории вопросе – их принадлежности к русской музыке – будет даваться современниками в контексте высказанных им публично взглядов.

О Рубинштейне-композиторе часто писали не только в России, но и за границей, где его сочинения широко исполнялись. Отзывы были преимущественно благожелательными. Оперные произведения композитора ставились на сценах Мариинского и Большого театров, многих оперных театров Европы. И, тем не менее, в последнем периоде творческой деятельности Рубинштейн оценивал свое положение как композитора и будущность созданной им музыки пессимистически (в 1887 году он писал К. Рейнеке: «Я хочу прекратить сочинение музыки. Я очень много написал, и сочинения мои нравятся, собственно говоря, лишь мне одному»¹⁷).

¹⁶ В статье «О музыке в России» Рубинштейн писал: «Музыкальное искусство покамест слишком плохо прижилось в России и держится на слишком нетвердой и невозделанной почве» (Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: В 3 т. / Т. 1. Статьи. Книжки. Докладные записки. Речи. М., 1983. С. 46).

¹⁷ Письмо от 14 апреля 1887 года. Цит. по изд.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. Л., 1962. С. 362. Спустя два года в письме к своему издателю Б. Зенфу Рубинштейн высказался еще более категорично: «...Признаюсь Вам открыто и честно:

Один из лейтмотивов в поздних автобиографических текстах Рубинштейна – констатация своего одиночества как художника («Они [композиторы беляевского кружка. – В.Г.] совсем не хотят меня знать; ни за русского, ни за сочинителя не признают»¹⁸; «...Для русских я немец, для немцев – русский; для классиков я – новатор, для новаторов – ретроград, и т. д. Вывод: ни рыба, ни мясо, жалкая ность!»¹⁹). Подводя жизненные и творческие итоги, Рубинштейн стремился косвенно «оправдать» свою музыку, присущие ей недостатки, объяснить свой творческий метод. «Бывают художники... которые работают всю свою жизнь над одним и тем же произведением, чтобы довести его до совершенства; бывают другие, которые за свою жизнь создают неисчислимое количество работ, далеких, однако, от совершенства. Последнее кажется мне более логичным. Абсолютного совершенства в человеческом произведении быть не может, но в несовершенных произведениях может быть сколько угодно прекрасного и достойного оценки»²⁰. Рубинштейн здесь, по всей видимости, говорил о себе. Он действительно написал очень много, ему принадлежат сочинения практически во всех значимых для его эпохи жанрах (включая балет). Еще более важным представляется признание несовершенства своей композиторской продукции и его оправдание. В 1855 году, Ф. Лист писал Рубинштейну: «...Ваша крайняя продуктивность до сих пор не оставляла Вам досуга, необходимого для того, чтобы на Ваших сочинениях сильнее почувствовалась бы печать индивидуальности и чтобы Вы могли их довершить»²¹. Сходную мысль о творчестве Рубинштейна высказал в своих «Воспоминаниях» Э. Ф. Направник: «Быстрая и необдуманная работа автора отзывается пагубно на многих его сочинениях. Быстро и хорошо можно писать только тем, в которых могучим ключом бьет вдохновение и фанта-

полнейшее разочарование – вот конечный результат всей моей художественной деятельности! <...> То, в чем полагал я наибольшую важность своей жизни, на что обратил все свои умения и надежды, – мое *музыкальное сочинительство* – потерпело неудачу; меня не хотят признавать композитором ни художники (на них я всегда больше всего рассчитывал), ни публика (ей я скорее всего хотел бы простить это)...» (Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. Т. 3. Письма: 1872–1894. Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1986. С. 109).

¹⁸ Рубинштейн А.Г. Автобиографические рассказы // Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. С. 460.

¹⁹ Рубинштейн А.Г. Из «Короба мыслей» // Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. Т. 1. С. 186.

²⁰ Рубинштейн А.Г. Из «Короба мыслей». Цит. изд. С. 189.

²¹ Цит. по изд.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: В 2 т. Т. 1. Л., 1957. С. 178.

зия»²². Иногда Рубинштейн прислушивался к звучащим не раз советам исправить или переделать то или иное сочинение («Это скучная, но необходимая и неблагодарная работа», – писал он матери в 1880 году²³), но в целом его отношение к усовершенствованию собственной музыки оставалось неизменным: «Переработка сочинений никогда не была моим делом и никогда им не будет: у меня это происходит, как у бога с человеком; он, собственно говоря, должен был бы его пересоздать, так как хоть это и гениальное творение, но во всяком случае не совершенное...»²⁴.

Приведенное выше высказывание Листа затрагивает также вопрос об индивидуальности композиторского стиля Рубинштейна. Еще при жизни Рубинштейна в музыкальной критике сложился взгляд на него как на представителя западноевропейской (преимущественно немецкой) композиторской школы: наиболее часто и аргументированно проводились параллели с творчеством Ф. Мендельсона и Л. Бетховена. В XX веке взгляд этот менялся в сторону сближения с русской композиторской школой. Сам композитор считал себя в музыкально-стилевом отношении «продолжением Шуберта и Шопена»²⁵. Все эти утверждения справедливы для той или иной *части* творчества Рубинштейна, но не определяют его стилевой облик *в целом*. К тому же они оставляют открытым самый сложный вопрос об индивидуальности стиля композитора. Таким образом, проблема формулируется двояко: о месте творчества Рубинштейна в русской музыке и о присущих его стилю индивидуальных чертах, их устойчивости и узнаваемости.

Затрудненность определения «статуса» музыки (да и самой музыкальной личности) Рубинштейна объясняется тем обстоятельством, что она не укладывается в любые существовавшие в ту эпоху рамки.

²² Направник Э.Ф. Автобиографические творческие материалы, документы, письма / Сост. Л. М. Кутателадзе. Л., 1959. С. 56.

²³ Письмо к К. Х. Рубинштейн от 14/26 июня 1880 года. Цит. по изд.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. С. 105.

²⁴ Письмо к Б. Зенфу от 5/17 июля 1874 года. Цит. по изд.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. С. 419. К этому высказыванию можно добавить воспоминание Ю. Роденберга, многолетнего литературного сотрудника композитора: «Рубинштейн не умел зачеркивать. Неутомимый в работе, полный серьезности и рвения до тех пор, пока работа его занимала, он не в состоянии был снова браться за нее, после того как покончил с ней. Он хотел нового, всегда нового» (Баренбойм Л.А. Цит. изд. Т. 1. С. 300). И все-таки, в последнее десятилетие жизни Рубинштейн предпринял попытку редактирования своих прежних сочинений, готовя их для переиздания (об этом свидетельствует его переписка с Зенфом).

²⁵ Рубинштейн А.Г. Из «Короба мыслей». Цит. изд. С. 201.

Не будучи русским по происхождению²⁶, композитор не принадлежал (обстоятельствами рождения и самим творчеством) и к иностранцам на русской службе, приспособившимся к русской стилистике лишь формально либо, напротив, искренно и небезуспешно старавшимся писать по-русски (как, например, Направник). В книге «Музыка и ее представители» (1891), написанной в форме диалога с воображаемой собеседницей, Рубинштейн в завуалированной форме ответил на часто ставившийся критиками вопрос о национальной принадлежности его музыки: «Мне кажется, что национальность той страны, в которой сочинитель родился и воспитывался, всегда будет проглядывать в его сочинениях, живи он даже в чужой стране и пиши на чужом языке. <...> Но существует преднамеренное национальное творчество (ныне в ходу). Оно очень интересно, но, на мой взгляд, не может претендовать на всеобщее сочувствие; оно может возбуждать лишь этнографический интерес»²⁷. Как видно из этих слов, и десятилетия спустя после статьи «Русские композиторы» взгляды Рубинштейна в вопросе о национальной характерности в музыке не изменились. Но, в отличие от своих критиков, композитор видел отражение национальных черт во *всем* своем творчестве, а не только в эпизодических обращениях (в действительности, значительно более частых, чем принято считать) к русской тематике или интонационному строю русских песен и романсов. Рассматривая русский национальный стиль в музыке в более широких, в сравнении с традиционными, границах, нельзя не признать правоту Рубинштейна.

Стоит остановиться и на примерах «преднамеренного национального творчества» самого Рубинштейна. Принадлежат они разным этапам его композиторской деятельности, и понимание национального, как и конкретные способы его воплощения будут в них различными. Но главным и обязательным признаком таких сочинений всегда остается обращение к песенно-танцевальным народным источникам (именно о них говорил Рубинштейн, рассуждая о «преднамеренности»). Со временем (с середины 1860-х годов) прямое цитирование сменилось в его творчестве созданием собственных тем в народном духе и с определенными жанровыми чертами, что отражало общую эволюцию подхода к национальному в русской музыке. Вопреки собственным декларациям и мнению своих оппонентов, композитор охотно сочинял такого рода произведения, по всей видимости, не счи-

²⁶Примечателен, в этом плане, случай с Ю. К. Арнольдом, которому в ходе участия в композиторском конкурсе, объявленном Санкт-Петербургским филармоническим обществом в 1839 году, пришлось официально доказывать свое «коренное русское происхождение».

²⁷Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители. СПб., 2005. С. 63–64.

тая их чем-то искусственным и не обособляя в своем творчестве какими-либо жанровыми или стилевыми признаками. Достаточно представительный их ряд начинается в 1850 году двумя фортепианными фантазиями на русские народные песни «Вниз по матушке по Волге» и «Лучинушка» и завершается в конце 1880-х годов Шестой симфонией и оперой «Горюша», включая в себя такие интересные примеры как струнный квартет g-moll (1871)²⁸, «Русское каприччио» для фортепиано с оркестром (1878), оперу «Купец Калашников» и Пятую («Русскую») симфонию²⁹. Но и в произведениях без заявленной русской «программы» или тематики происходит широкое проникновение русского по характеру материала и его интонационное и драматургическое «встраивание» в традиционные для композитора сферы драматического, лирического и скерцозного (яркий пример такого синтеза – Второй концерт для виолончели с оркестром).

Коротко обобщая обширный опыт Рубинштейна по претворению «русского национального элемента», можно утверждать, что он идентичен совокупному опыту русских композиторов 1840-х – 1880-х годов. Рубинштейн использует весь богатейший арсенал средств и приемов развития, выработанных в отечественной музыке по отношению к народной песне: дробление и мотивное развитие в духе венских классиков, варьирование различного типа (особенно композитору был близок глинкинский тип оstinatных вариаций) и варианты повтора (близкие технике композиторов «Могучей кучки»); широко пользовался он и полифоническими средствами – от имитаций и фугато до контрастной полифонии. Сам заимствованный или сочиненный в стилистике народной песни тематизм понимается как важный элемент музыкальной драматургии произведения. Такое разнообразие приемов и немалое количество примеров тонкого понимания Рубинштейном русской национальной специфики опровергают стереотипное представление о ее чуждости и неорганичности для композитора.

В целом, вопреки пессимистическим прогнозам самого Рубинштейна, мнению ранних «кучкистов» и Серова, причислявших композитора к представителям «музыкальной немеции»³⁰, принадлежность

²⁸ Квартет высоко оценили и Чайковский, и «кучкисты».

²⁹ Однако Рубинштейн был вынужден учитывать сложившееся мнение о нем, как о композиторе, далеком от «русского стиля» в музыке. Примечательна история с посвящением фортепианной пьесы «Русский и Трепак» из «Сборника национальных танцев» (ор. 82) Балакиреву, которое Рубинштейн был вынужден снять из опасения, что Балакирев его не примет (см. письмо композитора к брату, Н. Г. Рубинштейну, от 1 ноября 1868 года).

³⁰ Выражение Серова.

его к русской музыке в дальнейшем не подвергалась сомнению, хотя и сопровождалась оговорками³¹.

Попытки избежать «обособленного» местоположения Рубинштейна в отечественной музыке предпринимались неоднократно. Так, Б. В. Асафьев и, вслед за ним, ряд других исследователей, относили творчество Рубинштейна к «параллельному» течению в русской музыке, сопутствующему основному пути. Возражая этой точке зрения, Л. З. Корабельникова вводит его в другую оппозицию: «петербургская» – «московская» школы, сближая с последней. Аргументы для такого взгляда действительно существуют: это детские годы, проведенные в Москве, обучение у А. И. Виллуана (авторитетного московского педагога и пианиста), отчетливое воздействие на раннее творчество композитора интонационного пласта романсов и песен А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева и других авторов. Убедительны и «параллели» с творчеством московских композиторов следующих поколений – П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова³². И все же, взгляд на Рубинштейна как на полностью самостоятельную, автономную творческую фигуру, представляется более точным и продуктивным. Уникальное положение композитора в 60-е – 70-е годы XIX века, с одной стороны, определялось его музыкально-эстетическими и, в начале этого периода, музыкально-общественными взглядами, с другой – самой эпохой, когда русская национальная школа в целом и ее составляющие (школы двух столиц) только складывались, а художники-титаны (подобные Рубинштейну и Балакиреву), в буквальном смысле, творили музыкальную историю. Оба названных музыканта выступили инициаторами процессов, в конечном счете, коренным образом изменивших русскую музыку. Но если Балакирев в итоге стал восприниматься как часть им же созданной композиторской школы («Могучей кучки» или «новой русской музыкальной школы»), то Рубинштейн до конца своего жизненного и творческого пути оставался, в сущности, одиночкой (вопреки утверждениям его оппонентов, он не был, в полном смысле слова, даже главой «консерваторской партии», что отчетливо видно и из биографических фактов, и стилистического анализа его творчества).

Правомерно сопоставить огромный размах исполнительской и музыкально-общественной деятельности Рубинштейна с «размахом» его творческих устремлений (пусть они и не были им столь же отчет-

³¹ Так, например, по мнению Вс. Чешихина, Рубинштейн «представляет собою интересный тип международного, русско-немецкого музыканта» (Чешихин В.Е. История русской оперы: с 1674 по 1903 г. 2-е, испр. и доп. изд. СПб., 1905. С. 264).

³² Более подробно об этом см.: Корабельникова Л.З. А. Г. Рубинштейн // История русской музыки: В 10 т. Т. 7. Ч. 1. М., 1994. С. 92–93.

ливо артикулированы). Он, как и Глинка в зрелые годы, ставил перед собой задачу объемной рецепции на русской почве современной ему западноевропейской музыкальной культуры (и композиторского творчества, как ее части), обогащения национальной музыки ее опытом. Задача трудноосуществимая в одиночку, но крайне показательная для эпохи, представителем и выразителем которой (в музыкально-стилевом отношении) являлся Рубинштейн – эпохи 40–50–60-х годов XIX века. На этом пути его ждали как несомненные удачи, так и полуудачи и неудачи. Но если мысль Глинки о соединении «фуги западной с условиями нашей музыки» (конечно, не в узком, а в широком смысле) была актуальна и в годы, когда она была высказана, и позднее, то для Рубинштейна еще при жизни наступил момент, когда его творчество во многом оказалось «перекрыто» композиторами следующего поколения, представившими более яркие и убедительные в художественном отношении решения задач, поставленных им перед собой. Усвоение опыта западноевропейской музыки даже при условии удачного синтеза с национальными музыкальными традициями требовало дальнейшего движения вперед. В 1868 году Г. А. Ларош, в целом лояльно относившийся к творчеству Рубинштейна, в одной из статей, говоря об утверждении национального направления в русской музыке, удивлялся тому, что «г. Рубинштейн продолжал из года в год выпускать множество сочинений, в коих вы почти не найдете русские черты, русские отголоски иначе чем по внешнему побуждению»³³. Оставляя в стороне последнее утверждение (композитор и до и после 1868 года неоднократно обращался к национальным темам и фольклору отнюдь не только по внешним причинам), выделим общую тенденцию, подмеченную Ларошем: отсутствие заметных изменений в его стиле в отношении национальной составляющей в годы, когда русская музыка обретала новое лицо, когда возникла и ярко заявила о себе *новая русская музыкальная школа*. В 1870-е годы Рубинштейн ответит на подобную критику такими сочинениями, как опера «Купец Калашников» и Пятая («Русская») симфония, в которых даст новое понимание национального характера музыки. Но в целом для творчества композитора характерна устойчивость «пропорций» национального и интернационального (общеевропейского) компонентов – отражение устойчивости его стиля, претерпевшего с 1840-х годов заметную эволюцию, но сохранявшего незыблемой свою классико-романтическую основу.

³³ Ларош Г.А. Несколько слов об Антоне Григорьевиче Рубинштейне // Современная летопись. 1868. № 43. С. 13. Цит. по: История русской музыки: В 10 т. Т. 6. М., 1989. С. 45.

Таким образом, как художник-мыслитель Рубинштейн принадлежит периоду, завершившемуся к началу 80-х годов XIX века; эта временная грань для его творчества имеет большее значение, чем для эпохи в целом. В последующие годы музыка его не подвергалась существенным стилевым обновлениям (что не исключало эволюции в рамках отдельных жанров). В этом отношении рядом с Рубинштейном можно поставить Балакирева и Кюи. Как музыкант-исполнитель, педагог и музыкально-общественный деятель он продолжал оказывать заметное воздействие на последующую эпоху, оставаясь одной из ключевых фигур русской музыкальной жизни до конца своих дней. Что касается индивидуальных особенностей стиля Рубинштейна, то они будут раскрыты далее, в характеристике наиболее заметных и важных его произведений.

«В плодovitости творчества есть что-то симпатичное, ибо оно наивно»³⁴. В этих примечательных словах Рубинштейна – и приоткрытие тайны творчества, и его авторская оценка. Без сомнения, подавляющая часть музыки Рубинштейна создана по внутреннему побуждению (по «велению души» художника) и лишь некоторые произведения были написаны по внешним причинам; еще меньше таких, сочинение которых сопровождалось большими трудностями (как, например, опера «Нерон»). На первый план здесь выходит проблема качественной дифференциации огромного по количеству композиторского наследия Рубинштейна. С позиции «исторического отбора» лишь немногие его произведения были признаны лучшими (среди них – опера «Демон», симфония № 2 «Океан» и вокальный цикл «Персидские песни», несколько фортепианных сочинений и романсов). Существует «второй ряд», значительно более протяженный: это, в основном, инструментальные произведения, сохраняющиеся в международном исполнительском репертуаре по настоящее время (прежде всего концерты). Их количество, как представляется, может быть расширено при условии своего рода реабилитации творчества Рубинштейна³⁵.

Причин, по которым такая реабилитация не только возможна, но и была бы с исторической точки зрения справедливой, несколько. Главная из них заключается в том, что основным критерием оценок

³⁴ Рубинштейн А.Г. Из «Короба мыслей». Цит. изд. С. 183.

³⁵ Одним из первых о переоценке творчества Рубинштейна заговорил Н. Д. Кашкин, в статье 1909 года писавший: «Пора бы отказаться от совершенно необоснованного взгляда на композитора, послужившего своему отечеству так много, что мы еще не научились до сих пор как следует ценить его заслуги» (Кашкин Н.Д. А. Рубинштейн // Русское слово. 1909. 29 ноября. № 274). Многие в этом направлении сделал Асафьев: см. его работу «Русская музыка от начала XIX столетия» (1930).

творчества Рубинштейна, звучавших как при его жизни, так и в последующие годы, выступало *сравнение* – с музыкой предшественников и современников. Такой подход традиционен, но далеко не всегда объективен (достаточно вспомнить восприятие творчества М. П. Мусоргского). Сравнение вводило сочинения Рубинштейна в другие эстетические и стилевые системы координат, тем самым ставя их в невыгодное положение. Особенно это касается претворения в музыке композитора русского и малороссийского фольклора, осуществляемого с принципиально иных эстетических позиций, нежели композиторами «Могучей кучки». Но и в тех случаях, когда сравнение имело под собой определенную идейную, драматургическую, интонационно-стилевую общность, оно нередко приобретало характер некоего искажения. Так, в симфоническом творчестве композитора постоянно отмечалось и положительно оценивалась влияние бетховенской модели инструментальной драмы, но так как превзойти Бетховена на его же «территории» в принципе невозможно, то и сочинения Рубинштейна неизбежно оказывались «слабее». Имеющее объективные основания сравнение с музыкой Чайковского (общность ряда музыкальных истоков, опора на интонации русского романса и культивирование ариозной мелодики, родственность некоторых тем и образов и т.д.) со временем свелось к констатации «предвосхищения». Более того, во многих случаях сама ценность музыки Рубинштейна напрямую ставилась в зависимость от количества таковых «предвосхищений» и едва ли не сводилась только к ним. Многочисленные случаи «схождений» в музыке Чайковского и Рубинштейна (их количество значительно превышает всё замеченное к настоящему времени исследователями) указывают, прежде всего, на внутреннее родство двух художников (недооцениваемое критиками), а также на то, что сочинения учителя послужили важнейшей основой и источником для творчества ученика. Обе проблемы представляются чрезвычайно интересными и еще далеки от решения.

Лишь в отношении «музыкального Востока» в рубинштейновском творчестве критики-современники и исследователи позднейшего времени единодушно высказывались в пользу его оригинальности и самостоятельной ценности.

Другая причина недооценки музыки Рубинштейна внутреннего порядка. Он творил в окружении ярко выраженных композиторских индивидуальностей с сильными авторскими стилями, и сравнение зачастую оказывалось не в его пользу. Стиль Рубинштейна не узнается с нескольких тактов, не несет в себе заметного слуху новаторства, не содержит своего рода эмблем или «визитных карточек» в гармонии,

мелодике или оркестровке. Но, как и другие крупные композиторские стили, он имеет свои константы, характерные признаки, которые выявляются при условии знакомства с большей частью композиторского наследия Рубинштейна. Количественно (по числу отдельных произведений) в нем преобладают камерно-инструментальные (включая музыку для фортепиано) и камерно-вокальные жанры. Для фортепиано Рубинштейн создал множество пьес, объединенных преимущественно в сборники, пять сонат и ряд других сочинений; с участием фортепиано написано пять трио, квартет и квинтет; среди камерно-инструментальных жанров выделяется жанр струнного квартета, в который композитор внес наибольший количественный вклад (десять произведений).

Но наиболее ярко черты стиля Рубинштейна выступают в «системообразующих» для его творчества жанрах. Таковыми, несмотря на пианистическую доминанту музыкально-исполнительской деятельности Рубинштейна³⁶, следует считать его симфоническую музыку и оперы. Эти жанры являлись центральными и для эпохи, к которой принадлежал композитор. Самые масштабные жанры, способные нести в себе большую содержательную нагрузку, опера и симфония (вкупе с одночастной симфонической пьесой, приблизившейся в 1860–1870-е годы по глубине замысла и его воплощения к симфонии) постоянно интересовали Рубинштейна, именно в них наиболее ярко раскрылся его композиторский талант. На их примере логично рассмотреть и наиболее часто звучавшие критические замечания в адрес музыки Рубинштейна: упреки в использовании тривиальных оборотов, в бесцветности тематизма, в неумеренном употреблении «общих форм звучания», заполнявших огромные пространства в преимущественно традиционной форме, в недостаточности и небрежности отделки, неспособности к широкому и обдуманному развитию материала, а также в эклектичности.

Симфоническое творчество

Симфоническое творчество Рубинштейна включает в себя шесть симфоний, три музыкально-характеристические картины³⁷ («Фауст», «Иван Грозный», «Дон Кихот»), четыре увертюры (две ранних и две,

³⁶ Композитор писал: «Фортепиано для меня – самый любимый инструмент, потому что оно представляет собой нечто в музыкальном отношении целое; каждый же другой инструмент, не исключая и человеческого голоса, в музыкальном отношении – только половина» (Рубинштейн А.Г. Из «Короба мыслей». Цит. изд. С. 170).

³⁷ Авторское определение жанра (*нем.* Musikalisches Charakterbild, Musikalische Charakterbilder).

написанные в последние годы), сюиту, фантазию «Эроика» и симфоническую пьесу «Россия». К этим сочинениям примыкают концерты для солирующего инструмента с оркестром: пять фортепианных, получивших авторскую нумерацию (в ранние годы были созданы еще три концерта), два виолончельных и один скрипичный. Наибольший интерес из перечисленного представляют симфонии и музыкально-характеристические картины.

Первая симфония (премьера – в 1850 году в Петербурге) принадлежит раннему творчеству Рубинштейна, времени, когда он, по собственному признанию, «писал, писал и писал», а его комната «была завалена ораториями, симфониями, операми»³⁸. Этой симфонии, как и двум последующим, созданным в 1850-е годы, в историческом плане не повезло. Они не получили почетного определения «первых русских симфоний» (которое разделили между собой симфонические первенцы Римского-Корсакова, Чайковского и Бородина), так как в 1860-е годы, когда складывалась будущая «табель о рангах» русской музыки, акцент приходился на слово «русская», а для Рубинштейна достаточным было определение «симфония». Позднее, Первую симфонию называли «малосамостоятельной», «незрелой и эклектичной», не раскрывая, впрочем, в чем именно эти качества проявились.

Произведение это заслуживает развернутой характеристики, поскольку оно не только живо написано и привлекательно по музыке, но и содержит в себе отчетливо очерченный «эскиз» композиторского стиля Рубинштейна, как в целом, так и во многих уже деталях. Более того, в Первой симфонии имеются и уникальные черты, позволяющие говорить о мастерстве двадцатилетнего автора и стремлении к индивидуальной трактовке классического наследия.

Внешне – это традиционный четырехчастный цикл со скерцо в качестве второй части. Стиль произведения классико-романтический, с преобладанием бетховенского начала над мендельсоновским. Общий приподнято-героический характер, с частыми омрачениями колорита и фазами драматического развития, объединяет весь цикл, проникая и в скерцо, и в медленную часть. Лишь один эпизод (в разделе побочной партии первой части), несколько напоминающий каватину Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки, несколько нарушает образно-стилевое единство симфонии. Характерно, однако, что он коренным образом перерабатывается композитором в репризе сонатной формы, с полной сменой характера и драматургической функции.

³⁸ Рубинштейн А.Г. Автобиографические рассказы // Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. С. 405.

Рубинштейн активно развивает тематизм симфонии (кстати, превосходящий по яркости многие темы его зрелых сочинений), часто прибегая к мотивной разработке бетховенского типа. Устойчивыми элементами композиторской техники и стиля впоследствии станут широко примененные здесь длительные предикты (с характерным для Рубинштейна мощным в них нарастанием), прием как бы захлестывания разработочным развитием начала репризного раздела (усвоенный из драматических сочинений Бетховена), использование сильных контрастов. Каждый новый раздел сонатной формы (в первой части симфонии) воспринимается как завоеванная вершина, этап на пути к победному итогу (так, неисчерпанность развития требует продолжения в коде, расширяющейся до двух разделов – еще одно бетховенское открытие, ставшее неотъемлемой чертой стиля Рубинштейна)³⁹.

Особо следует выделить вторую часть – одно из первых русских симфонических скерцо, в котором автор продемонстрировал большое мастерство и точное понимание специфики жанра (общего характера, типа сопряжения с остальными частями цикла, особенностей метра и ритмического движения, важности элементов игровой драматургии – нюансов оркестровки, динамики, игры мотивов, пауз, контрастных переключений и т.д.). Без сомнения, это скерцо было очень своевременным для русской музыки и, вероятно, наряду с другими ранними симфоническими скерцо Рубинштейна, оказало определенное влияние на Чайковского и других русских композиторов той эпохи.

Еще больший интерес вызывает третья, медленная часть (*Moderato con moto*). Это единственная (по крайней мере, в русской классической симфонической литературе) своего рода «реплика» к гениальному *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена⁴⁰. То, что осуществил в медленной части своей симфонии Рубинштейн, нельзя объяснить музыкальным влиянием (даже и прямым), не назвать это и простым копированием. Такой метод отчасти можно уподобить работе по модели. Сложный синтетический жанр (с чертами траурного шествия и песни) и столь же нетрадиционная форма (сочетание вариационной и сложной трехчастной форм), особенности ее развертывания, необычность мелодической темы вариаций, появляющейся как мелодический побег-контрапункт к исходной «сжатой» теме (с преобладающим в ней остинатным ритмическим началом), очень свободное «прочте-

³⁹ Самым ранним опытом претворения бетховенского драматического симфонизма в творчестве Рубинштейна стала увертюра к опере «Куликовская битва» (1849–1850).

⁴⁰ В фортепианной музыке можно указать также на «Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена» Р. Шумана (1831–1835).

ние» самого принципа оstinatных вариаций⁴¹ – эти основные черты бетховенского Allegretto, как и множество мелких, но значимых деталей, были услышаны Рубинштейном и творчески как бы воссозданы на собственном материале, в другой стилистике и с ярким художественным результатом. Столь тонкое постижение и точное понимание новаторской сущности Allegretto Седьмой симфонии отнюдь не были «общим местом» в эпоху создания Первой симфонии Рубинштейна. Как минимум, они свидетельствовали о значительной интеллектуальной и художественной зрелости композитора. В целом же, Первая симфония знаменовала окончание ученического периода в биографии Рубинштейна и убедительный «анонс» зрелого творчества.

В 1852 году в Петербурге была впервые исполнена Вторая симфония «Океан» – одно из самых знаменитых и сегодня сочинений Рубинштейна. Несмотря на большой успех первоначальной четырехчастной редакции, неоднократно звучавшей в России и за рубежом, и, казалось бы, вопреки собственным творческим принципам, автор еще дважды, в 1863 и 1880 годах, переделывал симфонию, создав сначала шестичастный, а затем семичастный цикл. «Не думаю, что оказываю этим вам и публике услугу, – писал Рубинштейн своему издателю Б. Зенфу, – но мне это было необходимо, – только теперь я считаю симфонию законченной; мне всегда в ней чего-то не хватало»⁴². Судя по тому, что вся музыка первоначальной редакции осталась в заключительном варианте, композитора не удовлетворяла степень полноты воплощения романтического программного замысла симфонии⁴³: человек и водная стихия, их сопоставление и столкновение, величие человеческого духа, бросающего вызов могучей природной силе и побеждающей ее. Возможно, дополнительным мотивом могло стать желание использовать музыку двух частей уничтоженной симфонии *B-dur* (1853, в первоначальной нумерации – Третьей).

Чайковский особенно восхищался первой частью «Океана», а всю симфонию (в первоначальной редакции) в письмах и музыкально-критических статьях называл «прекрасной», превосходным «произведением кипучего, молодого, но вполне сложившегося таланта». Очень интересовались «Океаном» Серов (хотя он и подверг музыку симфонии резкой критике) и композиторы балакиревского кружка. В. В. Стасов писал Балакиреву: «Не так давно вас крепко соблазнила

⁴¹ В сочинениях 1870–1880-х годов свободно трактованные оstinatные вариации станут у Рубинштейна излюбленным методом развития народнопесенного материала.

⁴² Письмо к Б. Зенфу от 15/27 октября 1881 года. Цит по: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. С. 136.

⁴³ Рубинштейн сообщил его в беседе с музыкальным критиком и педагогом Л. Кёлером.

морская симфония Антона, и из недавнего разговора с вами я увидел, что сюжет этот не на одну только минуту согрел и распалил вас... Если так, то гвоздь, который у вас засел от Рубинштейна, должен повернуть однажды в русскую сторону»⁴⁴. Предложенный Стасовым сюжет былины о Садко был воплощен позднее Римским-Корсаковым в симфонической фантазии «Садко» (1867).

Лучшими в цикле являются первоначальные четыре части, проникнутые воодушевлением, свежие по колориту, интересные целым рядом находок (среди них – оригинальная главная тема первой части, фанфары меди в характерном ритме, звучащие грозно, а не фатально, как впоследствии в симфониях Чайковского). Возникающие ассоциации с симфонической музыкой эпохи романтизма – очень широкого спектра: от Ф. Мендельсона и Р. Шумана до И. Брамса и Э. Грига. Вторая, медленная, часть⁴⁵ – с довольно сумрачной, с оттенком печали, лирикой, слитой с пейзажем (программный эпиграф гласил: «Глубоко море, глубока душа человека: чувства как волны...»), могла послужить удачным примером для Чайковского в его Первой симфонии (во второй части «Угрюмый край, туманный край...»). Две добавленные части из симфонии B-dur в музыкальном отношении почти безупречны, но их связь с остальными частями симфонии не ощущается (выдержан лишь принцип контраста). Мнение о «водянистости», «топтании на месте» в некоторых эпизодах «Океана» справедливо отнести только к последней (по времени добавления) части – *Lento assai*, по мысли автора, изображающей морскую бурю. *Lento* значительно превосходит по продолжительности другие части симфонии, но не содержит достаточной содержательной нагрузки, которая могла бы оправдать такие масштабы. Подвергалось критике и решение финала цикла, *Adagio–Allegro con fuoco*⁴⁶, а именно, введение в его музыку хорала как знака божественного присутствия, снимающего, тем самым, ценность человеческой борьбы и воли. Но в музыке финала хорально-гимническая тема не является вторгающимся «гласом с небес», не звучит как нечто надличное, указующее или подчиняющее себе. Тема эта воспринимается как часть коллективного образа финала, она растет и укрупняется по мере движения к цели, проникнутого энергией и оптимизмом, и в последнем проведении в коде звучит как жизнеутверждающий итог всей симфонии.

⁴⁴ Балакирев М.А. и Стасов В.В. Переписка: В 2-х т. / Ред.-сост., вступ. ст., комм. А. С. Ляпуновой. Т. 1. М., 1970. С. 91.

⁴⁵ В окончательной редакции она стала пятой частью.

⁴⁶ Такое обозначение темпа и характера (то есть, аллегро «с огнем»), очень созвучное духу музыки Рубинштейна, впервые было использовано им еще в Первой симфонии и в дальнейшем стало излюбленным.

Третья симфония A-dur (1854–1855) – последнее крупное оркестровое сочинение Рубинштейна 1850-х годов. В нем композитор как бы подтверждает многое из найденного в предшествующих симфониях: в образном плане – сочетание героики и драматизма, с подчиненным значением лирики; классико-романтическую стилевую основу (характерное для Рубинштейна соединение преимущественно романтической лексики с приемами развития и оркестром бетховенского типа); трактовку цикла в целом и функции каждой части (включая мастерски написанное скерцо); стремление к индивидуализации музыкальных форм. Но оценка Третьей симфонии как произведения «серого и нежизненного», не вносящего ничего нового (Л. А. Баренбойм), представляется в корне неверной. В каждой ее части есть принципиально новые элементы, имеющие, в том числе, дальнюю перспективу, не замыкаемую рамками творчества Рубинштейна.

Обращает на себя внимание уже активная, с акцентированными квартами, тема, отрывающая сочинение: к сходной интонационной модели обратится Бородин в главной теме финала Первой симфонии (1867). Приподнято-торжественный характер первой части (с чертами пронизанного танцевальным ритмом массового действия) ассоциируется не только с музыкой Бетховена, но и с родственными музыкальными образами Бородина и А. К. Глазунова. В целом интонационное «поле» симфонии удивительно разнообразно и в этом отношении превосходит все другие симфонические циклы Рубинштейна. Лучшая в симфонии – медленная вторая часть (Adagio – Moderato): ее прекрасная музыка, выразительно оркестрованная, свободно переходящая от минора к мажору и от одной к теме к другой (нетиповая форма с чертами вариаций), написана словно бы в двух манерах – Чайковского (преимущественно) и Глазунова (два эпизода в F-dur). Еще поразительнее в ней моменты, очень близкие музыке Шестой симфонии Чайковского (двум ее кульминациям – в разделе Побочной партии в первой части и репризе Главной партии в финале). Помимо интонационного родства, совпадает и функциональное значение материала – характерное для симфонического метода Чайковского секвенционное нагнетание у струнной группы в кульминационных фазах формы.

Обобщая значение ранних симфонических произведений Рубинштейна, еще раз подчеркнем их недооценку и в практическом (музыкально-технологическом), и в историко-стилевом ракурсе. Нити, связующие их с русским симфонизмом последующего времени, многочисленны и далеко не исчерпываются «предвосхищениями» музыки Чайковского. В образно-драматургическом плане (оптимистические

концепции с наклоном в героiku и с заметным драматическим компонентом), в стилевом отношении (романтическое прочтение классических, в том числе, бетховенских, идей) такие разные композиторы, как Бородин, Глазунов, Танеев получают в русской музыке в лице Рубинштейна необходимого предшественника.

1850-е годы в симфоническом творчестве (и прилегающем к нему жанре концерта для солиста с оркестром) Рубинштейна можно рассматривать как период активной работы в хорошо знакомых и уже изученных композитором стиливых пределах. Поэтому, наряду с желанием эти пределы расширить – новациями и яркими находками (к их числу можно, например, добавить введение в музыку первой части Первого фортепианного концерта⁴⁷ тарантеллы и ее удачное развитие), в ряде произведений этого времени обнаруживается довольно пассивное следование традициям и элементы самоповторения (показательный пример – скрипичный концерт, сочиненный в 1857 году).

Начиная с 1860-х и до середины 1880-х годов (рубежом здесь является 1886 год – дата создания Шестой симфонии) стиль Рубинштейна продолжал оставаться в целом устойчиво-узнаваемым, но возросла степень автономности, свободы поиска, стиливого своеобразия отдельных произведений (это наблюдение справедливо и для оперного творчества). Расширение стиливых границ было вызвано и значительно возросшей зрелостью композитора, и – в отношении национального своеобразия – реакцией на критику, стремлением доказать свое видение одной из ключевых для эпохи 1860–1870-х годов проблем русской музыки.

Ряд сочинений рассматриваемого периода открывается музыкально-характеристической картиной «Фауст» (1864) – частично реализованным значительным замыслом 1850-х годов – одноименной симфонии⁴⁸. Произведение было впервые исполнено в 1869 году (под управлением Направника) и не получило заметного отклика ни у критиков, ни у публики. Первоначальный план симфонии, составленный Рубинштейном летом 1854 года под впечатлением от работы Листа над «Фауст-симфонией» (1854), предполагал четырехчастный цикл

⁴⁷ Концерт был создан в 1850 году, ему предшествовало несколько более ранних концертов, не включенных композитором в сквозную нумерацию.

⁴⁸ По одной версии исследователей картина представляет собой переделку первой части несостоявшейся симфонии, по другой – она была написана в начале 1860-х годов, независимо от первоначальных материалов «Фауста». Даже в случае использования набросков симфонии, зрелость, глубина и самостоятельность музыки «Фауста» позволяет отнести ее к 1860-м годам.

(«Фауст», «Гретхен», «Мефистофель», «Поэт»)⁴⁹. Несмотря на очевидные параллели с программным содержанием первой части «Фауст-симфонии» (которая также названа Листом «Фауст»), использование монотематизма (в гораздо более скромных масштабах, чем у Листа), говорить о подражательности сочинения Рубинштейна неправомерно. Некоторое сходство драматургии объясняется общностью сюжета, но и здесь отличия значительны: итог первой части симфонии Листа воспринимается как возвращение сомнений, осознание героем тщетности всех порывов и устремлений. В «Фаусте» Рубинштейна концовка ассоциируется со смертью героя: это первый в русской симфонической музыке пример воплощения идеи постепенного ухода, угасания жизни, «открывающий дорогу» подобного рода итогам прежде всего в музыке Чайковского (к которым финал «Фауста» обнаруживает очень большую близость – в интонациях, ритмике, фактуре и оркестровке). Удачно найдена Рубинштейном «тема сомнений Фауста»: в отличие от листовской версии, в ней гораздо более ощущается надлом и печаль, она лирична по своей природе, что окрашивает образ героя в иные тона. Столь же свободен и изобретателен Рубинштейн в трактовке музыкальной формы картины, более поэмной, нежели сонатной.

«Фауст» стал первым образцом жанра музыкально-характеристической картины в русской музыке. В обращении Рубинштейна к этому жанру (спустя несколько лет им были созданы картины «Иван IV» и «Дон Кихот») видели влияние симфонических одночастных произведений (картин, фантазий и поэм) современников, тем самым, подразумевая как бы вторичность творческой инициативы композитора. Вряд ли можно с этим согласиться. Отметим тот факт, что Рубинштейн в эти годы отказывается от сочинения симфоний (следующая, Четвертая, будет создана только в 1874 году). Потребность в симфоническом высказывании была у Рубинштейна постоянной на всем протяжении его творческой деятельности, и в этом плане жанр музыкально-характеристической картины стоит рассматривать как проявление эволюции симфонического мышления композитора, эволюции его собственного стиля.

«Иван IV» (1869, в русском издании – «Иван Грозный») – редкий в творчестве Рубинштейна пример прижизненного успеха у публики и критики и сохраняющейся позитивной оценки сочинения в последующее время. Картина впервые была исполнена в ноябре 1869 года в концерте Бесплатной музыкальной школы (под управлением

⁴⁹ См. письмо Рубинштейна к матери от 23 июля 1854 года (Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. С. 173).

Балакирева) и встретила сочувственный отклик у «кучкистов». Бородин писал жене: «...К удивлению, очень много хорошего; просто нельзя узнать, что это А. Рубинштейн. Никакой Мендельсоновщины, ничего подобного прежнему. Местами положительная сила»⁵⁰. И все же достоинства «Ивана Грозного»⁵¹ (возможно, несколько преувеличенные современниками ввиду обращения Рубинштейна к теме не только русской, но и весьма актуальной в то время⁵²) не перекрывают недостатков этого произведения. По основным параметрам (психологизм, драматическая сила, оригинальность тематического материала, драматургическая цельность, трактовка формы) «Иван Грозный» уступает «Фаусту». Скорее можно говорить об отдельных находках и нескольких удачных эпизодах (самые яркие – в духе народного славения и в характере церковной молитвы).

Последняя музыкально-характеристическая картина, созданная Рубинштейном, «Дон Кихот» (1870), получила от автора дополнительное жанровое обозначение – «юмореска» (хотя его трактовка почти не соприкасается с воплощением этого жанра в музыке Шумана, Грига и других композиторов XIX века). В целом нетипичная для симфонической музыки Рубинштейна яркая характеристичность и портретная изобразительность, возможно, отчасти объясняются предысторией сочинения: в 1869 году композитор обдумывал замысел одноименной оперы на либретто Ю. Роденберга. Популярность сочинения (пьеса часто исполнялась в России и за рубежом) и его положительная оценка Чайковским, Ларошем, Римским-Корсаковым, Кюи и другими музыкантами и критиками вполне заслуженны: «Дон Кихот» – одно из лучших произведений Рубинштейна, оригинальное по замыслу и его детальному воплощению. Именно благодаря высокому качеству музыки, «Дон Кихота» можно воспринимать как обобщенно-программное сочинение или даже вне программы, представляющей собой цепь эпизодов-приключений главного героя. Вслед за И. С. Тургеневым (его взгляды, по признанию Рубинштейна, повлияли на трактовку персонажа М. Сервантеса), Дон Кихот мыслится как герой высокого плана, в характеристике которого комическое – лишь

⁵⁰ Письмо от 3 ноября 1869 года. Цит. по: Бородин А.П. Письма: В 4 вып. / С предисл. и примеч. С. А. Дианина. Вып. 1. М., 1928. С. 162.

⁵¹ В положительной оценке картины сошлись Кюи и Ларош; первый в своих статьях даже утверждал, что с «Иваном Грозным» произошел «перелом» в творчестве Рубинштейна, открывший новый, значительно более зрелый его этап.

⁵² К середине 1860-х годов относятся замыслы двух опер Рубинштейна – «Псковитянки» (на либретто В. В. Крестовского по драме Л. А. Мея, позднее взятое Римским-Корсаковым для своей одноименной оперы) и «Опричников» (на либретто П. И. Калашникова предположительно по роману И. И. Лажечникова). Материал последней был использован при создании картины «Иван Грозный».

грань образа. Ключевое значение в произведении имеет «тема странствий» (раздел *Allegro moderato*) – как музыкальное alter ego героя и как философская идея. Поначалу комически окрашенная, в дальнейшем развитии эта «упрямая» тема (ассоциирующаяся с непреклонным движением вперед, вопреки всем препятствиям и сомнениям) приобретает все более серьезный и драматический характер. В целом весь этот эпизод (центральный в произведении) во многом близок «сюжету» знаменитой третьей части Первой симфонии Г. Малера (1888): неоднозначная тема, несущая в себе идею движения (у Малера – шутовского погребального шествия), в ходе вариационно-остинатного развития, сталкиваясь с препятствиями (резко контрастными эпизодами), парадоксально меняет свой смысл. В сопоставлении (точнее – антагонизме) высокого и низкого (в этой роли и у Рубинштейна, и у Малера выступает банальная, бытовая музыка⁵³), серьезного и комедийного, личного (обостренно-субъективного) и внешнего обнажается трагическая суть неразрешимого конфликта романтического по своей природе героя и окружающего его мира: произведение завершается смертью Дон Кихота.

Из трех последних симфоний Рубинштейна, Четвертая «Драматическая» (1874) наиболее уязвима для критики⁵⁴. Уже само название ее, предполагающее повышенную роль драматического начала в музыке симфонии, оправдывается не полностью: драматизма в ней не больше, чем в «обычных» Пятой и Шестой симфониях (а в сравнении с Пятой – даже меньше). Ослабляют впечатление и не очень яркие, малорельефные темы, среди которых встречаются примеры «общедраматического» и «общелирического» материала. Наиболее соответствует замыслу симфонии и отчетливой «бетховенской» установке композитора первая часть и особенно финал цикла (*Largo–Allegro con fuoco*) – масштабное, проникнутое героикой напряженной борьбы полотно, в котором классические методы развития и построения драматургии и формы тесно переплетены с новыми принципами, наиболее близкими Чайковскому⁵⁵. В удачно написанном скерцо, помимо акцентированной унисонной главной темы, обращают на себя внимание

⁵³ В обоих произведениях частично совпадает даже интонационное и тембровое решение главных тем и анализируемых разделов формы.

⁵⁴ Впрочем, критики в России и Западной Европе (где симфония исполнялась) отнеслись к ней очень благожелательно, дискуссии, в основном, велись по поводу скрытого смысла в названии сочинения.

⁵⁵ В своей рецензии на первое исполнение симфонии в Москве Чайковский выделил именно финал, который произвел на него «наиболее цельное впечатление» (См.: Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II. Музыкально-критические статьи / Подгот. В. В. Яковлевым. М., 1953. С. 251).

неожиданно начинающиеся (с точки зрения формы и материала) вариации на плясовую тему в русском духе. Изобретательная инструментовка (солирующие струнные), сочетание в этом микроцикле сразу двух методов варьирования (остинатного и фигурационного), общий юмористический эффект – оставляют впечатление остроумной шутки-импровизации композитора⁵⁶ (тем более что далее «правильное» течение скерцо восстанавливается). В романтическом по стилистике *Adagio* (третья часть) господствует возвышенно лирическое настроение, особенно выразителен эпизод в репризном разделе формы с диалогом солирующей флейты и хора струнных (один из многих примеров разнообразного и мастерского использования излюбленной композитором хоральной сферы).

Пятая симфония (1880) получила от автора название «Русская» и в этом качестве вызвала резкую критику современников (недооцененной остается симфония и сегодня). Композитор словно бы пошел «ва-банк», решительно ступив на территорию, органичность которой для его дарования и стиля долгое время подвергалась сомнениям. По мнению критиков, композитор не очень удачно выбрал народно-песенный материал, собственный сочинил в «псевдорусском» стиле, неверно его разработал, наконец, «не поставил себе задачу – или не сумел – психологически глубоко проникнуть в духовный мир народа»⁵⁷.

Симфония была написана Рубинштейном сразу после тяжело пережитой им сценической катастрофы (запрета постановки после первых двух представлений) «Купца Калашникова» (1879), самой русской – по замыслу и характеру – оперы композитора⁵⁸. Неожиданно острый лирико-драматический тонус симфонии (она написана «от первого лица», чем приближается к симфониям Чайковского), в целом не свойственный музыке Рубинштейна, дает некоторые основания предполагать возможные автобиографические мотивы в этом сочинении.

Ключевой в цикле является первая часть, непонимание специфики которой приводило исследователей к трактовке Пятой симфонии как жанровой. Особенность драматургии первой части, действи-

⁵⁶ Шутливой отсылкой к «Камаринской» Глинки можно считать и «выращивание» темы вариаций из мотивов предшествующего раздела.

⁵⁷ Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. С. 211.

⁵⁸ «Много горя, – писал позднее В. В. Бессель, – пережил Рубинштейн от этого запрещения. Он ценил эту перу более других и верил в прочный успех ее на русской оперной сцене» (Бессель В.В. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне // Русская старина. 1898. № 5. С. 365).

тельно основанной на нескольких темах, имеющих жанровую окраску (в том числе протяжной⁵⁹ и плясовой⁶⁰), в наличии поначалу скрытого напряженного интонационного «сюжета», постепенно выходящего на первый план в качестве лирико-психологической доминанты. Весь жанровый материал, как действенный, так и воспринимающийся поначалу как отстранение (побочная тема), в дальнейшем лиризуется, «втягивается» в драматическое развитие (например, в разработке это фугато на мотив главной темы⁶¹ и вырастающий из него следующий раздел с мотивами, близкими знаменитой секвенции *Dies irae*). К концу части жанровые темы теряют целостность (как побочная) и полностью подчиняются лирико-драматическому тону музыки; очевидным становится не только присутствие лирического героя симфонии, но и его противопоставление внешнему миру (ассоциируемому с фольклорным материалом). Герой этот близок, но не тождествен герою Четвертой симфонии Чайковского (1877): ситуация ее финала становится точкой отсчета в Пятой симфонии Рубинштейна (другое важное отличие от произведения Чайковского – направленность не к катастрофе, а к преодолению драматической коллизии).

Превосходное скерцо (с подлинной татарской мелодией в первом разделе и русской темой в трио, наследующей главной теме первой части) и лирическое *Andante* (при всей непохожести внутренне близкое по настроению медленной части Первой симфонии Бородина) ни в коей мере не являются интермеццо. Рубинштейн достигает внутренней цельности и спаянности всего цикла как при помощи интонационно-жанрового развития (песенной является и тема *Andante*), так и продолжая конфликтный «сюжет» первой части: наиболее явно – в коде скерцо и в развитии второй, минорной темы *Andante*. Финал симфонии достоин всего цикла: в напряженном, крайне интенсивном развитии ярких, запоминающихся тем, не допускающем ни одного «общего места», именно светлая, очень теплая по тону лирика вытесняет драматические переживания, как бы прокладывая дорогу к ликующему итогу.

Пятая симфония – неоцененная до сих пор кульминация симфонического творчества Рубинштейна, произведение, в котором уже

⁵⁹ Песенная главная тема, представляющая собой прямой отклик на тему оркестрового вступления к «Борису Годунову» Мусоргского.

⁶⁰ Вторая (побочная) тема. Критики называли ее «вульгарной», совершенно не учитывая драматургической роли этой темы и изменений, которым она подвергалась на протяжении всей части.

⁶¹ За использование формы фугато по отношению к песенной теме композитор был подвергнут «кучкистами» критике, хотя у Мусоргского подобная тема в «Борисе Годунове» получила аналогичное развитие.

нельзя выделить отдельные удачные части, разделы, темы или яркие находки, настолько ровно, мастерски и вдохновенно (как бы на одном дыхании) оно написано. Особенно поражает тончайшая детализация (в отсутствии которой традиционно упрекали Рубинштейна), распространяющаяся на все параметры музыкальной ткани: тематизм, фактуру, ритмику, приемы развития, оркестровку, форму и т. д. Все накопленное до Пятой симфонии композитором (в драматическом и лирическом планах, в области русского национального колорита, поисков своего материала и методов его разработки), получило здесь новое развитие на разноплановом и разножанровом русском материале, достигнув вершины, более уже им не превзойденной.

Шестая симфония (1886), вместе с несколькими преимущественно одночастными оркестровыми произведениями 1880-х годов, завершает симфоническое творчество Рубинштейна. В этом масштабном опусе не так много нового, но, как часто бывает в сочинениях, близко стоящих к вершинным, в нем отчетливы и многочисленны «отсветы» этих вершин. Это вновь драматическая концепция (бетховенского типа), представленная, и очень убедительно, главным образом, в первой части. Симфония начинается с кульминационной точки: главная тема, – пожалуй, наиболее напряженная и драматичная во всем творчестве Рубинштейна, – ассоциируется с яростной схваткой⁶². Драматический накал не иссякает даже в коде первой части, что отодвигает развязку в следующие части цикла. Однако она оказывается нетипичной для драматических сочинений композитора. Если во второй части драматический тонус в ряде эпизодов ощутим, то скерцо от него полностью свободно и выдержано в жанрово-игровом ключе. В финале симфонии происходит своего рода «интонационная модуляция»: все три его основные темы имеют русский характер⁶³. Такой поворот отчасти подготовлен: один из эпизодов второй части окрашен национальным колоритом, главная тема скерцо также имеет русский оттенок. Коллизия первой части получает разрешение через драматизацию характера народнопесенных тем в ходе их вариационного (преимущественно оstinato) развития. Метод этот, идущий от

⁶² Отметим, что композитор применяет здесь оригинальные и яркие гармонические краски, в отсутствии которых его традиционно упрекали.

⁶³ В жанровом отношении темы разноплановы: первая близка авторским русским песням первой трети XIX века и отчасти напоминает «Среди долины ровныя» С. И. Давыдова; вторая плясового характера; третья построена на интонациях славянок. В сопоставлении первых двух тем отчетливо прослеживается влияние «Камаринской» Глинки. Добавим, что в 1878 году Рубинштейном было написано «Русское каприччио» для фортепиано с оркестром, также основанное на трех русских темах – протяжной, величальной и плясовой. Сходная модель (свадебная, игровая, плясовая) положена в основу симфонической картины Балакирева «1000 лет» (1863–1864).

Глинки через А. С. Даргомыжского (три его симфонические фантазии, из которых наиболее ярко метод воплощен в «Бабе-Яге») и композиторов «Могучей кучки» к Чайковскому (вступление к первой части и финал Второй симфонии, финал Четвертой симфонии), был позаимствован Рубинштейном отнюдь не механически. Оригинальными чертами отмечены и сами вариации, и складывающаяся в процессе развития свободная, фантазийная форма, и драматургическая логика финала, приводящая в итоге к позитивной развязке⁶⁴.

В жанре фортепианного концерта Рубинштейн работал более четверти века: он обратился к нему в эпоху господства виртуозного стиля и оставил этот жанр в годы, когда в России (в первую очередь, благодаря вкладу самого композитора) начал утверждаться тип «симфонического» концерта, получившего развитие в творчестве Чайковского и Рахманинова. Как и в жанре симфонии, ни один из концертов Рубинштейна не был причислен к «классическим», но, по крайней мере, один из них, Четвертый (1864), по своим художественным достоинствам приближается к таковым.

Четвертый фортепианный концерт долгое время был одним из самых популярных в мировом фортепианном репертуаре. Чрезвычайно высоко отзывались о нем Г. Берлиоз, Г. Фон Бюлов, многие выдающиеся пианисты того времени. Отличие этого концерта от других, созданных композитором, прежде всего в яркости и привлекательности мелодического материала – и драматического, и лирического, и народно-жанрового плана (одна из важных тем первой части через два года, видимо, бессознательно будет близко воспроизведена Чайковским в первой части Первой симфонии, причем в сходном формообразующем значении). Убедительна и общая драматургическая идея концерта, пусть и не содержащая новаций, но удачно решенная в каждой из частей. Первая часть написана в традиционном для начальных частей инструментальных циклов Рубинштейна героико-драматическом ключе; во второй, баркароле, воплощен тип возвышенно-благородной лирики, образцы которой встречаются в инструментальной (например, в медленных частях Четвертой и Пятой симфоний) и вокальной музыке композитора (романсах на стихи немецких поэтов, близких шумановской традиции). Третью часть, написан-

⁶⁴ Значительно ближе к идее финала Четвертой симфонии Чайковского другое произведение Рубинштейна – Второй виолончельный концерт (1874). В финале концерта композитор впервые попытался драматургически объединить лирико-драматический «сюжет» с русской плясовой темой и характерным для нее вариационно-остинатным развитием. Однако, хотя драматургия обоих финалов и возникающие на их протяжении коллизии имеют определённое сходство, в целом концепции двух произведений значительно отличаются.

ную в характере краковяка, Кюи считал «странной и нехудожественной», а ее тему критиковал за грубоватость. Контраст между последней и двумя предыдущими частями действительно велик, Рубинштейн воплощает модель жанрового финала цикла (восходящую еще к венским классикам), на первый взгляд, весьма прямолинейно. Но сила и непосредственность выражения, бьющая в музыку через край энергия производят столь свежее впечатление, что, в конечном счете, такой итог полностью убеждает. Композитор насытил финал скерцозностью, разного рода «острыми деталями», изобретательно и виртуозно разработал материал (некоторые приемы предвосхищают тематическое развитие в «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова⁶⁵).

Их трех концертов, написанных Рубинштейном для струнных инструментов, наибольшее своеобразие имеет Второй виолончельный концерт, посвященный выдающемуся русскому виолончелисту К. Ю. Давыдову. Произведение написано летом 1874 года, одновременно с Четвертой симфонией, Пятым фортепианным концертом, перестройкой оперы «Дети степей» (для постановки в Праге под управлением Б. Сметаны). Столь сжатые сроки и необычайная даже для Рубинштейна плотность работы, к счастью, не сказались на музыкальном материале концерта и качестве его отделки. Драматургия произведения близка замыслу Четвертого фортепианного концерта и ряда других инструментальных циклов композитора (от драматической первой части к разрешению всех коллизий в жанровом финале), но имеет и значительные отличия: акцент здесь смещен от героики к лирике монологического типа (к чему объективно располагает и сам тембр виолончели), иначе решена и жанровость. Традиционный для концертного жанра диалог солиста и оркестра осложнен контрастом двух типов высказывания – субъективно-лирического в партии виолончели и объективного по тону в партии оркестра, экспонирующей народно-песенные темы.

По отношению к музыке Рубинштейна редко встречается определение «открытие», но, по крайней мере, в одном случае – коде первой части композитор находит драматургическое решение, нигде более в его творчестве не встречающееся и вызывающее прямые аналогии с рядом произведений XX века. После окончания звучания музыки в оркестре (со всеми формальными признаками конца всей части) в партии солиста движение продолжается: резко поднявшаяся волна напряжения как бы выносит материал виолончели за рамки музы-

⁶⁵ Ассоциации с рахманиновской музыкой возникают и в первой части концерта, в связи с первой темой, близкой по характеру главной теме Второго фортепианного концерта Рахманинова.

кальной формы. Но на самой высокой точке движение это попадает в замкнутый круг: и выразительный ламентозный мотив как бы «закольцовывается», бьется как птица в клетке. Для драматургии всего произведения важно, что мотив этот – интонационно обостренный вариант начала главной темы, написанной в характере русской протяжной песни. Словно искаженное «эхо» внешнего мира звучит в сознании лирического героя концерта. Этой же лейтинтонацией, под знаком вопроса, завершается каденция виолончели, связующая вторую часть – лирическое *Andante* – с третьей частью.

Плясовая задорная тема у виолончели, открывающая финал, казалось бы, снимает все противоречия. Здесь Рубинштейн вновь обращается к излюбленному им типу рассредоточенных остигатных вариаций (прерываемых вторжениями эпизодов разработочного характера, сольными высказываниями в партии виолончели). Примечателен – в контексте драматургии концерта – диалог солиста и оркестра в репризном разделе формы. Сопоставление двух противоположных по характеру музыкальных высказываний – микрокаденций (монологов) солиста и фрагментов оркестровых вариаций на народную плясовую мелодию – обнажает не столько их конфликт, сколько сильнейший контраст. После нескольких попыток «соединить несоединимое» на «сцене» концерта остается только солист; его лирической каденцией и завершается основной раздел формы. Следующая затем кода, в которой солист и оркестр вновь объединяются, чтобы вместе провести плясовую тему, оставляет двойственное впечатление оттенком некоего долженствования, не снимая полностью яркого эффекта предыдущего развернутого эпизода.

Оперы

Эволюция оперного жанра в творчестве Рубинштейна отчасти совпадает с параллельно протекавшим развитием симфонической музыки: в 1850-е и 1860-е годы композитор активно осваивает русские и европейские оперные традиции и творчество современников, обращается к разным жанровым и драматургическим моделям, что привело к появлению первых ярких, хотя и неровных сочинений («Фераморс», «Вавилонское столпотворение»); в 1870-е годы созданы самые лучшие произведения («Демон», «Купец Калашников»). В последний период творчества композитор сосредоточился на разработке нового жанра – духовной оперы.

Всего им создано семнадцать опер, еще одно произведение – «Потерянный рай» композитор считал и ораторией (что точнее отра-

жает его жанровую природу), и духовной оперой (что оправданно с точки зрения сюжета и некоторых драматургических принципов). Оперный жанр постоянно волновал Рубинштейна: в среднем промежуток между датами окончания опер составлял два-три года, а в раннем и позднем периодах – еще меньше. Часто композитор обдумывал сразу несколько оперных сюжетов, некоторые замыслы вынашивались им десятилетия («Суламифь», «Христос»). Последним задуманным им сочинением также была опера – на сюжет «Каина» Дж. Байрона. Рубинштейн горячо любил большую часть своих опер, а работу над ними называл в письмах самым любимым делом, увлекавшим его в наибольшей степени⁶⁶.

Рубинштейн не раз терпел в оперном жанре неудачи – как творческого порядка, так и по независящим от него причинам (композитор постоянно получал отказы в постановках на русской казенной сцене, конфликтовал с дирекцией, оперы «Демон» и «Купец Калашников» подверглись цензурному запрету⁶⁷). Судя по письмам, наиболее эмоционально реагировал композитор на успех или неуспех именно своих опер⁶⁸. Неудачи не останавливали Рубинштейна («Что же делать? – размышлял он в письме к либреттисту Ю. Роденбергу, – идти вперед, писать новое!»⁶⁹), хотя и вызвали в 1860-е годы длительную паузу в сочинении опер. Негативный опыт в России стал главной причиной обращения Рубинштейна к созданию опер на немецкие либретто с последующей постановкой на сценах театров Германии, а затем и других европейских городов (всего таких 10, еще одна, «Нерон», написана на французском языке для парижской Grand Opera). В России эти произведения ставились с большой задержкой и, как правило, сначала на частных сценах⁷⁰.

⁶⁶ «Работа так меня занимает, – писал композитор матери во время создания оперы «Дети степей», – что по мне камни могли бы с неба падать – мне было бы все равно» (письмо от 24 июня 1860 года; цит. по: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. С. 288).

⁶⁷ Уже самая первая опера композитора, «Дмитрий Донской», встретила с препятствиями цензуры: композитору пришлось переименовать оперу (назвав ее «Куликовская битва»), изменить имена действующих лиц и местами переделать текст.

⁶⁸ «Это действительно делает меня счастливым!!», – писал Рубинштейн матери 10 февраля 1875 года после успеха «Маккавеев» в Берлине. Цит. по: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. С. 105 (курсив – автора).

⁶⁹ Письмо к Ю. Роденбергу от 4 апреля 1863 года. Цит. по: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. С. 289.

⁷⁰ Так, «Фераморс», после премьеры в Дрездене (1863), был поставлен в Вене (1872), Милане (1874), Берлине (1879), Данциге (1880). В России опера впервые прозвучала в

В «Музыке и ее представителях» Рубинштейн назвал оперу «второстепенным родом нашего искусства», но это определение прозвучало в контексте его взглядов на содержательность музыкального искусства. По его мнению (с которым, вероятно, не согласился бы Чайковский), только в инструментальной музыке существует возможность композитора «высказаться о самом себе»⁷¹. Возможно, поэтому, рассматривая оперу как более «объективный» жанр, в котором можно «видеть богов, царей, духовных лиц, героев, крестьян, вообще людей всех стран, всех времен»⁷², Рубинштейн не ограничивал себя определенными сюжетными, драматургическими или стилевыми рамками (в молодые годы можно говорить даже о «всеядности» композитора). И все же «ядром» всех его значимых произведений в этом жанре, как и в симфонической музыке, является драматическая концепция. «Чего только человек не сможет сделать, если он захочет...; он должен суметь невозможное сделать возможным!»⁷³ – эти слова молодого Рубинштейна, избранные им девизом своей деятельности, справедливо воспринимать и в качестве центральной идеи всего его творчества. Значительную часть оперных сочинений композитора можно рассматривать как вариации на эту идею, понимаемую не буквально, а достаточно широко (как борьбу, преодоление, готовность идти до конца). Рубинштейна-художника привлекала личность героического склада, бунтующего против законов и установлений, человеческих и божественных, способного жертвовать собою и близкими во имя благородной цели⁷⁴. Другими словами, это герой в экстраординарных обстоятельствах. Таковы Лия и ее сын Иуда в «Маккавеях», купец Калашников в одноименной опере, но таковы (с определенной коррекцией) и Демон, Немврод в «Вавилонском столпотворении» и даже Сатана, предводитель мятежников в «Потерянном рае». Характерно, что персонажи противоположного плана (например, Ангелы в «Потерянном рае» и Ангел в «Демоне») не удаются композитору, их характеристики как бы обезличены, не имеют индивидуальных черт.

«Высокий стиль», к которому Рубинштейн тяготел в опере, как и в симфонических произведениях, диктовал крупные формы (развернутые сцены, протяженные хоры и ансамбли – с фазами активных

Петербурге, в Музыкально-драматическом кружке любителей (1884); позже была исполнена силами Товарищества русской оперы (1898), и в том же году впервые поставлена на сцене Мариинского театра.

⁷¹ Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители. С. 12. Курсив – автора.

⁷² Там же. С. 12.

⁷³ Из письма к матери, К. Х. Рубинштейн, от 23 февраля 1851 года. Цит по: Рубинштейн А.Г. Избранные письма. С. 4.

⁷⁴ На это, в частности, указывал в своих воспоминаниях Ю. Роденберг.

нарастаний-предыктов, появление в хорах код), проникающие и в оперы лирического наклонения – впервые они используются уже в опере «Дети степей».

Актуальная для оперы второй половины XIX века проблема соотношения оркестровой и вокальных партий, воздействия инструментального начала, проникновения в оперу симфонических методов развития и формообразования решалась Рубинштейном по-разному, но в целом – консервативно. В отличие, например, от Чайковского, взаимодействие в творчестве Рубинштейна оперы и симфонии происходило в очень небольших пределах. В оперных произведениях композитора редко можно встретить оркестровое полнозвучие, тонкую детализацию инструментальных партий, даже к соло он прибегал нечасто; ограниченно используются лейтмотивы. Композитор отрицательно отнесся к оперной реформе Р. Вагнера, не принимал его музыки и взглядов на музыкальную драму (в этом состояло его коренное расхождение с Листом, не повлиявшее, впрочем, на их многолетние дружеские отношения).

Рубинштейн не писал сам либретто и в этом отношении сильно зависел от либреттистов и качества их текстов («Душу отдам за хороший оперный текст!», – восклицал он в одном из писем 1860-х годов⁷⁵). Но отношение его к либретто и в молодые, и в зрелые годы всегда было строгим и взыскательным: композитор требовал переделок, менял либреттистов; большое количество оперных замыслов было отвергнуто им именно на стадии чтения либретто⁷⁶. Иногда Рубинштейн прямо вторгался в работу либреттиста, совместно редактируя и заканчивая текст («Фераморс»). Для «Демона» Рубинштейн сам составил сценарный план и даже начал писать либретто. Когда после Я. П. Полонского и А. Н. Майкова литературным текстом занялся П. А. Висковатов, композитор стал активно влиять на драматургические и поэтические стороны либретто, что привело к их разрыву и окончанию работы самим Рубинштейном⁷⁷. Сочинение музыки, как правило, обгоняло создание либретто, и композитору не раз приходилось писать целые сцены с нехваткой текста или вовсе без него (так

⁷⁵ Письмо к Ю. Роденбергу от 23 июля 1863 года. Цит по: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. С. 289.

⁷⁶ Иногда отказ происходил уже на стадии создания музыки: так произошло в 1864 году с оперой «Рудин», на либретто И. С. Тургенева по одноименному роману, для которой композитор успел сочинить интродукцию.

⁷⁷ Этот конфликт сделал невозможным дальнейшую совместную работу над оперой «Катерина» по «Страшной мести» Н. В. Гоголя, либретто которой уже было написано П. А. Висковатым.

произошло с арией Фераморса из первого акта одноименной оперы, оказавшейся одним из самых удачных ее фрагментов).

Ранние оперы композитора (1850-х годов) интересны прежде всего разнообразием русских сюжетов. Рубинштейн обращается к истории Руси («Куликовская битва», по драме В. А. Озерова), популярной кавказской тематике («Месть», на сюжет повести М. Ю. Лермонтова «Хаджи-Абрек»⁷⁸), пишет одноактные оперы бытового («Сибирские охотники», по таежным преданиям) и комического плана («Фомка-дурачок», на либретто поэта Л. М. Михайлова). Характерно, что среди них нет волшебного-сказочного сюжетов, популярных в эпоху романтизма; не привлекают они его и впоследствии⁷⁹. Уникально для эпохи (конца царствования Николая I) обращение к образу Степана Разина: опера «Степняк Разин» была начата композитором в 1852 году, но вряд ли, даже в случае окончания, имела бы шансы на постановку в России⁸⁰. Как подчеркивает Е. С. Зинькевич, «Интерес Рубинштейна к русской теме... не только не был определен внешними обстоятельствами (модой, конъюнктурой), он сформировался *вопреки* им»⁸¹, что вносит еще один яркий штрих в спор о национально-русском в творчестве композитора.

Оперные произведения 1850-х годов дошли до нас лишь частично: за исключением увертюры утрачена музыка «Куликовской битвы»; от «Мести» осталась лишь напечатанная Песня Зулимы; полностью отсутствуют материалы «Степняк Разина» и «Фомки-дурачка». Сохранившийся материал «Сибирских охотников», критические отзывы о «Куликовской битве» и «Фомке-дурачке»⁸² позволяют говорить о заметном влиянии Глинки, а также о том, что, в отличие от симфонических жанров, в ранних операх Рубинштейну, по всей ви-

⁷⁸ Опера была написана по заказу великой княгини Елены Павловны для постановки в Михайловском театре (спектакль не состоялся).

⁷⁹ В начале 1850-х годов композитор обдумывал также оперу «Мазепа» на сюжет пушкинской «Полтавы».

⁸⁰ В начале XX века к этому сюжету обратился Римский-Корсаков, но также оставил работу над оперой.

⁸¹ Зинькевич Е.А. Антон Рубинштейн: 50-е годы. Первые оперы в контексте смены эпох // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 180.

⁸² В частности, Ростислав (Ф.М. Толстой) подверг критике за натурализм сцену в питейном доме (с песней бражников) – в контексте будущего развития русской оперы («Борис Годунов», «Князь Игорь» в авторской редакции, «Вражья сила», «Сказание о невидимом граде Китеже» и др.), возможно, представлявшую бы не только исторический интерес (в случае Серова, речь могла бы идти и о предположительном влиянии). К сожалению, об этой сцене мы можем судить только по откликам рецензентов.

димости, еще не удалось достичь стилевой и драматургической цельности⁸³.

Первой относительно зрелой оперой Рубинштейна стали «Дети степей» (1860)⁸⁴. В отличие от успеха в Вене (премьера состоялась в 1861 году), в России опера публике понравилась мало и после четырех представлений в Москве (в 1867 году) была снята с репертуара. Это сочинение переходного плана: явная опора на различные оперные традиции сочетается здесь с попытками новаций в драматургии и композиции. Как и «Русалка» Даргомыжского (1855), «Дети степей» многими чертами приближаются к новому, рождавшемуся в 1860-е годы, жанру лирической оперы. В композиции Рубинштейн опирается на сцену, хотя ее наполнение различно: от включенного в ее состав традиционного замкнутого номера – хора, арии или ансамбля, до сольных или диалогических речитативов, гибко переходящих в ариозо. Примером последнего может служить седьмая сцена первого акта: открывающее ее ариозо Марека – одно из наиболее выразительных в опере (характерно, что интонационно оно близко отдельным фразам из двух ариозо Лизы в «Пиковой даме» Чайковского – «Откуда эти слезы...» и «Ах, истомилась...»). И все же органичным сочетание в опере нового, современного и «старого», традиционного назвать нельзя: этому препятствует стилистическая пестрота. Здесь смешиваются различные языковые элементы, в том числе, идущие еще от оперы XVIII века – как русской и малороссийской (введение песенных цитат, частое использование мелодических и ритмических формул плясовых песен), так и итальянской (формулы речитатива *secco* – например, в партии Избраны во втором действии).

Отчетливо и влияние русской музыки первой половины XIX века. В партии Вани слышны отголоски «Жизнь за царя» Глинки (например, в начальном разделе арии в четвертой сцене второго акта, напоминающем начало арии Вани «Бедный конь в поле пал» из четвертого акта глинкинской оперы). Присутствие песенно-романсового интонационного пласта ощутимо уже в первой сцене оперы (партии Избраны и Вани), но в целом оно не так велико, как казалось современ-

⁸³ Е. А. Зинькевич указывает на второй (татарский) акт оперы, замысел которого принадлежал Рубинштейну, не только как на развитие глинкинской драматургической идеи, но и как на явное предвосхищение «Князя Игоря» Бородина (Зинькевич Е.А. Антон Рубинштейн: 50-е годы. Первые оперы в контексте смены эпох. С. 181).

⁸⁴ Первоначально либретто оперы (по роману «Янко» К. Бека) было написано С.-Г. фон Мозенталем для Листа. В опере Рубинштейна место действия перенесено из Венгрии на Украину, соответственно изменены имена некоторых персонажей.

никам⁸⁵. Так, хор цыган во втором акте (№ 7а) близок русским песням Варламова. В то же время, другой цыганский хор в той же сцене написан в духе оживленного лендлера (цыганская образно-интонационная сфера – одна из наиболее привлекательных в опере, но и в ней заметно сочетание разнородных элементов).

Следующее произведение Рубинштейна, «Фераморс» («Лалла Рук», 1861–1862), возникло в годы его увлечения французским оперным театром. Жанр его обозначен композитором как «лирическая опера». В качестве литературной основы соавторы либретто (Рубинштейн и Ю. Роденберг) взяли прозаическую часть ориентальной романтической повести в стихах и прозе «Лалла Рук» Т. Мура, так как именно в ней сосредоточен лирический повествовательный сюжет⁸⁶. Однако жанровую природу «Фераморса» все же нельзя считать однозначной, многое в ней восходит еще к опере *buffa* (и ее русской версии конца XVIII века). История любви принцессы Лаллы Рук и певца Фераморса как бы наложена на единственную в опере классическую комедийную интригу неузнавания/переодевания (в данном случае принца в певца). Комическим злодеем-интриганом (бас *buffo*) является везирь Фадладин, постоянно строящий козни Фераморсу и в то же время безнадежно влюбленный в подругу принцессы Хафизу (ее образ отчасти наследует амплуа субретки – ловкой и хитроумной служанки)⁸⁷. Сцены с Фадладином в первом и втором актах оперы – массовые, с участием ансамбля солистов и хора, шумные и очень протяженные – всегда заканчиваются скандалом, что дополнительно смещает драматургический центр тяжести в сторону комического. Самый яркий комический эпизод оперы, написанный изобретательно и с большим юмором, – сцена с муэдзином, ансамблем героев и хором верующих в конце первого акта (композитор совмещает здесь два плана: ритуальную ситуацию с призывом муэдзина и молитвенным

⁸⁵ Балакирев, ознакомившийся с оперой по клавиру, порицал Рубинштейна за подражание «Гурилеву, Алябьеву и другим цыганским авторам» (см. его письмо Римскому-Корсакову от 11 января 1863 года // Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Лит. произведения и переписка. Т. V. М., 1963. С. 38).

⁸⁶ К сюжету «Лалла Рук» обращались также Г.-Л. Спонтини (на его музыку в 1821 году в Берлине было поставлено представление с пением и танцами, с участием в роли Фераморса и Лаллы Рук наследника русского престола Николая Павловича и его супруги Александры Федоровны, получившее большой отклик в русской культуре, в частности, в творчестве В. А. Жуковского и А. С. Пушкина), Шуман (оратория «Рай и Пери») и Ф. Давид. Опере последнего, «Лалла Рук», Дирекция императорских театров оказала предпочтение перед оперой Рубинштейна.

⁸⁷ Многие в музыкальной характеристике Фадладина (использование жанра марша, фанфар, трелей) и связанных с ним ситуаций (особенно начальная сцена его высмеивания народом) предвосхищает образ царя Додона в «Золотом петушке» Римского-Корсакова (1907).

ответом верующих и ее комическую инверсию в виде вопросов и ответов персонажей, проясняющих их любовные взаимоотношения).

На таком фоне собственно лирические сцены выглядят особенно рельефно и даже контрастно (учитывая заявленный жанр оперы). В них раскрываются любовные переживания Лаллы Рук, Фераморса, в меньшей степени – Хозру, друга и посланника принца (партия эта написана композитором для баритона и некоторыми чертами предвещает благородные баритоновые роли в операх Чайковского). Особенно экспрессивны высказывания Лаллы Рук, окрашенные минором (на общем мажорном фоне) и насыщенные интонациями будущих оперных героинь Чайковского. Наиболее развернутой в партии Лаллы Рук является моносцена во втором акте: мечты о любви, тоска, смешанная со страхом, надежды, ночной романтизированный пейзаж – все это ведет не только к сцене Тамары в «Демоне», но и к сцене письма Татьяны в «Евгении Онегине»⁸⁸ и сцене Лизы в первом акте «Пиковой дамы». Не это ли и подобное ему «предслышание» имел в виду Чайковский, когда писал об опере «Лалла Рук»: «Я довольно сильно люблю ее...»?⁸⁹

Последняя треть оперы несколько затянута: длительное отодвигание неизбежной развязки малооправданно (так как зритель уже осведомлен из разговора принца-Фераморса с Хозру об истинном положении дел) и снижает впечатление от предыдущих частей оперы. К уязвимым сторонам «Фераморса» относятся и речитативы (их мелодическая сухость несколько смягчается характерным для речитативного письма Рубинштейна стремлением к постоянному ритмическому обновлению).

Восточный колорит оперы не так отчетлив, как можно было бы ожидать в контексте сюжета, и малозаметен в комических и лирических сценах. Наиболее яркие номера в восточном духе – Танцы невест Кашмира со светильниками (с хором) и хор «Танцами и песнью вечер встретьте» в первом действии оперы.

«Демон» (1871) – единственная опера Рубинштейна, которая сохранялась в репертуаре многих театров в XX веке, ставится она и в наши дни⁹⁰. Успех у публики пришел к ней, как и к «Кармен» Ж. Бизе

⁸⁸ Одна из мелодических фраз в этой сцене прямо напоминает знаменитую «секвенцию Татьяны» (композитор использует здесь и прием секвенции). Несколько раз во втором действии звучит интонационный прообраз темы Ленского «Что день грядущий мне готовит?» (в партии Лаллы Рук и Фераморса).

⁸⁹ Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 16 марта 1879 года. См.: Чайковский П.И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. II. С. 76.

⁹⁰ Так, в 1999 году «Демон» был поставлен в Москве в «Новой опере» (находился в репертуаре до 2010 года), в 2003 – на сцене Латвийской национальной оперы, в 2008 – в

и «Евгению Онегину» Чайковского, не сразу. Пожалуй, впервые композитор выступил здесь в несвойственной для себя роли новатора. «Демон» стал первой лирической оперой (хотя в «чистоте» жанровых черт он и уступает «Евгению Онегину»), написанной по-русски и с отражением русских оперных традиций. По-новому зазвучал в «Демоне» восток (не только в плане новизны интонационного материала⁹¹, но и общего колорита, осязаемого во всей музыке оперы, а не только в песнях, хорах и танцах), что позволяет назвать произведение Рубинштейна первой «русской оперой о востоке». Открытием стал и новый интонационный язык оперы – ариозно-романсовый, богатый психологическими оттенками, язык оперных героев Чайковского – Татьяны и Ленского, Лизы и Германа. Неслучайно, Чайковский не только высоко оценил «Демона» («Я считаю эту оперу лучшей из рубинштейновских», – писал он в 1886 году Н. Ф. фон Мекк⁹²), но и «основательно изучил» его, в разные годы посещал спектакли оперы, а в 1892 году продирижировал «Демона» в оперном товариществе И. П. Прянишникова⁹³. Количество переключек и параллелей между «Демоном» и произведениями Чайковского (в первую очередь, оперными) больше, чем в каком-либо другом сочинении Рубинштейна. Они обнаруживаются в драматургии (ночную сцену Тамары и ее встречу с Демоном в шестой картине оперы справедливо сопоставляли со сценой Лизы и Германа в «Пиковой даме», есть сходства и с ночной сценой письма Татьяны в «Евгении Онегине»), композиции (между первой картиной «Демона» и первой картиной «Пиковой дамы»), музыкальном языке (ариозо «Ночь тиха...» Тамары и окружающая его музыка, оркестровая и вокальная, многими нитями связаны с указанной сценой в «Пиковой даме»), в литературном тексте (с либретто «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы»⁹⁴).

московском Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко; в 2012 году «Демон» прозвучал в рамках Санкт-Петербургского международного фестиваля «Опера – всем»; в 2015 году в варианте semi-stage опера была показана в Москве, силами театра «Геликон-оперы» (режиссер – Д. Бертман, дирижер – М. Татарников, в главной роли – Д. Хворостовский).

⁹¹ Исследователями последующего времени был установлен ряд цитат из грузинского фольклора и фольклора других народов Кавказа.

⁹² «Лучшей и удачнейшей оперой Рубинштейна» назвал «Демона» в своих «Воспоминаниях» Направник. Высоко оценил оперу в своей рецензии на постановку в 1877 году в Москве и Ларош.

⁹³ По воспоминаниям И. П. Прянишникова, Петру Ильичу удалось найти в «Демоне» «новые и в высшей степени художественные оттенки» (Прянишников И. П. Чайковский как дирижер // Воспоминания о П. И. Чайковском / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. 3-е испр. изд. М., 1979. С. 304).

⁹⁴ Известно, что М. И. Чайковский, либреттист «Пиковой дамы», изучал «Демона» и даже посвятил этой опере специальную статью.

Успех «Демона» во многом приписывали воздействию поэзии Лермонтова, однако надо учитывать, что композитор значительно трансформировал поэму и ее заглавного героя. «Демон» был задуман Лермонтовым еще в юности и, несмотря на длительную работу поэта над текстом (последняя, шестая редакция поэмы относится к 1838 году), в нем сохранились следы «общих мест» романтизма, отразившиеся главным образом в языке – типовой лексике, поэтике. Демон Рубинштейна – ярче и убедительнее лермонтовского героя, в его жажде жизни, страсти, борьбы и свободы, отрицании и ненависти – не только генетическая связь с демоническими романтическими героями, но и, возможно, созвучность с веяниями новой эпохи и ее героями-радикалами, вплоть до персонажей созданного тогда же, что и опера Рубинштейна, романа «Бесы» Ф.М. Достоевского.

В отличие от поэмы, в опере Демон виновен в гибели князя Синодала; его незримое (для всех персонажей, кроме Тамары и князя в момент смерти) присутствие ощущается на всем пространстве оперы, за исключением сцены свадебного пира в начале четвертой картины. Замечательная находка композитора – включение ариозо «Не плачь дитя...» в массовую сцену в четвертой картине: войдя в ансамбль с хором одним из его голосов, мелодия Демона сразу же как бы меняется с основным материалом местами, заставляя воспринимать его как аккомпанирующий фон, постепенно угасающий (так и в сознании Тамары голос Демона вытесняет все остальные голоса). Другой яркий пример воздействия Демона на мир людей – его невидимое присутствие в ночной сцене третьей картины (в ариозо князя Синодала «Ноченькой темною»): вторжение лейттемы Демона⁹⁵ нарушает спокойный характер любовной баркаролы князя, неожиданно охватившее его эмоциональное возбуждение по накалу сближается со страстными излияниями Демона (характерна реакция князя: «Боже, что со мной! Что со мной!»). Демон «царит» в пространстве оперы, но сценическое и драматургическое положение этого героя всегда остается обособленным: его высказывания, несмотря на открытый лирический характер, в музыкальном отношении почти не соприкасаются с интонационным миром людей (их отголосок в партии Тамары поначалу сродни внушению и подобен эху). Такая роль Демона, «неравноправие» его положения отличают оперу Рубинштейна от лирических опер, всегда основанных на драме человеческих отношений. Вероятно, поэтому композитор, в отличие от «Фераморса», назвал «Демона» не лирической, а *фантастической* оперой.

⁹⁵ Ее можно назвать и темой демонических сил, так как впервые она появляется в Прологе, в хоре адских духов.

В одном из писем Чайковский отмечал: «В Демоне есть прелестные вещи, – но много и балласту»⁹⁶. Столь строгая оценка одного из самых лучших произведений Рубинштейна не должна удивлять: недостатки и уязвимости всегда заметнее на фоне выдающихся достоинств. «Балласт», точнее, весьма традиционно звучащие фрагменты в опере действительно есть, хотя и разного происхождения. Если в Прологе и Эпilogue в достаточно скромных масштабах композитор применил собственный ораториальный стиль (хоры адских и небесных духов, природы, ветерков и т.д.) с характерными для него приемами и выразительными средствами, избежав при этом в музыке как грандиозности, так и демонизма, то ряд протяженных фрагментов в четвертой, пятой и шестой картинах наполнен материалом, сильно уступающим лучшим страницам оперы. Так, во второй половине четвертой картины некоторые высказывания Тамары и князя Гудала стилистически прямо отсылают к сцене Наташи и Мельника в финале первого акта «Русалки» (притом, что и в опере Даргомыжского этот материал не принадлежит к числу яркого и оригинального). В конце той же картины лишь данью традиции выглядят сборы князя Гудала на войну с убийцами Синодала, ничего не прибавляющие к основной драме и ослабляющие впечатление от трогательного и тихого прощания Тамары с отцом и гостями перед уходом в монастырь. Оригинальные яркие эпизоды (например, речитатив Сторожа, с контрапунктом ударов колотушки, чудесно звучащие оркестровые проведения-вариации одной из лейттем Демона – «На воздушном океане»⁹⁷) перемежаются «общедраматическими» фрагментами. И все же вдохновение композитора, его драматургическое чутье (особенно мастерски использованы в опере контрасты) позволили ему создать произведение, во многом сохраняющее свою свежесть и поныне.

⁹⁶ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. М., 1959. Т. 5. С. 372.

⁹⁷ Справедливо замечание Асафьева о том, что «набившие оскомину рассуждения о неудачной оркестровке “Демона” оказываются... рутинным предрассудком, возникшим из рутинного, заштампованного исполнения» (Асафьев Б.В. А. Г. Рубинштейн // Советская музыка. Сб. 6. С. 8. Цит. по: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. С. 418). Оркестр в «Демоне» отличается от инструментовки большинства других опер Рубинштейна повышенным количеством соло, элементами колористики (в частности, в ариозо Демона), значительным удельным весом тихих и умеренных звучностей, что позволяет композитору детализировать оркестровое письмо. Усиливают роль оркестра в опере антракты и вступления к картинам, самостоятельные по материалу и яркие по характеру, а также симфоническое развитие в отдельных сценах (особенно масштабно – в сценах Демона и Тамары).

«Маккавеи» (1874) продолжают ряд композиторских удач в оперном жанре в 70-е годы (это десятилетие является наиболее плодотворным для Рубинштейна, особняком здесь стоит только малоудачный «Нерон»). Либретто оперы, написанное С.-Г. Фон Мозенталем по драме О. Людвига, содержит мотивы борьбы с иноземными захватчиками, религиозного фанатизма, жертвенности во имя веры, роднящие его с рядом известных опер: «Жидовкой» Ж. Ф. Галеви, «Набукко» Дж. Верди, «Юдифью» Серова и др. Премьера «Маккавеев» с большим успехом прошла в 1875 году в Германии, в России опера впервые прозвучала 1877 году в Петербурге, на сцене Мариинского театра. «Маккавеи» были восторженно приняты публикой (помимо художественных достоинств, русских слушателей привлекла созвучность ее национально-освободительной тематики событиям войны на Балканах).

В «Маккавеех», как и в библейских операх Рубинштейна, отчетливы ораториальные черты (что роднит оперу также с «Юдифью» Серова): это замедленность сценического действия, большое количество статуйных хоров, выражающих какое-либо одно эмоциональное состояние; соответствующий этим драматургическим условиям «крупный штрих» в музыке – фресковая монументальность письма (без детализации). Народ почти все время находится на сцене, все действующие лица (за исключением дочери сирийского царя Клеопатры и Фаона-Элеазара во «вставной» любовной сцене II акта) поют с хором, либо в присутствии хора. Ораториальный план уравнивают лирические и лирико-драматические сцены, включающие в себя многочисленные ансамбли.

Центральным образом оперы является Лия, глава рода и мать Иуды, которому суждено возглавить восстание евреев против сирийских завоевателей⁹⁸. Ее взаимоотношения с сыновьями Элеазаром и Иудой, женой Иуды Ноэми, евреями, симеитами и сирийцами во главе с царем Антиохом определяют ход событий, их трагическую (гибель на костре трех сыновей Лии, а затем и ее смерть) и одновременно героическую развязку (победа над завоевателями). Именно психологическое развитие этого образа представляет значительный интерес, с ним связаны наиболее яркие лирико-драматические страницы оперы (здесь вновь возникает параллель с «Юдифью» Серова). Во втором акте психологически очень убедительна сцена, когда Лия, стараясь личным примером воодушевить народ на борьбу с сирийцами, узнает сначала о поражении восставших во главе с Иудой, а затем и о предательстве Элеазара: трижды пытается она продолжить начатую герои-

⁹⁸ Первоначально композитор так и хотел назвать свою оперу – «Лия».

ческую песню «Бейте в кимвалы»⁹⁹, но, наконец, в изнеможении останавливается, «кимвалы падают из рук ее» (ремарка). Не менее выразителен эпизод в третьем действии, когда мать опознает в женихе Клеопатры Фаоне своего сына Элеазара и ненависть к изменнику в ее душе борется с верой и материнской любовью. Фигура Иуды в психологическом отношении менее выразительна и отмечена некоторой прямолинейностью художественных средств.

Драматической кульминацией оперы является сцена гибели сыновей Лии (седьмая сцена третьего действия), своим музыкальным решением вызывающая прямые ассоциации с заключительной сценой «Хованщины» Мусоргского: славящая Бога песнь-молитва, с которой идут на костер Элеазар и его братья, звучит октавными унисонами и с очень скудным оркестровым сопровождением, появляются и «фигурации огня», подобные тем, что ввел в свою редакцию «Хованщины» Римский-Корсаков. С финальной картиной «Хованщины» можно сопоставить и начальную сцену III действия «Маккавеев», имеющую с ней несколько точек соприкосновения: народ, в ожидании гибели Храма и своей гибели от рук сирийцев молящийся о вере и спасении, подобен раскольникам; звучащие на этом фоне речитатив и краткая молитвенная ария вождя евреев Иуды, с просьбой к Создателю об укреплении духа и обещанием исполнить Его волю, перекликаются своим содержанием с высказываниями Досифея¹⁰⁰; близки время суток и место действия¹⁰¹.

Еще одна оперная параллель – квинтет а *cappella* Лии, Элеазара, Антиоха, Клеопатры и Горгия (сирийского полководца) в шестой сцене третьего действия. С написанным позднее знаменитым квинтетом «Мне страшно» из «Пиковой дамы» Чайковского квинтет в «Маккавеех» роднит драматургическое положение и ситуация (остановка действия и переживание драматического момента встречи), отчасти содержание (в опере Рубинштейна: «Дрожу я весь, объятый страхом», «Зачем он так трепещет», «слабеют ноги» и т.д.), вокальный состав (три мужских голоса и два женских), выбор тональности¹⁰² (fis-moll);

⁹⁹ В песне композитор использовал еврейскую мелодию, слышанную от матери в детстве.

¹⁰⁰ Иуда: «...В горе пал я духом», «Боже... Твою исполню волю свято!»; Досифей: «Сколько скорби, сколько сомнений дух сомненья в меня вселял», «Да свершится воля небесного отца!». Обращает на себя внимание и выбор тональности для арии Иуды – dis-moll.

¹⁰¹ В «Маккавеех»: «Звездная ночь. Местность в окрестностях Иерусалима». В «Хованщине»: «Лунная ночь. Сосновый бор. Скит».

¹⁰² По мнению Л. А. Мазеля, «при неосознанных заимствованиях... обычно сохраняется та же тональность» (Мазель Л.А. К спорам о Шостаковиче // Советская музыка. 1991. № 5. С. 33).

фрагмент квинтета в опере Чайковского также звучит без сопровождения оркестра.

«Маккавеи» более привлекательны общим колоритом, ясностью драматургии и выразительностью кульминационных сцен, нежели яркими запоминающимися мелодиями, в целом музыкальный язык оперы как бы выровнен. Среди ярких мелодических находок композитора особенно выделяется предсмертная песня Лии «Мой Иуда здесь».

Завершающая десятилетие опера «Купец Калашников» (1879) – произведение, чья неудачная сценическая судьба лишила его не только места в отечественном репертуаре, которое оно могло иметь в силу высоких достоинств, но и актуального для него музыкально-культурного контекста, а также возможного влияния на развитие оперного жанра в России¹⁰³. «Купец Калашников» – смелая и очень искренняя попытка Рубинштейна идти своим путем в русской опере того «преднамеренно национального» типа, который он декларативно отрицал в молодости¹⁰⁴ и которому мало сочувствовал в поздние годы. По самостоятельности и новизне музыкальных идей, стремлению найти методы и приемы, несходные с «кучкистскими», эту оперу можно сопоставить с «Вражьей силой» Серова.

С литературным источником сюжета и либретто оперы – «Песней про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» Лермонтова¹⁰⁵ напрямую связаны все открытия композитора, но также и трудности, по большей части, успешно им преодоленные. Произведение Лермонтова – эпическая песня, написанная в стилистике былины (с характерным для этого жанра стихом¹⁰⁶); опера А.Г. Рубинштейна – драма (на драматический ракурс

¹⁰³ После цензурного запрета, речь о котором уже шла выше, музыкантам и любителям музыки доступным оставался только клави́р оперы, выпущенный в 1879 году издательством П. Юргенсона.

¹⁰⁴ Декларации расходились с творческой практикой Рубинштейна (начиная уже с самой первой оперы, «Куликовской битвы», композитор активно и широко претворяет в музыке национальные черты), однако влияли на восприятие его музыки, подводя к мысли, что все эти сочинения есть что-то едва ли не вынужденное и искусственное. Например, Балакирев утверждал в письме к Римскому-Корсакову в 1863 году: «...Этот человек всю жизнь борется против национального элемента в опере, и судьба, в наказание, осудила его писать только оперы с претензией на национальность» (Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Лит. произведения и переписка. Т. V. С. 38–39).

¹⁰⁵ Либретто написано Н. И. Куликовым, актером, режиссером, переводчиком, автором нескольких десятков либретто, созданных в различных музыкально-театральных жанрах.

¹⁰⁶ Для былинного стиха характерно ударение на третий слог с начала и с конца строки. Одной из распространенных форм такого стиха являются одиннадцатисложники, широко использованные и в песне Лермонтова, и в либретто оперы. Также в либретто

слушателя настраивает уже оркестровое вступление) с сильным лирическим планом, развернутыми народными сценами¹⁰⁷ на историческом фоне и унаследованными от первоисточника эпическими чертами. Жанровая трансформация в целом прошла успешно, но не до конца, что местами вызывает ощущение двойственности жанра и драматургии. Наиболее сложной задачей для композитора была лиризация, внедрение в действие психологизма, невозможного в эпосе (в опере он связан в первую очередь с раскрытием образа Алены Дмитриевны, жены купца Калашникова, в меньшей степени – самого купца и опричника Кирибеевича, предшественника Григория Грязного из «Царской невесты» Л. А. Мея и Римского-Корсакова). Промежуточное положение (между эпосом и драмой) занимает образ Иоанна Грозного, интересно раскрытый в сценах с опричниками и земством в первом акте.

Либретто оперы почти целиком написано стихами, с сохранением почти половины от общего объема подлинного текста Лермонтова. Рубинштейн столкнулся с труднейшей проблемой вокализации различных вариантов былинного стиха за 16 лет до создания «Садко» Римского-Корсакова и дал свой, во многом, убедительный пример ее решения¹⁰⁸. Почти весь стихотворный текст в опере прозаизируется (особенно в речитативах и диалогах), композитор активно работает с ритмом стиха, всюду стремясь подчинить его музыкальному ритму – гибкому и разнообразному в речитативах, монологических и песенных высказываниях, в ариозо и микроаризо. В 1875 году Ларош писал по поводу «Демона»: «На зыбкой почве речитатива Рубинштейн колеблется и спотыкается, но где он чувствует под ногами твердую землю песенной формы, он снова приобретает свободу и уверенность»¹⁰⁹. Это высказывание справедливо, вероятно, по отношению ко многим операм Рубинштейна, но не к «Купцу Калашникову», в этом

встречаются варианты хорей с дактилическим окончанием, анапеста и другие стихотворные размеры.

¹⁰⁷ Попытки увидеть в «Купце Калашникове» народную музыкальную драму представляются неубедительными. Народные хоровые сцены действительно играют важную роль в драматургии либретто (они значительно расширены в сравнении с первоисточником) и в музыкальной драматургии оперы, но только как активный фон. Никакой драмы народа, имеющей самостоятельное значение (как в «Хованщине» и второй редакции «Бориса Годунова») или комплементарной драме главных героев (как в «Псковитянке»), в «Купце Калашникове» нет. Драма разворачивается в любовном треугольнике, унаследованном от «Песни» Лермонтова, с прибавлением в финале четвертой стороны (царя Иоанна Васильевича).

¹⁰⁸ Самые яркие и одновременно близкие будущим опытам Римского-Корсакова примеры – в сценах Калашникова с Аленой Дмитриевной и с братьями во втором акте оперы.

¹⁰⁹ Ларош Г.А. Музыкальные очерки // Голос. 1875. № 285.

сочинении композитор преодолевает большую часть трудностей и присущих его речитативному стилю уязвимостей. В «Купце Калашникове» на речитатив как оперную форму и тип музыкальной речи падает огромная нагрузка, так как он проникает почти во все остальные формы высказываний (в том числе хоровые). Как и Серов во «Вражьей силе», композитор видел опасность ритмической монотонии (идущей от ритмики стиха), поэтому избегал близких повторов ритмоформул, постоянно разнообразил ритм, одновременно следя за мелодической выразительностью. Речитатив в этой опере Рубинштейна почти свободен и от формул опер первой половины XIX века, и от формул ариозного стиля, уже отчетливо проявившегося в «Демоне», не похож он и на речитатив современных ему западноевропейских опер¹¹⁰. Близость же к операм Серова («Рогнеде», отчасти «Вражьей силе») и «кучкистов» не стилевая, а общезыковая, обусловленная обращением к общим народнопесенным источникам.

Эти источники претворены в «Купце Калашникове» широко и удачно, не только в традиционном ключе (например, Пляска плясунов и скоморохов в первом действии), но и очень разнообразно в партиях персонажей и в развернутых хоровых сценах: сцене кулачного боя мальчишек и хоре «Слава Богу на небе, слава!» в большой массовой сцене третьего акта, в которой композитор использовал знаменитую русскую подблюдную¹¹¹; там же звучат возгласия 1-го и 2-го Бирючей, как и в «Снегурочке» Римского-Корсакова (1880–1881), основанные на формулах в объеме кварты-терции¹¹². Ритмика хора опричников в первом действии («Слава, слава, слава царю нашему»), интонационно родственного подобным же темам композиторов «Могучей кучки», близка ритмической организации кантов, что является первым примером претворения этой традиции в русской оперной музыке второй половины XIX века¹¹³.

¹¹⁰ Труднообъяснимым исключением здесь является первый речитатив Алены Дмитриевны во втором акте, основанный на традиционных формулах итальянского речитатива *secco*.

¹¹¹ Консультацию по поводу этой песни Рубинштейну дал В. В. Стасов (см. письмо композитора к нему от 7 мая 1879 года // Рубинштейн А. Г. Избранные письма. С. 81–82).

¹¹² Факт полной независимости музыкального решения клича бирючей Римским-Корсаковым (как известно, композитор использовал в нем слышанный в детстве призыв тихвинских монахов) еще ярче оттеняет в этом и многих других случаях в «Купце Калашникове» интонационную чуткость Рубинштейна, перспективность его поисков и находок в этой опере.

¹¹³ Органично представлен в музыке оперы и церковный интонационный пласт: как и Мусоргский в «Борисе Годунове», Рубинштейн в первую очередь передает характер церковного пения, опираясь при этом на попевки обиходных гласов, но не прибегая к цитированию и не пытаясь стилизовать музыку эпохи Ивана Грозного (так, в хоре оп-

Отказ от замкнутых номеров и опора на сцену как главную композиционную единицу – характерная черта оперного стиля композитора уже в 1860-е годы. В «Демоне» и «Маккавеях» некоторые эпизоды (прежде всего хоровые, а также некоторые сольные высказывания и танцы) имеют ясно очерченные границы, в целом же Рубинштейн избегает формальных остановок, цезур и других признаков замкнутости музыкального материала, стремясь к сквозному действию в рамках картины. В «Купце Калашникове» он еще более радикален: в самом сквозном музыкальном действии очертить границы сцены в традиционном понимании подчас невозможно – настолько гибко, без «швов» и цезур переходит одно высказывание в другое (например, речитатив в хор, хор в ариозо, ариозо в диалог и т.д.)¹¹⁴. Из современных «Купцу Калашникову» русских опер подобное есть только в «Хованщине» Мусоргского.

«Купец Калашников» – наиболее глубоко включенная в русский оперный контекст (от «Аскольдовой могилы» Верстовского до «Царской невесты» Римского-Корсакова) опера Рубинштейна. К «Аскольдовой могиле» (а также к «Рогнеде») отсылает песня царского шута Никитки, отчасти песня Кирибеевича (обе из первого действия оперы). С «Царской невестой» роднят некоторые мизансцены с Кирибеевичем, хоры опричников (развернутые и краткие, славильные), в меньшей степени народная сцена второго акта и масштабная сцена в третьем акте. По своему смешанному содержанию, многофигурности композиции, драматургическим приемам, разнообразию контрастного музыкального материала эти народные сцены наиболее близки вечевой сцене «Псковитянки», стрелецким сценам «Хованщины» и, отчасти, сцене кулачного боя в «Младе» Римского-Корсакова. Заметны немногочисленные переключки с «Жизнью за царя» Глинки (например, жалобный женский хор и молитвенное трио во втором акте) и «Русалкой» Даргомыжского (начало сцены с Калашниковым в том же акте оперы). Но более всего параллелей с современными Рубинштейну русскими операми, в том числе неизданными в те годы и ему неизвестными. Так, первое ариозо Иоанна Васильевича своим напевным характером (с вкраплениями декламации) близко каватине Грозного из второй редакции «Псковитянки» (1876–1877). Во втором акте по-

ричников в первой картине первого действия встречаются попевки шестого и второго гласов).

¹¹⁴ Исключения – ария Калашникова в третьей картине второго действия, замкнутая по форме и традиционная по композиции и музыкальному языку, и нонет с хором в третьем действии, замкнутость которого обусловлена его драматургическим положением непосредственно перед началом поединка Калашникова с Кирибеевичем.

является тема толков-сплетен¹¹⁵, звучащая в том числе в партии подстрекательницы Соломонида, чья роль отчасти сопоставима с ролью Подьячего в «Хованщине». В том же акте краткий хор утешения (особенно партии женских голосов) близок по музыке хору девушек «Мы к тебе, княгиня» из «Князя Игоря» и др.

При всех несомненных достоинствах опера «Купец Калашников» несвободна от недостатков и, как ряд других интереснейших произведений Рубинштейна, написана неровно. Ее самое уязвимое место – развернутые сольные и ансамблевые кантиленные высказывания главных героев, сильно уступающие в интонационном отношении и контрастирующие своей традиционностью яркому и свежему языку остальных сцен оперы¹¹⁶.

С точки зрения обобщенных черт стиля Рубинштейна, его духовные оперы не представляют собой что-то принципиально новое: и здесь господствуют высокие темы и возвышенные образы, крупные формы, тот же классико-романтический музыкальный язык (с отчетливым влиянием Г. Ф. Генделя, Мендельсона, Листа), присутствуют достоинства и недостатки, характерные для всего оперного творчества композитора. Сочинение духовных опер Рубинштейн называл «любимейшей работой», при этом, в отличие от авторов духовных произведений XVII–XVIII и XX веков, он не был религиозным человеком. В двух статьях, специально посвященных духовной опере (*geistliche Oper*)¹¹⁷, а также в «Коробе мыслей» композитор подробно раскрыл свои помыслы и цели нового жанра. Композитор подчеркивал, что его интересовала не религиозная сторона Библии, а художественная и этическая идея («Пробудить, поднять настроение желал бы я этим духовным образом, – в этом моя цель и задача!»¹¹⁸). Первоначальным импульсом для него было осознание сильной обедненности восприятия ораториальных сочинений И. С. Баха, Генделя, Мендельсона и других композиторов на сюжеты Ветхого и Нового Заветов без сценического оформления: «Я чувствовал, что все было бы величавее, сильнее, вернее и правдивее на сцене в костюмах, с декорациями и

¹¹⁵ Мотив сплетни играет важнейшую роль в драматургии «Хованщины» Мусоргского.

¹¹⁶ О «Купце Калашникове» более подробно см.: Горячих В.В. «Вражья сила» А. Н. Серова; «Купец Калашников» А. Г. Рубинштейна: Учебное пособие. СПб., 2015.

¹¹⁷ Одна из них написана в форме письма И. Левинскому и опубликована в Берлине, в 1882 году. Вторая, также в форме письма, была адресована в 1890 году немецкому писателю Р. Левенштейну. В ней композитор развивает идеи первой статьи, предлагая также подробный план постановки своей оратории «Потерянный рай». Кроме того, еще в 1869 году Рубинштейн намеревался изложить свои мысли о духовной опере в специальной брошюре, однако не осуществил задуманное.

¹¹⁸ Хопрова Т.А. Духовная опера в творчестве А. Г. Рубинштейна // Библейские образы в искусстве: Сб. статей. СПб., 2004. С. 135.

при полном сценическом действии»¹¹⁹. Позднее Рубинштейн пришел к мысли о создании «особого художественного жанра» – духовной оперы, которая должна была найти себе место в специальном «духовном театре»; для этого будущего театра, начиная с «Вавилонского столпотворения» (1869), он писал свои оперы¹²⁰. Однако при жизни композитора ни одна из его духовных опер не была поставлена на сцене, все они исполнялись лишь в концертной версии, то есть как оратории.

Каким же видел Рубинштейн новый оперный жанр? По его мнению, духовная опера не требовала насыщенного действия, лирические сцены могли иметь место, только если прямо вытекали из сюжета; драматургический рельеф должен быть достаточно ровным, с редкими, но очень яркими драматическими кульминациями. Желательны крупные музыкальные формы, полифоническая разработка материала, возвышенная декламация; балет также возможен – с обязательным восточным характером. Требования, которые предъявлял композитор к духовной опере, совпадали с характерными чертами его стиля, поэтому не предполагали его перестройки.

Всего Рубинштейн написал четыре духовные оперы: «Вавилонское столпотворение», «Суламифь» (1883, после долгих колебаний ее жанр композитор обозначил как «Ein biblisches Bühnenspiel» – «библейское сценическое представление»¹²¹), «Моисей» (1891) и «Христос» (1893); ряд замыслов, волновавших его на протяжении многих лет, остался нереализованным¹²². При создании этих опер художник в Рубинштейне всегда побеждал теоретика, вот почему все они получились весьма непохожими друг на друга. Сильное влияние на композитора оказывал сюжет, имели значение и особенности истории создания сочинения.

¹¹⁹ Рубинштейн А.Г. Письмо И. Левинскому о духовной опере. Цит. по: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. С. 55–56.

¹²⁰ Фактически Рубинштейн отталкивался от вагнеровской идеи построения театра в Байройте (при всем неприятии Вагнера, его музыки и его оперной реформы), что подтверждается письмом Листа к К. Витгенштейн (подробнее см.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. С. 54). Для реализации своей цели композитор обращался к финансистам немецкого и еврейского происхождения, американским импресарио, в конце 1870-х годов искал покровительства герцога Саксен-Веймарского Карла-Александра, сочувственно отнесшегося к замыслу нового театра.

¹²¹ Не сказалось ли и в этом скрытое оппонирование Вагнеру и его «Bühnenweihfestspiel» («торжественному сценическому представлению») «Парсифаля», законченному в 1882 году и в том же году поставленному в Байройтском театре, для которого он специально предназначался автором?

¹²² Среди них – «Иов», «Каин и Авель».

«Вавилонское столпотворение» в большей степени, чем другие, приближается к оратории. Самые яркие и художественно убедительные страницы этой оперы – хоры: рабочих, спорящих народов, людей, ангелов и демонов, написанные в генделевском стиле и с огромным размахом, а также хоры семитов и хамитов, оригинальным ориентализмом которых восхищались Чайковский, Ларош, Э. Ганслик, почти все критики, писавшие об опере.

«Суламифь» близка светским операм лирическогоклонения. При ее создании Рубинштейн использовал наброски к кантате «Суламифь и Соломон», относящиеся к 1860-м – началу 1870-х годов, по этой причине мелодический язык этой оперы ярче, чем в других поздних сочинениях композитора, а ориентализм – более свежий и чувственный (к самым удачным эпизодам относятся арии влюбленных друг в друга Суламифи и Пастуха, а также песня Пастуха из первой картины оперы).

«Моисей» – самая масштабная из духовных опер Рубинштейна: она состоит из восьми картин и рассчитана на двухвечернее исполнение. Сочинение этой оперы далось композитору нелегко: сказывались возраст, усталость, тем не менее, после окончания работы он оценивал «Моисея» как «самое значительное» из его произведений. Однако новой вершины в этом произведении Рубинштейну достичь не удалось, наиболее впечатляющие сцены – хоровые – лишь подтверждают его неослабевшее с годами выдающееся мастерство по выстраиванию крупных композиционных форм, взаимодействию хоровой массы и оркестра.

«Христос» – последняя опера Рубинштейна и одновременно последнее его значительное произведение. Эта духовная опера, получившая в наше время второе рождение¹²³, имеет не только историческое значение. В контексте эволюции оперного жанра и его духовной разновидности в творчестве Рубинштейна, искусства XX века (интерпретации евангельского сюжета и его героев) «Христос» представляет значительный интерес. С точки зрения жанра и драматургии, характерный для духовных опер композитора «спор» между оперой и ораторией здесь разрешен в пользу оперы. Отсутствие партии Евангелиста, максимальное сужение повествовательности в либретто (автор текста – Г. Бультгаупт), стремление компенсировать сценическую статику действенностью и драматичностью музыки, подчеркнута «оперные» в стилистическом отношении партии матери Христа Ма-

¹²³ Несколько лет назад в одном из архивов были обнаружены части партитуры, ранее считавшиеся утраченными, что позволило возобновить исполнения оперы (пока – в концертной версии).

рии и Иуды (эти персонажи играют ключевую роль в драматургии произведения) – все это характерные черты «Христа». Партия главного героя (тенор) не столько лирическая (на что указывали критики), сколько лирико-драматическая – в проповедях, спорах с фарисеями и первосвященником; драматичен и образ Иуды (его высказывания насыщены экспрессивной декламацией); партии Марии и Марии Магдалины – это преимущественно сфера 52ament, с узнаваемыми, но не потерявшими яркости воздействия интонациями.

В целом, «Христос» интересен именно авторской трактовкой бессмертного сюжета, его героев, сцен и ситуаций. И здесь Рубинштейну удалось сказать много новых слов: в характере богослужения решен эпизод с возглашением блаженн (с Иисусом-священником, учениками-верующими и хорами-turbae народа, жесткими, «колючими», отталкивающими мудрость Христа); удалась и сцена Тайной вечери (особенно хоровые ответы апостолов «Не я, не я...»). В сцене с Марией Магдалиной слова Христа («Много ты любила, многое тебе простится...») обнажают неожиданное родство этого эпизода с «Хованщиной»: утешением Марфы Досифеем и ее защитой от «суда» фанатичной раскольницы Сусанны. Особенно хороши в опере краткие хоры – народа, засыпающих учеников в Гефсиманском саду, стражников, идущих арестовать Иисуса, – ничуть не уступающие развернутым хоровым сценам. Нетривиально звучат и обрамляющие оперу детский хор в Прологе (в нем слышны русские черты – интонации, близкие четвертому гласу) и небольшой заключительный хор.

Вокальная музыка

Вокальные жанры, наряду с фортепианными, – сфера, в которой наиболее сильно выразилась обильность творчества Рубинштейна. Композитор создал более 180 произведений в жанре романса и песни; сюда надо прибавить вокальные дуэты с сопровождением фортепиано, квартеты без сопровождения, ряд более крупных произведений для голоса с оркестром и хором.

При всей «разбросанности» творческих интересов Рубинштейна в этой сфере, многообразии сюжетов и жанров, делающих затруднительной какую-либо систематизацию его вокальных сочинений, сам композитор стремился к определенной их организации: начиная с 1848 года он объединяет почти все свои песни и романсы в опусы. Большая их часть представляют собой сборники, но некоторые достигают статуса цикла (в том числе самый лучший из них – «Персидские песни»). Можно согласиться с предложенным Асафьевым разделени-

ем камерно-вокального творчества Рубинштейна на два направления: романсы и песни на немецкие тексты (их он считал лучшими) и на русские тексты (эту часть вокальной музыки ученый считал худшей¹²⁴). Такая дифференциация подразумевает не только языковое, но и стилевое единство: произведения на стихи немецких поэтов опираются на традиции австро-немецкой Lied, в особенности Шумана и Шуберта. В «русской» части вокального творчества Рубинштейна наиболее заметно влияние Варламова, Гурилева и других авторов русского романса первой половины XIX века (в меньшей степени – Глинки и Даргомыжского).

Среди немецких авторов, к поэзии которых обращался Рубинштейн – В. Гете (отдельные романсы и цикл «Стихи и Реквием по Миньоне» из «Вильгельма Мейстера», 1872), Г. Гейне (Шесть песен ор. 32, в который входит один из самых известных романсов композитора – «Азра», и другие сочинения), И. Эйхендорф, Н. Ленау, Э. Гейбель, Г. Фон Боддиен, Л. Уланд, Отдельный сборник (Десять романсов ор. 83) создан на стихи французских, итальянских и английских поэтов (А. де Мюссе, А. Ламартина, Данте Алигьери, Т. Мора и др.). Предпочтения Рубинштейна в русской поэзии сближают его с композиторами-современниками: это Лермонтов (его стихи особенно привлекали композитора и в молодые, и в зрелые годы), Жуковский, Пушкин; отдельные опусы составили романсы на стихи А. К. Толстого (Двенадцать романсов ор. 101), А. В. Кольцова (Девять песен ор. 27). При общей достаточно консервативной направленности в вокальной музыке, Рубинштейн иногда все-таки откликался на новейшие веяния: в 1891 году он создал сборник «Шесть стихотворений», куда вошли в том числе романсы на стихи С. Я. Надсона и Д. С. Мережковского.

Критика сочинений Рубинштейна на русские тексты по большей части справедлива: когда композитор обратился к жанровой традиции русских песен и городского романса, она уже постепенно уходила из профессионального творчества, ее переросшего, в любительское, в быт, где эта традиция в начале XIX века и зародилась. По всей видимости, Рубинштейн не ставил перед собой задачи вносить в нее что-то новое, вот почему многие его произведения в этих жанрах звучат как стилизации; композитор довольствуется уже известными средствами, почти их не индивидуализируя. Среди многочисленных примеров – «Певец» на слова Пушкина, «Тучки небесные» и популярный у современников романс «Желание» на слова Лермонтова, «Листок» на слова Жуковского, «Перстенечек» на слова Кольцова, «Кабы знала я,

¹²⁴ Асафьев Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. С. 76.

кабы ведала» на слова А. К. Толстого, ранние дуэты «Ласточка», «При прощании», «Светит солнышко» (наиболее удачный и известный из дуэтов начала 1850-х годов – «Горные вершины» на стихи Лермонтова по Гете).

Другая уязвимая сторона романсов этой группы (частично, это относится и к романсам на немецкие тексты) – мелодика, ее оригинальность и выразительность, а также сам принцип соотношения музыки и слова. Для Рубинштейна органичен обобщенный тип мелодики, как бы суммирующий содержание поэтического текста и передающий его господствующее настроение. Наиболее удачные произведения композитора написаны именно в этой манере. Но среди романсов и песен на русские тексты удачных примеров немного, и мнение Асафьева о «непонимании Рубинштейном характера и интонационной природы русского стиха»¹²⁵, несмотря на его парадоксальность (ведь в операх на русские либретто немало примеров противоположного рода!) в целом можно признать справедливым¹²⁶. Еще современники композитора с удивлением отмечали, что один из самых лучших его романсов «Ночь» («Мой голос для тебя...») был переделан из фортепианной пьесы «Романс» (№ 1 из сборника «Петербургские вечера» ор. 44), к которой были удачно подобраны стихи Пушкина. Если вспомнить еще один пример «фортепианного романса» Рубинштейна – знаменитую «Мелодию» F-dur, а также многие другие его певучие инструментальные мелодии, то не покажется преувеличенным предположение, что без сковывающих рамок ритмики текста композитор чувствовал себя свободнее¹²⁷.

Как и в операх, наибольшую трудность для Рубинштейна представляла декламация, которой он, по мнению современников, не владел, но пользовался часто. Ее применение оправданно в жанрах драматического монолога и баллады, хотя и не приводило к каким-либо открытиям («Узник» на стихи Пушкина, «Волки» на слова А. К. Толстого). Самый яркий пример здесь – баллада на слова Тургенева «Перед воеводой он стоял». Эта очень выразительная, высокоху-

¹²⁵ Асафьев Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. С. 76.

¹²⁶ Дополним это мнение наблюдением Кюи: «Кому не известно стихотворение гр. Толстого – *Коль любить, так без рассудка?* Рубинштейн каждую фразу от другой отделяет паузой в один такт – и горячее, неудержимо вырвавшееся стихотворение Толстого превращается в холодно-рассудочное» (Кюи Ц.А. Русский романс: Очерк его развития. СПб., 1896. С. 43).

¹²⁷ Возможно, поэтому композитор редко прибегал в романсах к ярко выраженному «встречному ритму» – то есть созданию музыкального ритма в вокальной партии, как бы преодолевающего и частично подчиняющего себе ритм стихотворного текста. Отсюда и ритмическая монотонность, повторяемость ритмоформул, отмеченные еще Кюи в очерке «Русский романс».

дожественная сцена, органично вписывающаяся в ряд произведений русской вокальной музыки, от Даргомыжского (влияние его «Старого капрала» здесь наиболее отчетливо) и Мусоргского до Д. Д. Шостаковича («Казнь Степана Разина»), дает редкий для песенно-романсового творчества Рубинштейна пример органичного сочетания различных типов вокальной мелодики. Но и в этом сочинении как таковых открытий нет, к тому же баллада была создана в 1891 году и воспринимается как позднее, хотя и удачное «эхо» предшествующей эпохи.

К числу лучших романсов Рубинштейна на русские тексты принадлежат «Шесть басен» на слова И. А. Крылова (1849–1850). Это сочинение экспериментальное (первый опыт омузыкаливания крыловских басен), написанное в комическом жанре, тем более интересно, что значительно опережает новаторские поиски в области вокальной мелодики Даргомыжского и Мусоргского (не предвосхищая их). Композитор гибко использует различные приемы вокализации текста – от речитатива сессо (в «Квартете») и декламации до напевной мелодики, удачно прибегает к звукоизобразительности (портреты героев в басне «Осел и Соловей», какофония в «Квартете»), сочетает повествовательность и диалогические приемы, что превращает эти романсы в сценки.

Отмеченные ранее достоинства и недостатки русских романсов и песен характерны и для сочинений Рубинштейна на слова немецких и других зарубежных авторов. Но, вероятно, в силу большей стилиевой цельности недостатки оказываются приглушенными, а достоинства (как и композиторское вдохновение) выступают ярче. Особенно привлекают композитора светлая, гимнического характера лирика (среди удач – «Весенняя песня» на слова Гейне, получивший популярность романс «Блестит роса» на стихи фон Боддиена, «Жажда свободы» на стихи Гете), драматические и даже трагические образы («испанские песни» «Пандеро» и «Покройте меня цветами», на слова испанских поэтов в переводе Гейбеля¹²⁸). Лучшие качества вокальной немецкой лирики Рубинштейна проявились в драматическом цикле «Стихи и Реквием по Миньоне из “Годов учения Вильгельма Мейстера”»¹²⁹.

Самым ярким сочинением этой группы, а также вообще самым удачным камерно-вокальным произведением Рубинштейна являются «Персидские песни» (точное авторское название «Двенадцать песен

¹²⁸ Из них только в «Пандеро» ощущается испанский колорит (главным образом в ритмическом движении романса, напоминающем болеро).

¹²⁹ Цикл отмечен оригинальностью композиции и исполнительского состава (в нем участвуют два сопрано, альт, тенор, баритон; Реквием исполняют в сопровождении фортепиано и фисгармонии квартет мальчиков, мужской квартет и смешанный хор).

Мирза Шафи в переводе с персидского фон Боденштедта», 1854). Это, возможно, единственный опус композитора, который никогда не критиковался, но всегда вызывал только восторженные оценки, как в России, так и в Европе¹³⁰. «Персидские песни» – второй в русской музыке вокальный цикл по времени создания (после «6 романсов, посвященных Е. А. Офросимовой» Алябьева¹³¹), но первый по глубине и выразительности лирического высказывания, образному, интонационному, жанрово-стилевому единству. Рубинштейн прежде всего отобрал поэтические тексты (двенадцать из более чем ста пятидесяти переводов Ф. Боденштедта), тщательно продумав содержание и композицию цикла. В итоге из россыпи традиционных для восточной лирической поэзии поэтических мотивов (главным из которых является воспевание женской красоты) возник сквозной «сюжет», приближающий «Персидские песни» к циклам Шуберта и Шумана (свою роль здесь могли сыграть и поэтические особенности немецкого перевода¹³²). Речь идет не о подражании, а о драматургических параллелях, общей опоре на традицию художественной Lied, близости отдельных песен к шубертовской линии (проникнутые печалью и сдержанным драматизмом песни «Как солнце небесам», № 2, и «Мне розан жалобно сказал», № 4) или к шумановской (светло-гимнические песни «Зулейка», № 1, и «Клубится волною кипучею Кур», № 9).

Но главным достижением Рубинштейна в этом цикле, удивительным по оригинальности и яркости воплощения, стал собственно восточный характер музыки. Впервые обратившись в своем творчестве к восточной теме, композитор проявил полную независимость в выборе выразительных средств, создав свою версию «русской музыки о Востоке» (с полным правом «Персидские песни» можно считать и «немецкой музыкой о Востоке»). Рубинштейн не использует каких-либо отдельных элементов (как позднее в «Азре» и «Пандеро»), не стилизует (как в романсах ор. 83 на стихи французских, итальянских и английских поэтов), но достигает подлинного синтеза традиций. Возникший в результате «сплав» можно сопоставить с лучшими образцами «русско-восточной» музыки Глинки и композиторов «Могучей кучки» (особенно – Бородина).

¹³⁰ Получив в 1855 году печатный экземпляр «Персидских песен», Лист предсказал им в ответном письме Рубинштейну «почти народный успех».

¹³¹ Собственно циклом являются первые пять романсов, шестой объединен с ними авторским посвящением. Произведение создано Алябьевым в 1832–1833 годах.

¹³² Русский перевод песен цикла был осуществлен Чайковским. Это один из многих примеров тесного контакта Чайковского с музыкой Рубинштейна (сюда входят переводы других романсов, переложения симфонических произведений, дирижирование), продолжившегося и после окончания обучения в консерватории.

Богатейшая гамма чувств – нежность, грусть, печаль, тоска, томление, радость, восторг – переливаются тончайшими оттенками в «песнопениях» героя цикла, поэта (их раскрытию способствуют преобладающие медленные и умеренные темпы). В каждом светлом чувстве таится противоположность, и наоборот, что отражается в сопоставлении мажора и минора в каждой песне, в контрастном последовании песен и в общей драматургии «Персидских песен». В финальной песне цикла «Дано природой солнцу» интимно-личное объединяется с всеобщим, вдохновенным гимном природе и жизни («И моря вечный шум, И яркий солнца свет, И розы нежный цвет... В моей душе живут, Поются в песнопеньях»)¹³³.

Все произведение отмечено благородной сдержанностью в проявлении чувств, уникальными для стиля Рубинштейна красотой мелодики (словно бы только что рожденной), совершенством каждой песни в целом и в мельчайших деталях, полной гармонией поэтического текста и музыки, отточенностью компактной музыкальной формы (куплетной и строфической), единством вокальной и фортепианной партий (в последней композитор дает двенадцать индивидуальных вариантов аккомпанемента). Восточный характер ощутим в ритмическом разнообразии, мелодике с большим количеством распевов, в ряде песен как бы перерастающих в орнаментальные вокализы, в гармоническом языке, в фактуре (исследователи находили в музыке цикла характерные черты молдавской, еврейской, армянской народных песен). Хотя композитор еще не раз будет обращаться к восточным образам в своем творчестве (в романсах¹³⁴ и особенно в операх), и в этой сфере «Персидские песни» останутся единственными в своем роде.

Вместо заключения

Когда очерк был уже в целом закончен, автору удалось познакомиться с недавно опубликованными статьями Е. А. Зинькевич и А. А. Мизитовой¹³⁵. Полностью правомерным представляется вывод Зинькевич о *продуктивности* художественных текстов Рубинштейна,

¹³³ Тематикой итог цикла перекликается с написанным позднее романсом Чайковского «Благословляю вас, леса» на слова А. К. Толстого.

¹³⁴ Один из удачных примеров – «Еврейская песня» («Душа моя мрачна») на слова Лермонтова (1868).

¹³⁵ Зинькевич Е.А. «Неутомимый композитор второго разряда...» // Наследие: XVIII–XIX века: Сб. статей, материалов и документов. Вып. II / Сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. М., 2013. С. 173–182; Мизитова А.А. Наследие А. Г. Рубинштейна в истории русской музыкальной культуры // Там же. С. 183–189.

«которые присутствовали в *активной* памяти культуры, были включены в ее синхронию, участвовали в ее семиозисе»¹³⁶. Разделяя позицию исследователей в отношении творчества композитора¹³⁷, его значения для русской музыки, позволим себе высказать некоторые комментарии. В литературе последних лет, посвященной Рубинштейну и отмеченной общим «защитительным» пафосом, можно увидеть две тенденции: первая – некритическое восприятие положительных и восхищенных оценок тех или иных сочинений композитора (при строго критическом подходе к негативным характеристикам, из чьих бы уст они не прозвучали); вторая – стремление иногда увидеть достижения (новации, открытия) даже там, где они отсутствуют или под вопросом. Последняя тенденция проявляется и в некоторых преувеличениях (которые, впрочем, могут быть вызваны увлеченностью объектом исследования).

На наш взгляд, подход к оценкам рубинштейновских сочинений, унаследованным от деятелей музыкальной культуры прошлого, должен быть единым: проверке и, при необходимости, переоценке должны подвергаться как отрицательные, так и сугубо положительные отклики, тем более, что зачастую они принадлежат одним и тем же композиторам, исполнителям, дирижерам и проч. Например, отсутствует аналитическая проверка постоянно упоминаемых в литературе восхищенных откликов о симфонической картине «Иван Грозный» (в статье Зинькевич также без комментариев приводятся слова Лароша о «могучем и трагическом произведении»), как и попытка рассмотреть это сочинение объективно, без подспудного давления авторитетов. Если тот же Ларош не раз ошибался в оценке музыки Рубинштейна (что отмечалось многими исследователями, от Баренбойма до Зинькевич), то можем ли мы доверять или не доверять его высказываниям *выборочно*? Представляется, что объективно назревшая переоценка творчества Рубинштейна должна коснуться как произведений, незаслуженно остававшихся в тени, на периферии русской музыки, так и тех, что оставались на виду, в виде немногих исключений (такая попытка была предпринята в настоящем очерке).

Вторую тенденцию можно проиллюстрировать примером из статьи Мизитовой, где, в связи с оперным замыслом «Опричников», говорится о «стремлении Рубинштейна к реалистической достоверности, воссозданию на оперной сцене “злого гения” русской истории», а

¹³⁶ Зинькевич Е.А. «Неутомимый композитор второго разряда...». С. 182.

¹³⁷ В частности, большой интерес представляют наблюдения Зинькевич над «рубинштейновским контекстом» (выражение автора) в творчестве Чайковского и, особенно, Римского-Корсакова, и анализ Мизитовой квартета ор. 17 № 2 Рубинштейна.

также о том, что «намерение композитора на много десятилетий определило свое время. Кинематографическая и оперная практика XX столетия служат тому подтверждением»¹³⁸. Можно ли делать столь далеко идущие выводы о произведении, сочинение которого остановилось на стадии увертюры и начального хора (и эту музыку, насколько известно, никто до сих пор не анализировал)? Тем более, что выводы эти основываются даже не на либретто оперы, а на его оценке В. Соллогубом¹³⁹.

Наследие Рубинштейна так велико и в нем, как и предсказывал Кашкин, еще сокрыто столько прекрасной музыки и ярких находок¹⁴⁰, что оно не нуждается в преувеличениях. Но оно нуждается в новых исследователях, столь же увлеченных, как и современные исполнители, благодаря которым музыка Рубинштейна сегодня рождается заново. Замечено уже многими: в случае такой страстной увлеченности словно бы воскрешается дух самого композитора, и его музыка обретает свой истинный облик. Для примера можно указать на вдохновенное исполнение Виолончельных концертов Рубинштейна Вернером Томасом (1992), первых квартетов (ор. 17) – Королевским Струнным Квартетом Копенгагена (1992), или на то, как по-новому, с тончайшей поэзией не так давно представили «Персидские песни» H       Lindqvist и Philipp Vogler (2012). Радует возросший интерес к произведениям Рубинштейна и молодых российских музыкантов.

В плане дальнейшего изучения творчества композитора перспективным видится анализ его камерно-инструментальной музыки (в особенности десяти струнных квартетов), а также детальное рассмотрение мнения о традиционности музыкальной формы его сочинений (это мнение в целом не оспаривается и современными учеными). Приведенные в настоящем очерке примеры (еще больше их осталось за рамками текста) убеждают в обратном: композитор отнюдь не был

¹³⁸ Мизитова А.А. Наследие А. Г. Рубинштейна в истории русской музыкальной культуры. С. 186.

¹³⁹ Подробнее см.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. С. 48.

¹⁴⁰ Невозможно согласиться с мнением Римского-Корсакова, высказанным им В. В. Ястребцеву: «Если... сама музыка вас ни разу не поразит ни одним явным безвкусием или же безобразием, но зато и ни одною смелою выходкою, а напротив того, все в ней будет казаться приличным, хотя и безнадежно однообразным, – знайте, вы слушаете одно из многих в том же роде произведений А. Рубинштейна» (Цит. по указанной статье Зинькевич). Напротив, возникает впечатление, что в каждом крупном по форме и замыслу сочинении (за очень редкими исключениями), а также в целом ряде произведений малых жанров композитор стремился к «смелой выходке», то есть к воплощению индивидуального замысла, отмеченному находками и яркими деталями. Целый ряд таких находок отмечен на страницах настоящего очерка.

пассивен в области формы, его находки (особенно в ранних произведениях, сыгравших для русской музыки во многом роль «первопроходцев») представляют в этом плане большой интерес. Основные для творчества композитора формы (берем его крупные сочинения) – сонатная, сложная трехчастная, вариационная – всегда тесно связаны с драматургическим замыслом цикла, в них ясно ощутима процессуальная сторона. То же можно сказать и об оперных формах Рубинштейна. Все эти вопросы могли бы стать темой отдельного исследования и, вероятно, привести к пересмотру одного из самых застарелых предубеждений по отношению к музыке композитора.

Рекомендованная литература

Антон Григорьевич Рубинштейн: Сб. статей / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: Канон, 1997.

Асафьев Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1968.

Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: В 2 т. Т. 1. Л., 1957. Т. 2. Л., 1962.

Глебов И. [Асафьев Б.В.] Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М.: Музгиз, 1929.

Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века: 1857–1872. Л.: Музыка, 1971

Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века: 1873–1889. Л.: Музыка, 1973.

Горячих В.В. «Вражья сила» А. Н. Серова; «Купец Калашников» А. Г. Рубинштейна: Учебное пособие. СПб.: СПбГК, 2015.

Зинькевич Е.А. Антон Рубинштейн: 50-е годы. Первые оперы в контексте смены эпох // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 178–186.

Зинькевич Е.А. «Неутомимый композитор второго разряда...» // Наследие: XVIII–XIX века: Сб. статей, материалов и документов. Вып. II / Сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 173–182.

Корабельникова Л.З. А. Г. Рубинштейн // История русской музыки: В 10 т. Т. 7. Ч. 1. М.: Музыка, 1994. С. 77–126.

Петров Д.Р. А. Г. Рубинштейн // История русской музыки: Учебник. В 3 вып. Вып. II. Кн. 1 / Под общ. ред. Е. Сорокиной и Ю. Розановой. М.: Музыка, 2009. С. 59–136.

Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: В 3 т. / Сост., текстол. подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983–1986.

Хопрова Т.А. А. Г. Рубинштейн. Л.: Музыка, 1963; 2 изд. – 1987.

Хопрова Т.А. Духовная опера в творчестве А. Г. Рубинштейна // Библейские образы в музыке: Сб. статей / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: СПбГК, 2004. С. 131–151.