

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

*Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти*

**Брати Рубінштейн.
Історичні уроки та плоди просвіти**

Збірник наукових статей
Випуск 30



Харків
2010

Бібліотека ХНУМ



110987

АБ

УДК 78.01
ББК Щ31
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 10 від 30 червня 2010 р.)*

Редакційна колегія:

- ВЕРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХДУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*)
ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор
КРАВЦОВ Т. С. – доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор
Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

П78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 30. Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Х. : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2010. — 432 с.
ISBN 978-966-8591-39-6

Ідея «консерваторського братерства», символу єдності інтернаціональної професійної музичної спільноти, вкорінена на вітчизняному ґрунті завдяки невтомним зусиллям Антона та Миколи Рубінштейнів, як творчий духовний імпульс об'єднує й досяє різноманітні за змістом наукові статті, вміщені у збірці.

Дослідницька увага природно концентрується на яскравій постаті А. Г. Рубінштейна – композитора, піаніста, педагога й громадського діяча – та його місця в культурі (I та II розділи книги). Тему професіоналізації сучасної вітчизняної музичної освіти як спадку просвітницької діяльності братів Рубінштейн актуалізовано в її історичному та регіональному зрізах (III розділ). Розгортання провідної тематики в нашаруванні часових та локальних контекстів завершується аналітичним оглядом подій XVII Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», що натхнений рубінштейнівською Музою.

Видання пропонується музикантам-професіоналам різних кваліфікацій, а також широкому читачькому загалу.

ISBN 978-966-8591-39-6

ББК Щ31
© Харківський державний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2010

ЗМІСТ

Розділ 1

ТВОРЧИСТІТЬ, ОСОБИСТІСТІТЬ, ЧАС

Зінькевич О. «НЕВТОМНИЙ КОМПОЗИТОР ДРУГОГО РОЗРЯДУ...».....	7
Рощенко-Авер'янова О. «ГОРЮША» А. РУБІНШТЕЙНА: МІЖ МИНУЛИМ ТА МАЙБУТНІМ РОСІЙСЬКОЇ ОПЕРИ.....	21
Цукер А. «СОЮЗ ДВОХ СИНІВ ГАРМОНІЇ»: ПРО КОНЦЕПЦІЮ ОПЕРИ РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА «МОЦАРТ І САЛЬЕРІ»	39
Анфілова С. МІФ АНТОНА РУБІНШТЕЙНА В РОСІЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ СТОРІЧЧЯ	52
Садовнікова О. СТРАВІНСЬКИЙ – РУБІНШТЕЙН: «ВАВИЛОНСЬКІ» ДІАЛОГИ	63
Чепалов О. Ф. ШАЛЯПІН В ОПЕРІ А. РУБІНШТЕЙНА «ДЕМОН»	77
Панасюк В. «ДЕМОН»: НАБУТТЯ ТІЛА	87
Клебанова С. ПРО ВПЛИВ РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ НА СТИЛІСТИКУ РОМАНСІВ А. РУБІНШТЕЙНА	99
Драч І. «ВІРШІ ТА РЕКВІЄМ ЗА МІНЬОН»: ВІДЕНСЬКІ СТОРІНКИ ЖИТТЯ Й ТВОРЧОСТІ А. Г. РУБІНШТЕЙНА	109
Сердюк О. РУБІНШТЕЙН «ХАРКІВСЬКИЙ»	126
Скорульська Р. РУБІНШТЕЙН «КИЇВСЬКИЙ»	144
Єфремова І. ДО ПИТАННЯ ПРО УНІКАЛЬНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ТА ЇЇ РОЛІ В ЖИТТІ СУСПІЛЬСТВА (на прикладі творчої діяльності Антона Рубінштейна періоду 60-х років ХІХ століття).....	156
Овсяннікова О. ТВОРЧИСТЬ А. РУБІНШТЕЙНА ЯК ДОСВІД КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ	166
Кобзар І., Черкашина О. МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕДБАЧЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ КАТАСТРОФ ХХ СТ. У СПІЛЬНОМУ ПРОТИСТОЯННІ РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУР ДУХОВНІЙ РУЙНАЦІЇ	176

Розділ 2

ПІАНІСТИ: ВІДЛУННЯ ЛЕГЕНДИ

Чернявська М. ДО ПРОБЛЕМИ РЕКОНСТРУКЦІ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ ПІАНІСТІВ МИНУЛОГО	185
Бондаренко М. ВІДЛУННЯ ЛІСТОВСЬКИХ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ В КАДЕНЦІ А. РУБІНШТЕЙНА ДО ЧЕТВЕРТОГО ФОРТЕПАННОГО КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА	194
Попов Ю. А. РУБІНШТЕЙН ТА С. РАХМАНІНОВ – ЗАКОНОДАВЦІ ХУДОЖНЬОЇ ВІРТУОЗНОСТІ	204
Польська І. ФОРТЕПАННІ АНСАМБЛІ А. Г. РУБІНШТЕЙНА	215
Сухленко І. РОСІЙСЬКА РОМАНТИЧНА ТРАДИЦІЯ «РУБІНШТЕЙНІВСЬКОГО КОРЕНЮ» У ВИКОНАВСЬКОМУ СТИЛІ ВОЛОДИМИРА ГОРОВИЦЯ ...	225
Старкова Ю. ФАКТУРНИЙ «ЖИВОПИС» Н. МЕТНЕРА В «ЗОБРАЖАЛЬНОМУ» РЯДІ РОСІЙСЬКОЇ ФОРТЕПАННОЇ МУЗИКИ	236
Горецька Н. ФОРТЕПАННА СПАДЩИНА А. Г. РУБІНШТЕЙНА В СУЧАСНОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ	247

Розділ 3

«ПЛОДИ ПРОСВІТИ»: СПІАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТОК, СЬОГОДЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Лашенко С. ВЗАЄМОДОПОМОГА ТА БЛАГОДІЙНІСТЬ ЯК ФОРМИ ВИРАЗУ КОРПОРАТИВНОЇ ЄДНОСТІ ПРОФЕСІОНАЛІВ (на прикладі деяких особливостей музичного життя Росії останньої чверті ХІХ ст.)	258
---	-----

Козак О. П. ЧАЙКОВСЬКИЙ-СИМФОНІСТ ЯК УЧЕНЬ А. РУБІНШТЕЙНА	269
Лошков Ю. А. Г. РУБІНШТЕЙН ТА СТАНОВЛЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА	280
Кононова О. МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ І. І. СЛАТІНА У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ РУБІНШТЕЙНІВСЬКОГО КОНСЕРВАТОРСЬКОГО БРАТЕРСТВА	288
Бадалов О. ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Є. В. БОГОСЛОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РОСІЇ ТА УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.	300
Полянська Г. РОДИНА ОГОЛЕВЦІВ У КОНТЕКСТІ ПРО- СВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	308
Пікаш Л. ДМИТРО АХШАРУМОВ – МИТЕЦЬ, ДИРИГЕНТ, ПРОСВІТИТЕЛЬ	319
Володарець Т. ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА ЩЕПОТЬЄВА	330
Копоть І. ЖИТОМИРСЬКЕ МУЗИЧНЕ УЧИЛИЩЕ ІРМО В ПЕРШЕ ДЕСЯТИРІЧЧЯ СВОГО ІСНУВАННЯ (1905-1916) І ЧЕРЕЗ СТО РОКІВ	339
Портний Ю. З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ПОДІЛЛІ ТА ВОЛИНІ	351
Ганзбург Г. З ІСТОРІЇ ІЗЮМСЬКОЇ НАРОДНОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ	359
Мариняко Н. БРАТИ ЯНЬШИНОВИ. ЖИТТЄВІ ТА ТВОРЧІ ШЛЯХИ	369
Борисенко М. СУЧАСНІ ТРАНСМІСІЇ МУЗИЧНОГО СЛУХУ В СИСТЕМІ ПРОФІЛЬНОЇ ОСВІТИ: УРОКИ ІСТОРІЇ	380

POST SCRIPTUM

ІСТОРИЧНІ УРОКИ БРАТІВ РУБІНЦЬКІЙ. ХАРКІВСЬКИЙ НАТОЛОС

Ніколаєвська Ю. «ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ» В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (досвід аналізу фестивалю-2010)	394
Архів. Перша публікація	420
Архив. Первая публикация Archive. The first publication	
Відомості про авторів.....	421
Содержание.....	424
Table of contents.....	428

Розділ 1

ТВОРЧИСТІТЬ, ОСОБИСТІСТЬ, ЧАС



УДК 78.03:78.071.1(470)

Елена Зинькевич

«НЕУТОМИМЫЙ КОМПОЗИТОР ВТОРОГО РАЗРЯДА»...

В статье поднимается проблема переоценки творчества А. Г. Рубинштейна в свете иницирующей роли его оперных сочинений в историческом развитии русской музыки. Подчеркивается значение «рубинштейновского контекста» произведений русских композиторов XIX в. – П. И. Чайковского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: русская музыка, А. Г. Рубинштейн, опера, текст, семиозис, семиосфера, контекст.

Олена Зінкевич. «Невтомний композитор другого розряду...»

У статті порушується проблема переоцінки творчості А. Г. Рубінштейна у світлі ініціюючої ролі його оперного доробку в історичному розвитку російської музики. Підкреслюється значення «рубінштейнівського контексту» творів російських композиторів XIX ст. – П. І. Чайковського, О. П. Бородіна, М. А. Римського-Корсакова.

Ключові слова: російська музика, А. Г. Рубінштейн, опера, текст, семіозис, семіосфера, контекст.

Elena Zinkevich. “Unwearying composer of second category...”

In the article the problem of Anton Grigorievich Rubinstein’s works reevaluation is raised from the standpoint of the proactive role of his operas in Russian music history development. The importance of “Rubinstein’s context” in music

by Russian composers of XIX century – Piotr Chaikovskiy, Alexander Borodin, Nikolay Rimskiy-Korsakov is emphasized.

Key words: Russian music, Anton Grigorievich Rubinstein, opera, text, semi-
osize, semiosphere, context.

«Неутомимый композитор второго разряда»... Этими словами язвительный Ц. Кюи раз и навсегда указал Антону Рубинштейну его место в истории русской музыки¹, и с тех пор музыковедение наше пребывает в плену этого оценочного дискурса, забывая, что он рождён жестокими партийными войнами, которые велись в тогдашней критике. А. Рубинштейну, как никому, пришлось пережить катастрофические перепады оценочных температур: от *«тигмья»* – так его припечатал А. Серов², до *«величавого гения»* и *«великого композитора»* у Г. Лароша [11, с. 338] (также, впрочем, оценивавшего творчество А. Рубинштейна в очень широкой амплитуде).

Но ведь у критики и науки, как известно, разные цели. Для науки равны – безотносительно к оценкам – все тексты культуры, и её задача – не встраивание их в удобные «статистические» парадигмы (второстепенных, параллельных и прочих рядов), а *«установление... фактов и отношений между фактами. ...Претензий “на адекватное и всеобъемлющее постижение своего объекта” ...», наука ...не имеет*, – отмечал М. Л. Гаспаров. – *Она знает свои границы, знает, что завтра эти границы будут шире, чем вчера»* [6, с. 189—190].

Включения в научный (а не критический) дискурс ждут многие тексты, за которыми закрепили места во вторых и третьих рядах культуры, и произведения А. Рубинштейна – среди них. *«Мы долго были заняты исключительно недостатками Рубинштейна»* – слова Г. Лароша, сказанные в 1895 г. [13, с. 170], как видим, и через сто с лишним лет остаются *актуальными*.

Однако позиционируемые (за редким исключением) как маргиналы культуры, произведения Рубинштейна являются полноправными текстами семиосферы³. Они взаимодействуют с другими текстами и уча-

¹ В книге «Музыка в России» (“La musique en Russie”, Paris, 1880, p. 117). Цит. по: [11, с. 235].

² «Сын Отечества», 1856, № 11. Цит. по: [10, с. 209].

³ Понятие *семиосферы* введено Ю. Лотманом по аналогии с «биосферой»

ствуют в «семиобразовательных процессах» (то есть, создании новых текстов).

В музыковедении уже отмечались следы подобных «текстовых общений» с преимущественным акцентом на «Демоне» как «пути» к «Онегину» и Четвертом фортепьянном концерте как «историческом шаге» к Первому концерту Чайковского. Эти примеры можно дополнить отсылками к другим произведениям Рубинштейна. В «Детях степей» (1860)⁴ прогнозируется Чайковский⁵ – и в мелосе, и в характере дуэтного письма, где диалог выстраивается в единую мелодическую линию, и в восходящих волнах секвенций со сжатием мелодических звеньев в кульминирующих разделах (например, интродукция к 4 действию), и в гармонии. Так, часто встречающееся у Рубинштейна драматическое заострение – VII³/₄ «с квартой» и последующим разрешением в тонику – «шаг» к гармонии Чайковского и Рахманинова (этот аккорд впоследствии и получит название «рахманиновского»).

Однако речь в данном случае идет не только о преемственных связях, проявляющихся в «снятом» состоянии, или о примерах единого процесса накопления интонационного и эмоционально-образного фонда культуры. В творчестве Чайковского присутствуют и «текстуальные следы», не оставляющие сомнений в источнике заимствования (осознанного или неосознанного – неважно). Многие из них можно назвать (пользуясь терминологией литературоведа и психолога Александра Эткинда) «конспиративной цитатностью». *«Убивая и забывая предшественника, – пишет А. Эткинд, – писатель всё же оставляет ему текстуальный памятник..., но делает это особым способом. Литературный сын ссылается на отца так, чтобы об этой ссылке знал только сам автор»* [23].

Подобное наблюдается и в музыке. Кто знал, кроме Чайковского (а может, и он запомнил), что в секвенции Татьяны почти цитатно В. Вернадского. Как биосфера представляет собой «совокупность и органическое единство живого вещества» и одновременно – «условие продолжения жизни», так и *семиосфера* – это «все присущее данной культуре семиотическое пространство», «одновременно и результат, и условие развития культуры» [14, с. 165–166].

⁴ Клавир издан в 1861 г.; в России опера впервые поставлена в 1867 г. (Москва, Большой театр).

⁵ Разнообразную роль секстовости в «Детях степей» отмечает Л. Баренбойм [3, с. 293–296].

но воспроизводится тема Лаллы Рук из «Фераморса», написанного в 1862 г. и очень любимого Чайковским⁶?

Con moto

Пример 1
«Фераморс», П д., сцена 2

Или – тема финала Шестой симфонии, где также обнаруживаем «текстуальный памятник» Рубинштейну – и тоже из «Фераморса» (это тематизм третьей сцены второго действия).

Пример 2

«Фераморс», П д., сцена 3

⁶ Впервые на императорской сцене в России «Фераморс» появится лишь в 1898 г. До этого он будет поставлен силами Музыкально-драматического кружка (1884, Петербург) студентов Петербургской консерватории (1895), студентов Московской консерватории (1897). На сцене Мариинского театра «Фераморс» ещё раз будет поставлен в 1903 г.

Напомню, что в год создания «Фераморса» Чайковский начинает заниматься в только что открытой Петербургской консерватории в классе А. Рубинштейна.

Оба примера – иллюстрация к тезису Л. А. Мазеля: *«при неосознанных заимствованиях...обычно сохраняется та же тональность»* [15, с. 33]. Хотя здесь, как видим, тональности (и гармония) изменены, но в первом случае сохранена звуковысотность опорных точек рельефа, во втором – совпадение в написании (без учета ключевых знаков).

Эти и другие примеры (среди них – сольные сцены Лаллы Рук, во многом идентичные сценам Лизы во второй картине «Пиковой дамы», вплоть до совпадений в тексте либретто, Интермедия в III действии «Горюши», 1888, – параллель к Интермедии в «Пиковой даме», сцена грозы в «Горюше» – предвосхищение завершающих страниц первой картины «Пиковой дамы» и др.) [7; 8, с. 136–137] – свидетельство того, что музыка Рубинштейна была не статичным, а подвижным элементом семиосферы, находилась в динамическом соотношении с другими её составляющими, становилась генератором новых смыслов, естественно, трансформируясь.

«Текстовые гены» Рубинштейна находим и у кучкистов. Эхо «Куликовской битвы» Рубинштейна (1850) слышится в «Князе Игоре» Бородина. Общность сюжетно-драматургических контуров этих опер, конечно, определяется ситуационными совпадениями (противостояние Руси внешнему врагу в восточной ипостаси). Отсюда – и близкие сюжетные ходы (к примеру, Игорево «Князья, пора нам выступать» в Прологе – и призывы Дмитрия к боярам в первом действии – не покоряться Мамаю, дать ему бой), и аналогичная персонажная диспозиция (мужественность заглавного образа князя-военачальника, оттеняемая и дополняемая женственностью его нежной и верной подруги: Игорь – Ярославна, Дмитрий – Ксения). Но вот в половецком акте «Игоря» явно просматривается «след» татарского акта «Куликовской битвы», идея которого принадлежала Рубинштейну [20, с. 81], с большой арией Мамаю, плясками и хорами невольниц, воинственными хорами татар, славящих хана⁷. С большой дозой достоверности можно

⁷ «Восток» у Рубинштейна всегда был великолепен (это признавали и его противники). Надо думать, что в этом первом (или – в одном из первых) обращении к Востоку Рубинштейн был на высоте. Не случайно на спектакле именно «ария Дервиша произвела фурор и по неотступному требованию публики была повторена» [21]. Через 4 года (1854) будут написаны знаменитые «Персидские песни». Не забудем,

допустить, что Бородин, будучи в 1852 г. студентом МХА, не пропустил столь редкое событие, как спектакль новой русской оперы в Большом петербургском театре.

Своя система связей с Рубинштейном – у Римского-Корсакова. Его творчество обычно рассматривается исследователями преимущественно в кучкистском контексте русской музыки; исключение – 1890-е гг., когда среди «маяков» Римского-Корсакова осторожно называется «возможно Чайковский, музыку которого он в эту пору по-настоящему полюбил» [18, с. 153]⁸. Сам Римский-Корсаков оставил мало свидетельств своего отношения к произведениям Рубинштейна (его высказывания эпохи ученичества можно не принимать во внимание: все они – отражение мнений Балакирева и Стасова). Нет сведений о том, на каких спектаклях опер Рубинштейна он бывал (исключение – «Демон»). То, что дошло до нас через «Летопись», эпистолярный, записи В. В. Ястребцева и т. п., относится, в основном, к другим сферам деятельности Рубинштейна, которые оцениваются Римским-Корсаковым большей частью в превосходных степенях. Из оценочных вердиктов, относящихся собственно к творчеству Рубинштейна, – это слова Римского-Корсакова о плохой оркестровке «Демона» [24, с. 364], отрицательное мнение о «Нероне» («невыносимый по музыке, кроме Колыбельной») [24, с. 350] и, наконец, общая (уже после смерти Рубинштейна, то есть, своего рода итожащая его творчество) оценка его музыки: «[сочинений] А. Рубинштейна...я не люблю, за исключением очень немногих, так как эта сплошная одноцветность, это постоянное и обязательное отсутствие окончательно плохого в ущерб хорошему, не говоря уже о чем-либо действительно ярком или же самобытном, меня положительно не удовлетворяет. ... Если при всем этом сама музыка вас ни разу не поразит ни одним явным безвкусием или же безобразием, но зато и ни одну смелую выходкою, а напротив того, все в ней будет казаться приличным, хотя и безнадежно однообразным, – знайте, вы слушаете одно из

что Восток – сильная сторона и Рубинштейна, и Бородина – безусловно, связующее их звено.

⁸ Правда, и в характеристике раннего периода творчества есть осторожное предположение, что Римский Корсаков «может быть, прислушивался к поискам Серова» [18, с. 89].

многих в том же роде произведений А. Рубинштейна. Из этой категории я, конечно, исключаю некоторые, немногие впрочем, отрывки из его вокальной и ориентальной музыки (хоры из «Вавилонской баши», танцы из «Демона» и «Ферморса», кое-что из «Маккавеев», «Персидские песни» и другие), и только кажется один «Дон Кихот» представляет более или менее приятное исключение...» [там же, с. 232]⁹.

Приведенное высказывание как будто закрывает тему, но это как раз тот случай, когда (по выражению А. Эткинда) «сами авторы обрубают свои контексты» [23].

А подозрение о присутствии «рубинштейновского контекста» в творчестве Римского-Корсакова должно бы возникнуть не потому, что он музыку Рубинштейна хорошо знал (дирижировал ею, она звучала на его домашних вечерах), а в связи с творческими устремлениями обоих авторов: исключительной интенсивностью именно оперного творчества (16 опер у Римского, 18 – у Рубинштейна, с активной сценической реализацией и широким общественным резонансом), общностью тем (эпохи Грозного и Нерона). Кстати, и современники замечали следы подобных пересечений. Ястребцев пишет: «...Беседуя с Римским-Корсаковым о его “Воеводе”, я высказал ему свое предположение, что начальные аккорды перед арией Воеводы не столько даже напоминают арию Вотана из “Нибелунгов” Вагнера, сколько арию Демона (“На воздушном океане”) А. Рубинштейна...» [24, с. 291].

Но этот пример – далеко не единственный. Многие находки Рубинштейна были подхвачены Римским-Корсаковым. Разруганная балакиревцами (в большинстве – справедливо), но, по мнению Лароша, «прелестная опера» [12, с. 261] «Дети степей» подарила Римскому-Корсакову драматургический прием, украсивший его «Царскую невесту».

⁹ В pendant к этому – реакция Римского-Корсакова на статью М. Иванова о Рубинштейне, «которому, по мнению критика [пересказывает Ястребцев], для полной гениальности (!) недоставало только дара инструментовать так, как это делает Римский-Корсаков. Николай Андреевич заметил с комической грустью в голосе: «Ну что ж, значит, мне в свою очередь не хватает до гения лишь рубинштейновского творчества» [24, с. 229]. Запись сделана Ястребцевым 14 ноября 1894 г. – через неделю после кончины Рубинштейна.

Сцена безумной Марии в 4 действии оперы Рубинштейна удивительным образом прогнозирует сцену безумия Марфы. Тот же персонажный состав: убийца возлюбленного (Ваня – Грязной), соперница, спровоцировавшая трагедию (Избрана – Любаша), безвинная жертва (Мария – Марфа), убитый горем отец (Конрад – Собакин). Та же ситуация: Мария пребывает в прошлом (принимает окружающих за графа, разговаривает с ним, вспоминает о подаренном ей цветке, пытается уберечь его от грозящей опасности); Ваня страдает Марии и укоряет себя за то, что погубил ей жизнь; Избрана мучается ревностью и, в отчаянии от тщетности вернуть себе возлюбленного, – закалывается.

Если совпадения ситуаций в операх Рубинштейна и Римского-Корсакова отсылают, в первую очередь, к литературным первоисточникам – роману К. Бека и пьесе Л. Мея¹⁰, то происхождение музыкально-драматургических параллелей сомнений не вызывает. В вокальной партии Марии в сцене IV действия нет нового материала, она строится на реминисценциях из предыдущих номеров (ария в 1 д., дуэт с графом в 3 д.), и их светлая элегичность составляет кричащий контраст с драматической ситуацией (как известно, аналогично решена сцена Марфы в IV действии оперы Римского-Корсакова)¹¹.

Есть в «Царской невесте» и другая отсылка к Рубинштейну – к его опере «Купец Калашников» по Лермонтову (1879), тоже связанной с эпохой Грозного и опричнины¹².

Второе действие «Царской невесты», как известно, начинается (после небольшого «звонового» вступления) хоровой сценой: мирно

¹⁰ Роман К. Бека «Янко», легший в основу либретто «Детей степей», написан в 1840 г., «Царская невеста» Мея – в 1849. Либреттист Рубинштейна – немецкий поэт С. Г. Мозенталь пьесы Мея не знал. Мей, много переводивший с немецкого, мог знать роман К. Бека. Но здесь мы находимся лишь в сфере предположений.

¹¹ Римский-Корсаков был знаком с оперой Рубинштейна, о чем свидетельствует его переписка с Балакиревым, который делился с ним своими впечатлениями о клавиере (издан в 1861 г.). См.: [19, с. 38].

¹² Опера трижды снималась с постановки: в феврале 1880 г. – после трех премьерных спектаклей (Мариинский театр) по цензурным соображениям; в октябре 1883 – после генеральных репетиций к возобновлению запрещена Министерством двора; в январе 1889 возобновлена и вновь запрещена после первых двух спектаклей. Подробно об этом см.: Е. Р. Язвинская. К сценической истории оперы А. Г. Рубинштейна «Купец Калашников» [17]. Клавиризм издан в 1879 г.

переговариваясь, народ расходится после вечерней службы («*Вот Бог привел вечеренку отслушать. Пора домой, а там и на покой...*»). Внезапно появляются опричники (звучит их оркестровая тема и песня), вызывающие негативную реакцию людей («*Опричина идет... Сбираются, кому-то плохо будет, несчастному.... Хуже псов*» и т.д.). Поговорив о предстоящей царской свадьбе, пожурив парней, ходивших к Бомелию за лекарством, народ расходится. Сцена пустеет. И затем – появление Марфы, Дуняши и Петровны с последующей знаменитой арией-рассказом Марфы.

Но в пьесе Мея, легшей в основу либретто, такой народной сцены с участием опричников нет: её II действие сразу вводит в мир Собакиных (беседа Марфы, Дуняши и Петровны, поджидающих у калитки дома отца и жениха Марфы). Прообразом для Римского-Корсакова и помогавшего ему И. Тюменева могло послужить начало II действия «Купца Калашникова» – с тем же сюжетно-драматургическим развертыванием, той же сценографией и временем суток (вечереет) вплоть до текстуальных совпадений в вербальном ряду. После сумрачного оркестрового вступления¹³, в котором также присутствует идея колокольного перезвона (в начале и в конце вступления), идёт хоровая сцена: люди собираются к вечерней службе. Их обыденный разговор («*Нам Бог привел день потрудиться, пойдем к вечерне в Божий храм...*») прерывается звоном колокольцев скачущей тройки; реакция хора («*Никак опричники! Ох, эти коршуны лихие, от них беда!*»), народ в страхе расходится. Сцена пустеет. Затем – выход Алёны (жены Калашникова), её короткий разговор с работником и большая ария.

¹³ Видимо, этот сумрачный характер заставил Ю. Энгеля посчитать, что вступление отражает «угнетенное настроение народа» [22, с. 238].

Вступление ко 2-му акту «Купца Калашникова» вызывает аналогии с оркестровым началом V действия «Хованщины». Общее (при одинаковых темповых, регистрово-динамических и т. п. показателях): сурово-скорбный характер, непрерывность неспешного ритмического пульса (восьмые), унисонное развертывание музыкальной ткани (в обоих случаях – в течение 12 тактов) с последующим расслоением фактуры (у Рубинштейна – фугато). В теме фугато (сохраняющем тот же мерный, непрерывный пульс) с упомянутой темой «Хованщины» сходны повторность фраз и их «вращательное» движение, секундовые опевания, обостренные хроматизмами – нисходящие тритоновые ходы от тоники к повышенной четвертой ступени (у Мусоргского это обострение усилено соседствующим восходящим ходом на уменьшенную терцию).

«Купец Калашников» мог привлечь внимание Римского-Корсакова и своими «былинными» речитативами. Там, где главенствует не Н. Куликов¹⁴, а Лермонтов – с его народным русским (напевным) стихом (двухчастность строки, дактилическая клаузула и т. д., например, в партии Калашникова: *«уж ты где, жена, жена, шаталася? На каком дворе, на площади?»*), – и рождается у Рубинштейна характерная «былинная» музыкальная фразеология. Она есть в партиях всех главных действующих лиц и, безусловно, в конце 1870-х гг. (за 20 лет до оперного шедевра Римского-Корсакова – «Садко») была новым словом в оперной лексике.

«Отозвался» в творчестве Римского-Корсакова и уже упомянутый «Фераморс». Один из его главных персонажей – напыщенный и глупый визирь Фадладин несёт в своей характеристике намёки на героев «Золотого петушка»¹⁵. С Додоном его связывают разросшееся представление о своем величии, бранная лексика, параллели в тексте либретто. Так, появление толстяка Фадладина, паланкин которого с трудом несут восемь негров, вызывает язвительные комментарии толпы, аналогичные насмешкам, которым подвергается Додон во II действии (уподобление верблюду и другим животным):

«Фераморс»	«Золотой петушок»
Головой похож на тыкву, а спина как у верблюда. Так он толст, что даже слон, пожалуй, не снесет его.	С кем сравнить его? С верблюдом по изгибам странным стана. По ужимкам и причудам он прямая обезьяна.

В музыкальной характеристике Фадладина лейтмотив играют трели на «брошенных» (не связанных в единую линию) звуках. Этот изящный мелизм воспринимается как авторская насмешка над неуклюжим и тупым визирем. Вспомним об аналогичном «мелизматическом» лейтмотиве (группетто) в характеристике Додона. Вокальная партия Фадладина, где используется движение по восходящим хроматическим гаммам, «напоминает» о сходных приемах в партии воеводы Полкана.

¹⁴ Н. Куликов составлял по сценарному плану Рубинштейна либретто оперы, дописывая недостающие сцены стихами, стилистически очень далекими от Лермонтова.

¹⁵ Здесь, конечно, «руку приложил» не только Римский-Корсаков, но и Бельский.

Думается, что и для «Сервилии» в качестве «первичных текстов» следует назвать не только Вагнера, Р. Штрауса и Скрябина [18, с. 169], но и Рубинштейна с его «Нероном», как бы отрицательно Римский-Корсаков о нём не отзывался (Штрауса он ведь тоже «гневно отвергал, однако внимательно изучал» [там же]). Та же эпоха (правление Нерона, преследование христиан), те же (например, Тразей) или типологически подобные действующие лица (Криза – Сервилия, Виндекс – Валерий, заговорщики – стоики), то же стремление воссоздать атмосферу римской улицы (2-я картина II действия «Нерона» – 1 действие «Сервилии»), функционально-аналогичные номера (марши, шествия жрецов и сенаторов, хоровые славления Нерона, выступления мимов и музыкантов, явления призраков и т. п.) – всё это не оставляет сомнений в необходимости более тщательных сравнений¹⁶.

Как видим, Рубинштейн многое предугадывал, многое начал, во многом был первым, а потому привычные для нашего музыкознания снисходительные замечания о том, что «многое... приближало¹⁷ его творческие задачи и решения к практике» кучкистов [9, с. 93], он «соприкасался с их опытом» [там же, с. 94], что его оперы «вливались в основное русло оперности» [там же, с. 100] и т. п. – собственно, варьирующие тезис Асафьева о «беспомощных попытках Рубинштейна включиться в круг оперных интересов русских композиторов» [2, с. 39]¹⁸ – научно некорректны. Возникает вопрос – кто и куда включался?

Рубинштейн, действительно, включался, но не «в оперные интересы русских композиторов», а в интересы русского искусства. В частности, когда в 1850–70-е гг. едва ли не главным предметом искусства

¹⁶ Премьера «Нерона» в Петербурге состоялась 29.01.1884 (силами артистов итальянской оперы), шла под управлением Рубинштейна. В Мариинском театре поставлена 31.10.1902.

¹⁷ Подчеркнуто мной – Е. З.

¹⁸ Непонятно, какими критериями руководствовался Асафьев, выделяя из 18 опер Рубинштейна три в качестве лучших, среди которых – «безусловно, „Суламифь“» [2, с. 39]. Книга «Русская музыка» создавалась Асафьевым во второй половине 20-х гг. Показательно, что в 1943 г. – времени написания статьи к 50-летию со дня смерти А. Рубинштейна – оценки его творчества у Асафьева значительно смягчились и появились такие определения как «музыкант-гигант», «пусть пламенного сердца великого музыканта» и подчеркивание его «драматургического пути» [11, с. 201, 204].



становится отечественная история, а её фигурантом, привлекающим особое внимание художников, – Иван Грозный¹⁹, первыми музыкальными откликами на эти запросы времени были произведения Рубинштейна. Это «Куликовская битва» (1850) и симфоническая картина «Иван Грозный» (1869)²⁰ – «могучее и трагическое произведение», по словам Лароша, считавшего его *шедевром* [12, с. 168], не прошедшее и мимо внимания кучкистов и Чайковского, которые вскоре выступят со своими интерпретациями эпохи Грозного (1872 – «Псковитянка» Римского-Корсакова и «Опричник» Чайковского)²¹.

Рубинштейн многому торил путь. Но и не это главное. Главное – в *продуктивности* его текстов, которые присутствовали в *активной* памяти культуры, были включены в её синхронию, участвовали в её семиозисе²². И наша *задача* – не выявление иерархий и выяснение,

¹⁹ В 1849 г. выходит в печати «Царская невеста» Мея, в 1854 – его же «Сервлия» (описанная эпоха – правление Нерона – трактовалась в те годы как аналогичная временам Ивана Грозного), в 1858 – «Царь Иван Васильевич Грозный» А. Сухова, в 1859 публикуется «Опричник» Лажечникова, в 1860 – «Псковитянка» Мея, в 1866 – «Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого, в 1867 – «Слобода неволя» Д. Аверкиева, в 1868 – «Василиса Мелентьева» А. Островского и С. Геденова и «Царь Федор Иванович» А. Толстого. Публикуются драмы из эпохи Грозного А. Чаева, Н. Лапина, хроники А. Сумбатова и др. Историческая тема – главная на театральных сценах, в работах живописцев – и тоже с акцентом на фигуре Грозного (картины В. Шварца, И. Неврева, К. Лебедева, скульптура М. Антокольского; позже – картины И. Репина, М. Нестерова, В. Васнецова и др.). Все это – в тесной связи с достижениями русской исторической науки, где в это время активно трудятся Н. Костомаров, С. Соловьев, Н. Ключевский.

²⁰ А до него – замысел «Псковитянки» по Мею (1865) и «Опричника» по Лажечникову (1866).

²¹ «Иван Грозный» был впервые исполнен в тот же год – 1869: 2.XI – в концерте БМШ под управлением Балакирева, 14.XII – под управлением А. Рубинштейна. Бородин в письме к жене (3.XI) отметил: «очень много хорошего, ...местами положительная сила» [5, с. 162]. На удивление высоко оценил его Кюи [4, с. 50]. «Захватывая» синкопу в величальной теме «Ивана Грозного» (хоровое изложение *tutti* в ритме бодрого шага) – намек на аналогичную синкопу в теме опричнины в опере Чайковского. Римский-Корсаков слышал «Ивана Грозного» 1.XI – на репетиции перед концертом [16, с. 36].

²² Причем воздействие его текстов продолжалось во времени. Пример – «Алеко» Рахманинова. Хор из «Фераморса», открывающий последнюю сцену второго действия, прогнозирует один из финальных хоров цыган в «Алеко» Рахманинова. Здесь

кто к кому «прикасался» (прикосновения были обоюдными)²³, а расширение контекста. «Разгерметизировав» шедевры, разомкнув границы текстов, мы в полной мере ощутим *многоструйность* потока русской музыки, только совместное течение различных струй которой прокладывало её русло.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. *Избранные труды [Текст] : в 4 тт. / АН СССР ; Ин-т истории искусств / Б. В. Асафьев. — М. : Изд-во АН СССР, 1954. — Т. II. — 384 с.*

2. Асафьев Б. В. *Русская музыка XIX и начала XX века [Текст] / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1979. — 344 с.*

3. Баренбойм Л. А. *Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Лев Аронович Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. 1829 – 1867. — 455 с.*

4. Баренбойм Л. А. *Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Лев Аронович Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1962. — Т. 2. 1867 – 1894. — 492 с.*

5. Бородин А. П. *Письма [Текст] / Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами [С предисл. и прим. С. А. Дианина] / А. П. Бородин. — М. : Гос. изд., муз. сектор, 1927-1928. — Вып. 1. (1857-1871). — 420 с.*

6. *Гуманитарная мысль: светская или религиозная? [Текст] : [Религ. мировосприятие ученого и наука : Тем. подборка] / М. Гаспаров, С. Зенкин, В. Непомнящий и др. // Знамя. — 2000. — N 7. — С. 189–199. — (Конференц-зал).*

7. Зинькевич Е. С. «Фераморс» Антона Рубинштейна: эффект «присутствия будущего» [Текст] / Е. С. Зинькевич // Музыкальная академия. — 1997. — № 3. — С. 16–22.

сходство в ситуации (сбегают люди, разбуженные шумом), в тексте либретто («Зачем призвали нас, нарушил кто покой» – у Рубинштейна; «О чем шумят, что там за крик» – у Рахманинова), в изложении (фугато с аналогичной последовательностью вступления голосов: басы, тенора, альты, сопрано), в тональности (ре-минор), темпе (Vivo).

²³ Не случайно Л. З. Корабельниковой приходится исправлять свою оговорку: «Во многих сочинениях Рубинштейна встречаем сложившиеся (вернее – складывавшиеся!) у кучкистов ритмоинтонационные, ладогармонические комплексы...» [9, с. 94].

8. Зинькевич Е. С. *MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты [Текст] : избранные статьи / Е. С. Зинькевич. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — 616 с.*
9. *История русской музыки [Текст] : в 10 тт. / Редкол. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова и др. — М. : Музыка, 1994. — Т. 7. 70–80-е годы XIX в. — Ч. 1. — 477 с.*
10. Кремлев Ю. А. *Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX в. [Текст] : в 3 тт. / Ю. А. Кремлев. — Л. : Музгиз, 1954. — Т. I. 1825–1860. — 288 с.*
11. Кремлев Ю. А. *Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX в. [Текст] : в 3 тт. / Ю. А. Кремлев. — Л. : Музгиз, 1958. — Т. II. 1861–1880. — 614 с.*
12. Ларош Г. А. *Избранные статьи [Текст] : в 5-ти вып. / Г. А. Ларош / Редкол. А. А. Гозенпуд и др. — Л. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — 340 с.*
13. Ларош Г. А. *Памяти Антона Рубинштейна [Текст] // Г. А. Ларош. Избранные статьи : в 5-ти вып. / Редкол. А. А. Гозенпуд и др. — Л. : Музыка, 1978. — Вып. 5. — 336 с. — С. 166–174.*
14. Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю. М. Лотман — М. : Языки русской культуры, 1999. — 464 с.*
15. Мазель Л. *К спорам о Шостаковиче [Текст] / Лео Мазель // Советская музыка. — 1991. — № 5. — С. 30–35.*
16. Орлова А. А., Римский-Корсаков В. Н. *Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова [Текст] : Летопись жизни и творчества : в 3 вып. / Авт.-сост. А. А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. — Л. : Музыка, 1971. — Вып. 2. 1867–1893. — 375 с.*
17. *Памятники культуры: Новые открытия [Текст] : Письменность. Искусство. Археология : Ежегодник : Сб. ст. — Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. — 189 с.*
18. Рахманова М. П. *Николай Андреевич Римский-Корсаков [Текст] / М. П. Рахманова. — М. : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1995. — 239 с.*
19. *Римский-Корсаков Н. А. Полное собр. соч. [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Госмузиздат, 1963. — Т. 5. — С. 38.*
20. *Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3-х тт. / Вст. ст., ред., прим. Л. А. Баренбойма / А. Г. Рубинштейн. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. — 215 с.*
21. *Санкт-Петербургские ведомости. — 1852. — № 102.*
22. *Энгель Ю. Д. В опере [Текст] : сб. статей об операх и балетах / Ю. Д. Энгель. — М. : [Б. и.], 1911. — 303 с.*

23. Эткинд А. Новый историзм, русская версия [Электронный ресурс] / Александр Эткинд // НЛЮ. — 2001. — № 47. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/>

24. Ястребцев В. В. Воспоминания. Николай Андреевич Римский-Корсаков [Текст] : [в 2-х тт.] / Под ред. А. В. Оссовского / В. В. Ястребцев.— Л. : Музгиз, 1960. — Т. II. 1898-1908. — 634 с.

УДК 78.03:782(470)

Елена Рощенко-Аверьянова

**«ГОРЮША» А. РУБИНШТЕЙНА:
МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ РУССКОЙ ОПЕРЫ**

На основе актуальных музыковедческих концепций Е. Зинькевич, О. Соломоновой, Н. Бекетовой исследуется историко-художественное значение оперы А. Рубинштейна «Горюша» как пророческого предчувствия «Пиковой дамы» П. Чайковского, прообраза «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова. Очерчены смеховая аура произведения, его место в системе русского оперного мифа, особенности прогностического композиторского мышления А. Рубинштейна как «рубежного» гения.

Ключевые слова: рубежность, поздний стиль, музыкально-театральный прообраз, профетизм, смеховое время-пространство оперы, метод композиторского историзма, композиторский «docta stilo».

Олена Рощенко-Авер'янова. «Горюша» А. Рубінштейна: між минулим та майбутнім російської опери

На підставі актуальних музикознавчих концепцій О. Зінькевич, О. Соломоної, Н. Бекетової досліджується історико-художнє значення опери А. Рубінштейна «Горюша» як пророцького передчуття «Пікової дами» П. Чайковського, прообразу «Царської нареченої» М. Римського-Корсакова. Окреслено сміхову ауру твору, його місце у системі російського оперного міфу, особливості прогностичного композиторського мислення А. Рубінштейна як «рубіжного» генія.

Ключові слова: порубіжність, пізній стиль, музично-театральний прообраз, профетизм, сміховий часопростір опери, метод композиторського історизму, композиторський «docta stilo».

Olena Roszhenko-Averiyanova. “Goriyusha” by Anton Rubinstein: between the past and the future of the Russian opera

On the basis of the actual musicologist conceptions by O. Zinkevich, O. Solomonova, N. Beketova the historical-art importance of Anton Rubinstein’s opera “Goriyusha” is researched as the prophetic foresee of Piotr Chaikovskiy’s “The Queen of spades” and Nikolay Rimskiy-Korsakov’s “The Tsar’s fiancée”. The “aura of laughter”, the place of the work in Russian operatic myth system and the peculiarities of prognostic composer method of A. Rubinstein as a “frontier” genius are outlined.

Key words: “frontier-ness”, late style, musical-theatrical prototype, propheticity, operatic spacetime of laughter, method of composer historicity, composer’s “docta stilo”.

За последней «светской» (по Е. С. Зинькевич [2, с. 136]) оперой А. Г. Рубинштейна – «Горюша» (на либретто Д. Аверкиева по его же повести «Хмелевая ночь», 1888) – в музыкальной критике утвердилась оценка её как не удавшейся «в музыкальном отношении» (М. Иванов), «сугубо слабой» как «русская музыка», имеющей «свои достоинства» в итоге «взаимодействия элементов драматического и музыкального» (Ю. Энгель). Приводя эти высказывания в статье, изучающей эффект «присутствия будущего» в «Ферраморсе» А. Рубинштейна, Е. Зинькевич смягчает радикализм оценок «Горюши», называя оперу «нервной» [2, с. 136]. Оперное искусство А. Рубинштейна исследуется ею с позиций взаимодействия двух взаимообусловленных подходов: обнаружения в его наследии «прогнозов прошлого» и «присутствия будущего» [2]. Эта концепция, глубоко обоснованная типом творческой индивидуальности музыканта, спецификой его художественного видения, имеет общеметодологическое значение для изучения наследия столь долго весьма пренебрежительно оценивавшегося композитора.

Не пришла ли пора пересмотра господствовавшей около столетия оценки оперы, в течение такого же времени имевшей печальную сценическую судьбу?

Для ответа на этот вопрос требуется *объективная оценка* произведения, своего рода его научная экспертиза. Условием такого исследования должен быть анализ, осуществленный не только изнутри

произведения, но и на основе его *историко-контекстуального изучения*, предполагающего определение его значения в условиях того художественного хронотопа, в котором данное сочинение возникло. Поскольку опера А. Г. Рубинштейна получила негативную оценку как музыка русская, *целесообразно определение места и роли «Горюши» в русском оперном историко-художественном процессе*. Разворачивание данной научной концепции предполагает привлечение метода компаративного анализа.

Итак, что же собой представляет «Горюша» как русская музыка? Что происходило в 80—90-е гг. XIX в. — эпоху написания «Горюши» — в области русской оперы?

Предельно схематизировав исторический процесс развития жанра, рассмотрим историю русской оперы этого периода с точки зрения отражения её в тех образцах, которые принято считать абсолютными шедеврами, саму эту историю сформировавшими.

Уход из жизни М. П. Мусоргского (1881) и А. П. Бородина (1887) сам по себе является свидетельством окончания великой эпохи в истории русской оперы¹, сущность которой определяет высокий эпический стиль, тяготение к музыкально-исторической драме. Вместе с тем, достижение таких вершин, как «Пиковая дама» (1890) Чайковского и «Царская невеста» (1898) Римского-Корсакова, определяющим началом в которых является лирико-драматическое содержание, составляют к моменту написания А. Рубинштейном «Горюши» область будущего в истории русской оперы. *Таким образом, «Горюша» А. Рубинштейна появляется на переломном (переходном) этапе в истории шедевров русской оперы, когда идеал оперы историко-эпического типа сменяет опера лирико-драматического содержания.*

Это была переломная эпоха и в творческой судьбе автора «Горюши». Последняя из «светских» опер А. Рубинштейна была написана и поставлена четверть века спустя после открытия Петербургской консерватории, через год после оказавшегося кратковременным возвращением в «alma mater» её первого директора. Это был канун подведения 60-летним мастером итогов сделанного (в 1889 г. выходят

¹ Подобно тому, как смерть сначала И. С. Баха, а спустя девять лет — Г. Ф. Генделя — принято трактовать как объективное подтверждение окончания эпохи немецкого барокко.

«Автобиографические воспоминания», проходят торжества по случаю 50-летия его творческой деятельности; тогда же начинаются нападки на музыканта русской шовинистически настроенной прессы). Но «время собирать камни» не означало для А. Рубинштейна прекращения «времени разбрасывания камней» (так, в 1890 – 110 лет назад! – «титанический пианист» проводит первый международный конкурс пианистов и композиторов на премию имени А. Рубинштейна). Подведение итогов творческого пути не исключает пророческого устремления музыканта в будущее.

Итак, как же соотносится «слабая сугубо» опера А. Рубинштейна с окружающими её шедеврами русской оперной классики?

Переломная эпоха в истории русской оперы, отозвавшись в творческой биографии А. Рубинштейна, нашла свое отражение и в «Горюше» – образце позднего стиля композитора, о чём свидетельствует наличие в произведении основных показателей, связываемых с этой стилевой категорией, отмечаемых Н. В. Савицкой [5].

Как и более раннюю оперу А. Рубинштейна «Фераморс», являющую собой, по Е. Зинькевич, концентрацию прогнозов в прошлое и будущее, «Горюшу» отличает множество пересечений подобного рода, свидетельствующих о присущих автору как способности к обобщению, так и пророческого дара (а, как известно, «в своем отечестве пророков нет»). Вместе с тем, подобные пересечения, становясь общекачественными в масштабах творчества композитора в целом, обретают значение ведущей черты стиля и мышления А. Рубинштейна *как рубежного гения*. Явленные во взаимодействии профетизм и метод композиторского историзма (основан на прогностическом обобщении и жанрово-стилевой пересемантизации принципов искусства прошлого) – определяющие качества феномена рубежности – предстают как черты стиля А. Рубинштейна. Крещендирование проявлений рубежности в конце творческого пути композитора позволяет трактовать её в качестве ключевой черты его позднего стиля.

Итак, каким же образом в «Горюше» А. Рубинштейна реализуются такие определяющие свойства рубежности, как профетизм и метод композиторского историзма?

Свидетельством профетизма А. Рубинштейна становятся пророческие предвосхищения шедевров русской оперы будущего – «Пико-

вой дамы» П. Чайковского и «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова.

Е. Зинькевич обнаруживает в «Горюше» «как минимум два прогнозирующих эпизода». Это «финал II действия, где отвергнутая ключником Иваном Дашутка клянется – на фоне бушующей грозы – отомстить разлучнице ..., – параллель к финалу I картины “Пиковой дамы” ... с грозой и клятвой Германа» и «интермедия во II действии», предваряющая интермедию «“Искренность пастушки” из оперы Чайковского» [2, с. 136—137]. Однако «Горюша», помимо пророчеств сюжетного, ситуативно-сценического типа, содержит и интонационное предвестие оперы Чайковского. Таково Ариозо Дашутки – «горюши горькой» – «Ах, зачем, зачем я, бесталанная, счастью новому поверила» (начало 2 д., после сцены объяснения героини с отвергнувшим её любовь Иваном), содержащее интонационный прообраз ариозо Лизы «Ах, истомилась, устала я». Сущность интонационного пророчества Рубинштейна в процессе оформления музыкальной драматургии оперы Чайковского многомерна. Это и мелодическая общность (начальное поступенное равномерное движение, открывающееся более долгим звуком, в обоих случаях связанным с восклицанием «Ах», волнообразность строения интонационной линии), и жанровое единство (ариозо, обладающее чертами песни-романса, предваряемое речитативом: лаконичным – у Рубинштейна, развернутым – у Чайковского). Обнаруживается и психологически-ситуационное родство, ролевая общность сцены в оформлении интонационно-драматургического процесса в операх. В обоих случаях Речитатив и Ариозо «вписаны» в развернутую сцену душевных метаний – мечтаний и скорбей – героини, завершающуюся её разочарованием, сопряженным с узнаванием страшной правды о содеянном возлюбленным преступлении. Вслед за этим в каждой из опер рано или поздно появляется сцена безумия: у Рубинштейна стихия безумия охватывает Дашутку (финал 3 д.), у Чайковского – Германа. В обеих операх анализируемая сцена выполняет функцию драматургического слома, после которого трагическая развязка становится неминуемой. Отчаяние приводит Дашутку сначала к безумию как специфической форме смерти (по законам логики мифа безумие связано со смертью одной ипостаси героини и рождением другой), а затем, по прохождении нового ада

круга страданий, – к смерти как таковой (финал 4 д.); у Чайковского смерть наступает сперва Лизу, а потом и Германа.

Весомо и отличие роли двух ариозо в интонационной драматургии опер Рубинштейна и Чайковского. Введение темы ариозо в заключительный раздел оркестровой интродукции, открывающей оперу, свидетельствует о том, что в «Горюше» Рубинштейна эта тема входит в число тех интонационных идей, «под знаком» которых разворачивается музыкальная драма. Именно эта тема трактована композитором как музыкальный портрет Дашутки – главной героини оперы.

В целом «Горюша» А. Рубинштейна вполне соответствует тому идеалу оперы, что сложился в сознании и творчестве П. И. Чайковского, ищущего такого музыкально-сценического воплощения драмы, в котором бы конфликт обнаруживал свою сущность как во внешней, так и во внутренней сторонах её композиции, будучи представленным едва ли не на каждом этапе развития и отраженным в образах героев, отличающихся противоречивостью демонстрируемых их характеристиками свойств.

Обилие (или даже изобилие) многообразных прогностических прозрений позволяют трактовать «Горюшу» как прообраз «Царской невесты» Римского-Корсакова. При этом, если «Горюшу» и «Пиковую даму» разделяют всего два года, то «Царскую невесту» от оперы А. Рубинштейна отделяет десятилетие. Прозрения А. Рубинштейна устремляются в «прекрасное далеко» русской оперы последних лет уходящего XIX ст.

В качестве параллели самого общего плана следует назвать обрисовку исторического времени. На первый взгляд, эта параллель имеет абсолютно невозможный, фантастический характер. Ведь, как указано в клавире оперы А. Рубинштейна, её *действие происходит в конце XVII в., тогда как опера Римского-Корсакова связана с эпохой Ивана Грозного, то есть с веком XVI*. Тем не менее, означенная параллель обусловлена своеобразием запечатления исторического времени в опере «Горюша». В ней представлена не столько сама историческая эпоха, сколько её отголоски (широкий показ исторического фона исключает жанровая природа произведения, не нацеленная на воспроизведение жанровой модели исторической оперы). Лишь по отдельным штрихам возможно восстановить историческую атмосфе-

ру оперы. Так, это сюжетный мотив опалы, которой некогда подвергся Князь как представитель русской боярской среды, и которая нынче с него снимается милостью неназванного Государя (сцена у боярина Полтева). Это и сцена интермедии, поставленной немецкими актерами в имении Полтева («прогрессивного» боярина), ассоциирующаяся с петровской ассамблеей, и вызывающая, судя по комментариям присутствующих, изумленное непонимание развертывающегося перед ними сюжета греческого мифа. Можно предположить, что время действия оперы связано с началом эпохи Петра I, опять-таки, переломной и рубежной.

Вместе с тем, в опере в виде отдаленной тени, системы аллюзий и реминисценций, представлена атмосфера и другого «смутного» исторического времени, – эпохи Ивана Грозного, в которую происходит действие оперы Римского-Корсакова. Об этом свидетельствуют один из семантических рядов вербального текста, ведущий лейтмотив произведения, благодаря которому создается психологический портрет Князя, а также некоторые этапы ситуативно-сценического развертывания оперы. Ключевым в процессе оформления семантического вербального ряда образа Князя является эпитет «*грозный*». Он находит отражение и в интонационной драматургии «Горюши».

Ведущим лейтмотивом оперы, открывающим интродукцию к 1 д., является лейтмотив гнева грозного Князя (трактовать лейтмотив подобным образом позволяет характер его многочисленных появлений на соответствующих этапах развития музыкальной драмы). Символично, что выражение своего гнева Князь связывает с грозой (фраза, обращенная к Ивану – «Иль не страшна тебе моя гроза», звучащая на фоне лейтмотива), а предварением грядущего грозного княжеского возмездия становится сопровождаемая клятвой Дашутки сцена грозы. Однако формирующая образную драматургию «Горюши» роль эпитета «грозный» связана с характеристикой не только Князя, но и безымянного Государя, сценический образ которого в опере отсутствует.

Кроме того, самый психотип рубинштейновского Князя – опытного царедворца, познавшего и царскую опалу, и царскую милость, лукавого обольстителя, злодея, свершившего убийство в порыве отчаянного гнева, преобразующегося при созерцании «дела рук своих» у ора погубленной им безвинной жертвы в истоиво кающегося колено-

преклоненного грешника («И я во гневе невинную убил!»); подозрительного, хитрого, мстительного, расчетливого и жестокого ревнивца – «старого мужа», пылко влюбленного в свою очередную юную жену, и спроваживающего её в монастырь для замаливания греха и искупления вины пред Богом (подобно тому, как ранее перед своей женьбой на Княгине «отпустил» опороченную им сиротку – Дашутку – «на богомолье с дядей»), и мудреца, способного подняться к высотам прощения и благородства, – позволяет соотнести этот персонаж с одной из самых противоречивых фигур истории царской России – Иваном Грозным.

Кроме того, на возможность трактовки образа рубинштейновского героя как музыкально-сценического «портрета» русского царя указывает и тот исторический факт, что изначально, с 1533 г., Иван IV Васильевич Грозный был величаем «Великим Князем Всея Руси» и только с 1547 г. стал править как первый русский царь. «Князь» как «имя» героя оперы Рубинштейна соответствует функции Ивана Грозного на начальном этапе его правления. Однако, помимо княжеского, герой оперы А. Рубинштейна обладает еще одним, более высоким, титулом, неоднократно используемым в обращениях к нему тех, кто зависит от его воли. «Государем» именует его Иван-ключник («Готовы кони, Государь!», «Благодарю за ласку, Государь»). Дашутка, обращаясь к Князю с просьбой, также именует его государем («К тебе, государь!», 1 д.). Титул государя «уравнивает» героя оперы А. Рубинштейна с царем «Всея Руси». Кроме того, и в партии самого рубинштейновского Князя содержатся реплики, выражающие свойственное этому оперному персонажу состояние «царского величия» («По-царски одарю!»), – обещает Князь в диалоге с Дашуткой, 1 д.).

Наконец, ещё одним подтверждением верности предположения относительно закодированного показа в опере «Горюша» эпохи царя Ивана IV является тот факт, что его образ увлекал А. Рубинштейна и ранее, о чём свидетельствует написанная им в 1869 г. музыкально-характеристическая картина для симфонического оркестра «Иван IV Грозный».

В отличие от оперы Римского-Корсакова, у А. Рубинштейна персонаж, функционально соответствующий образу Ивана Грозного, представлен не как мимический, но как полноправное действующее

лицо, влияющее на ход развития музыкальной драмы. Вместе с тем, в «Горюше» присутствует и образ Грозного Царя, представленного как «действующее имя» [4], упоминания которого направляют драматургическое развитие.

В процесс развертывания образа Князя – одного из сложнейших в истории русской оперы, вписана и аллюзия, относящаяся к числу «прогнозов» прошлого, средоточием которого в данном случае является наследие А. Рубинштейна. Это – автоцитата, включенная в сцену сомнений и терзаний преступного Князя Грозного из предфинального раздела оперы (раздел *Moderato assai*, перед молитвой): «Иль лукавый Демон душу мне посетил, чтоб меня подвигнуть на великий грех...». Введение автоцитаты, свидетельствующее о принадлежности оперы к позднему периоду творчества А. Рубинштейна, позволяет сделать вывод о том, что композитор в своей последней «светской» опере подводит своеобразный итог и собственному творчеству, соотнося его как с «прогнозами прошлого», так и с предчувствиями будущего. Однако еще задолго до появления автоцитаты музыкальное развитие образа Князя направляется композитором по «мефистофельски-демоническому» пути. Об этом свидетельствует открывающий оперную Интродукцию лейтмотив гнева Князя, одна из ведущих составляющих которого – стремительные поступенные восхождения-взлеты, предваряющие сильную долю такта, близкие «пассажам смеха» Мефистофеля (по И. И. Соллертинскому) из финала «Фауст-симфонии» Ф. Листа. Разрастание протяженности этих пассажей по мере усиления пропитанного сарказмом гнева Князя (например, в сцене учиня-емых героем казней – Ивана, Дашутки и Княгини) – также листовского происхождения: так в финале симфонии композитор «живописует» предел (или беспредельность) иронического осмеяния демоническим героем мечтаний вечно сомневающегося двойника.

Итак, историческая атмосфера оперы А. Рубинштейна создается взаимодействием характерных примет двух рубежных эпох в истории государства Российского, одна из которых имеет непосредственное отношение к изображенной в «Царской невесте» Римского-Корсакова. Означенное взаимодействие подчеркивает рубежно-переходное значение оперы «Горюша» в творчестве А. Рубинштейна. Как «рубежный гений», композитор тяготел к отражению в своих произведениях кол-

лизий переломных эпох – неоднозначных, противоречивых, драматически напряженных.

Неоднозначны функционально-образные, типологические параллели между героями «Горюши» и «Царской невесты».

А. Отвергнутая возлюбленным, ревнивая, пылкая, готовая отомстить разлучнице, жаждущая прощения Дашутка, зарезанная в финале оперы Князем – её бывшим «полюбовником», предстает как прообраз Любаши.

Б. Юная Княгиня, выданная (по-видимому, против воли) замуж за престарелого Князя, влюбленная в бедного дворянина Ивана – княжеского ключника, обладает чертами идеальной героини, выступая как прообраз Марфы.

В. Иван в опере А. Рубинштейна, принимающий смертную муку, чтобы не выдать Княгиню, может быть трактован как прообраз Ивана Лыкова.

Однако названные соответствия отнюдь не исчерпывают подчас обретающих парадоксальное наполнение типологических параллелей между героями опер, сокрытых в глубинах музыкально-поэтического текста. Раскрытию их сущности должно предшествовать обнаружение *глубинной общности на уровне музыкально-сценических ситуаций.*

А. Развертывающаяся в ночном саду любовная сцена Ивана и Княгини, не ведающих о том, что за ними наблюдает Дашутка, порождает двойное отражение в опере Римского-Корсакова. Её отголоски «слышны» как в сцене подглядывания Любаши за Марфой в окошко её родительского дома, так и в сцене идиллического любовного дуэта накануне трагического поворота в развитии оперного действия («Как теперь гляжу»). Как и в опере Римского-Корсакова, ревнивая героиня Рубинштейна не сразу узнает, кто именно является её соперницей. Утверждению параллелей способствует и трактовка сада (ключевого смыслообраза) как *рая*, из которого в скором времени будут изгнаны познавшие упоение любовной идиллией Иван-ключник и Княгиня, Иван Лыков и Марфа.

Б. Сценаразоблачения влюбленных. В функции разоблачительницы в обеих операх предстает героиня, чья любовь была отвергнута её избранником, предпочитающим ей соперницу. Познавая страшную правду, разоблачительница созерцает красоту разлучницы («Дай раз-

глядеть тебя, на красоту твою налюбоваться!», – финал 2 д. оперы Рубинштейна). При этом разоблачительница именуется соперницу голубкой, вкладывая в это слово, обычно символизирующее объект нежной страсти, ироническое содержание (Дашутка: «Нет, погоди, голубка!»; Любаша: «Развела, так вот гнездо голубки!»).

В. Сцена безумия героини, проходящая публично, вызывающая всеобщее сочувствие к безвинной страдальце. Однако, если в опере Рубинштейна безумие охватывает разоблачительницу (Дашутку), то в «Царской невесте» – разлучницу (Марфу). В обоих случаях пережившая безумие героиня обречена на смерть.

Г. Расположенная в обеих операх в финале сцена публичного убийства героини, отвергнутой возлюбленным (Дашутки у Рубинштейна, Любаши – у Римского-Корсакова). В обоих случаях убийца – бывший полубовник, оставивший возлюбленную ради новой пылкой любви (Князь у Рубинштейна, Грязной – у Римского-Корсакова).

Д. Оперные финалы включают в себя сцены как поочередных смертей мстительницы и разлучницы, так и раскаяния «двух невинных душ погубителя». Во всяком случае, Княгиня, потерявшая сознание при виде пыток, которым был подвергнут её возлюбленный, кажется снятому с дыбы Ивану, подобно Грязному, винящему себя в смерти Марфы, мёртвой (мнимая смерть героини).

В итоге анализа музыкально-сценических ситуаций становится возможным уточнение аналогий между функциями героев опер А. Рубинштейна и Н. Римского-Корсакова.

В образе Горюши-Дашутки совмещаются черты двух героинь оперы Римского-Корсакова – Любаши и Марфы. Совмещение становится возможным, поскольку обоим персонажам оперы Римского-Корсакова, наряду с воплощением различных функций – «разоблачительницы» и «разлучницы», оказывается свойственной и общая функция «жертвы».

В образе Князя представлены черты не только Грозного Царя, но и Грязного.

В образе княжеского ключника Ивана взаимодействуют черты Ивана Лыкова и Грязного. Иван Римского-Корсакова по сравнению с рубинштейновским Иваном слишком идиличен. Ибо Иван-ключник обладает той буйной, страстной, мятежной силой, что свойственна

Грязному. Охваченный любовью к идеальной героине, Иван-ключник отвергает «постыльную» Дашутку с той же пылкостью, что и герой Римского-Корсакова отталкивает Любашу. Как и Грязной, Иван-ключник готов убить Дашутку, намеревающуюся погубить Княгиню («Никто не вымолит тебе пощады: убью тебя!..», финал 2 д.). Подобно Грязному, Иван-ключник молит о свершении над собой страшной казни («Сказни, сказни меня, православный мир, двух невинных душ погубителя», – финал 4 д.).

Итак, в образах героев оперы А. Рубинштейна «Горюша» явлены в смещении черты и функции, распределяющиеся впоследствии между персонажами «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова.

Среди персонажей оперы А. Рубинштейна наибольшая многозначность с точки зрения реализации «прогнозов будущего» свойственна *Горюше-Дашутке – прообразу Лизы П. Чайковского и Любашки / Марфы Н. Римского-Корсакова.*

Круг пророческих предчувствий, заключенных в опере А. Рубинштейна, выходит за пределы оперных шедевров XIX в., обнаруживая взаимосвязи и с русской оперой века XX. Через музыкально-художественный мир «Горюши» А. Рубинштейна протягиваются *связующие нити к «Катерине Измайловой» Д. Шостаковича*, о чём свидетельствуют сюжетно-ситуативные, образно-функциональные и интонационно-драматургические аналогии между операми.

В «Горюше» осуществляется и подведение итогов развития русской оперы предшествующих этапов. Вот некоторые из рубинштейновских реминисценций из области русской оперы прошлого.

Муки преступного Князя / Государя делают очевидными параллели с оперой «*Борис Годунов*» М. Мусоргского.

Причитания хора над телом потерявшей сознание Княгини («Ты очнись, пробудись, свет-княгинюшка») вызывают ассоциации с соответствующей сценой из «*Руслана и Людмилы*» М. Глинки.

В «Горюше» А. Рубинштейном унаследован и оригинально развит тот огромный пласт русской оперы, который определен О. Соломоновой² как «*смеховой мир русской музыкальной классики*» [6]. Об этом свидетельствуют парадоксальное соединение трагического и смехового контекстов, введение лирико-психологической драмы в область

² Ученицей Е. С. Зинькевич.

смехового иносказания, сообщение действию двойной, а, подчас, и тройной смысловой нагрузки. Смеховое мышление композитора пронизывает все уровни оперного целого, реализуясь и в трактовке персонажей, и в характере развертывания ситуаций, и в интонационной драматургии оперы. В развертывании музыкальной драматургии «Горюши» очевидно преломление смеховой логики, структурирующей по свойственным ей законам оперное целое. Неслучайно одним из сквозных в трагически окрашенном смеховом мире оперы становится сопряженный с неистовым, обманчивым весельем *образ хмелевой ночи* – символ высвобождения чувства от сковывающего воздействия разума, кратковременного опьянения иллюзией любви и следующего за этим тяжелого похмелья. Все главные герои оперы попадают в смеховое зазеркалье, поочередно выполняя функции то осмеивающего, то осмеянного.

Череду героев оперы как смехового музыкального театра открывает *Щеголь-скоморох*. Наличие подобного персонажа, помимо целого ряда других аспектов музыкально-сценической драматургии произведения, означает, что опера А. Рубинштейна должна быть вписана в контекст скоморошьей традиции русского музыкального искусства. Со Щеголем-скоморохом в опере А. Рубинштейна связывается реализация амплуа Шута, ипостаси *Homō ludens*. Рубинштейновский Щеголь – «скоморох веселый» – «смеховая тень», пародийный двойник (пародийно трактованный семантический дубль), смеховое *alter ego* Ивана-ключника. Иронизируя над своим «серьезным» названным братом, Щеголь предстает и как сострадающий ему советчик, наперсник, хранитель тайны («не доносчик, переносчик»), вестник (как «слуга двух господ», он успевает предупредить Ивана-ключника о грядущей опасности), посредник (Меркурий), связующий «верх» и «низ» разворачивающегося музыкального действия. С реплики народно-песенного плана («Во лесу, во лесу – ау!...»), которую Щеголь подает из-за кулис, сопровождая игрой на балалайке – скоморошьем инструменте, – и следующей затем совместной экспозиции с Иваном-ключником, направляющей и предопределяющей дальнейшее развитие драмы, начинается оперное действие.

Как трагические, так и лирические сцены оперы на всех этапах развития драматургии вписаны в контекст смехового действия.

Одно из свойств музыкально-сценической драматургии оперы – полипластовость, возникающая в результате взаимодействия в парадоксально организованном времени-пространстве симультанно-полифонически развивающихся «высокого» и «пародийно-смехового» контекстов как двух типов рефлексии на одно событие. При этом «смеховой» пласт содержит ироническую оценку происходящего в области «высокого». Один из образцов подобного рода присутствует в совместной экспозиции Ивана и Щеголя. Смеховым контрапунктом к речитативу и ариозо Ивана, страдающего «несчастной Дашутке», выступают сначала фрагменты исполняемой Щеголем в сопровождении балалайки глумливой песни, сложенной дворней, о ложном богомолье княжеской любовницы («Ти-ли-ли-ли»)³, а затем – пародийные отражения ламентозных реплик лирического героя. В контрапунктирующем лирическому срезу смеховом пласте происходит смена объекта иронии: вначале таковым была обесчещенная Князем Дашутка, затем – недосмотревший за своей названной сестрой, ослепленный «лукавой думой», отуманенный «греховной грезой» Иван.

Продолжением полипластового трагически-смехового действия является следующая непосредственно за совместной экспозицией лирического героя и его пародийного двойника сцена поругания-осмеяния Дашутки, обретающей здесь черты одной из участниц смехового театра – юродивой: мольбам и стенаниям героини контрастируют хохот и «величальная» песня веселящейся дворни.

Полипластовость подобного рода создают и комментарии боярина Полтева с репликами дворни, сопровождающие созерцание Интермедии, представляемой «потешными немцами». Контрапункт развивающихся одновременно действий – игры актеров-немцев и комментирующего её пласта как разворачивающейся одновременно с ней пародии – подчеркнут посредством применения приёма театра в театре, сцены на сцене. (Е. Зинькевич определяет сущность оригинальности рубинштейновской Интермедии именно «драматургической двуплановостью» [2, с. 137]).

³ Полностью эта песня пропеваается в непосредственно следующей за совместной экспозицией образов Ивана и Щеголя сцене поругания-осмеяния Дашутки княжеской дворней.

Помимо симультанного – вертикального – расположения «высокого» и «низкого» пластов музыкальной драматургии, в опере наблюдается их горизонтальное соотношение, осуществляемое на основе приёма «спибки» (классифицирован в качестве пародийного О. Соколомоновой [6]). Так, любовная сцена Ивана и Княгини, выполненная преимущественно в ноктюрново-лирическом стиле, прерывается горько смеющейся Дашуткой, прознавшей тайну влюбленных.

Пророческая функция смеха реализуется, в частности, в сцене «лихой песни» Щеголя с хором о «хмелевой ночи», созывающей всех «на любовный грех». Она следует непосредственно после немецкой игры и предвещает узнавание Князем страшной правды об измене Княгини от обезумевшей от горя Дашутки (III д.). Безумие «болезной», потерявшей, утратившей «самое себя» Дашутки предстает как один из признаков смехового развертывания образа трагической героини, бегущей от реалий непосильного для неё страдания в полуиллюзорный мир иносказаний и аллегорий, где правда становится неотделимой от сна и вымысла.

Присуща музыкальной драматургии оперы «Горюша» и такая черта смехового театра, как *оформление трагического действия на смеховой лад*. Таково, например, мученичество (казнь) Ивана-ключника, которой Князь Грозный придает черты смехового площадного действия. Сцена мести / ревности Князя решена по законам логики трагедийно-смехового театра. Грозный властитель, вершитель судеб именуется виселицу «новыми качелями»; на её перекладине, украшенной петлей, он приказывает «покачать» оскорбителя. Но этим трагический смеховой потенциал сцены не исчерпывается. Созерцательницей псевдо-ярмарочного веселья должна стать Княгиня, перед взором которой по воле обезумевшего от ревности Князя откроется чудовищная перспектива смертоносного смехового зазеркалья, в которой героиня узрит разыгранную пред ней, словно в театре, сцену висельного качания её тайного возлюбленного («Взгляни в окно! Ты там, как в зеркале, увидишь все свои позорные дела»). Так ещё раз в трагическом смеховом поле оперы возникает приём сцены на сцене (в данном случае вторая – «малая» – сцена вынесена за пределы «сцены большой»).

В полиэтапный финал смеховой трагедии, разворачивающейся в «Горюше», включена и присполненная отчаянием висельника моло-

децкая песнь Ивана о гулянии в «хмелевую ночь» – признание-иносказание героя над телом кажущейся ему мертвой Княгини – «голубки загубленной».

Смеховой мир, смеховое зазеркалье, сформированное в опере А. Рубинштейна, погружение трагедии в смеховой контекст позволяют трактовать «Горюшу» как тот фокус, в котором перекрещиваются пути русской оперы, устремляющиеся в прошлое и будущее, о чём свидетельствуют, в частности, многочисленные параллели с «Катериной Измайловой» Д. Шостаковича⁴.

Опера Рубинштейна не вошла в концепцию русского оперного мифа, разработанную Н. В. Бекетовой [1]. Тем не менее, отраженный в «Горюше» целостный образ Руси не только подтверждает, но и существенно дополняет данную концепцию. Ибо характер развития образов героев и народа позволяет усмотреть в опере А. Рубинштейна преломление тех этапов становления русского оперного мифа (хотя и в обратной последовательности), которые обнаруживает исследовательница при изучении столетней истории жанра. В «Горюше» образ русского люда эволюционирует. Утративший священное чувство рода сброд, способный лишь на осмеяние и поругание незащитной сиротки (I д.), покорная дворня, прирученная хозяином испробованным методом «хлеба и зрелищ», испытав состояние раскрепощающего и высвобождающего бурного веселья (песнь Щеголя с хором «Хмелевая ночь», III д.), через сострадание к невинно убиенной и «крушащему себя» добру молодцу да «свет-княгинюшке», пройдя фазу преображения, вырастает до масштаба соборного образа народа – молеельщика и поминальщика, взывающего от имени православного мира к милости Христовой (финал IV д.). Образ народа в опере А. Рубинштейна, пройдя «по всей кривой смысла», органично вписывается в концепцию русского оперного мифа, предложенную Н. Бекетовой.

Поскольку в монументальном хоровом Финале «Горюши» возникает соборный образ Святой Руси, олицетворенный её народом, в душе которого возродилось самосознание рода, есть основание утверждать, что *в рамках последней «светской» оперы А. Рубинштейна проявляются черты оперы духовной. В позднем произведении рубежного*

⁴ Сопоставление обеих опер заслуживает самостоятельного исследования.

гения формируется пограничный жанр, связующий светскую и духовную разновидности оперы в творчестве А. Рубинштейна. В хоровом Финале оперы А. Рубинштейна происходит развертывание мифологемы Божьего суда – важнейшей в контексте романтической оперы XIX в. [3]. От суда людского, пощады не знающего («справедливые» казни, которым Грозный Князь подвергает Дашутку, Ивана, Княгиню), развертывание мифологемы приводит к утверждению милостивого Божьего суда, несущего грешникам прощение и искупление. «Милосердье выше правого суда», – утверждает прозревший, преображенный народ, услышав последнюю волю Князя.

Сила рубинштейновской «Горюши» как *русской музыки* заключается в том, что композитор переплавил в ней новейшие достижения сквозной оперы «западного» типа, подчинив их законам русского мелоса, характера и русской же ментальности. В развитие величайших достижений только что окончившейся вагнеровско-листовской эпохи (смерть Р. Вагнера в 1883 г. и уход из жизни Ф. Листа в 1886) и вердиевского «Отелло» (1886), «Горюша» А. Рубинштейна основана на методе *durchkomponierte Musik*, о чём свидетельствует сообщение функции единиц членения не только *не* «номерам», но даже и *не* сценам. Эту роль берут на себя четыре действия (акта) оперного целого⁵. В итоге «Горюша» А. Рубинштейна представляет собой *лирико-психологическую оперу поэмого типа*, основанную на вагнеровском методе бесконечной мелодии, образец *Gesamtkunstwerk*, реализованный на русском материале.

Произведение, подобное рубинштейновской «Горюше», могло возникнуть лишь как итог глубокого изучения её автором истории не только русской и зарубежной оперы, но и симфонии, как результат совершенного усвоения им актуальных для романтического искусства способов музыкального мышления, среди которых – методы композиторского историзма и энциклопедизма, порождающие феномен *docta stilo* [3]. Подобно тому, как это было свойственно великой рус-

⁵ Об историческом приоритете А. Рубинштейна в истории русской оперы в этом смысле свидетельствует тот факт, что даже «Пиковая дама» П. И. Чайковского, традиционно трактуемая как образец оперного симфонизма, основана на номерной структуре, в качестве единиц членения в которой выступают как собственно оперные формы, так и сцены.

ской литературе XIX в., А. Рубинштейн черпал темы, идеи, принципы их реализации из западноевропейского искусства, перенося их на благодатную почву русской культуры, на цветущее древо русской оперы. Вот почему дальнейшее изучение *прогностического метода А. Рубинштейна как рубежного гения* предполагает выход за пределы русской оперы, историко-контекстуальный анализ «Горюши» в связи с претворением в ней западноевропейских оперно-симфонических традиций.

Свойственная «Горюше» рубежность проявляется в системном отображении примет позднего стиля прогностического типа (определение Н. Савицкой [5]), реализующегося на эпохальном, национальном, жанровом и индивидуальном уровнях. В «Горюше» А. Рубинштейна *концентрируются художественные открытия, посредством которых осуществляется связь между прошлым и будущим русской оперы.*

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бекетова Н. В. *Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) [Текст] / Н. В. Бекетова // Сергей Рахманинов: история и современность : сб. ст. / Ред. А. Цукер, Н. Бекетова. — Ростов на-Дону : Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 11—41.*

2. Зинькевич Е. С. *Mundus musicae: тексты и контексты [Текст] : избранные статьи / Е. С. Зинькевич. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — 614 с.*

3. Рощенко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) [Текст] : монография / НМАУ им. П. И. Чайковского / Е. Г. Рощенко. — Харьков : ХНУРЭ, 2004. — 288 с.*

4. Рощенко Е. Г. *Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономотологический методы анализа музыки) [Текст] : монография / Е. Г. Рощенко. — Харьков : ХНУРЭ, 2007. — 128 с.*

5. Савицька Н. В. *Хронос композиторської життєтворчості [Текст] / Н. В. Савицька. — Львів : Сполом, 2008. — 320 с.*

6. Соломонова О. Б. *«И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики [Текст] / О. Б. Соломонова. — К. : ТОВ «Задруга», 2006. — 378 с.*

Анатолий Цукер

**«СОЮЗ ДВУХ СЫНОВЕЙ ГАРМОНИИ»: О КОНЦЕПЦИИ
ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»**

Статья посвящена концепции «Моцарта и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова. Сохраняя текст пушкинской «Маленькой трагедии», опера в концептуальном смысле является независимой, оригинальной её версией. Умонастроения и психологические тенденции «пограничной» эпохи конца XIX ст. переплетаются с глубоко личными, сокровенными переживаниями и мыслями композитора.

Ключевые слова: Пушкин, Римский-Корсаков, Моцарт и Сальери, символика образов, два типа творцов, талант и гений, вдохновение и ремесло, идеал гармонии.

**Анатолій Цукер. «Союз двох синів гармонії»: про концепцію опери
Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі»**

Статтю присвячено концепції «Моцарта і Сальєрі» М. А. Римського-Корсакова. Зберігаючи текст пушкінської «Маленької трагедії», опера в концепційному сенсі є незалежною, оригінальною її версією. Умонастрої та психологічні тенденції «межової» епохи кінця XIX ст. переплітаються з глибоко прихованими, особистими почуттями й думками композитора.

Ключові слова: Пушкин, Римський-Корсаков, Моцарт і Сальєрі, символіка образів, два типи творців, талант і гений, натхнення та ремісництво, ідеал гармонії.

Anatoliy Tsuker. “The union of Harmony’s two sons”: about the conception of Rimskiy-Korsakov’s opera “Mozart and Salieri”

The article is dedicated to the conception of Rimsky-Korsakov’s “Mozart and Salieri”. Keeping Pushkin’s original text intact, the opera from conceptual standpoint represents its own independent, individual version. The 19-th century’s frame of mind, psychological trends of that “border” epoch as well as the composer’s deeply personal innermost thoughts and emotions are reflected in it.

Key words: Pushkin, Rimskiy-Korsakov, Mozart and Salieri, image symbolism, two types of creators, talent and genius, inspiration and handcraft, ideal of harmony.

«Моцарт и Сальери» Пушкина – одно из самых загадочных произведений поэта. С момента появления на свет маленькой трагедии и вплоть до сегодняшнего дня не затихает бурная полемика о степени её достоверности или, наоборот, мифологичности. Ещё П. Катенин упрекал поэта в том, что тот искажил реальные события и, тем самым, оклеветал Сальери. «Есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?» [1, с. 196]. Впоследствии в споры о достоверности сюжетной фабулы пушкинской трагедии были вовлечены литературоведы и историки, журналисты и медики, ну и, разумеется, музыковеды. Многим хорошо памятна растянувшаяся на десятилетия, беспрецедентная по своей продолжительности и остроте дискуссия «обвинителя» Сальери И. Бэлзы и его непримиримого оппонента Б. Штейнпресса, закончившаяся только со смертью ученых. Последняя «оправдательная» книга Марио Корти с симптомагичным названием – «Сальери и Моцарт» – появилась уже в 2005 году.

В последнее время исследователи склоняются к мифологической интерпретации трагедии. Но миф, с его символикой и метафоричностью, игрой скрытых смыслов и ассоциаций, порождает ещё большую множественность толкований в пушкиноведении. Как метко заметил В. Непомнящий, «осмысление “Моцарта и Сальери” – это полтора века раздумий, споров, ошибок, озарений, выдумок, прозрений, своего рода история общественного сознания, целая эпоха, да не одна, да какая!» [7, с. 313].

«Каноном» литературоведческих, да и просто читательских, толкований, так сказать, «базовой версией», стала тема *зависти*. В ряде работ она предстала как всепоглощающая, болезненная страсть, которая полностью, без остатка захватывает Сальери, а её основанием является жажда *славы* – смысл и цель всей жизни героя. Однако далеко не все пушкинисты разделяют столь прямолинейную интерпретацию. Известны и другие толкования, когда мотив зависти вообще не акцентируется, и суть конфликта состоит вовсе не в нём. Уже В. Белинский идею маленькой трагедии понимал как «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения» [2, с. 481]. Во многих по-

следующих работах звучит мысль о том, что в трагедии сталкиваются два типа творчества: один – основанный на истинном вдохновении, а другой – рассудочный, ремесленный, лишенный искры божьей. Г. Гуковский увидел в отношениях Моцарта и Сальери противопоставление двух культурных систем: классицистской и романтической [3, с. 306—307]. В последние годы трагедия Пушкина всё чаще стала осмысливаться в религиозном аспекте – в контексте русской православной культуры как трагедия грехопадения, столкновения земного и небесного в душе человека.

Диапазон различных версий истолкования смысла «маленькой трагедии» (неважно, что многие из них возникли позже её композиторского прочтения) показывает, перед каким богатым выбором стоял Римский-Корсаков, обратившись к драме Пушкина. Поэтому сохранение неизменным текста первоисточника само по себе не проясняет сути концепции оперы. Понятно, что композитор создавал собственную, хотя и связанную с литературной первоосновой, но одновременно независимую и оригинальную смысловую концепцию.

В чём суть этой концепции? Какой аспект пушкинского произведения композитор взял за основу? Или он предложил какую-то новую, неведомую поэту идею? Не забегая вперед, отметим очевидное: если трагедия Пушкина писалась в первой трети XIX ст., и в ней сказались характерные приметы русского романтического искусства этого периода, то опера Римского-Корсакова была создана в конце века и потому, скорее всего, должна была нести на себе следы и психологические тенденции этой «пограничной» эпохи, эпохи ожидания «неслыханных перемен».

Нельзя не обратить внимания ещё на один момент: в наследии самого композитора «Моцарт и Сальери» представляет собой явление исключительное, мало вписывающееся в контекст его оперного творчества. Необычной в «Моцарте и Сальери» была опора на модели западноевропейского барокко и классицизма при полном отсутствии русского национального элемента – характерной стилевой черты всех опер композитора. В произведении нет ни эпики, ни сказочности, ни фантастики, ни широкого показа народного быта, ни исторической основы – всего того, с чем связано в нашем представлении само имя композитора. Вместе с тем, неверно было бы оценивать оперу как

сочинение проходящее, эпизодическое. Показательно отношение к нему людей, близких Римскому-Корсакову. В. Стасов ставил «Моцарта и Сальери» выше всех других опер. Он признавался композитору: «Из Ваших опер я ведь всегда считал эту вещь самую высокою, самую необычайною, самую оригинальною, самую беспримерною, самую глубокою, и самую поэтическою...» [13, с. 436—437]. После постановки оперы в театре Мамонтова С. Кругликов писал композитору: «Я не запомню, что бы меня больше трогало и заполняло, как Ваш “Моцарт”. У меня слезы выступали на глазах, какая-то спазма в горле чувствовалась. Это большое произведение» [15, с. 89].

Сам Римский-Корсаков считал, что в «Моцарте и Сальери» «слишком все *интимно* и по-камерному» [15, с. 84]. Действительно, опера представляет собой глубоко лирическое произведение, восходит к сокровенным переживаниям и мыслям композитора. Сам сюжет и герои произведения располагали к личной сопричастности: ведь персонажами оперы были (пожалуй, единственный случай в оперной практике) даже не просто композиторы, а оперные композиторы. Поэтому психология героев была предметом пристального внимания Римского-Корсакова.

На особенности психологической обрисовки персонажей, способы их индивидуализации указывают все исследователи, пишущие об опере. При этом, как правило, ими подчёркиваются стилевые различия двух характеристик. Так, по мнению Е. Чигаревой, «в обрисовке двух героев-антагонистов контрастная музыкальная характеристика превышает уровень образной и языковой и поднимается на уровень стиля» [16, с. 39]. За Моцартом закрепляется музыка зрелого венского классицизма, а за Сальери – доклассические барочные модели. Однако можно заметить, что подобная стилевая индивидуализация не абсолютна и действует не везде. Например, вторая часть Фантазии, исполняемой Моцартом, имеет очевидные приметы барочной стилистики, в то время как микромонолог Сальери во второй сцене, где он цитирует высказывание Бомарше, выдержан в типично классицистском стиле. Можно назвать немало других случаев сближения двух характеристик.

Создается впечатление, что Римский-Корсаков, связывая образы стилево, интонационно, стремится не обострить антагонизм героев, не противопоставить их, а, напротив, сблизить, представить как две

ипостаси единой сущности, вопреки сюжетному развитию. В результате взаимодействие образов в опере разворачивается на двух уровнях: сюжетно-психологическом, персонифицированном, и деперсонифицированном, внесюжетном, где образы являются не персонажами, а символами определенных тенденций. Последний уровень, будучи не связанным с личными отношениями героев, накладываясь на уровень сюжетно-психологический, сильно осложняет его, словно бы нарушает его логику, как говорится, «путает карты». Здесь нужно доверяться исключительно музыке, имманентно-симфоническому развитию. Разве не показателен в этом смысле тот факт, что едва ли не центром всей коллизии оперы, ключом к пониманию её концепции является исполняемая Моцартом фортепианная Фантазия. *Инструментальная пьеса – центр конфликта*: согласимся, это не вполне обычно для оперного жанра. Но если мы признаем, что конфликт этот разворачивается не столько между героями, сколько между определёнными художественными и, конкретной, музыкальными идеями, то всё становится на свои места.

Услышав Фантазию Моцарта, Сальери восторженно восклицает: «*Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!*». В этой фразе определённо заключено эстетическое кредо Римского-Корсакова, формула идеальной гармонии. С позиций этой формулы взглянем ещё раз на Фантазию Моцарта. Её образная *глубина* и сила, новаторская *смелость* очевидны. Сложнее дело обстоит со *стройностью* (не будем забывать, что мы находимся в «зоне» стилизации моцартовской музыки). Этой самой стройности Фантазии явно не хватает, причём сознательно, и кому, как не Римскому-Корсакову с его чувством формы, тяготением к симметрии и совершенным пропорциям, этого не знать. В пьесе Моцарта – Римского-Корсакова ощущается некая разорванность целого. Гармония второй части резко выбивается из моцартовского стиля «скоплением» диссонансов. Перед нами обобщенный образ некоего стиля, отмеченного *глубиной и смелостью*, но в своей новаторской устремлённости нарушающего законы *стройности*, то есть, следования высшим нормам логики, дисциплины и совершенной гармонии. Не противоречит ли этому то, что Фантазия принадлежит Моцарту, светлому и гармоничному гению, «херувиму, занёсшему нам несколько песен райских»? В какой-то мере, может

быть, и противоречит, но я уже говорил, что соотношение двух уровней концепции, конкретно-сюжетного и символического (или, по-иному, имманентно-музыкального) находится в непрямых отношениях.

Напомню, что и в реальности творчество Моцарта могло бы быть «вписано» в указанную трактовку. Известно, что он шёл к гармоничному сочетанию *смелости* и *стройности* в широком, универсальном значении этих понятий, долго и трудно. Важным этапом на этом пути стал для него проявившийся, начиная с 80-х гг. XVIII в., интерес к традициям полифонической музыки старых мастеров, к наследию Баха и Генделя, который обозначил так называемый «великий стилевой перелом» в моцартовском творчестве. И, пожалуй, лишь в последних сочинениях – «Дон Жуане», «Волшебной флейте», симфонии «Юпитер», наконец, «Реквиеме» – Моцарт пришёл к редкому по своей гармоничности искомому единству.

Такое единство безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и строжайшей дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма было и идеалом всего творчества Римского-Корсакова, а поэтому неудивительно, что в «Моцарте и Сальери» сам процесс поиска, движения к этому идеалу вольно или невольно стал основой собственно музыкальной концепции. В этом контексте следует рассматривать и трактовку Римским-Корсаковым образа Сальери. Знаменательно, что вся музыкальная характеристика персонажа насыщена полифоническими приёмами. Именно Сальери в опере является носителем того самого высокого полифонического стиля, в котором подлинный Моцарт видел источник совершенной дисциплины мышления. Уже только поэтому на музыкально-стилевом уровне образы композиторов не могут быть противопоставлены, а скорее, напротив, являются взаимодополняющими. Тем более у Римского-Корсакова, который сам с середины 70-х гг. увлекался контрапунктом, находя в нём проявление и основу композиторской логики. Он писал в «Летописи»: «Контрапункт и fuga заняли меня всецело. Я много играл и просматривал Баха и стал высоко чтить его гений, между тем как во время оно, не узнав его хорошенько и повторяя слова Балакирева, называл его “сочиняющей машиной”... Палестрина и нидерландцы тоже стали увлекать меня...» [11, с. 118]. А уже в конце 90-х гг., то есть, практически в то же время, когда создавался «Мо-

царт и Сальери», Римский-Корсаков так высказал своё восторженное отношение к творчеству Танеева, только что закончившего «Орестею»: «Раньше чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов; писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы... Такой же способ применялся им при сочинении “Орестей”. Казалось бы, что способ этот в результате должен дать сухое и академическое произведение, лишённое и тени вдохновения, но на деле с “Орестей” оказывалось наоборот – *при строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения*» [11, с. 279]. В этом суждении вновь четко прозвучал корсаковский идеал гармонии в широком понимании этого слова. Что же касается описанного характера творческого процесса, он очень напоминает тот, что изложен Сальери в его первом монологе.

Часто, ссылаясь на этот монолог, исследователи делают вывод о конфликте двух типов творцов – художника Моцарта и ремесленника Сальери, о противопоставлении вдохновения и холодного расчета, гармонии и алгебры. Эстетическое кредо Сальери А. Кандинский считает «ложным», а слова «Музыку я разъял, как труп» называет «чудовищными» [6, с. 137]. Думается, отношение Римского-Корсакова к своему герою было в корне иным. Он мог бы подписаться почти под каждым словом, высказанным Сальери. «Отверг я рано праздные забавы», – говорит Сальери. Но разве сам Римский-Корсаков не отрекался от многого ради занятий любимым творчеством? В. Стасов ещё в 1870 г. писал композитору: «Никто больше вашего не сидит вечно на своей университетской скамье. Как я ни посмотрю, вы никогда не перестаете учиться, *никогда не развлекаетесь ничем...*» [13, с. 332]. Сальери честно описывает свой трудный путь в большую музыку, связанный с овладением технологией, ремеслом, которое он «поставил подножием искусству». Он называет себя ремесленником и признаётся, что прежде, чем «предаться неге творческой мечты», он вынужден был «поверить алгеброй гармонию» и, чтобы познать её законы, даже «музыку разъял, как труп», другими словами, подверг её чисто рациональному, умозрительному анализу. Для Римского-Корсакова в этих словах не было ничего «чудовищного» – ведь это был и его путь. Он тоже считал, что овладение технологией, ремеслом является «подножием» композиторского творчества.

Именно с этой целью им и были созданы два больших обобщающих теоретических труда: «Основы оркестровки» и «Практический учебник гармонии». А многие ли композиторы могли ещё так объективно, чётко, по-музыковедчески строго, как говорится, «по косточкам», анализировать собственное творчество, как это сделал Римский-Корсаков в разборе своей «Снегурочки»? Нет, определённо Римский-Корсаков не мог не относиться к Сальери и его позиции с глубоким пониманием и симпатией. Поэтому и в музыкальном решении монолога мы слышим большое чувство, серьёзность и высокое достоинство. Именно в попытке примирения, союза моцартовского свободного вдохновения и сальериевской рационализирующей дисциплины Римский-Корсаков видел идеал совершенства и искомый итог концепции оперы.

Казалось бы, проблемы гармонии и стилевого единства носят слишком «специальный», узко цеховой характер для того, чтобы стать основой лирической оперной концепции. Однако это не так: общестилевые проблемы были одновременно и глубоко личными проблемами композитора, предметом его размышлений, сомнений, переживаний, подчас весьма драматических и болезненных. Стремление Римского-Корсакова к разумности и порядку нередко становилось объектом несправедливых упреков в «академизме» и «сухости», направленных в его адрес. Углублённые занятия теоретическими вопросами музыки вызывали неодобрительное отношение друзей по «Могучей кучке». Композитор с горечью писал в «Летописи»: «Занятия мои гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле» [11, с. 117].

Особую остроту проблема соотношения вдохновенной творческой смелости и мудрого, расчётливого ремесла приобрела для Римского-Корсакова в связи с редактированием им произведений Мусоргского. Напомню, что оркестровая редакция «Бориса Годунова» была завершена осенью 1896 г., то есть, менее чем за год до написания оперы «Моцарт и Сальери». Эту работу композитор воспринимал как нравственный долг перед памятью своего покойного друга, перед всем русским музыкальным искусством и буквально вживался в мир музыки Мусоргского. «Вообще Мусоргский и Мусоргский; – писал Римский-Корсаков, – мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем» [9, с. 77].

Композитор знал оперу друга досконально, её вторая редакция рождалась буквально у него на глазах (это было время их совместного проживания с Мусоргским в одной комнате). Главная трудность этой работы состояла в двойственном отношении Римского-Корсакова к опере, отношении, в котором восторг смешивался с досадой. Композитор даже высказал своё намерение в будущем написать статью о «Борисе Годунове»: «за и против». «А то, сказал он, хвалишь, хвалишь эту оперу, восторгаешься ею, а как дело дойдет до примера, так и сам не знаешь, что показать, на что сослаться – всё безграмотно...» [10, с. 49].

Из этих слов понятно, почему новая оркестровая редакция оперы Мусоргского не ограничивалась только переоркестровкой. Римский-Корсаков, влекомый присущим ему желанием упорядочить, подчинить любой художественный текст неким общим музыкально-логическим законам, тем, что Г. Ларош иронически называл «манией совершенствования», решал, таким образом, более сложную, нежели создание новой партитуры, проблему. Ему предстояло найти равновесие между радикально смелыми новаторскими открытиями Мусоргского и высшим музыкальным порядком, совместить их.

Хотя результатом Римский-Корсаков остался доволен, а успех постановки «Бориса» в своей редакции он воспринимал и как свой собственный, композитора глубоко задевали неодобрительные отзывы о проделанной им работе, обвинения в искажении Мусоргского. «Поклонники Мусоргского...» – писал Римский Корсаков, – готовы были обвинить меня в порче его произведений вследствие якобы приобретённой мною консерваторской учёности, противоречащей свободе творчества, т. е. гармонической нескладице Мусоргского» [11, с. 243]. Самым большим огорчением для композитора было жёсткое неприятие его редакции Стасовым. Римский-Корсаков подробно и даже как будто с юмором описывает реакцию маститого критика, но можно себе представить, сколько горечи таилось за этим юмором: «Под секретом пока рассказывал мне это А. К. Глазунов и показывал даже письмо В. В. к нему по этому поводу... Он рвёт и мечет, после того как увидел, что я изменил речитативы, в которых я ничего не понимаю и в которых понимали только Мусоргский и Даргомыжский. Когда Глазунов ему заметил, что я всё-таки кое-что понимаю в музыке, то Стасов завопил: “К чорту музыку”! Как вам это

нравится? Кажется, что всё это ведёт своё начало от изречения кавалера Глюка, который сказал: “когда я пишу оперу, я стараюсь забыть, что я музыкант”. Изречение мало понятно. Но всё-таки Глюк её (музыку) к чорту не посылал, а так как был порядочным музыкантом, то и в гармонических болотах не увязал. Стасов говорил, что даже хочет писать статью против моего искажения фантазии Мусоргского; но этого, я думаю, он не сделает, а на представление “Бориса” идти не желает... Вот что я наделал! Ох, пришли наши последние времена! Брат на брата восстаёт, как было предсказано пророками... Должно быть, меня скоро причислят к ретроgrадам» [12, с. 66—67].

В этом свете, думаю, можно понять, каким остро переживаемым личным смыслом и конфликтностью была наполнена для Римского-Корсакова названная «стилевая» проблема к моменту обращения его к маленькой трагедии. А её герои впрямую вели автора оперы к воплощению коллизии, которая была обозначена в сентенции «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!».

Хотя союз «двух сыновей гармонии» Римским-Корсаковым был найден в опере, опера имеет *трагический итог*. Более того, печать *трагизма* лежит на всей её концепции. На сюжетно-психологическом уровне это вполне понятно и не требует особых комментариев. Чем же объяснить трагизм концепции оперы на уровне внесюжетно-символическом?

Обратимся ещё раз к символике образов Моцарта и Сальери. Для романтического XIX в. само имя Моцарта стало символом божественной красоты и совершенства. Именно таким смыслом наполнял и Римский Корсаков мифологему «Моцарт»: ведь тема *поклонения красоте мира* была лейтмотивом всего его творчества, центром его философии и религии, его «художнической церкви» (по Вячеславу Иванову). Особым звучанием наполнилась эта тема в конце XIX в., в контексте нарождающейся культуры модерна. Художники стиля «модерн» стремились создать идеальный «город-сад» и, тем самым, исправить зло современной цивилизации – оторванность человека от природы. В этом контексте творчество Римского-Корсаково обрело новую актуальность.

Часто в определении идейно-философской концепции модерна приводится знаменитый тезис Достоевского из романа «Идиот»:

«Красота спасет мир», – именно красота в искусстве «нового стиля» должна была излечить мир от болезней века. Однако смысл этой часто (к месту и не к месту) цитируемой фразы не столь ясен. Прежде всего, вспомним, что писатель отдаёт эти слова наивному восемнадцатилетнему путанику Ипполиту Терентьеву, который, набрасываясь на князя Мышкина, с иронией, почти издевательски произносит: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет “красота”? Господа, – закричал он, громко всем, – князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир?» [5, 432—433]. Как мы знаем, в романе красота никого не спасает и не делает счастливым. Князь Мышкин сходит с ума, гибнет сама Настасья Филипповна. Другой герой другого романа Митя Карамазов тоже размышляет о красоте: «Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, и определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [4, с. 123]. Достоевский, таким образом, разделяет две красоты: несущую свет, любовь и добро, и обездушенную, гибельную. Князь Мышкин, рассматривая портрет Настасьи Филипповны, мечтает: «...не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!» [5, с. 42].

Римскому-Корсакову два эти лика красоты были хорошо знакомы. Композитор видел их и в самом искусстве: красоту жизнотворную, наполненную теплом человеческой души и любовью, и красоту холодную и бездушную, воплотив их в трепетных образах Снегурочки, Волховы, Царевны Лебедь, а, с другой стороны – в образе Шемаханской царицы. Те же два типа красоты и два образа искусства запечатлел Римский-Корсаков в опере «Моцарт и Сальери». Моцарт в ней – символ не просто красоты, а красоты одухотворенной, общительной, открытой навстречу жизни в многообразных её проявлениях. Строгая торжественная хоральность Сальери – это тоже *красота*, но она изначально «отравлена»: от появляющегося нисходящего хроматического движения веет чем-то устрашающе-зловещим. В дальнейшем развитии образа Сальери формируется целый комплекс средств, обладаю-

щих разрушающим, губительным действием. Он начинает занимать в опере всё большее пространство. В отличие от моцартовского, это искусство рождено не в шумных салонах и гостиных, а в мрачном затворничестве, в «безмолвной келье» («...Нередко просидев в безмолвной келье два, три дня»), в «башне из слоновой кости». На протяжении всей оперы овеваянная могильным холодом интонационная сфера Сальери подчиняет себе сферу чистой и светлой красоты. Она окрашивает своим мертвящим светом рассказ Моцарта о Чёрном человеке. В этой проникновенной музыке слышится авторское Я, звучащая из глубины композиторской души, щемящая субъективно-личная интонация, рефлектирующая и остроэмоциональная.

М. Рахманова приводит в своей монографии о композиторе слова Римского-Корсакова из его письма В. Бельскому: «Многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, а самонадеянности и розовых мечтаний, присущих временам существования “Могучей кучки”, и следа нет», – и справедливо усматривает в них мысли, типичные для эпохи, называемой *fin de siecle* [8, с. 153]. Но, помимо общих настроений времени, у Римского-Корсакова были и свои собственные мотивы с горечью смотреть на новые веяния в современном ему музыкальном искусстве, находя в них приметы приближающегося конца былых идеалов, гибели отечественной музыки как искусства глубоких идей, сильных чувств, большой любви к человеку. Композитор до конца своих дней в душе оставался «кучкистом». Поэтому он не мог без боли смотреть на «охлаждение и даже немного враждебное отношение к памяти “Могучей кучки” балакиревского периода» [там же]. Сын композитора пишет: «Н. А. болезненно переживал эти перемены: он чувствовал образующуюся вокруг него пустоту в ближайшей среде; это было тем чувствительнее для него, что он был поставлен ходом вещей вожаком петербургской музыкальной общественности» [10, с. 31]. В письме Кругликову Римский-Корсаков делится своими наблюдениями о появившихся «в атмосфере новых и неприятных веяниях»: «Вот уже с год, как они откуда-то зародились. Новые времена – новые птицы, сказал кто-то; новые птицы – новые песни. Хорошо это сказано! Но птицы у нас не все новые, а поют новые песни хуже старых» [14, с. 180]. В письмах, «Летописи», воспоминаниях мы находим краткие, но выразительные характеристики Римским-Корсаковым этих «новых песен». В них гово-

рится о «сухости и холодности» произведений молодых композиторов, об отсутствии в них «души», «божьей искры», о преобладании «холодного и головного сочинительства», «абстрактной красоты», о лишённом общительности «академизме», о «признаках декаданса» [9 – 15]. И все его раздумья, страхи, сомнения, разбросанные в эпистолярии и не получившие целостного словесного, литературного изложения, обрели свое законченное выражение в опере «Моцарт и Сальери», в символике её концепции. Римский-Корсаков запечатлел их с присущей большому художнику масштабностью, глубиной и остротой личного переживания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников [Текст] : в 2-х тт. — М. : Художественная литература, 1985. — Т. 1. — 543 с.
2. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина [Текст] / Виссарион Григорьевич Белинский. — М. : Художественная литература, 1985. — 559 [1] с.
3. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля [Текст] / Г. А. Гуковский. — М. : Государственное издательство художественной литературы). — 1957. — 415 с.
4. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы [Текст] // Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 15 тт. — Л. : Наука, 1989. — Т. 9. — 696 с.
5. Достоевский Ф. М. Идиот [Текст] // Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 тт. — М. : ГИХЛ, 1957. — Т. 6. — 736 с.
6. Кандинский А. Н. А. Римский-Корсаков. История русской музыки [Текст] / А. Кандинский. — 2-е изд., исправл. и доп. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1984. — Т. 2, кн. 2. — 310 с.
7. Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира [Текст] / Валентин Непомнящий. — М. : Наследие, 1999. — 544 с.
8. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков [Текст] / М. П. Рахманова. — М. : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1995. — 239 с.
9. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество [Текст] / А. Н. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1936. — Вып. 3. — 103 с.
10. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество [Текст] / А. Н. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1937. — Вып. 4. — 169 с.
11. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. — 8-е изд. — М. : Музыка, 1980. — 454 с.
12. Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : 1988. — С. 66—67.

13. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. — М : Музгиз, 1963. — Т. 5. Литературные произведения и переписка. — С. 332, 442—443.

14. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков ; [Редкол. : Дмитриев А. Н. и др.]. — М. : Музыка, 1981. — Т. 8-А. Литературные произведения и переписка / Подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. — 253 с.

15. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков ; [Редкол. : Дмитриев А. Н. и др.]. — М. : Музыка, 1982. — Т. 8-Б. Литературные произведения и переписка / Подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. — 252 с.

16. Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. ст. / Е. Чигарева. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. — С. 37—53.

УДК 78.01:78.071.1(470)''18''

Светлана Анфилова

МИФ АНТОНА РУБИНШТЕЙНА В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

Неординарная личность А. Г. Рубинштейна, колосса музыкальной культуры России XIX в., события его жизни исследуются как основа романтической биографии-мифа. Попытка осмыслить феномен музыканта в контексте русской культуры, в связи с духовными поисками и жизненными перипетиями других великих художников, «творивших эпоху» — писателей, композиторов — позволяет по-новому оценить историческую роль А. Г. Рубинштейна, возродить интерес к его личности и творческому наследию.

Ключевые слова: А. Г. Рубинштейн, романтический миф, биография, мифологема, личность, поколение, демоническая виртуозность.

Світлана Анфілова. Міф Антона Рубінштейна в російській художній культурі XIX сторіччя

Неординарна особистість А. Г. Рубінштейна, колоса музичної культури Росії XIX ст., події його життя досліджуються як основа романтичної біографії-міфу. Спроба осмислити феномен музиканта в контексті російської

художньої культури, в зв'язку із духовними пошуками та життєвими перипетіями інших великих митців, «що створювали епоху» – письменників, композиторів – дозволяє по-новому оцінити історичну роль А. Г. Рубінштейна, відродити інтерес до його особистості та творчої спадщини.

Ключові слова: А. Г. Рубінштейн, романтичний міф, біографія, міфологема, особистість, покоління, демонічна віртуозність.

Svetlana Anfilova. Anton Rubinstein's myth in Russian artistic culture of XIX century

The outstanding personality of A. Rubinstein, a colossus of a musical culture in Russia of XIX century, the acts of his life are researched as a basis of the romantic biography-myth. Attempt to comprehend a phenomenon of the musician in a context of Russian art culture, in a parallel with spiritual and vital events of other great artists which were «creating an epoch» – writers, composers – will allow to look in a new way at the historical role of Anton Rubinstein, to revive interest to this person and a creative heritage.

Key words: Anton Rubinstein, romantic myth, biography, mythologema, person, generation, demonic virtuosity.

Притягательная фигура Антона Григорьевича Рубинштейна, поистине легендарная при жизни, *незаслуженно отодвинута на периферию музыкознания* в наши дни. Каждая эпоха в искусстве озарена светом выдающейся личности, словно аккумулирующей в себе чаяния нескольких поколений, появление которой предопределено всем ходом истории. «Ситуация рывка» назрела и в русской музыкальной культуре середины XIX в. Благодаря колоссальной энергии и широчайшей одаренности А. Рубинштейна – пианиста с мировым именем, композитора, педагога, мыслителя, создателя первой отечественной консерватории, – русская профессиональная музыка полноправно влилась в общемировые художественные процессы. Дело, инициированное А. Рубинштейном, было продолжено в XX в. ошеломляющими успехами уже советской композиторской, исполнительской, научно-теоретической школ. Не укладываясь в «прокрустово ложе» обывательских характеристик, деятельность выдающегося художника ещё при его жизни порождала различные толки, распространяла волны подчас мистического к себе отношения. Между тем, в своих поступках, оценках, жизненных ситуациях маэстро не мог быть полным исключением из

среды современников, оставаясь «сыном своего времени». Попытка осмысления *мифической стороны* феноменальности великого музыканта как представителя ярчайшей плеяды талантов русской культуры второй половины XIX в. и является *целью* настоящей статьи.

Будучи сверходарённой личностью, Антон Григорьевич Рубинштейн воплощал в русской культуре тип художника, выступающего в искусстве романтизма *носителем новой мифологии*. Вся жизнь его может рассматриваться как некий художественный акт (типичное для романтизма отождествление героя и автора), как «произведение» с занимательной интригой, пронизанное мотивами-символами.

Центральной для жизнетворчества музыканта становится *мифологема*¹ *скитальчества*: бесконечные изматывающие гастроли — не только средство обретения Имени, авторитета для достижения благородных целей реорганизации музыкальной жизни России, но и бегство от себя, личной неустроенности, душевной истощенности. *Бегство Духа* от самого себя выступает оборотной стороной напряженной концертной деятельности. Вспомним сходные обстоятельства в жизни Чайковского, в период тяжелейшего личностного кризиса 1878 — 1885 гг. обрешшего себя на добровольное изгнание в Европе². Рубинштейн, неоднократно жалуясь в письмах на усталость, душевное и физическое истощение от каторжного концертно-пианистического труда, страдая от невозможности отдаться сугубо сочинению музыки — единственной, по его словам, страсти в жизни — всё же сознательно не прекращает этого безумного бега. Потребность в эстраде, общении с публикой, артистическом самовыражении приобрела для художника характер «наркотической зависимости».

Безусловно, в этом реализовывались психологический и моральный стимулы его творчества. По мнению С. Грузенберга, «потребность преодолеть пессимизм как настроение в творческой работе выливается у многих художников в субъективное стремление забытья в

¹ Широкая разработка термина *мифологема* содержится в монографии Е. Рошенко «Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки)» [7].

² Напомним, что в этот период Чайковский проводил в России лишь летние месяцы, скрываясь от светской суеты в имени своей сестры Александры либо других родственников, изредка — близких друзей.

творческом экстазе от гнета личных невзгод и пережитых страданий, “заглушить тоску”, “излить горе” или <...> “перелить свою душу” в образы творческой фантазии, “отделаться”, “избавиться” посредством проецирования эмоций на героев своих произведений...» [6, с. 134].

Мифологеме *скитальчества*, *бегства* сопутствует и мотив *поиска земли обетованной*, на бытовом, житейском уровне трансформирующийся в жажду обретения собственного пристанища. Дом в Петергофе как постоянное место проживания в России стал возможен лишь в начале 70-х гг. Он ассоциировался у композитора с покоем, творческим убежищем. Именно здесь, отдаваясь вдохновению, допуская ограниченное число только близких и интересных ему людей, Рубинштейн смог завершить большую часть своих произведений. Сюда он последовал в 1881 г., потрясенный безвременной кончиной своего брата Николая. Здесь он находит приют во время коротких визитов в Россию в конце своего пути. Здесь проживает и последние месяцы-дни своей жизни.

Как и любого романтического героя, А. Рубинштейна не покидало ощущение тотального *одиночества* как следствия невозможности примирить возвышенное и земное, идеальное и реальное, имевшее своей подоплекой сложность совмещения музыкантом артистического и семейного бытия, вылившуюся в годы одинокой жизни за границей по завершении им обширной концертной деятельности.

Нельзя не вспомнить и о мифологемах *сомнения*, *разочарования*, неотделимых от мотива *поиска и обретения истины*. «Я, к несчастью, слишком много знаю. Гораздо лучше, когда не знаешь. <...> Человек знающий теряет рай блаженства, рай наслаждения, рай восторгов. Когда знаешь, перестаешь восторгаться» [8, с. 455].

Не последнюю роль в мироощущении российского музыканта-титана, думается, играло и ощущение собственного *избранничества*: «Тогда наступит время, когда пройдет горечь, ирония, недовольство, и, как перед смертью, я прощу всех людей, так как умру для них и буду жить только для того, чтобы сочинять музыку. Если сочинения окажутся плохими, люди назовут это эгоизмом; если же хорошие, люди будут их превозносить и считать благом для человечества» [1, с. 7].

Возникает закономерный вопрос: насколько идея мифа (в её романтическом понимании) может соответствовать контексту русского

искусства второй половины XIX века? Думается, в судьбах (творческих и человеческих) многих представителей русской интеллигенции того времени заключен положительный ответ. Повторение схожих ситуаций, мотиваций поступков, близость, если можно так выразиться, душевно-эмоциональной «физиогномии» позволяют не только объединить внешне разных людей в общность, именуемую поколением, но и рассматривать их как некий единый психологический типаж. Будучи художественным рупором демократических чаяний общества, закрепившись в сознании последующих поколений на правах «иконы» революционно-освободительного движения, они давно стали легендой, преданием, заключенным в узкие рамки господствовавшей революционной идеологии. Между тем, при ближайшем рассмотрении, освобожденном от любой предвзятости (а, тем более, идеологической направленности), жизнеописания многих художников того времени поражают драматизмом переживаемых ими внутренних противоречий, разочарований, нередко граничащих с идейным отступничеством. Подлинным потрясением становится подчас соприкосновение с личной, сугубо человеческой природой гения, когда за хрестоматийно-глянцевою биографией вдруг открывается бездна страхов и пороков.

А. Герцен, И. Тургенев, А. Некрасов, Л. Толстой... Антон Рубинштейн принадлежал к этому поколению людей, олицетворявших «эпоху героическую, когда люди по характерам стояли на высоте своих талантов» [4]. Поэтому не случайны переклички, нередко возникающие в их судьбах. Так, с А. Герценом и И. Тургеневым А. Рубинштейна сближает сама ситуация жизни и творческой деятельности за границей. По мысли Петра Боборыкина, литератора, драматурга, современника Антона Рубинштейна, «“заграница”, как ныне выражаются, захватывала русских интеллигентов гораздо сильнее – и тем сильнее, чем они сами бывали образованнее на европейский лад. Тургенева *всегда* держал в своих тисках культурный Запад, особенно Германия. Потому-то ему так легко и жилось в Бадене. Франции и французов Второй империи писатель тогда *терпеть не мог* и только после переселения в Париж, при Третьей республике, стал с ними сближаться» [4].

Как не вспомнить здесь похвалу Рубинштейна Германии, в которой только и понимают музыку?.. Однако «прозападная» настроенность

маэстро не способна была заглушить в нём патриотических чувств. В отношении той же Германии им даются далеко не лестные отзывы в письме из Лейпцига, адресованном другу, Максу Фредро: «... ты не можешь себе представить, как я несчастен с общественной точки зрения в этой стране, где цивилизация дошла до такой степени, что люди стеснены в своих движениях, в своих словах, в своих знакомствах, во всём; они парализованы цивилизацией» [9, с. 41]³. Удивительные по своей глубине патриотические высказывания подкреплялись и поступками. В частности, во время Крымской войны Рубинштейн отказался от гастролей в Англии – военном и политическом противнике России.

Схожими оказываются и размышления об утраченных иллюзиях А. Рубинштейна и А. Герцена. Незадолго до юбилейных торжеств 1889 г. в письме к Б. Зенфу композитор «исповедуется»: «... полнейшее разочарование – вот конечный результат всей моей художественной деятельности!.. То, в чём полагал я наибольшую важность своей жизни, на что обратил все свои силы и надежды, творчество мое, – потерпело неудачу; меня не хотят признавать композитором ни артисты (а на них я всего более рассчитывал), ни публика (её я спешу извинить). <...> Смеха достойна вся моя жизнь...» [1, с. 251]. Душевная трагедия, продиктованная обоснованным страхом забвения его творчества, усиливалась личной драмой одиночества, вызванной размолвками между супругами Рубинштейн. Этот спектр чувств, переживаемых музыкантом по нарастающей с конца 70-х гг. и до самой смерти, невольно вызывает аналогию с духовным состоянием А. Герцена, пришедшего к концу своей жизни к разочарованию, неудовлетворенности итогами своей деятельности⁴.

³ Близкая, но эмоционально более сильная оценка *немецкого* прозвучит в письме П. Чайковского к П. Юргенсону: «Я в душе echter Russe (настоящий русский), и, вероятно, на этом основании немец мне противен, чужд, тошен, мерзок. Я отдаю им в уме своем справедливость, я удивляюсь берлинскому порядку и чистоте, люблю тамошнюю дешевизну и доступность всех удовольствий <...> и всё-таки более двух дней не могу выдержать немецкого воздуха» [11, с. 16].

⁴ Убедительно рассуждает об этом исследователь творчества великого писателя Исая Берлин: «Скептическая нота, в частности, пессимизм по поводу того, до какой степени можно изменить людей, и еще более глубокое сомнение в том <...> удастся ли это осуществить <...> – эта зловещая нота звучит у него даже в 1847 году, еще до катастрофы. Зрелище восстания рабочих и его жестокого подавления в Италии

Выходец из среды разночинцев (его отец добился звания купца третьей гильдии), Антон Рубинштейн (как и Николай), будучи известным артистом, общаясь с величайшими людьми своего столетия, на родине долгое время не получал признания в аристократических кругах. Нечто созвучное прослеживается и в судьбе Н. Некрасова. В «Критических рассказах» К. Чуковский дает психологическому типу поэта следующую характеристику: «Он [Некрасов] был, так сказать, парадоксом истории, ибо одновременно принадлежал к двум противоположным формациям общества – помещицкой и разночинной. В этом вся разгадка его двойственности. <...> По привычкам и нравам он был барчук, дворянин. <...> Это было в нем органическое. <...> Но столь же подлинным и органическим было плебейство этого “гордого барина”. С того времени, когда в 1838 году семнадцатилетний Некрасов поселился в Петербургских Углах и сделался – по его выражению – литературной бродягой, в нем с необыкновенной резкостью проявились те свойства плебея, которые впоследствии <...> привлекли к нему сочувственное внимание Тургенева, Герцена, Огарева и других писателей-дворян. Рядом с ними он оказался почти пролетарием. В его лице был предвосхищен историей тот тип разночинца, который появился в России лишь двадцать лет спустя – в шестидесятых годах. Поразительно, как мало он похож на своих литературных сверстников – “людей сороковых годов”, гегельянцев, созданных дворянскими усадьбами ...» [12, с. 52]⁵.

и во Франции преследовало Герцена всю его жизнь. <...> К бедствиям революции прибавилась его личная трагедия: жену Герцена, которую он страстно любил, соблазнил самый близкий из новых его друзей, немецкий поэт-революционер Георг Гервег, друживший с Марксом и Вагнером <...>. Прогрессивные взгляды Герцена, чем-то напоминающие взгляды Шелли, на любовь, дружбу, равноправие полов и иррациональность буржуазной морали, в ходе этого кризиса подверглись испытанию и были разрушены. Он почти потерял голову от горя и ревности: его любви, самолюбия, глубочайшим понятиям об основе всех человеческих отношений был нанесен жестокий удар, от которого он так никогда полностью и не оправился. После короткой разлуки Натали вернулась к нему в Ниццу, но лишь для того, чтобы умереть на его руках. Незадолго до её смерти корабль, на котором мать Герцена и его глухонемой сын плыли из Марселя, утонул во время шторма. Их тела так и не нашли. Отчаяние Герцена достигло крайнего предела» [3].

⁵ Когда через много лет он уехал, наконец, в Италию, Тургенев и Герцен потешались над ним: «“Некрасов в Риме это шука в опере”, так неуместен казался им этот

Тяжелый труд («на выживание») и развившийся вследствие этого практицизм роднят писателя и великого музыканта, также с юных лет зарабатывавшего не только пропитание себе и своей семье, но и положение в обществе и артистическом мире. «С 1867 года путешествую как фортепианист и как капельмейстер всюду и везде. <...> Я вечно, вечно ездил. Всюду давал концерты. И, путешествуя по России, я везде играл. Выступал во всех главнейших центрах цивилизации» [8, с. 451]. «Трудное, в нужде проведенное время <...> я считаю совершенно необходимым для утверждения [артиста] в жизни и искусстве» [2, с. 36]. «Мой теперешний образ жизни делает меня несчастным потому, что о сочинении музыки и думать нельзя. <...> Но, преодолев препятствия, я надеюсь достигнуть такого материального положения, при котором смогу, ни о чём другом не думая, пойти только по этому пути» [1, с. 7].

Двойственность положения – талант, европейская слава, признание на родине, с одной стороны, и отсутствие должного сословного происхождения, несправедливость профессии музыканта, с другой, были знакомы не понаслышке и такому выдающемуся мастеру, как Антон Рубинштейн. Сконцентрировавшись на концертно-гастрольной деятельности, завоевании европейской славы, достигнув материальной независимости, Антон Григорьевич сумел сделать всё возможное, чтобы преодолеть этот подспудно тяготивший его момент социального неравенства. Его брату Николаю, связавшему свою профессионально-творческую жизнь с Москвой, приходилось, вероятно, в большей степени ощущать флюиды не всегда скрываемого недоброжелательного отношения со стороны. Понятными в таком случае становятся чаяния старшего брата, высказываемые им в письмах к матери, Калерии Никифоровне, по поводу необходимости поступления Николая в Университет: «Не могу выразить, как я рад, что Николай – студент; от всего сердца поздравляю его и Вас. Настанет время, и он сам себя поздравит» [2, с. 38]. «В области музыки его не за что упрекнуть. Если и его университетские занятия пойдут так же, нечего за него беспокоиться» [2, с. 41]. О значимости университетского образования и образованности вообще для поколения 50-х гг. XIX в. свидетельствует

малообразованный плебей среди памятников старинной культуры...» [12, с. 52].

и реплика из «Воспоминаний» П. Боборькина: «Это несомненно! Мы подросли в уважении к *идее университетской науки*, приобрели склонность к чтению, уходили внутренним чувством и воображением в разные сферы и чужой и своей жизни, исторической и современной» [4]. Несмотря на бурную студенческую жизнь, подчас разудалую и непутевую, погружение в науку всё же играло колоссальную роль в становлении личности, предоставляя, к тому же, шанс быть признанным и в высшем свете. Не случайно впоследствии Николай Рубинштейн в беседах с близкими ему людьми замечал, что «всем своим умственным развитием обязан Московскому университету» [2, с. 41].

Ещё одним фактором, способствовавшим мифологизации личности А. Рубинштейна, и о котором нельзя не упомянуть, являлся феномен виртуозности. Б. Бородин [5] называет А. Рубинштейна (наряду с Н. Паганини и Ф. Листом) в числе музыкантов, обладавших демонической виртуозностью inferнального плана, подавляющей слушателей настолько, что они, будучи не в силах найти разумное обоснование происходящему таинству, ищут его объяснения в мистической сфере.

Во все времена существовали стандарты виртуозности. «Превышение этого уровня составляет личную доблесть музыканта, которая демонстрируется в состязаниях с коллегами и воспринимается с одобрением. <...> Когда инструментальная искусность достигает такой степени, что вызывает восхищённое и завистливое удивление профессионалов, к ней подбирают эпитеты, лежащие в области сверхъестественного, в том числе – идущие “от лукавого”» [5]. Напомним, что впервые такие эпитеты были применены к игре Д. Скарлатти. Автор указывает на характерные признаки, сопутствующие или, вернее, выявляющие особенности такого таланта в комплексе: внешность, отмеченная печатью избранности, безупречные аристократические манеры, реальные и приписываемые любовные истории в великосветских кругах, яркий артистический темперамент, невероятная, ослепительная техника, интригующая амбивалентность личности. Стоит ли говорить, что приводимые биографами А. Рубинштейна характеристики всего его облика, манеры поведения, темперамента артиста, равно как и стиль его высказывания, тон музыкально-критических работ, полностью соответствуют названным приметам. Дополняет сказанное фрагмент из воспоминаний Л. Сабанеева. «В разговоре Танеева меня

поразила разница в отношении к Рубинштейну и к П. И. Чайковскому. <...> С Чайковским Танеев обращался совершенно просто, и даже не было ясно, кто из них ученик и кто учитель, – он часто даже позволял себе иронизировать над Петром Ильичом и “журить” его за нервность и “истеричность”. <...> Во всем облике Чайковского не было ничего от артистической позы – никакого “демонизма”, ни “комплекса превосходства” – он был типичный русский интеллигент, тих, прост, очень рассеян и застенчив до мучительности. <...> С А. Г. – отношение было неизменно почтительное – отношение “младшего к старшему”. Тем не менее, Танеев превосходно знал именно “недостатки” А. Г. как композитора и даже и как пианиста и, по-видимому, предпочитал его брата – Николая – как пианиста более “аккуратного” и менее “стихийного”. <...> Но теперь он, видимо, чувствовал, что в каком-то отношении Антон Григорьевич был “большим”, чем и он сам, возможно, что и Чайковский. Думаю, что это была именно “мужественность” А. Г., его, если так можно выразиться, “бетховенская структура” психики и полное его сознание своей значительности, чего не было ни у Танеева, ни у Чайковского...» [10].

Важно, что «в исполнительском плане игра демонического виртуоза нередко вызывает в воображении слушателя романтические образы, наполненные силой и величием. Сен-Санс, сопоставляя Листа и Рубинштейна, писал: “Лист походил на орла, Рубинштейн на льва; те, кому довелось видеть эту мягкую лапу хищного зверя, обрушивающего свою могучую ласку на клавиатуру, никогда не смогут этого забыть”. Л. Рельштаб, восхищённый игрой Рубинштейна, сравнивает её с “дворцом, стоящем в огне пожара”. С. Надсон восклицает: “Рубинштейн действительно Бог, когда он за роялем. Это что-то до того грандиозное и величественное, что словами не передать: точно в первый раз Альпы увидел”» [5].

Приведенные аналогии были привлечены с целью *выявления общности* ключевых моментов в мышлении, становлении передовых людей эпохи, «встроенности» личности в культурно-духовный, идеологический контекст своего времени. И это не случайно. Ведь, если рассматривать мифологию как *способ мышления*, то «творцом новой мифологии должен быть не отдельный поэт, а поколение, представляющее собой “как бы единую творческую личность”» [7, с. 54].

По словам Г. Флобера, не стоит прикасаться к кумирам, ибо их позолота остается на наших руках. Подобная опасность подстерегает каждого, кто захочет если не постичь, то хотя бы соприкоснуться с подлинной сущностью и правдой жизни известного человека. Да и где эта точка отсчета истинности свидетельств? Правдивости дошедших до нас преданий? Подлинности доступных документов? Не творим ли мы новые легенды, пытаясь развеять старые? Вопрос остается открытым, как верно и то, что познание личности и искусства Антона Рубинштейна в контексте мифологии *нельзя считать* *завершенным*, поскольку сакральная бытийность мифа предполагает бесконечность смыслов и их непрекращающееся становление.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1962. — Т. 2. 1867-1894. — 492 с.
2. Баренбойм Л. А. Николай Григорьевич Рубинштейн: История жизни и деятельности [Текст] / Л. А. Баренбойм. — М. : Музыка, 1982. — 278 с.
3. Берлин И. Александр Герцен и его мемуары [Электронный ресурс] / И. Берлин // Вопросы литературы. — 2000. — Март-апрель. — Режим доступа : http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0190.shtml
4. Боборыкин П. Д. Воспоминания [Электронный ресурс] : в 2 тт. / П. Д. Боборыкин. — М. : Художественная литература, 1965. — Режим доступа : http://www.belousenko.com/books/memoirs/boborykin_zh_polveka.htm
5. Бородин Б. «Демоническая виртуозность»: генезис явления [Электронный ресурс] / Б. Бородин. — Режим доступа : www.port-folio.org/2009/part27.html
6. Грузенберг С. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества [Текст] / С. Грузенберг. — Л. : Изд-во Сойкина, 1924. — 254 с.
7. Роценко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) [Текст] / Е. Г. Роценко. — Харьков: ХНУРЭ, 2004. — 288 с.
8. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы (1867-1889) [Текст] / А. Г. Рубинштейн // Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. — Л. : Музыка, 1962. — Т. II. — С. 451—463.
9. Рубинштейн А. Г. Избранные письма [Текст] / А. Г. Рубинштейн. — М. : Музгиз, 1954. — 102 с.

10. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России [Электронный ресурс] / Л. Л. Сабанеев. — М. : Классика-XXI, 2005. — 268 с. — Режим доступа : www.belousenko.com/books/memoirs...vosp_o_rossii.htm

11. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений [Текст] / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1970. — Т. XII. Письма (1883-1884). — 595 с.

12. Чуковский К. И. Поэт и палач [Текст] / К. И. Чуковский // Чуковский К. И. Сочинения : в 2 тт. — М. : Правда, 1990. — Т. II. Критические рассказы. — С. 5—56.

УДК 78.03:78.071.1(470)

Елена Садовникова

СТРАВИНСКИЙ – РУБИНШТЕЙН: «ВАВИЛОНСКИЕ» ДИАЛОГИ

Статья посвящена оценке художественного значения кантаты «Вавилон» И. Стравинского и духовной оперы (оратории) А. Рубинштейна «Вавилонское столпотворение». Сравнительный анализ концепций двух сочинений в индивидуальном биографическом и культурно-историческом контекстах выявляет точки касания разновременных творческих миров в духовном пространстве библейской притчи.

Ключевые слова: Вавилон, кантата, оратория, духовная опера, культура, А. Рубинштейн, И. Стравинский.

Олена Садовнікова. Стравінський – Рубінштейн: «вавилонські» діалоги

Статтю присвячено оцінці художнього значення кантати «Вавилон» І. Стравінського та духовної опери (ораторії) А. Рубінштейна «Вавилонське стовпотворіння». Порівняльний аналіз концепцій двох творів в індивідуальному біографічному та культурно-історичному контекстах виявляє точки перетину творчих світів у духовному просторі біблійської притчі.

Ключові слова: Вавилон, кантата, ораторія, духовна опера, культура, А. Рубінштейн, І. Стравінський.

Yelena Sadovnikova. Stravinsky – Rubinstein: “Babylon” dialogues

The article is devoted to an estimation of artistic importance of I. Stravinsky’s cantata “Babylon” and A. Rubinstein’s spiritual opera (oratorio) “Der Thurm zu Babel”. General comparative analysis of their concepts, their functions within the

framework of individual creativity and a cultural context of the epoch reveal intersection points of the artistic worlds in spiritual space of the biblical fable.

Key words: Babylon, cantata, oratorio, spiritual opera, culture, A. Rubinstein, I. Stravinsky.

Тема строительства Вавилонской башни в течение более чем двух тысячелетий привлекала художников – представителей различных видов искусства, давая большие возможности для интерпретации благодаря своей многозначности. «Вавилонский сюжет» в художественной культуре затронул все её основные области: живопись, литературу, музыку. В европейской живописи наиболее широкое распространение он получил в Нидерландской школе. Ян ван Эйк, Герард Хоренбоут, Сварт ван Гронинген, Ян ван Скорель, Корнелис Антонисц, Лукас ван Фалькенборх, Фендрик ван Клеве, Питер Брейгель Старший, Пауль Бриль, Мартин ван Фалькенборх, Мартин ван Геескерк, Ролант Саверей, Мартин де Вое, Карел ван Мандер – вот далеко не полный перечень имен художников, вдохновленных данным библейским образом¹! Как обновленная предостерегающая или ироничная метафора, «вавилонская тема» появлялась в художественных парафразах зачастую с почти полностью отрицательным, пессимистичным толкованием. Например, как символ упадка ценностей и дезориентации общества. В качестве аллегории большого города образ Вавилонской башни продолжает жить и сегодня.

В европейской музыке данная тема представлена лишь несколькими сочинениями в кантатно-ораториальном жанре. Это оратория С. Франка «Вавилонская башня» (1865) – раннее произведение, сохранившееся лишь в рукописи, духовная опера (оратория) А. Рубинштейна «Вавилонское столпотворение» (1869), кантата для мужского хора и оркестра с чтецом «Вавилон» И. Стравинского (1944). По национальной принадлежности, месту создания данные творения относятся к разным культурам – французской, немецкой, русской, американской, словно олицетворяя разделённые некогда языки. Интересен и принцип «расположения» данных сочинений в историко-культурном времени-пространстве – соответствия по подобию.

¹ Подробнее об особенностях художественного воплощения данного сюжета в живописи см. диссертацию К. Чупрак [10].

Учитывая недоступность партитуры оратории С. Франка (написанной, кстати, всего лишь четырьмя годами ранее рубинштейновской!), сосредоточим наше внимание на «вавилонских» сочинениях столь неблизких композиторов, как А. Рубинштейн и И. Стравинский², обозначив в качестве конечной *цели исследования* выявление значения созданных ими художественных концепций в контексте личностного и культурного времени-пространства. Учитывая ограниченные масштабы научной статьи и грандиозность поставленной задачи, попытаемся наметить пути её решения.

В качестве отправной точки выберем *время настоящее*, отсчитывая от него величины, простирающиеся в прошлое. Обратим время вспять, пытаясь вослед Т. Манну рассмотреть содержимое «колодца времени», обозначивая тем самым возвратный временной вектор исследования. Другой вектор будет сформирован *движением от личности к творению*, с тем, чтобы через последнее вновь вернуться к личности как микрокосму, спроецированному на космос культуры.

Обращение и А. Рубинштейна, и И. Стравинского к библейскому сказанию о Вавилоне вполне соответствует тому образу «гражданина мира», который связывают с именами обоих великих композиторов. Как известно, И. Стравинского неоднократно упрекали в «тысячеликости». В статье, посвященной композитору, Л. Гаккель с некоторой иронией перечисляет географию жизненных «передислокаций» композитора: «Стравинский дважды менял гражданство, и

² Большая часть духовных сочинений А. Рубинштейна имеет своих культурных «двойников». Эти «двойники» нередко рассредоточены в историческом времени и географическом пространстве. Так, оратории «Моисей» (1892) предшествуют одноименная оратория А. Вивальди (1714) и опера Дж. Россини «Моисей в Египте» (1818), а почти через 60 лет появится опера А. Шенберга «Моисей и Аарон» (1951). Рубинштейновский «Христос» (1893) написан вослед ораториям Г. Генделя (1742), Ф. Мендельсона (1847) и Ф. Листа (1866). В качестве предшественницы оперы «Маккавей» (1874) может быть названа оратория Г. Генделя «Иуда Маккавей» (1747). Сюжет ветхозаветной «Песни песней», будучи реализован в рубинштейновской библейской сцене «Суламифь» (1883), посредствует между генделевской ораторией «Соломон» (1748) и онеггеровским балетом «Песнь Песней» (1938). Наличие, а, главное – устойчивость подобных параллелей, указывает на особую роль тематики библейской притчи и заключенный в ней художественно-эстетический и духовно-нравственный потенциал.

местом его обитания были четыре страны. Первые тридцать два года жизни он провел в России, последние тридцать два – в США (симметрия вполне в духе Стравинского), шесть лет прошли в Швейцарии, девятнадцать – во Франции. Разумеется, композитор побывал во множестве стран с гастролями» [3]. А. Рубинштейн также постоянно слышал обвинение критиков в космополитизме и «насаждении немецкой культуры». С нескрываемой горечью он писал в письме к Б. Зенфу от 11/24 сентября 1889 г.: «Евреи считают меня христианином, христиане – евреем, русские – немцем, немцы – русским [*разрядка автора.* – Е. С.]» [8, с. 109]³.

Вместе с тем, и в одном, и в другом случае мы имеем дело с образом русского человека, глубоко чтящего отечественные традиции. В завершение приведенной выше цитаты Л. Гаккель в категорической форме утверждает, что «русским, петербуржцем он [*Стравинский.* – Е. С.] оставался всегда» [3]. Подтверждением тому служат известные слова самого Маэстро: «У человека одно место рождения, одна родина... И место рождения является главным фактором его жизни».

Приблизительно за сто лет до И. Стравинского А. Рубинштейн скажет, что национальные черты той страны, в которой композитор родился и формировался, обязательно скажутся на его музыке [7, с. 214]⁴. Имманентность данного качества подтверждает приверженность композитора русским музыкальным традициям, сюжетам и образам, нашедшим реализацию в сочинениях различных жанров⁵. Как отмечает Е. Зинькевич, вся оперная судьба А. Рубинштейна «безусловно связана с отечественной традицией и оперным процессом в России» [4, с. 93]. Некоторые находки композитора в оперном жанре предвосхитили творчество П. Чайковского (его «Пиковую даму» и

³ Продолжение цитаты еще более пессимистично: «...педанты считают меня новатором, новаторы – педантом и т. д. Знакома ли Вам ещё другая столь же забавная личность?» [8, с. 109].

⁴ Отметим полуироническую реакцию композитора на, видимо, всё-таки очень лестный для него факт оценки его как русского артиста в письме к матери от 2/15 апреля 1868 г.: «Меня очень забавляет, что в России меня начали теперь называть “наш русский композитор и артист”» [8, с. 162].

⁵ Укажем русские сюжеты его опер – «Жупец Калашников», «Горюша», «Дмитрий Донской», «Сибирские охотники» и др. Этой же идее отвечает обилие образов ориентальной музыки («Персидские песни», страницы музыки из оперы «Демон» и т. д.).

«Евгения Онегина»), а также ораториальное творчество С. Танеева⁶. А. Рубинштейн открыл в русской классической музыки новые для неё жанры: его первые симфонии написаны до появления произведений крупнейших русских симфонистов Н. Римского-Корсакова, А. Бородин и П. Чайковского; фортепианные концерты А. Рубинштейна предвосхитили шедевры П. Чайковского и С. Рахманинова; первым в русской музыке образцом жанра был и его Концерт для скрипки с оркестром; инструментальные ансамбли стали непосредственными предшественниками камерных ансамблей А. Бородин. «Русскость» мироощущения и мышления А. Рубинштейна в полной мере подтверждают аргументы, приводимые Л. Корабельниковой: опора на глинкавские традиции, усвоение опыта Московской школы (той самой, которая воспитает П. Чайковского и С. Танеева), мелодическая национальная укоренённость (в частности, особая рельефность черт городского бытового романса, а также ориентальных элементов).

Роднит обоих художников и внутренняя оценка собственной композиторской деятельности, предельная требовательность к себе и титаническая работоспособность, а также разнообразие сочинений, охватывающее фактически всю жанровую систему. Данная позиция бесспорна в отношении И. Стравинского. Его композиторское наследие огромно и поражает жанрово-стилистической и тематической разновекторностью. Что же касается А. Рубинштейна, то его внутренняя творческая установка вполне однозначно декларируется в многочисленных высказываниях самого Антона Григорьевича в письмах к самым близким людям – матери, брату Н. Рубинштейну, Э. Раден. А. Рубинштейн мыслил себя в своём жизненном предназначении композитором, создателем духовных ценностей, оценивая фортепианно-артистическую деятельность в качестве практически (даже более того, прагматически) необходимого «ремесла», мешавшего в определенной степени «искусству» – композиции. Он постоянно мечтает покинуть концертную эстраду, чувствуя себя несчастным из-за невозможности отдаться «искусству», и не оставляет ежедневных многочасовых занятий композицией до последнего дня своей жизни. Как результат – его наследие составляет свыше 200 про-

⁶ Об этом подробнее см. у Е. Зинькевич [4; 5], Л. Корабельниковой [6].

изведений, среди которых – 14 опер, балет, 6 симфоний, 4 увертюры, 5 фортепианных, два виолончельных и один скрипичный концерт, хоры, сонаты, оратории, кантаты, романсы и т. д.

Переходя к рассмотрению музыкальных артефактов, отметим то, что в первую очередь обращает на себя внимание. Это определенная «знаковость» дат создания *вавилонских* сочинений-двойников. Общим оказывается дух «переломности», дух ожидания значимого грядущего, сулящего обновление художественной культуры в целом и, в частности – культуры музыкальной. Конец 60-х гг. XIX в. отмечен сменой эпох, завершением романтического периода в её истории. Кроме того, «Вавилонское столпотворение» А. Рубинштейна было написано за три года до Франко-Прусской войны, встряхнувшей Европу последней трети XIX в. В письмах композитора, написанных в это время, звучит надежда на духовно-нравственное и, как следствие, художественное обновление: «...я думаю, что когда в стране произойдет ближайший крупный политический переворот, искусство достигнет здесь значительного подъёма, и притом в немецком духе»⁷ [7, с. 260].

«Вавилон» И. Стравинского был написан в то время, когда весь «мир пребывал в энтропическом хаосе войны. <...> Иллюзии порядка рассеялись, вперед вышла музыка всеобщей трагедии»⁸ [4]. И необходимо было нечто «гармонизирующее», что противостояло бы этому хаосу, и, в то же время, в этом противостоянии чётко закрепило бы оценочную позицию человечества. И. Стравинский продолжал заниматься «ремонт старых кораблей», как он называл творчество по образцам прошлого, обращаясь к высокой Музыкальной Традиции, которая внушала понятие о неразменных духовных ценностях. Он «делал великое дело напоминания: ради чего сражаются со злом по всему миру, что сбережем мы, повергнув зло, – пишет Л. Гаккель. – Объективно такое творчество должно было увеличивать долю порядка в человеческом мире» [4].

Общностью отмечены и сценическая жизнь творений А. Рубинштейна и И. Стравинского, а также их оценка современными ком-

⁷ Письмо к Э. Раден от 29 марта/12 апреля 1868 года.

⁸ В этой связи Л. Гаккель в России называет Шостаковича, а на Западе – композиторов нововенской школы и, в особенности, Шёнберга («сказано же Теодором Адорно: “Бомбы падают атонально”» [4]).

позиторам критиками. Так, Н. Брагинская отмечает, что «первая библейская кантата Стравинского, в силу объективных причин, действительно оказалась вытесненной на периферию слушательского и исследовательского внимания. Произведение изначально было обречено на трудную концертную судьбу проблемным сочетанием массивного состава (тройной симфонический оркестр, мужской хор, чтец) и минимума звукового времени (5 минут 13 секунд в записи под управлением автора). Изоляция <...> опуса усугублялась соседством с общепризнанными шедеврами Мессы и Симфонии в трех движениях, а также известной вторичностью материала, отчетливо обнаружившейся в сопоставлении с другими библейскими опытами композитора» [2]. Таким образом, «в научной литературе, как отечественной, так и зарубежной, за “Вавилоном” справедливо закрепился статус переходного сочинения». Вместе с тем, как отмечает исследовательница, «Вавилон» отмечен поразительной концентрацией новых идей, интенсивно прорастающих в последующих опусах композитора [там же].

Что касается А. Рубинштейна, то ни за границей, ни в России ему не удалось увидеть свои «духовные оперы» на сцене в том виде, в каком они мыслились композитором⁹ – все они исполнялись в виде ораторий. Однако таких исполнений, к тому же прижизненных, было немало, и они прошли во всех европейских столицах. В частности, премьеры «Вавилонского столпотворения» состоялись в Кёнигсберге, 28 января/10 февраля 1870 г. (первое исполнение); Вене, 9/22 февраля 1870 г. под управлением автора (благожелательно принято публикой, что вылилось в восторженные строки в письме к Э. Раден: «... снова луч света в моей жизни...!» [8, с. 171]); Париже, 22 апреля/4 мая 1875 г.; Лондоне, 30 мая/12 июня 1881 г.; Санкт-Петербурге, 20 ноября/3 декабря 1889 г. в рамках юбилейных торжеств по поводу 50-летия артистической деятельности и 60-летия со дня рождения (в письме к матери от 23 ноября/6 декабря 1889 г. Рубинштейн указывает на то, что «вся музыкальная часть была очень хорошо проведена и принята публикой с энтузиазмом» [8, с. 110]). Вместе с тем,

⁹ Исключение составляет «Моисей», который был исполнен в 1892 г. на закрытых репетициях в Праге в присутствии композитора.

оратория / духовная опера А. Рубинштейна «Вавилонское столпотворение» также не вызвала восторгов отечественной критики, которая отмечала в ней лишь ряд ярких хоровых эпизодов, оценивая их как композиторскую удачу.

Обращает на себя внимание иноязычность текстов рассматриваемых творений: английский избран Стравинским и немецкий – Рубинштейном. Оба русских по своей национальной принадлежности и месту рождения композитора облекаются в ризы чуждой культуры, иной системы мышления.

Каковы же особенности трактовок музыкальных сочинений на вавилонский сюжет в XIX и XX веках?

Кантата для мужского хора и оркестра с чтецом «Вавилон» И. Стравинского написана по 1-й Книге Моисеевой (глава XI, песни 1-9) в 1944 г.¹⁰ и является частью масштабного вокально-симфонического цикла *Genesis Suite* («Книга Бытия»). Она сочинялась по заказу американского композитора, издателя и мецената Натаниэля Шилкрета. Ему принадлежала и идея цикла пьес на сюжеты и тексты «Книги Бытия», для воплощения которой Н. Шилкрет привлёк известных композиторов различных национальностей, чьё творчество когда-либо оказывалось связанным с Америкой. Автором «Прелюдии» («Начала») выступил А. Шёнберг, «Семи дней творения» – Н. Шилкрет, «Грехопадения» – А. Тансман, пьесы «Каин и Авель» – Д. Мийо,

¹⁰ Перу И. Стравинского принадлежит целый ряд духовных сочинений: «Священное песнопение во славу имени Св. Марка» для солистов, хора и оркестра (на текст из Ветхого Завета, 1956); «Плач пророка Иеремии» (на латинский текст из Ветхого Завета, 1958); кантата «Проповедь, притча и молитва» (1961); «Заупокойные песнопения» (на канонический текст католической заупокойной мессы и погребальной службы, 1966); для хора и оркестра «Симфония псалмов» (на латинские тексты Ветхого Завета, 1930, 2-я редакция 1948); «Вавилон»; для хора и камерно-инструментального ансамбля – «Месса» (для смешанного хора и двойного квинтета духовых на канонический текст католической литургии, 1948); «Отче наш» (для смешанного хора, на русский канонический текст православной молитвы, 1926; новая редакция с латинским текстом *Pater noster*, 1926); «Верую» (для смешанного хора, на русский канонический текст православной молитвы, 1932; новая редакция с латинским текстом *Credo*, 1949); «Богородице Дево, радуйся» (для смешанного хора, на русский канонический текст православной молитвы, 1934; редакция с латинским текстом *Ave Maria*, 1949); для голоса с оркестром «Авраам и Исаак» (священная баллада на иврите, из Ветхого Завета, 1963).

«Потопа» – М. Кастельнуово-Тедеско, «Завета» – Э. Тох, «Вавилон» – И. Стравинский. Предполагалось также участие Б. Бартока, П. Хиндемита и С. Прокофьева. Цикл был исполнен в Лос-Анжелесе в октябре 1946 г. (через год после исполнения «Вавилона» как самостоятельной пьесы).

О чём же кантата И. Стравинского? Отвечая на этот вопрос, С. Сретенская соотносит внешнюю и внутреннюю формы сочинения, которые связаны друг с другом отношениями *подобия* [9]. Внешняя форма несёт в себе образ разветвлённого Древа, имеющего четыре крупные ветви (раздела): *Largo* (тт. 1-27), *Sempre* (тт. 28-61), *Con moto* (тт. 62-96) и *Meno mosso* (тт. 97-115), каждая из них рождает ещё три¹¹, многие из которых имеют более мелкие деления. В плане исполнительской специфики они представляют чередование чтения, хорового и оркестрового разделов.

Внутренняя форма образует скрытую геометрическую основу, устанавливающую соответствие между тематизмом кантаты и символизмом сказания. Это *крест*, который формируется на основе взаимосвязи ключевых тем кантаты – темы Человека и темы Бога. Сам же музыкальный «Вавилон» раскрывается как прихотливо выписанный узор тем *Бога* и *Человека* [9]. В основу становления тематизма *Бога*, как указывает С. Сретенская, положена модель формы *вариационной* или *темы с вариациями*. Вариационная форма в данном случае – построение *иерархическое*, задающее вертикаль и несущее в себе *закон*. Тематизм же *Человека* формируется по модели *вариантной* формы, которая задаёт *равноправие* мотивов. Таким образом, *крест* как внутренняя форма опуса есть отражение взаимосвязи двух принципов тематического развития – *вариантности* (равноправности) и *вариационности* (иерархичности), приводящее к геометрии вертикали и горизонтали.

Главной *композиционной* идеей в «Вавилоне» музыкальном, которая, по С. Сретенской, отражает нюансы реального строительства (а именно – «...и стали у них кирпичи *вместо* камней, а земляная

¹¹ С. Сретенская приводит следующую схему: 1: 1 – 1 – 1 (тт. 1-8, 9-18, 19-27); 2: 1 – 1 – 1 (тт. 28-38, 39-50, 51-61); 3: 1 – 1 – 1 (тт. 62-71, 72-78, 79-96); 4: 1 – 1 – 1 (тт. 97-103, 104-107, 108-115) [9].

смола *вместо извести*», Быт. 11: 3) и одновременно генератором тематических преобразований, служит *инверсия* [9]. При этом в содержательном плане инверсия трактуется исследовательницей как обращение истины, постепенное преобразование темы Бога в тему Люцифера – противоположного Творцу отрицательного начала. Фабула тематизма отражает путь к *воротам смерти* – в разъединении вертикали (Бога) и горизонтали (Человека) – и коронации человеком *Люцифера* – источника знания земного в отличие от знания, которое – *от Бога*¹² [9].

Вместе с тем, отталкиваясь от основной композиционной идеи, исследовательница полагает, что самое важное событие содержится не в окончании, а в начале опуса (то есть, до рождения *Человека – Largo*, тт. 1-8). В пасторальной модальности начальных тактов, считает С. Сретенская, И. Стравинским воплощена «идея идиллии – золотое время единения *прачеловека (Адама) и Природы*» [9]. Единение тем Бога и Человека оказалось заданным в их одновременном звучании. И, если путь к *воротам смерти* – в *разрыве уз*, то путь к *воротам бессмертия* – в восстановлении утраченных уз с *Единым*. В кантате «Вавилон» таким путём стало возвращение в *Сад*, к *Древу Жизни* – источнику вечного *Духа*.

Для самого же И. Стравинского, по мнению С. Сретенской, «источником вечного Духа во все времена служила Традиция» [9]. Ведь художник *может повторить по-своему лишь то, что уже было сказано*, он вновь открывает для себя и своего времени *метафизические истины*, древние, как камень. Таким образом, по мысли С. Сретенской, кантата «Вавилон» – это «своеобразное истолкование И. Стравинским древнего изречения: “смерть *Художника* наступает вследствие утраты им связи с *Традицией...*”» [9].

Обратим внимание на жанровую специфику сочинения И. Стравинского. Жанр «Вавилона» может быть обозначен как кантата с чертами пассионов и античной трагедии. О пассионах напоминает включенная в композиторский замысел фигура чтеца, об античной

¹² В подтверждение данной сентенции С. Сретенская фокусирует внимание на символичности инвариантов в теме *Человека* (*e – g – gis (as) – h* или *Eg(o) ash* – англ. *человек смертен*) и в теме *Бо-га* (*g – d* или *G(o)d* – англ. *Бог*), а также последние звуки опуса (*fis* и *h* или *fish* – англ. *рыба*, – символ мира мёртвых, но и символ воскресения) [9].

трагедии – принцип комментирования и отстраненность изложения. Таким образом, жанровый поиск композитора направлен в сторону объективности, всеобщности. Обратимся снова к меткому наблюдению Л. Гаккеля: «К чему бы ни прикасался Стравинский-композитор, всё делалось упорядоченным и ясным, всё делалось балетом, имея в виду строгую дисциплину формы и господство ритма как воплощенного порядка. Можно сказать также, что все сублимировалось, возвышалось, освобождалось от единичного и приобретало черты всеобщего. Благодаря его музыке мир лежит перед нами как ясность и порядок, мир открывается нам как космос, не как хаос» [4]. Иными словами, и на жанровом уровне И. Стравинским выдерживается принцип высшей исторической объективности.

Рубинштейновский «Вавилон» («Вавилонское столпотворение», 1869) – сочинение иного рода и в содержательном плане, и в композиционном. Первоначально оно было написано в жанре оратории, позднее переделанной композитором в духовную оперу, предполагающую сценическую реализацию¹³. Нужно отметить, что в данном сочинении Рубинштейн фактически явился создателем нового жанра на библейские и евангельские сюжеты, которые до него трактовались только в форме оратории, не предназначенной для сцены.

Что же составляет специфику духовной оперы¹⁴? Комментируя письма Рубинштейна за 1869 г., Л. Баренбойм отмечает, что «в эти годы [конец 60-х. – Е. С.] Рубинштейн мечтал обратиться к сочинению опер на библейские тексты (“духовных опер”) и о создании специального театра на постановки такого рода произведений» [7, с. 216], надеясь на помощь великого герцога Карла-Александра. Видимо, здесь сыграл не последнюю роль опыт Вагнера, за творчеством которого Рубинштейн следил очень внимательно, что подтверждает

¹³ Рубинштейн высказал полное удовлетворение сочинением: «Произведение совершенно закончено, и я могу сказать, что оно мне ещё до сих пор доставляет большую радость» (письмо к Ю. Роденбергу от 8/21 сент. 1869 г. [7, с. 170]).

¹⁴ К числу таковых относятся «Потерянный рай», ор. 54 (текст по Мильтону, оратория в 3 частях, Веймар, 1856, позже переделана в духовную оперу – Лейпциг, 1876); «Вавилонское столпотворение», ор. 80 (текст Ю. Роденберга, оратория в одном действии и двух частях, позднее переделана в духовную оперу – Кенигсберг, 1869); «Моисей», ор. 112, духовная опера в 8 картинах (1892); «Христос», ор. 117 (духовная опера в 7 картинах с прологом и эпилогом (Берлин, 1893); «Суламифь» (Гамбург, 1883).

его эпистолярный. В письме к своему особо чтимому корреспонденту, Э. Раден, от 6/19 мая 1870 г. А. Рубинштейн с увлечением рассуждает: «Эта идея [духовной оперы. – Е. С.] витает в воздухе, бродит в мозгу разных людей. <...> Всегда так: когда готовится для человечества нечто великое, сущность его словно витает над людьми. <...> Различные атомы этого подхватываются разными людьми и обрабатываются. Один (на этот раз, надо надеяться, им окажусь я) это подхватывает в его целостности, обрабатывает, и – смотрите-ка – оно существует [разрядка автора. – Е. С.]» [7, с. 172].

Жанр духовной оперы «отвечал его склонности к монументальным формам и музыке возвышенного характера» [6, с. 109]. Л. Баренбойм замечает, что «Рубинштейна-художника всегда привлекали натуры, психологически сродные ему самому: личности дерзновенные и решительные. Отразить средствами искусства трудную борьбу этих воителей, которых композитор в своём сознании всегда противопоставлял людям покорным и смиренным, обывателям, погрязшим в будничности умственного и сердечного бездействия, – таково главное содержание многих рубинштейновских творческих замыслов» [1, с. 59]. Драматизм, острота коллизии, высокий пафос содержания, вместе с тем, широкое использование арсенала оперного жанра (укрупнённая музыкальная мысль, широкая амплитуда эмоционально-выразительных средств, массовость, зрелищность) – вот основные компоненты духовной оперы. И, вместе с тем, композитора волновал духовно-нравственный комплекс идей. Так, в письме к Ю. Роденбергу (27 мая/9 июня 1870 г.), где А. Рубинштейн упоминает о замысле «Песни песней», он специально подчеркивает: «При всей драматизации я хочу, чтобы характеры главных действующих лиц и облик целого был духовным, то есть *per majorem Dei gloriam*» [«Во славу Всевышнего Господа», курсив наш. – Е. С.] [7, с. 173]. Точнее подобную музыку, в силу её повышенной «переживательности», следовало бы аттестовать как *душевную*, поскольку целью А. Рубинштейна было создавать музыку, прославляющую нравственную высоту; музыку, которая бы «сблизила людей», вызывая общие душевные настроения. Итак, духовная опера – это крупное полотно-фреска, выписанное с максимальной наглядностью и яркостью, апеллирующими к чувственному восприятию.

Высоким нравственным пафосом, драматизмом развития сюжетной коллизии отмечено и «Вавилонское столпотворение». Мятежность и воля отличает главное действующее лицо – главу рода хамитов Нимрода, бросившего дерзкий вызов могущественному Богу. Неслучайно одно из важнейших мест в его интонационной характеристике занимает комплекс «адских сил» (хроматические пассажи-вихри, в которых без особого труда узнаваема листовская манера), отражая прарасовую человеческой гордости и символизируя Люциферово начало. Среди иных ярких интонаций – типичные обороты из «злодейских» арий либо «арий мести», связанные со сферой скерцозности, опять-таки ассоциируемые с inferнальным комплексом. Драматизм ситуации усилен контрастом Нимрода с благочестивым, смиренным Авраамом, который связан с миром праведников и миром ангелов.

Если оппозиция *Нимрод – Авраам* является выражением персонафицированной драмы, разворачиваясь в личностной плоскости, то оппозиция *Нимрод – Бог*, опосредованная в паре *Нимрод – Ангелы*, обозначивает вертикаль отношений. При этом в наложении указанных планов в качестве доминанты выступают внутренние переживания Нимрода, придавая всей ситуации краха грандиозного строительства («столпотворения») черты личностной трагедии и формируя прецедент самоидентификации автора с созданным им героем.

Вольно или невольно, «Вавилонское столпотворение» стало отражением творческого кредо Рубинштейна художника. Так, его сочинениям, которые мыслились композитором в качестве образцов нового жанра («духовная опера»), суждено было в сценической жизни оставаться ораториями. Да и собственно композиторское творчество Рубинштейна, будучи оценено им самим как первейшая сфера его артистической деятельности, до настоящего времени находится в тени его исполнительства. Вавилон стал своеобразным символом творчества Рубинштейна-композитора, обреченного на постоянную неудачу, низвергаемого критиками, но столь яркого, столь грандиозного, столь впечатляющего!

Проведенные параллели, выявленные точки пересечения личностных и художественных миров двух русских композиторов – И. Стравинского и А. Рубинштейна – позволяют говорить о феномене культурного диалога, когда ситуации, сюжеты, традиции одного, более раннего, культурно-исторического периода «отзываются» в

последующих, обеспечивая цикличность развития всей культуры в её целостности, вновь и вновь подтверждая библейскую максиму: «Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Екклесиаст, 1 : 9).

Диалог традиций, олицетворяемых И. Стравинским и А. Рубинштейном, обнаруживает себя как выявление сходного в контексте библейской притчи о Вавилоне (общность историко-культурных ситуаций, тип личности художников, их философско-эстетической платформы, утверждение высоких ценностей в нравственно-этическом плане). Одновременно ситуация диалога позволяет проследить динамику, связанную с трансформацией мировоззрения художников XIX и XX веков: движение от субъективно-личностного плана (А. Рубинштейн) к объективно-всеобщему, к духовной Традиции (И. Стравинский).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] : в 2-х тт. / Л. А. Баренбойм ; ред. И. В. Голубовский. — Л. : Гос. муз. изд-во, 1962. — Т. 2. 1867-1894. — 492 с.
2. Брагинская Н. О вкладе И. Стравинского в коллективную композицию *Genesis Suite: Кантата «Вавилон»* в исторической перспективе [Электронный ресурс] / Н. Брагинская // Тезисы докладов Междунар. науч. конф. «Музыковедческий форум-2010». Москва, 22-25 ноября 2010. — Режим доступа: <http://www.sias.ru/conferences/anons/196.html>. — Загл. с экрана.
3. Гаккель Л. Игорь Стравинский. Время. Место. Дар [Электронный ресурс] / Л. Гаккель // Аналитический еженедельник «Дело». — 2002. — 30 сентября. — Режим доступа: <http://www.c.-cafe.ru/days/bio/30/0282-30.php>. — Загл. с экрана.
4. Зинькевич Е. Антон Рубинштейн — 1850-е годы. Первые оперы в контексте смены эпох [Текст] // Елена Зинькевич. *Mundus musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи*. — К. : Задруга, 2007. — С. 87—112.
5. Зинькевич Е. Безымянное пространство русской оперы (1870-1880-е гг.) [Текст] // Елена Зинькевич. *Mundus musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи*. — К. : Задруга, 2007. — С. 130—147.
6. Корабельникова Л. А. Г. Рубинштейн [Текст] / Л. Корабельникова ; под ред. Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашовой, А. И. Кандинского // *История рус-*

ской музыки : в 10 тт. — М. : Музыка, 1994. — Т. 7. 70-80-е годы XIX века. — Ч. 1. — С. 77—126.

7. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 тт. / А. Г. Рубинштейн ; сост., текстологич. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. — М. : Музыка, 1984. — Т. 2. Письма (1850-1871). — 222 с.

8. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 тт. / А. Г. Рубинштейн ; сост., текстологич. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. — М. : Музыка, 1986. — Т. 3. Письма (1872-1894). Лекции по истории фортепианной литературы. — 279 с.

9. Сретенская С. Вавилон Игоря Стравинского: герменевтическое прочтение [Электронный ресурс] / С. Сретенская. — Режим доступа: <http://www.misxxi.gnesin-academy.ru/?p=708>. — Загл. с экрана.

10. Чупрак К. А. Тема Вавилонской башни в нидерландском искусстве XV-XVI вв. [Текст] : дис. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.09 — Теория и история искусства / Кирилл Александрович Чупрак. — Санкт-Петербург, 2006. — 181 с.

УДК 7821.071.2 Шаляпін

Олександр Чепалов

Ф. ШАЛЯПИН В ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА «ДЕМОН»

Розглядаються проблемні аспекти трактування видатним російським співаком Ф. Шаляпіним образу Демона в опері А. Рубінштейна у контекстних зв'язках із літературним першоджерелом – поемою М. Лермонтова – та живописними й скульптурними творами М. Врубеля на загальному тлі російської культури останньої чверті XIX ст.

Ключові слова: Ф. Шаляпін, опера А. Рубінштейна «Демон», образ Демона у М. Лермонтова і М. Врубеля, проблеми трактування образу Демона.

Александр Чепалов. Ф. Шаляпин в опере А. Рубинштейна «Демон»

Рассматриваются проблемные аспекты трактовки выдающимся русским певцом Ф. Шаляпиным образа Демона в опере А. Рубинштейна «Демон» в контекстных связях с литературным первоисточником – поэмой М. Лермонтова – и живописными и скульптурными работами М. Врубеля на общем фоне русской культуры последней четверти XIX ст.

Ключевые слова: Ф. Шаляпин, опера А. Рубинштейна «Демон», образ Демона у М. Лермонтова и М. Врубеля, проблемы трактовки образа Демона.

Alexander Chepalov. F. Shalyapin in the A. Rubinstein's opera "Demon"

The problematic aspects of interpretation by outstanding Russian singer F. Shalyapin of the Demon's character are considered in the connection with the literary primary source – M. Lermontov's poem – and painting and sculptures of M. Vrubel on the entire background of Russian culture in past quarter of XIX century.

Key words: F. Shalyapin, opera "Demon" by A. Rubinstein, Demon character in M. Lermontov's poem and M. Vrubel's works, problems of interpretation of Demon character.

Серед величезної кількості досліджень та спогадів про Ф. І. Шаляпіна ті, що присвячені його виконанню партії Демона, посідають відносно невелике місце. Почасти це пояснюється тим, що Шаляпін виступав у цій ролі тільки з 1904 по 1909 р. Уважається також, що продовженню виступів у «Демоні» заважала зависока для нього баритонова партія. Насправді ж, можна переконатись, що справа не тільки і не стільки у незручності співу басом баритонів партії. Проблему слід розглядати також у суспільно-філософському аспекті. Її доцільно оцінювати з точки зору ідейної вичерпаності трактування ролі як трагедії заколотного духу, яку слідом за М. Лермонтовим утілював на своїх полотнах М. Врубель та підхопив сприйнятливий до проявів волелюбства Ф. Шаляпін.

Отже, *метою* дослідження є висвітлення проблемних питань трактування славетним російським співаком образу Демона у зв'язках із його літературним першоджерелом та творчістю М. Врубеля в контексті російської культури останньої чверті XIX ст.

На сюжет поеми М. Лермонтова «Демон» написано чимало творів, але опера А. Рубінштейна – найпопулярніше втілення цієї теми. Задум «Демона» виник у композитора в 1871 р., але йому не відразу вдалося знайти лібретиста: спільна робота з А. Майковим, а потім – Я. Полонським закінчилася невдачею. Автором тексту, нарешті, став дослідник творчості М. Лермонтова П. Вісковатов. Співробітництво обірвалося через протилежні погляди співавторів на драматургію, які згодом перейшли у конфлікт. П. Вісковатов був позбавлений поетичного обдарування, і переробка лібрето, яку самостійно здійснив А. Рубінштейн, не поліпшила тексту. Це найбільш слабе місце ліричної опери із багатьма неперевершеними музичними сторінками (аріо-

зо головного героя («На воздушном океане», «Не плачь, дитя», «Я тот, которому внимала...») та ін.).

Прем'єра опери А. Рубінштейна відбулась 13 січня 1875 р. у Маріїнському театрі (Петербург) під керуванням Е. Направника, а у Москві (Великий театр) – чотирма роками пізніше (диригент Е. Бевіньяні).

Спочатку «Демон» зустрів стриманий прийом. Критика, за деякими виключеннями (Г. Ларош), була до нього неприхильна. Однак згодом слова Г. Лароша підтвердилися: «Рубінштейн звертається до маси, говорить мовою зрозумілою і простою і зустрічає співчутливий відгук» [1, с. 46].

Перші виконавці головної партії І. Мельников і Б. Корсов, за думкою А. Гозенпуда, не змогли знайти до неї ключ, чому у чималій мірі заважало зовнішнє сценічне рішення образу Демона: артисти виконували свою партію з важкими, безглуздо величезними крильми, що утруднювали рух.

Наступному успіху опери сприяв талант чудового російського співака П. Хохлова. «Видатний артист, що володів голосом рідкої краси, актор-митець, він глибоко зрозумів і виразив тугу, ніжність і скорботу Демона. Образ, ним створений, був повний високої, одухотвореної лірики. Зовнішній вигляд П. Хохлова-Демона був поетичним» [1, с. 46]. Зразком для П. Хохлова послужили малюнки Міхаїла (Міхая) Олександровича Зічі (1827—1906). Оскільки той був придворним художником, він відображав «офіційний» погляд на художні і суспільні явища. Вже після прем'єри опери він створив малюнки, де зміст поеми розкривається як романтична алегорія: «Демон, що летить над Кавказом», «Тамара і Демон» («Не плачь, дитя...»), «Тамара в обіймах Демона», «Тамара і Ангел-охоронець», «Тамара в церкві і Демон». Зображаючи трьох головних героїв поеми, художник обирав вузлові моменти сюжету, шукав найбільш виразні та ефектні пози та жести. Частина цих ілюстрацій стала відомою завдяки гравюрам У. Г. Сімонса (1811—1882) [3, с. 240].

П. Хохлов був переконаний: чим більше щирий сум й вічна скорбота вигнанця відбиватимуться на обличчі Демона, чим людяніше він буде у своїй заколотній тузі, тим ближче стане до задуму М. Лермонтова, до почуттів й думок глядача початку 1880-х рр. Ось чому співак підкреслював людяність свого Демона. І «проклятьє» і «песня успоко-

ення» виходили з одного джерела – могутньої й прекрасної душі, вільної й високої. Репліка «к тебе я стану прилетать» передавалася П. Хохловим із наснагою, владною обіцянкою нової любові й нового життя. Арію «Я тот, которому внимала» артист виконував зі ширістю високої душі, що творить трагічний суд над собою, і навпаки, визнанням любові та пристрасті звучала у П. Хохлова знаменита «Клятва Демона».

А. Рубінштейн високо оцінив виконання П. Хохловим головної партії, а його інтерпретація лермонтовського образу суттєво вплинула на наступних виконавців, «хоча й не витіснила банальних “оперних” Демонів. Навіть після Хохлова талановитий співак і актор І. Тартков не відмовився від ефектного “інfernального” трактування партії, а в зовнішньому вигляді – від велетенських крил і електричних зірок над головою» [1, с. 46].

Як можна пересвідчитись із цінного видання «Літопис життя та творчості Ф. І. Шаляпіна», видатний російський співак уперше виконав партію Демона 16 січня 1904 р. під час свого бенефісного спектаклю у Великому театрі. 20 січня та 17 грудня виступи було повторено. 30 грудня наступного, 1905 р. Шаляпін виступив у цій ролі під час бенефісу на сцені Маріїнського театру, а 11 (24), 16 (29) та 18 (31) березня у Монте-Карло (італійською мовою). 16 січня 1907 р. Шаляпін знову співав Демона на сцені Великого театру. Після цих восьми виступів, якщо не враховувати виконання 1-ї та 2-ї картин III дії опери у збірному спектаклі на честь 50-річчя Імператорського Російського Музичного товариства (РМО) в Маріїнському театрі 18 грудня 1909 р., Шаляпін до цієї партії не звертався, хоча неодноразово записував фрагменти з опери на грамофонні платівки [4, с. 220—302].

Шаляпін рішуче порвав із традиційним ліричним трактуванням ролі Демона. Сучасні йому критики та дослідники радянської доби одноголосно наполягали на тому, що виконання Ф. Шаляпіним партії Демона було не ліричним висловом, а гімном революційній стихії (і насправді, була символіка в тому, що він уперше виступив в цій ролі у переддень революції 1905 р.). Є багато посилань на думку глядачів, серед яких опозиційна частина гаряче прийняла виконання, політично консервативна – відкинула.

Так, залишився опис цього виконання й настроїв залу А. Тихоновим: «Фантастичне видіння... з несамовитим ликом архангела...

Смоляні до плечей волосся, божевільний злам брів і хмарна тканина одягів закріплюють його подібність до Демона Врубеля... Змахом неіснуючих крил Демон перекидає себе з однієї скелі на іншу й піднімається там на весь зріст – могутній, крилатий воїн, вождь небесних революцій. На грудях в нього блищить бойовий панцир... Він готовий ще раз поборотися з небесами й чекає гідного супротивника». А. Тихонов приводить і обурений вигук, що пролунав в антракті, одного критика: «Не вистачає тільки, щоб Демон розкидав прокламації... “геть самодержавство!”...» [6, с. 160].

Ф. Шаляпін показував складний і болісний шлях свого героя до добра. Адже в «ліричному» трактуванні ролі вбивство Сінодала психологічно не виправдано. Тому Ф. Шаляпін розкривав боротьбу темного, злого й доброго в душі свого героя. Так проводив він сцену в горах Кавказу. З такою ж силою й проникливістю передавав співак каяття в сцені біля мертвого Сінодала; жалість до Тамари, ніжність і любов до неї. Але якщо інші виконавці трактували пробудження в Демоні любові як перемогу добра й людяності, то Шаляпін стверджував, що відмова в ім'я любові від заколоту й боротьби є поразкою.

Образ Демона в «Фаусті» Ш. Гуно і «Мефістофелі» А. Бойто був одним з найвищих творчих завоювань Ф. Шаляпіна. Безсумнівно є його зв'язок із знаменитою картиною М. Врубеля. Щоправда, сучасники по-різному розуміли їх спорідненість. Деякі знаходили, що артист буквально додержувався трактування художника, що є перебільшенням; інші стверджували, що Ф. Шаляпін відтворив лише вигляд врубелевського Демона і його позу, що також не відповідає дійсності.

Істотно, що більша частина критиків писала про відповідність образу Демона лермонтовському й створеному М. Врубелем, лише згадуючи про оперу А. Рубінштейна. Так само, як, говорячи про «Фауста», рецензенти частіше згадували Й. В. Гете, ніж Ш. Гуно.

«Демон повержений» М. Врубеля був показаний на IV виставці «Світу мистецтва» (1902). Ф. Шаляпін, звичайно, міг бачити картину й у майстерні художника. «У важкі роки злиднів, – писав Ф. Шаляпін про М. Врубеля, – він у соборах писав архангелів. Звичайно, це вони, архангели, підказали йому його Демона. Як писав він своїх демонів! Міцно, страшно, моторошно й невідхильно». І далі: «від Врубеля мій Демон» [6, с. 143]. За те, що співак, скоріш за все, бачив полотно

М. Врубеля, говорить і схожість зовнішнього вигляду обох Демонів (обличчя, обкуте чорною хвилею волосся, прозора завіса одягу, оголені плечі й руки, поза, коли він дивиться на танцюючу Тамару). Залишивши незавершеним полотно «Демон, що летить» (1900—1901), М. Врубель приступився до створення «Демона поверженого», що знаменувало крутий поворот у трактуванні ним цієї теми.

Суперечка, викликана картиною М. Врубеля, відбилася й у відгуках про Ф. Шаляпіна. Критики, які вважали, що М. Врубель спотворив М. Лермонтова, не могли прийняти й образ, створений артистом, або намагалися зменшити його зв'язок із «Демоном поверженим» [2, с. 300].

Ю. Енгель писав: «Кажуть, Шаляпін у Демоні повторив Врубеля. Із цим важко погодитися. Правда, у Демоні Шаляпіна, і не стільки в самій його фігурі, скільки... у його позах, є трошки Врубеля, але останній увійшов сюди тільки як один з багатьох елементів, що злилися у щось нове, цільне, самостійне» [1, с. 50]. Н. Кашкін, відмітивши, що на гримі й костюмі артиста «значною мірою відбився вплив відомої картини Врубеля», указав, що «визнаючи її достоїнства, він не знаходить у ній щирого відбиття лермонтовського Демона» [там само]. С. Кругліков вважав: «Хтось сказав: “Врубель, мабуть, є, але Лермонтова немає”. Не згодний. І вже тому, що в самому Демоні Врубеля є Демон Лермонтова, тільки побачений незвичайно. Не за шаблоном його розуміє й Шаляпін» [там само]. На думку С. Круглікова, в образі, утіленому Шаляпіним, Врубель є «пом'якшеним». Можливо, точніше за всіх визначив співвідношення живописного і сценічного образу Демона критик «Голосу Москви»: «Ми не хочемо сказати, що Шаляпін взяв цілком образ, створений Врубелем, але його Демон близький врубелевському за титанічною силою. Яскрава індивідуальність і сила творчості самого Шаляпіна обумовили те, що його Демон цілком оригінальний» [там само].

В. Дорошевич, музичний критик того часу, писав: «Шаляпін шукав звуків туги й розпачу, від яких віяло б жахом, ще в “Манфреді”. І знайшов їх тепер в “Демоні”. І від кожної пози, і від кожного жесту віє міццю, презирством і страшними тортурами. Звуки, пластика, погляд – усе злилося в одну симфонію розпачу, ненависті й страждань» [6, с. 290]. Дорошевич і інші цінителі мистецтва побачили тоді у виконанні Шаляпіна «синтез» трьох Демонів – лермонтовського, рубінштейнівського й врубелівського.

У спогадах сучасників співака [6] зустрічається думка, що у Врубеля, як і у Лермонтова, були дві завітні теми – «Демон» і «Ангел», які проходили у них через все життя, тобто, що Лермонтов «живе» у творчості Врубеля. Нерідко паралелі між віршами й живописом проводяться прямолінійно, і тому деяка сюжетна близькість творів, наприклад, «Сидячого» і першого «Демона», написаного п'ятнадцятирічним поетом, приводить лермонтознавців до занадто простого висновку, що цей лермонтовський образ і зображений Врубелем. Але із цього зовсім не виходить, що Врубель – усього лише ілюстратор образів Лермонтова, що як художник «він засвоював собі... метод роботи поета». Такий підхід, безумовно, закриває шлях до глибинного збагнення мистецтва Врубеля, особливо його демоніани» [5, с. 25]. Те, що ми знаємо про «Демонів» Врубеля у живописі, скульптурі й малюнку, демонструє різноманітність сюжетних мотивів, істотних для розуміння формування образу. Із Врубелем усе було інакше – Демон виявився образом занадто потужним і фатальним для художника: він переслідував митця усе життя – від початку творчого шляху до його трагічного кінця.

Демон Шаляпіна в своїх трагічній скорботі й титанізмі дійсно близький врубелевському. Але близькість не виключає полеміки. Образ, створений артистом, – це Демон бунтуючий, повсталий проти неба, схожий на Прометея, але не повержений. За словами А. Оссовського, Ф. Шаляпін «здавався Прометеєм, коли виникав на похмурому тлі кавказької скелі. Здавалося, Демон висічений із цієї скелі, невіддільний від неї» [6, с. 146]. Однак, безперечно, артист чимало допоміг сучасникам зрозуміти художнє значення картини Врубеля. Перший виступ Ф. Шаляпіна в ролі Демона відбувся ще за життя М. Врубеля. Перед спектаклем М. Горький і А. Серебров зайшли до співака, який розповів їм наступне: «Я задумав... розумієш... не сатану, а такого собі Люцифера чи що? Ти бачив уночі грозу?.. На Кавказі?.. Блискавка й пітьма... у горах!.. Романтика... Революція!.. Моторошно й хочеться плакати від щастя... Давно його задумав, ще в Тифлісі... Коли був молодий... З тих пор не дає мені спокою. Ляжу спати, закрию очі, і раптом звідкись... піднімається... Рине в повітрі й дивиться на мене очищами... Змучив... більше не можу... Віддам його сьогодні – і баста!.. Буде легше» [2, с. 226].

«Стихія непокорства, повстання проти Бога була такою сильною в шаляпінському Демоні, що деякі критики побачили в ньому хіба що не двійника Мефістофеля. Звичайно, це була близькість удавана. Нігілізм і скепсис Мефістофеля заперечують добро, затверджують все-силля зла. Демон Лермонтова й Шаляпіна відкидає несправедливість світу, створеного богом, вступає з ним у боротьбу. Носієм зла тому є не Демон, а його супротивник» [1, с. 49].

С. Кругліков писав: «... промінь світла пробиває шар густого туману, і вперше постає перед вами фігура Демона – сильна, фантастична, оригінальна. Так ще ніхто не задумував її. Сила й у позі, і в жесті, у всьому образі. Глибока трагічна скорбота лягла тінню на бліде, гарне, але смагляве, ніби обпалене обличчя» [6, с. 146]. За словами Ю. Беляєва, Демон Ф. Шаляпіна нагадує димну примау або хмару. «У нього не було крил. Навіщо крила духові, що як хмара міг переноситися з місця на місце, зникати в мороку? <...> Шаляпін з'явився прекрасним на вигляд породженням темряви, втіленим прокляттям і вічним вигнанцем. Ледь освітив коротку зустріч Демона з Тамарою цей дивний артист і льодовою тугою самотності уклав трагедію демонізму... Трагедія цілком реальна розігралася в останній дії. Невимірною скорботою відгукнувся стогін: “Знову один”. Розпач гордого ангела був таким великим, що фантастичний сатанізм відступив перед гіркотою людського почуття» [6, с. 146].

Характеризуючи вокальний бік виконання, С. Кругліков писав: «Верхи вільні й блискучі, а низькі баритонові ноти у баса звучать чітко та яскраво, тому що фраза, і це головне, набула відтінку виняткового дарування. У партії Демона треба вирізняти два плани. На одному боці – гордий, владний, непокірливий дух, носій зла й руйнування, на іншому – «неземна любов», пристрасть безсмертного до смертного. ... [Л]іризм удався чудово й про «повітряний океан» артист співав так і в чисто вокальному сенсі, і в сенсі широко поетичної виразності, що не змусив мене забути із всіх Демонів тільки Тартакова. Але інша сторона партії вдалася ще досконаліше, і в ній показав себе Шаляпін так, що всяке моє упередження проти його витівки співати Демона розсіялося зовсім. Ну так, “Не плачь, дитя” ви чули півтоном нижче; були подекуди й легкі переробки, обходи інших високих нот. Але мені до цього тепер байдуже» [6, с. 146]. Як бачимо, Шаляпін вніс зміни й у пар-

тію Демона, написану для баритона. І цим тішилася ворожа артистові критика. Але окремі неприязнені голоси потонули в захопленому хорі. На визнанні видатної художньої перемоги зійшлися критики й глядачі.

У шаляпінській трактовці образу Демона сполучалися горда самотність, стихія бунту, непокорства небесам, і спроба їх подолання в любові до Тамари. Ця антитеза асоціюється із головною й побічною партіями сонатної форми. Їхня взаємодія визначає розвиток образу. І все ж таки основною в трактуванні Шаляпіним образу Демона була тема повстання. Він перевів лірику в сферу трагедії в пролозі, потім в 3-й картині І дії, таємний зміст якої співак вперше розкрив у фіналі опери. «Коли над заснулим князем встає на скелі фігура Демона, загрожуючи йому: “Ворог твій тут”, – у цьому віщанні у Шаляпіна відчувається воістину демонічна сила. Це вирок долі. Висот трагедії досяг Шаляпін у III дії. Те, що звичайно проходило у інших виконавців непоміченим, зненацька виявилось значним» [1, с. 51]. Це відноситься й до сцени в монастирі, і до деяких епізодів останньої картини. Тут Шаляпін у найбільшій мірі наблизився до Лермонтова й Врубеля. А останній, як відомо, прагнув підтримки освіченого, проте не «буржуазного» глядача, не філістера. У його трактуванні образу Демона яскраво висвічувались риси мистецтва модерну початку ХХ ст., які в творчості Шаляпіна були прохідними, не затьмарюючи досягнень реалістичного мистецтва. Про це свідчить і «доробка» вокальної партії Шаляпіним, яку він здійснював під час підготовки ролі. За музичним стилем опера А. Рубінштейна залишилася в першій половині ХІХ ст., тобто, в естетиці раннього романтизму. Так, уразливим місцем її є речитативи, які відрізнялись від аналогічних музичних «висловів» М. Мусоргського або О. Даргомижського меншою змістовною наповненістю інтонацій. І це, природно, відчував Ф. Шаляпін, виконавець партії Бориса Годунова та Мирошника («Русалка»).

А. Гозенпуд має рацію, коли пише, що «трактування Шаляпіна було по-розбишацькому сміливим, новаторським, але воно не у всьому знаходило опору в музиці. Тільки геній артиста міг вкласти в образ рубінштейнівського героя той протест і бунт, яким жила нова епоха. Тому шаляпінський Демон і не набув продовження» [1, с. 48]. Так, «Клятва» Демона, така яскрава у Лермонтова, була слабо втілена в музиці, звичайно залишаючись при виконанні партії на другому

плані. Шаляпін «переінтонував» бляклу мелодію, вклавши в її передачу палку силу драматизму.

Таким чином, Шаляпін осягнув задум Лермонтова, і трагедія Демона у втіленні артиста не зводилася до катастрофи надій на щастя любові й відновлення. У роки наростання хвилі російської революції образи М. Лермонтова й М. Врубеля сприймалися в сучасному Шаляпину контексті – в них бачили насамперед заколотників, бунтарів проти існуючого світоустрою. Спроба примирення з небом неможлива для заколотного духу, хоча він і намагається скоритися богові й відректися від самого себе.

З наведеного аналізу виконання партії Демона Ф. Шаляпіним можна зробити **висновок**, що художня інтелігенція його часу в пошуках нового мистецтва й синтезу муз сповідувала антибуржуазну «релігію», її обурювало міщанство у всіх сферах суспільного життя, і насамперед, у культурі. Однак, якщо А. Рубінштейн звертався до маси, писав зрозумілою і простою музичною мовою, то М. Врубель, який надихнув Шаляпіна, був естетично більш вишуканим, схиляючись до стилю «модерн», і не завжди зрозумілим «масам». Саме тому звести зміст образу шаляпінського (а тим більше врубелєвського) Демона до ідей соціальної революції – це те ж саме, що «Поєму екстазу» О. Скрябіна представити як заклик до революційного бунту. Ідею синтезу мистецтв, що вплинула й на трактування головного образу поеми М. Лермонтова Ф. Шаляпіним, пов'язаної з нею стилістики митці нової формації сприймали як антитезу буржуазному міщанству й художньо-естетичне знаряддя порятунку суспільства від буржуазного практицизму й здрібнення людини. Тому колізія «демонізованої» надлюдини постала темою мистецтва й актуальним психотипом, родовід якого росіяни вели від поетичного образу, створеного М. Лермонтовим – Демона, що з'явився задовго до головного «смутителя» душ та умів – ніцшевського Заратустри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гозенпуд А. *Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917 [Текст] / Абрам Акимович Гозенпуд. — Л. : Музыка, 1975. — 368 с.*
2. *Константин Коровин вспоминает... [Текст] / Авторы-составители И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. — 2-е изд., доп. — М. : Изобразительное искусство, 1989. — 608 с.*

3. Лермонтовская энциклопедия [Текст] / АН СССР : Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) / Гл. ред. Мануйлов В. А. ; редкол. Андроников И. Л., Баранов В. Г., Бушман А. С., Вацуро В. Э., Жданов В. В., Храпченко М. Б. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 746 с.

4. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина [Текст] : в 2-х кн. / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. — Л. : Музыка, 1984. — Кн. 1. — 303 с.

5. О духовном родстве и глубокой взаимосвязи в судьбах и творчестве художника Михаила Врубеля и поэта Михаила Лермонтова [Электронный ресурс] / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; филолог. ф-т. — Режим доступа : <http://vrubel-lermontov.ru/analyse25.php>

6. Федор Иванович Шаляпин [Текст] : в 3-х тт. / Ред.-сост. Е. А. Грошева. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Искусство, 1977. — Т. 2 : Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. — 600 с.

УДК 782.1:792.54

Валерий Панасюк

«ДЕМОН»: ОБРЕТЕНИЕ ТЕЛА

На материале постановочной истории оперы А. Рубинштейна «Демон» исследуются проблемы сценического воплощения литературного образа. В историческом аспекте прослеживается динамика формирования на российской оперной сцене визуально-пластического облика главного героя. Выявляются аналогичные процессы в творчестве М. Врубеля, что свидетельствует об универсальности освоения языками разных искусств образа лермонтовской поэмы.

Ключевые слова: опера, код, дух, тело, пол.

Валерій Панасюк. «Демон»: набуття тіла

На матеріалі постановочної історії опери А. Рубінштейна «Демон» досліджуються проблеми сценічного втілення літературного образу. В історичному аспекті простежується динаміка формування на російській оперній сцені візуально-пластичного вигляду головного героя. Виявляються аналогічні процеси у творчості М. Врубеля, що свідчить про універсальність освоєння мовами різних мистецтв образу лермонтовської поеми.

Ключові слова: опера, код, дух, тіло, стать.

Valeriy Panasiuk. The “Demon”: incarnation

Stage impersonation of literary type studied in connection with the history of staging “The Demon”, an opera by A. Rubinstein. The way the protagonist character has been shaped in Russian opera is traced in the light of history. Analogous processes are traced in the works of M. Vrubel, which shows, that the languages of different arts are equally able to express the type of the poem by M. Lermontov.

Key words: opera, code, spirit, body, sex.

В юмористическом рассказе «Декадент» В. Дорошевича, короля русского фельетона начала XX в., одна из героинь, а именно, «блондинка», поведала попутчице, а именно, «брюнетке», историю своего замужества. Она отчаянно влюбилась в поэта-декадента, начитавшись его стихов, а потом, наслушавшись его «речей», пошла с ним под венец. «Читаю его стихи, на стену лезу. Девушка я была рыхлая и двадцати двух лет. Мочи моей нет – стихи его читать. “Ввинчивает” да “ввинчивает”. Тьфу! Непонятно, а душу метит и кровь в голову бросает. Познакомились. Женихом был, – зубами скрежещет. “Я, говорит, тебя вельзевуловым сладострастным мукам подвергну. Ты, говорит, Прозерпиной у меня будешь. Ты про Прозерпину когда слыхала? Которую Плутон, бог ада...” Да как скажет: “бог ада”, – глаза растаращит, – смотреть страшно. “Которую Плутон, бог ада, в свое подземное царство увлек. Я, говорит, тебя преступной любовью любить буду. На адском огне сожгу!” Ну, и пошла» [8, с. 126].

Но утром после свадьбы «блондинку» постигло страшное разочарование. «Бог ада» встал, «сельтерской воды выпил. “Принеси, говорит, мне твои бумаги!” Принесла, что в приданое выдали... “Это у тебя, говорит, в каких бумагах приданое лежит?” – “В харьковских, говорю, земельных!” – “Это, говорит, Аксинья, не лафа. В харьковском земельном все ялтинские дачи заложены. А в Ялте, – знаешь? – стала революция, дачи до основания жгут. Надоть, говорит, все на облигации Петербургского кредитного общества перевести. В Петербурге домов жечь не будут!” Так мне, скажу я вам, тогда под сердце подступило. Бумаги-то несла, – дрожала. “Что он, декадент, с ними делать будет?...” А он... Лучше бы он тогда их драть или жрать зачал. Все одно, отняла бы. Ну, съел бы одну, две акции. Не разорил бы. Но, по крайности, хоть было бы необыкновенно! А то муж как муж» [8, с. 127—128].

Эта история женских разочарований – история горькая и типичная – легко укладывается в простую схему: на словах – одно, а на деле – другое. Демон, обещавший муки адской любви, в действительности оказывается заурядным мужем. Универсальность модели этого фельетонного сюжета позволяет легко спроецировать её в контекст гуманитарных исследований. С учетом приоритетности в современной культуре визуального кода становится особенно *актуальной проблемой перевода образа из одной художественной системы в другую*. Её в свое время решал И. Бродский, пытаясь дать ответ на вопрос: «способна ли одна форма искусства изобразить другую, может ли визуальное удержать семантическое?» [3, с. 95]. Этой же проблемой в проекции «Ф. Достоевский и музыкально-театральное искусство» занимался А. Гозенпуд [5]. Специфику процесса перевода литературного образа в систему координат изобразительного искусства на материале творчества А. Блока исследовали А. Гордин и М. Гордин [7].

В результате сопоставительного анализа оказывается, что слова – это «одно», а в театральном-постановочном деле выходит нечто «другое». Поэтому целесообразно исследовать проблему в перспективе *семиотической теории*, универсальность которой обеспечивает продуктивность сравнительной характеристики явлений разных художественных отраслей.

Перевод с одного «языка искусства» на другой – это процедура изменения кода. В условиях изменения кода, то есть системы означающих, логически возникает вопрос о судьбе означаемого: остается ли оно неизменным или претерпевает какие-то метаморфозы? Может ли реально зримый персонаж оперного спектакля сохранить семантику литературного героя? Итак, *объектом исследования* становятся процессы перекодировки, то есть «перевода» художественного образа с одного языка искусства на другой. При этом *предметом исследования* являются процедуры оперно-сценического воплощения персонажа вербального текста.

Для получения ответов на возникшие вопросы целесообразно проанализировать факты истории сценического воплощения оперы А. Рубинштейна «Демон» (первая постановка – 1875 г.). Выбор именно этого произведения, то есть, *материала* исследования, объясняется несколькими причинами. Во-первых, обширной

постановочной практикой одного из самых репертуарных сочинений, бесспорно, принадлежащих к русской оперной классике. Во-вторых, наличием литературного первоисточника, что автоматически провоцирует сопоставительные характеристики текстов – вербального и музыкально-театрального. В-третьих, характером главного персонажа – Демона. Этот «дух изгнания», «дух беспокойный, дух порочный», «вольный сын эфира» – герой «восточной повести» М. Лермонтова – с учетом оперного искусства как специфически кодирующей системы требует своего *воплощения в буквальном значении слова*.

Следует учитывать, что опера – система, располагающая несколькими кодами. Один из них – визуальный. Поэтому *целью статьи* является установление системы перекодировочных процедур, коим подвергается вербальный образ в процессе его сценического воплощения. Анализируется «крайний случай» перевода реального художественного, в данном случае, литературного, образа в другую кодирующую систему, в частности, визуально-сценическую; при этом прослеживается процесс возможных изменений означаемого.

Итак, уже в ходе создания партитуры образ главного героя сексуально дифференцируется. Демон наделяется баритоном – средним мужским голосом, свидетельствующим о половой зрелости его носителя и по своим тесситурным показателям не допускающим сексуальной неопределенности. Сценическое воплощение оперного – вербально-музыкального по коду – текста требует «тела», однако его наличие противоречит самой исключительно духовной – «эфирной» – природе персонажа. Поэтому нет ничего удивительного в том, что И. Мельников и Б. Корсов (первые исполнители партии), по утверждению А. Гозенпуда, «не нашли убедительного внешнего облика Демона» [6, с. 130].

Каким был явлен публике «дух изгнания», можно судить по сохранившимся фотодокументам. Например, и у И. Мельникова (Петербург, Мариинский театр, 1875), и у П. Хохлова (Москва, Большой театр, 1879) – бритые физиономии и длинноволосые парики. Примечательно отсутствие на их лицах какой бы то ни было растительности (усов, бороды, бакенбардов) – убедительных признаков маскулинности – и наличие романтических кудрей, которые усложняют процесс половой идентификации. Половая неопределенность усиливается и сценическим костюмом. Например, используемый И. Мельниковым

плащ, как о том свидетельствуют фотодокументы, драпирует тело, и его можно, с учетом современной модельной практики, классифицировать как «унисекс», то есть, одежду, предназначенную для равного употребления и мужчинами, и женщинами.

В итоге бесплотный дух в его визуально-сценическом воплощении оказывается сексуально недифференцированным, неопределенным. Тенденция к размыванию или даже полной утрате признаков маскулинности дает эффект, который можно назвать эффектом сценической андрогинности, и становится постановочной традицией. Об этом, например, свидетельствуют фотоматериалы, на которых запечатлены эпизоды сценической версии оперы А. Рубинштейна, осуществленной Горьковским театром оперы и балета имени А. С. Пушкина (1979): народный артист Татарской АССР В. Степанов гладко выбрит, награжден романтическими кудрями и одет в сценический туалет, не поддающийся половой идентификации.

Интересно, что андрогинность является отличительной чертой одного из Демонов, воплощенных М. Врубелем в живописи и скульптуре. Сопоставление нескольких вариантов олицетворения Демона в перспективе исследования проблемы перевода художественного образа из одной кодирующей системы в другую дает очень интересные результаты.

Следует отметить, что телесная осязаемость является одним из специфических показателей скульптуры как отрасли изобразительного искусства. Это становится особенно очевидным, когда дело касается памятников. Ведь, собственно, процесс их изваяния есть процедура воссоздания реального тела. И тогда необходимость достижения портретного сходства и точного воспроизведения анатомических особенностей туловища становится частью главной задачи скульптора – создания полисемантического художественного образа.

Скульптурное воплощение тела «духа изгнания» – дело практически невыполнимое. В свое время А. Бенуа по поводу врубелевского «Демона поверженного» писал: «Демон очеловечился. Врубель подошел к границе банальности..., но не перешел её» [цит. по: 7, с. 163]. В скульптуре, совершая процесс очеловечивания, трудно не впасть в банальность телесного, своим наличием отрицающего какую бы то ни было «бесплотность». М. Врубель изваял только го-

лову (1890, раскрашенный гипс). Именно этот скульптурный объект отличают те признаки «сценической андрогинности», которые были явлены на театральных подмостках исполнителями оперы А. Рубинштейна. Кстати, и современниками, и исследователями жизни и творчества М. Врубеля неоднократно отмечался факт чуть ли не портретного сходства скульптурной версии и первого живописного варианта, созданного ещё в киевский период (середина 1880-х гг.). Именно о киевском воплощении «духа изгнания», которое не сохранилось, отец художника отзывался так: «Демон этот показался мне злою, чувственною..., отталкивающею... пожилою женщиною» [цит. по: 12, с. 21].

Таким образом, бесплотность отождествляется с андрогинностью, предполагающей одновременное наличие в объекте признаков мужского и женского, что подтверждается результатами изобразительной и сценической практики.

Логически можно предположить приоритетность характера одного из полов, наличие так называемой половой доминанты в других версиях, о чём, собственно и свидетельствует творчество художника.

Действительно, у М. Врубеля «Демон сидящий», созданный в тот же год, что и скульптурный (1890), в половом отношении дифференцирован за счет подчеркнутой рельефности мускулатуры его фигуры. Однако в статье «Памяти Врубеля» (апрель-май 1910 г.) А. Блок, сопоставляя созданные художником в разные годы живописные интерпретации образа Демона, обнаружил своеобразную динамику телесного: «У Падшего уже нет тела, – но оно было когда-то, чудовищно-прекрасное» [2, с. 339]. «Демон поверженный» (1902) воплощен по-иному: «Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше названье тех преобладающих трёх цветов, которым ещё “нет названья” и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший» [2, с. 339]. Оказывается, что телесно не воплотимый Падший дух обретает символическое воплощение в цвете, через которое «считывается» А. Блоком и судьба самого М. Врубеля.

Что же касается «женской линии», то её своеобразным воплощением можно считать нереализованный замысел С. Параджанова. Режиссер был увлечен творчеством М. Лермонтова и М. Врубеля (один из его проектов – фильм, посвященный пребыванию художника в Киеве) и намеревался делать картину, где в роли Демона должна

была сниматься М. Плисецкая, окутанная «туманами крепдешина». Для С. Параджанова андрогинность – способ визуализации ирреальной сущности персонажа, экранизации самой идеи исключительности, той «божественной отметины», которая есть, например, во всяком гениальном художнике. Именно такая половая подмена произведена им в фильме «Саят-Нова» («Цвет граната») 1968 г., когда грузинская актриса С. Чиаурели была «травестирована» в великого армянского поэта.

На оперной сцене производить подобные манипуляции с полом не позволяет вокальная маркировка персонажа, чем, собственно, и объясняется приоритетность маскулинной тенденции. Например, в сценическом имидже Б. Корсова и И. Прянишникова она была подчеркнута обилием растительности на лицах актеров – бородой и усами. Однако при этом возникает вопрос: что же собой представляет мужчина, поющий баритоном и упорно настаивающий на своем «эфирном» происхождении?

В этом отношении очень показателен Демон в интерпретации М. Баттистини. По утверждению Ф. Пальмеджани, сам певец намеревался создать «прекрасного ангела [курсивы наши – В. П.], вместо того, чтобы изображать коварное чудовище» [11, с.103]. Я. Вайда-Королевич, его партнерша по сцене, свидетельствовала, что «это был *красивый* Демон» [4, с. 52]. А. Ольховский, несколько раз видевший М. Баттистини в опере А. Рубинштейна, отмечал его «*импозантность*» в роли «грешного ангела» [10, с. 20]. Итак, можно сделать вывод о том, что на сцене был явлен «красивый и импозантный» мужчина. Это же подтверждают и фотоматериалы.

Но обнаруживается странное соединение, казалось бы, несоединимого, оправданное в XX в. творческой практикой художников-сюрреалистов. Демон-Баттистини – настоящий мужчина «из плоти и крови», с бородой, с усами, оказывающими «сильное действие» на женский пол, с развитой мускулатурой обнаженных рук и... с крыльями. Я. Вайда-Королевич вспоминала, что певец «в пепельного цвета наряде, мягкими складками облекавшем... фигуру и ниспадавшем до земли..., с огромными серыми крыльями... действительно казался неземным существом» [4, с. 52]. В чём же секрет такого сильного зрительного впечатления?

Во-первых, следует отметить колористическую сбалансированность всех элементов сценического костюма, благодаря которой и достигался соответствующий визуальный эффект.

Во-вторых, казалось бы, декоративно-бесполезный аксессуар сценического костюма – крылья – семантически важен как свидетельство возможности полета. Кстати, в свое время И. Мельников отказался от них. По версии А. Гозенпуда, певец опасался, «что фигура Демона с большими крыльями будет неуклюжей и вызовет смех» [6, с. 130].

В-третьих, сюрреалистически алогичная комбинация «фирменных» усов М. Баттистини и «наряда», описанного партнершей, неожиданно приобретает сакральную семантику. Можно предположить, что здесь срабатывает механизм культурной памяти. Например, о традиционном облике православного священника, где отличительные половые признаки (усы, борода) сочетаются с асексуальным по своему характеру облачением. Мужское тело, не одетое в повседневный, маркированный половой принадлежностью, костюм, а облаченное в ритуальные ризы, производит эффект сакральной избранности его обладателя. Всё это корреспондирует с идеями поэта Е. Харитонова, для которого реальность превращения заурядного представителя «сильной половины человечества» в художественно ценностный объект напрямую связана с семантикой костюма: «Для возрождения мужчины как цветка и брильянта надо вспомнить хламиду, епитрахиль, порфиру; без сюртука, без брюк» [13, с. 221].

Таким «цветком и брильянтом» и был М. Баттистини в роли Демона. Поэтому перед публикой предстал не «дух изгнания», а «неземной мужчина». В данном случае этот оксюморон определяет тот художественный объект, которым становился «светский шармер» и «соблазнитель с опытом», коим, собственно, и выглядел популярный певец в партикулярном платье на многочисленных фотокарточках.

В условиях «укрепления» мужского компонента в сценическом облике Демона актуальность приобретает вопрос о необходимости осуществления полета. Полет как идея, только заявленная, но не реализованная М. Баттистини, есть важнейшее проявление «бесплотности» персонажа, его «воздушной сущности». Но изменения семантики означаемого в процессе осуществления кодовых инверсий необратимы, в результате чего «вольный сын эфира» становится

«мужчиной летающим». При этом реальность постановочной практики весь массив гуманитарных проблем переводит автоматически в плоскость проблем производственных. В частности, возникает необходимость обеспечения «перемещаемости» одного из «членов трудового коллектива» по воздуху в пределах пространства сценической коробки с учетом соблюдения правил техники безопасности.

В эпоху высоких технологий, на нынешнем рубеже веков и тысячелетий, такого рода «инфернальные» проблемы легко разрешимы, о чём свидетельствует интерпретация «Демона» А. Рубинштейна на сцене «Новой оперы» (Москва, премьера – 30 января 1999 г.). Концепция постановщиков (режиссер – М. Ефремов, художник – В. Герасименко) реализована в контрастном сопоставлении двух миров: Тамары – света и земли – и Демона – тьмы и воздуха. При этом главной становится идея мобильности центрального персонажа, реализуемая при помощи механизма: «Демон парит в воздухе, стоя на площадке большого операторского крана, – в разных направлениях он прорезает пространство зеркала сцены и вылетает до первых рядов амфитеатра» [9, с. 11].

Взаимоотношения человека и любого механизма очень разнообразны, но их смысловая сущность практически исчерпывается вопросом: кто кем управляет? Если процесс управления реально зрим, то для постороннего он становится фактом одушевления бездушной машины. Приобретаемая механизмом мобильность понимается в таком случае как акт своеобразной персонификации, что опосредованно подтверждает главенство человека в их взаимоотношениях. Когда же субъект управления по каким-либо причинам идентифицировать не удается (например, он скрыт тонированным стеклом), то в таком случае перемещающийся аппарат понимается как автономный организм. Он не зависим от человека – человека, который при этом или отторгается, или поглощается, становится частью механизма, то есть, деперсонифицируется.

Именно такой эффект производит Демон, находящийся на площадке операторского крана. Он, будучи частью машины, становится мобильно пассивным, превращаясь из перемещающегося в перемещаемое, что противоречит его заявленной эфирной сущности. Тем самым отрицается очень важная для понимания семантики образа идея

крыльев не только как олицетворения возможности полета, но и как визуального свидетельства небесного генезиса персонажа.

Этот концепт становится ключевым в спектакле Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (преьера – 11 июня 2008 г.). Правда, реализован он, казалось бы, неожиданно, хотя и является убедительно логичным в контексте ранее анализировавшегося постановочного опыта. У М. Баттистини идея крыльев была заявлена, но осталась мобильно не реализованной. В сценической версии «Новой оперы» перемещаемость персонажа по воздуху достигалась с помощью механизма, отрицающего саму идею «крылатости».

В постановке режиссера Г. Тростянецкого и сценографа С. Пастуха крылья мобильны, «полётны», но отделены от тела баритона. Они являются визуальным воплощением эфирности парящего духа, вся драматургия развития образа которого реализована в пластической динамике. Крылья дышат, действуют, «отыгрывают» весь диапазон эмоций главного героя – Демона. При этом С. Пастух не скрывает секрета их мобильности: они управляются с колосников механизмом, по своему устройству напоминающим систему управления тростниковыми куклами. В результате возникает тот эффект мистической одухотворенности, который заложен в самой природе кукольного театра.

Крылья, отделенные от тела, выполняют и важную сценографическую функцию, являясь частью, а иной раз, и смыслообразующим компонентом инсталляционной композиции. Поэтому реальному актеру трудно, практически невозможно соответствовать столь семантически мощному визуальному образу. В результате тело, лишенное крыльев (понимай – духа), означает тело – мужчину, транслирующего на публику вербально-музыкальный текст, по необъяснимому режиссерскому замыслу, то со сцены, то из зрительного зала.

Согласно логике Р. Барга [1], когда семантика визуального или словесного образования исчерпывается телом, живая эротика застывает в специфически организованной порно-информации, являя результат работы механизма смерти. Нечто подобное наблюдается и в данной постановке, где актеру избежать смертоносной порнографичности можно, только одухотворив тело «исключительным» голосом. Тогда

особенно актуальным становится вопрос о технической и актерской оснащенности вокалиста, низкий (или недостаточный) уровень которой ведет к семантическому дисбалансу: смыслово насыщенный визуальный образ – и смыслово пустое тело артиста.

Проанализировав практику сценической интерпретации оперы А. Рубинштейна, можно сделать некоторые *выводы*.

Во-первых, переход художественного образа из одной кодирующей системы в другую приводит к необратимому преобразованию семантики означаемого. Лермонтовский «дух изгнания» в условиях действия оперного кода обретает реально осязаемую плоть.

При этом, во-вторых, обнаруживается своеобразная динамика в опыте такого рода воплощения. Изначальная андрогинность – соединение черт женского и мужского – понимается как попытка сценической реализации сверхъестественной сущности персонажа. При условии половой дифференцированности актуальной становится проблема воплощения идеи полета и крыльев – бесспорного свидетельства возможности его осуществления. В одном случае полетность понимается как процесс перемещения персонажа в пределах сценической коробки, например, с помощью технических средств. Другое решение предполагает создание полисемантического и полифункционального объекта, максимально воплощающего «эфирность» персонажа посредством отделения его от тела реального артиста.

В результате и становится очевидной та метаморфоза, которая происходит с означаемым в процессе перевода его из одной кодирующей системы в другую: дух, воплощенный на сцене, становится плотью. Именно тогда становится понятным глубокое разочарование писателей и литературоведов – «людей Слова», которое они испытывают, видя сценическое – оперное или драматическое – воплощение вербального текста. Они, как «блондинка» из фельетона, полагают, что слово не должно расходиться с делом и не подозревают, что разные языки искусства по-разному рассказывают о разном. Правда, «блондинки» не глупы: они просто доверчивы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. *Camera lucida [Текст]* / Ролан Барт ; пер., коммент. и послесл. М. К. Рыклина. — М. : Ad Marginem, 1997. — 224 с.

2. Блок А. А. Памяти Врубеля [Текст] / А. А. Блок. Собрание сочинений в 6 тт. — М. : Правда, 1971. — Т. 5. Проза. — С. 337—340.
3. Бродский И. Поклониться тени [Текст] / Иосиф Бродский // Поклониться тени : Эссе. — СПб. : Азбука-классика, 2006. — С. 82—108.
4. Вайда-Королевич Я. Жизнь и искусство [Текст] / Янина Вайда-Королевич. — Л.-М. : Искусство, 1965. — 344 с.
5. Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство [Текст] / А. А. Гозенпуд. — Л. : Советский композитор, 1981. — 224 с.
6. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1873—1889) [Текст] / А. А. Гозенпуд. — Л. : Музыка, 1973. — 328 с.
7. Гордин А. М., Гордин М. А. Александр Блок и русские художники [Текст] / А. М. Гордин, М. А. Гордин. — Л. : Художник РСФСР, 1986. — 368 с.
8. Дорошевич В. М. Рассказы и очерки [Текст] / В. М. Дорошевич. — М. : Современник, 1986. — 351 с.
9. Езерская Е. «Демон» блестящий [Текст] / Елена Езерская // Музыкальная жизнь. — 1999. — № 8. — С. 11—12.
10. Ольховский Е. Книга о великом итальянском певце [Текст] / Е. Ольховский // Пальмеджани Ф. Маттиа Баттистини. Король баритонов. — Л.-М. : Музыка, 1966. — С. 5—25.
11. Пальмеджани Ф. Маттиа Баттистини. Король баритонов [Текст] / Франческо Пальмеджани. — Л.-М. : Музыка, 1966. — 179 с.
12. Тарабукин Н. М. Михаил Александрович Врубель [Текст] / Н. М. Тарабукин. — М. : Искусство, 1974. — 174 с.
13. Харитонов Е. Слезы об убитом и задушенном [Текст] / Евгений Харитонов // Под домашним арестом : собр. произв. — М. : Глагол, 2005. — С. 220—264.

О ВЛИЯНИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ НА СТИЛИСТИКУ РОМАНСОВ А. РУБИНШТЕЙНА

В аспекте проблем интерпретации в классе концертно-камерного пения рассматриваются романсы А. Рубинштейна на стихи русских поэтов. Подчеркивается важность работы исполнителей с текстом как первоосновой музыкального образа. Обобщаются жанрово-стилистические особенности вокальной лирики композитора.

Ключевые слова: А. Рубинштейн, вокальная лирика, романс, поэтический первоисточник, песня, басня, баллада.

Світлана Клебанова. Про вплив російської поезії на стилістику романсів А. Рубінштейна

В аспекті проблем інтерпретації в класі концертно-камерного співу розглядаються романси А. Рубінштейна на вірші російських поетів. Підкреслюється важливість роботи виконавців із текстом як першоджерелом музичного образу. Узагальнюються жанрово-стилістичні особливості вокальної лірики композитора.

Ключові слова: А. Рубінштейн, вокальна лірика, романс, поетичне першоджерело, пісня, байка, балада.

Svetlana Klebanova. About influence of Russian poetry on the style of romances by A. Rubinstein

A. Rubinstein's romances on the verses of Russian poets are considered in the aspect of interpretation problems in the chamber singing classes. We stress the importance of the work of interpreter with the text as an origin of a music image. The genres and stylistic peculiarities of the composer's vocal lyrics are generalized.

Key words: Anton Rubinstein, vocal lyrics, romance, poetic source, song, fable, ballad.

Антон Григорьевич Рубинштейн – гениальный пианист, крупнейший организатор музыкальной жизни, композитор, создавший ряд прекрасных произведений в разных жанрах, сохранивших ценность в современной концертной практике – был одной из центральных фигур русской культуры второй половины XIX в. Романс – это та жан-

ровая сфера творчества, где А. Рубинштейн ярко проявил сильные стороны своего композиторского дарования. В его вокальной лирике значительное место занимают сочинения, написанные на стихи немецких поэтов (И. В. Гёте, Г. Гейне, Р. Левенштейна, Й. Эйхендорфа, Л. Уланда, Э. Гейбеля, С. Г. Мозенталя и др.).

Задача настоящей статьи – раскрыть особенности прочтения *русской* поэзии как поэтического первоисточника вокальной лирики А. Рубинштейна, что представляется актуальным с точки зрения постижения и воссоздания стиля композитора в современной исполнительской интерпретации. Тем самым можно вернуть из забвения замечательные образцы вокальной лирики А. Рубинштейна и повлиять на процессы формирования исполнительских и слушательских симпатий, а также научной оценки творчества композитора.

Своей *конечной целью* автор видит глубокое понимание и постижение стиля вокальной лирики А. Рубинштейна в процессе её интерпретации в классе концертно-камерного пения.

Уже в юные годы (в 14 лет) А. Рубинштейн живо интересовался поэтическим творчеством А. Пушкина, М. Лермонтова, В. Жуковского, И. Гёте, Ф. Шиллера, что свидетельствует о высоком художественном вкусе молодого музыканта. К этому же времени относятся и его первые композиторские опыты. В частности, «Молитва», написанная на текст популярного стихотворения М. Лермонтова, стала первым романсом А. Рубинштейна, получившим известность. Это вокальное сочинение и ещё несколько других были опубликованы; их музыка была навеяна интонациями русского романса и бытового танца. Показателен тот факт, что и поэт, и композитор в одном и том же возрасте задумывались над одними и теми же проблемами, отражая каждый в своём творчестве метания человеческой души.

К 50-м гг. А. Рубинштейн достиг композиторской зрелости. Сознывая несовершенство своих ранних композиций, он заново пронумеровал свои произведения (начиная с написанных во второй половине 1848 г.), сожалел о том, что допускал к изданию незрелые юношеские сочинения. В этот период А. Рубинштейн создаёт музыку исключительно на тексты русских поэтов; по-видимому, он стремился проникнуться духом русского национального творчества. Общий характер вокальных пьес, их тематика, построение, раскрытие в них

текста свидетельствуют о том, что музыкант хорошо знал творчество русских композиторов предшествующей эпохи и свободно владел характерными для них приёмами сочинения. Интонационной основой произведений этого периода является, главным образом, городская песня-романс; заметна также близость некоторых из них к бытовым танцевальным жанрам, особенно вальсу (например, «Тучки небесные» на стихи М. Лермонтова).

В период с 1848 по 1854 гг. А. Рубинштейном были написаны: 9 песен на стихи А. Кольцова, 6 – на басни И. Крылова, сборник романсов оп. 36 (на стихотворения М. Лермонтова, А. Пушкина, Е. Рас-топчиной, Воскресного); 6 песен (на тексты В. Жуковского, М. Лермонтова, Д. Давыдова); 12 дуэтов (на слова А. Пушкина, М. Лермонтова, В. Жуковского, А. Кольцова, Д. Давыдова, И. Дмитриева, Н. Грекова, А. Дельвига), а также отдельные романсы на стихи М. Суханова («Ласточка»), А. Майкова («Молитва перед битвой» для голоса с хором) и М. Лермонтова («Русалка» для контральто с женским хором).

Наибольшее количество романсов написано А. Рубинштейном на стихи *Алексея Васильевича Кольцова*. Обращение к поэзии А. Кольцова было не случайным и свидетельствует о прогрессивных устремлениях молодого музыканта. В частности, интерес к поэзии А. Кольцова был подогрев также статьями В. Белинского, на волне демократических настроений общества призывавшего русских композиторов писать музыку на стихи поэта. В своём творчестве А. Кольцов опирался на крестьянский фольклор; тематика его «песен» перекликается с мотивами народной поэзии, стилистика – речевой напевностью. Он использовал традиции устного крестьянского народного творчества в своих оригинальных «песнях». Также на поэзию А. Кольцова влияли художественные образы и язык городской бытовой песни-романса. В своих лучших сочинениях А. Кольцов сумел органически сочетать крестьянскую фольклорную основу с художественными приёмами поэзии города и его предместий. А. Рубинштейн, в свою очередь, тоже попытался соединить в своей музыке русские народные крестьянские попевки с мелодическими оборотами городского романса, но, если романсовые интонации были близки и понятны композитору, то песенные традиции русской деревенской культуры были далеки и малознакомы, в силу условий формирования его личности. Когда же

стилистика стихов была ближе городской песне-романсу, А. Рубинштейн находил верный интонационный строй. Например, песня «Перстенёчек», в которой, хоть и в зачаточном виде, но довольно заметно прослеживается композиторский метод драматического развития образа, в дальнейшем нашедший развитие в романсах П. Чайковского.

После Отечественной войны 1912 г., в обстановке роста русского народного самосознания, были написаны лучшие басни *Ивана Андреевича Крылова*, которому его «эзопов язык» позволял высказывать острые критические суждения и оппозиционные взгляды. Идея положить на музыку тексты И. Крылова возникла у А. Рубинштейна под влиянием статей В. Белинского и интереса к сатирической стороне поэзии И. Крылова. Сборник «басен» А. Рубинштейна открывает романс «Кукушка и орёл». Власть имущие могут заставить именовать кукушку Соловьём, но не в силах превратить бесталанного человека в артиста, заставить народ восхищаться искусством Кукушки, названной Соловьём. В письме к матери А. Рубинштейн писал: «Правительственные круги предоставляют вакантные должности в художественных учреждениях посредственностям, ибо посредственность не опасна тем, кто мнят себя артистами, благодаря титулам и миллионам» [цит. по: 1, с. 103]. Отражением этой мысли является и «Парнас», где, согласно сюжету, музицирующие ослы сговариваются принимать на Парнас лишь тех, в чьих голосах имеется «ослиное упрямство».

В романсе-басне «Осел и Соловей» композитор противопоставляет музыкальные характеристики вельможи (Осла) и артиста (Соловья). Осёл – портрет напыщенного и глупого чиновника – монотонный «тупой» мелодический оборот, который медленно спускается – вступление к речи осла; сама же речь – «торжествующая» кварта и гротескная квинта в конце. Соловей – «соловьинные» трели у фортепиано и свободно льющаяся мелодия широкого диапазона у вокалиста. Основная трудность при изучении этого романса заключается в особенностях интонирования речи персонажей. Для создания характеристики Осла следует применить самоуверенную напыщенную «бестембровость», Соловья – теплую, темброво богатую манеру исполнения. «Мораль» басни – «Избави, Бог, и нас от таких судей» должна исполняться очень значительно.

«Квартет» – сатира на дилетантствующих музыкантов из великосветских кругов. Сатирический характер создается сочетанием с текстом И. Крылова нарочито трафаретного оперного речитатива, а также имитацией разноголосицы участников квартета. Басни «Стрекоза и муравей» и «Ворона и курица» менее удалась композитору, музыка в них лишена характерности.

В целом, в романсах на басни И. Крылова композитор успешно использует иллюстративные, звукоизобразительные моменты: в романсе «Кукушка и орёл» – крик кукушки, в «Квартете» – какофонию квартетистов, в «Парнасе» – крик осла, в «Осле и соловье» – соловьиные трели. По мнению В. Васиной-Гроссман, цикл «басен» А. Рубинштейна, написанный задолго до создания сатирических пьес А. Даргомыжского, во многом предвосхищает его реалистические искания [2]¹.

В 1868 г. А. Рубинштейн вновь обращается к русской поэзии. Им написаны «12 романсов на стихи русских поэтов» ор. 78. Особенно выделяются в этом цикле два превосходных романса: «Еврейская мелодия» на текст *М. Лермонтова* («Душа моя мрачна») и «Узник» на стихи *А. Пушкина*. Трагично-пессимистическое начало в поэзии М. Лермонтова, дух бунтарства были близки А. Рубинштейну, отсюда и выбор стихов, которые вдохновляли композитора – молитва «Не обвиняй меня, всевышний», «Желание», «Кинжал», «Утёс», «Тучки небесные» и др. В «Еврейской мелодии» А. Рубинштейн сумел совместить два разнородных начала: восточный колорит и интонации бытового русского романса. В основе «Узника» лежит та же поэтическая идея, что и в стихотворении М. Лермонтова «Желание» – сопоставление вольнолюбивых помыслов узника и мрачной действительности. В этих романсах нашло выражение стремление композитора лаконичными средствами показать развитие внутреннего психологического состояния его героя.

В 1877 г. А. Рубинштейн пишет «Двенадцать романсов» ор. 101 на слова *А. К. Толстого*, которые являются самым показательным сочинением конца 70-х гг. Написанные в жанре романтической баллады в духе В. Жуковского («Волки») и проникнутые тоской по старине

¹ Басни И. Крылова и в наше время не утратили своей актуальности. Подтверждением этому служит вокальный цикл, написанный украинским композитором Дмитрием Львовичем Клебановым, который с успехом исполняется и используется в программах по концертно-камерному пению в музыкальных вузах.

(«Князь Ростислав в земле чужой»), сочинения оказались неудачными, поскольку А. Рубинштейну был чужд подобный поэтический жанр. Если говорить о стилизации А. К. Толстого под народную песню «Кабы знала я», то «поднять» это стихотворение до высот подлинной музыкальной драмы удалась только П. Чайковскому. Зато романсы, написанные на лирические стихи – несомненная удача композитора!

Романс «Не ветер, вея с высоты» проникнут чистотой нравственного чувства. Важную роль в его выразительности играет аккомпанемент – спокойно и мягко струящиеся гармонические фигурации. В романсах «Дробится и плещет волна» и «Вздымаются волны, как горы» А. Рубинштейн выступает как художник-маринист. В то же время, благодаря мастерству композитора, выразительность аккомпанеента позволяет передать и бушующие в человеческой душе страсти. Эти два романса высоко оценила В. Васина-Гроссман, обратив внимание на черты преемственности, наблюдающиеся в романсах Н. Римского-Корсакова на те же слова, а также в фортепианной фактуре некоторых романсов С. Рахманинова [2].

Один из лучших романсов этого опуса – «*Звонче жаворонка пень*». Спустя двадцать лет Н. Римским-Корсаковым на этот же текст был написан романс, на первый взгляд, по фактуре напоминающий романс А. Рубинштейна. Но, если в музыке Н. Римского-Корсакова на протяжении всего романса сохраняется одно и то же эмоциональное состояние – трепещущая весенняя жизнерадостность, то романс А. Рубинштейна является выражением вольнолюбия и драматизма.

Изучение любого романса в классе камерно-концертного пения должно, на наш взгляд, начинаться с работы над поэтическим текстом (отдельно от музыки). Сначала студент-вокалист должен продекламировать стихотворение, почувствовать мелодику стиха, разобраться в смысловых акцентах. Следует рекомендовать студенту ознакомиться с творчеством автора стихов: выяснить, в какое время он жил, кто были его современники – всё это поможет не только успешной интерпретации произведения, но и расширит кругозор исполнителя.

Следующим этапом работы должно быть *произнесение текста в темпоритме музыки*. (Этот приём помогает студенту избежать ненужной акцентировки безударных слогов, что часто случается с молодыми вокалистами, когда они бездумно «подставляют» слова

под ноты). После чего начинается *работа над фразировкой*. В романсе А. Рубинштейна «Звонче жаворонка пенье» каждая строка первого четверостишья заканчивается длинной нотой, на которой останавливается дыхание, и, в результате, возникают дробные фразы, которые невозможно собрать в одно целое. Если же студент, усвоив смысл поэтического текста, мыслит в соответствии с ним целой фразой и превосходит следующую, форма произведения сохраняется, как и непрерывность изложения музыкальной мысли от начала до конца.

Трудность следующего четверостишья заключается в том, что композитор секвенционно повторяет фразу «*разорвав тоски оковы, цепи пошлые разбив*». Следует обсудить со студентом, почему А. Рубинштейн применил этот прием. Вероятно, благодаря секвенции, звучащей полутонном выше, подчеркивается трудность процесса весеннего обновления сил природы, подобного освобождению стремящегося к свету человеческого духа. Той же цели служат и повторы в следующей затем фразе – «*набегают жизни новой*» – где слова «жизни новой» также повторяются дважды, повышаясь в тесситуре.

Таким образом, каждая следующая строка стихотворения написана композитором с удвоением фразы и с новым накалом, что приводит к яркой кульминации в коде – торжеству пробудившейся природы. Задача исполнителя – распределить свои силы так, чтобы романс слушался на одном дыхании.

В её решении значительная роль принадлежит пианисту-концертмейстеру. На протяжении всего романса фактура меняется с каждым четверостишьем. В экспозиции пунктирное сопровождение дополняется фразой в левой руке, заполняющей длинные ноты у певца. Аккомпаниатору важно избежать здесь излишней акцентировки. В следующем эпизоде («*разорвав тоски оковы*») в левой руке появляются неудобные для пианиста ходы – октава и две дуодецимы. Чтобы избежать «хромающего» эффекта, концертмейстер должен точно следовать фразировке вокалиста. При новом изменении фактуры (синкопированные аккорды) пианист должен «опираться» на сильную долю, ни в коем случае не акцентируя синкопы, и следовать за вокалистом, поддерживая общую музыкально-драматургическую линию.

Заключительный эпизод *meno mosso* написан А. Рубинштейном с «густым» аккордовым аккомпанементом, подчеркивающим торже-

ственность заключительной фразы. Важно, чтобы концертмейстер не заглушил голос вокалиста, сохранив звуковой баланс.

Летом 1990 г. А. Рубинштейн ещё раз обращается к песенному жанру и в течение трёх лет пишет 22 романса, 2 баллады и дуэт; *из них на русские тексты написано всего три*: баллада «Перед воеводой» на стихи И. Тургенева, «Зеркало» (на текст Д. Эрнстова) и «О, дитя, живое сердце» (на слова Д. Мережковского). В романсах 90-х гг. А. Рубинштейн стремился выйти за пределы свойственных ему в прошлом методов композиции. Большая часть этих романсов написана в декламационно-аризном стиле, тогда как в романсах предшествующего периода присутствовали широкие, распевные мелодии, а в партии фортепиано применялись изобразительные и колористические приемы. А. Рубинштейн считал, что в прошлые годы его песни как-то сразу выливались наружу и, что, сочиняя их, он пел, потому что пелось. Вероятно, с годами, помимо опоры на творческую интуицию, композитор стал искать другие пути музыкального творчества.

Рассмотрим драматургические особенности баллады «*Перед воеводой*» в аспекте *исполнительских проблем*.

Баллада стоит особняком в камерно-вокальном творчестве композитора. Этим сочинением завершается тематическая группа романсов на тексты русских поэтов, проникнутых духом гордой независимости. Демократически вольнолюбивая тематика, которая была близка русской разночинной интеллигенции в середине века, воскрешена А. Рубинштейном в его конце. Музыкальные интонации и общий характер баллады тесно связаны с русским городским фольклором. В основном баллада написана в декламационном стиле, очень естественно и впечатляюще. Не случайно произведение сохранило своё художественное значение и в наши дни.

Приступая к исполнительской работе над балладой, прежде всего, следует внимательно изучить стихотворный текст, чтобы осмыслить и представить себе образы персонажей: воеводы и своеобразного русского Робин Гуда, грабившего на большой дороге богатых купцов.

Начинается баллада резким аккордом в аккомпанементе, который привлекает внимание слушателей. Задача певца-исполнителя – не отпустить это внимание до конца произведения. Каждая из первых 8-ми строк стихотворения (от автора), рисующих образ пойманного

Первый аккорд, вводящий в атмосферу рассказа; интонации издёвки в эпизоде речи воеводы; смены тональности при изменениях обстановки; торжествующие, хохочущие аккорды в конце – всё это должно находиться в сфере внимания пианиста-аккомпаниатора.

Баллада написана для баритона в удобной и выигрышной tessiture, в ней наличествуют разные по характеру персонажи, что позволяет исполнителю полностью раскрыть свои вокальные и актерские возможности.

Выводы. По результатам аналитических наблюдений, а также на основе опыта преподавательской и концертмейстерской деятельности можно сделать следующие выводы.

1. А. Рубинштейн в камерно-вокальной лирике (так же, как и в симфонической музыке), прокладывал новые пути будущим поколениям музыкантов. По его стопам шли другие, а сам А. Рубинштейн, нередко «забывая» о проторенных им тропах, прокладывал новую стезю (и всякий раз её забрасывал), либо возвращался к столбовой дороге, исхоженной предыдущими поколениями композиторов. Но всё же путь русской музыки невозможно представить без произведений А. Рубинштейна, устремлённых в будущее.

2. С точки зрения интерпретации вокального творчества А. Рубинштейна в современной концертной и учебной практике можно обобщить основные жанрово-стилистические принципы музыкального мышления композитора. Так, первостепенное значение в создании музыкального образа имеет поэтический первоисточник. В нашем случае – лирика М. Лермонтова, А. Кольцова, И. Тургенева, А. К. Толстого. Прочтение композитором близкой ему по духу русской поэтической интонации отличается глубиной психологического реализма. Благодаря таким замечательным свойствам его композиторского таланта, как тонкий лиризм, душевный строй мелоса, огромное речевое разнообразие и характерность, способность к обобщениям (с одной стороны), и детализации (с другой) – сформировался феномен *стиля камерно-вокальной лирики* Антона Григорьевича Рубинштейна. Его черты хранит ариозно-романсовый и декламационно-речитативный мелос, на котором будет зиждиться будущая русская композиторская школа (в частности, творчество Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Рахманинова).

3. Отмеченные в аналитических разделах стилистические особенности музыкальной речи (паузы, фигуры аккомпанемента, согласованность метроритмических линий, фразировка, акцентировка и т. п.), умноженные на творческое воображение, помогают молодым музыкантам осознать художественный мир созданных А. Рубинштейном образов и воплотить их в исполнительской деятельности.

В целом, по нашему мнению, с позиций современной концертной практики следует внимательно пересмотреть творческое наследие А. Рубинштейна, значение его вокальных сочинений в контексте развития русско-европейских связей. Помимо нескольких выдающихся оперных произведений, являющихся общепризнанными, имеется обширная область камерно-вокальной музыки в различных жанрах, которая заслуживает внимания как слушателей, так и исполнителей. Прежде всего, это касается романсов на стихи русских поэтов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. 1829 – 1867. — 455 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. — 351 с.

УДК 78.03:78.071.1(470)

Ирина Драч

«СТИХИ И РЕКВИЕМ ПО МИНЬОНЕ»: ВЕНСКИЕ СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. Г. РУБИНШТЕЙНА

Рассматривается биографический контекст сочинения, выявляются особенности музыкального прочтения стихотворных текстов романа Й. В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», обращается внимание на многозначность концепции цикла и выделяется как важный смысловой элемент мотив метаморфозы: любая катастрофа оборачивается очередным началом.

Ключевые слова: русская музыка, вокальный цикл, А. Г. Рубинштейн, кризис среднего возраста.

Ірина Драч. «Вірші та Реквієм за Міньон»: віденські сторінки життя й творчості А. Г. Рубінштейна

Розглядається біографічний контекст твору, виявляються особливості музичного прочитання віршованих текстів роману Й. В. Гёте «Роки навчання Вільгельма Мейстера», звертається увага на багатозначність концепції циклу і визначається як важливий смисловий елемент мотив метаморфози: будь-яка катастрофа є початком нового.

Ключові слова: російська музика. вокальний цикл, А. Г. Рубінштейн, криза середнього віку.

Irina Drach. «Gedichte und Requiem für Mignon»: A. G. Rubinstein's life and his work in Vienna

The author of this paper had referred to the biography of Anton Rubinstein, who created the musical version of Goethe's «Wilhelm Meister's Lehrjahre» verses in Vienna. In this opus the Russian composer inherited traditions of Schumann's interpretation of these well-known verses. The special attention paid to the polysemantic conception of the Rubinstein's cycle. The important element of its meaning is the motive of metamorphose: any catastrophe is the next beginning.

Key words: Russian music, vocal cycle, A. G. Rubinstein, crisis of middle age.

*«И не надейтесь победить первые впечатления юности!»
Й. В. Гёте [5, с. 100].*

В апреле 1850 г. на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» появилась рецензия на «русский концерт» – вечер, составленный целиком из произведений русских композиторов. Основное внимание рецензента по имени «Прохожий» привлекла историческая премьера двух «Испанских увертюр» и «Камаринской» М. И. Глинки, но не осталась незамеченной также партитура композитора с «не русским именем ...» [11, с. 228]. «Мы знаем Рубинштейна, до сих пор, как отличного музыканта, преимущественно фортепианиста и привыкли отдыхать за его музыкою, – писал рецензент. – Но мы с удовольствием замечаем, что наш даровитый музыкант вступает на новое поприще и трудится над оперою... Радуетея душевно» [11, с. 228–229]. Так автор статьи, он же инициатор концерта – князь Владимир Федорович Одоевский – приветствовал увертюру к опере «Дмитрий Донской»

20-летнего виртуоза, «русского по рождению и по воспитанию», Антона Рубинштейна [11, с. 228].

Подобные поощрения не стали в дальнейшем привычными для Рубинштейна-композитора. Ему нередко приходилось ощущать «мороз общественного невнимания и равнодушия» по отношению к своему творчеству [3, с. 103]. «Привычка воспринимать произведения Рубинштейна как нечто посредственное помешала многим из его современников услышать и достоинства музыки композитора, оценить тот вклад, который он внес в развитие русской музыкальной культуры», – отмечает Л. Корабельникова [16, с. 231]. На склоне лет не без горькой иронии всемирно известный музыкант записал в свой дневник: «Игнорируемый ныне композитор должен утешаться надеждой, что когда-нибудь и на музыкальном поприще будут производиться раскопки» [12, с. 123].

Такого рода «раскопками» в обширном поле оперного наследия композитора успешно занимается с середины 1990-х гг. Е. С. Зинькевич (см., напр.: [9]). Всё чаще в последние годы на концертной эстраде звучат давно забытые сочинения А. Г. Рубинштейна. Так, в День музыки на IX Международном фестивале камерной музыки «Северные цветы» (2008) солистами и хором студентов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова под управлением дирижера Валерия Успенского, впервые после более чем 100-летнего забвения, были исполнены «Стихи и Реквием по Миньоне». Это замечательное сочинение Б. В. Асафьев называл «красивым образцом поэтической кантатной музыки» [1, с. 28]. Л. А. Баренбойм отнес его «к числу вдохновеннейших рубинштейновских творений» и посетовал на то, что «выдающееся вокально-лирическое произведение Рубинштейна на гётевский текст в силу недостаточного знакомства с этой музыкой не исполняется и не переиздается» [3, с. 196]. Упомянутое выше исполнение частично исправило эту несправедливость.

Целью данной статьи является осмысление забытого сочинения А. Г. Рубинштейна в контексте творческой биографии композитора, вписавшего яркую страницу в летопись той мощной музыкальной традиции, которая сложилась на основе вокальных обработок стихотворных текстов из романа Й. В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1793-1796).

Культовым для романтиков сочинением Й. В. Гёте А. Рубинштейн зачитывался с юности, ощущая свою внутреннюю близость его герою. Как и Вильгельму, Антону Рубинштейну «довелось в ранние годы пройти путь от бюргерской обыденности к искусству», «сбросить груз бюргерских традиций» [3, с. 196]. Как и Вильгельм, Антон Рубинштейн странствовал по Европе в поисках артистического признания; правда, в путь он отправился в более раннем возрасте. Его концертные выступления заставляли рукоплескать публику, как и цирковые номера бродяжки по прозвищу Миньон¹, «юную, черноголовую угрюмую фигурку» [5, с. 75] которой Вильгельм заметил в большой труппе канатных плясунов, акробатов и клоунов. «Ей было 12-13 лет, – пишет Гёте, – черты лица были неправильны, но замечательны: загадочный лоб, поразительно красивый нос, а губы, хоть и слишком плотно сжатые для её возраста, порой кривившие на сторону, были полны искренности и очарования» [5, с. 81]. Итальянка по рождению, она тосковала в северных краях по солнцу и теплу своей родины и искренне привязалась к Вильгельму, ставшему её защитником. В свои 13 лет Антон Рубинштейн также восхищал виртуозной игрой на рояле самую взыскательную публику Европы, в частности – Вены. В 1842 г. он с успехом музицировал в венских салонах, давал концерты в зале Общества любителей музыки, наконец, выступил с виолончелистом А.-Ф. Серве перед венским двором.

Именно в Вену как главный центр музыкальной культуры, где жил Лист и где с такой теплотой принимали его в детстве, и отправился в поисках признания, теперь уже не столько как исполнителя, но, прежде всего, как композитора, 17-летний Рубинштейн. Это было первое самостоятельное решение юного музыканта после смерти отца (1846). Для мужчины, как утверждают психологи, смерть отца – самое важное событие в жизни. Описано оно и в романе Гёте: скорбная весть о кончине горячо любимого отца стала поворотом в судьбе главного героя, ощутившего не только свою «оставленность», но и осознавшего всю полноту ответственности за свою судьбу и судьбу близких.

В этот раз Вена обманула ожидания Рубинштейна. Здесь ему пришлось испытать крайнюю нужду, одиночество, равнодушие

¹ «Малышка», «милашка», «любимчик» (фр.).

окружающих. Его сольный концерт был раскритикован. В газете писалось, что он «играл без особого мастерства и художественного выражения» [цит. по : 2, с. 76]. Холодное и недружелюбное отношение венской публики избавило Рубинштейна от веры в миф о «добродушных» венцах и «веселой» Вене². На протяжении 1846-1848 гг., голодая, страдая от полной изоляции и непонимания, Рубинштейну пришлось узнать Вену как город, «враждебный искусству и духу настолько, насколько это можно себе представить» [4, с. 16]. Красота этого города – сплошной обман, и люди, живущие в этой красоте, как откровенно признавался уже в XX в. австрийский писатель Т. Бернхард, «рано тупеют и *со временем становятся злобными*» [4, с. 16]. Вместе с тем, два года в Вене не прошли бесследно для молодого музыканта. «Если среда, в которой мы учимся, настроена к нам враждебно, то мы учимся лучше, чем в среде, настроенной к нам дружелюбно, и учащийся всегда поступает правильно, если выбирает для учебы такое место, где всё по отношению к нему враждебно», – утверждал Т. Бернхардт [4, с. 16]. И далее пояснял: «Дружелюбная обстановка по большей части отвлекает от учебы, в то время как враждебная обстановка дает возможность учиться на все сто процентов, ведь учащийся, дабы не впасть в отчаяние, *вынужден* концентрироваться только на учебе» [4, с. 16].

Рубинштейн поступил правильно, оставшись в Вене. Враждебность среды и материальные невзгоды, которые частично компенсировались радушием и помощью Листа, позволили максимально сконцентрироваться на композиторской работе, познать радость творческого труда. Тогда Рубинштейну, видимо, довелось ощутить своё родство с Шубертом, полюбить его музыку, глубину и трагизм которой помогла понять негостеприимная Вена. В шубертовских песнях к «Вильгельму Мейстеру», создаваемых с 1815 по 1826 г., ему раскрылось романтическое естество описанных на страницах романа образов Миньоны и её соотечественника – странного гостя на весёлой пирушке, загадочного полубезумного Арфиста. Среди других персонажей Арфист выделялся своей колоритной внешностью: «Лысый череп его был обрамлен редкими седыми волосами, большие голубые глаза кротко смотрели из-под

² Возможно, события революции 1948 г. и смена правящих монархов отвлекла венцев от излюбленных музыкальных развлечений.

длинных белых бровей. Правильный благородный нос выдавался над длинной белой бородой ... Длинное темно-коричневое одеяние облегло стройное тело» [5, с. 104]. Миньона и Арфист, обладавшие даром непосредственно изливаться в песне свои переживания, составили поэтическую свиту главного героя. Встреча с ними стала для Вильгельма, испытавшего первые разочарования в любви и своём артистическом призвании, стимулом к возобновлению творческих исканий. Шубертовское понимание образа Арфиста как романтического скитальца, не оцененного публикой артиста «не от мира сего», одинокого, вынужденного на старости лет обивать чужие пороги и выпрашивать кусок хлеба, не могло не вызвать отклика в душе Рубинштейна.

По-настоящему символический дух «итальянских персонажей» немецкого романа Рубинштейн смог ощутить в музыке Шумана, объединившего все 9 песен Миньоны и Арфиста в цикл, который завершался грандиозным «Реквиемом по Миньоне» для солистов, хора и оркестра (1848-1849). У Гёте Миньона находит свое последнее пристанище в роскошной усыпальнице – Зале Прошлого, где на каменной стене высечены слова «Помни о жизни». В шумановском истолковании ощущается скрытая полемика с Гёте по вопросу: *что есть жизнь?* Разве сама по себе, без поисков иного мира, мира желаемого бытия, созвучного внутреннему миру художника, исполненного стремления к высшему совершенству, она имеет смысл?

Вслед за Шубертом и Шуманом новизна образов Миньоны и Арфиста часто будила в XIX в. композиторскую инициативу, что привело к созданию целой антологии песен на стихотворные тексты романа Гёте³. Рубинштейну, читавшему роман в оригинале, на немецком языке, были хорошо известны и многочисленные русские переводы этих стихов, их различные музыкальные версии (в том числе, и Листа). Однако в 1871 г., когда композитор⁴ принялся за работу над музыкой к стихам из «Вильгельма Мейстера», сложившиеся в музыкальном искусстве романтические клише в их трактовке заметно обветшали. Выбор хрестоматийных текстов мог служить, прежде всего, проявле-

³ См. краткий обзор различных музыкальных воплощений образа Миньон в статье «Странствия Миньон» [8].

⁴ Получив приглашение на должность артистического директора «Общества друзей музыки» в Вене.

нием скрытой полемики с предшественниками, в том числе, и с французским композитором А. Тома, который вывел Миньон в оперном амплуа (1866). Учитывая вкусы парижской публики, как, впрочем, и строгие жанровые каноны комической оперы, А. Тома со своими либреттистами, по существу, повторил спустя сто лет эксперимент одного из соотечественников Гёте, которому показалось, что финал «Вертера» слишком мрачен, и он выпустил свой адаптированный вариант романа под названием «Страдания и радости молодого Вертера». В опере А. Тома преображенная сценической условностью героиня становится счастливой обладательницей собственного имени Сперата, обретает отца с аристократической родословной и фамильным поместьем, а также любовь Вильгельма. Опера с решенным в таком ключе известным сюжетом пользовалась огромной популярностью и до 1894 г. выдержала на парижской сцене 1000 представлений.

В противоположность этому «гимну жизни», Рубинштейн вновь возвращается к трагической развязке в судьбе Миньоны, явно демонстрируя свое намерение освободить гётевские образы от чуждых напластований. Кроме того, ему пришлось учесть специфику имеющегося исполнительского ресурса: гигантский любительский хор, который композитор предложил сократить до 150 человек, оставив лишь самых способных, дисциплинированных и пунктуальных людей⁵, а также солистов, среди которых самым выдающимся был 30-тилетний оперный баритон Франц Крюкль. Созданный в результате вокально-хоровой цикл (ор. 91) трудно поддается жанровому определению. Некоторые исследователи называют его «камерной ораторией», Л. Баренбойм рассматривает его как «маленькую вокальную драму» [3, с. 193]. Л. Корабельникова расценивает как «драматические сцены» [10, с. 123]. В отличие от многих предшественников Рубинштейна, в его версии «право голоса» получили не только Миньона и Арфист (8 сольных номеров и дуэт), но и другие персонажи романа – Филина, Аврелия, Фридрих (4 номера), в том числе и участники тайного ордена «Общество башни» – люди, всецело посвятившие себя нравственному совершенствованию жизни. Именно они совершают похоронный обряд над умершей от тяжелой болезни Миньонной (единственный в цикле хоровой номер).

⁵ См. Докладную записку в дирекцию Общества [3, с. 127].

Рубинштейн использовал все без исключения стихотворные фрагменты романа, сохранив и порядок их чередования. Это особенно важно, поскольку стихотворные вкрапления в прозе Гёте, как известно, не являются простым декоративным элементом целого. В «Вильгельме Мейстере» описано достаточное количество музыки и песен, однако не всё, что поётся, в романе рифмуется. Гёте, например, оставляет «без слов» хоры рудокопов, видимо, сохраняя их для будущих страниц «Фауста». Читатель также мог лишь догадываться, о чём «вовсю распевала милые песенки» Филина, приводя главного героя, испытавшего первые разочарования в любви, в «превосходное настроение» [6, с. 103]. Иначе говоря, каждое включение стихотворных строк в романе Гёте имеет особое драматургическое значение, функционируя подобно «зонгам» в театре Брехта. Они последовательно фиксируют основные драматургические узлы повествования, в них артикулируется авторская позиция, в определённом смысле транслируется «сверхзадача» всего сочинения.

Большая часть песенных текстов по сюжету принадлежит Арфисту и Миньоне, однако они – далеко не главные персонажи многофигурного «романа воспитания». Индивидуальное содержание их человеческого бытия «растворяется ещё во всеобщем родовом содержании жизни» [7, с. 44]. В этом обнаруживается не только «универсальный историзм» Гёте, как его понимал Ю. Давыдов [7, с. 44], но и, по определению М. Ямпольского, «тотальный символизм», позволяющий великому поэту ощущать «скрытую символическую значимость почти любого элемента окружающего мира» [17, с. 90]. При этом, по сравнению с романтиками, механизм символизации у Гёте был иным. Романтики стремились к полному обособлению образа Миньоны от жанровой конкретики романа, превращая её тем самым в символ томления – олицетворение тоски по несбыточному, воплощение всепоглощающей музыкальной стихии. Гёте, напротив, «подключает каждый вновь открываемый элемент к уже существующему опыту, то есть вписывает его в те пучки значений (корреспонденций, соответствий), которые и делают явление символическим или отражающим тотальность» [17, с. 90]. Иначе говоря, чтобы произвести символизацию мира «по Гёте», «наблюдатель должен располагаться в знакомой местности» [17, с. 90].

Свои музыкальные образы Рубинштейн расположил, следуя методу Гёте, в хорошо знакомом его современникам пространстве романа. Симптоматичным является включение в русское издание цикла взятых из романа описаний обстановки, в которой звучит «Реквием» [15]⁶. В таком ракурсе «Стихи и Реквием по Миньоне» можно рассматривать как аналог бетховенской музыке к «Эгмонту» с её знаменитой увертюрой и девятью номерами. Каждая часть в цикле Рубинштейна не просто предназначена для определённого голоса, но и требует от исполнителей перевоплощения в конкретные гётевские персонажи. Осталась «ничьей» лишь наделавшая немало шума в замке, где выступали артисты, сатирическая песенка «Я бедный малый, о барон» (№ 5). В ней рекомендовалось господину барону – «любителю пышных речей», «вообразившему себя драматургом-писателем» [6, с. 127], довольствоваться своей знатностью и не притязать на лавры творца, ибо при столь скромных дарованиях ему никогда не попасть на Парнас. По сюжету романа эти стихи «ходили по рукам» как анонимные. Однако в цикле их персональная принадлежность определяется указанием вокального амплуа – тенора, единственным обладателем которого в сочинении Рубинштейна стал юный ветреник Фридрих – немецкий двойник Керубино.

Вильгельм встретил Фридриха, когда тот был в услужении у Филены – обитающей на постоялом дворе актрисы провинциальной труппы без ангажемента. Влюбленный в Филину Фридрих устраивает ей сцены ревности: бросает, например, блюдо с рагу между Филеной и шталмейстером, возмущенный её флиртом с проезжими в гостинице. Вильгельм увидел во Фридрихе «свое собственное душевное состояние лишь в более резких и преувеличенных чертах; ведь и он пламенел неукротимой ревностью» [6, с. 117]. Когда Фридриху грозит жестокая экзекуция, спасает его заступничество Вильгельма.

Второй песенкой Фридриха Рубинштейн и завершает своё произведение: в финале, таким образом, оказался не хоровой «Реквием» (как у Р. Шумана), а резко сменяющийся и темповый модус (после *Ada-*

⁶ Тесную взаимосвязь с текстом романа Гёте хорошо ощущали современники Рубинштейна. Так, например, в России при первом исполнении «Стихов и Реквиема по Миньоне» в стенах Петербургской консерватории в 1880 г. между частями актер Ф. Бек читал тексты Гёте [3, с. 126].

gio и *Lento – Allegro non troppo*), и сам характер экспрессии сольный номер «О, должно свершиться чудо!» (№ 14).

О каком же чуде идет речь? Чуде воскрешения? Но читатели Гёте хорошо помнят тот эпизод романа, в котором после долгих сомнений Вильгельм, наконец, решается на любовное объяснение с сестрой Фридриха Наталией – безупречной во всех отношениях, «совершеннейшей из женщин». К этому его подталкивает насмешливая песенка Фридриха, слегка повзрослевшего на последних страницах романа («будущий отец»), но не утратившего своей ребячливости.

В рамках романтической традиции музыкального прочтения стихов «Вильгельма Мейстера» такое завершение цикла едва ли можно считать каноническим. Л. Баренбойм услышал финал произведения как «выдержанный в стиле веселого немецкого вальса, знаменующий собой вечное и безостановочное течение жизни, не знающей возврата к прошедшему (“Что свершилось – свершено. Что сказали – не вернешь”))» [3, с. 195]. И стихи, и музыка здесь не претендуют ни на глубину, ни на торжественную возвышенность. Фанфарные обороты (более уместные, скажем, для вступления или театральной интрады), упорно акцентируемые «неправильности» в виде гармонических перечений в задержаниях к занятому тону в начале кратких вальсовых реплик переводят действие скорее в плоскость игры. В вокальной партии, имеющей явно декламационный характер, «вальсовость» как таковая отсутствует, особенно в коде, с её отрывочными репликами и широкими скачками голоса на октаву. Сомнительной представляется уместность эпитета «безостановочный» по отношению к сопровождению, которое скорее можно было бы назвать «квази-вальсовым». Собственно вальсовая формула аккомпанемента устанавливается на очень короткий срок в дополнении к экспозиционному периоду, после которого следует кода, где лишь дважды проводится вальсовый двутакт, а на последнем выдержанном звуке вокальной партии не только преодолевается трёхдольная пульсация, но даже смещается метрический акцент. В фортепианном сопровождении заключительной песенки Фридриха доминирует полифоническая фактура: начало каждого предложения представляет собой имитацию фанфарного призыва, противосложением к которому служит «змеевидная» интонация, то скользящая по хроматической гамме в восходящем движении, то «из-

ломанная» скрытым многоголосием. Внутри каждой фразы моделируется «вопросо-ответная» ситуация: начальная фанфара-призыв однозначно «вопрошает», а «змеевидный» оборот, каждый раз новый, как бы с лукавством уходит от ответа. Если и называть эту музыку «вальсом», то лишь со знаменательной приставкой «мефисто-», которая превращает финал цикла в некий логический парадокс.

Заметим, что в тексте романа Гёте отсутствует какой бы то ни было inferнальный подтекст. Даже таинственное появление на театральных подмостках «призрака отца Гамлета» проясняется в конце романа без всякой мистики. Не встречаются подобные парадоксальные завершения и в иных музыкальных прочтениях литературного первоисточника. Следует предположить, что существовали определенные субъективные предпосылки для выбора такого оригинального решения, позволяющего в финале сопоставить возвышенно-просветленное, обращенное к вечности хоровое звучание («Реквием», № 13), и «поскутное» земное время «мефисто-вальса» (№ 14). Почвой для символизации этого сопряжения в духе Гёте служит не столько литературный текст романа, сколько жизненный опыт самого Рубинштейна, реализовавшего свой замысел в «знакомой местности» роскошной Вены.

Нет сомнений, что двадцать лет спустя Рубинштейн нашел и столицу Австро-Венгерской империи, и «золотые венские сердца» теми же, что и раньше. Почему же композитору-путешественнику, чей жизненный и творческий опыт был наполнен множеством впечатлений от разных стран, народов и их обычаев, не воссоздать в музыкальном цикле, написанном для венцев, подмеченное им своеобразие «австрийской души»?

Современный психоаналитик Эрвин Рингель в своей книге «Австрийская душа» заметил, что «австриец живет в двух комнатах. Одна – милая, светлая, прибранная. Другая – темный, уходящий в бездну подвал» [18, с. 76]. Тот же принцип «светотени» является ведущим в структуре гётевского цикла Рубинштейна, в котором 14 номеров, последовательно выявляя «дневной» и «ночной» спектр художественной реальности, обнаруживают следующую «периодичность».

Вступительный торжественно-величавый гимн-приветствие Арфиста (баритон) «Что слышу я» (№ 1) с фортепианной «импровиза-

цией» в средней части («глинкинские вариации» на выдержанную мелодию, быть может, намёк на автора – «русского по рождению и по воспитанию») словно вводит слушателя в залитые ярким светом «парадные апартаменты». Две следующие песни Арфиста – «Кто не едал со слезами хлеба» (№ 2) и «Тот, кто чуждается людей» (№ 3) – открывают бездну отчаяния художника, существующего в нужде и одиночестве, терзаемого мыслями о смерти. Оба номера решены как скорбные монологи (*c-moll, Lento* и *a-moll, Adagio*), исполненные фатальной предопределенности и ожидания неотвратимой трагической развязки. Далее происходит переключение в мир детских грёз Миньоны («Ты знаешь край?», № 4) и юношеской беспечности Фридриха («Я бедный малый, о, барон», № 5). Сходство этих «музыкальных портретов» подчеркнуто близким тональным родством (*C-dur* и *F-dur*). Метко подмеченная Л. Баренбоймом «наивность выражения» в вокальном высказывании Миньоны (сопрано), в сравнении, скажем, с романсами на те же стихи Ф. Листа или П. Чайковского, позволила композитору запечатлеть присущие литературному персонажу черты «прелестного милого ребёнка, девочки-подростка, которую ещё трудно назвать девушкой» [3, с. 194]. Бесспорно, «Рубинштейну удалось, следуя Гёте, нарисовать вдохновенный образ ребёнка, словно пришедшего из иного, далекого от обыденности мира» [3, с. 194]. Но этот мир – не классическая страна безоблачного неба – Италия. Сквозящий в фортепианном сопровождении «тирольский Jodler», «горловые колоратуры» которого так пленяли Рубинштейна в шубертовских вальсах⁷, позволяет опознать австрийское, а точнее, «альпийское» происхождение пленительной «музыкальной грёзы». Если Миньона является слушателю в ореоле своей мечты, то Фридрих предстает как «солнечный юноша» моцартовского образца. Такого рода ассоциации деликатно поддерживаются соответствующей «стилизацией». Два следующих вокальных номера – сгущающее роковой колорит видение Арфиста «Луч тихой утренней зари» (№ 6; *d-moll*) и дуэт-элегия Арфиста и Миньоны «Тот, кто тоску познал» (№ 7; *c-moll*) вновь смещают восприятие в сторону «теневого»

⁷ Как указывал в своих «Лекциях по истории фортепианной литературы» А. Рубинштейн, вальсы Ф. Шуберга «своеобразны и народны», «интересны, милы в модуляционном отношении и особенно замечательны своею мелодичностью» [14, с. 179].

образов. Из гипнотического транса элегии слушателя выводит звонкий голос Филины (сопрано): «Нет, не пойте грустных песен» (№ 8, *As-dur*). В основу этой прелестной грациозной миниатюры положена та же сентенция, которую максимально гиперболизирует Р. Вагнер в «Тристане»: «В каждом дне – своё мученье, в ночи – радость есть своя!». Однако вслед за веселыми наставлениями Филины раздаётся унылое пение Арфиста, который после устроенного им пожара в театре стал проявлять явные признаки безумия. Его песня «У дверей я постучался» (№ 9, *d-moll*) и драматическое *Lamento* Миньоны «О, не пытайтесь выведать тайну» (№ 10, *f-moll*), концентрируют эмоции безысходности и обреченности.

Балансирует на грани светлой надежды и печали музыка любовного признания Аврелии (альт). В основе её романса (№ 11, *Es-c-Es*) три дважды повторенные стихотворные строки из найденной Вильгельмом рукописи «Исповедь прекрасной души». Эта книга смягчила в сердце драматической актрисы Аврелии обиду на оставившего её возлюбленного и принесла ей облегчение перед кончиной. Светом идеального пронизана прощальная песня Миньоны (№ 12, *F-dur*). В день рождения двух воспитанниц Наталии, девочек-близняшек, она исполнила роль ангела, приносящего им подарки. «Ты ангел?» – спросили дети. «Хотела бы им быть», – отвечала Миньона. «Зачем у тебя лилия? – Когда бы мое сердце было таким чистым и открытым, я была бы счастлива. А что у тебя за крылья? – Они изображают другие крылья, которые ещё не развернулись» [6, сс. 450—451]. Так многозначительно отвечала Миньона на вопросы детей, зная, что её дни сочтены. После представления она пропела песню «Какой кажусь, такой я стану...», согретую теплом любви, несущую при этом отпечаток страдания и скрытой тревоги.

Самый масштабный номер цикла, «Реквием» (№ 13), на первый взгляд, является средоточием чистой риторики. Добавление к аккомпанирующему фортепиано звуков фисгармонии создает эффект особого храмового пространства, в котором противопоставлены ангельское пение квартета мальчиков и экспрессивное интонирование смешанного хора. В его партии преобладает 4-голосный хоральный склад, позволяющий рельефно донести многократно повторяемые слова. Инструментальная интерлюдия вносит элемент драматизма

в ход предустановленной церемонии. В коде, звучащей *a capella*, «эстафета» передана от квартета мальчиков квартету юношей (2 тенора и 2 баса), голосам которых едва слышно вторит весь хор, меняя ладовое наклонение хорала (*c-moll – C-dur*) и постепенно затихая. И, в заключение, песня Фридриха (№ 14) представляет ту самую наполненную «неподготовленными» задержаниями и «неправильными» диссонансами жизнь, вернуться в которую почти шёпотом призывают братья «Общества башни».

Будучи в плену романтических представлений об образе Миньоны, Л. Баренбойм, и, вслед за ним, Л. Корабельникова усматривают единство цикла «не в движении сюжета, не в действии, а, прежде всего, в объединенной поэтике “классико-романтического” типа», где в центре находится «проникновенный дуэт Миньоны и Арфиста» [10, с. 123]. Между тем, кульминационным моментом цикла, как бы там ни было, является «Реквием». Он служит «центром тяжести» всей композиции. В то же время, музыкальное целое обнаруживает определенную структурную симметрию. Весь цикл фактически организован как концентрическая форма в обрамлении вступления и заключения. При этом ось симметрии приходится как раз на песню Филины (№ 8), что заставляет внимательнее присмотреться к этой героине и музыке, которую она исполняет.

«Стройная белокурая незнакомка у окна» [6, с. 74], которой Вильгельм преподносит букет, всё время щебечет, как птичка, считая нужным входить «решительно во всё». К стихам она подбирала знакомые мелодии и пела их экспромтом. С Арфистом она импровизировала мало приличную песенку про кукушку. Читатель не найдет в романе слов этой песни, зато узнает, что пелась она с «такой наивностью, своеобразием и грацией», что исполнительница «без труда добилась всеобщих живых одобрений» [6, с. 82]. Гёте важно подчеркнуть, что Филина «в чистом виде олицетворяла свой пол. Это была настоящая Ева, родоначальница всего женского пола» [6, с. 82].

Рубинштейн прекрасно уловил женственность образа Филины, сочинив на непритязательные слова своеобразную «багатель» – безделушку, тонко инкрустированную кокетливой фигурацией, различными гармоническими и ладотональными изысками, передающими непредсказуемость, «двойное дно» любой фразы актрисы, любого её взгляда

да. Даже в заключении, на выдержанной в вокальной партии тонике (*As-dur*), вместо единственно возможного и абсолютно предсказуемого тонического трезвучия в аккомпанементе вдруг «пробегает» через всю клавиатуру *E-dur*'ный арпеджированный пассаж, отодвигая «на потом» предполагаемое разрешение. Рубинштейн наследует свойственную бетховенским багателям сложную трёхчастную форму с эпизодом и динамизированной репризой, преодолевая заданное в стихотворном тексте куплетное строение. Трёхчастность придает особую устойчивость и равновесие музыкальному высказыванию Филины, позволяя создать вместе с «дневным» обрамлением цикла (№№ 1, 14) мощный «противовес» трагедийной образной сфере «Реквиема», выступая в художественной концепции целого позитивным полюсом жизни.

«Вечно женственное приближает нас к земному», – записал как-то Рубинштейн в своих дневниковых заметках [12, с. 163]. Однако Филина олицетворяла не только земное в его природном проявлении, но и легкомысленную Вену, которая словно «Ева, подающая молодому художнику яблоко. Кто вкусит от этого яблока – теряет рай своего душевного спокойствия и довольства» [12, с. 163].

В 1872 г., планируя свои американские гастроли, Рубинштейн оставил в подарок венцам мастерски выполненный «портрет австрийской души», заглянув в подвалы её бессознательного. Но, вместе с тем, композитору удалось запечатлеть себя – 40-летнего. Именно «знакомая местность» собственного внутреннего мира позволила зрелому музыканту в «тотальности» гётевских образов рассмотреть свои проблемы. В романе Гёте Рубинштейн впервые увидел «своё изображение вовне не как своё второе я в зеркале, но как на портрете своё другое я; мы не узнаем в нём всех своих черт, но радуемся, что мыслящий дух так нас постиг, крупный талант сумел так нас представить, что изображение того, чем мы были, ещё существует, и этому образу дано жить после нас» [6, с. 441–442]. Внимательный читатель «Вильгельма Мейстера», Антон Рубинштейн, конечно, не упустил из виду скрытый шекспировский план романа. Вильгельм – главный инициатор постановки «Гамлета», он сам исполняет главную роль в спектакле, ставшем вершиной сценической карьеры героя. Много страниц в романе посвящено рассуждениям о духе шекспировской трагедии.

И её ключевая мысль – «разлажен жизни ход, и в этот ад закинут я, чтоб всё пошло на лад» – нашла отклик в сознании композитора, переживающего, как мы сегодня сказали бы, кризис среднего возраста.

«Начиная с 1870-х годов, А. Г. Рубинштейн переживал душевную трагедию, с каждым днем и вплоть до последних часов его жизни усиливавшуюся и нарастающую», – пишет Л. А. Баренбойм [3, с. 102]. Это состояние проявилось в чувстве безнадежности и бессмысленности жизни, неудовлетворённой потребности в позитивном внимании к своему композиторскому творчеству. Его изнуряют интенсивное концертное выступление, семейные неурядицы, враждебность и непонимание коллег, цензурный запрет «Демона», провал «Фераморса». 42-летний музыкант, исполненный сомнений и мыслей о смерти, делает «завещательные распоряжения». Своё призвание он ощущает как великое деяние, тяготеющее над душой, которой такое деяние не по силам. Его не покидает жуткое чувство, что настал момент, когда он должен оглянуться на свою жизнь. И возникающая ретроспектива всё больше и больше напоминает ему слова Вильгельма – «Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому назначено лелеять в своем лоне только нежные цветы: корни растут и разрушают сосуд» [6, с. 441]. Однако «Стихи и Реквием по Миньоне» свидетельствуют о том, что композитору всё же удалось преодолеть тупиковую ситуацию и открыть для себя выход.

Выводы. Своё воплощение образов романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» Антон Рубинштейн осуществил под девизом: «Назад к Гёте!», активно пересматривая сложившиеся ранее романтические клише в их прочтении. Композитор актуализировал в музыкальном творчестве «тотальный символизм» Гёте как альтернативу романтической мифологии. Используя принципы символизации явлений действительности, применяемые Гёте, Рубинштейн в цикле «Стихи и Реквием по Миньоне», с одной стороны, сумел акцентировать примечательную двойственность «австрийской души», с другой стороны, осмыслить личностные проблемы, значительные для творца, переживающего кризис среднего возраста. Художественная концепция цикла базируется на идее метаморфозы, получившей универсальное толкование: завершающая определенный жизненный цикл катастрофа является началом новой жизни.

Изучение способа «символизации» литературных образов позволяет уточнить мотив посвящения цикла великой княгине Александре Иосифовне – жене родного брата императора Александра II Константина Николаевича. Адресуя ей свой цикл, Антон Рубинштейн в определённом смысле имел в виду её склонность к деятельному добру⁸, к широкой благотворительности. В частности, в подтексте «музыкального приношения» был скрыт намек на основанную великой княгиней в 1868 г. в Павловске школу для бедных девочек в возрасте от 6 до 10 лет, подобную той, какую открыла в своём имении Наталья, избранница Вильгельма Мейстера.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве [Текст] : сб. ст. / Б. В. Асафьев ; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с.
2. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. (1829 – 1867). — 455 с.
3. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1962. — Т. 2. (1867 – 1894). — 492 с.
4. Бернхард Т. Пропащий [Текст] : пер. с нем. / Т. Бернхардт // Иностранная литература. — 2010. — № 2. — С. 11—114.
5. Гёте Й. В. Годы учения Вильгельма Мейстера [Текст] : пер. с нем. / Й. В. Гёте. — Пермь : Пермское книжное издательство, 1959. — 458 с.
6. Гёте Й. В. Коллекционер и его близкие [Текст] // Й. В. Гёте. Собрание сочинений : в 10 тт. ; пер. с нем. — М. : Художественная литература, 1980. — Т. 10. Об искусстве и литературе. — С. 64—113.
7. Давыдов Ю. Н. Освальд Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания [Текст] / Ю. Н. Давыдов // Проблемы романтизма : сб. ст. — М. : Искусство, 1971. — Вып. 2. — С. 229—303.
8. Драч И. С. Странствия Миньон [Текст] / И. С. Драч // Зеленая лампа : Культурологический журнал. — Сумы, 1997. — № 1. Июнь. — С. 29—31.
9. Зинькевич Е. С. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты [Текст] : избр. ст. / Е. С. Зинькевич. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — 616 с.
10. Корабельникова Л. З. А. Г. Рубинштейн [Текст] / Л. З. Корабельникова // История русской музыки : в 10 т. / Под ред. Ю. Келдыша, О. Левашовой, А. Кандинского. — М. : Музыка, 1994. — Т. 7. — Ч. 1. — С. 77—126.

⁸ По Вл. Соловьёву.

11. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие [Текст] / В. Ф. Одоевский ; сост. Г. Б. Бернандт. — М. : Госмузиздат, 1956. — 723 с.
12. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 тт. / А. Г. Рубинштейн ; сост. Л. А. Баренбойм. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. — 216 с.
13. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 тт. / А. Г. Рубинштейн ; сост. Л. А. Баренбойм. — М. : Музыка, 1984. — Т. 2. Письма (1850-1871). — 222 с.
14. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 тт. / А. Г. Рубинштейн ; сост. Л. А. Баренбойм. — М. : Музыка, 1986. — Т. 3. Письма (1872-1894). — 279 с.
15. Рубинштейн А. Г. Стихи и Реквием по Миньон [Текст, ноты] / А. Г. Рубинштейн ; пер. с нем. М. Давидовой. — СПб. : М. : Изд-во «В. Бесель и К°», 1900. — 76 с.
16. Скирдова А. А. М. И. Глинка и А. Г. Рубинштейн [Текст] / А. А. Скирдова // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы научной конференции : в 2 тт. — М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — Т. 1. — С. 225—233.
17. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения [Текст] / М. Ямпольский. — М. : Ad Marginem, 2000. — 287 с.
18. Ringel E. Die Österreichische Seele. Zehn Reden Über Medizin, Politik, Kunst und Religion [Text] / E. Ringel. — 3 Aufl. — Wien, Graz : Böhlaus, 1986. — 345 S.

УДК 78.03:78.071.1(477.54)

Александр Сердюк

РУБИНШТЕЙН «ХАРЬКОВСКИЙ»

Статья знакомит с неизвестными фактами творческой биографии талантливого харьковского музыканта Иосифа Рубинштейна. На основе впервые публикуемых в переводе архивных материалов освещается трагедия его личности, раскрываемая в сложных взаимоотношениях с Р. Вагнером – в противоположность тенденции к гротескной литературной мифологизации образа забытого художника.

Ключевые слова: семья Рубинштейн, Харьков, пианист Иосиф Рубинштейн, Байрёйт, взаимоотношения Вагнера и Рубинштейна.

Олександр Сердюк. Рубінштейн «харківський»

У статті досліджуються невідомі факти творчої біографії талановитого харківського музиканта Йосипа Рубінштейна. На основі архівних матеріалів, що вперше друкуються у перекладі, висвітлюється трагедія його особистості, яка розкривається у складних взаєминах із Р. Вагнером – у протилежність тенденції до гротескної літературної міфологізації образу забутого митця.

Ключові слова: родина Рубінштейн, Харків, піаніст Йосип Рубінштейн, Байройт, взаємини Вагнера та Рубінштейна.

Alexander Serdiuk. Rubinstein from Kharkiv

This article is devoted to unknown facts in the creative biography of Joseph Rubinstein, a talented musician from Kharkiv. Based on archive materials, which are published in translation for the first time, we shed light on the tragedy of his personality that shows up in hard relationship with R. Wagner. That approach is a contrast to the tendency of grotesque literature mythologization of the forgotten artist's image.

Key words: Rubinstein family, Kharkiv, pianist Joseph Rubinstein, Bayreuth, relationship between Wagner and Rubinstein.

Жизнь и творчество одаренного харьковского музыканта Иосифа Рубинштейна до сих пор не стали предметом научного исследования в отечественном искусствоведении. *Цель* данной публикации – привлечь внимание к его яркой своеобразной личности, осветить неизвестные или малоизвестные факты его биографии, проследить творческие связи музыканта с выдающимися деятелями культуры второй половины XIX в., показать весомость его вклада в европейскую художественную культуру.

Приходится констатировать, что Иосиф Рубинштейн, в связи с отсутствием серьезных исследований о нём, превратился в персонаж почти мифологический. В восприятии его личности часто нелегко отделить правду от вымысла: харьковский музыкант скорее известен как художественный образ, нежели как реальное историческое лицо. Вот какой портрет Рубинштейна представляет читателям Марк Алданов в романе «Истоки»: «За роялем, зажмурив глаза, сидел второй вагнеровский еврей Иосиф Рубинштейн. Мастер всю жизнь был окружен евреями. Иосиф Рубинштейн, выходец из Староконстантинова, очень способный пианист, в своё время с ужасом прочитав антисе-

митское произведение Вагнера «Еврейство в музыке», написал письмо автору с горячей мольбою взять его на выучку и вытравить из него еврейское начало, столь для музыки губительное. Мастер охотно на это согласился. Правда, он уже не совсем ясно помнил, в чём именно заключается еврейское начало, но старательно вытравлял его в своём питомце. Иосиф Рубинштейн был смешной, невозможный, сумасшедший человек. Кроме еврейского начала, его несчастьем была фамилия: *другому* пианисту не годилось называться Рубинштейном» [1]. Следует отметить, что у Алданова столь гротескный литературный персонаж выполняет явно подчинённую роль в монументальной галерее художественных образов его исторического романа и не даёт реального представления о масштабе этой творческой личности. К сожалению, не только у Алданова мы сталкиваемся с восприятием музыканта, прежде всего, как «подмастерья» Рихарда Вагнера. Собственно, к этому сводится и скупая информация об Иосифе Рубинштейне в монографии Бориса Левика о Вагнере [3, с. 308—309]. Практически ничего не известно о раннем периоде жизни харьковского музыканта и очень мало – о годах его учёбы в Европе. В этом направлении, как представляется, и следует активизировать исследовательский поиск, особенно в архивах.

Первые попытки заглянуть в зарубежные и отечественные архивы уже привели к определенным результатам. Выяснились важные подробности о семье и ближайших родственниках Иосифа Рубинштейна, их роли в общественной и художественной жизни того времени, в частности, Харькова. Музыкант происходил из одной из богатейших семей Российской империи. Его отец – Исаак Осипович, дядя – Рувим (Роман) Осипович, двоюродные братья – Адольф Романович и Леон (Лев) Романович играли значительную роль в харьковском торгово-промышленном мире, а также на поприще городского самоуправления и даже дипломатии. В частности, И. О. Рубинштейн и А. Р. Рубинштейн были избраны гласными по первому разряду в первую городскую думу, а обязанности персидского консула исполнял Григорий Исаакович Рубинштейн – один из двух родных братьев Иосифа Исааковича Рубинштейна [2]. Не менее интересным результатом архивного поиска можно считать установление близкого родства Иосифа Исааковича и Иды Львовны Рубинштейн – выдающейся

танцовщицы. На этот факт обращает внимание Надежда Морозова, однако допускает при этом неточность, ошибочно называя Иосифа сыном Адольфа Романовича Рубинштейна [4].

Не менее важно, что Рубинштейны оказывали существенное влияние на музыкальную жизнь Харькова. Так, отец Иды – Лев Романович – был избран кандидат-директором, а дядя – Адольф Романович – членом-директором образованного тогда Харьковского отделения ИРМО [2]. Другой из братьев Иосифа – тоже Григорий Исаакович Рубинштейн, находившийся в чине надворного советника, значится в «Харьковских календарях» с 1894 по 1911 и с 1894 по 1899 гг. как кандидат в директора Харьковского отделения Императорского Русского музыкального общества, а с 1900 по 1911 гг. – как один из директоров этой организации.

Отец Иосифа – Исаак Осипович Рубинштейн – также вел активную общественную деятельность – в частности, был попечителем основанной в 1872 г. Русско-еврейской школы Общества грамотности, казначеем Харьковского общества распространения в народе грамотности, а также числился кандидатом в директора Харьковского отделения ИРМО [2]. Последний раз фамилия И. О. Рубинштейна упоминается в справочных изданиях за 1901 г.

О самом Иосифе Рубинштейне известно, что родился он 8 февраля 1847 г. в Староконстантинове (нынешняя Хмельницкая область Украины). В автобиографическом очерке, созданном по просьбе Вильгельма Тапперта в июле 1876 г. для нового издания музыкальной энциклопедии Шуберта, он пишет, что сначала у себя на родине брал уроки фортепьяно и изучал гармонию у Йозефа Шадека, чеха немецкого происхождения. Достигнув 11-летнего возраста, отправился в Вену и продолжил учебу у директора Гельмесбергера и профессора Дакса (до 1865). Позже, став пианистом, он концертировал в Вене и России. Осенью 1869 г. великая русская княгиня Елена назначила Иосифа Рубинштейна своим камерным пианистом в Зальцбурге, где у неё в то время была резиденция, а затем в Петербурге. Там он оставался до осени 1871 г. В Петербурге в 1870 г., благодаря общению с Александром Серовым, он впервые познакомился с новейшими произведениями Вагнера – «Тристаном и Изольдой» и «Мейстерзингерами». В своём описании он продолжает: «Результатом этого само-

погружения в новый мир стало официальное обращение к принципам наставника из Байрёйта и, в то же время, непреодолимая тяга к человеку, чьи творения привели меня в неопикуемый восторг, а также возможность личного общения с ним и бесконечного упования на его благосклонность» [5, с. 2].

Как видим, на основе достаточно скупой, фрагментарной информации сложно делать серьёзные выводы об особенностях приобщения И. Рубинштейна к музыкальной культуре, особенно в детские и юношеские годы. Несколько больше сведений содержится в архивах и библиотечных фондах Петербурга, где, как нам стало известно, можно обнаружить, в первую очередь, газетные рецензии на концерты, в которых И. Рубинштейн участвовал как пианист. Эти материалы могли бы стать основой специального научного исследования.

Однако наиболее значительная часть информации о жизни и художественной деятельности И. Рубинштейна сохранилась в зарубежных печатных и архивных источниках, главным образом, в тех, где освещаются творческие контакты харьковского музыканта с выдающимися мастерами европейской музыкальной культуры 70-80-х гг. XIX в. — Ф. Листом, Г. фон Бюловым, и, в первую очередь, Р. Вагнером. Особенно ценный материал находим в эпистолярном наследии Р. Вагнера и дневниковых записях Козимы Вагнер. На основе этих документов мы и попытаемся проследить жизненные и творческие взаимоотношения И. Рубинштейна, прежде всего, с Р. Вагнером и его окружением. Как оказалось, только благодаря его общению с великим немецким композитором мы теперь знаем, как выглядел харьковский музыкант. В иллюстрированном журнале «По морям и странам» весной 1876 г. была опубликована статья «Вечер у Рихарда Вагнера» с гравюрой по эскизу Бехштейна, изображающей званый вечер на вилле «Ванфрид». На ней изображен среди прочих Иосиф Рубинштейн с клавирауспугом в руке. Это единственный доселе известный его портрет.

Итак, именно Р. Вагнеру в Трибшен 7 марта 1872 г. И. Рубинштейн отправил ставшее широко известным письмо: «Милостивый господин, я — еврей. И тем самым для Вас все становится понятным. Я обладал всеми качествами, которые присущи еврею нашего времени: в полном унынии и почти позорной слабости я брёл по жизни. И вот

случилось так, что по стечению обстоятельств я столкнулся с Вашими произведениями. Серов в Петербурге подвинул меня к их изучению. ... Так я погрузился в этот для меня, да и, наверняка, для многих, столь новый мир, из-за которого вскоре позабыл реальный. Но время, которое было самым счастливым в моей жизни, время изучения тех самых творений теперь прошло. Мне оставалось только умереть! Я уже было попытался взглянуть в лицо смерти, но прежде решил Вам написать. Возможно, Вы смогли бы мне помочь. Безусловно, я не имею в виду помощь из простого сострадания. Если бы речь шла о том, чтобы Вы меня утешили лишь для того, чтобы я не ушел из этого мира, это не имело бы никакого смысла – ведь я, так или иначе, все равно бы погиб. Нет! Но, может быть, представилось бы возможным быть Вам полезным в постановке «Нибелунгов»? Полагаю, я понимаю это сочинение, даже если и не до конца. – От Вас я ожидаю помощи и только помощи, которая срочно необходима. Мои родители состоятельные люди. Средства для поездки к Вам я бы получил тотчас же. Я ожидаю скорейшего ответа от Вас. Вот мой адрес: Йозеф Рубинштейн, проживающий у господина Исаака Рубинштейна в г. Харькове, Россия» [12, с. 177].

Вагнер пребывал в растерянности. Козима отмечает в своем дневнике: «Приходят письма, среди которых одно очень необычное от Иосифа Рубинштейна, ... в котором речь идет о спасении и милосердии в виде участия в постановке «Нибелунгов». Р. [*Рихард Вагнер* – А. С.] отвечает ему очень дружелюбно. А Фридриху Ницше она пишет: «Вам следует ознакомиться со странным письмом от одного человека, который ищет спасения в участии в постановке в Байрёйте...» [10, с. 497].

Рубинштейн, не в силах сдерживать нетерпение, уже вечером 21 апреля неожиданно приезжает в Трибшен. Козима отмечает: «Вечером внезапно появляется господин Иосиф Рубинштейн из Харькова – право, он выглядит причудливо... Рихард проявляет бесконечную благосклонность к молодому человеку и призывает его успокоиться, предложив своё общество в Байрёйте» [10, с. 513].

Судя по всему, Рубинштейн накануне прошел в Вене психиатрическое обследование, так как уже 11 апреля Вагнер получил письмо от профессора психиатрии Лейдесдорфа, в котором содержалась

просьба проявить благосклонность к молодому музыканту, не до конца оправившемуся от психического заболевания.

Очевидно, относительный душевный покой Рубинштейн обрел сразу же после прибытия в Трибшен. На следующий же день семья Вагнер перебралась в Байрёйт и первое время жила в отеле «Фантазия». Туда же 13 июля приехал и Рубинштейн [10, с. 547].

Уже вечером, по прибытии в «Фантазию», Рубинштейн играет для Вагнеров, и его «игра на фортепьяно... очень нас радует, – отмечает Козима, – а именно fuga Баха Des-dur из «Хорошо темперированного клавира» вызывает у нас полный восторг. Такое ощущение, словно музыка по-настоящему зазвучала лишь сейчас, – говорит Р. [*Richard Wagner – A. C.*], ... это словно безудержное движение вперед, словно он хотел сказать: у Вас здесь есть всё, с чем Вы будете работать в будущем...» [10, с. 547]. На следующий день Вагнер музицирует вместе с Рубинштейном, а Козима отмечает: «Здесь все рождается из простого» [10, с. 548].

С самого начала взаимоотношения Рубинштейна и Вагнера складываются непросто. Иногда Рубинштейн обременяет Вагнера, его присутствие мешает последнему и утомляет его. Рубинштейн оказался человеком, тяжелым по природе, вспыльчивым, испытывающим постоянное беспокойство и находящимся на грани суицида. «Вагнеру создают одни лишь заботы эти молодые люди, которые не знают, с чего начать эту жизнь» – замечает Козима в дневнике 22 августа 1872 г. [10, с. 564].

Но они охотно музицируют вместе, и Рубинштейн проявляет мастерство композитора и певца, исполняя свою песню «Я хотел бы окунуть свою душу в чашу любви...» (29 июля 1872 г.) [10, с. 554]. Рубинштейн признается, что хочет создать собственный театр и осуществить в нём постановку пяти библейских сюжетов. Вагнер комментирует: «Не совсем оригинально... Ну почему хорошие люди начинают все издали; вначале я создал бы свое сочинение, а затем позаботился о средствах для его постановки» – записывает Козима в дневнике от 31 июля 1872 г. [10, с. 555]. Вагнер также навещает Рубинштейна «из сострадания», и берет его с собой на семейный променад. 27 сентября Рубинштейн откланивается, а Вагнер упрекает Козиму в том, что она обошлась с ним слишком холодно, о чем она

сожалеет [10, с. 577]. Вагнер ощущает себя ответственным за дальнейшее творческое развитие своего подопечного. Он дает ему рекомендательное письмо, адресованное Петеру Корнелиусу в Мюнхене: «...на сегодняшний день у меня нет другого повода обратиться к Тебе, кроме сердцем ощущаемого обязательства порекомендовать от всей души одного молодого человека по имени Иосиф Рубинштейн из Харькова. Это – совершенно особые соображения, которые весной подвигнули меня принять в свое общество молодого человека, который находился в ужасном отчаянии, для укрепления его чрезвычайно ослабленного духа. Так как он в одночасье всё ещё испытывал внутреннюю потребность в повышении своего уровня образования, а я узнал, что Бюлов ещё некоторое время проведет в Мюнхене, мне пришла мысль отправить Рубинштейна именно туда. В этом городе я мог прежде порекомендовать его только Тебе, отправляя его в Твоё приятное общество. А теперь у меня, пожалуй, есть просьба, чтобы Ты познакомил его с Бюловым. Я хотел бы, прежде всего, лишь того, чтобы он его мог чаще слышать – так часто, насколько это представится возможным. Он сетовал, что однажды уже имел дело с Бюловым и, судя по всему, не понравился ему; а посему будет нелегко обеспечить ему там надлежащий прием. И, тем не менее, смотри по ситуации и попытайся!» [5, с. 3-4].

14 октября Рубинштейн пишет в Байрёйт, что он «не был принят Гансом» [10, с. 581]. Но уже на следующий день появилось новое решение вопроса. «Забудь, – пишет Вагнер Корнелиусу, – если выполненное Тобою по-дружески поручение заставило тебя побывать в абсурдной ситуации – о Рубинштейне теперь счастливым образом позаботится Лист, который в данный момент находится с визитом в нашем доме и любезно согласился музицировать вместе с ним в Пеште...» (16 октября 1872) [5, с. 4]. До середины марта 1874 г. Лист работает и даёт концерты вместе с Рубинштейном.

7 июня 1874 г. Рубинштейн вновь возвращается в Байрёйт для того, чтобы оказать помощь в подготовке первого оперного фестиваля, так как теперь, как он пишет в своем автобиографическом очерке, «благодаря щедрости баварского короля проект Байрёйтского фестиваля стал на огромный шаг ближе к выполнению» [5, с. 4]. Вместе с другими молодыми музыкантами он задействован в «канцелярии Ни-

белунгов», где они переписывают ноты, расписывают голоса и т. п., где их почти ежедневно навещает Вагнер. Судя по всему, Рубинштейн держался поодаль от прочих «работников канцелярии»: жил и работал отдельно. Его также нет и на фото «канцелярии Нибелунгов».

Из дневника Козимы узнаем, что 14 октября 1874 г. отец Рубинштейна впервые приехал в гости на виллу «Ванфрид» [10, с. 860]. Он подписывает чек в пользу Байрёйтского фестиваля.

Вагнер часто находится под впечатлением от игры Рубинштейна на фортепьяно, чем «добрый Рубинштейн» доставлял ему большую радость (8 ноября 1874 г.) [10, с. 867]. Рождество 1874 г. он встречает с семьёй Вагнер на вилле «Ванфрид» и помогает Козиме украсить ёлку [10, с. 881]. В следующем году происходят встречи в Вене и Будапеште, а Вагнер рад, что Рубинштейн тоскует по Байрёйту. Открытие фестиваля было отложено с 1874 на 1876 г. В 1875 г. начались предварительные репетиции. Общее руководство Вагнер взял на себя. Рубинштейну поручено проводить репетиции с певцами на вилле «Ванфрид» и в концертном зале. По словам Юлиуса Гая, на одной из репетиций произошел случай, имевший серьезные последствия. Во время репетиции «Валькирии» 26 июля один из исполнителей – Альберт Ниманн, не совладав со своей партией, пытался выместить свое раздражение на Рубинштейне, который ему аккомпанировал. После всеобщего короткого замешательства репетиция продолжилась. Но у Рубинштейна, который винил себя в возникшей ситуации, несмотря на все старания со стороны Вагнера, всё больше проявляется комплекс неполноценности. Он боится сделать что-нибудь неправильно, неверно выдержать темп, указанный в нотах, и когда играет, то постоянно с опаской смотрит на маэстро. Он страдает от бессонницы и находится на грани нервного срыва. Вагнер, который нуждается в помощи Рубинштейна, всячески старается его подбодрить. С тех пор как Вагнер принял его в свою семью, он чувствует себя ответственным за него.

Однако Вагнер, которому работа на репетициях доставляет огромное удовольствие, в то же время страдает от постоянного напряжения. Он глубоко опечален, как отмечает Козима 12 июля 1876 г., «тем, что его силы иссякают». На следующий день это приводит к скандалу. «Репетиции под фортепьяно закончились увольнением господина Ру-

бинштейна, которое в этот раз вновь свидетельствует о трагичности, присущей его роду», – читаем мы у Козимы [10, с. 994]. Причины этого, как оказалось, временного разрыва она не разъясняет, что дало простор для различных домыслов. Как бы там ни было, Рубинштейн покидает Байрёйт, отказываясь тем самым от участия в мероприятиях, связанных с открытием фестиваля.

Однако 2-го февраля 1877 г. Вагнер получает письмо, в котором Рубинштейн просит прощения за свое «поведение» в прошлом году [10, с. 1029]. В декабре этого же года он отправляет Козиме аранжировку «Зигфрид-идиллии» [10, с. 1100]. Следует отметить, что Рубинштейн подготовил клавираусцуг не только «Зигфрид-идиллии», но и «Тангейзера», которого он «пересмотрел и видоизменил в духе современной техники для фортепьяно», как он пишет в своем биографическом очерке. В дальнейшем он создал клавираусцуг «Парсифаля», а также переработал американский торжественный марш для 2-х и 4-х рук, и по просьбе Вагнера разработал три «Музыкальные картины» к «Кольцу Нибелунгов», которые были одобрены Вагнером. В то же время он пишет собственную музыку – 12 песен для голоса и фортепиано.

15-го мая 1878 г. Рубинштейн вновь приехал с визитом на виллу «Ванфрид». Во время совместной трапезы Вагнер говорит: «Этот еврей ведет себя совершенно иначе, нежели мы, немцы. Ему подобные считают, что им принадлежит мир, мол, мы – избранные!» [11, с. 94]. Во время следующего визита 21 ноября Козима отмечает, что Рубинштейн «явно болен» [11, с. 236]. Тем не менее, с этого момента начинается самый лучший период в этих столь непростых отношениях, продолжаясь и в последующем 1879 г., который Рубинштейн проводит в Байрёйте. Рубинштейн полностью сливается с духовно-художественной атмосферой, которая царит на вилле «Ванфрид», и отныне принадлежит к кругу семьи. Теперь он не только музыкант, но и желанный собеседник. С ним ведутся беседы о вилле Валленштейн, католицизме, еврейском вопросе, о Ницше. Вагнер рекомендует ему прочитать Шопенгауэра. В январе 1879 г. Вагнер предлагает Рубинштейну написать работу о Бетховене, а его статья о Шумане доставляет всем удовольствие. По мнению Козимы, «у него хорошие мысли, а форма выражения сжата. Он лишь немного скуп» (21 июля 1879) [11, с. 385]. С августа 1879 г. он печатается в «Байрёйтских записках», а в сентя-

бре получает хвалебные отзывы от Ганса фон Бюлова, что вызывает всеобщую радость. Затем Рубинштейн готовит статью, которая публикуется в мартовском выпуске «Байрёйтских записок» от 1880 г. под названием «Рассуждения о современном музыкальном стиле в Германии». Вагнеру очень нравится это сочинение, и он говорит, что Рубинштейн – «человек, воспринимающий культуру». День рождения Рубинштейна они отмечают вместе. 24 декабря 1878 г. они оба заключают в одном винном погребке «Серапионов союз» с тенором Фердинандом Егером (который позднее исполнял партию Парсифала на премьере), Гансом фон Вольцгоеном и ассистентом (в дальнейшем дирижером) Антоном Зейделем [11, с. 269]. В то время у Вагнера появляется желание написать комедию в стиле Аристофана, в которой всё его окружение будет выступать со своими именами – это Лист, Рубинштейн, Вольцгоен, Генрих Поргес.

С Рубинштейном Вагнер переживает приятные часы, когда каждый вечер они прорабатывают сочинения Баха. Вагнер, в основном, согласен с его исполнением Баха, относительно Бетховена у него есть замечания. Вместе с Рубинштейном он принимается за Моцарта и указывает приемлемые темпы для исполнения увертюры последнего.

Вопреки всему этому, в дневниках Козимы всё чаще встречаются замечания, что собственные и общепринятые предрассудки в отношении евреев в случае Рубинштейна подтверждаются. По его возвращении от Ф. Листа в июне 1874 г. Козима не может не прийти к выводу о том, что он «всячески в еврейской манере, с выгодой для себя, перенимает манеру сочинения отца» [10, с. 826]. Ему приписывают чрезмерную рациональность, типичную для евреев, которых якобы больше интересует то, как что-либо сделано. В этот образ вписывается и осознание Рубинштейном того, что лишь разум дал ему возможность понимания «Тангейзера» и «Лоэнгрина». В том же ключе рассуждает и Вагнер: «не нужно ничего применять против евреев, просто они слишком рано пришли к нам, немцам. Мы ещё не были достаточно крепки для того, чтобы принять у себя этот элемент» (22 ноября 1878) [11, с. 236]. В то же время, на прощальном ужине перед отъездом Рубинштейна в Италию 29 декабря 1879 г. на одобрительные слова Вольцгоена в адрес Иосифа Вагнер отвечает: «Благодаря его добродетели вновь создается душа». За этим же прощальным ужином он произносит

тост: «В ней сочетается всё доброе, что объединяет нас с друзьями, и всё плохое, что каждая жизнь несет с собой» [11, с. 468]. Собственно эта точка зрения и была тем основополагающим фактором, который давал прочность столь непростым взаимоотношениям. Необычность этих отношений состояла в обоюдной терпимости, влекущей за собой взаимопонимание, возможность творческого сосуществования.

31 декабря Вагнеры отправились в Италию. В Неаполе они арендовали на зиму виллу Д'Ангри, расположенную на возвышенности, с видом на морской залив.

Рубинштейн поехал в Берлин, где в период с 15 января по 15 февраля 1880 г. дал 6 утренних концертов в зале Дома архитекторов. Он с огромным успехом исполнил ряд прелюдий и фуг Баха из «Хорошо темперированного клавира». При этом Рубинштейн отказывается от гонораров и переводит выручку от концертов в размере 600 марок в Байрёйтский фонд на нужды фестиваля. Для психического равновесия Рубинштейна этот концертный успех был важен, так как Вагнер пишет ему в Берлин: «Дорогой друг... сердечно поздравляю Вас за всё то, что Вы сделали! Полученные мною от Вас сообщения были мне определённо интересны, т.к. я вижу, что Вы всё ещё находитесь под влиянием всеобъемлющей магии надежды» [5, с. 10]. Правда, это полное надежды состояние не продлилось долго, что выяснилось после прибытия Рубинштейна в Неаполь.

Для Вагнера, который продолжает в Неаполе работу по подготовке постановки «Парсифаля», помощь Рубинштейна была крайне необходимой. Вагнер хочет, чтобы он находился рядом, поэтому и пишет ему 6 апреля: «Вы хотите провести все время в Байрёйте? Или, может быть, Вы планируете поездку в Харьков или Неаполь? Здесь Вы наверняка сможете увидеть чудо» [5, с. 10]. Отзываясь на статью Иосифа о музыкальном стиле в Германии, опубликованную в мартовском номере «Байрёйтских записок», он продолжает: «Вашей последней статьей Вы произвели фурор: Леви был совершенно ошарашен... Таким образом, не все так плохо! Кто верит, тот побеждает! С наилучшими пожеланиями» [5, с. 10].

14 апреля 1870 г. Рубинштейн приезжает в Неаполь. Судя по всему, он был не в лучшей форме, так как Вагнер напуган его «потерей надежды» [11, с. 521]. «Из-за того, что у Рубинштейна сформирова-

лась твердая вера в возможность раскрепоститься благодаря немецкому духу, ...Вагнеру стало не по себе, когда он увидел Рубинштейна в таком отчаянии» (14/15 апреля 1880) [11, с. 521]. Вечерами напролет они играют в 4 руки Бетховена, Моцарта, Глюка и Генделя. К 57-му дню рождения Вагнера, 22 мая, члены семьи и друзья разучили сцену Грааля из I акта «Парсифаля». Вечером того же дня семейство вместе с друзьями Павлом фон Жуковским, Мартином Плюддеманном, Энгельбертом Хумпердинком и Иосифом Рубинштейном отправились в поездку на лодках по заливу Неаполя. Козима описывает вечер следующим образом: «Пять лодок блаженно парят вдоль берегов в свете луны, которая мягким светом указывает путь. Неаполь сверкает вдали. Словно в сказке, Везувий скрывает его, и от этого становится ещё радостнее, и душа поет. Мы возвращаемся домой в освещённую залу, где день и вечер заканчиваются пением хором наших детей и друзей Плюддемана, Рубинштейна, Хумпердинка и Рихарда из «Парсифаля» [11, с. 536].

7 августа Вагнеры уезжают из Неаполя и к концу месяца прибывают в Сиену. Рубинштейн приезжает в гости, и Вагнер с восторгом показывает ему величественный собор, а также Библиотеку Пикколомини. В свете «нестабильности» Рубинштейна Вагнер высказывается после прощания 1 сентября: «его нельзя заставлять бежать только потому, что он не бежит» [11, с. 591]. В Мюнхене они вновь встречаются, где Рубинштейн 6 ноября на празднике у художника Франца Ленбаха в честь Вагнера по желанию композитора впервые играет на фортепьяно вступление к «Парсифалю» для собравшихся друзей. А 12 ноября, когда Вагнер в пустом театре впервые исполнял с придворным оркестром вступление к «Парсифалю» исключительно для короля, Рубинштейн незаметно пробрался в одну из лож, чтобы быть свидетелем этой премьеры.

В конце ноября Рубинштейн вновь появляется на вилле «Ванфрид». Вагнер дает ему задание подготовить клавираусцуг «Парсифаля». Теперь «канцелярия Нибелунгов» превращается в «канцелярию Парсифаля». Рубинштейн ещё больше отдаляется от помощников Вагнера, а также от друзей и дочерей Козимы. Она описывает его странное поведение в одном из писем: «...я наблюдаю Рубинштейна, как обычно, без напарника, с печальным выражением лица. — Как у Вас дела? — Я ра-

зочарован одиночеством. – Я часто думаю о Вас! – Вот как? – И сожалею, что Вы ни с кем не поддерживаете дружеских отношений... Правда, затем он замечательным образом исполнил для меня отрывок из «Тангейзера» – музыку Венериной горы, и тогда я настолько отчетливо осознала, благодаря энергии его игры, внутреннее разочарование, о котором он говорил, что с того самого вечера у меня на душе за него не спокойно» (март 1881) [5, с. 12]. Это же настроение сохраняется у Рубинштейна во время празднования Рождества 1880 г., когда он вечером сообщает Вагнеру о желании уйти из этого мира.

19 августа Рубинштейн уезжает, чтобы заранее отправиться в Палермо, где семья Вагнера собирается провести зиму. «Мы прощаемся с нашим другом, как с неразрешенной загадкой» [11, с. 782]. В этом замечании Козимы, пожалуй, лучше всего характеризуется особый характер их отношений.

В начале ноября Рубинштейн встречает семью Вагнер в гавани Палермо. Они останавливаются в отеле «Дез Пальмес». Рубинштейн живет в городе. В его компании Вагнер осматривает достопримечательности Палермо. Они ходят в гости друг к другу, а когда Рубинштейн заболевает, Вагнер сам приходит справиться об его здоровье. Первая половина дня целиком заполнена его работой над «Парсифалем». Королю Людвигу Вагнер пишет следующее: «По иронии судьбы случилось так, что я именно здесь встретил автора клавирауцуга «Парсифаля», который, равно как и я, движимый климатическими соображениями, решил провести зиму на юге. А посему, я всячески помогаю ему, что, собственно, и позволяет замечательным образом выполнять работу. Этот особенный человек – Йозеф Рубинштейн, который однажды 10 лет тому назад пришел ко мне в Трибшене просить о спасении от иудейства, к которому он принадлежал. Я предоставил ему свое общество, так как он был прекрасным музыкантом, хотя он доставил мне немало серьезных хлопот. Этому несчастному не хватает, прежде всего, основ христианского воспитания, которое присутствует у нас у всех, хотим мы этого или нет, что может привести к душевным мучениям. На фоне этих обстоятельств, в результате которых следует побороть склонность к суициду, моё терпение было необычайно безграничным, а когда речь идёт о гуманизме по отношению к евреям, я, безусловно, имею право на похвалу» (22 ноября 1881) [5, с. 13].

13 января 1882 г. Вагнер заканчивает партитуру «Парсифаля», а тем временем в Харькове отца Рубинштейна с каждым днем все больше беспокоят мысли о будущем и здоровье собственного сына. Он надеялся, что после полученного образования сын станет концертирующим пианистом, почитаемым виртуозом, который исколесит весь мир и будет финансово более независим. Его преподаватели Гелльмесбергер и Дакс в Вене, а также Лист предсказывали ему блестящую карьеру. Вместо этого, в 1872 г. возникают эти сложные отношения с Вагнером. Отец боится, что такая абсолютная увлеченность у его сверхвосприимчивого Иосифа приведет к катастрофе. В письме он обращается к сыну с настоятельной просьбой возобновить концертную деятельность и содержать себя самостоятельно, ибо он более не намерен финансировать его пребывание на службе у Вагнера. Рубинштейн рассказывает Вагнеру о своей беде и просит его ответить отцу. «Он [Вагнер – А. С.] уже вот-вот собирается написать письмо, когда его вдруг вскоре начинает волновать мысль об этом, и он даже соскакивает с постели, чтобы забыть об этом не вполне удобном для него поручении», – сообщает Козима 22 декабря 1881 г. [11, с. 855]. В письме же Вагнера, в частности, говорится: «...Как же мне понятно Ваше отцовское беспокойство в отношении кажущегося неправильным жизненного пути, которым идет Ваш сын. Но это лишь иллюзия. А посему, позвольте мне решительно развеять это волнение. В Вашем сыне восприятие сущности и ценности истинного искусства переросло в настоящую религиозную веру, которая чрезвычайно чувственно укоренилась в его душе. Если Вы беспрепятственно предоставите ему скромные средства для чрезвычайно трезвого и размеренного образа жизни, Вы сохраните его во здравии для благородного дела, которому, к сожалению, лишь немногие могут посвятить себя добровольно и без обязательств. Осмелюсь теперь спросить, каким же благородным должно быть применение средств, даже несмотря на то, что они были заработаны огромным трудом, как не сейчас там, где особые таланты должны беспрепятственно развиваться и оберегаться у человека, у сына, вознеся их в ранг настоящей свободы. Если бы мне, например, баварский король вовремя не обеспечил эту свободу, я бы уже давно тихо ушел в небытие, ведь мне мое искусство стало бы абсолютно отвратительным, применяя я его исключительно для получения наживы. Одно понятно точно, что давление

и подчинение чуждым предписаниям наверняка сделают Вашего сына несчастным...» [5, с. 14].

Ответ отца Рубинштейна, ожидаемый с большим нетерпением, приходит 12 февраля 1882 г. в Палермо. Вагнер говорит, что отец написал «очень основательно» и призывает сына «покориться воле отца» [11, с. 891].

Летом 1882 г. Рубинштейн принимает участие в театральных репетициях «Парсифаля» в Байрёйте. Его отец приезжает 20 августа на виллу «Ванфрид» во второй раз [11, с. 992]. Вполне вероятно, что ему предоставили возможность посетить одну из постановок «Парсифаля».

14 сентября, после фестиваля, Вагнеры отправляются в Италию, где в Венеции останавливаются в апартаментах дворца «Вендрамин». Репетиции и постановки довели Вагнера до крайнего истощения. И его страдания пугающе усиливаются. В октябре Рубинштейн также приезжает в Венецию.

Доктор Анри Тоде, искусствовед и археолог, последний муж Даниэлы, дочери Козимы от её брака с Бюловым, так описывает званый вечер у Вагнеров 12 октября: «Не в силах отказать настойчивым просьбам дам, Рубинштейн садится за концертный рояль и играет сначала “Путешествие Зигфрида по Рейну” из “Гибели богов”. Вагнер обращается к нему: “Вы слишком много упражняетесь, никогда не забывайте, что Вы сидите за роялем, не позволяйте ему соблазнить Вас к вялому темпу”. Вагнер отодвигает в сторону Даниэлу, которая сидит за концертным роялем и перелистывает ноты. Благодаря внезапно появившемуся настроению, он лично хочет исполнить гостям прощальную сцену Брунгильды. Вечернее общество в недоумении от внутреннего порыва и экспрессивности исполнения. Козима опасается, что он переутомился. Вагнер кивает ей, вновь подсаживается к Рубинштейну и исполняет тему ночного сторожа из “Мейстерзингеров”. Его гости понимают мягкий намек и раскланиваются» [5, с. 15].

22 октября происходит обед с «другом Рубинштейном», за которым пьют за здоровье Франца Листа, у которого День рождения [11, с. 1029]. После этого Рубинштейн уезжает. Более он никогда не видел Вагнера. 18 ноября Козима получает от Рубинштейна письмо и обращает внимание на его «чрезвычайную культуру» [11, с. 1052]. Судя по всему, у Иосифа вновь возникли разногласия с отцом, так как 22 янва-

ря 1883 г. от него приходят две телеграммы, которые приводят Вагнера в «негодование из-за черствости сына» [11, с. 1097]. А 10 февраля, за три дня до смерти Вагнера, происходит обсуждение письма отца Рубинштейна.

Известие о смерти Вагнера настагает Рубинштейна в Харькове. Оттуда он пишет Козиме следующую телеграмму: «Дай Вам бог силы выдержать тяжелое испытание. Понимаю, что утешать бесполезно, но знаю, что Рихард Вагнер бессмертен, лишь его мирская обитель пала. Его божественный гений лишь ярче сияет на вечные времена. Ваш от всей души сочувствующий Рубинштейн» [5, с. 15].

После смерти Вагнера Рубинштейн исполняет желание отца и совершает концертные туры. Его восторженно приветствуют в Риме и Лондоне во время исполнения фортепианных транскрипций опер Вагнера. Однако его всё больше гложет одиночество и терзают мысли о смерти. Должно быть, ему очень не хватает общества Вагнера и чувства защищённости на вилле «Ванфрид».

6 сентября 1883 г. на виллу «Ванфрид» приходит телеграмма: «14 дней назад мой сын обрёл вечный покой в городе Люцерн. Исаак Рубинштейн» [5, с. 16].

Недалеко от Трибшена, там, где он 21 апреля 1872 г. впервые встретился с Рихардом Вагнером и где началась их дружба, Иосиф Рубинштейн в возрасте 36 лет застрелился.

«Я совершенно чётко понимаю, что моё горе неизмеримо, – пишет его отец Козиме Вагнер, – ведь там, где, как у моего Иосифа, в конфликт вступают интеллект и воля, там, по словам Шопенгауэра, рано или поздно наступает катастрофа. “Никто не может уйти от судьбы”, писал он мне пару лет назад. И он не ушел от своей. Как мне пишут из Люцерна, он с радостью принял смерть. По пути на старую мельницу он раздал приличную сумму денег беднякам, а через мгновение всё закончилось. Мне остаётся жить лишь воспоминаниями о нём. Но у сердца нет ушей и оно рассудку остаётся недоступным. – Старый добрый Плутарх полагает, что... не нужно предаваться боли, напротив, он настаивает на том, что следует чтить память дорогих нам ушедших людей, именно это я и хочу сделать» [5, с. 16].

Козима Вагнер распорядилась, чтобы тело Иосифа Рубинштейна было отправлено в Байрёйт и предано земле на еврейском кладби-

ще. «ЙОЗЕФ РУБИНШТЕЙН. Род. 10 февраля 1847/умер 23 августа 1883» – написано на скромном чёрном обелиске, который поставлен ею в честь его памяти.

Таким образом, изложенные факты творческой биографии Иосифа Рубинштейна красноречиво свидетельствуют о его неординарном и разностороннем таланте пианиста-солиста и концертмейстера, композитора, хорового дирижера и музыкального критика, по достоинству оцененного как отечественными, так и зарубежными выдающимися деятелями музыкальной культуры своего времени. Причастность же этой яркой творческой личности к формированию харьковской художественной традиции является дополнительным стимулом к дальнейшему её всестороннему изучению.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алданов М. Истоки [Электронный ресурс] / М. Алданов. — Режим доступа : http://modernlib.ru/books/aldanov_mark_aleksandrovich/istoki/read/.

2. Багале́й Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (1655-1905) [Текст] : истор. монография : в 2 тт. / Д. И. Багале́й, Д. П. Миллер. — Х. : Типография и Литография М. Зильбербергъ и С-въя, 1912. — Т. 2. — 982 с.

3. Левик Б. В. Рихард Вагнер [Текст] / Б. В. Левик. — М. : Музыка, 1978. — 447 с.

4. Морозова Н. Ида Рубинштейн [Электронный ресурс] / Н. Морозова. — Режим доступа : http://clubs.ya.ru/4611686018427397615/replies.xml?item_no=4818.

5. Baedeker Peer. *Aller Schmerzen Ende. Joseph Rubinstein. 1847-1883* [Text]; *Dieser Fassung liegt ein Vortragstext von Peer Baedeker zugrunde, der für Druck redigiert und erweitert wurde. O.G.V.* // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись]. — 16 с.

6. Baedeker Peer. *Joseph Rubinstein. Aller Schmerzen Ende* [Text] ; *Zweite, für Bayreuth bearbeitete und erweiterte Fassung. Gedenkstunde zum 100. Todestag von Josef Rubinstein. 29. Januar 1984* // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись]. — 10 с.

7. Rubinstein Joseph. *Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland* [Text] / Joseph Rubinstein // *Bayreuther Blätter.* — 1880. — März. — S. 61—84.

8. Rubinstein Joseph. *Symphonie und Drama* [Text] / Joseph Rubinstein // *Bayreuther Blätter.* — 1881. — Februar. März. — S. 53—61.

9. Rubinstein Joseph. *Über die Schumann'sche Musik [Text] / Joseph Rubinstein // Bayreuther Blätter.* — 1879. — August. — S. 217—229.

10. Wagner Cosima. *Die Tagebücher [Text] / Cosima Wagner.* — München : R. Piper&Co. Verlag, 1976. — Band I, II. — 1270 s.

11. Wagner Cosima. *Die Tagebücher [Text] / Cosima Wagner.* — München : R. Piper&Co. Verlag, 1976. — Band III, IV. — 1334 s.

12. Westernhagen C. von. *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt [Text] / C. von Westernhagen.* — Zürich : Atlantis Verlag, 1956. — 559 s.

УДК 78.03

Роксана Скорульська

РУБІНШТЕЙН «КИЇВСЬКИЙ»

У статті йдеться про В. А. Рубінштейна – одного з членів провідної української культурно-просвітницької громадської організації 1860-х – 1900-х рр. – «Старої Громади», – який належав до оточення М. В. Лисенка і якого можемо називати «Рубінштейн київський».

Ключові слова: Рубінштейн, Лисенко, культурне просвітництво, «Стара Громада», музичне аматорство.

Роксана Скорульская. Рубинштейн «киевский»

Статья рассказывает о В. А. Рубинштейне – одном из членов ведущей украинской культурно-общественной организации 1860-х – 1900-х гг. «Стара Громада», – который входил в окружение Н. В. Лысенко и которого можно назвать «Рубинштейн “киевский”».

Ключевые слова: Рубинштейн, Лысенко, культурное просветительство, «Стара Громада», музыкальное аматорство.

Roxana Skorulska. “Kyiv’s” Rubinstein

The article tells about one of the members of the leading ukrainian cultural-educative social organization in 1860 – 1900 years “Old Gromada” – V. A. Rubinstein, who belonged to the Mykola Lysenko’s associative cycle and whom we can call “Kyiv’s” Rubinstein”.

Key words: Rubinstein, Lysenko, cultural lightning, “Old Gromada”, musical amateurship.

Чи можливо уявити собі ситуацію, коли б у солідній концертній програмі Миколу Лисенка за фортепіано замінив хтось з Рубінштейнів? Як це не дивно, подібний факт зафіксовано у листуванні вельми поважних осіб і навіть опубліковано у дуже серйозному виданні [1].

Та почнемо з іншого.

Здавна існує звичка розрізняти братів-музикантів Рубінштейнів, називаючи Миколу Григоровича «московським», а Антона Григоровича – «петербурзьким». Як відомо, з ними Микола Лисенко зустрічався побіжно, в основному – на їхніх концертах¹.

У пропонованому джерелознавчому дослідженні *вперше* зроблено спробу *висвітлення багатогранної постаті* ще одного носія цього прізвища, якого можемо називати «Рубінштейном київським».

Актуальність даної роботи обумовлена необхідністю ширшого знайомства з оточенням Миколи Лисенка, передусім – з особами, чії імена і діяльність замовчувалися протягом майже століття. Водночас – і відсутністю ґрунтовного, об'єктивного дослідження національно-культурної та політичної діяльності Київської «Старої Громади»² в цілому та її членів зокрема.

¹ 21/9 жовтня 1867 р., Лейпціг. «Слухав концерт у Гевандхаузі. <...> Потім Антон Рубінштейн, той, що був директ[ором] консерв[аторії] у Петербурзі, грав свій концерт з оркестр[ом]. Дивуеш пальцям, але не серцю и думці. У решті *паксвдство* [нідкреслено М. В. Лисенком – Р. С.]» [7, с. 31]. Однак, ота юнацька категоричність оцінки не завадила пізніше Лисенкові виконувати фортепіанні і камерні твори А. Г. Рубінштейна. Так, 18 листопада 1889 р. у камерному концерті з нагоди 50-річчя артистичної діяльності А. Г. Рубінштейна у київському театрі І. Сетова К. Пятигорович та М. Лисенко виконують 2-у сонату a-moll для скрипки та фортепіано. Ще раніше газета «Киевлянин» у № 82 від 9. 04 писала (с. 2) про те, як Київський інститут шляхетних дівчат зустрів Антона Григоровича лавровим вінком з написом «Гению музыки. Киевский институт. Апрель 1880 г.», про виконання інститутками кількох його фортепіанних творів, про те, як композитор «...выразил удивление по поводу достигнутых в институте блестящих результатов и сказал, что ему в первый раз пришлось слышать такое хорошее исполнение в учебном заведении, где музыка не составляет исключительно-специального предмета». А Лисенкові подарував своє фото з написом «Николаю Виталиевичу Лисенко А. Г. Рубинштейн. Киев 4 Апреля 1880».

² Київська «Стара Громада» – напівтаємна організація національно-свідомої інтелігенції, діяльність якої обумовила критерії та напрямки розвитку громадської, культурної та просвітницької сфер, зокрема, збереження та розвитку національної культури.

Метою дослідження, здійсненого з максимально широким залученням матеріалів фондового зібрання Музею Миколи Лисенка (МВДУК) та окремих публікацій мемуарного, епістолярного та документознавчого характеру [4—9], які раніше залишалися поза увагою науковців, є узагальнення і введення у науковий обіг різновекторної інформації про одного з діяльних членів «Старої Громади» – відомого київського фінансиста Всеволода Абрамовича Рубінштейна (1839—1909)³.



Син небагатого волинського комерсанта, він, по завершенні навчання у житомирській гімназії, закінчив юридичний факультет Київ-

³ З іншого боку, зовнішня «курйозність» наведених фактів актуалізує важливий історичний аспект питання про співвідношення аматорства та професійної музичної освіти, започаткованої на теренах імперії двома славетними російськими братами-музикантами.

ського університету (1857—1864), працював деякий час у Петербурзі, але більшу частину життя мешкав у Києві.

Його яскраву і неоднозначну особистість, на мій погляд, якнайкраще віддзеркалює фотографія⁴, зроблена відомим київським фотографом Володимиром Висоцьким десь наприкінці 1860 р. Вражає на фото не так красиве інтелігентне обличчя з «чеховським» пенсне, як поєднання розкішної вовчої (?) шуби з... козацькою шапкою – биркою. Подібна екстравагантність пояснюється просто – Всеволод Абрамович був одним з основних членів Київської «Старої Громади», у середовищі якої звався «Всеволод».



*Київський банкір В. А. Рубінштейн
(фото Ф. де Мезера. 1880-і рр.
З фондів Музею історії с. Шолудьки).*

За свідченням Д. В. Малакова⁵ [8, сс. 27—28], у музеї історії с. Шелудьки Немирівського району Вінницької області, де Всево-

⁴ Музей Миколи Лисенка, ФН № 152.

⁵ Малаков Дмитро Васильович (нар. 1937 р.) – інженер, краєзнавець, науковець

лод Рубінштейн був на початку 1890-х рр. найбільшим землевласником (мав 483 десятини землі!), зберігається інша фотографія, зроблена іншим відомим київським фотографом – Ф. де Мезером у 1880-х рр. Внизу зображення бачимо неоковирний підпис: «*Рубинштен В. А.*»⁶ [8, с. 28]. Дозволю собі висловити припущення, що друге фото, яке до сільського музею потрапило зі знищеної селянами у 1919 р. садиби Рубінштейнів, анутовали через багато років зі слів когось із селян уже похилого віку. І насправді ми бачимо на ньому *Абрама Рубінштейна*, безперечно, схожого на свого відомого сина.

Хоч іноді життя змінює зовнішність людей аж надто кардинально, проте, дуже складно уявити собі, що публічна людина, яка за 20 років значно піднялася вгору у соціальному та матеріальному стані, часто була в Європі, належала до кола знаних банкірів Росії, могла б у розквіті життя так виглядати. Адже, В. А. Рубінштейн – директор Київського Промислового банку, голова правління Київського міського кредитного товариства, був у різні часи ще й членом правління Київського відділу Російського товариства Червоного Хреста, членом ради Товариства сільського господарства і сільськогосподарської промисловості, скарбником Товариства виправних колоній і ремісничих притулків, секретарем Товариства для боротьби з інфекційними захворюваннями, членом комітету Товариства допомоги студентам університету Св. Володимира, нарешті, – представником від парафії Олександро-Невської церкви, що містилася у Липках.

Це, так би мовити, офіційна інформація з київських адресних довідників, наведена Д. Малаковим [8, с. 28–29]. Востаннє ім'я В. А. Рубінштейна як члена Київського комітету торгівлі і мануфактур бачимо у виданні за 1908 р.

Водночас В. А. Рубінштейн належав до українофільської партії, міг при нагоді вільно розмовляти українською мовою і давав значні субсидії (за О. Кістяківським – по 200 – 300 карб.) [5, сс. 75, 431] на проекти «Старої Громади», довгі роки вів фінансові справи організації. Зокрема, саме через нього неодноразово вирішував питання фінансування своїх видань Микола Лисенко.

Музею історії Києва. Автор ряду книжок з історії Києва та української культури.

⁶ Правопис оригіналу (див. фото № 2).

Що ж стосується особистості Всеволода Рубінштейна, то найбільш докладну і різнобічну характеристику його знаходимо у «Щоденнику» Олександра Кістяківського⁷: *«Это человек необыкновенно хитрый при внешней простоте, с дозой нахальства при внешнем джентльменстве»* [4, с. 16], *«...играющий роль эксплуататора на Крещатике и роль народолюбца на Новом Строении»* [4, с. 42]. В іншому місті О. Кістяківський характеризує В. Рубінштейна як *«всосавшего всю мудрость века сего, века банков и наживы, усвоившего особенную манеру обращения с людьми, находящуюся в прямом отношении с карманом каждого»* [5, с. 261], *«ещё сочувствовавший Парижской Коммуне в то время, когда он уже стал во главе Промышленного банка»* [5, с. 428]. Він одночасно *«служил и Богу, и Маммоне. Находился между Драгомановым⁸ и Бунге⁹, и с тем, и другим был в приятельских отношениях, <...> когда венчался, то по правую руку он имел у себя полковника Киевского жандармского управления, а по левую – Михаила Петровича Драгоманова, главу киевских радикалов»* [4, с. 26—27].

Однак характеристики, дані О. Кістяківським не лише В. Рубінштейну, але й М. Драгоманову, В. Антоновичу¹⁰ та ряду інших сучасників, здебільшого, відверто суб'єктивні і саркастичні, особливо

⁷ **О. Ф. Кістяківський** (1833—1885) – відомий український правник, професор кримінального права університету Св. Володимира, дослідник історії українського права, видавець збірника законів «Права, по которым судится Малороссийский народ».

⁸ **Драгоманов** Михайло Петрович (1841—1895) – український політичний і громадський діяч, публіцист, філософ, історик, економіст, літературознавець, етнограф, один з провідних діячів «Старої Громади». Змушений був емігрувати до Женеви, де у 1876 р. заснував Вільну українську друкарню, видавав збірки (1876-80, 1882) та журнал «Громада» (з 1880). Його непослідовність у національному питанні викликала суперечності в середовищі «Старої Громади». З 1889 р. був професором Софійського університету.

⁹ **Бунге** Микола Християнович (*11(23 листопада) 1823, Київ — †3(15 червня) 1895, Царське Село) – економіст, державний діяч. У 1846 р. закінчив Київський університет. У 1861—1886 рр. – міністр фінансів, у 1887—1895 рр. – голова Кабінету міністрів Російської імперії.

¹⁰ **Антонович** Володимир Боніфатієвич (1834—1908) – український громадський діяч і вчений (археолог, етнограф, історик, нумізмат). Найстарший за віком член «Старої Громади» (Володар, Купріян, Купер'ян), член-засновник Південно-Західного відділу Географічного товариства. Закінчив одеську 2-у гімназію, медичний та істо-

там, де йдеться про перевагу тої чи іншої особи у певній ситуації над самим О. Кістяківським. Правду сказати, Олександр Федорович і самому собі давав досить скептичні характеристики, визнаючи «... приступы страшного недовольства собою и людьми, болезненной восприимчивости впечатлений и событий...» [5, с. 180].

На цьому тлі більш об'єктивно видається думка Є. Х. Чикаленка¹¹, котрий в результаті не лише особистого знайомства, але й спілкування з багатьма членами «Старої Громади» відносить В. А. Рубінштейна до числа тих, хто, попри своє походження, «...стали гарячими працівниками за відродження української нації» [9, с. 211], констатуючи, серед іншого, що «В 70-х роках київська “Стара Громада” купила у братів Тараса Шевченка на ім'я свого члена Рубінштейна право на видання “Кобзаря”» [9, с. 211]¹².

Такої ж думки і Гнат Житецький¹³, який пише про давнього приятеля свого батька: «Всеволо. Абр. Р-н – в останній черті ХІХ в. відомий директор банку і заможній київській комерсант; до останнього

рично-філологічний факультети київського університету. Подальше життя пов'язане із Києвом, де В. Б. Антонович викладав латину в І-й гімназії та загальну історію у Кадетському корпусі, працював у Центральному Архіві та у Комісії (археографічній) для дослідження давніх актів при генерал губернаторі. З 1870 р. – штатний доцент кафедри російської історії, у 1880—1883 рр. – декан історично-філологічного факультету Київського університету; у 1863-82 – головний редактор Комісії для розібрання давніх актів, в 1881-87 – голова «Товариства Нестора-літописця».

¹¹ **Чикаленко** Євген Харлампійович (1861—1929) – український агроном, багатий землевласник, громадський і політичний діяч. Автор брошур про сільське господарство, мову, правопис; видавець і меценат. Субсидював, зокрема, часописи і видавництва «Рада», «Киевская Старина», журнал «Нова громада» та ін. Фундатор Академічного дому у Львові.

¹² Публікацію з різних причин було здійснено лише у 80-х рр. дешевим виданням тиражем у 25 тисяч примірників [9, с. 211].

¹³ **Житецький** Гнат (Ігнат) Павлович (* 15 лютого 1866, Кам'янець-Подільський — † 8 квітня 1929, Київ) – український історик, літературознавець, книгознавець, публіцист. Син Житецького Павла Гнатовича (1836—1911) – українського філолога, етнографа, фольклориста, письменника, одного з ідеологів та найактивніших членів «Старої Громади». П. Житецький здобув освіту на історико-філологічному факультеті Київського Університету, де у 1876 р. захистив магістерську дисертацію «Очерк звуковой истории малорусского наречия». Викладав російське мовознавство у Кам'янці-Подільському, Києві, Санкт-Петербурзі, з 1898 р. був членом Російської Академії наук.

часу свого життя допомагав часто грошима українським справам, а зокрема товаришам у нужді, та не поривав зв'язку із старогромадянами» [2, с. 32].

Та й сам Кістяківський раз по раз наводить приклади діяльної участі Рубінштейна у справах Громади, таких, як вирішення фінансових питань П. Чубинського¹⁴ [4, с. 70—71], фінансування закордонної діяльності М. Драгоманова [5, с. 428], безпосереднього спілкування з ним у Женеві у 1883 р. [5, с. 430—431] та ін.

Але нас, у даному разі, більш цікавлять молоді роки нашого героя.

У 1860-ті рр. у Києві існував своєрідний «студентський гуртожиток», так звана «Месопотамія», «що містилася в будинку на Вел. Васильківській вулиці, дець поміж Шулявською (Караваївською) та Жандармською (Маріїнсько-Благовіщенською) вулицями. Згідно зі споминами, там жили часом В. Беренштам¹⁵, П. Житецький і чимало чернигівців – брати Константиновичі, Антіохів-Вербицький та ін. У “Месопотамії” від хазяйки можна було одержувати за невелику платню і обіди, так що туди сходилося до гурту иноді й багато молодого люду. Між иншим, один із бідніших студентів, що жив здебільшого з невеликих університетських субсидій, – Рубінштейн – заходив инколи до “Месопотамії” як дуже музикальна людина, награвав на сопілку для розваги за обідом, а за це вдячна хазяйка давала без-

¹⁴ **Чубинський** Павло Платонович (15. І. 1829—1884) – український громадський діяч, поет і вчений-етнограф, автор Національного гімну «Ще не вмерла Україна». Діяльний член «Старої Громади». Головний ініціатор відкриття Київського відділення Імператорського Географічного Товариства (секретар, з 16. 05. 1875 – заступник голови відділення). Очолив організовану ІГТ етнографічну експедицію до «Південно-Західного краю», наслідком роботи якої стали 7 томів «Трудов». По закінченні С.-Петербурзького університету за «хлопоманство та українофільство» був засланий до Архангельської губернії (1862—1869). Згодом працював на Мліво-Городищенській (першій у Росії паровій) цукроварні В. Ф. Смиренка, беручи діяльну участь у справі видання цукропромислової технічної літератури.

¹⁵ **Беренштам** Вільям Людвігович (1839—1904) – педагог і громадський діяч, випускник історико-філологічного факультету Київського Університету. Вчителював у Кам'янці-Подільському та Києві. За українофільство 1878 р. переведений до Пскова, з 1879 р. вчителював у С.-Петербурзі. У 1898 р. повернувся до Києва. Член «Старої Громади» (Вільям, “лисий приятель”) та член-засновник Київського відділу ІГТ, співробітник «Киевского телеграфа».

платну харч безплатному музиці» [2, с. 32, тут і далі збережено правопис оригіналу].

Через багато років О. Кістяківський трохи по-іншому згадуватиме ті часи: *«Оказывается, что Рубинштейн, Житецкий, Константинович, Тумасов и другие во время своего студенчества жили в моём доме задолго до перехода его в мою собственность. Жили они во флигельке, на месте которого я построил новенький домишко. Квартира их называлась Месопотамиею. Здесь они издавали малороссийский юмористический журнал “Поми[й]ницию”»* [5, с. 431]¹⁶.

Отже, не дивно, що серед тридцяти підписів національно-свідомої молоді Києва під листом до львівського літературно-науково-політичного місячника у Львові «Правда»¹⁷, знаходимо і підпис В. А. Рубінштейна.

У тому листі між іншим зазначалося: *«Аки славяни й українці ми признаємо себе друзями федеральної системи, себто не тільки федералізму коронних країв, скільки федералізму народностей і широкого самоуправу земського і громадського, однак же ми бачимо підставу щастя славян узагалі і малоруського народу почасти тільки у основах прогресивних, котрі не мають нічого спільного з конкордатом і ультрамонтанством»*. Лист цей закінчується такими словами: *«Хто хоч би і признавав федералізм країв і рівноправність народностей, але при*

¹⁶ «Помийниця» – рукописний гумористичний громадський часопис українських студентів Київського Університету, що виходив у 1863—1864 рр.

¹⁷ «Восени 1862 року, щоб запобігти звинуваченням у революційних намірах, представники консервативного крила Київської Громади на чолі з В. Антоновичем виступили у пресі з заявою “Отзыв из Киева”» («Современная летопись», 1862, № 46) [1, с. 362]. «Професор Кордуба в своїй статті “Зв’язки Володимира Антоновича з Галичиною” [див.: [6] – Р. С.] наводить підписи (31) до листа у г. “Правда”, що зберігся в родинному архіві Барвінських, а саме: Микола Шершавицький, Михайло Старицький, Михайло Драгоманів, Лука Ільницький, Кость Михальчук, Орест Левицький, Микола Ковалевський, М. Захарченко, Антін Матвіїв, Микола Лисенко, Михайло Віблій, Антін Сабкевич, Володимир Антонович, Всеволод Рубінштейн, Хведір Вовк, Радько Житецький, Євграф Діяконенко, Василь Пащенко, Йосип Вербицький, Іван Фаворський, Михайло Костенко, Трохим Грищенко-Біленький, Константин Андрієвський, Олександр Русов, Павло Чубинський, Опанас Михалевич, Василь Костенко, Павло Житецький, Іван Трезвинський, П. Ткаченко, Вільям Беренштам. Гадаємо, що перелічених можна вважати за членів київської Української Громади, тоді ще не “Старої”» [1, с. 362].

тому не держиться у питаннях політичних і соціальних основ свободи і народоправства, а у питаннях культурних – свободи розуму, той хай не покликуються на нарід і народівців на Україні» [1, с. 363].

Логічною, таким чином, є і подальша діяльність В. А. Рубінштейна як члена «Старої Громади» та члена-засновника Південно-Західного відділення Російського географічного товариства.

Перебіг стосунків Всеволода зі «Старою Громадою» деякою мірою відбився у листах членів «Громади» до Михайла Драгоманова, зокрема, В. Б. Антоновича (від 8. 09. 1885) [1, с. 30], В. Л. Беренштама (25.05.1871 та 12-24. 08. 1876) [1, с. 45 та с. 62], П. І. Житецького (12-14.09.1871 та 7.02) [1, с. 45, 62], М. В. Лисенка (12.12.1876) [1, с. 150], та у спільному листі громадівців (8.01.1884) [1, с. 265].

Але тут подамо лише два фрагменти з цього листування. Перший – з листа М. В. Лисенка від 12. 12. 1876 : *«Чи Ви то пак знаєте, що ми з Жит[ецьким] наважились піти до Всеволода. Були, заграли симфонію, роспили самувара, виграла справу, пересвідчилися у добрім законі хазяїна та і вирушили назад до дому»* [1, с. 150]. Нажаль, зрозуміти, про яку саме «справу» йдеться у листі, не вдалося.

Другий лист – цікавий для нас найбільше. Він надісланий М. П. Драгоманову Павлом Житецьким 12-14. 09. 1871. Пишучи про те, як «Громада» планує святкувати «юбилей старцу нашому Максимовичу»¹⁸, автор зокрема зазначає: *«Обстановку полагается дать интимную и музыкальную. Из той же консерватории Юркевича»*¹⁹ *взяты будут певцы и пияки; проклятого только Коли нет, но взамен него акомпаниман на фортепиане будет держать В. А. Рубинштейн, который и в эту осень приехал на неделю из Петербурга и пренизко кланяется вам и Людмиле Михайловне в особину...»* [1, с. 113].

Причину відсутності М. Лисенка знаходимо в листі того ж П. Житецького від 14. 08. 1871: *«Если не от меня, то от других Вы знаете, что к нам в гости приходила холера [у серпні – Р. С.], задушила в течение 3-4 недель больше двух тысяч народу <...>. Да и теперь ещё не съехали даже все. Вон, напр., жирный животолобец Коля – до сих*

¹⁸ Відзначалося 50-річчя наукової діяльності М. О. Максимовича.

¹⁹ **Юркевич** Андрій Данилович (1833—1896) – учитель грецької мови у 2-й київській гімназії, член «Старої Громади» (Сократ). Український музика-аматор, заснував у Києві приватну школу співу. За спогадами сучасників – людина дивакувата.

пор боится холеры, прищурился, как мышь в норе, да и наслаждается себе любовью с Олей где-то там в Кременч[уцком] уезде» [1, с. 111].

Наостанці надамо слово самому Всеволоду Рубінштейну, який до листа Павла Житецького зробив чималу приписку: *«Полагаю не малое удивление вызовет в Вас сия цидулка, приложенная к многословному письму Павла Игнатьевича. Да, государь мой! Пишу из Киева, сидя в квартире вышереченного автора, и слышу доносящиеся из другой комнаты голоса певцов, готовящихся на вечере, в интимном кружке, пропеть их маститому юбиляру, бывшему уже виновником официального торжества на прошлой неделе. Нечего и говорить, как прискорбно думать, что Вас не будет между нами. Приезд в Киев, в среду людей, где я привык встречать Вас, мог бы служить достаточным поводом к первому с моей стороны шагу, ко вступлению с Вами в переписку, но, кроме того, ещё сильнее побуждение поделиться с Вами известием о возможности моего переселения на постоянное жительство в Киев. Здесь устраивается частный промышленный банк, и его учредители остановились на моей персоне, при избрании директора этого учреждения. Дело это ещё не окончательно решено, но есть много шансов к осуществлению этого предположения. Если это сбудется, то при благоприятных обстоятельствах я буду через несколько месяцев осідлым жителем Киева, благодаря представляющемуся случаю получать огромную сумму вознаграждения, за решимость оставить службу и сопряженные с нею прелести. Застал я всех наших общих знакомых в здравии и в прежнем близком общении, действующем так освежительно после питерского сидения в своей берлоге. Попытки к образованию и там своего кружка близких знакомых почти что ни к чему не приводят, благодаря удивительной инерции тамошних жителей. Ал. Ив. (Рубець) по году ко мне не показывается, а новые приезжие оказываются ещё хуже несколько акклиматизованных в Питере Киевлян. Таким именно мне показался Линдфорс, засевавший на прежней моей петербургской квартире и ни разу не побывавший у меня. Будьте здоровы. Зовут акомпанировать певцам на фортепьяно. Людмиле Михайловне²⁰ кланяюсь.*

Ваш Рубинштейн» [1, сс. 386—387].

²⁰ Тобто дружині М. П. Драгоманова.

Як бачимо, попри значну розбіжність уподобань, настроїв, ба, навіть, зафіксовану сучасниками політичну «всеядність», Всеволод Рубінштейн до кінця лишався активним помічником у справах «Старої Громади», підтримував у матеріальній скруті не одного з її членів, фінансував ряд видавничих та інших проєктів.

Постать ця, безумовно, вимагає глибшого дослідження, у тому числі, і у сфері банківської та благодійницької діяльності, тобто, в аспектах, розгляд яких не був предметом дослідження у даній статті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Архів М. П. Драгоманова. Листування членів Старої громади з М. П. Драгомановим 1870-1895 рр. [Текст] / Прим. Гліба Лазаревського (з використанням інформації, наданої Д. В. Антоновичем, А. М. Драгомановою-Труш та інш.). — Варшава : [б. в.], 1938. — Т. I. — 445 с.
2. Житецький І. П. Київська громада за 60-х років [Текст] / І. П. Житецький // Україна : науковий двохмісячник українознавства. — 1928. — Кн. 1. — С. 91—125.
3. Записки Юго-Западного Отдела Императорского русского географического общества [Текст] // К. : Типография Университета Св. Владимира, 1874. — Т. 1. — 396 с.
4. Кістяківський О. Ф. Щоденник (1874-1885) у двох томах [Текст] / О. Ф. Кістяківський. — К. : Наукова думка, 1994. — Т. 1 (1874-1879). — 648 с.
5. Кістяківський О. Ф. Щоденник (1874-1885) у двох томах [Текст] / О. Ф. Кістяківський. — К. : Наукова думка. — Т. 2 (1880-1885). — 1995. — 584 с.
6. Кордуба М. Зв'язки В. Антоновича з Галичиною [Текст] / М. Кордуба // Україна. — 1928. — Кн. 5. — С. 3—78.
7. Лисенко Микола. Листи [Текст] / Упорядкув., передм., комент. Р. М. Скорульської / Микола Лисенко. — К. : Музична Україна, 2004. — 665 [14] с., [24] арк. фотоіл., портр.
8. Малаков Д. В. Архітектор Городецький [Текст] : архівні розвідки / Д. В. Малаков. — К. : Кий, 1999. — 240 с.
9. Чикаленко Є. Спогади (1861-1907) [Текст] / Є. Х. Чикаленко. — К. : Темпора, 2003. — 416 с.

Ирина Ефремова

**К ВОПРОСУ ОБ УНИКАЛЬНОСТИ ЛИЧНОСТИ
И ЕЁ РОЛИ В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА
(на примере творческой деятельности
Антон Рубинштейна периода 60-х годов XIX века)**

В статье сквозь призму психологии творчества раскрыты основные социальные и психологические факторы, повлиявшие на формирование уникальности личности А. Рубинштейна, рассмотрена её созидающая роль в становлении профессионального музыкального образования в России.

Ключевые слова: творческая уникальность человека, индивидуальность личности, тип жизненной стратегии, вид творческой деятельности, темперамент.

Ирина Єфремова. До питання про унікальність особистості та її ролі в житті суспільства (на прикладі творчої діяльності Антона Рубінштейна періоду 60-х років XIX століття)

У статті крізь призму психології творчості розкриті основні соціальні та психологічні чинники, що вплинули на формування унікальності особистості А. Рубінштейна, розглянута її розбудовна роль в становленні професійної музичної освіти в Росії.

Ключові слова: творча унікальність людини, індивідуальність особистості, тип життєвої стратегії, вид творчої діяльності, темперамент.

Irina Yefremova. To the problem of personality uniqueness and its role in life of society (on the example of Anton Rubinstein's creative work during 60's period of the XIX century)

In this article the main social and psychological factors which built up the uniqueness of Anton Rubinstein's personality are observed, his creative role in the founding of Russian professional musical education is also grounded.

Key words: person's creative uniqueness, person's individuality, type of life strategy, aspect of creative work, temperament.

*«Чего только человек не сможет сделать, если он захочет...
Он должен суметь невозможное сделать возможным»
(А. Рубинштейн)*

Значение роли личности в различных сферах общественной жизни трудно переоценить. Выполняя ту или иную социальную функцию, каждый человек вносит в неё свой индивидуально-неповторимый вклад. Особенно важной роль личности становится в переломные моменты истории, в периоды коренных социальных преобразований и сдвигов, когда говорится решительное «нет» всему старому и возлагаются большие надежды на будущее. А всё новое в жизни общества начинается с личной инициативы (достаточно вспомнить реформаторскую деятельность Петра I, положившего конец старой боярской Руси и «прорубившего» для России «окно в Европу»). При этом одной из важнейших особенностей личности, стремящейся к преобразованию какой-либо из сфер жизни общества, становится проявление лидерских качеств.

Выдвижение лидера стало отличительной тенденцией развития русской музыкальной культуры в XIX веке. Яркий пример подобного рода в музыкальной жизни России середины XIX ст. – творческая деятельность Антона Григорьевича Рубинштейна, которому суждено было выполнить историческую миссию решения одной из центральных проблем в русском музыкальном искусстве того периода – проблемы профессионального музыкального образования.

Характеризуя Антона Рубинштейна как великую личность, сыгравшую знаковую роль в истории развития русской музыкальной культуры, необходимо сделать акцент на синтетической природе его индивидуальности и многообразии её проявлений в активной творческой деятельности выдающегося художника и просветителя, придающей его личности уникальность и неповторимость.

Проблема многогранности творческой деятельности А. Г. Рубинштейна получила широкое освещение в музыковедческой литературе в традиционных аспектах (историческом, биографическом, культурно-просветительском) в трудах Г. А. Лароша, Н. А. Римского-Корсакова, А. В. Оссовского, Б. В. Асафьева, Л. А. Баренбойма и др. Однако с точки зрения изучения закономерностей психологии творчества музыканта личность Рубинштейна на сегодняшний день ещё недостаточно изучена, чем обусловлена *актуальность освещаемой темы.*

Цель данной статьи – исследовать уникальность личности Рубинштейна в контексте её непосредственного влияния на процесс формирования системы профессионального музыкального образования в России в 60-е годы XIX века. *Научная новизна* исследования состоит в самом ракурсе рассмотрения заявленной проблематики в плане тесной взаимосвязи психологии и музыки. *Методологической основой работы* являются основные положения теории творческой уникальности личности, разработанной московскими учёными-психологами Е. П. Варламовой и С. Ю. Степановым [3].

Понятие творческой уникальности находится на стыке категорий индивидуальности и субъекта и определяется как «индивидуальное своеобразие личности, формирующееся в процессе его собственной творческой активности» [3, с. 206]. В психологии личности ставится задача понять личность как неповторимую целостную индивидуальность, высшим проявлением свойств которой выступает творчество. Именно творчество неизбежно является процессом уникализации, так как истинный творец не просто реализует потенциал, которым он уже обладает, а стремится к реализации ресурсов только недоиспользуемых. Именно поэтому в творчестве важно дерзновение, стремление к новому. При этом главное условие гармоничного функционирования личности – синтез инициативной, целиком захватывающей человека деятельности и его личностное развитие.

Характеристика феномена творческой уникальности человека базируется на выявлении *четырёх типов жизненных стратегий*, которые характеризуются соотношением творческой активности личности и её индивидуального своеобразия.

Первый тип – творческая уникальность, отражающая оригинальное, специфически индивидуальное отношение человека к собственной жизни, когда его преобразующая творческая инициатива приводит к высокой неповторимости, экстраординарности событий его жизненного пути.

Второй тип – пассивная индивидуальность, иллюстрирующая стихийный, случайный характер формирования личности человека, когда её индивидуальное своеобразие, в основном, зависит не от личностных усилий, а определяется внешними обстоятельствами.

Третий тип – активная типичность, выявляющая стремление че-

ловека «быть, как все», когда его усилия направлены на достижение общепринятых целей и ценностей.

Четвёртый тип – пассивная типичность, характеризующая стихийное следование человека социальным стереотипам, его слепое подчинение общественным нормам.

Явление творческой уникальности получает наиболее полное выражение в деятельности профессионально творчески ориентированных людей, которые в событиях своей жизни более выделяют их социальную, а не личностную значимость. В событийности жизненного пути человека присутствует особая область – сфера проявления его творческой уникальности, под которой следует понимать кульминационные события в его жизни с точки зрения значимости реализованных в них творческих усилий. Творчески уникальные события являются квинтэссенцией жизни человека, когда его преобразующая инициатива и созидательные усилия приводят к экстраординарному результату, выступая вершинами творческого проявления личности. Эти кульминационные события всегда имеют широкую социокультурную значимость и должны рассматриваться в социокультурном аспекте.

Таким образом, можно констатировать, что в жизненном пути человека существует особая сфера, связанная с развитием и реализацией его творческой индивидуальности, но у разных людей эта сфера обладает различным масштабом социокультурной значимости.

Попытаемся раскрыть вопрос о роли А. Г. Рубинштейна в системе формирования профессионального музыкального образования в России в 60-е гг. XIX в., проанализировав особенности его личности с точки зрения четырёх обозначенных выше типов жизненных стратегий.

Итак, *тип первый* – творческая уникальность – проявляется в деятельности Антона Григорьевича в следующих параметрах.

1) Прежде всего, в стратегической направленности вектора его активных творческих усилий на создание русского профессионального музыкального образования; узловыми моментами в его деятельности становятся организация РМО и первой русской консерватории в Петербурге.

2) В привлечении для преподавательской работы лучших музыкантов его времени (как западноевропейских, так и отечественных), что привело к формированию в стенах основанного

им учебного заведения высокопрофессиональных исполнительских школ, которые в будущем приобрели всемирную известность (например, фортепианная школа Ф. Лешетицкого, скрипичная школа Г. Венявского, виолончельная школа К. Давыдова, вокальная школа Г. Ниссен-Саломан).

3) В развитии музыкального вкуса студентов на классических произведениях Й. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, обладающих художественной значимостью, а также в установлении традиции исполнения в учебных концертах и на экзаменах баховских полифонических сочинений.

Некоторые яркие примеры проявления в деятельности А. Рубинштейна первого типа жизненной стратегии по временным параметрам не входят в рассматриваемый в исследовании период. К ним относятся:

а) устройство серии «Исторических концертов» в 1885-1886 гг., охватывающих в наиболее характерных образцах историческое развитие мировой фортепианной литературы от английских вёрджиналистов XVI-XVII вв. до М. Глинки, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Лядова;

б) организация Антоном Григорьевичем первого в истории музыкального искусства Международного конкурса пианистов и композиторов (1890).

Важность и значимость данных мероприятий, несомненно, может рассматриваться как подтверждение творческой уникальности личности выдающегося музыканта.

Второй тип жизненной стратегии – пассивная индивидуальность – определяется в деятельности А. Рубинштейна внешними факторами, способствующими претворению в жизнь составляющих первого стратегического типа.

1) Засильем в России первой половины – середины XIX в. любительского домашнего музицирования.

2) Распространением «кружковых» форм музыкального просветительства и образования.

3) Несоответствием между «устремившейся к завоеванию вершин искусства музыки композиторской интеллигенцией и весьма пёстрыми, по своим вкусам, слушателями среды русской демократии» [4, с. 167].

4) Дефицитом высокопрофессиональных учителей музыки.

5) Недоступностью музыкального образования для широких масс.

6) Широким освещением данной проблемы в печати:

а) появлением в российских газетах и журналах середины XIX в. большого количества публикаций, затрагивающих вопрос о состоянии русского музыкального образования и констатирующих неутешительный факт отсталости его развития в сравнении с положением музыкального образования в других странах (Франции, Италии, Германии, Чехии, Польши и др.);

б) высказывание прямых пожеланий и требований по поводу необходимости организации в России специальных музыкальных учебных заведений, апеллирование к работе консерваторий Парижа, Милана, Тулузы, Флоренции, Праги и др., постановка вопроса о желательности организации в северной столице русского государства Музыкального института.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о том, что влияние внешних факторов на деятельность А. Г. Рубинштейна во многом определило её характер. В свою очередь, внешние факторы были обусловлены назревшей исторической необходимостью создания в России музыкально образованного слоя слушателей, а также постоянных отечественных исполнителей вместо заезжих иностранных виртуозов.

Третий тип жизненной стратегии – активная типичность – проявляется в деятельности А. Рубинштейна в самом методе воплощения её конечной цели – создания русской консерватории. Взяв за основу европейскую модель консерватории, А. Рубинштейн ассимилировал её на русской почве. Его корректировки не затронули существенных моментов, касающихся профессионального музыкального образования. Акцент, как и в европейских консерваториях, делался, прежде всего, на организации специальных исполнительских классов, в которых обучали пианистов, скрипачей, виолончелистов, вокалистов и др. Кроме того, в первой русской консерватории, помимо специальных музыкальных дисциплин, велись и так называемые «научные» (общеобразовательные) предметы. Это стало специфической особенностью системы музыкального образования в России. Учитывая разновозрастной состав учащихся, Рубинштейн-директор создал модель продолжительного многолетнего обучения, состоявшего из двух

уровней – подготовительного (шесть лет) и высшего (четыре года). Эта малая расчленённость образования, совмещение разных этапов обучения – от начального до высшего – в рамках одного учебного заведения с тех пор также на долгий период времени стала одной из особенностей русской музыкально-образовательной системы. Ещё одним фактором, наложившим отпечаток на специфику формирования подхода к обучению в Петербургской консерватории, стали условия концертной жизни того времени, которые требовали участия консерваторских студентов в концертах РМО в качестве солистов и хористов. Нечто подобное, только в пассивном варианте, существовало в учебном процессе Лейпцигской консерватории, где значительное место отводилось посещению учащимися концертов и репетиций Гевандхауза.

Итак, благодаря своей активной жизненной позиции и творческому опыту, Рубинштейн создал, в соответствии с собственными представлениями о системе консерваторского образования, русскую модель профессионального учебного заведения, миссия которого заключалась в воспитании музыканта в широком смысле этого понятия, вмещающего в себя несколько профессиональных сфер – исполнительскую, композиторскую, теоретическую, историческую, критическую. Таким образом, особенности универсальной индивидуальности Рубинштейна, её многогранность наложили отпечаток на систему воспитания нового типа музыканта как разносторонне развитой образованной личности.

Стратегический тип активной типичности в немалой степени нашёл отражение и в других видах творческой деятельности Антона Григорьевича – директорской, исполнительской, педагогической и композиторской. Все они были подчинены просветительской цели, что свидетельствует о демократичности взглядов А. Рубинштейна на искусство. Во многом благодаря активности его творческой природы укреплялись и расширялись и музыкально-культурные связи между Россией и странами Западной Европы.

Таким образом, выступая продолжателем уже существующих традиций, Антон Рубинштейн проявляет при этом огромную творческую активность, прокладывая пути для дальнейшего развития русской музыкальной культуры.

Четвертый тип жизненной позиции – пассивная типичность, –

по сравнению с первыми тремя, проявляется в деятельности А. Рубинштейна в гораздо меньшей степени. Предположительно, основной причиной этого является одно из доминирующих свойств темперамента выдающегося музыканта, которое может быть определено как «стихийность». Именно эту природную черту характера А. Рубинштейна особо отмечал Г. Ларош.

Выступая революционером в музыкальном искусстве России, прокладывая новые пути для профессионального образования русских музыкантов, Антон Григорьевич в полной мере проявил своё бунтарское, стихийное начало, действуя не благодаря, а вопреки сложившимся в русской музыкальной культуре первой половины XIX в. стереотипам. Неслучайно академик Б. Асафьев образно сравнил реформу, проделанную Рубинштейном, с «Петровым делом». Антон Григорьевич безжалостно разрушал своим упорством, энергией и настойчивостью укоренившиеся в русском обществе того времени представления о роли музыкального воспитания и образования. В результате реформаторской деятельности А. Рубинштейна утвердилось отношение к музыке как искусству демократичному, обращённому к широким слушательским массам. Музыка приобрела высокий государственный статус, выступая в качестве профессии для людей, закончивших обучение в консерватории. Специалистами в области музыкального искусства становятся не только иностранцы, но, прежде всего, талантливые русские люди, получившие качественное профессиональное образование и диплом «свободного художника».

Таким образом, стихийность как одна из главных черт темперамента А. Рубинштейна во многом обусловила реформаторский характер его творческой деятельности. Она же определила и многовекторность последней, явившейся свидетельством универсализма личности выдающегося музыканта. Одновременно занимаясь, с одинаковой степенью активности, композиторской, исполнительской, педагогической, литературной, общественно-организаторской, руководящей деятельностью, каждую из них он доводил до логического конца (в отличие от спонтанности холериков традиционного типа). В этом ярко проявилась *уникальность* личности А. Рубинштейна.

Итак, рассмотрев вопрос о проявлении черт четвёртого стратегического типа в деятельности А. Рубинштейна с позиции разрушения

им сложившихся в русской музыкальной культуре первой половины XIX в. стереотипов, мы, тем самым, доказали, что пассивная типичность у А. Рубинштейна значительно уступает творческой уникальности, пассивной индивидуальности и активной типичности. Подойдём к вопросу с противоположной позиции, которая поможет выявить параметры, подтверждающие наличие в деятельности А. Рубинштейна некоторых черт пассивной типичности, связанное, прежде всего, с общими тенденциями романтического искусства. Так, одной из них стало появление универсальных деятелей в области музыкальной культуры, талант которых раскрывался в различных областях творчества (Ф. Лист, Ф. Мендельсон и Р. Шуман в Западной Европе, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский и, несомненно, А. Рубинштейн в России).

Характерные романтические тенденции получили широкое воплощение и в сочинениях Рубинштейна-композитора:

– *в тяготении к программности*; так, из шести его симфоний три имеют названия – симфония № 2 – «Океан», симфония № 4 – «Драматическая», симфония № 5 – «Русская»;

– *в интересе к народному творчеству*, в результате чего его композиторский багаж пополнился двумя фантазиями для фортепиано на темы русских народных песен – «Вниз по матушке по Волге» и «Лучинушка».

Таким образом, пытаясь выявить в деятельности А. Рубинштейна черты пассивной типичности, мы убедились, что этот вид жизненной стратегии проявляется в данном конкретном случае в малой степени. Это обусловлено такими свойствами личности выдающегося музыканта, как стихийность и активность.

Подводя итоги исследования, можно сделать следующие **выводы**:

1. В деятельности А. Рубинштейна гармонично сочетались все четыре выделенных нами в начале статьи типа жизненных стратегий. Это позволяет утверждать, что выдающийся русский просветитель действительно обладал феноменом творческой уникальности.

2. Формула успеха, позволившая А. Рубинштейну сыграть выдающуюся историческую роль, представляет собой удачный синтез внешних факторов, стимулировавших музыканта к воплощению в жизнь его генеральной стратегической линии, и индивидуальных

личностных качеств (стихийность, удесятеренная активность, необыкновенная работоспособность и трудолюбие, упорство в достижении поставленной цели).

3. Роль личности А. Рубинштейна и его лидерских качеств в формировании системы профессионального музыкального образования в России в середине XIX в. трудно переоценить. Своей активной и многогранной творческой деятельностью он заложил основы профессионального музыкального образования в России, определив судьбу русской музыкальной культуры на многие десятилетия вперёд.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. 1829 – 1867. — 455 с.

2. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1962. — Т. 2. 1867 – 1894. — 492 с.

3. Варламова Е. П. Психология творческой уникальности человека [Текст] / Е. П. Варламова, С. Ю. Степанов. — М. : Институт психологии РАН, 2002. — 256 с.

4. История русской музыки [Текст] : монография : в 10 тт. / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашёв, В. Н. Романова. — М. : Музыка, 1983. — Т. 6 : 50-60 годы XIX века. — 1989. — 384 с.

5. История русской музыки [Текст] : монография : в 10 тт. / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, Т. В. Корженьяц, Е. М. Левашёв, М. Д. Сабина. — М. : Музыка, 1983. — Т. 7 : 70-80 годы XIX века. — Ч. 1. — 1994. — 384 с.

6. Ларош Г. А. Избранные статьи [Текст] : в 5 вып. / Герман Августович Ларош. — Л. : Музыка, 1974. — Вып. 4 : Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. — 1977. — 320 с.

7. Ларош Г. А. Избранные статьи [Текст] : в 5 вып. / Герман Августович Ларош. — Л. : Музыка, 1974. — Вып. 5 : Музыка и литература. — 1978. — 336 с.

8. Петрушин В. И. Музыкальная психология [Текст] / В. И. Петрушин. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Владос, 1997. — 384 с.

9. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 тт. / А. Г. Рубинштейн. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. — 215 с.

10. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 тт. / А. Г. Рубинштейн. — М. : Музыка, 1984. — Т. 2 : Письма 1850-1871. — 221 с.

11. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 тт. / А. Г. Рубинштейн. — М. : Музыка, 1986. — Т. 3 : Письма 1872-1899. Лекции по истории фортепианной литературы. Статьи. Книжки. Докладные записки. Речи. — 279 с.

12. Столяренко Л. Д. Основы психологии [Текст] : учеб. пособ. / Л. Д. Столяренко. — 18-е изд. — Ростов н/Д : Феникс, 2007. — 671 с.

УДК 78.01:78.071.1(470)

Александра Овсянникова

ТВОРЧЕСТВО А. РУБИНШТЕЙНА КАК ОПЫТ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

В статье предлагается концепция творчества А. Рубинштейна как воплощения принципа культурной диалогичности. Выделяются национальные (русские, немецкие и еврейские) составляющие качественного своеобразия сочинений композитора, которые в органическом синтезе образуют индивидуальность его авторского стиля.

Ключевые слова: А. Рубинштейн, авторский стиль, культурный диалог, маргинальность, музыкальное мышление.

Олександра Овсяннікова. Творчість А. Рубінштейна як досвід культурного діалогу

У статті пропонується концепція творчості А. Рубінштейна як втілення принципу культурної діалогічності. Виділяються національні (російські, німецькі і єврейські) складові якісної своєрідності творів композитора, які в органічному синтезі утворюють індивідуальність його авторського стилю.

Ключові слова: А. Рубінштейн, авторський стиль, культурний діалог, маргінальність, музичне мислення.

Alexandra Ovsyannikova. Anton Rubinstein's works as an experience of a cultural dialogue

In the article the conception of Anton Rubinstein's legacy as the embodiment of cultural dialog principle are proposed. We emphasize the national (Russian, German and Jewish) components of individual qualities of A. Rubinstein's works, which form an organic synthesis of his authorial style.

Key words: Anton Rubinstein, authorial style, cultural dialog, marginality, musical thought.

Творческая деятельность А. Г. Рубинштейна составила целую эпоху в становлении русского музыкального профессионализма, обозначив основные пути его развития и национально-культурные приоритеты. Пассионарный потенциал Антона Рубинштейна реализовался буквально во всех сферах музыкальной жизни России второй половины XIX ст. (общественно-просветительская, композиторская, исполнительская деятельность), обозначив, тем самым, очевидность культуротворческого универсализма, столь характерного для художников переходных, рубежных исторических периодов. Достаточно вспомнить имена Ф. Листа, Р. Вагнера, Ф. Мендельсона – великих и пламенных представителей немецкой культуры, воплотивших идею пассионарности в самом стиле своей жизни, – и становится явным тот факт, что «...национальное мышление как атрибутивное свойство культурного проявления человека неотделимо от архетипов художественно-эстетической деятельности» [9, с. 45]. Однако подобная нестандартность и культурная «расширенность» личности А. Рубинштейна (то, что сегодня принято определять как маргинальность), в своё время вызывало, как известно, весьма неоднозначные реакции современников, которые обвиняли одного из самых ярких представителей русской культуры в космополитизме, губительном для самобытности русской музыки.

В данном случае очевидной является проблема осознания «своего» и «чужого» как элементов культурной деятельности личности, которая в случае А. Рубинштейна сводится к антиномичности «русского» и «немецкого» в её проявлениях, а также выделению жанрово-стилевой атрибутики «русского», «немецкого» и «еврейского» непосредственно в композиторском творчестве музыканта.

В свете современных тенденций культурологического расширения музыковедческой тематики становится *актуальным* рассмотрение творческого наследия композитора в аспекте указанных *диалогичности-антиномичности*, образующих органику индивидуального авторского стиля А. Рубинштейна. *Цель* данной статьи состоит в выявлении жанрово-стилевых показателей творчества А. Рубинштейна в контексте понимания его как музыкально-художественного воплощения принципа культурной диалогичности.

Современные гуманитарные представления сущность культурного диалога определяет как *ситуацию столкновения принципиально*

несводимых друг к другу образов мышления, различных форм понимания. Подобное толкование диалогичности культурных процессов и явлений находим у В. Библера, Ю. Лотмана, С. Аверинцева, Д. Лихачёва и других исследователей [1; 3; 4; 8]. В музыковедении разработку теории диалогичности находим у А. Самойленко [10]. Данный подход к сфере художественного творчества представляется чрезвычайно перспективным и плодотворным, поскольку вскрывает глубинные механизмы и элементы стилеобразования, которые часто осознаются скорее на интуитивном, нежели на словесно-терминологическом уровне. Попытка назвать, определить понятийно, что же такое «немецкое», «русское», «французское», «итальянское» в имманентно-музыкальном смысле составляет суть методологических подходов современного музыковедения, часто апеллирующего к интердисциплинарному диалогу [9].

Пример подобного видения индивидуального композиторского стиля находим в стремлении, например, выделить «еврейское» в музыке Г. Малера – вполне обоснованном, учитывая национальные корни композитора, но всё же весьма категоричном [6]. Как известно, Г. Малер в своем творчестве к еврейской тематике в явном виде не обращается. Более того, очевидны его немецкие и общехристианские (впрочем, далеко не ортодоксальные) мотивы, которые составляют концепционное ядро основных сочинений композитора, симфоний – в первую очередь. Однако музыка Г. Малера всё же рассматривается как яркое воплощение еврейского национального характера, композитор «... говорит на музыкальном немецком с акцентом, с интонацией и, прежде всего, также с жестикულიацией восточного, чересчур восточного еврея» [6]. «Малер – немецкий (или, по крайней мере, желает показать себя таковым) мастер; правда, это ему не удалось, потому что музыка его – истинное еврейство в музыке, еврейское горе и еврейская страстность» [там же]. Подобные утверждения нивелируют тот факт, что в объективном плане в музыке Г. Малера достаточно редко встречаются мелодии, содержащие в себе характерные еврейские элементы. Аргументация «еврейского элемента» в музыкальном мышлении австрийского композитора обращена даже к композиционной специфике Талмуда, которая находит своё отражение в музыкальных структурах Г. Малера, а также к принципу компиляции и цитирования,

на котором построена вся еврейская религиозная литература [6]. Точнее всего, пожалуй, вопрос национально-культурной маргинальности композитора осознаёт австрийский писатель и философ Макс Брод, который в своей статье «Хасидские мелодии Густава Малера» (1920) писал, что, услышав напевы хасидов Восточной Европы, был поражен их внутренним сходством с музыкой Малера: «Я верю, что Малер просто-напросто изливал свою музыку именно так, а не иначе, из той же самой первоосновы своей еврейской души» [12, S. 29].

Яркая личность Антона Рубинштейна, нестандартность её ментальных проявлений в условиях национально-культурных реаций России второй половины XIX ст. в достаточно острой форме поднимала проблему «своего» и «чужого» – как в сфере общественно-социального типа поведения, так и в области собственно музыкально-творческого. Как известно, всеохватную творческую индивидуальность А. Рубинштейна современники (композиторы-кучкисты – в особенности) интерпретировали не иначе как «консервативную “немецкую” ориентацию в искусстве, которая противоречит потребностям национального развития» [7, с. 512]. Представления о том, что такое «русская» музыка и какое отношение она имеет к музыке «европейской», существенно менялись в ходе музыкальной истории России, и ритм этих изменений соответствует переменам, происходившим в европейских культурах. Иными словами, русская музыка достигает вершин музыкального искусства только посредством культурного диалога с музыкой *нерусской*, через тесный контакт с иными музыкальными культурами, которые способствуют её самоопределению. Без такого диалога искусство, и, в частности, музыка, остается, в сущности, провинциальным. Оно ограничивается своими узкими рамками и не находит международного признания (как было с русской музыкой до 1700 г. и, в значительной степени, с музыкой советского периода).

Основой *русской* музыки дореволюционная российская, а, позднее, и советская музыкальная историография считала народную песню, образцы которой петербургские и московские композиторы активно использовали в своём творчестве с конца XVII в. Музыкаловедческая традиция советской эпохи отождествляет обращение к народной песне и народной музыке (с точки зрения материала) с расцветом само-

бытности русского музыкального профессионализма – музыкального творчества, которое питают национальные корни, а не диалогические взаимодействия разнокультурных элементов. Подобный национально-центрированный подход игнорировал тот факт, что обращение к народной песне (в качестве композиторского метода) в первой половине XIX в. стало общеевропейским феноменом. Вспомним знаменитые «песни Оссиана», которые с 1760-х гг. приводили в восхищение всю образованную Европу (а впоследствии оказались фальсификацией издателя Джеймса Макферсона). Йоганн Готфрид фон Гердер перевел их в 1782 г. на немецкий язык и использовал в качестве модели для своих собраний народных песен. Последние, в свою очередь, послужили Ахиму фон Арниму и Клеменсу Brentано образцами для произведения «Das Knaben Wunderhorn» («Волшебный рог мальчика», 1805-1808), которое сыграло весьма значительную роль в западноевропейском музыкальном искусстве.

Пиетет перед глинкинским методом «аранжировки» народных мелодий, декларирующим национальную самобытность авторского музыкального творчества, утвердил жанрово-стилевые позиции русской композиторской школы: петербургская «Могучая кучка» объявила М. Глинку «отцом русской музыки». В этой оценке их поддержал и западноевропейский музыкальный мир в лице Г. Берлиоза и Ф. Листа, которые считались наиболее прогрессивными представителями современного музыкального искусства. При этом «немецкая прогрессивность» (в совершенном листовском формате!) общественной деятельности А. Рубинштейна была воспринята как культурная оппозиция национальной линии развития русской музыки. Впрочем, оперные сочинения «отца русской музыки» демонстрируют явные следы культурного диалога с западноевропейской традицией музыкального театра: очевидно, что М. Глинка многому учился у своих западных коллег. Например, искусству бельканто у В. Беллини и Д. Россини, драматическим эффектам у авторов французских опер времен революции, а К. М. фон Вебер показал в опере «Freischütz», что нужно сделать, чтобы музыка звучала «по-немецки». Веберовская атрибутика – это звук рога, лесная романтика и стилизованная под народную песня «Jungfernkranz» («Брачный венец»). У М. Глинки же находим торжественные или быстрые фразы для хора с переменным

размером, модальной мелодикой (иным расположением полутонов, нежели в обычных мажорных и минорных гаммах) и восточные танцы в «Руслане», которые, в результате проводимой на Кавказе царской политики, попали в столицу так же, как кавказские сюжеты и лексика – в русскую литературу и язык.

В. Стасов, определяя специфику русской композиторской школы, утверждал, что основная её черта – «стремление к национальности. Оно началось ещё с Глинки и продолжается непрерывно до сих пор. Такого стремления нельзя найти ни у одной другой европейской школы. Условия истории и культуры у других народов были таковы, что народная песнь – это выражение непосредственной, безыскусственной народной музыкальности – почти вполне и давно исчезла у большинства цивилизованных народов» [11, с. 148]. Это утверждение позволяет отчетливо увидеть, что русская музыка, по мнению критика, находится во главе европейского музыкального авангарда, поскольку только она может обращаться к живой культуре народной песни. В качестве следующей характерной черты русского музыкального искусства В. Стасов называет «восточный элемент», утверждая, что «нигде в Европе он не играет такой выдающейся роли, как у наших композиторов» [там же, с. 149]. За тем, что В. Стасов называет «восточными элементами», позднее закрепилось обозначение «петербургского ориентализма», который, действительно, является отличительным знаком русских композиторов петербургской школы.

Тем не менее, культурная политика в России рассматриваемого исторического периода руководствовалась мнением: хорошая музыка должна происходить из Италии. Сами же русские композиторы, напротив, полагали, что истинная, отвечающая требованиям времени музыка требует обращения к национальным корням. Между этими двумя полюсами и оказался А. Рубинштейн. Как пианист и композитор, получивший образование в Западной Европе, он остро ощущал недостатки в российской образовательной системе и поэтому решительно настаивал на открытии в России консерватории. Однако, с точки зрения В. Стасова и петербургских композиторов, открытие консерватории было анахронизмом и служило препятствием для формирования национальной культуры. Очевидно, что конфликт между А. Рубинштейном, царским двором, Российским Музыкальным Об-

ществом, Консерваторией, с одной стороны, – и композиторами «Могучей кучки» во главе с В. Стасовым, с другой, являлся типичным для русской действительности того времени воплощением поисков национально-культурной идентичности, представшим во всей полноте, прежде всего, в Петербурге. Этот конфликт можно рассматривать также как симптом переломных общественных настроений периода 1860-х гг., в контексте которых фигура А. Рубинштейна представляется весьма показательной.

Объединяя П. Чайковского и А. Рубинштейна, В. Стасов говорит, что «оба они недостаточно самостоятельны, и недостаточно <...> национальны» [11, с. 345]. Замечание в высшей степени справедливо, поскольку акцентирует внимание на сложности и неоднозначности стилевых норм творческого наследия названных авторов. В случае А. Рубинштейна эта неоднозначность выражается в органичном соединении, как минимум, *трёх* стилевых элементов, составляющих индивидуальность его композиторского творчества – *немецкого, русского и еврейского*.

Последний из них имеет право на рассмотрение, если апеллировать к родовым корням композитора; однако, учитывая «семейные обстоятельства» (крещение по православному обряду в совсем юном возрасте и дальнейшую деятельность в культурном ареале христианской традиции), мы выходим на этнопсихологический уровень национального сознания А. Рубинштейна, что представляет значительную сложность для музыковедческого исследования. Связь с *еврейским* очевидна в крупных музыкальных сочинениях А. Рубинштейна, поскольку на уровне сюжетно-содержательном они обращены к иудейской теме: опера «*Маккавеи*» (1875), оратории (духовные оперы) «*Вавилонская башня*», «*Моисей*», «*Христос*», библейская сцена в 5 картинах «*Суламифь*». Однако в смысле музыкального воплощения, собственно музыкального языка, эти сочинения реализуют идею «восточного элемента» (отмеченного В. Стасовым в качестве отличительной черты русского музыкального стиля) в целом, минуя специфику музыкальной лексики еврейской музыки.

Несмотря на тот факт, что в течение всей своей жизни композитор проявлял интерес к изучению музыки синагогальной традиции, в его сочинениях мы находим, скорее, типологические при-

знаки ориенталистики русского толка, которые можно расценивать как «адаптированный» вариант еврейской музыкальной интонации. При этом «восточный» (еврейский? русский (если ориентализм?)) пласт музыкального языка А. Рубинштейна вошёл в историю европейской музыки как наиболее удачный и самобытный, поскольку «именно в этой широкой сфере – в русской лирике о Востоке – Антон Рубинштейн нашёл свой путь и свой круг красивых, выразительных интонаций как в романсах, так и в операх», – пишет Б. Асафьев [2, с. 134]. И свой «...импровизационный способ двигать музыку от мелодической удачи к удаче <...>, лишь бы доплыть до манящей мелодии – лилии!» – замечает Б. Асафьев далее, характеризуя формообразующий принцип музыки композитора [там же, с. 134].

Вытекающая из дуализма «еврейское-ориентальное» проблема идентификации *русского* в музыке А. Рубинштейна представляется также неоднозначной в своей диалогичности. С одной стороны, колоссальная значимость в наследии музыканта оперного жанра (который считался русскими композиторами фундаментальным для национальной традиции), солидаризирует идейную направленность его творчества с культурными установками русского музыкального профессионализма. Многие из опер А. Рубинштейна воплощают и ярко выраженную национальную тематику – «*Дмитрий Донской*», «*Купец Калашников*», «*Сибирские охотники*», и восточные образы, воплощённые в традициях русского ориентализма – «*Демон*», «*Хаджи-Абрек*». В каждой из его 13-ти опер можно констатировать типологические характеристики русской модели музыкального театра с её уклоном в сторону лирического тона высказывания и общим эпическим фоном.

С другой стороны, оперная поэтика А. Рубинштейна явственно соотносима с *немецким* музыкальным стилем, неизменным атрибутом которого является некоторая тяжеловесность музыкального языка и композиционная масштабность. Неслучайно, характеризуя рубинштейновских «*Маккавеев*», Б. Асафьев совершенно минует русские истоки оперного стиля композитора и категорично заявляет: «После Вагнера и Рихарда Штрауса оперный драматизм Рубинштейна предстаёт как непродуманная многословная <...> волокита. Слушать эту музыку можно, лишь настроившись ретроспективно, поместив ухо своё где-то на историческом перепутье между орато-

риями Мендельсона и серенадами Фолькмана и симфониями Рейнке» [2, с. 130]. Далее находим своего рода расшифровку приведённого высказывания, но уже в отношении камерной вокальной лирики композитора: «... интонация русского стиха не давалась, за немногими случайными удачами, Рубинштейну, хотя он и сочинял много романсов на тексты Кольцова, А. К. Толстого, баснописца Крылова и Тургенева <...>. Иное дело его лирика на стихи Гейне, Боденштедта, Гёте и других иноземных поэтов...» [там же, с. 133]. И действительно, *Песни на стихи Гейне ор. 32, Двенадцать песен ор. 48, Шесть песен ор. 62* – вся эта музыка поразительным образом перекликается с потаённой лирикой и фактурной лаконичностью немецкой Lied, лучшие образцы которой находим в традиции Шуберта – Шумана – Листа – Вольфа.

Отдельную сферу, с очевидным «креном» в сторону немецкого стиля в музыке, составляет массивный пласт рубинштейновского инструментализма, как в композиторском творчестве, так и в исполнительском искусстве. В данном случае немецкие влияния очевидны, и даже отчасти персонифицированы именем Франца Листа.

Обобщая размышления о специфике творческих проявлений личности А. Рубинштейна, неизбежно констатируем их принципиальную «многоярусность» и неоднозначность. Сложное взаимодействие национально-стилевых элементов, которые воплощают идею культурной диалогичности как принципа формирования художественной целостности, позволяет определить творчество А. Рубинштейна как *маргинальное* явление. Понятие маргинальности широко используется в различных областях современного гуманитарного знания; для музыковедческого опыта оно представляется достаточно перспективным и актуальным, учитывая реалии постмодернистской культуры и методологическую направленность научных интересов искусствознания. Попытку рассмотрения феномена исполнительского стиля в контексте национальной ментальности находим у Л. Вахтель [5], которая, дифференцируя этническую модальность и маргинальность, отмечает, что «...психологическое пространство маргинального характеризует, в первую очередь, внестилиевое мышление и отклонение от общепринятой нормы» [там же, с. 169]. В случае А. Рубинштейна подобная установка культуротворческой деятельности очевидна, и она открывает широкие перспективы исследования

музыкального наследия одного из самых ярких представителей европейского музыкального мира.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С. Византия и Русь: два типа духовности [Текст] / С. Аверинцев // *Новый мир*. — 1977. — № 7. — С. 210—220.
2. Асафьев Б. А. Рубинштейн [Текст] / Б. Асафьев // *Об опере : избранные статьи*. — Ленинград : Музыка, 1985. — С. 130—135.
3. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) [Текст] / В. С. Библер. — *Вопросы философии*. — 1989. — № 6. — С. 31—42.
4. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век [Текст] / В. С. Библер. — М. : Политиздат, 1991. — 413 с.
5. Вахтель Л. Этнокультурные смыслы исполнительского стиля [Текст] / Л. Вахтель // *Музыкальная академия*. — 2008. — № 1. — С. 168—171.
6. Векслер И. Еврейское мышление Густава Малера [Электронный ресурс] / И. Векслер. — Режим доступа : www.lechaim.ru/ARHIV/.../veksler.htm. — Загл. с экрана.
7. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва. ХІХ сторіччя [Текст] : підручн. [для вищ. муз. навч. закл.] / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.
8. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема [Текст] / Ю. М. Лотман // *История и типология русской культуры*. — СПб. : Искусство, 2002. — 768 с.
9. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии [Текст] / Е. Маркова. — Одесса : Астропринт, 2000. — 104 с.
10. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога [Текст] / А. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 243 с.
11. Стасов В. В. Наша музыка за последние 25 лет [Текст] // В. В. Стасов. *Статьи о музыке : в 5 вып.* / Ред. В. Протопопов. — М. : Музыка, 1977. — Вып. 3. — С. 143—200.
12. Brod, Max. *Gustav Mahler. Beispiel einer deutsch-judischen Symbiose* [Text] / M. Brod. — Frankfurt am Main : Ner-Tamid-Verlag, 1961. — 30 S.

Ирина Кобзар, Оксана Черкашина

МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕДБАЧЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ КАТАСТРОФ XX СТ. У СПІЛЬНОМУ ПРОТИСТОЯННІ РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУР ДУХОВНІЙ РУЙНАЦІЇ

Чи здатне мистецтво передбачати майбутні соціальні катаклізми? Чи можуть музика, література, театр об'єднуватися у протистоянні злу, що опановує людей? Якими мистецькими засобами можна збудити в людині почуття тривоги, неспокою та передати передчуття майбутніх змін? Саме такі питання порушуються у статті.

Ключові слова: духовний світ, єдність російської та української культур, передчуття, мистецькі передбачення та попередження.

Ирина Кобзарь, Оксана Черкашина. Художественные предвидения социальных катастроф XX ст. в общем противостоянии российской и украинской культур духовному разрушению

Способно ли искусство предвидеть будущие социальные катаклизмы? Могут ли музыка, литература, театр объединяться в противостоянии злу, которое овладевает людьми? Какими средствами искусства можно пробудить в человеке чувство тревоги, беспокойства и передать предчувствие будущих перемен? Именно эти вопросы поднимаются в статье.

Ключевые слова: духовный мир, единство русской и украинской культур, предчувствие, предвидения и предостережения в искусстве.

Irina Kobzar, Oksana Cherkashina. The foresights of the social catastrophes of XX century by the art in joint opposition of Russian and Ukrainian cultures to spiritual destruction

Is the art capable to predict future social cataclysms? Can music, literature, theatre unite to resist the evil forces, which take control over people? What artistic resources can possibly wake the feelings of anxiety, alarm and convey a premonition of future changes? All these questions are raised in the article.

Key words: inner world, similarity of Russian and Ukrainian cultures, premonition, foresight and warning in the art.

У час широкомасштабного розпаду одних соціальних структур і виникнення інших, нерідко з більш глобальними антигуманними цілями, гостро стають питання: як рятувати особисті духовні цінності і

як, залучаючи на допомогу мистецькі і культурницькі засоби, допомагати справі виховання і спасіння майбутніх поколінь? Щоб зрозуміти, як діяти в майбутньому, слід поцікавитися, чи були спроби у митців минулого попереджати нас про наближення соціальних катаклізмів наших часів.

З метою виявлення таких попереджень та застережень у мистецькій творчості напередодні епохи соціальних катастроф початку ХХ ст. ми будемо звертатися до художніх текстів, літературних і музичних, поєднувати і порівнювати події, які відбувалися в історії Росії та України, в історії мистецтва з середини ХІХ ст., нарешті, в історії однієї родини.

Об'єктом цього дослідження постане творча спадщина митців другої половини ХІХ – початку ХХ ст. В коло нашої уваги увійдуть твори саме тих авторів, які, на нашу думку, найбільш яскраво і точно допоможуть нам розкрити обрану тему. Це музичні тексти (ноти, лібрето, відео- та аудіозаписи) опер «Демон» А. Г. Рубінштейна та «Черевички» П. І. Чайковського. Це й тексти літературні – роман «Біси» Ф. М. Достоевського і його ж «Щоденник письменника».

Спільне протистоянні російської та української інтелігенції руйнації духовного світу людини в соціальних катаклізмах на прикладі ролі сім'ї Рубінштейн як сукупності багато обдарованих особистостей, що є для нас взірцем діячів культури світового рівня, постане предметом розгляду у нашій статті.

Ми сподіваємося знайти відповіді на поставлені нами питання. Говорячи про *актуальність* вибраної теми, слід зазначити, що вже багато років продовжується акція політиків Росії та України, націлена на протиставлення та протистояння двох культур. Ми не можемо стояти осторонь від цієї ганебної ситуації і не висловлювати своїх думок.

Саме у єдності обох культур ми вбачаємо запоруку майбутнього, духовно висвітленого життя, де і Російській, і Українській культурам буде запропоновано гідне їх історико-культурницьких досягнень місце. Дві мови – рівноправні, тому і *текст статті ми вирішили викладати і російською, і українською мовами.*

В історії культури такі явища, як мистецькі або культурницькі родини – непоодинокі.

Иногда складывается впечатление, что именно на пересечении эпох какому-нибудь одному роду художников или писателей, музыкантов, актёров или архитекторов, и всем, кто входит в нетворческую часть этого рода, само провидение приуготовляет особую миссию, особую роль в истории человечества.

Широко розкрити цю тему ми не беремося, наші пошуки лежать в іншій площині, але...

Мы прикоснемся к истории одной семьи – на пересечении вероисповеданий, на пересечении эпох, на пересечении культур.

XIX ст. – це усіма визнаний період глобальних перетворень. Жага змін, масштабна та невідворотна, охопила людство і назавжди перетворила обличчя землі. Неначе щось зрушилося десь глибоко, в центрі нашої планети. Час прискорився, швидкості збільшилися, Земля почала перетворюватись на гігантський космічний корабель, що готується до польоту. Почався відлік ери технічної цивілізації [6].

25 июля 1831 г. в Свято-Николаевской церкви г. Бердичева вся семья житомирского купца Рувена (в православии Романа) в составе 35 человек перешла в православную веру. В их числе был и отец впоследствии всемирно известного музыканта Антона Рубинштейна – Григорий Рубинштейн. Подолия, включавшая и Житомирскую губернию, как и вся правобережная Украина, в то время входила в состав Российской Империи. К 1934 г. семья Рубинштейн переехала в Москву [3].

Тогочасна імперія формально була однією цілою територією, але кожна її частина розвивалася по-різному. І віддаленість від центру була інколи і ознакою віддаленості від культури.

Собственно, русские земли были в то время огромными, неплотно заселёнными, пространствами с затерявшимися в них мелкими и средними поместьями и редкими крупными городами с медленно развивающейся промышленностью. Тем, кто трудился в поместьях, на заводах и фабриках, не было смысла проявлять рвение в развитии производства, так как они работали по найму, а господа в это время жили далеко в городах или за границей. Поэтому общности интересов у разных сословий практически не было [2]. К тому же кризис крепостнического строя тормозил развитие страны, пагубно влияя

на все сфери русского общества, а неготовность царизма осуществлять социальные реформы была вопиющей. Свободомыслие сурово каралось: вспомним жестокое подавление восстания декабристов в 1825 г., изменившее общественное сознание русского народа.

Те, що називалося тоді Малоросією, складалося приблизно з 14 губерній, було в основі за формою губернськими вотчинами зі своїми, притаманними кожній губернії, правилами проживання. Поміщики жили біля своїх маєтків і займалися благоустроєм і земель, і суспільного життя своїх селян. Промисловість розвивалася тільки така, яка обслуговувала сільське господарство. Патріархальний устрій побуту на перше місце ставив родинні зв'язки. В Полтавській та Харківській губерніях, до прикладу, відкривалися школи для сільських дітей. І місцеві пани співіснували зі своїми хлопами такою собі «великою родиною» [2]. Хоча національні поривання Тараса Шевченка, соціальні ідеї Кирило-Мефодіївського братства (не так жорстоко знищеного, як декабристи в Росії) та постійні спроби малочисленої тогочасної інтелігенції заявити своє право на самостійність і незалежність і впливали на розвиток національно-визвольних ідей, але широким загалом вони не оволодівали. Тяжіння до тихого, закоріненого в свою власну землю, життя було основою ментальності мешканців тогочасної Малоросії.

Итак, к середине XIX ст. государство Россия, хотя отчасти и позволяло разным своим регионам развиваться в соответствии с их спецификой, в одном – общем для всех – действовало неумолимо: как мифический Хронос, оно пожирало своих детей. Самые прогрессивные, самые талантливые, самые светлые умы государства либо заживо гнили в сибирских рудниках, либо ели горький солдатский хлеб в Кос-Арале. Или вынуждены были, гонимые страхом не реализовать свой талант, либо быть в очередной раз загнанными за черту оседлости, вырываться на чужбину в поисках новых учителей, новых идей, новых смыслов – нового истинного исхода.

Не стало винятком і життя родини російських євреїв Рубінштейнів. Коли Антону виповнилося 10 років, і вчитися, і концертувати його було вивезено за кордон. З часом, неодноразово ще у житті музиканта та його родини, ці міні-еміграції допомагали талановитій людині до-

лати труднощі, що виникали за браком по-справжньому інтелектуально та мистецьки розвинених широких кіл інтелігенції в Росії.

Закономерно, що в произведениях лучших представителей художественной культуры, подлинных мастеров искусства, сыновей своего непростого времени мы находим предчувствия и предвидения тех грозных потрясений, которые принесли конец XIX – начало XX ст. Обратимся к самым, по нашему мнению, ярким образцам музыки и литературы, связанных одним сюжетным мотивом: операм «Демон» А. Рубинштейна, «Черевички» П. Чайковского и роману «Бесы» Ф. Достоевского, в которых действует сверхъестественная / нечистая сила.

Опера А. Рубінштейна «Демон» починається сценою буревію у горах. Тривога, розбурханість, вся природа ніби в напруженому тремтінні. Не тільки навколишній реальний світ, але і невидимий світ духів стає зримим і бунтує. Все змішалось, все в очікуванні змін. Демон – дух темряви – втомився робити зло і шукає, шукає, шукає іншого ходу життя [1].

Эпиграфом к роману Ф. Достоевского «Бесы» служат пушкинские строки, в которых тоже упоминается буря:

*«Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.
Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?»* [4, с. 22].

І опера П. Чайковського, написана за мотивами гоголівських малоросійських оповідань «Ночь перед рождеством», теж починається з темряви і бурі. Її роздмухав своїм хвостом, вкравши місяць, щоб насолити ковалю Вакулі, дрібний біс – чорт (майже домашня почвара, щось на кшталт домовика, смішний, хтивий, зовсім не страшний), що прийшов «повечеряти» зі своєю кумою-відьмою. Роздмухав, аби їм ніхто не заважав веселитися і не блукав попід хатами, колядуючи і славлячи народження Богонемовляти [7].

Важно отметить, что именно с середины XIX ст. входящая в моду наука психология утверждала: именно звук оказывает особое влияние на человеческую психику. Использовались наблюдения медиков и, согласно их результатам, делались выводы, что на глубинные уровни души можно влиять и даже манипулировать ими, если хорошо знать музыкальные законы и особенности строения человеческого организма. Те особые эмоциональность и музыкальность, которыми отмечено начало всех трёх рассматриваемых произведений, словно подтверждают эти тезисы. Выраженные через метафору «буря, сумятица, разнужданность стихии» ожидания больших перемен вызвали у читающих и слушающих как бы особого рода физические «вибрации», связанные с нервным возбуждением, предчувствием чего-то необычайного.

Такі твори-передбачення описували нібито звичайні природні явища (ніч, буря, негода), але насправді вони ілюстрували стан внутрішнього світу людини. І при втручанні в нього посланців зі світу духів із ним відбувалися кардинальні, доленосні зміни, які потім відбивалися і на світі зовнішньому (ранок, буря стихає, негода скінчується). Ці мистецькі ідеї були характерними для літератури, музики, живопису на межі століть. Тільки духовно глибокі особистості, наділені яснобаченням, вводили слухача-читача-глядача у внутрішній світ душі, використовуючи асоціації з бурхливим виром стихій, розбуреної духами природою. Мистецтво середини-кінця XIX ст. – це взірць творчості духовидців. Митці немовби відкривали завісу майбутнього, тільки мало хто міг дійсно побачити, що за тією завісою ховалося.

Одним из насущных вопросов, поднимаемых искусством XIX ст., была тема восприятия человеческой душой идей нового времени, раскрываемая по-разному.

В опере А. Рубинштейна «Демон» звучит тема сострадания души злу, приятия зла, готового как будто поменять свою изначальную природу. Она является логическим продолжением попыток общения со злом, начатых ещё в «Фаусте» и очень характерных для сюжетов западного искусства.

Роман Ф. Достоевского «Бесы» поднимает, в нашем понимании, тему дерзкого вызова, брошенного душой злу – на бой, на противостояние, но бой, имеющий оттенок спортивного состязания, а не

собственно последнюю смертельную битву. В этом, по Достоевскому, проявляется характер русского народа. «Это прежде всего потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в неё на половину, заглянуть в самую бездну и ... некоторое адское наслаждение собственной гибелью, потрясающее ощущение перед собственной дерзостью...» [5].

Опера П. Чайковского «Черевички» – рождественская сказка – описывает нехитрый выбор души между материальными благами и любовью.

І висновки, тобто Вихід? Исход?!

Вихід в кожному творі різний.

В опері «Демон» душа, що повірила темному духу і почала йому співчувати, гине від першого ж дотику до зла [1].

В романі «Біси» автор передбачає загибель великої кількості людей, але прозирає, що Росія, позбавлена бісовщини, на колінах благодатиме Христа, востаннє сподіваючись на його прощення.

«И мы бросаемся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и “сядет у ног Иисусовых”... и будут все глядеть с изумлением» [4, с. 600].

В «Черевичках» казковий сюжет казково і закриває тему. Добро і любов перемагають, дрібний біс-чорт, осміяний і принижений, везе на собі Вакулу додому. А в малоросійському селі настає сонячний різдвяний ранок [7].

Произведения, выбранные нами, относятся к культурным событиям, которые изменяли ход мыслей целых поколений. Потому что основной их идеей был, прежде всего, глубокий анализ душевного и духовного состояния внутреннего мира человека, во всей его полноте и на всех его уровнях. А ещё рассматриваемые нами сочинения предостерегают и подсказывают, предупреждают человека о грядущих катастрофах. И художниками – предвестниками широких социальных потрясений – были, по нашему мнению, подмечены и транслированы именно изменения в глубинах человеческих душ. Душ, охваченных соглашательством со злом, дерзкими вызовами ему или необоснованной уверенностью, что добро и так всегда побеждает...

Навіть музична мова, тобто не ідейна, а естетична парадигма опери «Демон», являла собою попередження: зло ховається за красивою машкарою. Ми чуємо експресивні та ефектні арії носія темної сили, а у дуетах із персонажами, які втілюють світле начало, темрява явно виграє, зачаровуючи слухачів. І тільки зусиллями мудрого, духовно просвітленого серця можна ті чари подолати. На нашу думку, на той час то був дуже прогресивний композиторський хід: вивести через музичний матеріал ідею, що зло активно маскується у красу, бо не може вже себе видавати за істину. Це було і сміливо, і мудро.

А. Рубінштейн разом із братом і матір'ю пережили революційні події 1840-х рр. спочатку у Німеччині, а потім у Австрії, і це не могло не вразити дев'ятнадцятирічного юнака. Гострі і яскраві переживання відбилися і на його творчості. Сумніви, страхи та неможливість юній чистій душі протистояти злу були знайомі композиторові. Звідси і такі безжальні духовні етичні висновки опери.

И «Демон», и «Черевички», и «Бесы», хотя и с определенными трудностями и запретами, всё же были услышаны, увидены, прочитаны широкими народными массами. Но, к сожалению, поток революционного движения они остановит уже не могли. Революция 1905 г. разорвала Россию. Огромные массы людей сдвинулись с мест, а с началом Первой Мировой войны к 1914 г. великая держава и совсем утратила своё прежнее жизнеустройство. И крупные русские помещики, и мелкие помещики-малороссы, и дети евреев-выкрестов должны были либо принимать катаклизмы, которые им уготовила судьба, либо гибнуть в борьбе против них, либо уезжать, теперь уже в настоящую эмиграцию.

Приємно дізнаватися, що в твоєму місті жили, були або хоч через нього проїздили видатні люди. Про Антона та Миколу з роду Рубінштейнів Харків згадує з великою пошаною, як про людей, що безпосередньо допомагали розвитку музичного життя міста. Слідом за відкриттям з ініціативи Антона Рубінштейна Російського Музичного Товариства у Петербурзі (1859) Микола Рубінштейн сприяв відкриттю такого ж товариства в Москві (1860). Далі друг і побратим Рубінштейнів В. Кологривов відкриває філіал Російського Музичного Товариства в Києві (1863). А в Харкові за підтримкою родини Рубінштейн

і з ініціативи І. Слатіна Музичне Товариство відкрілося у 1871 р. За рекомендацією того ж А. Рубінштейна до Харківського відділення Музичного Товариства приїхала співачка Прохорова-Муреллі і разом з оркестром під орудою І. Слатіна тільки за 1871 р. в нашому місті відбулося п'ять симфонічних зібрань [2]!

Этот эпохальный организационный труд братьев Рубинштейн, В. Кологривова и И. Слатина можно с полным правом рассматривать как часть общего противостояния двух культур духовному разрушению человека на рубеже XIX – XX ст. Ибо русская культура силами лучших своих представителей помогала донести, а украинская старалась воспринять и привить своему народу подлинные духовные ценности. И в их числе – любовь к настоящей, глубокой, серьёзной, а значит – оберегающей души и сердца людей в тяжкий час испытаний – музыке.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антон Григорьевич Рубинштейн. Демон [Текст] // *Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер / Редакторы-составители В. А. Панкратова, Л. В. Полякова. — Изд. 2-е, расш. и доп. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — С. 98—101.*
2. Багале́й Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (1655-1905) [Текст] : истор. монография : в 2-х т. / Д. И. Багале́й, Д. П. Миллер. — Репринт. изд. — Харьков : Харьковская книжная фабрика им. М. В. Фрунзе, 1993. — Т. 2. — 982 с.
3. Бокман Г. Московская консерватория и её здание: вспоминая начало [Электронный ресурс] / Г. Бокман. — Режим доступа : <http://gromadin.com/rmusician/archives/5442>
4. Достоевский Ф. М. Бесы [Текст] / Ф. М. Достоевский. — Москва : Художественная литература, 1990. — 672 с.
5. Михайловский Н. К. О «Бесах» Достоевского [Электронный ресурс] / Н. К. Михайловский. — Режим доступа : http://az.lib.ru/m/mihajlowskij_n_k/text_0240.shtml
6. Обюрген В. Мистецтво вмирає [Текст] : [переклад Леся Курбаса] / В. Обюрген // Курбас Лесь. Березіль. — К. : Дніпро, 1988. — С. 340—372.
7. Черевички [Текст] // *Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер / Редакторы-составители В. А. Панкратова, Л. В. Полякова. — Изд. 2-е, расш. и доп. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — С. 126—129.*

Розділ 2
ПІАНІСТІ: ВІДАУННЯ ЛЕГЕНДИ



УДК 78.071.2 : 786.2

Марианна Чернявская
**К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ
СТИЛЕЙ ПИАНИСТОВ ПРОШЛОГО**

В статье предлагается методология реконструкции исполнительских стилей ушедших эпох, не оставивших звуковых записей. Рассматривается направленность предлагаемых методов на формирование мышления современного пианиста как автора художественной интерпретации исполняемого произведения.

Ключевые слова: исполнительские стили пианистов прошлого, методология реконструкции, духовность, интерпретация.

Марианна Чернявська. До проблеми реконструкції виконавських стилів піаністів минулого

В статті пропонується методологія реконструкції виконавських стилів минулих епох, що не залишили звукових записів. Розглядається спрямованість пропонуваніх методів на формування мислення сучасного піаніста як автора художньої інтерпретації виконуваного твору.

Ключові слова: виконавські стилі піаністів минулого, методологія реконструкції, духовність, інтерпретація.

Marianna Chernyavskaya. To the problem of reconstructing performance styles belonging to the pianists of the past

In the article we propose the methodology allowing to reconstruct the performing styles of the past epochs which have not left audio records. The influence of

the proposed method on the thinking of a modern pianist as an author of the art interpretation is examined.

Key words: performance styles of past epochs, methodology of reconstruction, spirituality, interpretation.

На сегодняшний день в отечественном пианизме доминирует традиция российской фортепианной школы, основанная братьями Рубинштейн. Лучшие представители Московской и Петербургской консерваторий воспитали плеяду талантливейших последователей, которые прославили свои имена на лучших концертных сценах.

Однако в советский период научная пианистическая школа испытала влияние коммунистической идеологии. За последние 80 лет значительная часть фортепианного репертуара была безжалостно отмечена в сторону как второсортная и ненужная. Подобным образом писалась и история музыки – гениев ставили на службу пролетарским идеям. А имена музыкантов, чье творчество не вписывалось в идеологические рамки, вычеркивали из истории. Такие перекосы в течение многих десятилетий привели к частичному искажению музыкального мировоззрения современного исполнителя. С разрушением тоталитарного общества появилась возможность *пересмотра* ряда фактов музыкальной истории, в том числе и некоторых вопросов фортепианного исполнительства.

Эволюция современного пианистического искусства невозможна без глубоких знаний о его прошлом. Для того чтобы в совершенстве овладеть музыкальным произведением, играющему необходимы соответствующие исторические сведения. Процесс познания музыкального произведения обычно осуществляется посредством изучения его графической записи, авторского озвучивания (если таковое имеется) и знакомства с другими интерпретациями. Нотные тексты многих произведений на сегодняшний день не являются редкостью, их можно достать в библиотеках, частных коллекциях, в интернете. В отличие от нотных текстов, большинство фонограмм принадлежат к относительно короткому периоду существования звукозаписи.

Авторское же озвучивание многих фортепианных произведений отдаленных эпох, живая традиция исполнения которых прервалась, и вовсе осталось незафиксированным. Навсегда утрачены звуковые

образы первоисточника: особенности пианистической манеры авторов, их «музыкального переживания», наиболее достоверно и целостно воссоздававшего замысел произведения. Можем ли мы восстановить утраченные звуковые образы и вернуть пианисту нового тысячелетия музыкальный дух ушедших эпох?

Несмотря на то, что специфике музыкального исполнительства посвящено много работ, вопросы, связанные с понятиями исполнительского стиля и пианистической типологии, *разработаны недостаточно* и по-прежнему требуют глубокого и всестороннего изучения. Наиболее известные труды в этой области принадлежат Д. Рабиновичу [4] и К. Мартинсену [3]. Проблема многообразия исполнительских стилей была затронута Д. Рабиновичем на примерах выдающихся советских пианистов. Автор раскрывает специфические особенности их «исполнительских характеров», стилевой окрашенности и репертуарных устремлений, творческой эволюции.

Из теоретических аспектов, освещенных Д. Рабиновичем, выделим связь исполнительских стилей с общественным бытием и современной ему культурой. На определенных ступенях развития духовной жизни общества возникают общие умонастроения, вызванные динамикой изменений в творческой сфере. Они стимулируют характер реакции аудитории, являясь питательной средой для формирования исполнительских стилей. Каждый стиль обладает своей эстетикой, являющейся его фундаментом. Именно поэтому автор обращает внимание на индивидуальную вариантность широкого диапазона, где каждый исполнитель по-своему решает вопросы выразительности. Каждый стиль предполагает свою трактовку виртуозности и свою технику.

В свою очередь, К. Мартинсен рассматривает пианистическую типологию по-другому, более широко, разделяя фортепианную технику на три основных типа: классический – статический; романтический – экстатический; экспансивный – экспрессионистский. Однако такое схематичное деление не позволяет выявить более тонкие градации и не отражает индивидуальность конкретного музыканта определённого пианистического типа, уводя в сторону от психофизиологических особенностей исполнителя. Однако не стоит забывать, что каждый художественный стиль складывается из бесконечного многообразия проявлений творческих индивидуальностей его представителей.

Существующие теории не позволяют в полной мере выстроить методику восстановления исторической достоверности исполнительских стилей. Для этого необходимо создание новой научной концепции, призванной помочь реконструировать утраченные звуковые образы, созданные пианистами прошлого.

В настоящее время в области исторических наук для восстановления единой картины прогрессивного развития современного общества рождается *новая методология – создание системных моделей* всемирной истории, поскольку мировой процесс рассматривается как сложный феномен. Диалектическое единство общего и особенного является базовым для всех подразделений современной исторической науки, в том числе и истории исполнительства. Поэтому для результативного использования данных и реконструкции исполнительских стилей прошлого вполне *целесообразно заимствование методологии* и понятийного аппарата у реконструктивно-исторической науки – *археологии* – науки, связанной с восстановлением событий прошлого, их отношений и связей. Археология в полном объёме занимается проблемой культурного наследия и ведёт реконструктивные разработки историко-культурного характера. Культура является фундаментальным понятием археологической науки, постоянно имеющей выход на широкие исторические и культурологические обобщения.

В последнее время некоторые науки, пользуясь методами археологии, но ориентируясь уже на собственное содержание, создают в своей области новые направления. Так, например, понятие реконструкции используется в качестве базового в культурологии.

Если археология как область научного познания позволяет составить наиболее полное представление об историческом развитии и занимается реконструкцией больших пространственно-временных динамических систем, дошедших до нас в неполном виде, то история фортепианного исполнительства должна наиболее полно раскрывать и восстанавливать процессы развития пианизма на примерах многогранности исполнительских стилей в различных художественных направлениях.

Основной целью исследования становится получение исторических выводов, опирающихся на возможно более полное использование информационных возможностей источников. Значительное увеличе-

ние исходного материала усложняет задачи его обобщения, систематизации и интерпретации. Процедура научного познания в процессе исторической реконструкции должна соответствовать требованиям строгого научного анализа и являться сложной многоуровневой системой.

Методологические средства археологических реконструкций во многом применимы к любой области исторических наук. Важную роль здесь играют *сбор и передача информации, изучение и анализ материалов*. Основным исследовательским приемом является *описание*, фиксирующееся средствами естественного и научного языка и представляющее собой этап на пути от эмпирического уровня к теоретическому. Описание является первым результатом исследования и служит для последующего объяснения – *культурно-исторической интерпретации*, в которой раскрывается роль исследуемого объекта в обеспечении им определенного культурного значения.

Очень важным для реконструкции исполнительских стилей является *экспериментальный* метод, воспроизводящий процессы исполнения музыкальных произведений. Значительную роль в процессе реконструкций играют методологические проблемы объекта и предмета исследуемой области науки, природы источников и их научно-познавательных возможностей, различия фактов эмпирического и теоретического уровня познания, методики и приемов источниковедческих исследований и их исторического синтеза.

Одним из основополагающих методологических средств являются исторические источники – объекты, в которых содержится информация о фактах прошлого. Все результаты человеческой деятельности рассматриваются как феномены, в которых прямо или косвенно «закодирована» информация об этой деятельности, условиях и предпосылках ее реализации.

В процессе *реконструкции исполнительских стилей* таким источником будет прежде всего *нотный фонд*, состоящий из уртекстов и редакций крупнейших пианистов и педагогов. Многие нотные издания практически не использовались в современной пианистической практике, ввиду того, что они не рассматривались как самостоятельный источник информации. В действительности же в них представлены различные стороны музыкального и духовного наследия обще-

ства, и самостоятельное изучение этих памятников может воскресить утраченный дух музыкальных эпох в таких аспектах, какие не открывают литературные источники.

Сравнивая нынешнюю учебную программу фортепианного факультета консерватории с подобной программой консерватории начала XX в., можно обнаружить, что, помимо известных нам авторов фортепианных сочинений, она включала произведения Ф. Бенделя, Ж. Эгхарда, Э. Лангера, Ф. Гиллера, И. Рейнберга, В. Баргиеля, Г. Волленгаупта, И. Голи, Ю. Шульгофа, З. Тальберга, В. Фейта, Ф. Шимака, И. Гуммеля, К. Лисберга и многих других (список очень большой – более 50-ти фамилий). Такой объем репертуара давал музыканту полноценное представление о фортепианной стилистике, что значительно обогащало прежде всего образную сферу – важнейшую составную часть мышления музыканта.

Однако даже самое точное прочтение нотного авторского текста не даст полного понимания замысла произведения. Необходимо обращаться к *литературным источникам*, которые частично содержат нужную информацию об эстетике, теории и методике исполнительства. Научные работы, посвященные теории и истории пианизма, также могут пролить свет на некоторые факты, касающиеся условий бытования музыки, музыкального инструментария, связи техники игры с усовершенствованием конструкций инструментов, характера музицирования, принятого в ту или иную эпоху, музыкальных взглядов и борьбы различных пианистических школ. Неоценимую роль в этом процессе могут сыграть впечатления современников от посещений концертов выдающихся музыкантов, их мемуары, содержащие воспоминания об артистах, эпистолярные источники, рецензии критиков на концертные выступления.

Сегодня, изучая фортепианное исполнительство прошлых эпох, возвращаясь к первоисточникам и перечитывая, в частности, раритетную историческую литературу XIX в., обнаруживаешь огромное количество имён крупнейших музыкантов своего времени, практически не знакомых нашему отечественному музыкознанию. Они редко встречаются в учебниках музыкальной литературы и истории пианизма, многих из них нет в современных отечественных музыкальных энциклопедиях.

Собирать такой материал приходится по крупицам, разыскивая редкие музыкальные издания прошлых столетий, чудом уцелевшие и дошедшие до нас: старинные иностранные музыкальные энциклопедии, зарубежные исторические книги, написанные виднейшими музыкальными деятелями своего времени, о которых также мало упоминается в отечественном музыкознании.

Все вышеперечисленные источники знания существенно расширяют мышление исполнителя и дают возможность их преломления в собственном творчестве. Синтез науки и искусства способствует формированию нового, высокого сознания музыканта, которое должно базироваться на стройной системе убеждений и собственной философии.

Не используя духовного наследия человеческой культуры, не вобрав в себя самое ценное из прошлого и настоящего, музыкант не сможет двигаться в будущее и совершенствоваться духовно. Поскольку музыкальное произведение – прежде всего продукт духовной деятельности человека, после долгих упражнений и решения всех пианистических проблем исполнитель забывает о механизме игры, проникая в глубины музыки и одухотворяя её своей энергией. Не случайно выдающийся русский пианист Антон Рубинштейн противопоставлял механический и творческий подходы к музыкальному сочинению, называя «игру на фортепиано – движением пальцев, а исполнение на фортепиано – движением души» [1, с. 389]. Невозможно выйти на новый уровень изучения тонких энергий и тонких явлений, требующих научных объяснений и научной практики, без потребности совершенствовать духовный мир человека.

Бесконечны тайны артистической души пианиста-исполнителя, его эмоциональности, музыкальности, виртуозности. Индивидуальность музыканта определяют многие факторы: профессиональная одаренность, хорошая пианистическая база, художественный вкус, сценическая выдержка, артистизм, уровень развития интеллекта, мировоззрение и т. п. Однако исполнитель не может воздействовать на слушателя, если он не обладает определенным уровнем духовности, тем, что во все времена называли «Божьей искрой». Откуда берется богатство внутреннего мира, красота человеческой души? Это не просто сумма знаний, полученных в результате обучения, это, прежде

всего, преломление этих знаний сквозь призму веками утвержденных общечеловеческих ценностей. Одним из примеров подобного рода пути нравственного совершенствования личности, формирования нового мышления в новой научной парадигме, новом космическом мироощущении представляется уникальная философская система Живая Этика [6].

Духовность подразумевает определенную мудрость, приобретенную в результате накопления глубоких знаний. Поэтому формирование исполнительского мышления с азов обучения и на протяжении многих лет творческой эволюции играет определяющую роль в судьбе людей, избравших своей профессией музыкальное исполнительство. Недаром существует мнение, что артистическая зрелость – это, прежде всего, подлинная артистическая духовность.

Исполнение музыкального текста всегда подразумевает его точное воспроизведение с учётом глубоких знаний об исполнительском стиле автора. Однако максимальное приближение к авторскому исполнительскому стилю не является буквальным копированием и не ограничивает возможности пианиста-интерпретатора. *Новая сумма знаний обогащает его внутренний мир*, позволяя наиболее ярко проявлять творческую индивидуальность артиста и более точно передавать музыку в личностном преломлении.

С 60-х годов XIX в. в Западной Европе определение «интерпретатор» прочно закрепилось за исполнителем как творчески самостоятельной индивидуальностью, истолкователем музыкального произведения. По сути, все исполнители на протяжении творческой деятельности ведут поиски единственно верной музыкальной истины. Вот некоторые суждения выдающихся пианистов различных эпох.

А. Рубинштейн определял значимость исполнителя, подчеркивая, что «воспроизведение – второе творение, и обладающий этой способностью сумеет представить прекрасным сочинение посредственное, придав ему оттенки собственного изобретения; даже в творении великого композитора он найдет эффекты, на которые тот или забыл указать, или о которых не думал» [5, с. 22]. С. Фейнберг в книге «Пианизм как искусство» пишет, что «слово “исполнитель” не передает сущности художественно-значительного и активно-творческого процесса музыкальной интерпретации. Чем совершеннее, законченнее и

ярче игра артиста, тем более выходит на первый план его творческая личность. Он не “исполнитель” чужой воли» [7, с. 33]. Французская пианистка М. Лонг считала, что «миссия интерпретатора – не только “чтение” и “перевод” авторского текста. Чтобы воспроизвести произведение большого мастера, вернуть ему жизнь, пианист должен некоторым образом создать его заново. Интерпретация сама по себе – произведение искусства» [2, с. 36].

Как итог различных мнений, приведем интереснейшее умозаключение венского пианиста Ф. Гульды, который утверждал, что существует некая «идеальная интерпретация», к которой следует стремиться, хотя она и недостижима. Различие версий одного и того же произведения объясняется тем, что те или иные исполнители в разной степени продвинулись по пути к «верности произведению». Пусть «эта последняя констатация будет для нас стимулом продолжать наше движение по этому пути, если даже мы сознаем, что он не имеет конца» [8, с. 290].

Сегодняшнему исполнителю необходимо реализовывать духовное наследие прошлого, оживляя застывшие на многие годы нотные знаки. Ведь существующее в нотной записи и даже опубликованное, но не звучащее перед слушателями произведение не является ещё общественным достоянием и не входит в полной мере в культурный фонд человечества. Воссоздавая исполнительские стили музыкантов прошлых эпох, современный интерпретатор вправе опираться на самый широкий спектр новейших научных достижений, в частности, *заимствуя методы и принципы исторических реконструкций, принятые в других областях гуманитарного знания*. При этом, по моему глубокому убеждению, главная миссия современного пианиста состоит в обогащении будущих интерпретаций *духовностью*, присущей новому мироощущению, частью которого должна стать *духовность богатого наследия музыкальной культуры*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. 1829 — 1867. — 455 с.
2. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в со-

временной буржуазной эстетике [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 206, [2] с.

3. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе животворящей воли [Текст] / К. Мартинсен. — М. : Музыка, 1966. — 376 с.

4. Рабинович Д. Исполнитель и стиль [Текст] : избранные статьи / Д. Рабинович. — М. : Сов. композитор, 1979. — Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. — 320 с.

5. Рубинштейн А. Г. О музыке в России [Текст] // А. Г. Рубинштейн. 50 лет его музыкальной деятельности. 1839-1889. [Сост. Лисовский Н. М.]. — СПб, 1889. — 78 с.

6. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство [Текст] / С. Е. Фейнберг. — Изд. 2-е, доп. — М. : Музыка, 1969. — 599 с.

7. Gulda Fr. Zum Vortag von Beethovens Klavier-Sonaten [Текст] / Fr. Gulda // Osterreichische Musikzeitschrift, 1953, Hf. 10. — 320 S.

УДК 78.03:[78.071.2:786.2](470)

Мария Бондаренко

ОТЗВУКИ ЛИСТОВСКИХ ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЙ В КАДЕНЦИИ А. РУБИНШТЕЙНА К ЧЕТВЕРТОМУ ФОРТЕПИАННОМУ КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА

Каденция А. Рубинштейна рассматривается автором статьи как отражение творческого влияния Ф. Листа. Анализируется специфика подхода российского композитора-пианиста к её драматургическим и фактурным особенностям, гармоническому языку. Сравнение с текстом Л. Бетховена позволяет выявить отличия интерпретационного порядка.

Ключевые слова: каденция, концерт, импровизационность, виртуозность, драматургия, А. Рубинштейн.

Марія Бондаренко. Відлуння лістовських жанрових традицій в каденції А. Рубінштейна до Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена

Каденція А. Рубінштейна розглядається автором статті як відображення творчого впливу Ф. Ліста. Аналізується специфіка підходу російського композитора-піаніста до її драматургічних та фактурних особливостей, гармонічної мови. Порівняння з текстом Л. Бетховена дозволяє виявити відмінності інтерпретаційного порядку.

Ключові слова: каденція, концерт, імпровізаційність, віртуозність, драматургія, А. Рубінштейн.

Maria Bondarenko. Echoes of the List's genre traditions in the Rubinstein's cadence to Fourth piano concerto by Beethoven

Rubinstein's cadence is regarded as a reflection of the creative influence of Franz List. The dramatic, textural features, a specific approach to the harmonic language are analyzed. Comparison with the text of Beethoven reveals the differences between interpretive approaches.

Key words: cadence, concerto, improvisation, virtuosity, dramaturgy, Anton Rubinstein.

Созданная А. Рубинштейном (1829-1894) каденция к первой части Четвертого концерта Л. Бетховена представляет *особый* интерес в аспекте *взаимодействия композиторского и исполнительского творчества*, будучи наглядной демонстрацией сложности взаимоотношений Рубинштейна-композитора и Рубинштейна-виртуоза в процессе художественного истолкования последним бетховенского текста.

Непосредственной *задачей* нашего исследования является определение, в свете названных взаимовлияний, особенностей интерпретационного процесса, характеризующего исполнительское искусство выдающегося российского музыканта, на примере его каденции к бетховенскому шедевру.

Масштаб художественной индивидуальности, сила и мощь артистического темперамента, способность заморозить зал посредством гипнотизирующего энергетического воздействия сближают выдающегося российского пианиста с Ференцем Листом [см.: 1; 2; 3; 6]. Позволим себе утверждение, что многогранная фигура Листа выступает и в качестве своеобразного «посредника» между рассматриваемым нами текстом Бетховена и его прочтением Рубинштейном.

Сопоставление двух конгениальных личностей, Листа и Рубинштейна, могло бы послужить темой отдельной работы. Отметим лишь некоторые «созвучия» между ними.

Прежде всего – универсальность. Оба отличались значительными композиторскими амбициями, занимались просветительством (упомянем, в частности, «исторические концерты» Рубинштейна, став-

шие для слушательской аудитории «звучащей книгой» фортепианного искусства). Лист устраивал музыкальные фестивали, Рубинштейн инициировал традицию конкурсов пианистов. Великий венгр активно опекал консерваторию в Пеште, ныне носящую его имя; его русский собрат фактически создал первое высшее музыкальное учебное заведение в России. Оба были озабочены передачей профессионального опыта, в конечном счете, способствовали процветанию национальной культуры. Их имена часто ставят рядом. Рубинштейна называли гениальнейшим «со времен римских дней покаяния Листа» пианистом современности [3, с. 28]. И даже в энциклопедических изданиях он фигурирует как величайший пианист наряду с Листом [4, стб. 732].

Об их непосредственном общении подробно сообщает Л. Баренбойм [2, с. 128—184]. Автор указывает на преемственность взглядов Рубинштейна и Листа на исполнительское искусство, в частности, на понимание виртуозности как его неотъемлемого, важнейшего качества, и специально рассматривает вопрос о воздействии веймарского романтика на русского музыканта. Более того, ранее, излагая факты биографии Рубинштейна, Л. Баренбойм отмечает: «Демонический пианизм Листа с его романтической взволнованностью потряс мальчика» [2, с. 60]. Обобщая отзывы иностранной музыкальной прессы того времени об игре А. Рубинштейна, Л. Баренбойм приводит содержащееся в ней объяснение магического дара пианиста: «<...> исполняя чужую музыку, он чувствует себя автором её» [3, с. 24]. Иными словами, для А. Рубинштейна *цель интерпретации заключалась в проявлении его собственной воли, подчинении ей «чуждого» творения.*

Насколько справедливы подобные утверждения? Только обратившись к музыкальной конкретике, мы сможем проверить их истинность.

Как представляется, отмеченное выше стремление Рубинштейна-исполнителя к разностороннему самоутверждению в немалой степени обусловило и его композиторский интерес к фортепианному концерту, где, по условиям жанра, солист самоопределяется в соревновании-взаимодействии с оркестром. Рассматривая фортепианный концерт с социально-психологической точки зрения, Б. Гнилов приходит к выводу, что «выступление пианиста в качестве солиста под

аккомпанемент отданного ему в подчинение симфонического оркестра вместе с дирижером – <...> его “звездный час”» [5, с. 45]. В концертах А. Рубинштейна рояль, несомненно, предстает лидером в диалоге с оркестром, неизменно заявляя о себе в героической, волевой интонации, что не исключает и моментов лирики. Более того, солист с самых первых тактов произведения стремится «перекрыть» оркестр, словно бросая ему вызов на соревнование в звуковой мощи. Таковы, в частности, начала Третьего и Четвертого концертов.

Проецируя сказанное на созданную Рубинштейном каденцию, следует отметить тройное направление его творческой рефлексии: на существующие образцы (прежде всего, авторские) каденций, художественное целое сонатного *Allegro* концерта Бетховена, *листовский опыт композиторской работы* с «чужим» материалом в транскрипциях, фантазиях, реминисценциях. В результате возникает *самостоятельное* с точки зрения образно-драматургического, звукового, фактурного, гармонического наполнения «произведение», вступающее в отношения открытой *стилистической оппозиции к смысловому контексту бетховенского опуса*.

Прежде всего, поражают размеры каденции Рубинштейна – 107 тактов, что составляет около трети от текста самого концерта. Уже в этом проявляется масштабность подхода пианиста к поставленной задаче, его понимание данного эпизода как своего рода зоны вольности. Каденция состоит из 4-х разделов со вступлением и кодой, в которых использован весь тематизм концерта: главная, связующая, обе побочных и заключительная темы. Предваряются основные разделы коротким вступлением, не содержащим тематического материала, но заявляющим новую (по сравнению с предыдущим изложением в оригинале) фактурную формулу и необычный тональный план. Мощные аккорды, охватывающие большой регистровый диапазон в четыре октавы, сразу переносят воображение слушателя из мира тончайшей бетховенской лирики в сферу так часто используемых в музыке позднего романтизма величественных, монументальных образов (вспомним сочинения Листа и Брамса).

Кроме того, фактура вступления и зрительно, и, главное, акустически вызывает ассоциации с ударами колоколов – излюбленным приёмом русских композиторов. Подобное образное наполнение

вступления наделяется функцией призыва к вниманию, подготовки к каким-то важным событиям, рождая ожидание решительного переосмысления уже хорошо знакомого тематизма.

Усиливая ощущение новизны, композитор предлагает и нетрадиционные для гармонического языка Бетховена тональные сочетания: так, сразу после T_{64} *G-dur* путем сопоставления появляется D_7 к *As-dur*, который, не получив разрешения, переходит в виде эллипсиса в D_{65} *f-moll*, после чего следуют T_{53} *f-moll*, T_{64} *c-moll*, альтерированный IV_{65} и D_{65} *c-moll*, которые, минуя «свою» тонику, сдвигаются в D_7 *Des-dur*, переходящий в D_{65} *b-moll*. Так, Рубинштейн «уходит» в сферу бемольных тональностей, которые в основном тексте концерта практически не встречаются. Единственное отступление Бетховена от диезного ряда в теме связующей партии (в экспозиции – *B-dur*, в репризе – *Es-dur*) способствует созданию интересного красочного эффекта и индивидуализации данной темы именно за счёт тональной принадлежности. Но это отступление кратковременно и лишь оттеняет основной *G-dur* и родственные ему тональности. Рубинштейн же, напротив, углубляется в бемольную сферу, выстраивая в таком образно-колористическом ключе и дальнейшее развитие.

После короткого, но насыщенного нововведениями автора вступления (9 тактов), следует *первый крупный (26 тактов) раздел*, в основном построенный на интонациях темы главной партии. Здесь обращают на себя внимание исполнителя два момента, свидетельствующие о большой степени индивидуализации материала. Во-первых, интересны некоторые звуковысотные, а, следовательно, и интонационные изменения в основном мотиве главной партии. Бетховен строит тему главной партии на утвердительных мотивах, состоящих из 3-4-х чистых прим, последняя из которых всегда приходится на переход со слабого времени такта на сильную долю следующего. В процессе дальнейшего интонационного развития возникает несколько вариантов последнего мотива: м. 2 и б. 2 вверх или вниз с последующим возвращением на основной тон или же продолжением начатого движения в виде разрешения. Тем не менее, его основная интервальная структура, несмотря на некоторые интонационные «отклонения», сохраняется на протяжении всей части и способствует созданию сквозной линии драматургического развития.

Какова же ситуация в каденции? Продолжая линию тональностей вступления, первый раздел излагается в *b-moll*. Помимо тонального контраста с авторским текстом, Рубинштейн вводит также фактурные и интонационные различия. Здесь материал предстаёт в виде переключек главного мотива аккордами в правой руке и октавами в левой. Гармонии септаккордов, в отличие от бетховенских трезвучий и секстаккордов, сразу же обостряют звучание. Но самым существенным отличием становится субъективная окраска мотива главной темы в партии левой руки, возникающая при замене переходных прим и секунд оригинала на малую терцию. Трактовка эмоционального наполнения данной интонации может быть различной. У автора настоящего исследования такое изменение вызывает ассоциации со сменной бетховенской стабильности и упорядоченности, спокойствия и утверждения на неустойчивую вопросительную интонацию, личностность которой подчеркивается минорным ладом, смятенностью и тревожным ожиданием.

Кульминацией первого раздела становится лирическая мелодия, фактурно и интонационно связанная одновременно с двумя темами: связующей и заключительной. От связующей темы Рубинштейн «заимствует» фактурное оформление, тип аккомпанемента, от заключительной – начальную интонацию, хотя и несколько измененную в ритмическом отношении. На этом формальное сходство заканчивается, так как используемый композитором гармонический язык преобразует бетховенский материал до неузнаваемости. Сочетание извилистой мелодической линии в *f-moll* и аккомпанемента, основанного на гармонии D_7 с пониженным квинтовым тоном к *C-dur*, создает даже некое подобие того *восточного колорита*, к которому так тяготел Рубинштейн. А. Алексеев пишет о проявлении ориентализма в использовании музыкантом некоторых характерных ладовых особенностей, в частности, увеличенных секунд на VI, II и III ступенях минора [1, с. 129]. Мы обнаруживаем этот признак даже не в мелодической линии, а в вертикали: благодаря специфическому сочетанию тональностей здесь возникает не только множество увеличенных секунд, но и других характерных для русской «восточной» музыки интервалов. Изложение темы, так и не получившей гармонической разрядки, подхватывается встречным движением басов в ритме глав-

ной партии, которое постепенно тесситурно расширяется, охватывая диапазон более трех октав, сопровождаясь ритмическим сжатием от дуольных восьмых, через триольные, к квартолям шестнадцатых длительностей. Нарастающее нетерпение, предчувствие *C-dur* достигает кульминации-разрешения в тонике, предстающей в виде радостного «пробега» триолями шестнадцатых в нисходяще-восходящем движении в партиях обеих рук.

Таким образом, общая направленность музыкальных событий в первом разделе каденции подчиняется логике драматургии цели, более того, здесь даже прослеживается связь с бетховенским «от мрака к свету», но посредством не столько конфликтного сопряжения образов, сколько разряжения мощного скопления энергии неустоя. С пианистической точки зрения обращает на себя внимание концентрация различных приемов: октавы и аккорды, кантилена на фоне тесситурно объёмного (*Des-f*) «ноктюрнового» аккомпанемента, двойные ноты, арпеджио двумя руками.

Следующий раздел ещё больше усиливает появившееся ранее ощущение *свободы* обращения автора каденции с текстом концерта. В его основе – речитативные построения *ad libitum*, между которыми воспоминанием о музыке Бетховена служат 4-тактовые проведения тем заключительной и побочной партий оркестровой экспозиции. В пользу главенства импровизационного начала в эпизоде свидетельствуют несколько моментов. Это порядок чередования материала, при котором речитативы выступают в виде своеобразного рефрена, а темы концерта лишь оттеняют истинное высказывание солиста; динамический контраст мощных октавных ходов на *f* и прозрачного *p* основного материала; указания самого Рубинштейна касательно характера движения: речитативы – *ad libitum*, темы – *a tempo*. Подчёркивая ремарками силу контраста, композитор не ограничивается, таким образом, простым сопоставлением своего и авторского текста.

Тематизм концерта подвергается уже ставшим закономерными ладово-гармоническим и тональным изменениям. У Бетховена тема заключительной партии всякий раз звучит в мажоре, а Рубинштейн транспонирует её в минор (вместо *A-dur* и *D-dur* возникает *b-moll*), звучание побочной темы, напротив, неожиданно мажорно (*Ces-dur*), хотя в основном тексте её мажорные проведения встречались только

в процессе развития, но никогда – в экспозиционном изложении. Кроме того, отметим, что здесь Рубинштейн продолжает начатую ранее линию бемольных тональностей и, в частности, с помощью *b-moll* драматургически организует достаточно свободное построение каденции.

Немаловажны очевидные отсылки в построениях *ad libitum* к инструментальным речитативам Листа, обычно наделяемым функцией комментария-резюме. В условиях динамических антитез «своего» и «чужого» возникает эффект сопряжения разных моментов времени, реальности и мира воспоминаний. Если первый раздел, в силу особенностей драматургической логики, ассоциировался с действенным началом, целенаправленным развитием неких событий, то второй предстает своего рода медитативным «стоп-кадром», несмотря на отсутствие смены темпа.

3-й раздел (16 тактов) также достаточно насыщен тематически и в большей степени, нежели предыдущие два, демонстрирует непосредственное обращение композитора к тематизму Бетховена. В этом блоке Рубинштейн поручает пианисту материал, ранее принадлежавший оркестру; по интенсивности его использования и количеству одновременно звучащих мелодических линий партия фортепиано напоминает оркестровую партитуру.

Начинается раздел проведением темы побочной партии фортепианной экспозиции в виде хорала, то есть, так, как она излагается оркестром (*G-dur*). Напомним, что в тексте концерта функции пианиста в зоне побочных тем сводятся к аккомпанементу, он ни разу не проводит мелодическую линию. Здесь же тема побочной партии не просто озвучивается на «языке» фортепиано – она служит толчком к дальнейшему развитию (*h-moll*). В партии правой руки продолжается линия побочной темы, но уже в виде аккомпанирующих восьмых и шестнадцатых длительностей, так, как задумал Бетховен. В это время левой руке поручается проведение основного мотива темы главной партии. Осмысленное исполнение этого построения в первую очередь требует от пианиста настоящей слуховой виртуозности: необходимо органично сочетать два пласта, где не только не совпадают основные интонационные кульминации, но и предполагается разная артикуляция. Чтобы немного сгладить контраст, Рубинштейн подмешивает бетховенские штрихи, более раздельные (восьмые – *staccato*,

шестнадцатые – *legato*), короткими лигами на каждую четверть. Тем не менее, определённая артикуляционная дробность всё равно сохраняется, несколько противореча двутактовой длинной линии аккордов *portamento* в теме главной партии.

Ещё раз повторим, что исполнение раздела требует от музыканта истинно оркестрового мышления и слышания происходящих «событий», раскрывающих новый поворот в демонстрации технических, звуковых и выразительных возможностей рояля, легко «подменяющего» оркестр.

Заключительный, 4-ый раздел – наиболее развёрнутый из всех: Рубинштейн, наконец, отдаёт дань виртуозным требованиям к материалу каденции. Взяв за основу блестящие пассажи фортепиано из связки между темами главной и связующей партий концерта, композитор снова превращает две строчки нотного текста пианиста в микропартитуру, добавляя к собственно пассажирам ещё и основной мотив главной темы, звучащий в оригинальном тексте концерта у оркестра. Достаточно скрупулезно придерживаясь фактурного и интонационного оформления Бетховеном данного материала, Рубинштейн всё-таки «освежает» его новыми модуляциями. И, хотя, начиная с 3-го раздела, композитор уходит из излюбленного им бемольного ряда тональностей в диэзсный, обеспечивая естественный переход каденции к основному тексту концерта, предложенная им гармоническая структура отличается от бетховенской более частыми сменами гармоний и наличием уменьшенных септаккордов, обостряющих звучание. Связкой, подготавливающей слушателя к заключительному этапу каденции, становится многократное повторение начальной интонации темы заключительной партии, но в пределах уменьшенной гармонии и на фоне непрекращающихся тремоло шестнадцатыми в партии правой руки. Заканчивается каденция двумя полными проведением данной темы в *F-dur* и *Fis-dur* в сопоставлении с исходными мотивами главной. В свете необычайно внимательного отношения композитора к процессам тональной организации неудивительно сопоставление именно таких красок. Более того, завершая каденцию традиционными трелями, Рубинштейн «забывает» об их роли как знака возвращения в основную, авторский, текст, и до последнего такта остается в далекой тональности.

На основании приведенного анализа можно сделать ряд *выводов*. Каденция А. Рубинштейна является прекрасным *примером демонстрации яркой индивидуальности композитора*. Беря за основу авторский текст концерта, он преломляет его сквозь призму собственных творческих представлений и использует для реализации своего понимания сольного выхода в рамках концертной формы. Одним из важнейших средств «обработки» бетховенского материала становится современный Рубинштейну гармонический язык, что психологически и колористически обостряет тематизм. Достаточно свободно пианист обращается и с интонационной структурой принадлежащих Бетховену тем, иногда преображая их до неузнаваемости. Рубинштейн сохраняет «условия игры», давая фортепиано повышенную фактурную нагрузку, проводя одновременно несколько тем, чем компенсирует отсутствие оркестра. Безусловно, его каденция мало соответствует общей лирической направленности концерта; она становится ярким эмоциональным противовесом некоторой созерцательности, присущей этому произведению. Тем не менее, сам факт возникновения такой композиторско-исполнительской интерпретации тематизма подтверждает наличие в нём скрытых резервов активной действенности.

Как «произведение» каденция Рубинштейна представляет собой композицию контрастно-составного типа со сквозным драматургическим развитием, в «снятом» виде воспроизводящую листовскую поэмную логику. Основная оппозиция заключена между первыми двумя разделами. Третий, центральный, раздел напоминает драматический эпизод разработки, четвертый – игровую часть сонатно-симфонического цикла, куда наделяется функцией лирического послесловия-просветления и умиротворения. Между всеми разделами наличествует образный контраст. При этом даже в скерпозном, виртуозном разделе авторская мысль сохраняет ясность, не поглощаясь блеском «жемчужных» пассажей, богато декорирующих звуковое пространство, как это нередко происходит в транскрипциях Листа.

И последнее замечание. В собственных концертах Рубинштейн далеко не всегда предполагает каденцию. Например, в Третьем она отсутствует, а в Четвертом вписана в текст и пропорционально согласована с целым. В ней не утрачивается тематическая весомость, а два её раздела прочно спаяны единым подходом к кульминации. Следова-

тельно, Рубинштейн трактует её не как виртуозное, а как личностное высказывание, что в принципе совпадает с его решением каденции к бетховенскому концерту. Но в «своём» сочинении он лишь продлевает собственную мысль, в то время как при вхождении в «чужой» текст создаёт транскрипцию или фантазию на заимствованные темы, подчиняя их своей воле.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества [Текст] / А. Д. Алексеев. — М. : АН СССР, 1963. — 272 с.
2. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. 1829-1867. — 455 с.
3. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1962. — Т. 2. 1867-1894. — 422 с.
4. Баренбойм Л. А. Рубинштейн Антон Григорьевич [Текст] / Л. А. Баренбойм // Музыкальная энциклопедия / [Гл. ред. Келдыш Ю. В.]. — М. : Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 4. — Окунев – Симович. — Стб. 731—738.
5. Гнилов Б. Г. Музыкальное искусство на рубеже XIX–XX веков. Переход на «русское время» [о русском фортепианном концерте как культурном феномене] [Текст] / Б. Г. Гнилов // Музыка и время. — 2006. — № 10. — С. 43–48.
6. Мильштейн Я. И. Ф. Лист [Текст] / Я. И. Мильштейн. — М. : Музыка, 1956. — Ч. 2. — 335 с.

УДК 78.03:78.071.1(470+100)

Юрий Попов

А. РУБИНШТЕЙН и С. РАХМАНИНОВ – ЗАКОНОДАТЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВИРТУОЗНОСТИ

Рассматривается преемственность творческих принципов А. Рубинштейна и С. Рахманинова как музыкантов, определивших будущее русского и мирового пианистического искусства. Исследуется термин «виртуозность», характеризующий особенности исполнительского искусства этих артистов. Приводится анализ ряда фонозаписей С. Рахманинова.

Ключевые слова: артист, виртуозность, пианизм, А. Рубинштейн, С. Рахманинов.

Юрій Попов. А. Рубінштейн та С. Рахманінов – законодавці художньої віртуозності

Розглядається спадковість творчих принципів А. Рубінштейна та С. Рахманінова як музикантів, що визначили майбутнє російського та світового піаністичного мистецтва. Досліджується термін «виртуозність», який характеризує особливості виконавської творчості цих артистів. Подається аналіз ряду фонозаписів С. Рахманінова.

Ключові слова: артист, віртуозність, піанізм, А. Рубінштейн, С. Рахманінов.

Yuriy Popov. Anton Rubinstein and Sergey Rachmaninov as the legislators of artistic virtuosity

This article is dedicated to investigation of creative principles of A. Rubinstein and S. Rachmaninov as the musicians who defined the future of Russian and world piano art. Author examines conception of virtuosity, which characterizes peculiarity of creative art of these performers. Some records of S. Rachmaninov are analyzed.

Key words: artist, virtuosity, pianism, A. Rubinstein, S. Rachmaninov.

Исследование творческих методов А. Рубинштейна и С. Рахманинова как выдающихся пианистов-интерпретаторов позволяет лучше осознать процессы развития мирового фортепианного искусства. Ведь наряду с такими крупнейшими русскими композиторами-исполнителями, как М. Балакирев, М. Мусоргский, С. Танеев, эти замечательные музыканты обогатили фортепианную литературу, расширили выразительные возможности рояля, заставили его звучать по-новому. *Цель* данной статьи – осмысление преемственных связей в исполнительском творчестве двух корифеев пианизма – А. Рубинштейна и С. Рахманинова. *Актуальность* избранной темы обусловлена непреходящим значением их артистического наследия для нынешних поколений музыкантов. *Объектом* нашего исследования выступает творчество С. Рахманинова-пианиста, *предметом* – продолжение и развитие в его фортепианном искусстве исполнительских принципов А. Рубинштейна в контексте традиций русской пианистической школы.

Материал исследования составляют дошедшие до нас фонозаписи С. Рахманинова – собственных его произведений и сочинений других композиторов, его эпистолярное наследие, воспоминания современников об его игре, а также отзывы критиков о фортепианном искусстве А. Рубинштейна, посвященные ему исследовательские труды.

Изучение особенностей интерпретации С. Рахманиновым ряда фортепианных сочинений в контексте ретроспективных связей с исполнительскими принципами А. Рубинштейна опирается на разработанные Г. Коганом и Д. Рабиновичем *методы исполнительского анализа* [5; 8].

Один из важнейших тезисов, высказанных в монографии Ю. Позновкина о С. Рахманинове, в частности, звучит так: «Воспитанный на лучших традициях школы Листа и братьев Рубинштейнов, Рахманинов завершил целую эпоху в развитии русского и мирового пианизма» [7, с. 5].

Современники отмечали в игре С. Рахманинова и А. Рубинштейна сходные черты. Это и стихийная мощь, и «львиные» свирепеющие *crescendi*, и колоссальное *fortissimo*, и певучее интонирование быстрых пассажей. Основой рубинштейновской виртуозности был так называемый принцип весовой игры, что влекло за собой широкое использование приемов *al fresco*, к которым прибегал и С. Рахманинов.

И это вовсе не случайно. Обучаясь в классе профессора Николая Зверева, С. Рахманинов стал одним из лучших студентов Московской консерватории и осенью 1886 г. получил стипендию имени А. Рубинштейна. В доме Н. Зверева нередко собирались профессора и педагоги консерватории, а также известные художники, актеры, представители научной интеллигенции. Среди посетителей гостиной Н. Зверева А. Рубинштейн был одним из самых чтимых гостей. Значение таких встреч для начинающего музыканта трудно переоценить. Именно здесь С. Рахманинов имел возможность непосредственно общаться с выдающимися музыкантами, выступая при этом в качестве пианиста. Вот что рассказывает сам С. Рахманинов об этом времени: «Я играл для него (А. Рубинштейна. – Ю. П.), будучи студентом консерватории. И совсем юным присутствовал на обеде, где Рубинштейн был почётным гостем. Он, конечно, сидел в самом центре длинного стола, а я за самым дальним его концом, но и глаза, и уши мои были

прикованы к Рубинштейну. Теперь я уже не помню многого из того, что он тогда говорил. Кто-то спросил его про молодого пианиста, который играл ему в тот день, о человеке, который спустя некоторое время стал весьма известным. Рубинштейн немного помолчал и затем сказал: “Теперь все хорошо играют”» [11, с. 123].

Среди ярчайших впечатлений юного Рахманинова оказалась игра Рубинштейна, его знаменитая серия выступлений под названием «Исторические концерты». Впечатления, полученные тогда 12-летним Рахманиновым, остались для него на всю жизнь чем-то совершенно особенным. Через все годы пронес он чувство восхищения игрой «самого оригинального и несравненного пианиста мира» [2, с. 37]. Около полувека спустя, будучи на вершине пианистического искусства, он особенно отмечал вдохновенное исполнение Рубинштейном бетховенской «Аппассионаты» и сонаты *b-moll* Шопена – двух монументальных произведений, занявших впоследствии важное место в его собственном пианистическом репертуаре. «Я не пропустил ни одной ноты, – рассказывал Рахманинов об исторических концертах, – помню, как глубоко впечатлила меня его (*Рубинштейна. – Ю. П.*) интерпретация Аппассионаты или шопеновской сонаты си-бемоль-минор. Однажды он повторил весь финал си-бемоль-минорной сонаты, вероятно, из-за того, что краткое заключительное крещендо не удалось так, как ему хотелось. Его слушали с восторгом, могли бы внимать повторениям пассажа ещё и ещё – столь исключительна была красота тона, вызывавшаяся его магическим прикосновением к клавишам. Я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь смог сыграть виртуозное сочинение Балакирева “Исламей” так, как Рубинштейн, а его интерпретация маленькой шумановской фантазии “Вещая птица” была неподражаемой в своей тонкой поэтичности... Одним из величайших секретов искусства Рубинштейна была его педализация. Он сам удачно выразил свои мысли на этот счет, сказав: “Педаля – душа фортепиано”. Никому из пианистов не следует об этом забывать» [2, с. 37].

Это высказывание открывает для нас мир рахманиновских представлений о пианистическом искусстве, в котором особое место занимают виртуозность, а также поэтизация образов с привлечением для этого специальных средств фортепиано. Ведь известно, что рояль является, прежде всего, ударно-молоточковым по природе инструмен-

том, не обладая кантиленностью звучания, что как раз и способна компенсировать мастерски применённая педаль. Названные особенности легли в основу творческого кредо Рахманинова, будучи во многом продиктованы воспринятой им традицией исполнительства, получившей в специальной литературе о фортепианной игре название романтической – особо эмоциональной, приподнятой, одухотворённой.

У А. Рубинштейна такая манера игры значительно обогащалась теми внутренним энергетизмом, монументальностью, мужеством и силой (эти качества его современники называли «львиным пианизмом»), которые определили важную характерную черту и, шире, – облик русской пианистической школы, обозначив в ней самостоятельную стилевую ветвь. К ней, несомненно, относились такие яркие пианисты, как М. Балакирев, М. Мусоргский, Н. Метнер, а также сам С. Рахманинов. Все названные музыканты оказались в поле влияния, в первую очередь, искусства великого А. Рубинштейна. К сказанному добавим, что игру этого художника также отличали искренность высказывания, душевная теплота и даже исповедальность тона – одна из важнейших стилевых особенностей русской школы.

Несомненно, большое впечатление на молодого Рахманинова производила разносторонность артистического дарования Рубинштейна – пианиста, дирижера, композитора. Эти ипостаси в будущем органично слились воедино в его собственном творчестве.

Размышляя в зрелые годы о том, насколько композиторский опыт важен в исполнительском искусстве музыканта, Рахманинов ссылается на Рубинштейна, обладавшего тонко развитым чувством музыкального колорита и умевшего «как ни один другой пианист, извлекать из фортепиано изумительное богатство и разнообразие чисто музыкальных красок» [11, с. 129]. По словам Рахманинова, «слушавшим игру Рубинштейна порой представлялось, что в его руках – все средства большого оркестра, ибо, будучи также великим композитором, Рубинштейн обладал интенсивным ощущением музыкального колорита, распространявшимся как на его исполнительскую, так и на его творческую деятельность» [там же, с. 129]. По мнению Рахманинова, «обладание острым чувством музыкального колорита есть величайшее преимущество композитора. Каким бы прекрасным музыкантом ни был исполнитель, ... он никогда не сможет до-

стичь всей глубины ощущения и воспроизведения полной гаммы музыкальных красок, что является неотъемлемым свойством таланта композитора» [11, с. 129].

Известно, что музыка А. Рубинштейна во второй половине XIX в. была весьма популярна. Естественно, что восприимчивый студент Московской консерватории С. Рахманинов испытал на себе мощнейшее воздействие его сочинительского и исполнительского стиля.

Артистическая деятельность А. Рубинштейна была для С. Рахманинова эталоном. «Искусство игры на фортепиано, – читаем в интервью С. Рахманинова, – не только не достигло своего предела, но, более того, сомнительно, находится ли современный уровень пианизма хоть в какой-то мере на высоте, близкой той, на которой он находился во времена Антона Рубинштейна. По моему мнению, в исполнительстве Антон Рубинштейн превосходил всех, выступавших и в последующие времена... Рубинштейн был пианистическим чудом, рождённым владеть инструментом, прославлять и покорять его. У Рубинштейна было нечто большее, чем техника. Он сочетал в себе все качества, необходимые маэстро» [11, с. 83].

Приведенное высказывание С. Рахманинова об А. Рубинштейне побуждает нас обратиться к истолкованию понятия «виртуозность», ибо именно оно раскрывает сущность исполнительского искусства этих двух артистов. Музыкальные словари рассматривают термин «виртуоз» как ведущий происхождение от итальянского «*virtuoso*» – буквально – мужественный, доблестный [4, с. 52]. Это артист-исполнитель, в совершенстве владеющий техникой своего искусства. А. Луначарский под виртуозом подразумевает «артиста огромной мощи в смысле впечатления, которое он производит на воспринимающую его среду» [6, с. 182]. У А. Альшванга читаем: «Виртуозность – это разновидность артистического мышления... Её сущность проявляется в том духе свободы, активности, безграничной творческой смелости, которой проникнута вся их (*виртуозов – Ю. П.*) игра» [1, с. 70]. Д. Рабинович рассматривает виртуозность не как супертехничность, не как нечто абстрактно моторное, а в типологическом ракурсе: «Виртуозность никак не равнозначна техничности. Она не определяется “калибром” аппарата, но сама определяет характер и строй всего музыкального мышления исполнителя» [8, с. 136].

Итак, под виртуозностью нами понимается «ошеломляющее воздействие на слушателя звуковых образов, творимых пианистической техникой артиста» [9, с. 92]. Виртуозностью пронизана игра как А. Рубинштейна, так и С. Рахманинова, идет ли речь об архитектонике, колористике, темпоритме, артикуляции, моторике.

В результате, «простейшая гамма, каданс, одним словом, любая формула, “рассказанная” его (С. Рахманинова – Ю. П.) пальцами, – пишет Н. Метнер, – приобретает свое сокровеннейшее значение» [5, с. 302].

Вспомним рахманиновское исполнение собственной «Баркаролы». Казалось бы, в подобных пьесах виртуозным проявлениям почти не оставлено места. Но не для Рахманинова! С какой непостижимой легкостью, стремительностью и, в то же время, элегичностью и трепетностью струятся из-под пальцев пианиста начальные триольные фигурации! И всё это – благодаря невообразимой пластике непрерывных *rubati*, выверенной до мельчайших подробностей остроте и молниеносности пальцевых касаний, воссоздающих богатейшие эмоциональные переживания. Трепетную элегичность приносят и кажущиеся порой недостижимыми нескончаемые истаивания фортепианного звучания и вибрирующие, переливающиеся неисчислимыми оттенками краски, основанные на ускорениях пассажей и арабесок почти до запредельных величин. Рахманиновская виртуозность существует как бы отдельно от непосредственных переживаний артиста. Она заранее обдумана, взвешена, сделана во всех деталях. Мы внимаем ей как шедевру, созданному после часов изнурительного творческого труда.

Гармонические фигурации «Баркаролы» в исполнении С. Рахманинова звучат приглушенно и, в то же время, необычайно выверено, стройно и отчетливо, ассоциируясь со всплесками воды под легкими ударами весел. Филигранное пальцевое туше создает образ колышущегося озера.

В среднем разделе фигурации словно хотят высвободиться из уз метра и устремиться куда-то прочь от будничных реалий, но всякий раз их усилия сдерживаются жестко организующими музыкальное время акцентами в партии левой руки, интонирование которой отличается ритмической упругостью, особенно заметной в кадансах с чеканным проведением линии баса.

Невероятная виртуозность С. Рахманинова заявляет о себе и в «Музыкальном кузнеце» Г. Генделя. Незатейливая генделевская фактура, казалось бы, не даёт материала для создания пианистической феерии. Но, несмотря на это, феерия под рахманиновскими пальцами всё же возникает благодаря неожиданным, но вполне уместным импульсивным динамическим всплескам и спадам, подчеркнута быстро темпу, завораживающей легкости звучания.

Динамика являлась специфической чертой пианистического мастерства С. Рахманинова, отличавшей его от любого другого мастера. Г. Коган обращает внимание, прежде всего, на её «необычайную, подавляющую, временами почти неправдоподобную мощь» [5, с. 234]. Она проявляется в могучих аккордах Прелюдий *cis-moll*, *g-moll*, Этюдов-картин *a-moll*, *D-dur*, «Музыкального момента» *C-dur*, Второго концерта, обрушивающихся на слушателя подобно колокольному гулу, как, например, в репризе «Траурного марша» Ф. Шопена, которую С. Рахманинов, следуя рубинштейновской традиции, начинает внезапным страшным *fortissimo*. Эта мощь с не меньшей очевидностью заявляет о себе и в длительных нагнетаниях невероятной силы, с которыми мы сталкиваемся хотя бы в рахманиновских прочтениях каденции в 1-й части его Третьего концерта, средней части Этюда-картины *a-moll*, где грозная поступь надвигающегося рока столь жестока и неотвратима, что в душе слушателя начинает расти настоящий физический страх.

Замечательны и рахманиновские *diminuendi*. Его филировка звука удивительна. Её образцы находим в рахманиновских интерпретациях Экспромта ор. 90 № 4 Ф. Шуберта, «Gnomengraben» Ф. Листа, «Мелодии» К. Глюка, Вальса ор. 69 № 2 Ф. Шопена, собственной «Баркаролы» и др.

Рахманиновские исполнения «Менуэта» И. Падеревского, песни Ф. Шопена «Желание девушки» в обработке Ф. Листа отмечены изяществом и элегантностью. Они заставляют вспоминать игру не только пианистов-виртуозов – современников Рахманинова, таких как В. Горовиц, И. Гофман, И. Левин, но и тех корифеев русского пианизма – Дж. Фильда, А. Герке, на игре которых воспитывался А. Рубинштейн.

О том, насколько сильное влияние оказала личность А. Рубинштейна на молодого С. Рахманинова, свидетельствуют и воспомина-

ния Н. Рахманиновой: «в годы, когда Сергей Васильевич переживал свой провал с Первой симфонией и не мог заставить себя заниматься, он видел во сне Антона Рубинштейна, говорившего ему: “Почему Вы не занимаетесь, почему Вы не играете?”. Сон этот произвёл на него громадное впечатление. Возможно, что он повлиял на его душевное состояние» [3, с. 312].

Игра зрелого Рахманинова, как и Рубинштейна, отличалась титанической мощью, богатырским размахом, героическим подъемом; с другой стороны, ей были присущи грация и изящество. Обоим близки были трагические образы в творениях Шопена и Бетховена: «Что касается Шопена, – читаем мы в интервью Рахманинова, – то в наши дни я наблюдаю среди некоторых музыкантов определённую тенденцию. Они цитируют письма Шопена и свидетельства его современников, чтобы показать, что он не обладал слишком большой мощью и поэтому играл всё *mezzo voce*, нежно, избегал *fortissimo*. Из этого следует, говорят они, что все его произведения нужно играть в мягкой манере, отмеченной деликатностью, но ни в коем случае не мужественно. Это мнение не вызывает у меня симпатии. Я понимаю музыку Шопена иначе» [11, с. 120].

И в наши дни пианисты порой неосознанно вульгаризируют лирические пьесы, спеша навстречу заложенной в них эмоции. Стремясь к предельно открытой передаче чувства, они растрачивают последнее в сентиментальных излипаниях. С. Рахманинов поступал наоборот. Самые прочувствованные места он исполнял с крайней сдержанностью, почти сухо. В таком исполнении лирическая музыка обнаруживает внутреннее благородство. Исполнение подобного типа называют «мужественным».

Так поступал пианист и тогда, когда играл музыку почитаемого им Шопена, для которой особенно характерны лиризм, пластика и изящество. Например, Вторую шопеновскую сонату Рахманинов исполнил с обилием «острых углов», резких контрастов, скупно пользуясь колористическими эффектами. Острый конфликт Рахманинов вносит уже в интонирование короткой преамбулы: начальный октавный ход в низком регистре звучит как категорический императив, в то время как следующая за ним интонация арпеджированного D_7 с секстой в верхнем голосе, переходящей в квинту, полна сомнений. Так испол-

нитель сразу же подготавливает слушателя к тому, что впереди будет разворачиваться напряженное остродраматическое действие. Скупая педаль в главной партии позволяет Рахманинову рельефно передать взволнованное биение музыкального пульса: между повторяющимися мотивами ясно слышатся паузы, что усиливает впечатление учащенного дыхания. Побочную партию пианист начинает подчеркнуто открытым звуком. Динамическая атака начала фразы – излюбленный Рахманиновым приём привлечения внимания слушателей к важному в драматургическом отношении событию. Первое хоральное проведение темы звучит аскетично, но его варьированный повтор Рахманинов открашивает в теплые, нежные тона. Выразительно проводя подголосок в конце предложения, он придает изложению характер диалога. Рахманинов тонко использует фактурные элементы в драматургических целях. Укорачивая пунктир в восходящих интонациях 2-го предложения побочной партии, пианист усиливает их устремленность и полётность. Подчеркнутая же исполнительская мелодизация фигураций в левой руке приводит к возрастанию значения басовой линии. В результате шопеновская фактура приобретает знакомую по рахманиновским сочинениям широту и простор.

Названные особенности трактовки позволяют говорить об опоре пианиста на некоторые традиции исполнения Шопена Рубинштейном и полностью подтверждают слова Рахманинова: «За мной и другими художниками, которые играют Шопена в “мощной” манере, стоит Рубинштейн. Он мог играть в любой стилистической манере и, если бы пожелал, то играл бы Шопена мягко. Но он не захотел так играть Шопена» [11, с. 120]. И другие шопеновские пьесы нередко подавались Рахманиновым весомо, значительно, с колоссальной энергетикой, например, «Скерцо» *cis-moll* № 3.

Однако, несмотря на ряд общих моментов, в исполнительских манерах Рахманинова и Рубинштейна существуют и различия.

Как уже отмечалось, игре Рубинштейна были присущи титаническая мощь, героический подъем, фресковый размах. На фоне ярких монументальных образов не замечались задетые в порыве эстрадного вдохновения чуждые звуки.

Виртуозность же Рахманинова несколько иного рода. В ней больше общего с пианистическими установками Т. Лешетицкого и В. Са-

фонова. Заметим, что у В. Сафонова С. Рахманинов собирался учиться на старших курсах консерватории.

Вспоминая с благодарностью о своём первом учителе А. Виллуане, В. Сафонов говорил: «... То, что было удобно и хорошо для Рубинштейна, для меня оказывалось не совсем удобным» [цит. по: 10, с. 59]. «Некоторое (а иногда и чрезмерное) утяжеление игры не всегда приходилось В. Сафонову по вкусу, что побудило его, в конечном счете, перейти в класс к пользовавшемуся в то время большой популярностью и педагогическим авторитетом Т. Лешетицкому» [10, с. 59].

Это утяжеление не принимал и С. Рахманинов. А вот лёгкость, ажурность, бархатистость туше, его безукоризненная чистота и ясность, типичные как для Т. Лешетицкого, так и для В. Сафонова, безусловно, его привлекали.

С. Рахманинов не всегда стремился к вокальной трактовке фортепиано, хотя большинство исследователей утверждают обратное, очевидно, принимая во внимание заложенную ещё М. Глинкой традицию русской пианистической школы – стремление петь на инструменте. В связи с искусством С. Рахманинова следует говорить, в первую очередь, об энергетике декламации и речевого интонирования. Какой бы ни была исполняемая им кантилена, в неё всегда привносится элемент речевой выразительности. Об этом свидетельствует обилие мелких артикуляционных деталей, обнаруживаемых слухом в рахманиновском произнесении хотя бы главной партии его собственного Третьего концерта для фортепиано или его же «Элегии» и «Мелодии», где многочисленные акценты и острые атаки звуков превращают плавную линию во взволнованную речь. В рахманиновских автографах можно увидеть многочисленные расчленения протяженных мелодических линий посредством коротких лиг, точек и прочих знаков.

Подводя итоги, отметим: С. Рахманинов продолжил героикомонументальную традицию пианизма А. Рубинштейна с присущим ей фресковым размахом, выпуклостью образов, властным тоном высказывания. Существенно обогатив её такими качествами, как филигранная шлифовка мельчайших деталей, ажурность бисерных пассажей, безукоризненная чистота и ясность, энергетика речевой интонации, С. Рахманинов во многом определил векторы развития пианизма XX и XXI веков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. Советские школы пианизма. Очерк второй. Генрих Нейгауз и его школа [Текст] / А. Альшванг // Советская музыка. — 1938. — № 2. — С. 70—74.
2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов [Текст] / В. Н. Брянцева. — М.: Сов. композитор, 1976. — 644 с.
3. Воспоминания о Рахманинове [Текст]: в 2 т. / [Сб. ст.; ред., автор предисл., коммент. и указ. Апетян З.]. — М.: Музыка, 1988. — Т. 2. — 666 с.
4. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь [Текст] / А. Н. Должанский. — Л.: Музыка, 1964. — 517 с.
5. Коган Г. М. Вопросы пианизма [Текст]: избранные статьи / Г. М. Коган. — М.: Сов. композитор, 1968. — 461 с.
6. Луначарский А. В. В мире музыки [Текст] / А. В. Луначарский. — М.: Сов. композитор, 1971. — 547 с.
7. Понизовкин Ю. В. Рахманинов — пианист, интерпретатор собственных произведений [Текст] / Ю. В. Понизовкин. — М.: Музыка, 1965. — 96 с.
8. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль [Текст]: избранные статьи / Д. А. Рабинович. — М.: Сов. композитор, 1979. — Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. — 320 с.
9. Попов Ю. К. Артистическое наследие С. Рахманинова и его влияние на фортепианное искусство XX века [Текст]: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Попов Юрий Кириллович. — Х., 2008. — 259 с.
10. Равичер Я. Василий Ильич Сафонов [Текст] / Я. Равичер. — М.: Гос. муз. изд-во, 1959. — 366 с.
11. Рахманинов С. В. Литературное наследие. [Текст]: в 3 т. / [Сост. и ред. Апетян З.]. — М.: Сов. композитор, 1978. — Т. I. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. — 648 с.

УДК 786.2.082

Ирина Польская

ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ А. Г. РУБИНШТЕЙНА

Статья посвящена творчеству А. Г. Рубинштейна в сфере фортепианного ансамбля (дуэта). Характеризуются особенности дуэтного письма композитора, раскрываются образно-смысловое наполнение его сочинений в стилистическом контексте русской и западноевропейской музыки, их значение в творчестве музыканта и ансамблевой практике его времени.

Ключевые слова: ансамблевое музицирование, история фортепианного ансамбля, А. Рубинштейн, фортепианный дуэт, дуэтное письмо.

Ірина Польська. Фортепіанні ансамблі А. Г. Рубінштейна

Стаття присвячена творчості А. Г. Рубінштейна в сфері фортепіанного ансамблю (дуету). Характеризуються особливості дуетного письма композитора, розкриваються образно-сміслові наповнення його творів у стилістичному контексті російської та західноєвропейської музики, їх значення у творчості музиканта та ансамблевій практиці його часу.

Ключові слова: ансамблеве музикування, історія фортепіанного ансамблю, А. Рубінштейн, фортепіанний дуэт, дуетне письмо.

Irina Polskaya. The piano ensembles of Anton Rubinstein

This article is devoted to the creative works of Anton Rubinstein in the piano ensemble sphere (duet). The peculiarities of the composer's duet writing are characterized, an image and sense content of his works in a stylistic context of Russian and European music, their meaning and role in the musician's legacy and the ensemble practice of his time are uncovered.

Key words: ensemble music, piano ensemble history, Anton Rubinstein, piano duet, duet writing.

Прекрасной тенденцией последних десятилетий является возвращение в современное культурное пространство огромного числа исчезнувших из него замечательных страниц мирового и отечественного искусства, возрождение незаслуженно забытых произведений, являющихся достоянием музыкальной культуры. К их числу относятся и многие ансамблевые творения русских композиторов, в первую очередь – фортепианные дуэты Антона Григорьевича Рубинштейна.

Предлагаемая работа представляет собой свободную редакцию написанной автором ещё в 90-х гг. XX в. (но не изданной, а депонированной) статьи [3], в которой была осуществлена первая в постсоветском и украинском музыкознании попытка исследования этой сферы творческой деятельности великого русского композитора, пианиста и педагога, – сферы, на тот момент практически забытой, да и в наши дни мало знакомой даже музыкантам-профессионалам.

Сейчас, когда фортепианное ансамблевое (дуэтное) творчество А. Рубинштейна начинает актуализироваться в современной кон-

цертной жизни и научной литературе, назрела, на наш взгляд, необходимость опубликовать текст указанной статьи (с дополнениями и коррективами, внесенными опытом автора и временем). Именно этот текст и предлагается вниманию читателя.

Объектом исследования в статье является ансамблевое творчество А. Г. Рубинштейна, *предметом* – специфика жанровой и семантической трактовки композитором фортепианного ансамбля (дуэта), *целью* – создание целостной панорамы фортепианного ансамблевого (прежде всего дуэтного) наследия русского музыканта. Названная проблематика и донныне мало изучена в украинском музыкознании, что обуславливает *актуальность и научную новизну* работы, основанной на многолетних исследованиях автора в области теории, истории и эстетики ансамбля [4-6].

Жизнь и творчество А. Рубинштейна тесно связаны с ансамблевой культурой XIX в., отразившей романтическое стремление к душевному общению посредством совместного дружеского музицирования. В духовной жизни России ансамблевое музицирование уже к середине XIX в. становится поистине массовым явлением, а камерно-ансамблевая музыка быстро достигает пика популярности, обретая особый смысл. Б. Асафьев подчеркивал целостность, синкретизм этой культуры, указывая, что в русской камерной музыке сферы домашнего музицирования, творчества и камерно-концертного исполнительства переплелись нераздельно и «резко расчленились» их почти немислимо [1, с. 210].

Особую страницу в истории ансамблевой культуры эпохи составляет фортепианное ансамблевое музицирование, равно популярное и среди широких кругов любителей музыки, и среди самых блестящих музыкантов-профессионалов. Ансамбли с участием фортепиано – любимого инструмента романтиков – являлись одной из наиболее распространенных и почитаемых сфер музыкального искусства. Повсеместно исполнялись дуэты для двух фортепиано и иные ансамбли, а фортепианный 4-хручный дуэт становится излюбленным жанром эпохи.

Ансамблевое домашнее музицирование как неперемный атрибут культурной жизни эпохи было чрезвычайно характерно для дружеского круга большинства русских музыкантов XIX в. – М. Глинки, А. Рубинштейна, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и многих других.

Известно, что огромное творческое наследие А. Рубинштейна содержит произведения различных жанров: оперы и оратории, симфонии и увертюры, сонаты и концерты, романсы и квартеты, балет и инструментальные миниатюры. Гениальный пианист, заложивший основы русского музыкального профессионализма, А. Рубинштейн оставил заметный след в истории мирового фортепианного искусства не только как солист, но и как ансамблист. И, хотя сочинений, написанных для фортепианного ансамбля, у А. Рубинштейна не слишком много, однако значение их в развитии этого жанра в русской музыке огромно.

Чуткий к потребностям и вкусам своей эпохи художник, А. Рубинштейн не мог в своем творчестве остаться в стороне от такого популярнейшего в музыкальном быту жанра, как фортепианный дуэт. С юношеских лет и до конца жизни он очень любил ансамблевое исполнительство, много и охотно играл в различных ансамблях, часто принимал участие в дуэтом музицировании и концертировании. В разное время партнерами А. Рубинштейна по дуэту были многие выдающиеся пианисты XIX в. (К. Шуман, Ф. Лист, К. Сен-Санс, Н. Рубинштейн, А. Есипова и др.), с большинством из которых его связывали дружеские или родственные отношения.

И это естественно, так как сама эмоционально-психологическая и социально-коммуникативная природа ансамбля имманентна явлениям дружественности и родственности [4, 5]. Именно ансамблевое музицирование как таковое в исторической ретроспективе весьма часто было представлено именами музыкантов, связанных узами родства либо принадлежавших к общему кругу единомышленников, находившихся в дружеских или иных взаимоуважительных отношениях.

Примерам подобного рода несть числа. Ярким воплощением этой идеи (этого принципа) явился и фортепианный дуэт двух великих музыкантов XIX в. – братьев Рубинштейн.

В последние годы жизни Антон Григорьевич обычно выступал в ансамбле со своими бывшими консерваторскими ученицами.

Одной из важнейших функций фортепианного 4-хручного музицирования всегда была функция просветительская. Именно эта функция являлась во многом доминантной и во всей многосторонней творческой деятельности А. Рубинштейна – и, прежде всего, в исполнительско-педагогической и художественно-организационной сферах.

В своей педагогической деятельности в Петербургской консерватории А. Рубинштейн также уделял серьезнейшее внимание воспитанию любви к совместному музицированию и формированию навыков ансамблевого исполнительства, в том числе фортепианного. «В зале консерватории ... собирались старшие ученики классов фортепьяно, флейты, виолончели, скрипки и других музыкальных инструментов с целью исполнить с листа различные музыкальные сочинения, аккомпанировать и транспонировать, играть в четыре и в восемь рук, анализировать и прочее; если не хватало, например, исполнителя фортепьянной партии, то А. Рубинштейн садился за рояль сам» [2, с. 273]. Именно в «классе совместной игры» Петербургской консерватории, где музицирование «проводилось по специальному плану в историко-хронологической последовательности» [2, с. 273], предваряясь краткими образно-стилистическими характеристиками Рубинштейна, у Антона Григорьевича и возник, по всей вероятности, беспрецедентный замысел музыкальных «Исторических концертов», блестяще воплощенный им в 80-х гг. XIX в. [2, с. 273—274].

В творческом наследии А. Рубинштейна фортепианные ансамбли занимают небольшое, но чрезвычайно важное место. Рубинштейновское ансамблевое наследие включает сочинения, которые относятся к обоим существующим жанровым типам фортепианного дуэта – для одного (в 4 руки) и для двух фортепиано. К ансамблям первого типа принадлежат «Три характеристические мелодии» op. 9, 1847, «Шесть характеристических картин» op. 50, 1854-1858, Соната *D-dur* op. 89, 1870, «Костюмированный бал» op. 103, 1877-1879. Второй тип фортепианных ансамблей в творчестве А. Рубинштейна представлен «Фантазией» *f-moll* op. 73, 1864, для двух фортепиано, а также авторскими масштабными транскрипциями собственных сочинений композитора для фортепиано соло с оркестром – Первого, Второго и Третьего концертов и «Русского каприччио» *c-moll* op. 102, 1878, посвященного Анне Есиповой.

Первый из оригинальных фортепианных 4-хручных опусов А. Рубинштейна – мини-цикл «Три характеристические мелодии» op. 9 – содержит три разноплановые пьесы: «Русская песня», «Ноктюрн на воде» и «Водопад». Музыка «Трех характеристических мелодий» представляет собой органичное сочетание традиций русского ро-

манса и получившего колоссальную популярность в европейском искусстве XIX в. жанра «песни без слов», созданного Ф. Мендельсоном. В этом небольшом дуэтом цикла ярко проявился талант Рубинштейна-колориста и «музыкального живописца», стремление композитора к характеристичности музыкального письма, выражению эмоционального и образного содержания через жанровую зарисовку, запечатлевающую неповторимость конкретного мгновения (установка, предвосхищающая эстетические принципы импрессионизма).

Еще более ярко эти качества, присущие музыкальной эстетике Рубинштейна, раскрылись в следующем дуэтом цикла композитора – «Шести характеристических картинах» op. 50, – включающем в себя шесть разножанровых пьес («Ноктюрн» *E-dur*, «Скерцо» *F-dur*, «Баркарола» *g-moll*, «Каприччио» *A-dur*, «Колыбельная» *h-moll*, «Марш» *C-dur*). Структурной целостности всего цикла способствуют стилистическое единство его драматургии и композиторской мысли (в сочетании с образно-жанровой контрастностью), а также оригинальная логика общего тонального плана, основанного на поступенном восходящем движении от *E* к *C* (*E-dur* – *F-dur* – *g-moll* – *A-dur* – *h-moll* – *C-dur*).

Музыку «Шести картин» отличает, как это явствует уже из самого названия, яркая характеристичность, жанровая и образно-эмоциональная определенность, свежесть и выразительность лирического высказывания, романтическая взволнованность, сердечная душевность без аффектации.

В «Характеристических картинах» op. 50, как и во многих других сочинениях А. Рубинштейна 50-х гг., заметно определенное влияние Р. Шумана – композитора, которым Антон Григорьевич восхищался и достижения которого развивал в своем творчестве.

Усилению шумановско-мендельсоновских воздействий на творчество А. Рубинштейна (особенно раннее) могло способствовать и личное знакомство композитора с Ф. Мендельсоном и Робертом и Кларой Шуман. Юному Рубинштейну-пианисту также посчастливилось во второй половине 40-х гг. совместно с К. Шуман исполнять Анданта с вариациями для двух фортепиано op. 46 Р. Шумана – одно из наиболее популярных среди широкой публики того времени творений великого немецкого композитора.

Отпечаток увлечения шумановской музыкой лежит и на некоторых зрелых произведениях Рубинштейна, что отразилось не только на его композиторской манере в целом, но и на обращении его к излюбленным темам и образам творчества Шумана – прежде всего, к образам бала и карнавала (фантазия «Бал» для фортепиано, ор. 14, 1854, цикл «Костюмированный бал» для фортепиано в 4 руки, ор. 103, 1879, и др.).

К числу лучших фортепианных ансамблей композитора принадлежит виртуозная «Фантазия» *f-moll*, ор. 73 (1864) получившая в 60-70-е гг. XIX ст. немалую исполнительскую популярность как в России, так и за рубежом. Надо полагать, что этой популярностью «Фантазия» была во многом обязана своим гениальным первым исполнителям – братьям Антону и Николаю Рубинштейнам.

Этапным явлением в истории русского фортепианного дуэта стала великолепная Соната *D-dur* ор. 89 А. Рубинштейна для фортепиано в 4 руки, представляющая собой замечательный образец виртуозно-концертной, почти симфонической трактовки ансамбля. Соната неоднократно звучала в те годы на концертной эстраде в исполнении самого автора, партнерами которого выступали Н. Рубинштейн, Ф. Лист и другие замечательные музыканты.

Общий характер музыки Сонаты, её образно-эмоциональное содержание и фактура в значительной мере отражают черты художественно-исполнительского облика обоих великих братьев, высочайший уровень их творческих устремлений, пианистических возможностей и виртуозного мастерства. Эмоциональное богатство, необычайная красочность и мощь, оркестральность и симфоничность композиторского мышления, яркая театральность и «зрелищность» музыкальной драматургии органично сочетаются в Сонате с блестящей концертностью, головокружительной виртуозностью, необыкновенной эффектностью фактурного изложения.

Трактовка дуэтного письма в Сонате ор. 89 А. Рубинштейна по своей масштабности и насыщенности может быть сопоставлена в музыкальном искусстве XIX в., пожалуй, лишь с «Блестящим аллегро» ор. 92 для фортепиано в 4 руки Ф. Мендельсона либо же с «Венгерскими танцами» И. Брамса или «Славянскими танцами» А. Дворжака. Отличаясь колоссальной стихийной симфонической мо-

стью, замечательное творение А. Рубинштейна среди фортепианных 4-хручных ансамблей XIX в. уступает в этом плане, наверное, только грандиозному «Большому дуэту» *C-dur* Ф. Шуберта.

Другой высочайшей вершиной фортепианного дуэтного творчества А. Рубинштейна является цикл «Костюмированный бал» op. 103 для фортепиано в 4 руки.

«Костюмированный бал» включает в себя 20 разнохарактерных пьес («характеристических картин», по определению автора). С точки зрения музыкальной композиции, формы он представляет собой не структурно-организованный цикл, а, скорее всего, сюиту, обширный дивертисмент (близкий по типу к дивертисментам в балетах П. Чайковского). В эффектном обрамлении Интродукции и Финала возникают восемнадцать парных портретов-сценок: «Астролог и Цыганка», «Пастух и Пастушка», «Маркиз и Маркиза», «Неаполитанский рыбак и Неаполитанка», «Рыцарь и его Дама», «Тореадор и Испанка», «Странник и Вечерняя звезда», «Поляк и Полька», «Боярин и Боярыня», «Казак и Малороссиянка», «Паша и Альмея», «Вельможа и Дама двора Генриха III», «Дикий и Индианка», «Немецкий Патриций и Девушка», «Шевалье и Субретка», «Корсар и Гречанка», «Барабанщик и Маркитантка», «Трубадур и воспетая Дама».

Как уже отмечалось, очевидным импульсом к созданию «Костюмированного бала» (образно-семантической и структурно-композиционной моделью) явились «бальные», «карнавальные» циклы Р. Шумана – «Бабочки», «Карнавал», «Венский карнавал», «Танцы давидсбюндлеров» (для фортепиано соло), «Бальные сцены» и «Детский бал» (для фортепиано в 4 руки). Именно к названным 4-х ручным дуэтам позднего периода творчества Шумана во многом восходит трактовка Рубинштейном темы бала в цикле «Костюмированный бал» – с интернациональным характером представленных масок, доброжелательным и уважительным отношением к культуре различных народов и стран. (Заметим, что подобные черты вообще характерны для гуманистического мировоззрения А. Рубинштейна и для всего его творчества – вспомним, например, «грузинские» сцены «Демона», сборник немецких танцев op. 82 и т. п.).

В то же время, существуют серьезные различия в трактовке «бально-карнавальной» тематики Рубинштейном и Шуманом. Так, в «Костю-

мированном бале», представляющем собой галерею портретов-масок парных персонажей, персонифицирующих различные исторические эпохи и страны, при наличии ярких образных контрастов и живописной изобразительности отсутствует драматургический конфликт, а психологические характеристики при всей своей выразительности и рельефности не всегда отличаются глубиной.

Рубинштейн, вероятно, и не стремился к подобным целям. Надо полагать, его более всего привлекла возможность создания (в условно-театрализованной манере) широкой, всеобъемлющей «культурно-исторической» картины мира. (Этот замысел во многом близок идее знаменитых «Исторических концертов» Рубинштейна).

Широта, энциклопедичность замысла Рубинштейна имеет два измерения: 1) «по вертикали» (во времени) – исторический аспект, связанный с репрезентацией персонажей различных эпох – с указанием конкретного столетия, от XII в. («Рыцарь и его Дама») до XVIII («Пастух и Пастушка», «Маркиз и Маркиза», «Шевалье и Субретка», «Барабанщик и Маркитантка» и пр.); 2) «по горизонтали» (в пространстве) – этно-географический (национальный) аспект, который представляют различные страны и народы Европы и мира: Франция, Испания, Польша, Россия, Украина (Малороссия), Германия, Греция, Италия (Неаполь), Турция, Америка (индейцы), а также цыгане.

Как подчеркивалось выше, интерес к различным национальным культурам, к «чужим странам и людям» (Шуман), неразрывно связан с особенностями творческой личности самого А. Рубинштейна, со спецификой формирования его индивидуальности, с его европейской артистической биографией. В русской музыкальной культуре подобная традиция ведет свое начало от творчества М. Глинки, перекликаясь также с исканиями композиторов «Могучей кучки».

В «Костюмированном бале» Рубинштейн обращается к целому ряду типичных для европейской музыки жанровых сфер (чаще всего, танцевальных), – полонезу (Интродукция), сарабанде, тарантелле («Неаполитанский рыбак и Неаполитанка»), мазурке («Поляк и Полька»), фанданго («Тореадор и Испанка»), – выступающих как репрезентанты различных национальных культур или же как характеристики мироощущения определенных исторических эпох – хорал («Странник и Вечерняя звезда»), мюзет («Пастух и Пастушка») и др.

В идее «Костюмированного бала» Рубинштейна увлекала также возможность параллельного изображения различных персонажей (посредством своеобразной трактовки дуэтных партий), контрастного сопоставления и сочетания различных образных сфер, диалогизации, театрализации драматургии. Чрезвычайно характерным является дуэтное письмо «Костюмированного бала», отражающее суть взаимоотношений между персонажами – участниками дуэта – и основанное на различных формах диалога между ними.

Классическим стереотипом такого рода дуэтного письма является поочередное солирование обоих исполнителей по типу эха или вопросно-ответному типу. Фактура в подобных диалогах обычно опирается на своеобразную «гомофонную имитационность» изложения – с вертикальными перемещениями мелодии и аккомпанемента или же просто попеременным исполнением тематического материала в обеих дуэтных партиях с поочередным их вступлением.

В цикле «Костюмированный бал» действие дуэтного принципа взаимоотношения партий приобретает особую семантическую насыщенность. Композитор как бы поручает дуэтным партиям исполнение определенных, обусловленных сюжетом каждой пьесы драматических ролей. Происходит любопытная театрализация дуэта в соответствии с образным содержанием цикла, основанном на драматургии «парных персонажей», появляющихся на балу и репрезентирующих отмеченные выше исторический и этногеографический аспекты целого. Театрализованная диалогизация дуэтной фактуры особенно ярко проступает в тех пьесах цикла, где действующие лица противопоставлены друг другу («Астролог и Цыганка», «Странник и Вечерняя звезда»).

«Костюмированный бал» является одной из вершин как собственно фортепианного дуэтного, так и всего камерно-инструментального творчества А. Рубинштейна.

В *целом* же дуэтное творчество великого русского музыканта – самобытное явление в истории фортепианного ансамбля, ярко отразившее черты мощной художественной индивидуальности автора.

Фортепианные ансамбли А. Рубинштейна являются одной из вершин развития данного жанра в классическом русском музыкальном искусстве. Они представляют собой чрезвычайно важную и свое-

образную страницу истории русского пианизма, являясь достойным вкладом великого композитора в сокровищницу отечественной и мировой музыкальной культуры. Безусловно, они заслуживают новой исполнительской и исследовательской актуализации в художественном и научно-теоретическом контексте современной музыкальной жизни.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. *Русская музыка XIX и начала XX века [Текст]* / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленинград. отд., 1979. — 341 с.
2. Баренбойм Л. А. *Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст]* / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. 1829 — 1867. — 455 с.
3. Польская И. И. *Забывшие страницы творчества А. Г. Рубинштейна. (Фортепианные дуэты) [Текст]* / И. И. Польская / Харьков. гос. ин-т культуры. — Харьков, 1994. — 10 с. — Деп. в НИО Информкультура Рос. гос. б-ки 02.11.94, № 2901.
4. Польская И. И. *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика [Текст]* / И. И. Польская. — Харьков : ХТАК, 2001. — 396 с.
5. Польская И. И. *Камерный ансамбль : Теоретико-культурологические аспекты [Текст]* : дис... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины. — К., 2003. — 435 с.
6. Польская И. И. *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке [Текст]* : дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербург. гос. консерватория. — СПб., 1992. — 213 с.

УДК 78.03:[78.071.2:786.2](470)

Ирина Сухленко

РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ «РУБИНШТЕЙНОВСКОГО КОРНЯ» В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ СТИЛЕ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА

Рассматривается влияние русской романтической школы фортепианного искусства на индивидуальный исполнительский стиль Владимира Горовица. Отмечаются принципиальные отличия русской пианистической традиции

«рубинштейновского корня» от листовской линии виртуозного романтического пианизма.

Ключевые слова: исполнительский стиль, русская романтическая традиция, В. Горовиц, А. Рубинштейн.

Ірина Сухленко. Російська романтична традиція «рубінштейнівського кореню» у виконавському стилі Володимира Горовиця

Розглядається вплив російської романтичної школи фортепіанного мистецтва на індивідуальний виконавський стиль В. Горовиця. Визначаються принципи відмінності російської піаністичної традиції «рубінштейнівського кореню» від лінії віртуозного романтичного піанізму, яку започатковано Лістом.

Ключові слова: виконавський стиль, російська романтична традиція, В. Горовиць, А. Рубінштейн.

Irina Suchlenko. Russian romantic tradition of “Rubinstein’s root” in the performing style of Vladimir Horowitz

The article examines the influence of Russian romantic school of piano art on the individual performing style of Vladimir Horowitz. The author emphasizes the principal differences of Russian piano tradition of “Rubinstein’s root” and the virtuosic line of the romantic pianism by List.

Key words: performing style, Russian romantic tradition, Vladimir Horowitz, Anton Rubinstein.

Романтическая традиция фортепианного искусства представлена творчеством выдающихся европейских и отечественных музыкантов-исполнителей: Ференца Листа и Фредерика Шопена, Антона и Николая Рубинштейнов, Сергея Рахманинова, Александра Скрябина и Константина Игумнова, Ферруччо Бузони и Игнация Падеревского, Генриха и Станислава Нейгаузов, Артура Рубинштейна, Владимира Горовица и многих других.

В общественном сознании романтическое искусство существует как некая художественная целостность, определяемая мировоззренческой позицией Художника, исповедующего свободу самовыражения личности. Однако сама суть романтизма, равно как и протяженность во времени эволюции романтического исполнительства, обуславливают потребность в классификации и структурировании этого на-

правления в музыкальном искусстве. В этой связи внимание искусствоведов сосредоточено, прежде всего, на проблемах определения сущности романтического искусства, этапов и направлений в его развитии, анализе проявлений национальных особенностей в творчестве художников-романтиков. В русле обозначенной проблематики представляется актуальной *цель данной статьи* – изучение влияния романтической традиции «рубинштейновского корня» в русском фортепианном искусстве на формирование индивидуального исполнительского стиля Владимира Горовица. *Объектом исследования* предстает индивидуальный стиль как категориальная целостность, *предметом* – исполнительский стиль Владимира Горовица.

То, что исполнительский стиль В. Горовица является романтическим, не подвергается сомнению никем из исследователей творчества великого пианиста¹. Однако вопрос о степени влияния традиций западного и русского исполнительства на формирование индивидуального стиля В. Горовица нуждается в дополнительном изучении.

Мнение большинства исследователей по интересующей нас проблеме наиболее полно выразил Д. Рабинович: «Горовиц, вне всяких сомнений, романтик. Мало того, возможно, он – последний великий представитель романтического виртуозного пианизма. Однако романтик он не листовского “корня”, а рубинштейновского. В мировом пианизме он продолжатель не западноевропейской, но русской традиции» [6, с. 224]. Несомненно, для подобного утверждения есть ряд существенных оснований.

Во-первых, В. Горовиц учился в Киевской консерватории, открытой при содействии Императорского российского музыкального общества. Его наставниками были выпускники и педагоги Санкт-Петербургской консерватории: В. Пухальский, С. Тарновский и Ф. Блуменфельд. Поэтому предположение, что стиль В. Горовица связан с исполнительской традицией, идущей от А. Рубинштейна, представляется вполне логичным.

Во-вторых, дядя пианиста, Александр Горовиц, обучался по классу фортепиано у А. Скрябина и также мог привить традиции русской пианистической школы своему племяннику.

¹ Вопрос освещен нами подробнее в статье «Владимир Горовиц – последний романтик» [10].

В-третьих, влияние на стиль В. Горовица оказала его многолетняя творческая дружба с С. Рахманиновым: «Весьма существенна здесь проходящая сквозь всю жизнь Горовица духовная связь с Рахманиновым, с его пианизмом, с его творчеством, с его личностью», – отмечает Д. Рабинович [6, с. 225].

Позицию Д. Рабиновича поддерживают и другие исследователи. С. Хентова подчеркивает, характеризуя черты исполнительского стиля В. Горовица, что «стиль артистизма, характер фортепианной звучности, интонирование ведут, через Блуменфельда, к Антону Рубинштейну» [11, с. 5].

Ю. Зильберман также отмечает Ф. Блуменфельда как «проводника» рубинштейновских идей: «Звертаючись до теми виконавського стилю В. Горовиця, варто перш за все підкреслити його приналежність до “рубінштейнівської” (а не “лістівської”) лінії романтичного піанізму. Генезу цього вектора розвитку Горовиця-піаніста слід шукати також і у творчих пріоритетах його вчителів, особливо – Ф. Блуменфельда, як найбільш послідовного продовжувача піаністичної традиції А. Г. Рубінштейна, що знаходить підтвердження і в літературі (Д. Рабинович)» [5, с. 13].

Вместе с тем, приведенные мнения, как нам представляется, выглядят не до конца обоснованными вне ответов на два очевидных вопроса. Какие именно особенности исполнительского стиля характерны для русской пианистической традиции «рубинштейновского корня»? Чем последняя принципиально отличается от листовской линии романтического пианизма? Остановимся на этих вопросах подробнее.

Несомненно, основой самобытности российской пианистической традиции является *русская ментальность*. Оставляя вне рамок настоящего исследования глубокий анализ этого понятия, остановимся ниже лишь на некоторых особенностях национального русского мировосприятия, которые находят свое выражение в музыкальной культуре.

Прежде всего, это присущая российскому менталитету *бинарность, естественность совмещения антитез*. Подобная «сложность русской души», прежде всего, может быть объяснена геополитическим положением России между Востоком и Западом. В пианистической культуре эта особенность нашла отражение в естественном

и гармоничном диалектическом единстве лучших традиций отечественного и зарубежного исполнительства.

Например, деятельность основателей профессиональной школы фортепианной игры в России Антона и Николая Рубинштейнов была встречена резкой критикой современников. Главное, что ставилось им в вину – навязывание западных стандартов образования. Однако в России середины XIX в. других стандартов быть не могло, так как большинство преподавателей, имевших частную практику в России, были иностранцами. Первое поколение фортепианных педагогов открытых ИРМО консерваторий также состояло исключительно из приглашенных иностранных пианистов (А. Дюбюк, А. Лешетицкий, П. Пабст, Ф. Штейн), либо их учеников (братья Рубинштейн, А. Есипова, Ф. Блуменфельд). Однако это обстоятельство не помешало последним развивать базовую традицию русского пианизма – певучесть звука, заложенную М. Глинкой и его учителем Д. Фильдом. В этой связи уместно подчеркнуть ещё один фактор русской ментальности – *воздействие православной духовной культуры и связанной с ней культуры песнопения.*

Двойственность, свойственная русской культуре, отразилась в явной противоречивости эстетических позиций братьев Рубинштейн. Оба были представителями романтического искусства, но разных его течений. А. Рубинштейн в большей степени тяготел к романтизму действенного, бунтарского типа. Современники называли его вторым Ф. Листом. Сам А. Рубинштейн также «признавался, что в ранней юности всецело подражал Листу и усвоил с поразительной точностью “все его манеры, движения тела, рук, откидывание волос, все те фантастические приёмы, которыми сопровождалась его игра”» [4, с. 67]. Можно утверждать, что основные качества исполнительского стиля А. Рубинштейна – мощь звучания, рельефность и масштабность построений, гипнотическое воздействие на публику – сформировались под воздействием листовского пианизма, продолжающего традиции Л. Бетховена. «Для Антона Григорьевича были типичны: крупный штрих – цельная, как бы не расчлененная на мелкие смысловые единицы и сшитая на одном дыхании мелодическая линия... <...> ...с годами общий характер его интонирования, не теряя распевности, становился всё более трагедийно-драматичным» [3, с. 208].

Н. Рубинштейн, напротив, был ближе к «умеренным» романтикам. Для него была важна тщательность проработки деталей и логика формообразования, что влекло за собой специфическую технику звукоизвлечения: «В арсенале его интерпретаторских средств наряду с распевностью значительное место занимало вокально-речевое начало, произнесение мелодических линий. Он владел секретом интонационно-ритмического воспроизведения на фортепиано декламационной речи» [3, с. 208]. Именно такой тип звукоизвлечения мы выделяем как один из основных параметров стиля В. Горовица.

Объединяла же братьев Рубинштейн вызывавшая нарекания критиков близость к салонной эстетике. Так, Б. Асафьев указывал на следующие недостатки фортепианного стиля А. Рубинштейна: «уклон в мендельсоновский сентиментализм и салонное “ушеугодие”» [2, с. 219].

Необходимо отметить, что влияние эстетики салонов на творчество Рубинштейнов вызвано несколькими причинами. Прежде всего, музыкальный салон являлся неременным атрибутом романтического искусства. Кроме того, концертная деятельность в России началась только благодаря ИРМО. Поэтому, когда братья Рубинштейн начинали свою карьеру исполнителей, они нигде, кроме как в музыкальном салоне, выступить просто не могли.

В творчестве братьев влияние салонной эстетики проявлялось, в основном, в принципе «игры на публику». В салонной культуре предполагается исполнение для слушательского удовольствия. Но при формировании русской пианистической школы этот принцип трансформировался в требование осмысленности произносимого и совершенно уникальную культуру интонирования на клавиатуре.

В дальнейшем в русском пианизме всегда развивались методы и приемы воздействия исполнителя на публику. Однако русская пианистическая школа, в силу отмеченного выше влияния национальной духовной культуры, избежала поощряемого в салонах виртуозного трюкачества: техника игры всегда была лишь средством выразительности, но никогда – самоцелью.

Необходимо отметить еще один параметр русской ментальности – то, что многие культурные процессы в России по сравнению с Европой всегда *«немного запаздывают»*. Простой хронологический

анализ свидетельствует о том, что русская фортепианная школа сложилась едва ли не позже всех других европейских школ. Если началом формирования национальных исполнительских школ в России считать открытие первых консерваторий, то речь идет о второй половине XIX ст. В Европе же первые исполнительские школы возникли ещё в конце XVIII – начале XIX в.

Однако извечное российское «запаздывание» по отношению к общеевропейскому процессу дает иногда неожиданный эффект, порождая культурные открытия уже в самой Европе. Обогатившиеся и переосмысленные в России, окрашенные характерным национальным колоритом, культурные импульсы, как бумеранг, возвращались обратно в Европу. И взрывали эмоции в европейских залах голосом Ф. Шаляпина, музыкой И. Стравинского и С. Рахманинова, танцем «Русского балета Дягилева» и виртуозной игрой последнего романтика В. Горовица.

Первым русским пианистом, получившим признание в Европе, был Антон Рубинштейн. Оценка достижений Рубинштейна становится ещё более высокой, если учесть, что он был единственным представителем романтического виртуозного направления среди музыкантов своего поколения. Рахманинов в этой связи отмечал: «По моему мнению, в исполнительстве Антон Рубинштейн превосходил всех, выступавших и в последующие времена. Допускаю, что, возможно, я несколько преувеличиваю, утверждая, будто Антон Рубинштейн играл вдвое лучше, чем кто-либо из современных пианистов. Рубинштейн был пианистическим чудом, рождённым владеть инструментом, прославлять и покорять его. У Рубинштейна было нечто большее, чем техника. Он сочетал в себе все качества, необходимые маэстро» [8, с. 83].

Одной из характерных черт русской культуры является особое отношение к печатному слову. В музыкальной сфере это выразилось в том, что в русских исполнительских школах доминирует принцип верности авторскому тексту. Одновременно предполагается, что исполнитель обязан воспринять музыкальное произведение во всей его сложности, неоднозначности трактовок, многослойности (также одна из особенностей русского мышления) и передать всё богатство его музыкального языка. Обучение молодых музыкантов, в этой связи, включало в себя не только развитие технических навыков прочтения

музыкального произведения, оно всегда охватывало и анализ его культурного контекста. Самая яркая иллюстрация к сказанному – «Исторические концерты» А. Рубинштейна, когда сам исполнитель не только играл, но и блестяще комментировал исполняемое.

Подобная педагогическая традиция разностороннего художественного воспитания (наряду с музыкальным), в сочетании с тенденцией к самобытной интерпретации произведения, позволяет развить и сохранить творческую индивидуальность исполнителя. В конечном итоге именно это обстоятельство и обусловило успех русской пианистической школы, базовые принципы которой можно сформулировать следующим образом:

- *культивирование певучего звука;*
- *формирование свободы пианистических движений без культа технического совершенства;*
- *воспитание художественного вкуса;*
- *уважение к нотному тексту.*

Эти традиции нашли свое отражение и в индивидуальном исполнительском стиле В. Горовица. Прежде всего, необходимо отметить, что Горовиц–пианист получил музыкальное образование европейского типа. Открытие консерваторий, благодаря усилиям братьев Рубинштейн, решительным образом изменило уровень музыкального образования в России. Вопреки опасениям скептиков, русская музыка не потеряла национальной самобытности. Напротив, у талантливых русских музыкантов и педагогов появилась уникальная возможность не только воспринять лучшие достижения мировой музыкальной культуры, но и внести свой вклад в мировой художественный процесс. Этот тезис находит свое подтверждение в творчестве В. Горовица.

Учителя будущего американского (как он сам себя называл) пианиста представляли две ветви русской пианистической культуры. В. Пухальский и С. Тарновский принадлежали к школе Т. Лешетицкого – А. Есиповой, а Ф. Блуменфельд, окончивший консерваторию по классу Ф. Штейна, был продолжателем традиций А. Рубинштейна.

Педагогические принципы Т. Лешетицкого были достаточно близки к рубинштейновским:

- он никогда не работал над техникой в отрыве от художественных задач;

- добивался певучести звукоизвлечения;
- требовал от учеников тщательного продумывания и обоснования исполнительского плана произведения;
- выделял задачи, связанные с подготовкой к концертному выступлению.

В. Пухальский, будучи учеником Т. Лешетицкого, пересмотрел некоторые положения метода своего учителя. Прежде всего, была усилена роль вокальности в исполнении, что повлекло за собой изменения в постановке игрового аппарата. В частности, В. Пухальский рекомендовал играть пассажи «плоскими» пальцами.

Что касается репертуарной политики, то в классах Т. Лешетицкого и В. Пухальского царил культ романтической музыки. При этом, наряду с произведениями Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, ученики проходили пьесы салонного характера Б. Годара, М. Мошковского, И. Падеревского. Сегодня эти произведения практически забыты, однако тогда они были востребованы и формировали пианистические качества, отвечающие запросам времени – пальцевую беглость и техническую свободу в сочетании с кантиленностью.

Т. Лешетицкий и В. Пухальский принадлежали к романтической пианистической традиции, у истоков которой стояла венская клавирная школа с присущей ей ясностью звукоизвлечения. Влияния этой ветви пианистического искусства отчетливо просматриваются в исполнительском стиле В. Горовица: это и своеобразное ощущение инструмента, и склонность к частому использованию нонлегатных приемов игры, и, конечно, направленность интерпретационной версии произведения на покорение публики. Одновременно в творчестве В. Горовица прослеживается и другая особенность, характерная для школы В. Пухальского. Речь идет о вокальном ощущении инструмента и стремлении к кантиленному звучанию. Именно у В. Пухальского В. Горовиц перенял манеру игры «плоскими» пальцами, обеспечивающую максимальную «сцепку» с клавиатурой, что очень важно при певучем исполнении. Необходимо отметить и тот факт, что в репертуаре В. Пухальского было много сочинений русских композиторов. Произведения А. Рубинштейна, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера задавались ученикам, формируя интерес к их творчеству.

Неслучайно В. Горовиц считается одним из лучших интерпретаторов русской романтической музыки.

Однако основной «связующей нитью» между А. Рубинштейном и В. Горовицем был Ф. Blumenфельд. Начальное образование Ф. Blumenфельд получил у Густава Нейгауза, а в Петербургской консерватории занимался в классе близкого друга А. Рубинштейна, талантливого педагога Ф. Штейна. В эти годы Ф. Blumenфельд часто слушал А. Рубинштейна, посещал его занятия и многое воспринял из его творческого наследия. Прежде всего, певучее звукоизвлечение: «Современники единодушно отмечали величину и мягкость его рук, пластичность и выразительность движений, гибкость, подвижность кисти» [7, с. 39]. Была и другая сторона туше Ф. Blumenфельда, отзвуки которой мы находим в исполнении В. Горовица – блеск и элегантность. Б. Асафьев пишет о Ф. Blumenфельде, как о пианисте, «чувствовавшем красоту фортепианного звука в его бесчисленных градациях, и умевшем осязать клавиатуру, как что-то живое» [1, с. 202].

Влияние линии, идущей от Рубинштейна, прослеживается в концептуальности версий сочинений, исполняемых В. Горовицем. Сформированный А. Рубинштейном творческий подход к осмыслению музыкального искусства и исполнительского процесса, в игре Ф. Blumenфельда проявлялся как «интеллектуально-организующее начало» (Б. Асафьев). У В. Горовица же интеллектуальная составляющая была одной из базовых в его исполнительских замыслах. При этом проявлялась она на всех уровнях исполнительского действия: от логики отдельной интонации до структуры программы концерта.

Нельзя также отрицать то обстоятельство, что сама фигура А. Рубинштейна – великого русского пианиста с европейской славой – была крайне привлекательна для молодого В. Горовица. Поэтому общение с Ф. Blumenфельдом, человеком, который лично знал А. Рубинштейна, несомненно, оказало глубокое влияние на формирование творческой личности самого В. Горовица.

В. Горовицу принадлежит знаменательное высказывание: «Фортепианная игра состоит из здравого смысла, сердца и технических средств. Всё должно быть развито в равной мере: без здравого смысла вы потерпите фиаско, без техники вы дилетант, без сердца – машина» [12, с. 252]. Учитывая вышесказанное, неудивительно, что эти

слова звучат как непосредственное развитие известного тезиса А. Рубинштейна: «Игра на фортепиано – движение пальцев, исполнение на фортепиано – движение души» [9, с. 178].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. *Избранные труды [Текст] / Б. Асафьев.* — М. : Изд-во АН СССР, 1954. — Т. II. — 384 с.
2. Асафьев Б. *Русская музыка. XIX и начало XX века [Текст] / Б. Асафьев.* — М.-Л. : Музыка, 1968. — 324 с.
3. Баренбойм Л. *Николай Григорьевич Рубинштейн: История жизни и деятельности [Текст] / Л. Баренбойм.* — М. : Музыка, 1982. — 278 с.
4. Геника Р. *История русской музыки [Текст] / Р. Геника.* — С.-Пб. : Изд. Русской Музыкальной Газеты, 1912. — Т. II. — 156 с.
5. Зильберман Ю. А. *Володимир Горовиць в культурному середовищі Києва кінця XIX — початку XX століття [Текст] : дис. ... канд. мист. : 17.00.01. / Ю. Зильберман.* — Київ, 2004. — 17 с.
6. Рабинович Д. *Исполнитель и стиль [Текст] / Д. Рабинович.* — М. : Сов. композитор, 1979. — Вып. 1. — 320 с.
7. Растопчина Н. *Феликс Михайлович Blumenфельд [Текст] : Монографический очерк / Н. Растопчина.* — Л. : Музыка, 1978. — 56 с. — (В помощь педагогу-музыканту).
8. Рахманинов С. *Новое о пианизме [Текст] // С. Рахманинов. Литературное наследие : в 3 т. / [Сост.-ред., авт. вступ. ст. с. 7—38, коммент. указ. З. Апетян].* — М. : Сов. композитор, 1978. — Т. I. — 668 с.
9. Рубинштейн А. *Короб мыслей [Текст] // А. Рубинштейн. Литературное наследие. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / [Сост., текстолог, подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма].* — М. : Музыка, 1993. — Т. I. — 216 с.
10. Сухленко И. *Горовиц – последний романтик [Текст] / И. Сухленко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.* — Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. — Вип. 24. — С. 297—304.
11. Хентова С. *Владимир Горовиц и советский пианизм [Текст] / С. Хентова // Володимир Горовиць та піаністична культура XX-го століття : зб. статей та матеріалів.* — Харків : Основа, 1996. — С. 5 — 14.
12. Schonberg G. *Horowitz. His life end music [Text] / G. Schonberg.* — Sydney : Simon & Schuster of Australia Pty Ltd., 1992. — 252 p.

**ФАКТУРНАЯ «ЖИВОПИСЬ» Н. МЕТНЕРА
В «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ» РЯДУ РУССКОЙ
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ**

Фактурные особенности музыки Н. Метнера для фортепиано представлены как развитие колористической линии русского пианизма XIX ст., в частности, исполнительского стиля А. Рубинштейна. Круг вызываемых ими пространственно-изобразительных ассоциаций рассмотрен на примере «Сонаты-воспоминания» Н. Метнера в интерпретациях Е. Светланова и М.-А. Амлена.

Ключевые слова: русская фортепианная музыка, фортепианная «живопись», пространственно-изобразительные ассоциации, исполнительские интерпретации, «Соната-воспоминание» Н. Метнера.

Юлія Старкова. Фактурний «живопис» Н. Метнера в «зображальному» ряді російської фортепіанної музики

Фактурні особливості музики Н. Метнера для фортепіано представлені як розвиток колористичної лінії російського піанізму XIX ст., зокрема, виконавського стилю А. Рубінштейна. Коло викликаних ними просторово-зображальних асоціацій розглянуто на прикладі «Сонати-спомину» Н. Метнера в інтерпретаціях Є. Светланова та М.-А. Амлена.

Ключові слова: російська фортепіанна музика, фортепіанний «живопис», просторово-зображальні асоціації, виконавчі інтерпретації, «Соната-спомин» Н. Метнера.

Yulia Starkova. The textural “painting” by Nikolai Medtner in a “pictorial row” of Russian piano music

The textural peculiarities of Nikolai Medtner’s piano music are represented as the development of the coloristic stream of Russian pianism of XIX century, in particular of the performing style of Anton Rubinstein. We consider the sphere of space-painting associations brought to life by these features, on the example of “Sonata Reminiscenza” by Nikolai Medtner in the interpretations of Yevgeniy Svetlanov and Marc-André Hamelin.

Key words: Russian piano music, piano “painting”, space-painting associations, performing interpretations, “Sonata Reminiscenza” by Nikolai Medtner.

Живописность – качество, органически присущее творчеству многих русских композиторов XIX – начала XX вв., проявлявших интерес к проблеме синтеза искусств. Картинность, изобразительность является важной составляющей эстетики века романтизма. Она свойственна и художественному мышлению Н. Метнера, сочетаясь с другими компонентами его стиля. Формы проявления живописной тенденции в фортепианном творчестве Н. Метнера представляются недостаточно изученными в современной музыковедческой литературе, что обуславливает актуальность обращения к теме исследования. *Объектом* нашего изучения выступают колористические возможности фортепианной фактуры Н. Метнера в контексте русской фортепианной музыки XIX в., *предметом* – многообразие вызываемых ими пространственно-изобразительных ассоциаций. В качестве основного аналитического *материала* избрана «Соната-воспоминание» Н. Метнера в исполнительских интерпретациях Е. Светланова и М. Амлена. *Цель* работы составляет обнаружение круга «живописных» ассоциаций, порождаемых совокупностью используемых Н. Метнером выразительных средств. *Методом* исследования является комплексный анализ музыкального текста и интерпретаций.

Картинность и живописность – качества, свойственные русской музыке в целом. На *жанровом* уровне они проявились в тяготении к программной инструментальной музыке в творчестве М. Глинки, А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и др. На уровне *формы* – в мышлении контрастными, самостоятельными по тематизму разделами, в использовании приема «обрамления» (возвращения материала вступительных частей в заключениях). На уровне других *выразительных средств* – в использовании ярко характерных, пластичных тем, красочных гармонических оборотов, живописных сопоставлений регистров, богатой, разнообразной по тембрам оркестровки, звукоподражательных приемов.

Тяготение к красочности фортепианной фактуры является характерной чертой художественного мышления русских композиторов, начиная с ранних этапов развития русской музыки. Композитор и пианист А. Гурилёв в своём фортепианном творчестве пользуется тембровыми контрастами, тонкими красочными эффектами. Утончённой живописностью акварельно-прозрачной фактуры нередко отличаются

фортепианные пьесы М. Глинки. Композитор часто обращается к жанру «лирического пейзажа», в частности, многие его пьесы близки вокальным баркаролам.

Весомый вклад в развитие живописно-изобразительной тенденции в русской музыке внёс А. Рубинштейн. Опора на зрительные музыкально-образные ассоциации, а отсюда – использование широкой палитры тембровых красок составляли важнейшую сторону его исполнительского стиля. По воспоминаниям И. Ершова, играя «Баркаролу» Ф. Шопена, пианист отчётливо воображал «жизнь моря... <...> Глядя на его фигуру, видя его взгляд, слушая его изумительную игру, – писал И. Ершов, – я невольно представлял себе гладь моря, движение волн, в особенности бурлящие всплески» [4, с. 35]. Тяготение к живописной изобразительности проявляется и в композиторском творчестве А. Рубинштейна. Об этом свидетельствует частое обращение к жанрам программной фортепианной музыки. Так, А. Рубинштейну принадлежат циклы «Каменный остров. 24 портрета дам великосветского Петербурга», «Бал», «Петербургские вечера», «Петергоф», «Воспоминания о Дрездене», а также – «Три характеристические мелодии», «Характеристические картинки» и «Костюмированный бал» для фортепиано в 4 руки. Обращают на себя внимание 2-я и 3-я пьесы цикла «Три характеристические мелодии» – «Ноктюрн на воде» и «Водопад». Они фактически являются пейзажными зарисовками. Ряд ярких дуэтных сенок представляет собой цикл «Костюмированный бал» [2].

Квинтэссенцией красочно-изобразительной трактовки фортепиано явился цикл М. Мусоргского «Картинки с выставки». Композитор поставил перед собой задачу выразить инструментальными средствами содержание картин, рисунков и архитектурных проектов художника В. Гартмана. «Будучи по существу сюитой программно-реалистического характера, цикл «Картинки с выставки» многообразен и ярок по музыкальному языку, в нём сочетаются характеристичность, лаконизм выражения с эффектной многокрасочностью звучания фортепьяно» [8, с. 173].

Пространственно-зрительные ассоциации, колористическая трактовка фортепианной фактуры не чужды и музыкальному мышлению Н. Метнера, продолжающего живописную линию русской фортепи-

анной музыки. Об интересе композитора к живописным эффектам фортепианной фактуры свидетельствует факт создания им восьми «Картин-настроев» для фортепиано ор. 1, а также многочисленных сказок, многие из которых имеют программные названия. Однако картинность и живописность образуют своеобразный сплав с другими составляющими его стиля. Симфоничность мышления Н. Метнера способствует обогащению фортепианного звучания оркестровыми красками. С оркестровой трактовкой фортепиано связано возникновение сложной, полифонически насыщенной фактуры, графической выразительности линии каждого голоса. Как отмечает А. Алексеев, очертания его мелодий всегда ясны и определены; рисунки фигураций, линии побочных голосов тщательно отточены и подчинены настойчиво проводимому замыслу [1, с. 263]. Н. Метнер – мастер своеобразной музыкальной графики. Полифоничность метнеровской фактуры, её расслоение на несколько самостоятельных пластов создаёт своеобразный эффект *многомерности* звучания, что перекликается с *многоплановостью* живописных полотен. В то же время живописно-выразительные черты проявляются в области *гармонии*. Она тяготеет к тесным расположениям, отличаясь *своеобразными удвоениями*. Возможности расширения мажорных и минорных звукорядов путём их *хроматизации* также использованы Н. Метнером весьма широко. В его произведениях часто встречаются *сложные аккордовые образования, основанные на альтерациях, задержаниях, вследствие чего возникают необычные гармонические краски, работающие на создание ярко характерных, почти зримых музыкальных образов*.

Внимательное изучение сочинений Н. Метнера, как и его записей, свидетельствует о мастерском владении композитором различными приемами педализации. «Педальная техника (к сожалению, зачастую отсутствующая у многих пианистов) есть единственный способ не только для фортепианной кантилены, но главным образом для пустых регистров, образующихся при отдалении одной руки от другой. Равновесие же регистров есть главная задача всякого изложения», – писал Н. Метнер брату [4, с. 120]. Существенно подчёркивание двух важнейших функций педали, связанных с достижением полноты и кантиленности звучания. Колористические возможности педали не названы в числе основных: с графичностью метнеровского письма

они не согласуются, что, однако, не означает, что они не используются композитором в его фортепианных сочинениях.

Зрительные, живописные ассоциации, являющиеся органической составляющей музыкального мышления композитора, находят выражение даже в таком глубоко лирическом, далеком от внешних эффектов произведении как «Соната-воспоминание».

«Соната-воспоминание» – программное сочинение, заголовок которого настраивает на определенные образные ассоциации, в том числе и зрительные. Одночастная контрастно-составная композиция, в которой мышление относительно замкнутыми разделами («картинами») сочетается со сквозным тематическим развитием, обрамляется темой лирико-созерцательного характера, на которой строятся вступление и кода. Сквозное тематическое развитие, наличие развернутого разработочного раздела, где заявляет о себе действенное, драматическое начало, позволяют говорить о преобладании *психологизма, внутренней конфликтности* в содержании сонаты.

Картинность в сонате проявляется опосредованно, в основном, на уровне формы, фактурно-регистрового изложения, а также в отдельных эпизодах созерцательного или живописно-изобразительного характера. Такого рода эпизоды вызывают ассоциации с поэтическими картинами М. Нестерова («Весна в Абрамцеве», «Философы»), воссоздающими мир созерцательный, далекий от больших страстей; с образами картин А. Куинджи («Украинская ночь», «Березовая роща»), М. Врубеля и В. Васнецова. Элегические образы-воспоминания, которые являются ведущими в сонате, характерны для многих произведений С. Коненкова, например, для композиции «Отец и сын», где идиллически воскрешаются давно минувшие времена.

В то же время, исходя из особенностей композиции и драматургии «Сонаты-воспоминания», её можно назвать *психологической картиной*, изображающей последовательную смену состояний – от элегической созерцательности до драматической взволнованности и страстной экспрессии, – а затем возвращение к прежней меланхолически окрашенной медитативной лирике. Особенности фактуры сонаты позволяют говорить о «расслоении» звукового пространства на «ближние» и «дальние» планы, по аналогии с изобразительными искусствами. Не чужды Н. Метнеру и смелые гармонические наход-

ки, вызывающие ассоциации с яркими колористическими приемами, которые использовали в своих полотнах М. Врубель и В. Васнецов.

Открывает сонату тема вступления (*Allegretto tranquillo. Andantino con moto*). Она представляет особенный интерес с точки зрения пространственно-зрительных ассоциаций. В первую очередь обращает на себя внимание её положение в композиции целого. Тема без каких-либо изменений появляется в коде, выполняя функцию обрамления. Она также звучит на границе экспозиции и разработки. Благодаря этому её проведения воспринимаются как своего рода «обрисовка места действия».

Однородность ритма, предписанное автором акцентирование сильных долей в правой руке и слабых – в левой, создают эффект мерного покачивания. Постоянное возвращение линии верхнего голоса к исходному звуку «е» делает тему статичной как в ритмическом, так и в мелодическом отношениях. Отсутствие индивидуализированной мелодической линии, динамических контрастов (вся тема выдержана в нюансе *p*) усиливают ощущение статики, эмоциональной сдержанности. В то же время, благодаря большому расстоянию между крайними голосами, возникает эффект широкого *пространства*, вызывающий ассоциации с перспективным изображением в живописи. Авторская ремарка *una corda* помогает создать иллюзию лёгкой дымки, тумана, и лишь акцентированные звуки в верхнем и среднем голосах «прорезают» эту завесу. Использование левой педали также способствует звучанию темы «как бы издалека», что снова вызывает у слушателя зрительно-пространственные ассоциации.

Тема «окрашена» и характерной для русской музыки *колокольностью*, возникающей за счёт резонанса между акцентированными звуками в разных голосах фактуры вследствие использования правой педали. Изобразительный эффект колокольности в творчестве Н. Метнера ранее уже отмечался исследователями в связи с сонатами ор. 5, ор. 22, ор. 25, ор. 30 [6].

Таким образом, все перечисленные выше приемы фактурного изложения, примененные композитором в теме вступления, способствуют созданию широкого круга внемзыкальных зрительных образов.

Живописно-изобразительная тенденция в исполнительстве, нашедшая яркое воплощение в искусстве А. Рубинштейна в русской

исполнительской традиции и Ф. Листа в западноевропейской, проявляется также в интерпретациях музыкантов недавнего прошлого и современности.

Так, живописные аналогии темы вступления в полной мере выявлены в интерпретации «Сонаты-воспоминания» Е. Светлановым. Отчетливо слышна полифоничность фактуры, во многом за счёт того, что бас более густо и насыщенно окрашен. Возникает своеобразная «трёхмерность» звучания.

Однако характер зрительных ассоциаций может варьироваться в зависимости от слуховых представлений исполнителя. Например, канадский пианист М. Амлен, в отличие от Е. Светланова, уделяет больше внимания интонированию верхних голосов и меньше – баса. В результате тема вступления кажется более светлой, трепетной и хрупкой, возникает эффект «хрустального» звучания.

Первая тема Г. П. (*Concentrando. Pochissimo meno mosso*) – печально-задумчивая, с яркой декламационной основой. Она представляет лирико-психологический план содержания сонаты, который, однако, по-разному истолковывается исполнителями.

Е. Светланов эту тему начинает как бы издалека. Она появляется из дымки вступления и постепенно обретает всё более чёткие контуры. Эффект «проступания очертаний в тумане» создаётся благодаря динамической и агогической свободе, мягкости туше, обилию педали. С помощью исполнительских средств осуществляется взаимодействие лирико-психологического и живописного содержательных планов сочинения. М. Амлен, отчетливо «показывая» начало каждого мотива, стремится выявить интонационную концентрированность и графичность темы. Таким образом, в каждой из интерпретаций возникает свой зрительный образ: несколько расплывчатый, окутанный легкой дымкой у Е. Светланова, и ясный, с четкими контурами – у М. Амлена.

Во второй теме Г. П. (*a tempo risoluto, cantando*) пластически выразительная мелодическая линия среднего голоса, благодаря восходящему ходу по тонам малого минорного септаккорда и пунктирному ритму, создает почти зримый образ стремительного движения. Созданию активного, действенного настроения способствуют и аккорды сопровождения с авторской ремаркой *staccato*, звучащие сухо и

отрывисто у обоих интерпретаторов, вызывая ассоциации с *pizzicato* струнных инструментов. Переход мелодии из среднего голоса в верхний сообщает теме более светлый и ясный колорит. Эффект устремления ввысь подчеркивает «взлетающий» пассаж тридцатьвторыми перед повторным проведением темы в более высоком регистре. Этой же цели служат и появляющиеся далее тираты.

Для третьей темы Г. П. (*poco lusingando*) характерны тёплые пастельные краски благодаря использованию тональностей *G-dur*, *C-dur*, прозрачной фактуры, изложению темы в среднем и верхнем регистрах (возникают аналогии с творчеством импрессионистов). Тема воспринимается как образец пейзажной лирики, пасторали. Текучее движение шестнадцатых ассоциируется с образом водной стихии. У Е. Светланова она звучит мягко, обволакивающе, подчеркиваются только форшлагги на первой доле такта. М. Амлен, не заостряя внимания на сильной доле, наделяет высокие ноты в партии правой руки ярким звончатым тембром, придавая теме светлый колорит.

Обе темы П. П., как и первая тема Г. П., относятся к лирико-психологическому смысловому плану, однако в их фактурном изложении содержится немало живописно-колористических приемов. Первая тема П. П. создаёт эффект легкой дымки, как и тема вступления, благодаря предписанному автором использованию правой и левой педалей. Показательна в этом плане и принадлежащая Н. Метнеру ремарка «Всё под вуалью, абсолютная тишина и спокойствие!». В левой руке появляется самостоятельная мелодическая линия. Благодаря контрастности тематизма в верхнем и нижнем голосах (фигурации в правой руке предвосхищают вторую тему П. П.), изложению его в разных регистрах, в фактуре темы вновь ощущается разделение на «ближний» и «дальний» планы, возвращая нас к пространственно-живописным ассоциациям темы вступления.

Е. Светланов основное внимание уделяет нижнему голосу, который звучит рельефно и насыщенно. Графическая чёткость мелодического рисунка баса вызывает ассоциации с яркими линиями на картинах В. Васнецова.

М. Амлен более ясно обозначает верхние голоса фактуры, а мелодическую линию в нижнем голосе исполняет менее насыщенным и густым звуком, чем Е. Светланов. Статика преобладает над динами-

кой, а создаваемый исполнителем за счет звукоизвлечения прозрачный колорит отсылает к творчеству композиторов и художников-импрессионистов.

Вторая тема П. П. не контрастирует с первой, а, напротив, – близка к ней по настроению. Перемещение мелодической линии из нижнего регистра в средний и верхний способствует просветлению общего колорита звучания.

Разработка представляет собой отдельный замкнутый раздел, как бы следующую «картину». Грань между экспозицией и разработкой подчеркнута полным совершенным кадансом, завершающим проведение темы вступления в конце экспозиции, резкой сменой фактуры, динамики, гармонии. Реприза также чётко отграничена развернутым каденционным построением.

В разработке в соответствии с сонатной логикой на первый план выходит конфликтно-драматическое начало. Однако и здесь в изложении тематизма присутствуют яркие звукоизобразительные детали. Так, в 1-м разделе разработки фактура насыщена пассажами двойными нотами, стремительными потоками движущимися в восходящем, и нисходящем направлениях, что вместе с резкими динамическими контрастами рождает ассоциации с образом разбушевавшейся стихии. Принцип растворения тематизма в фигурациях используется композитором и в последующих разделах разработки, ещё более усиливая ощущение вырвавшейся на волю стихийной силы.

Оба исполнителя, показывая живописно-колористические детали, темброво и динамически подчеркивают тематизм экспозиции, выявляя заложенное композитором сочетание звукоизобразительных приемов с активной трансформацией исходного материала.

Наряду с драматическими образами в разработке сонаты присутствует и своего рода «сцена оцепенения» (её 3-й раздел *Subito, tenebroso (sempre con moto)* на материале вступления), вызывающая в памяти оперный шедевр М. Глинки. Созданию таинственного, застывшего образа способствуют использование левой педали, узкий диапазон звучания, однообразная динамика – те же выразительные средства, которые были характерны для темы вступления в начальном разделе сонаты. Но в разработке она заметно трансформируется: благодаря использованию нижнего регистра и хроматизации гармо-

нии её колорит становится мрачным, звуковые краски – густыми и сочными. Свойственный материалу эффект колокольности подчеркнут в интерпретации М. Амлена благодаря смещению ритмических акцентов.

В репризе дополнительное развитие получает пейзажный образ из 3-го раздела Г. П. (*poco lusingando*). Знакомый по экспозиции материал плавно перетекает в новый – светлую песенную тему, пасторальный колорит которой подчеркнут тональностью *G-dur*. Прозрачная фактура, обилие пауз, размеренность движения – всё это придаёт ей характер лирического славянского напева. Е. Светланов исполняет её очень просто, свободно – словно издалека; очертания темы нечётки, размыты.

Тема вступления, завершающая сонату, словно окутывает дымкой воспоминаний всю насыщенную событиями музыкальную «картину». Особое состояние «невесомости» удачно передано в интерпретации М. Амлена. Завораживающая музыка постепенно затихает и растворяется.

Сравнив исполнения М. Амлена и Е. Светланова, отметим различия в интерпретациях «Сонаты-воспоминания» двумя выдающимися музыкантами. У М. Амлена общий колорит звучания светлый, ясный, преобладают созерцательность, тёплые краски – исполнение можно сравнить с живописью художников-импрессионистов.

Соната Н. Метнера в исполнении Е. Светланова гораздо более действительна. Звукоизвлечение в основном определённое, каждая фраза рационально выверена по тембровой окраске и балансу между голосами, отсутствует смысловая и звуковая «размытость». Его исполнение перекликается с реалистическим методом в живописи.

Выводы. Выдающиеся музыканты нередко обращались к идее синтеза искусств, считая её составным компонентом своего творческого метода. К образной красочности и картинности тяготели многие русские композиторы, в том числе А. Рубинштейн. Фортепианные произведения Н. Метнера также насыщены колористическими приёмами, проявившимися даже в таких далеких от внешней изобразительности сочинениях, как «Соната-воспоминание».

Предлагаемый анализ сонаты направлен в сферу ассоциативно-го мышления. И, хотя ключевую роль в её содержании играют пси-

хологизм и внутренняя конфликтность образов, пространственно-изобразительные ассоциации являются органичной составляющей художественного целого. Психологизм и живописность взаимодействуют в произведении на разных уровнях и по-разному раскрываются в различных исполнительских интерпретациях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец 19 – начало 20 века [Текст] / А. Алексеев. — М. : Наука, 1969. — 390 с.
2. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. 1829 — 1867. — 455 с.
3. Васильев П. И. Фортепианные сонаты Метнера [Текст] / П. И. Васильев. — М. : Музгиз, 1962. — 42 с.
4. Ершов И. В. Об Антоне Рубинштейне. Страница воспоминаний [Текст] / И. В. Ершов // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. — М. : Музгиз, 1958. — Вып. 2. — С. 33—36.
5. Метнер Н. К. Письма [Текст] / Н. К. Метнер. — М. : Сов. композитор, 1973. — 615 с.
6. Підпорінова К. В. Соната в творчості М. К. Метнера як віддзеркалення ідейно-художньої концепції композитора [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03 / К. В. Підпорінова ; Харківський держ. ун-т мистецтв ім І. П. Котляревського. — Х., 2008. — 18 с.
7. Подпоринова Е. В. Алгоритм воспоминания в Сонате-Reminiscenze Н. Метнера [Текст] / Е. В. Подпоринова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. — Х. : ХДАДМ, 2007. — № 10. — С. 99—108.
8. Туманина Н. В. История русской музыки [Текст] / Н. В. Туманина. — М. : Госмузиздат, 1958. — Т. 2. — 421 с.

Наталья Горецкая

ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ А. Г. РУБИНШТЕЙНА В СОВРЕМЕННОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ

Раскрывается значение фортепианных произведений А. Рубинштейна в формировании современного педагогического репертуара. Подчеркиваются особенности, диктующие необходимость обязательного включения в него сочинений композитора. Систематизация наследия А. Рубинштейна позволяет оценить направленность эволюции его творчества в области фортепианной музыки.

Ключевые слова: русская музыка, фортепиано, современный педагогический репертуар, фортепианные произведения А. Рубинштейна.

Наталія Горецька. Фортепіанна спадщина А. Г. Рубінштейна в сучасному педагогічному репертуарі

Розкриті значення фортепіанних творів А. Рубінштейна у формуванні сучасного педагогічного репертуару. Підкреслено особливості, що диктують необхідність обов'язково включення до нього доробку композитора. Систематизація спадщини А. Рубінштейна дозволяє оцінити спрямованість еволюції його творчості в галузі фортепіанної музики.

Ключові слова: російська музика, фортепіано, сучасний педагогічний репертуар, фортепіанні твори А. Рубінштейна.

Natalia Goretska. The piano legacy of Anton Rubinstein in the contemporary teacher repertoire

The article uncovers the importance of piano pieces by Anton Rubinstein in forming of the contemporary pedagogical repertoire. The features, which dictate the need of the including the composer's works to such repertoire, are emphasized. The systematization of the Anton Rubinstein's legacy gives the possibility to evaluate the trend of the evolution of his creative works in the piano music domain.

Key words: Russian music, piano, contemporary teacher repertoire, piano works of Anton Rubinstein.

Постановка проблеми. Музыкальный материал, другими словами, репертуар, который используется в учебном процессе, оказывает огромное влияние как на воспитание художественного вкуса ученика, так и на овладение им конкретными исполнительскими навыками.

Тем более, что репертуарный фактор обнаруживает воздействие на исполнителя и в процессе обучения, и в период его дальнейшей профессиональной деятельности. Так сложилось, что в последние десятилетия репертуарный интерес практически ушёл от фортепианного наследия А. Рубинштейна. Его произведения для фортепиано стали незаслуженно забывать в учебном процессе. Между тем, музыка композитора продолжает оставаться популярной в мире: выходят диски с её записями, проводятся международные конкурсы пианистов в честь А. Рубинштейна, в которых обязательными являются исполнения его фортепианных миниатюр, этюдов, циклов, концертов.

Таким образом, фортепианные сочинения А. Рубинштейна являются актуальным *объектом* изучения в аспекте исполнительской практики, в частности, педагогической. *Цель* данного исследования заключается в определении значения произведений А. Рубинштейна для фортепиано в формировании современного педагогического репертуара. В *задачи* работы входит анализ фортепианного творчества композитора и выявление таких особенностей художественного образа, фортепианной фактуры, выразительных исполнительских средств в сольных и дуэтных фортепианных сочинениях, которые раскрывают необходимость обязательного включения произведений А. Рубинштейна в педагогический репертуар.

Историческое значение деятельности А. Рубинштейна для русской музыки очень велико. Он вошел в историю русской музыкальной культуры как один из величайших пианистов мира, общественный деятель, писатель, педагог, композитор. Многие из сторон его разноплановой творческой активности рассмотрены в специальной научной литературе и монографических исследованиях достаточно подробно. О гениальном пианизме А. Рубинштейна писали А. Алексеев [1], Л. Баренбойм [2; 3; 4]; в курсе лекций по истории фортепианного искусства А. Алексеева [1] освещена и просветительская деятельность музыканта.

С педагогическими принципами А. Рубинштейна мы знакомимся в его литературных произведениях («Автобиографические рассказы» [9], «Короб мыслей» и др. [10]. Разные сферы композиторской деятельности анализируются в монографии Л. Баренбойма [3–4]. К сожалению, отсутствуют подробные исследования, посвященные

исключительно фортепианному наследию А. Рубинштейна. А ведь он полагал, что сочинение музыки – основное и наиболее важное дело всей его жизни. Но история рассудила несколько иначе, поставив на первые места его исполнительское искусство и организационную деятельность.

Музыкальная общественность всегда воспринимала фортепианное творчество А. Рубинштейна достаточно противоречиво. Были музыканты, которые не только высоко оценивали фортепианные произведения А. Рубинштейна, но и с большим успехом исполняли их на концертной эстраде. Это С. Рахманинов, Ф. Бузони, А. Гольденвейзер, И. Гофман и многие другие. Однако очень сложными были отношения двух величайших музыкантов Европы – Ф. Листа и А. Рубинштейна. А. Рубинштейн был неизменным почитателем музыкального величия Ф. Листа, ценил его как величайшего пианиста и музыканта, который признавал мировое значение русской музыкальной культуры и активно пропагандировал её в Европе. Ф. Лист, в свою очередь, отзывался об А. Рубинштейне как о величайшем пианисте и пропагандисте музыкальной культуры. Однако Ф. Лист высказывал свое нелестное мнение о композиторском творчестве А. Рубинштейна, упрекая его в том, что он колеблется и наследует принципы школы Ф. Мендельсона [6]. В свою очередь, А. Рубинштейн не понимал и не хотел принимать новаторство Ф. Листа в области программной музыки. Но следует отметить, что, несмотря на творческие разногласия, они глубоко уважали друг друга и неоднократно играли в четыре руки, в том числе и произведения А. Рубинштейна.

Рассматривая композиторское творчество А. Рубинштейна, нельзя не упомянуть его учителя, известного теоретика З. Дена, у которого, по совету Ф. Мендельсона, он брал в Берлине уроки композиции, досконально овладев под его руководством техническими приемами развития музыкального тематизма. После возвращения в Россию в конце 1848 г. и до отъезда за границу в середине 1854 г. А. Рубинштейн занимался в первую очередь композиторской деятельностью. Активность в области сочинения музыки была обусловлена не только творческим подъемом молодости, но и сознательной демонстрацией дисциплины творческого труда и композиторского профессионализма, о котором А. Рубинштейн не раз говорил, выражая протест против дилетантов,

которые лишь в минуты вдохновения сочиняют музыку [3]. Хорошо понимая незрелость своих ранних композиторских опусов, он начал нумеровать свои произведения начиная лишь с 1848 г.

Фортепианные сочинения А. Рубинштейна начала 50-гг. сыграли значительную и плодотворную роль в истории русской фортепианной музыкальной культуры. Его оп. 2 – две фантазии на русские народные песни «Вниз по матушке по Волге» и «Лучинушка» – представляют собой объединенные в одно целое свободные вариации. В этом произведении автор наследует традицию создания фортепианных вариаций на русские темы, жанр которых был популярен в первой половине XIX в. у русских композиторов. Композиционный метод вариационной разработки тематического песенного материала продолжает линию М. Глинки в развитии жанра.

В начале 50-х гг. Рубинштейн написал фортепианную пьесу «Мелодия», изданную Бернардом в 1852 г. Эта пьеса невероятно популярна как в учебном, так и в концертном репертуаре уже более полутора веков. При этом – не только в фортепианном изложении, но и в переложениях для самых разных инструментов. Развитие этой небольшой пьесы строится на принципе «преодоления» уже достигнутых ранее кульминационных интонационных точек, который характерен для многих мелодий А. Рубинштейна.

Интересен факт появления «Трёх польских пьес» («Полонез» *c-moll*, «Мазурка» *E-dur*, «Краковяк» *Es-dur*) под оп. 5. Они относятся к категории забытых пьес. И это не случайно. Обратившись к написанию польских танцев, композитор не пользовался ни интонационными, ни ритмическими фольклорными оборотами. В «Полонезе», «Мазурке» и «Краковяке» прослеживаются ярко выраженные интонации русского городского романса и бытового танца. Однако именно в этом опусе А. Рубинштейн широко применяет «диалогический метод развития» (по И. Соллертинскому), который прочно войдет в арсенал композиционных средств русских композиторов второй половины XIX в. и, в первую очередь, П. Чайковского.

Большая часть сольных фортепианных пьес, написанных в Петербурге в период между 1848 и 1854 гг., содержательны и интересны. Исключение, пожалуй, составляет оп. 10 – альбом пьес «Каменный остров», написанный по заказу великой княгини Елены Павловны,

которая хотела получить музыкальные портреты дам из своего окружения.

Основное место в фортепианном наследии А. Рубинштейна этого периода занимают *концерты для фортепиано с оркестром*. Именно А. Рубинштейн как автор и исполнитель первых русских фортепианных концертов получил широкую известность как в России, так и за границей. В этот период были написаны пять концертов: Концерт *C-dur* (1849), рукопись которого не сохранилась; Концерт *d-moll*, оп. 9 (1849), переинструментированный в 1954 г. для фортепиано в сопровождении небольшого ансамбля и изданный под названием «Октет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и валторны»; Концерт *e-moll*, оп. 25 (1850); Концерт *C-dur*, оп. 35 (1851); Концерт *G-dur*, оп. 45 (1854).

Необходимо отметить, что «интонационный словарь» первых концертов А. Рубинштейна представляет собой сложный сплав, в котором выделяются два главных элемента. С одной стороны – явно выраженные интонации и ритмические формулы западноевропейских классиков, с другой – ритмоинтонации русской городской песни и популярных в России бытовых танцев.

Музыка первых концертов А. Рубинштейна не стала очень популярной в концертном репертуаре по целому ряду причин, одна из которых связана с тем, что даже интонационно яркий тематический материал далеко не всегда получал органичное развитие.

Однако, несмотря на недостатки, фортепианные сочинения А. Рубинштейна этого периода положили начало новому этапу в истории русской фортепианной музыки. Композитор хорошо почувствовал новые потребности слушателей, своим творчеством направляя развитие русского фортепианного искусства от камерности к концертности. В жанре фортепианного концерта он стремился сочетать героическое начало с той лирической песенной задушевностью, которая определила весь путь развития русской фортепианной культуры. Таким образом, молодой А. Рубинштейн заложил основу лирико-героического концертного стиля, который в известной степени определил дальнейший путь развития русского фортепианного концерта.

Следует отметить, что во всех произведениях этого периода композитор осторожно применяет те средства виртуозного пианизма,

которые придают произведению блестящий характер. Он не очень часто использует широкие, охватывающие всю клавиатуру пассажи, *martellato* октав и аккордов, быстрые последовательности блестящих октав. Фактура очень компактна. Фортепианная «инструментовка» «лишена воздуха» и слишком густа.

В следующий период – между 1854 и 1858 гг. – А. Рубинштейн не писал фортепианных концертов, но *сольной фортепианной музыке* уделял большое внимание. Среди произведений этого периода есть салонно-поверхностные сочинения, которые имеют ценность только для исследователя эволюционных процессов в творчестве композитора. Эти произведения – большая 4-частная Третья соната *G-dur*, ор. 41, Пять пьес «Лаура», ор. 37, Фантазия «Бал», ор. 14; «Фантазия на венгерские мелодии» – не представлены ни в концертном, ни в современном педагогическом репертуаре.

Особый интерес для современного пианистического концертного-педагогического репертуара представляют «Шесть прелюдий», ор. 24, посвященные Кларе Шуман. Сочетание лирической русской песенности и шумановской фактуры создают необычный сплав и делают эти небольшие произведения необычайно полезными и интересными.

Как и многие композиторы, А. Рубинштейн обращался к жанру *полифонического цикла*. Название его сочинения «6 fugues (en style libre) introduites de preludes» полностью раскрывает его сущность – каждая прелюдия трактуется как импровизационное введение к фуге, фуги сочинены на разнохарактерные темы баховского склада в свободной манере, что делает эту музыку неповторимой. К сожалению, и этот сборник мало используется в работе с молодыми пианистами.

Представляющие большой художественный интерес, в том числе и для педагогического репертуара, скромные по фактуре, но невероятно искренние и поэтичные лирические и танцевальные миниатюры, которые продолжают традиции М. Глинки в развитии русской камерной фортепианной литературы, имеют особое историческое значение. К ним относятся Экспромт *F-dur*, ор. 16 № 1; Серенада *G-dur*, ор. 16 № 3, созданная под влиянием испанских напевов; Каприз, ор. 21 № 2, где композитор предвосхищает интонационные обороты и построения, которые так будут свойственны произведениям П. Чайковского.

А. Рубинштейн не раз возвращался в своем фортепианном творчестве к жанру баркаролы. «*Баркарола*» *g-moll, op. 50 № 3* принадлежит к числу его лучших лирических миниатюр. Очень поэтично отражена в ней спокойная красота русской природы. Многие пианисты включают это сочинение в концертный репертуар. Невозможно переоценить достоинства этого произведения и для педагогического репертуара. Чрезвычайно интересно познакомиться с кропотливой работой композитора в области исполнительских указаний. Особенно необходимы исполнителю все предписания, касающиеся штрихов. Здесь и артикуляционная вариантность при произнесении мелодии, и вычленение отдельных небольших мотивов, и отделение заключительного звука мотива, и отчленение вступительного затактового звука мотива и т. п.

Изучение авторских ремарок, предназначенных для исполнителя, весьма полезно, поскольку интерпретация собственных музыкальных сочинений была для А. Рубинштейна высшей и завершающей школой пианистического совершенствования. Своим пламенным исполнением он приносил в свою музыку такую эмоциональную содержательность, какую ни современники, ни последующие поколения в опубликованных нотах его сочинений почему-то не находили.

В 60-е годы А. Рубинштейном были созданы *циклы* фортепианных пьес, опубликованные в 4-х сериях как опусы 44, 69, 71, 75. Две из этих серий он связал с Петербургом и его окрестностями и назвал 6 пьес *op. 44* «Петербургские вечера». Альбом из 12 пьес *op. 75* был назван «Петергоф».

В фортепианном наследии А. Рубинштейна этого периода представлены 4 группы пьес: небольшие пьесы песенного склада; танцевальные миниатюры; жанровые плясовые сценки в русском народном духе; сочинения виртуозного характера.

К числу лучших лирических пьес, условно названных «*фортепианными романсами*» [3, с. 130], относится первая пьеса *Es-dur* из цикла «*Петербургские вечера*». Именно эта пьеса сразу стала популярной среди исполнителей и слушателей и вскоре была переработана автором для голоса и фортепиано. К группе «фортепианных романсов» следует отнести и «*Экспромт*» *Es-dur* из этого же альбома. Пьеса представляет особый интерес не только в исполнительском, но и в педагогическом ракурсе. Центральным средством

выразительности здесь являются тончайшие переливы динамической нюансировки, а это требует постоянного слухового контроля и формирует в исполнителе очень бережное отношение слуха к самым разным динамическим градациям.

Несмотря на то, что в пьесах танцевального характера и виртуозных пьесах этого сборника автор широко использует в фактурном изложении концертный ресурс рояля – аккорды, пассажи через всю клавиатуру, двойные ноты, тремоло – ни особого художественного, ни дидактического интереса в настоящее время эти произведения не представляют.

В творчестве А. Рубинштейна своеобразно представлен жанр этюда. Именно *Этюды оп. 23* заложили основу русского концертного фортепианного этюда и не только сразу стали популярными, но и сохраняют свою художественную и учебную ценность до нашего времени. Композитор экспериментировал над различными видами фортепианного изложения, причем в своих указаниях просил особое внимание обращать на звуковой колорит. Не случайно Этюд *C-dur* оп. 23 № 2 звучит на концертной эстраде и в наши дни. Остальные этюды являются ценным учебным материалом для подготовки юных исполнителей к овладению виртуозной фактурой Р. Шумана и Ф. Листа.

Одним из самых ярких, цельных произведений А. Рубинштейна, которое не теряет своей популярности и в наше время, является написанный в 1864 г. *Четвертый фортепианный концерт d-moll*. Жизненная сила, глубинная и невероятно мощная эмоция, заложенная в этом концерте, позволила произведению выдержать испытание временем. Яркий и разнообразный тематический материал всегда вызывает горячий эмоциональный отклик и у слушателей, и у исполнителей. В концерте можно проследить стремление автора создать интонационные связи не только внутри каждой части, но и между частями. Интересным является использование основного тематического материала для развития драматургического действия. Вторая часть концерта представляет собой баркаролу. Третья часть – краковяк – жанровая танцевальная сцена, в которой ярко прослеживается народный колорит. Несмотря на то, что исследователи часто говорят о композиционных недостатках концерта, на нём воспитывались целые

поколения пианистов с мировым именем. Этот концерт был в репертуаре Антона и Николая Рубинштейнов, Г. Бюлова, А. Есиповой, К. Таузига, Ф. Бузони, С. Рахманинова, И. Гофмана, А. Гольденвейзера и других пианистов. Атмосфера колокольности, размах симфонического развития, сочетание маршевого движения, мелодической распевности и праздничности сближает эту музыку с главной партией Концерта *c-moll* С. Рахманинова.

Вероятно, справедливо замечание А. Николаева о том, что, возможно русская музыка не получила бы Первого концерта П. Чайковского, если бы этому сочинению не предшествовали концерты, созданные А. Рубинштейном, и, в особенности, его Четвертый фортепианный концерт [8]. Рассматривая целесообразность включения фортепианного наследия А. Рубинштейна в педагогический репертуар, нельзя не остановиться на *произведениях для фортепиано в 4 руки*. Все основные тенденции русского музыкального искусства 60 – 70 гг. XIX в., связанные с процессами развития концертно-виртуозного направления, достаточно ясно проявились и в сочинениях А. Рубинштейна.

Новые тенденции в развитии дуэтной музыки того времени были связаны, в первую очередь, с объединением малых форм в сюиты. А. Рубинштейн продолжил разрабатывать форму цикла фортепианных пьес. В развитии сюиты в дальнейшем русские композиторы достигли замечательных вершин.

Среди произведений в 4 руки – «Три характеристические мелодии» ор. 9 («Русская песня», «Ноктюрн на воде», «Водопад»). Романсовая основа музыки этих пьес обусловила распределение функций между участниками дуэта по типу «голос и сопровождение». Каждая из пьес – лирический пейзаж.

Дуэтный цикл «Шесть характеристических картин» ор. 50 включает в себя пьесы с жанровыми названиями: «Ноктюрн», «Скерцо», «Баркарола», «Каприччио», «Колыбельная», «Марш». Лучшие пьесы этого цикла отличаются ярко индивидуальными музыкальными образами. Особое место среди лирических пьес цикла занимает «Баркарола» *g-moll*. Тончайшая колористическая звукопись, вибрация фона в верхнем регистре, богатые обертонами басы создают неповторимую звуковую картину. Эта пьеса была издана и в двуручной редакции как «Баркарола № 3 ор. 50». Именно от этого произведения тянутся нити

к трём фортепианным баркаролам *g-moll* С. Рахманинова (для фортепиано в 2 руки, в 4 руки и для 2-х фортепиано).

Сюита «*Костюмированный бал*» op. 107 объединена карнавальской тематикой. В свое время этим произведением увлекался Б. Асафьев, считая его в числе наиболее выдающихся камерных сочинений композитора. Однако время сохранило в репертуаре музыкантов только избранные пьесы цикла. В сюите практически нет психологических портретов, зато есть яркая изобразительная характеристика движений и жестов персонажей.

Созданная в 1870 г. *Sonata D-dur* op. 89 для фортепиано в 4 руки до сих пор вызывает споры в отношении её художественных достоинств. Так, полемизируя с Л. Баренбоймом, считавшим это сочинение малоудачным, исполнитель и исследователь Е. Сорокина отмечает, что к художественным достоинствам этой дуэтной сонаты такая оценка неприменима. Исследователь считает, что структура этого многочастного цикла цельна и художественно убедительна [11]. Помимо этого, тематизм и интенсивность развития музыкального материала в Сонате в полной мере выявляют исполинскую мощь артистической личности А. Рубинштейна. Не случайно Г. Бюлов, слышавший исполнение этой Сонаты в Вене совместно А. Рубинштейном и Ф. Листом, в письме своему другу Ж. Лассо написал: «Это было непостижимо прекрасно» [цит. по: 11, с. 221].

Выводы. 1). Обзор и анализ фортепианного наследия А. Рубинштейна позволили *систематизировать его фортепианные произведения по опусам*. Сложившаяся в результате более или менее целостная картина эволюционных процессов в творчестве композитора позволяет заключить, что:

2) в творчестве А. Рубинштейна нашла свое отражение *эпоха окончательного становления жанров* русского фортепианного концерта, сонаты, этюда, фортепианного цикла и миниатюр. Эволюция творчества А. Рубинштейна шла *параллельно с эволюцией русской фортепианной музыки* от камерности в первой половине XIX в. к концертности, доминировавшей в его второй половине.

3) Фортепианные произведения А. Рубинштейна *в педагогическом репертуаре* способствуют более глубокому пониманию образного строя, истоков музыкального языка и организации музыкального ма-

териала произведений для фортепиано русских композиторов, чьи сочинения являются концертной исполнительской классикой, — прежде всего, П. Чайковского и С. Рахманинова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства [Текст] : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М : Музыка, 1988. — Ч. 1 и 2. — 415 с.*
2. Баренбойм Л. *Музыкальная педагогика и исполнительство [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Музыка, 1974. — 336 с.*
3. Баренбойм Л. А. *Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. 1829 — 1867. — 455 с.*
4. Баренбойм Л. А. *Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1962. — Т. 2. 1867 — 1894. — 492 с.*
5. Гольденвейзер А. *Статьи, материалы, воспоминания [Текст] / А. Гольденвейзер / Сост. и прим.: Д. Благой. — М. : Советский композитор, 1969. — 448 с.*
6. Мильштейн Я. Ф. *Лист [Текст] : в 2 т. / Я. И. Мильштейн. — М. : Госмузиздат, 1956. — Т. 1. — 540 с.*
7. Нейгауз Г. *Об искусстве фортепианной игры: записки педагога [Текст] / Г. Нейгауз. — М. : Музыка, 1982. — 386 с.*
8. Николаев А. А. *Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма [Текст] : учеб. пособие для фортепиан. ф-тов. муз. вузов / А. А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — 112 с.*
9. Рубинштейн А. Г. *Автобиографические рассказы (1829-1889) [Текст] / А. Г. Рубинштейн : публ., лит. обр., ред., коммент. и предисл. Л. А. Баренбойма. — СПб. : Композитор, 2005. — 80 с.*
10. Рубинштейн А. Г. *Короб мыслей: афоризмы и мысли [Текст] / А. Г. Рубинштейн. — М. : Олма-Пресс; СПб. : Нева Знамение, 1999. — 223 с.*
11. Сорокина Е. *Фортепианный дуэт [Текст] / Е. Сорокина. — М. : Музыка, 1988. — 782 с.*

Розділ 3

«ПЛОДИ ПРОСВІТИ»: СПАНОВАЛЕННЯ, РОЗВИТОК, СЬОГОДЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ



УДК 78.03(470)“18”

Світлана Лашенко

ВЗАИМОПОМОЩЬ И БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ КАК ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ КОРПОРАТИВНОГО ЕДИНСТВА ПРОФЕССИОНАЛОВ (на примере некоторых особенностей музыкальной жизни России последней четверти XIX века)

В статье рассматриваются формы благотворительности и взаимопомощи в музыкально-артистической среде, дается характеристика принципов организации и условий функционирования Московского отделения Императорского Русского Музыкального Общества Фонда для вспомоществования вдовам и сиротам проживающих в Москве артистов.

Ключевые слова: музыканты, артисты, благотворительность, Московское отделение Императорского Русского Музыкального Общества Фонда для вспомоществования вдовам и сиротам проживающих в Москве артистов.

Світлана Лашенко. Взаємодопомога та благодійність як форми виразу корпоративної єдності професіоналів (на прикладі деяких особливостей музичного життя Росії останньої чверті XIX ст.)

У статті розглядаються форми благодійності та взаємодопомоги в музично-артистичному середовищі, дається характеристика принципів організації та умов функціонування Московського відділення Імператорського Російського Музичного Товариства Фонду для допомоги вдовам і сиротам артистів, які мешкають у Москві.

Ключові слова: музиканти, артисти, благодійність, Московське відділення Імператорського Російського Музичного Товариства Фонду для допомоги вдовам і сиротам артистів, які мешкають у Москві.

Svetlana Laschenko. Mutual assistance and charity as the forms of expression of corporative unity of professionals (on example of some features of Russian musical life in the last quarter of XIX century)

In the article the forms of charity and mutual assistance in the musical and artistic environment are examined, the characteristic of organizational principles and conditions of functioning of Russian Imperial Musical Society Moscow department's Fond of help for widows and orphans of artists living in Moscow is given.

Key words: musicians, artists, charity, Russian Imperial Musical Society Moscow department's Fond of help for widows and orphans of artists living in Moscow.

Цель настоящей статьи – осмысление способов реального проявления корпоративного единства музыкантов. Основное внимание сосредоточено на анализе деятельности Московского отделения Императорского Русского Музыкального Общества Фонда для вспомоществования вдовам и сиротам проживающих в Москве артистов, созданного в последней трети XIX ст., остававшейся, до последнего времени, вне круга интересов историков.

Также характеризуются благотворительная деятельность музыкантов, направленная на помощь неимущим, престарелым, больным коллегам, и роль братьев Рубинштейн в организации таковой. Предметом анализа является и существовавший в России опыт создания эмеритальных касс, а также его влияние на аналогичные инициативы музыкантов.

Дух патернализма в жизни профессионального музыкантского сообщества России ощущался едва ли не с момента его (сообщества) возникновения. Несть числа рассказам о редкостном великодушии и щедрости братьев Рубинштейн. И, прежде всего, – по отношению к консерваторским студентам. Здесь и предания о знаменитой шубе Николая Григорьевича, эффектно сброшенной на плечи замерзавшего студента и подаренной им ему, и рассказы о субсидировании Антоном Григорьевичем консерваторского обучения начинающих

музыкантов, о переводе им своего консерваторского жалованья в каску помощи учащимся, и широко известные примеры «выбивания» им же отсрочек от исполнения воинской повинности для консерваторцев, и многое, многое другое.

Патерналистское начало ощущалось не только в отношении старших по возрасту и статусу Рубинштейнов к младшим, пришедшим в консерваторские стены, учащимся, но и в отношении к состоявшимся профессионалам, коллегам, а, зачастую, и творческим соперникам. В частности, – в заботах по обеспечению достойного дохода представителям профессорско-преподавательского состава консерваторий, либо в предоставлении тому или иному заметному в России или замеченному Россией музыканту консерваторского класса, привлекательной должности и т. п.

Многочисленные факты такого рода широко известны и в комментировании, как представляется, не нуждаются.

Однако они лишь крайне тенденциозно освещают всю панораму патерналистского влияния, оказанного братьями Рубинштейн на русское музыкантское сообщество и на его самоидентификацию в качестве такового.

Как правило, за пределами известного остается тема, о которой, по вполне понятным причинам, говорить не то, чтобы не принято, но как-то неловко, поскольку вступаем мы здесь на опасный путь размышлений не о тех, кто, находясь на «взлетной полосе» своей карьеры, готовился взмыть в разреженный воздух артистического будущего или тех, кто уже свободно ощущал себя в таком полете; но тех, кто, надыхавшись этим воздухом и вдоволь упившись сладостью полета, оказывался вынужден его завершать, смиряясь с мыслью о невозвратном и неизбежном.

Столь цветистая метафора скрывает, в сущности, простейшую мысль. Как-то не принято говорить о том, что сложившееся в России музыкантское и, прежде всего, консерваторское, братство коллег по цеху неуклонно старело. И его новые члены попадали уже, в отличие от своих предшественников, не в «моно-поколенческую», но в «поли-поколенческую» среду, сталкиваясь с интересами, привычками, странностями стариков, ввявь наблюдая часто весьма печальные итоги их, во многом когда-то знаковой, жизни и деятельности. А пото-

му – мысль о жизни стареющих музыкантов, судьбах их близких всё чаще и входила в круг будоражащих сознание, подталкивая к поиску возможных решений.

Таковым стала все более последовательно укоренявшаяся практика проведения различного рода благотворительных концертов в пользу вдов и сирот музыкантов, а также болящих и немощных представителей музыкантского сообщества, активное участие в развитии которой принимали Антон и Николай Рубинштейны.

Исследователям еще предстоит написать историю благотворительной деятельности этих музыкантов. Объем средств, перечисленных ими на самые разные нужды самых разных представителей общества, поражает воображение и поныне. Лев Аронович Баренбойм, авторитетный и добросовестный исследователь наследия А. Г. Рубинштейна, отмечал: «По приблизительным подсчетам современников, сборы с благотворительных концертов, которые Рубинштейн дал только в 80-х и начале 90-х годов, превысили 300000 рублей – сумму по тем временам колоссальную» [4, с. 245]. В принципе, такие выступления с последующей передачей дохода тем или иным организациям были достаточно распространены. В частности, – в Императорском театре, где традиция проведения «беззаплатных спектаклей» в пользу инвалидов военного времени была установлена фактически сразу после окончания войны 1812 г. и сохранялась в неизменности вплоть до начала XX ст. Музыканты также оказались вовлечены в подобное движение. Именно после войны 1812 г. в России появились так называемые «инвалидные концерты», о величественности и значении которых для общества писал ещё Н. В. Гоголь. К концу века проведение таких благотворительных концертов становится вполне налаженной системой. Сборы от них шли уже не только в пользу инвалидов, но и на открытие Домов трудолюбия, сооружение памятников, в пользу Общества содействия молодым людям, стремящимся к высшему образованию, в пользу голодающих, пострадавших от неурожая, на устройство столовых, в пользу местных отделений Общества Красного Креста, читален, библиотек и многое, многое другое.

К концу столетия традиция эта несколько «подувляла». И, хотя в ряде случаев подобные инициативы действительно помогали собрать реальное материальное вспомоществование обществам, орга-

низациям, начинаниям, чаще они, всё же, оборачивались пустой формальностью, не приносящей никаких доходов. Не случайно в 1899 г. «Русская музыкальная газета» отмечала, что провинциальные исполнители, музыкальные и хоровые общества «завязли в благотворительности, которая их душист» [5, стб. 448].

Но вернемся к солидарной благотворительности.

Особенно активно она, как известно, проявлялась в театральной среде. Многочисленные бенефисные вечера долгое время были подтверждением силы и несокрушимого единства театрального братства. В середине столетия к ним добавились бенефисные вечера в пользу оперных солистов, капельмейстеров, оркестровых солистов, а позднее – оркестра и хора. Но, повторю, это была практика театральная. Концертной жизни России такого рода масштабные коллективные акции были не свойственны, и поддержка старших коллег и членов их семей здесь по преимуществу была адресная, осуществляемая лишь благодаря личной инициативе концертанта.

Активно оказывая такую поддержку, братья Рубинштейн, видимо, изначально осознавали бесперспективность и тупиковость помощи подобного типа.

Неслучайно в разрабатывавшийся ими Устав Императорского Русского музыкального общества закладывалась возможность создания специального фонда помощи вдовам и сиротам музыкантов, а также самим музыкантам, оказывавшимся, в силу тех или иных причин, без работы. Идея корпоративной общности, помощи коллегам по цеху определяла характер действий двух музыкальных лидеров.

Здесь необходимо сделать некоторые оговорки.

Очень часто, оценивая те или иные исторические факты, мы воспринимаем их с точки зрения современности, не делая поправки на особенности жизни и социальных установлений прошлого. Это непосредственно касается и наших представлений о системе пенсионного обеспечения в дореволюционной России. Учитывая абсолютную неразработанность этого вопроса не только в музыкознании, но и в юриспруденции, поясню его суть в нескольких словах.

Как известно, пенсия в дореволюционной России назначалась не по возрасту, но, как сказали бы мы сегодня, по стажу и должностному разряду. Для музыкантов империи образцом пенсионных выплат

служило принятое ещё в 1827 г. Положение «О пенсиях артистам Императорских театров», согласно которому вплоть до конца столетия размер пенсии колебался от 220 – 300 до 1.140 – 1.200 рублей серебром в год¹, то есть, её нижний предел был значительно выше установленного по России², а верхний, в целом, соответствовал первому разряду общегражданского пенсионного обеспечения.

Что бы ни говорили и как бы ни трактовали эти данные историки советской эпохи, величина таких выплат была вполне удовлетворительной. И, хотя, как известно, денег много не бывает, артист-пенсионер Императорских театров, получавший означенную сумму, мог существовать вполне безбедно. Особенно, в сравнении с высокопрофессиональным рабочим, заработок которого в начале XX ст. в некоторых отраслях промышленности составлял несколько десятков рублей в месяц.

К тому же, у артиста-пенсионера всегда оставалась возможность продолжать профессиональную деятельность на прежних условиях, зарабатывая так называемую вторую пенсию и получая должностной оклад либо выплаты по контрактным соглашениям.

Помимо того, на получение пенсии кормильца могла также рассчитывать семья артиста Императорских театров. И, хотя оформление такой пенсии было делом крайне затруднительным, при известной настойчивости и последовательности осиротевшие семьи получали от Императорских театров пенсионные субсидии, а дети содержались на них вплоть до своего совершеннолетия.

Не буду утомлять коллег рассказом о тонкостях и процедуре получения пенсий, характере производившихся выплат и условиях назначения дополнительных (и, порой, немалых) сумм. Скажу только, что всё это касалось лишь тех артистов, которые служили в Императорских театрах. Именно потому многие музыканты России прикладывали колоссальные усилия, чтобы хоть как-то «зацепиться» в коллективах театров Москвы и Санкт-Петербурга, видя в этом залог безбедной старости.

¹ См. : Пчельников П. Вознаграждение артистов в начале и конце текущего столетия // Московские ведомости, 1899, 14—16 апреля. Цит. по: [6, с. 184].

² Девятый пенсионный разряд составлял в 1900-х годах 85 руб. 80 коп. Первый, – 1.143 руб. 60 коп.

Иначе дело обстояло с музыкантами, полностью посвящавшими себя преподавательскому труду. Я не говорю сейчас о тех, кто решался открывать частные учебные заведения и жить на доходы с них. Речь пойдет о тех, кто работал в консерваториях с момента начала их деятельности под руководством Антона и Николая Рубинштейнов, и чей доход, как известно, выплачивался не из кассы Государственного Казначейства, но из суммы, поступавшей на счета Консерватории и складывавшейся из взносов за обучение студентов.

Конечно, многие из них и в преклонном возрасте продолжали давать частные уроки, сохраняя определенный уровень доходов и обеспечивая, тем самым, более или менее стабильный образ жизни семьи. Но всегда оставалось немалое число тех, кто оказывался не способен к этому. А, главное, – в случае кончины музыканта-кормильца, проработавшего только в консерватории, его семья оказывалась брошенной на произвол судьбы, вынужденная владеть истинно сиротское существование. Именно об этих людях, их состоянии и положении в обществе, и радели братья Рубинштейн, иницилируя возможность создания особых Фондов для вдов и сирот музыкантов.

Трудно с уверенностью утверждать, что именно Николай Рубинштейн выступил инициатором создания под эгидой Московского отделения Императорского Русского Музыкального Общества Фонда для вспомоществования вдовам и сиротам проживающих в Москве артистов. Но причастность младшего брата к этому начинанию, равно как закономерность выдвижения подобной инициативы именно в рамках уставных прав ИРМО, а, следовательно, общей направленности деятельности братьев Рубинштейн и их особого понимания сути коллегиальной общности, несомненны.

И вновь необходимое пояснение.

Эмеритальные (от лат. *Emeritus* – заслуженный) кассы (фонды), чьей обязанностью становилось субсидирование стариков, вдов и сирот коллег – существовали в России с середины столетия. В основе их создания лежала идея Екатерины II о формировании специальных пенсионных капиталов, проценты с которых должны были направляться на выплату пенсий (или прибавок к ним). Такой капитал, по мысли Императрицы, должен был быть составлен из остатков от всех видов театральных доходов, и проценты с него предполагалось направлять

на выплату пенсий³. В случае, если сумма денег, необходимых для выплат испрашивавшим пенсию, оказывалась недостаточной, подавшие ходатайство должны были, по распоряжению Императрицы, становиться в «ожидание вакансий» на получение пенсии – самим должностным лицом или членами его семьи.

Данная идея – создание специальных накопительных касс для людей, прекращающих свою трудовую деятельность, – чрезвычайно сложно вводилась в жизнь, хотя, в целом, и оказалась весьма плодотворной.

Лишь в 1856 г. эмеритальная касса была создана на флоте. В 1859 г. в России было утверждено «Положение» о создании эмеритальной кассы военно-сухопутного ведомства, основу которой составили 7,5 миллиардов рублей, выделенных из Государственного Казначейства, 825000 рублей, поступивших из Военного ведомства, и ежегодные отчисления из офицерского жалованья в объёме 6%. К концу XIX в. лучшей в стране считалась эмеритальная касса Министерства юстиции. Вычеты в неё начали производить ещё с 1866 г. Но сама деятельность кассы началась почти 20 лет спустя, когда уставной капитал достиг значительной величины.

В конце 1860-х гг. был предпринят и ряд попыток создания эмеритальных касс музыкантами, одной из которых стало объединение, чья деятельность была направлена на солидарную опеку над постаревшими коллегами, вдовами и сиротами членов корпоративного сообщества – Фонд для вспомоществования вдовам и сиротам проживающих в Москве артистов.

До нашего времени сохранились некоторые документы этого Фонда, позволяющие реконструировать характер его деятельности и алгоритм предполагаемой взаимопомощи.

Едва ли не принципиальным положением в «Правилах» Фонда стало допущение возможности участвовать в нём не только артистам Императорских театров, но и всем проживающим в Москве артистам,

³ О перечислении части дохода от публичных «позорищ», то есть, комедий, опер, балов и всяких игрелищ за деньги, упоминалось еще в Манифесте 1763 года, в приложенном к нему и высочайше утвержденном проекте генерал поручика И. И. Бецкого «Об учреждении в Москве Воспитательного дома» (Архив Дирекции Императорских театров. Сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов, К. А. Петров. Вып. 1. (1746—1801) : в 3 х тт. — Т. 2. — СПб., 1892. — С. 64). Цит. по: [6, с. 27].

музыкантам, певцам и хористам, а также людям, занимающимся преподаванием музыки, пения или участвующим в каких бы то ни было оркестрах.

Однако, судя по требованиям, изложенным в «Примечании» к § 1, можно предположить, что создатели Фонда априори допускали возможность различного рода мошенничества и, прежде всего, вступления в эту организацию людей, не имеющих отношения к музыкантскому сообществу. Потому от лиц, не состоящих на службе в Императорских театрах (а, следовательно, не имеющих формальных доказательств причастности к корпоративной общности), требовалось предоставить свидетельства по крайней мере трёх заслуживающих доверия лиц, подтверждающие, что они «действительным единственным занятием своим имеют какую-либо отрасль музыкального искусства».

Дела Фонда должны были вестись коллегиально, не менее, чем пятью депутатами, трое из которых менялись каждые два года, предварительно отчитываясь о своей деятельности. Суммами Фонда распоряжался непосредственно казначей Московского отделения ИРМО, при этом доходы и расходы поступали на особый счёт, отдельно от счёта ИРМО. Иными словами, Фонд имел в рамках ИРМО свой субсчёт, с правом ведения разнообразных финансовых операций.

Возраст вступивших в Фонд до 1 сентября 1870 г. не должен был превышать 50 лет. Возраст вступавших в Фонд после этой даты сокращался на десять лет и, следовательно, не должен был превышать 40 лет.

Каждый вошедший в Фонд музыкант должен был внести в него единовременно 25 рублей. Помимо того, предполагались ежегодные взносы: по 10 рублей с оркестрантов, певцов и хористов (как принимающих участие в концертах ИРМО), и по 20 рублей с учителей фортепианной игры, пения, теории и истории музыки, композиции и игры на органе (как не принимающих участия в концертах). Срок ежегодных выплат составлял 20 лет, после чего член Фонда от выплат освобождался. Для облегчения финансового бремени Московское отделение ИРМО брало на себя выплату взносов тем музыкантам, которые принимали участие в концертах ИРМО или являлись преподавателями консерватории, с последующим, в течение года, вычетом положенной суммы из их гонораров или выплат. Помимо того, Московское отделение ИРМО брало на себя обязательство давать ежегод-

но один концерт в пользу Фонда, а члены Фонда, задействованные в таком концерте, принимали участие в нём бесплатно.

Неисправные плательщики наказывались штрафом в 50 копеек серебром ежемесячно.

Соответственно, за время отчисления средств каждый член вносил в Фонд, в зависимости от специальности, примерно от 225 до 425 руб-лей. Сумма не столь уж значительная. Однако, помноженная на число членов Фонда, усиленная солидным уставным капиталом и грамотными финансовыми операциями держателей Фонда, она возрастала в разы. Проценты от общего капитала Фонда оказывались вполне достаточными для того, чтобы предоставлять реальную помощь семье артиста в случае его кончины.

По принятым «Правилам», вдова умершего участника могла претендовать на получение пенсии из средств Фонда до конца своей жизни (или до повторного замужества). Дети, оставшиеся сиротами, также могли претендовать на получение пенсионера, обеспечивавшего их до 18 лет.

Одновременно в «Правилах» Фонда оговаривалось, что в случае болезни артиста он также мог, по решению держателей Фонда, получить единовременное пособие для поправления здоровья или ежегодную пенсию. В случае же смерти артиста, не имевшего семьи, Фонд брал на себя расходы по погребению⁴.

Несколькими годами позднее организации, деятельность которых направлялась на защиту корпоративных интересов художественной интеллигенции и членов их семей, получили чрезвычайно широкое распространение, начав возникать едва ли не повсеместно.

Так, в 1877 г., по инициативе И. К. Айвазовского, В. В. Верещагина, М. Т. Иванова-Козельского, Н. Х. Рыбакова, И. С. Тургенева, Г. Н. Федотовой и др. было учреждено «Общество взаимного вспоможения русских артистов», ставшее в 1894 г. основой «Русского театрального общества» (с 1904 г. – «Императорского русского театрального общества» – ИРТО).

Ещё несколькими годами позднее стали появляться организации, оказывавшие престарелым артистам не столько финансовую, сколь-

⁴ См. об этом упоминавшуюся ранее (сноска 1) публикацию П. Пчельникова.

ко социально-адресную поддержку. В конце столетия, в 1895 г., по инициативе РТО, при ближайшем участии артистки Императорского театра М. Г. Савиной и её супруга, А. Е. Молчанова (с 1900 г. – председателя РТО, чиновника особых поручений в дирекции Императорских театров), а также ряда других театральных деятелей⁵ открылось «Убежище для престарелых актеров». По замыслу устроителей, оно должно было стать своего рода богадельней для престарелых артистов «с полным содержанием их квартирою, пищею и одеждой» [3]. Фонд для вспомоществования вдовам и сиротам проживающих в Москве артистов под эгидой Московского отделения ИРМО был едва ли не первой попыткой оградить и защитить корпоративные интересы музыкантов и членов их семей не только в период их становления как профессионалов, но и на этапе угасания творческих возможностей.

Любопытно отметить и иное.

Устав Фонда, льготы, предоставляемые им, свидетельствовали о несомненных попытках учредителей ИРМО лоббировать интересы нового музыкального сообщества, сделать его социально-привлекательным для своих членов, продемонстрировав преимущества корпоративной взаимопомощи и доказав тем самым окружающему миру силу лиц, объединившихся в своеобразное музыкальное братство и служащих ему верой и правдой, невзирая на годы, социальный статус и избранную специализацию.

Таким образом, Московское отделение Императорского Русского Музыкального Общества Фонда для вспомоществования вдовам и сиротам проживающих в Москве артистов стало *первым* свободным корпоративным объединением профессионалов, целью которого была избрана помощь коллегам и их семьям. Накопленный опыт деятельности музыкантов стал своеобразным примером для других аналогичных Фондов, возникших в России в среде артистов, художников, деятелей литературы.

⁵ «Устав Убежища для престарелых сценических деятелей, состоящего в ведении Русского театрального общества» [1], и «Правила по управлению Убежищем для престарелых сценических деятелей, учрежденным Русским театральным обществом» [2], необходимые для официальной регистрации, были утверждены 23 сентября 1895 года товарищем министра внутренних дел, сенатором И. Л. Горемыкиным.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Центральный Государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), г. Москва, Ф. 89, Оп. 1 (ч. I), Д. 1, Л. 2—3 об.
2. ЦГАЛИ, Ф. 89, Оп. 1 (ч. I), Д. 1, Л. 4—5 об.
3. ЦГАЛИ, Ф. 89, Оп. 1 (ч. I), Д. 1, Л. 6.
4. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] : в 2-х тт. / Л. А. Баренбойм. — Л. : Государственное музыкальное издательство, 1962. — Т 2: 1867—1894. — 492 с.
5. Инкогнито. Музыка в провинции [Текст] // Русская музыкальная газета. Ежемесячное издание (с иллюстрациями), 1899 г., Годь шестой / Под редакцией Ник. Финдейзена. — С.-Петербургъ : Редакция и Контора, Малая Морская, № 6, 1899. — № 14. — Стб. 447—450.
6. Ушкарев А. А. История театрального дела в России (1756—1917) [Текст] : хрестоматия / А. А. Ушкарев. — М. : Издательство МХТ, 2008. — 255 с.

УДК 78.071.1 : 785.11

Олександра Козак

П. ЧАЙКОВСЬКИЙ—СИМФОНІСТ ЯК УЧЕНЫ А. РУБІНШТЕЙНА

Симфонічна спадщина всесвітньо відомих російських композиторів-сучасників – А. Рубінштейна та П. Чайковського – розглядається в аспекті вивчення взаємовпливів їх творчих принципів. Порівняння особливостей симфонічної творчості митців здійснюється на базі метафізичного підходу до методології дослідження.

Ключові слова: А. Рубінштейн, П. Чайковський, симфонізм, конфлікт, вплив, метафізичний аспект дослідження.

Александра Козак. П. Чайковский-симфонист как ученик А. Рубинштейна

Симфоническое наследие всемирно известных российских композиторов-современников – А. Рубинштейна и П. Чайковского – рассматривается в аспекте изучения взаимовлияний их творческих принципов. Сравнение особенностей симфонического творчества художников осуществляется на базе метафизического подхода к методологии исследования.

Ключевые слова: А. Рубинштейн, П. Чайковский, симфонизм, конфликт, влияние, метафизический аспект исследования.

Alexandra Kozak. P. Tchaikovsky-symphonist as A. Rubinstein's apprentice

The symphonic heritage of world well-known Russian composers—contemporaries – A. Rubinstein and P. Tchaikovsky – is considered in the aspect of the interrelations of their creative principles. The comparison of symphony heritage peculiarities is made on the base of metaphysic approach to the methods of research.

Key words: A. Rubinstein, P. Tchaikovsky, symphonism, conflict, influence, the metaphysic aspect of research.

У наш час, просякнутий конструктивним духом розуміння соціальних та художніх ідей минулого, музика всесвітньо визнаних композиторів – П. Чайковського і його вчителя, А. Рубінштейна, – не втрачає свого значення та знову вивчається крізь призму нових наукових концепцій. Симфонічна творчість обох композиторів виявляє як зовнішні, так і глибинні взаємовпливи, що природно зазнавали представники однієї культури. Тому дослідження сутності симфонізму композиторів-сучасників в культурологічному контексті взаємодії художніх принципів їх творчості, є актуальним і сьогодні.

Метою даної статті є розгляд впливу А. Рубінштейна на формування творчих принципів П. Чайковського в галузі симфонізму.

На наш погляд, виникає необхідність аналізу та інтерпретації внутрішніх конфліктів у симфонізі П. Чайковського з використанням так званого *метафізичного підходу*, що концентрується на ментальних протиріччях, властивих як індивідуальному світогляду автора творів, так і колективному, притаманному тогочасній епосі. Формування такого метафізичного (від грецького «*метафізика*» – «після фізики») підходу (якщо «фізикою» вважати матеріальну іпостась самого художнього тексту), що екстраполюються в сучасне музикознавство з філософії, релігієзнавства, літературознавства, характеризується акцентуванням особливостей світосприйняття, аналізом внутрішніх психологічних конфліктів, котрі відбиваються автором у його творах. Приклади метафізичного підходу блискуче надані Л. Акоюном [1],

С. Волковим [4] у монографіях, присвячених творчості Д. Шостаковича. Продуктивним виявився різновид метафізичного підходу, так називаний есхатологічний, що був використаний музикознавцем Н. Бекетовою в процесі аналізу особистості та творчості С. Рахманінова як символу культурного циклу [3].

Л. Акоюн, обґрунтовуючи передумову необхідності реалізації трьох модусів теоретичної інтерпретації музичного феномену – *структурного, культурно-історичного і метафізичного*, – визнає, що «аналіз культурно-історичного аспекту творчості композитора» не повинен перекривати шляхи до серйозної «інтерпретації в метафізичному ключі» [1, с. 12]. Йдеться про метафізичний аспект тлумачення смислу відомих творів минулого, що виконуються музикантами сучасності, з точки зору глибинних дослідників, які намагаються знайти нові інтерпретаційні версії, зважаючи на феноменологію життя і творчості композитора.

Спроби проникнення в інтелектуальні та емоційні таємниці наповненого конфліктами симфонізму П. Чайковського породжувало різні версії інтерпретації його смислу. Можна стверджувати, що взаємовідносини з оточуючим світом – авторитетним вчителем (особливо в молодості), – та близькими людьми сприяли формуванню конфліктності як способу світосприйняття музиканта. Відомо, що симфонічний твір синтезує матеріально-акустичні результати творчої діяльності та духовні, містичні накопичення свідомих і несвідомих спрямувань, бажань, ілюзій, колізій у житті композитора. Отже, музика П. Чайковського – насамперед, самовираження, передача емоцій, настроїв, психічної напруги, тобто, своєрідна «логічна картина» почуттєвого життя, її художній зміст не є статичним. І в осягненні його глибин сучасні теоретичні мистецько-культурологічні концепції можуть статися у пригоді.

У спеціальній музикознавчій літературі привертають в цьому плані увагу оригінальні підходи до аналізу творчості П. Чайковського, представлені в книзі Г. Побережної [6], матеріали дослідження Л. Сидельнікова [9], який спирався на висновки Б. Асаф'єва стосовно симфонізму обох майстрів.

Взаємовідносини двох великих російських музикантів ніколи не були однозначними, про що ми можемо довідатися, наприклад, з лі-

тературного спадку самого А. Рубінштейна [8], який листувався свого часу з родиною та колегами, а також з авторитетного дослідження його творчості, що здійснив Л. Баренбойм [2]. І далеко не останню роль зіграли ті життєві обставини, у яких знаходилися обидва композитори.

А. Рубінштейн – авторитетний, навіть суворий професор Санкт-Петербурзької консерваторії, і П. Чайковський – його студент, який все життя не втрачав пієтету до старшого Майстра, були «протиставлені» в перипетіях навчального процесу, де П. Чайковський власною творчістю доводив, що іноді учень може переважати вчителя.

Досить довгий час А. Рубінштейн ніби не помічав успіхів у композиторській кар'єрі свого найталановитішого учня: не підтримував його ідей та не допомагав розповсюдженню його творів. У листі до Г. фон Бюлова Чайковський писав: «Цей олімпійський бог завжди ставився до моїх творів тільки з царським презирством, і я, як на сповіді, кажу Вам, що мене це завжди глибоко ранило» [2, с. 258]. Сам А. Рубінштейн визначав як непохитний *педагогічний принцип*, якого він усе життя додержувався, твердження, що великий талант потребує критики, він тільки міцніє у процесі подолання перешкод, самостійної боротьбі за визнання. Спілкуючись із С. Танєєвим, він засуджував манеру В. Стасова занадто хвалити музикантів, бо вважав це дуже шкідливим для молодих людей: «він збиває їх зі шляху» [2, с. 253]. Цей принцип зовнішньої стриманості П. Чайковський сприймав як вороже відношення до себе та щиро дивувався, чому з певного моменту А. Рубінштейн-піаніст почав включати в свій концертний репертуар його вже досить відомі твори.

П. Чайковський змолоду мав потребу відстоювати своє покликання, ставив жорсткі та високі вимоги до себе як професійного композитора, що їх повинна була реалізувати безперервна праця. Під керівництвом доволі строгого, іноді й деспотичного, професора у П. Чайковського-студента сформувалося почуття відповідальності за виконання своїх завдань, потреба доводити їх до найвищого професійного рівня. В одному зі своїх листів він писав: «Я працюю завжди так, ніби мені необхідно, щоб до завтра усе було виконано, а якщо не буде – мені відсекуть голову» [6, с. 6]. За свідомством Г. Лароша, працездатність молодого композитора була відзначена педагогами: «від-

чувши надзвичайну старанність свого учня... Рубінштейн усе менше обмежувався розмірами завдань. Але одночасно із ростом вимог професора працелюбність учня ставала більш завзятою: він робив безперервно нічку, а вранці відносив тільки створену, ще не висохлу партитуру до свого ненаситного професора» [6, с. 8]. Сам Рубінштейн розповідав пізніше, як задав Чайковському за допомогою контрапункту написати варіації на тему та додав, що «така праця має значення своєю кількістю, маючи на увазі отримати десяток-другий варіацій. Замість того отримав на наступне заняття їх більше двохсот» [6, с. 8].

Значною подією у взаємовідносинах музикантів став випускний іспит Чайковського-студента з курсу композиції, коли вельмишановний вчитель особисто диригував його симфонічною картиною «Гроза». То було перше й останнє живе звучання твору: виник скандал, що знаменував початок глибокого конфлікту між двома видатними музикантами. Відсутність на іспиті студента (з причин нервувань) викликала роздратування та гнів деспотичного вчителя, який вважав, що має право не видати студенту Чайковському диплома! [8, с. 49]. Хоча відповідний документ було видано, теплі дружні стосунки виявилися зруйнованими на довгий період, що, безперечно, глибоко образило Чайковського та сформувало внутрішнє неприйняття психологічної позиції вчителя.

Складні стосунки з А. Рубінштейном спричиняли йому біль, а також мотивували формування творчої волі, бажання ствердитись «всупереч», «довести» силу свого дару та неординарної індивідуальності. З точки зору автора статті, конфлікт «вчитель – учень», що склався у початковий період творчості П. Чайковського, мав стійкий характер: перетворювався з відкритих форм прояву до прихованих, модифікувався впродовж усього життя композитора...

Отже, й конфлікти в симфонічній драматургії П. Чайковського слід розглядати, враховуючи те, що композитором особисто пережито та перетворено в укладені до його часу традиції драматичного симфонізму – з акцентом на індивідуальному смисловому їх прочитанні. Конфлікт у симфоніях пізнього періоду творчості композитора містить певну двоїстість, що полягає як у знаковому вираженні суперечності, так і в частковому «приховуванні» його смислу. Подібний розгляд конфлікту в творчості П. Чайковського потребує розуміння внутріш-

ніх психологічних та соціологічних «першоджерел» суперечностей, що зумовлювали світосприйняття композитора [5, с. 207].

Представники сучасної конфліктології, психологізуючи потяг до конфлікту, стверджують, що люди мають вміти поступатися один одному, боротися з іншими і триматися відокремлено. Вивчення психологічної природи конфліктів, притаманних людям як нормального, так і невротичного типів особистості (до останніх належав і П. Чайковський), сприяє аналізу особливостей їх сублімації в музиці, оскільки даний вид мистецтва моделює переважно психічні процеси, що супроводжують сприйняття тих чи інших аспектів реальності. Відомо, що З. Фрейд, окреслюючи параметри лібідозних проявів особистості у сфері культури, говорив про спорідненість еротичних і естетичних енергій, що утворюються внаслідок придушення бажань, внутрішніх конфліктів, котрі породжують архаїчне їх відтворення, «повернення витісненого». У методі психоаналізу, який направлено на зміцнення людини за допомогою розширення його свідомості, вчений зазначав, що логіка дослідження «спонукає до наступного: йди від цілого до окремих його частин, від центральної економічної функції культури до часткових функцій релігійної “ілюзії” та естетичної “насолоди”, від економічного пояснення до пояснення генетичного» [10, с. 148]. Дослідження генетичних коренів почуття провини, страху, відчуття трагічного, а також «потягу до смерті послідовно виявляється на трьох рівнях: біологічному, психологічному, культурному; його антагонізм стає дедалі менш прихованим по мірі того, як Ерос посилює свій вплив, щоб спочатку поєднати живе з самим собою, потім “Я” – зі своїм об’єктом і, нарешті, індивідів у групах, що постійно розширюються» [10, с. 76]. У той же час, у процесі вивчення факторів утворення особистісних конфліктів, З. Фрейд не принижував історичну реальність ланцюга травмуючих подій: «Маси, як і індивід, – визнає він, – зберігають у формі несвідомих слідів пам’яті минулі враження» [10, с. 82].

Враження від взаємин з великим учителем та його творами, безсумнівно, набували для П. Чайковського знакового характеру. Він із захопленням ставився до виконавської майстерності А. Рубінштейна, високо цінував музично-суспільну його діяльність, твори 50-х – початку 70-х рр. Стосовно 4-ї, «Драматичної», симфонії він писав: «Твір

цей належить до найцікавіших, що мені доводилося останнім часом чути» [2, с. 210]. Крім спорідненості зі стилем Л. Бетховена, відмічено майстерність форми, техніки, сміливість у виборі засобів розвитку, викладенні думок, чарівність тем та ін. Мабуть, саме цей твір впливав на створення останньої симфонії П. Чайковського, яку спочатку вони з братом Модестом нарікали «Трагічною», а вже потім – остаточно – «Патетичною».

Давши програмну назву 6-й симфонії («Патетична»), П. Чайковський відчував, що діалектика життя «обертається» для людини стражданням, згубною, темною стороною. Подібне окреслення аспектів світовідчуття не могло не позначитися на смисловій оцінці концептуального протиріччя останньої симфонії композитора. Як і в більш ранніх симфоніях, тут відсутня концентрація «фатального» початку в темі вступу, що є інтонаційно-ритмічним зерном всього циклу. «Фатальні» елементи роз'єднані, виникають в процесі тематичного розвитку або вторгаються в нього як імперативні мотиви. Реалізований тут результат тенденції до суб'єктивації образу вступу, що намітилася у 5-й симфонії, у 6-й доведено до якісно нового рівня – розчиненням початкової теми у всьому наступному розвитку, поступовим проростанням із теми вступу мотивів фатуму.

Побудова циклів пізніх симфоній композитора схожа з поетапним розвитком конфлікту, властивим літературно-сценічній драмі. Останні симфонії П. Чайковського виявляють логічність і оригінальність чергування частин-етапів конфлікту, концептуальне розв'язання кожного здійснюється у фіналах. І все ж таки, незважаючи на посилену індивідуалізацію частин, і в 6-й симфонії виникає відчуття органічної єдності циклу, хоча частини симфонії, як і в ранніх творах П. Чайковського, автономніші.

Тенденція до психологізації та ліризації конфлікту в еволюції симфонічного «концептування» П. Чайковського дуже рельєфна. Цей момент пов'язаний з відомим положенням про те, що в останній симфонії композитора остаточно здійснено намічене у низці попередніх творів поєднання головних протиборствуючих начал конфлікту: «фатального» і «людського». У 4-й симфонії «фатальний» образ протистояв «особистісному» як самостійна протилежна сутність; у 6-й – він зливається з «людським», створюючи начебто різні сторони однієї

сутності, ілюструючи концепцію внутрішнього конфлікту, складові якого нерозривні [5, с. 207]. Небезпідставно сформулювалася думка, що в останній симфонічній концепції П. Чайковський розкрив одну з головних «загальнолюдських» тем російського мистецтва – тему загибелі романтизму як певного типу ставлення до життя. Фінал 6-ї симфонії нині сприймається крізь призму цього колосального узагальнення: в ньому оплакується не тільки самотнє людське життя, а й людство, яке стало на згубний для його духовності шлях.

Визначальними тут є тип психіки індивіда – наразі композитора, характер міжособистісних відносин, способи реакцій в контексті реальних протиріч та ін. Факти біографії П. Чайковського свідчать, що композитору було притаманне відчуття суперечливості виявлення творчого дару, винятковості своєї долі, своєї «іншості», тобто, мав місце внутрішній конфлікт як властивість невротичного типу особистості.

Завдяки силі свого генію П. Чайковський віддавав перевагу композиторській творчості перед іншими видами діяльності: ні викладацька робота, ні подорожування, ні радощі сімейного життя не могли заслонити на тривалий час внутрішню потребу писати музику, пізнавати задоволення при виконанні цього найвищого призначення, єдиного для нього морального обов'язку.

Цікаво, що в зрілому періоді творчості А. Рубинштейн також мріяв про відходження від сфери людської метушні та усамітнення заради творчості в тихому місці. В одному зі своїх листів матері у 1871 р. він писав: «Якби залежало від мене, я бажав би сховатися в сільці та жити там і спокійно працювати на свої гроші, без служби, без почестей і, навіть, без надії» [8, с. 179—180].

Відомо, що «притулком» творчої особистості є сфера мистецтва; визнання саме цього факту поєднувало багатьох художників і філософів, які розмірковували про долю культури в перипетіях цивілізації. П. Рікер так сформулював цей факт: «Лише мистецтво здається нам безпечним; принаймні Фрейд саме це змушує нас визнати, оскільки лише мистецтву доступні прийоми ідеалізації і лише воно здатне за допомогою невловимого чаклунства приборкувати темні сили; лише його не можна підозрювати ні в нетерпимості, ні в бажанні все пронюхати, все заперечити, підірвати – словом, піти на скандал. Ось чому, як виявляється, лише до мистецтва Фрейд ставився без

підозр» [7, с. 211—212]. Погодимось з цим постулатом, зокрема щодо музичного мистецтва.

А. Рубінштейн створив п'ять симфоній, серед яких найпопулярнішими були ті, що мали програмні назви («Океан» – сер. 50-х рр., «Драматична» – 1874 р., «Російська» – 1880 р.).

Стосовно симфонічної творчості А. Рубінштейна треба відмітити, що, окрім симфоній, вона містить низку нециклічних творів типу увертюр, поем та ін., і має кілька періодів. Як визначив Л. Баренбойм, симфонія «Океан» та інші ранні симфонії А. Рубінштейна сприяли засвоєнню російськими композиторами форми та жанру класичної циклічної симфонії, а також методів симфонічної розробки тематичного матеріалу, який походив від російського побутового романсу [2, с. 12]. Це була плідна гілка розвитку симфонічної музики 50-х – початку 60-х рр. ХІХ ст. У середині 70-х рр. А. Рубінштейн знов звернувся до створення симфоній («Драматична» та «Російська»), але цей етап вже було пройдено іншими його сучасниками. Хоча чіткість, логічність, конструктивність його музичного мислення та екстрапольовані ним бетховенські й шуманівські принципи продовжили впливати на молодих російських композиторів.

Однак у той же період, до 1877 р., були створені 4 симфонії П. Чайковського і кращий учень А. Рубінштейна, як зазначив Б. Асаф'єв, «швидко в усіх напрямках випереджає вчителя, розуміючи не тільки формальний бік симфонічної культури, але й обсяг динаміки життєвідчуття – *симфонізм*» [2, с. 212]. Як підкреслив Л. Баренбойм, «яскравий емоційний настрій симфоній Чайковського, їх глибокий психологізм, постановка в них “клятих питань” свого часу, широке філософське осмислення проблем, що хвилювали розум сучасників, – усе це високо підіймало симфонії Чайковського понад симфоніями Рубінштейна» [2, с. 212], хоча П. Чайковський багато в чому продовжував йти шляхами, що проклав його вчитель.

Так, у мелодизмі П. Чайковського чітко відчувається інтонаційна експресія романтизму, зокрема, Р. Шумана, стрункість логічної форми творів, плекання художніх деталей – принципи творчості А. Рубінштейна, що він передавав своїм учням.

Серед 6-ти симфоній П. Чайковського найменше самостійними, що зазнали зовнішніх впливів, вважаються перші три. Але хіба за-

дум останньої «Патетичної» симфонії не викликає асоціацій з рубінштейнівською «Драматичною», у якій автор додержується принципів конфліктного симфонізму? В той час, коли А. Рубінштейн створював свою 5-ту – «Російську» – симфонію, методи обробки фольклорного матеріалу, розвинені його учнем у 4-й, здавалися йому найбільш переконливими – у порівнянні з балакіревськими.

Процес переоцінки симфонічної творчості А. Рубінштейна мав місце й в західноєвропейській музичній культурі. Так, в 4-й симфонії російський композитор поставив задачу відродити симфонічну драму Л. Бетховена. Як зазначав Л. Баренбойм, «деяким західноєвропейським критикам здавалося, що А. Рубінштейн досяг мети і створив епохальний твір. Але через кілька років пролунали перші симфонії Й. Брамса, і сучасники зрозуміли, що не академічні твори А. Рубінштейна, а «брамсівська дитина» стала «Десятою симфонією Бетховена» [2, с. 213]. Як це буває в історії культури, симфонії А. Рубінштейна швидко втратили популярність, зі стовбового шляху розвитку музичного мистецтва їх «відштовхнули» симфонічні твори П. Чайковського та Й. Брамса.

Здається, сам А. Рубінштейн, засновник Російського музичного товариства (РМТ), великий виконавець-піаніст, творець музики у різних музичних жанрах, розумів, що симфонізм не підкоряється його могутній волі. Хоча багато в чому він не підтримував П. Чайковського (не виконував його творів як диригент, не визнавав деяких його шедеврів, наприклад, «Євгена Онегіна» та ін.), саме в ньому він бачив свого спадкоємця на посаді директора Санкт-Петербурзької консерваторії. Можна сказати, що істинне розуміння величі свого учня прийшло до нього занадто пізно. Узнавши про смерть П. Чайковського, він написав сестрі: «Яка втрата для музики в Росії!» [2, с. 253].

Підсумовуючи, відзначимо, що:

- 1) у широкому спектрі музично-композиторської діяльності А. Рубінштейна симфонізм посідає значне, хоча й не пріоритетне, місце;
- 2) створення композитором симфоній та симфонічних творів інших форм сприяло розвитку творчих принципів та різних жанрових напрямів російського симфонізму в другій половині XIX ст.: жанрово-картинного, пісенно-фольклорного, драматичного;
- 3) композиторська та викладацька діяльність А. Рубінштейна знач-

ною мірою вплинули на формування стилю і конфліктного мислення видатного російського симфоніста П. Чайковського.

Перспективним є розгляд впливу симфонізму А. Рубінштейна на розвиток симфонічної творчості вітчизняних композиторів – його сучасників та послідовників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. *Опыт феноменологии и творчества Д. Шостаковича [Текст]* / Л. Акопян. — М. : Дмитрий Буланин, 2004. — 452 с.
2. Баренбойм Л. *Антон Григорьевич Рубинштейн [Текст]* / Л. Баренбойм. — М. : Музгиз, 1962. — Т. 2. — 492 с.
3. Бекетова Н. *Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) [Текст]* / Н. Бекетова // *Сергей Рахманинов: история и современность : сб. ст.* — Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 11—41.
4. Волков С. *Шостакович и Сталин: художник и царь [Текст]* / Соломон Волков. — М. : Эксмо, 2006. — 656 с.
5. Козак А. *О соотношении части и целого в структуре симфонической концепции П. И. Чайковского [Текст]* / А. Козак // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковского : зб. ст.* — К., 2005. — Вип. 51. — С. 205—210.
6. Побережная Г. И. *Петр Ильич Чайковский [Текст]* / Г. И. Побережная. — К. : ВИПОЛ, 1994. — 358 с.
7. Рикёр П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [Текст]* / П. Рикёр; пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. — М. : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2002. — 624 с.
8. Рубинштейн А. Г. *Литературное наследие в трех томах [Текст]* / А. Г. Рубинштейн. — М. : Музыка, 1984. — Т. 2. — 220 с.
9. Сидельников Л. П. *И. Чайковский [Текст]* / Л. С. Сидельников. — М. : Искусство, 1992. — 352 с.
10. Фрейд З. *По ту сторону принципа удовольствия. Я и Оно [Текст]* : пер. с нем. / З. Фрейд. — М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2004. — 156 с.

А. Г. РУБІНШТЕЙН ТА СТАНОВЛЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Виявляється специфіка диригентської діяльності А. Г. Рубінштейна та її роль в становленні російської музичної культури. На основі аналізу диригентської творчості митця автор статті відносить А. Г. Рубінштейна до романтичної диригентської школи.

Ключові слова: музична культура, диригентське мистецтво, романтична школа диригування, морально-виховні принципи в мистецтві, А. Г. Рубінштейн.

Юрий Лошков. А. Г. Рубинштейн и становление дирижерского искусства

Определяется специфика дирижерской деятельности А. Г. Рубинштейна и её роль в становлении русской музыкальной культуры. На основе анализа дирижерского творчества художника автор статьи относит А. Г. Рубинштейна к романтической дирижерской школе.

Ключевые слова: музыкальная культура, дирижерское искусство, романтическая школа дирижирования, морально-воспитательные принципы в искусстве, А. Г. Рубинштейн.

Yuriy Loshkov. Anton Rubinstein and the forming of conductor art

Author of the article defines the peculiarity of the conductor activity of A. G. Rubinstein and its role in the forming of Russian music culture. Based on analysis of the conductor's work the author classifies A. G. Rubinstein as the representative of romantic conductor school.

Key words: music culture, conductor art, romantic school of the conductor art, moral and upbringing principles in an art, Anton Rubinstein.

Друга половина XIX ст. ознаменувалася активізацією музичного життя в Російській імперії, що зумовлено появою на культурному обрії талановитих та обдарованих вітчизняних митців, які не тільки обрали професійну музичну діяльність головною справою свого життя, а й, займаючи принципову позицію як особистості, активно впливали на формування специфіки музичної культури як свого часу, так і майбуття. Один з основоположників радянської наукової думки в га-

лузі диригування, Д. А. Рабинович, з цього приводу зауважував, що митцям – проповідникам романтичної естетики, – недостатньо було володіти лише талантом і майстерністю. Перш за все, вони були особистостями, які відчували себе невід’ємною частиною світу, де існують і вони, і їхнє мистецтво; які творили, постійно відчуваючи моральну відповідальність художника [8, с. 168]. Ці слова з повним правом стосуються й видатного російського митця А. Г. Рубінштейна (1829-1894).

Визначення особливостей втілення художніх позицій та артистичного темпераменту А. Рубінштейна в його диригентському мистецтві, принципів взаємодії з виконавцями, якими керувався митець у своїй диригентській практиці, є *метою* цього дослідження.

Спрямованість багатогранної професійної музичної діяльності А. Рубінштейна зумовлена специфікою його виховання, яке, як відомо, значною мірою здійснювалося на естетичному фундаменті західноєвропейської музичної культури періоду становлення романтизму. Багаторічне перебування юнака в європейських культурних центрах (у першу чергу, другий берлінсько-віденський період 1844-1848 рр.) вплинуло не тільки на його суто професійну музичну освіту, а й на формування його світогляду: 1840-ві рр. в німецькій музиці – час розквіту виконавської діяльності Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, Г. Берліоза, Ф. Ліста, які, крім всього, є засновниками німецької романтичної диригентської школи, фундаторами естетики диригування як мистецтва. Зокрема, Л. Баренбойм наголошував, що активне спілкування А. Рубінштейна з Ф. Лістом укріпило погляди російського митця на серйозні естетичні завдання, які стоять перед мистецтвом, на просвітницьку місію артиста-виконавця [2, с. 172].

Саме в другій половині 1840-х рр. сформувалися погляди А. Рубінштейна на музичне мистецтво, смисл яких був сконцентрований митцем у вислові 1852 р.: істинна мета музики полягає в її моральній силі [11, с. 41]. Ці погляди залишилися незмінними протягом всього життя артиста. Так, на вимогу американського антрепренера виконувати в концертах розважальну музику російський митець відповідав, що публіку необхідно вчити та виховувати, а не дивувати та потрясати [3, с. 140].

Оркестр та його комунікативні можливості привертали увагу А. Рубінштейна з молодих років. 19-річний А. Рубінштейн повер-

нувся в Росію в 1848 р., коли в культурному житті здійснювався поступовий вихід музикування з замкнутого кола дворянського салону на демократичну концертну аудиторію. Саме колективне музикування в той час відповідає професійному самовираженню молодого музиканта. В «Автобіографічних розповідях» А. Рубінштейн згадував про свою співпрацю зі студентським симфонічним оркестром Санкт-Петербурзького університету під керівництвом К. Б. Шуберга в якості виконавця та диригента [10, с. 78].

Відвідування десяти щорічних симфонічних концертів під назвою «Музичні справи студентів Санкт-Петербурзького університету», в зв'язку з невеликою вартістю абонементів, було доступним для місцевої інтелігенції. Як зауважував Л. Баренбойм, хоча художній рівень виконання був невисокий, піднесення учасників концертів та публіки було надзвичайним. Саме цей музичний ентузіазм згодом натхненно згадував А. Рубінштейн: «...Публика валила! ... Только давай! ... уж [очень] много любви и усердия клали участники в эти симфонические концерты» [2, с. 139].

Свої переконання стосовно виховної ролі симфонічного оркестру 23-річний А. Рубінштейн висловлював у проєкті організації професійної музичної освіти в Росії, наголошуючи на необхідності функціонування в межах навчального процесу концертуючого оркестру, репертуар якого складали б твори видатних композиторів. На думку молодого музиканта, існування такого оркестру сприяло б вихованню як учнів-оркестрантів, так і публіки [11, с. 40]. Вірність морально-виховним принципам була основою непорозумінь між директором та професурою Санкт-Петербурзької консерваторії. Їх сутність висловлена А. Рубінштейном у зверненні 1866 р., де митець зазначає, що вбачає мету консерваторії у формуванні музичного смаку учнів: відкритті перед ними «піднесених горизонтів музичного мистецтва» через ознайомлення з взірцевими творами класичних композиторів [11, с. 69].

Диригування було невід'ємною складовою творчого життя митця. Він керував усіма симфонічними концертами РМТ в Петербурзі до свого першого уходу з посади директора першої російської консерваторії; з 1871 р. його диригентський талант визнавався в світі. В репертуарній політиці А. Рубінштейн-диригент був послідовним просвітянином, прагнучи виховувати публіку на кращих зразках симфонічної

музики, перш за все, Л. ван Бетховена та його продовжувачів: Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта. Така спрямованість репертуарної політики А. Рубінштейна-диригента беззаперечно зумовлена специфікою його поглядів на музичне мистецтво як морально-виховний засіб, що є основним критерієм характеристики і А. Рубінштейна-піаніста, педагога, організатора. Яскравим прикладом для підтвердження цієї тези є лист А. Рубінштейна до власника музично-видавничої фірми Б. Сейфа (1883), де російський митець висловлює негативне ставлення до тогочасної практики суб'єктивістського «осучаснюючого» редагування видань класичних творів. А. Рубінштейн пропонував створити «редакційну колегію» з відомих музикантів світу для створення не індивідуального, «будь воно кращим з кращих», а академічного видання. Тобто, видання, яке було б для публіки опорою для розуміння, а для художників та педагогів – нормою [9, с. 89].

Отже, саме прагнення А. Рубінштейна до виховання і музикантів і публіки на кращих зразках світової музики, які, як в плані музичної мови, так і стосовно виконавських традицій, на думку митця, були моральними репрезентативними нормами, зумовило і його опору на класичний матеріал довагнерівської музики у виконавській та педагогічній практиці, і його протистояння з представниками «нової російської школи».

Цими ж морально-виховними принципами керувався митець при доборі репертуару, здійснюючи як диригент цикл симфонічних концертів 1886-1887 рр., та під час другого директорства в Санкт-Петербурзькій консерваторії в 1887-1891 рр., ініціюючи проєкт організації в Петербурзі загальнодоступних симфонічних концертів та загальнодоступної опери, результатом чого стало проведення 16-ти загальнодоступних концертів протягом 1889-1890 рр.

Між тим, як прогресивний музикант, прагнучий до розквіту професійного музичного мистецтва в російській культурі, А. Рубінштейн розумів і роль виконавської діяльності диригента в зацікавленні вітчизняних композиторів симфонічною музикою. Так, формуючи репертуар симфонічних концертів ІРМТ в Петербурзі, митець прагнув популяризувати музику своїх російських сучасників, спонукаючи їх писати не романси та ноктюрни, а арії з оркестром, увертюри, симфонії, хорові твори [9, с. 57]. Діючи в цьому руслі як композитор,

А. Рубінштейн писав твори, вправно наслідуючи традиції класичної музики. Слова критика стосовно першої опери А. Рубінштейна «Куликовська битва», що це «вдало виконана академічна програма», але не поетичний музичний твір [2, с. 115], можна віднести до більшості композиторського надбання митця.

За своїми диригентськими манерами А. Рубінштейн був яскравим представником романтичної диригентської школи. Аналізуючи диригування А. Рубінштейна, Л. Баренбойм відзначав як негативну якість несхильність митця до кропіткого репетиційного процесу. В сукупності з імпульсивністю, котра стимулювала «вельми суттєве варіювання в деталях» при «незмінних у загальних контурах задумі та ідеї», така специфіка заважала психологічному контакту А. Рубінштейна з оркестром [3, с. 317].

Але така ж імпровізаційно-виконавська специфіка була притаманна й багатьом основоположникам романтичної диригентської школи. Як і Р. Вагнер, Г. Берліоз, Ф. Ліст, А. Рубінштейн «не зважав на виконавські засоби та можливості оркестрів, ставлячи їх у критичне положення, вимагаючи невиконуваних звучностей та темпів» [3, с. 317]. Як і Ф. Ліст, А. Рубінштейн у пориві натхнення не дотримувався при диригуванні метричних схем як загальноприйнятої серед професійних музикантів норми взаєморозуміння керівника та оркестру. І напрошуються аналогії з успіхами Ф. Ліста-диригента у веймарський період, коли читаєш резюме А. Брюллової стосовно А. Рубінштейна: «Зато, когда пьеса была твердо усвоена, дирижер и оркестр спелись, он подымался до такой высоты, что все исполнители точно сливались с его душой, и получалось такое вдохновенное исполнение, какое никогда не снилось более корректным и властным над своим темпераментом дирижерам» [3, с. 317].

Важко говорити про диригентську техніку А. Рубінштейна, оскільки тогочасні публіцисти не переймалися проблемою детального опису мови спілкування керівника з оркестром. Власно мануальна техніка здебільшого не була предметом уваги й самих засновників диригентського мистецтва. Специфіка творчості видатних романтиків К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста, які уособлювали визначні таланти композиторів, виконавців та мислителів, обумовила прагнення виявити ідеальний, за їхнім розумінням,

образ диригента – основного посередника в доведенні авторського задуму до ідеального слухача. В зв'язку з цим, як відзначав Д. Рабинович, основною властивістю представників романтичної диригентської школи була пріоритетність емоційно-психологічного впливу на виконавський колектив при досить прохолодному ставленні до мануальної техніки [8, с. 46]. Логічно, що в другій половині XIX ст. – час, коли в австро-німецькій музичній культурі лише формувалися естетичні принципи процесу керівництва колективним виконанням, в периферійних європейських культурних центрах, якими, зокрема, були Санкт-Петербург і Москва, проблемами диригентської техніки взагалі не переймалися. В цьому контексті не був винятком і А. Рубінштейн-диригент. Так, за свідченнями сучасників, диригував він, зазвичай, однією правою рукою, спираючись лівою або на балюстраду, або на пюпітр [3, с. 315].

Між тим, як прогресивний митець, А. Рубінштейн чутко ставився до нововведень, які сприятливо впливали на оптимізацію взаємодії диригента з оркестровим колективом. Як відомо, він негативно ставився до композиторських пошуків у галузі оперно-симфонічної музики сучасників-романтиків, зокрема, Р. Вагнера, докоряючи йому за відсутність людяності, природності та простоти. Але, як зауважував Л. Гінзбург, впливу Вагнера не уникнули не тільки його учні та послідовники, а навіть принципіві супротивники [7, с. 138]. Так і А. Рубінштейн після відвідання концертів Р. Вагнера в Санкт-Петербурзі в 1864 р. одним із перших частково перейняв новаторську на той час позицію диригента – обличчям до оркестру, а не до публіки [6, с. 95].

А. Рубінштейн – типовий вихованець епохи універсальних митців, які уособлювали в своїй творчості різні види музичної діяльності, зокрема, композиторську та виконавську. Як і фундатори диригентського мистецтва, які формували його естетику з точки зору композитора як ідеального репрезентанта власних ідей, втілених в художньому образі, А. Рубінштейн прагнув у своїй виконавській творчості, через призму композиторського мислення, передати головне – ідею, образ. І таке натхненне виконання компенсувало технічні огріхи. Нагадаймо слова Б. Асаф'єва, котрий, говорячи про музикування в колі близьких по духу «чуйних, хвилюючих сердець», відзначав, що Рубінштейн-піаніст у такі часи ставав палким ентузіастом І. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шу-

мана, Ф. Шопена, міг взагалі забути про свої обов'язки перед віртуозністю та грати вельми неохайно в технічному відношенні, відтворюючи художні образи, немовби минаючи рояль як посередницьку інстанцію [1, с. 202]. І далі, стосовно Рубінштейна-диригента: «Он словно чертит мысленно некий интонационный круг и в нем основные профили мелодические, а потом быстро, с запалом наполняет задуманное музыкой, но так, что то, что вышло – вышло, а где только переборы звуков, – так они и остаются заполнять нотное пространство...» [1, с. 204]. В цьому контексті згадуються слова Ф. Мендельсона, який свою пристрасть до прискорених темпів пояснював: «Чем быстрее темп, тем меньше слышны погрешности в оркестре» [5, с. 190].

Цілком в традиціях романтичного диригування, А. Рубінштейн віддавав перевагу «широким мазкам» в інтерпретації творів, більше опікуючись розкриттям головної ідеї, ніж відпрацюванням деталей [4]. Сучасник митця, С. Кругліков, писав стосовно натхненного виконання Рубінштейна-диригента: «Смешно и грешно было бы в эти несравненные минуты художественных переживаний думать и подмечать какие-либо киксы валторн или промахи другого оркестранта (они случались и при Никише) ... Я забывал в эти минуты всё окружающее, ибо только слушал и слышал голос Бетховена...» [3, с. 315].

Таких художніх висот А. Рубінштейн досягав завдяки своїй вимогливості. В цьому плані, його, як і Г. Малера, можна віднести до категорії диригентів-диктаторів. Стосовно принципів взаємодії з виконавцями російський митець висловлювався категорично: «Никакой демократии в искусствах, ибо живопись станет тогда только фотографией; музыка – только любительским хором или орфеноном; архитектура – только выставочным базаром; скульптура – маленькими бюстами больших людей; мимика (т. е. театральное искусство) станет пародией и танцевальное искусство – канканом...» [3, с. 16]. Цей принцип і дозволяв А. Рубінштейну, за словами Б. Асаф'єва, отримувати те, чого він вимагав як диригент. Владність митця була зумовлена почуттям глибокої поваги до музичного мистецтва як одного з проявів духовної сили людства, як спілкування, співбесіди великих умів та мов серця [1, с. 204].

Як людина, що звикла, перш за все, завдяки своїй педагогічній діяльності, аналізувати надбане та чітко формулювати свої думки,

А. Рубінштейн усвідомлював непересічну роль диригування в своїй творчій долі, визнаючи, що капельмейстерська справа навчила його грати по-іншому: під час диригування немає притаманної виконанню на інструменті механіки гри, механічних перешкод, які відволікають від вільного відтворення загальної ідеї музики [2, с. 332]. З приводу цього митець наголошував на доцільності диригентської практики для піаністів. Одним із adeptів такого поєднання був учень А. Рубінштейна Ф. М. Blumenфельд (1863-1931).

Аналіз наведеного матеріалу уможливило *висновок* про те, що А. Рубінштейн, вихований на традиціях європейського професійного музичного мистецтва, в галузі диригентської творчості належить романтичній диригентській школі, виконавські та естетичні принципи якої він засвоював у безпосередньому спілкуванні з видатними діячами музичного романтизму. І в цьому полягає специфіка новаторства у диригентській діяльності А. Рубінштейна в російській музичній культурі, принаймні, стосовно культивування морально-виховних принципів у репертуарній політиці. Остання була чітко спрямована на популяризацію творчого надбання класичного музичного мистецтва та естетику його репрезентації. За вимогами часу, А. Рубінштейн виявив себе як істинний музикант-універсал, який в багатофункціональній капельмейстерській діяльності віддавав перевагу організаційно-виховній функції, що споріднює його з іншими видатними постатями в музиці романтичної доби. Як диригент він отримав визнання сучасників саме завдяки поширенню на теренах російської музики принципів романтичної диригентської школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Антон Григорьевич Рубинштейн (к пятидесятилетию со дня смерти) [Текст] / Б. Асафьев // Б. В. Асафьев. Избранные труды. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1954. — Т. 2. — С. 201—207.
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. Баренбойм. — Л. : Гос. муз. изд-во, 1957. — Т. 1: 1829 – 1867. — 455 с.
3. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. Баренбойм. — Л. : Гос. муз. изд-во, 1962. — Т. 2: 1867 – 1894. — 491 с.

4. Баренбойм Л. Рубинштейн Антон Григорьевич [Текст] / Л. Баренбойм // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. — Т. 4. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — Стб. 731—738.
5. Барсова И. Книга об оркестре [Текст] / И. Барсова. — М.: Музыка, 1978. — 206 с.
6. Грум-Гржимайло Т. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней) [Текст] / Т. Грум-Гржимайло. — М.: Знание, 1984. — 160 с.
7. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика [Текст] / Ред.-слад. Л. Гинзбург. — М.: Музыка, 1975. — 629 с.
8. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль [Текст] / Д. А. Рабинович. — М.: Советский композитор, 1981. — Вып. 2. — 228 с.
9. Рубинштейн А. Г. Избранные письма [Текст] / Общ. ред., вступ. ст. и коммент. Л. А. Баренбойма. — М.: Гос. муз. изд-во, 1954. — 102 с.
10. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3-х тт. / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. — М.: Музыка, 1983. — Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. — 214 с.
11. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3-х тт. / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. — М.: Музыка, 1984. — Т. 2: Письма (1850–1871). — 222 с.

УДК 78.03

Олена Кононова

МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ І. І. СЛАТІНА У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ РУБІНШТЕЙНІВСЬКОГО КОНСЕРВАТОРСЬКОГО БРАТЕРСТВА

Розглядаються російсько-українські творчі взаємозв'язки у рамках Імператорського Російського Музичного Товариства, багатогранна допомога А. Г. Рубінштейна та його сподвижників у створенні Харківського відділення ІРМТ, спадкоємність музично-громадських традицій «великого Аятона» у діяльності І. І. Слатіна.

Ключові слова: музично-громадська діяльність, система професійної музичної освіти, рубінштейнівське консерваторське братерство, Харківське відділення ІРМТ, І. І. Слатін, педагогічні традиції А. Г. Рубінштейна.

Елена Кононова. Музыкально-общественная деятельность И. И. Слатина в контексте традиций рубинштейновского консерваторского братства

Рассматриваются российско-украинские творческие взаимосвязи в рамках Императорского Русского Музыкального Общества, многогранная помощь А. Г. Рубинштейна и его сподвижников в создании Харьковского отделения ИРМО, преемственность музыкально-общественных традиций «великого Антона» в деятельности И. И. Слатина.

Ключевые слова: музыкально-общественная деятельность, система профессионального музыкального образования, рубинштейновское консерваторское братство, Харьковское отделение ИРМО, И. И. Слатин, педагогические традиции А. Г. Рубинштейна.

Olena Kononova. The musical and social activity by I. I. Slatin in a context of traditions of Rubinstein's conservatoire community

The article covers Russian-Ukrainian creative interrelations within the Imperial Russian Music Society, a versatile assistance of A. G. Rubinstein and his followers in the foundation of Kharkiv branch of the IRMS, continuity of music and social traditions of "Great Anton" in the activity of I. I. Slatin are considered.

Key words: music and social work, system of professional musical education, Rubinstein's conservatoire community, Kharkiv branch of the IRMS, Iliya Slatin, teaching traditions of Anton Rubinstein.

Подвижницькій діяльності І. І. Слатина автор присвятив чимало статей. Втім *уперше* вона розглядається у контексті традицій рубінштейнівського консерваторського братерства. Вивчення *актуальної проблеми*, пов'язаної з музично-громадськими традиціями, заснованими А. Г. Рубінштейном та продовженими діяльністю колективу Харківського відділення ІРМО на чолі із І. І. Слатиним, допоможе здійснити головну *ціль*, що стоїть перед автором наукової розвідки, – розкрити позитивний вплив прогресивних віянь того часу в рамках ІРМО. *Об'єктом* даної статті є концертна та педагогічна діяльність Харківського відділення ІРМО, *предметом* – плідна творча співпраця І. І. Слатина з А. Г. Рубінштейном і його однодумцями.

К середині ХІХ ст. у Російській імперії назріла гостра потреба у створенні спеціальних музичних учбових закладів. Якщо у столицях цей процес був непростий (згадаймо, що після подання першого рубінштейнівського проекту створення консерваторії до його реаліза-

ції пройшло 10 років), то на периферії він затягнувся не на одне десятиліття.

Проблеми професіоналізму в музичному мистецтві, як відомо, тісно пов'язані із загальними питаннями естетичного виховання у суспільстві. Серед складових професіоналізму провідна роль належить співпраці фахівців, які об'єднані спільними цілями та завданнями і керуються певними критеріями якості. Перш за все, Антон Григорович Рубінштейн прагнув позбавитися аматорства, що панувало у музичному житті Росії. «Аматор займається мистецтвом тільки задля свого задоволення і не підлягає суду критики, – писав він. – Ось ця недоторканність аматорів є згубною для мистецтва у країні, де лише вони тримають мистецтво у своїх руках і де немає *артистів відповідальних*» [12, с. 48]. Професія музиканта, за думкою А. Рубінштейна, повинна надавати йому не тільки кошти до існування, але й накладати відповідальність за стан музичної культури у державі, рівень підготовки фахівців, якість концертних програм, пропаганду високого мистецтва у суспільстві.

Система освіти музикантів, розроблена А. Рубінштейном, яка поєднала два напрями у музичній культурі – концертну та освітню діяльність, – потребувала відданих своїй справі високопрофесійних кадрів. «Керівництво Російського музичного товариства буде постійно занепокоєне успішним ходом розпорядної частини, що відноситься до консерваторії, а пп. професори і викладачі, відомі своїми заслугами, а багато хто навіть отримав визнання усієї Європи, будуть намагатися з учнів виховувати вчителів; головна ж відповідальність, головний обов'язок лежить на панах учнях[:] ...вони повинні працювати так, щоб, не задовольняючись посередністю, прагнути найвищої досконалості, повинні... виходити з цих стін... справжніми художниками, лише тоді вони будуть... приносити користь своїй вітчизні і собі, вшановувати своїх вчителів, справджувати довіру Уряду...» [12, с. 54]. А. Рубінштейн закликав усіх однодумців працювати разом, допомагати один одному у прагненні підняти мистецтво на відповідну висоту, «...на якій воно повинно стояти у народі, настільки щедро обдарованого здібностями до музичного мистецтва, будемо смиренними та невтомними служителями того мистецтва, яке підіймає душу та робить людину шляхетною», – з пафосом промовляв А. Рубінштейн на відкритті Санкт-Петербурзької консерваторії [*Там само*].

Саме в цій консерваторії у 1863 – 1868 рр. отримав освіту Ілля Ілліч Слатін, який у листі до М. Ф. Фіндейзена згадував: «Нас було в Петербурзькій консерваторії (у 60-і рр.) 160 осіб на всю матінку Росію, і тоді дійсно любили музику, і всі працювали за покликом душі. Тодішніми учнями покійний Ан[тон] Гр[игорович] лишався усе своє життя і називав нас своїми дітьми» [5]. Саме І. І. Слатіну, одному із своїх «пташенят», котрий 1871 р. повернувся після дворічного стажування у Німеччині, А. Г. Рубінштейн доручив ознайомитися із станом музичного життя Харкова, проаналізувати ситуацію і доповісти про можливість (або неможливість) відкриття відділення ІРМТ.

Наскільки безпомилково був вибраний А. Г. Рубінштейном директор нового відділення ІРМТ, можна переконатися хоча б із того факту, що І. І. Слатін залишався на цій посаді протягом усіх років існування музичних класів і училища. 1917 року О. К. Глазунов, котрий приїхав до Харкова у зв'язку із реорганізацією училища у консерваторію, писав у доповідній записці, яку він направив до Головної дирекції Товариства: «Беручи до уваги, що для директора консерваторії мало бути лише добрим музикантом, але, крім того, необхідно бути й добрим адміністратором, яким є І. І. Слатін, – підкреслював О. К. Глазунов, – я вважав би, що на перше триріччя треба затвердити його у цьому званні, тим більше, що, перебуваючи беззмінно директором Харківського Музичного училища від дня його заснування, І. І. Слатін зумів поставити, як художньо-навчальну, так і адміністративно-господарчу частину управління училища прекрасно в усіх відношеннях» [2]. Ще 1893 р. А. Г. Рубінштейн, зокрема, зауважував у одному із своїх останніх листів: «... на такі відповідальні місця мало хто... на Русі придатний» [13, с. 140].

І. Слатін був гідним послідовником А. Рубінштейна, та з такою ж ретельністю, як і він, відбирав кадри для музичних класів, училища й консерваторії. До педагогічної діяльності у цих учбових закладах І. Слатін залучав випускників російських та зарубіжних консерваторій. Хоча керівник, як справжній патріот, безсумнівно, віддавав перевагу вихованцям вітчизняних навчальних закладів, усе ж головним критерієм відбору була обдарованість претендентів. Ні про які компроміси у даному випадку й мови не йшлося.

У Харківському відділенні ІРМТ викладали представники російської, французької, італійської, чеської, німецької, польської та інших

виконавських шкіл. Згадаємо деяких з них: С. Ю. Мотте – учениця Поліни Віардо; співак, піаніст, диригент та композитор Ф. Бугамеллі закінчив клас вокалу У. А. Мазетті, фортепіано навчався у Ф. Бузоні, а композиції – у П. Масканьї; піаніст А. В. Шульц-Евлер – вихованець С. Монюшки і К. Таузїга; віолончеліст С. С. Глазер, скрипаль Ф. Ф. Сміт, викладачі класів контрабасу і фаготу – Ф. В. Кучера та класу арфи – І. Ф. Шоллар – були випускниками Празької консерваторії; фаготист К. Ф. Брінкбок отримав професійну освіту в Амстердамській консерваторії з класу скрипки під керівництвом професора К. Флеша; гобоїст і кларнетист Г. А. Гек – представник німецької духової школи.

Чимало педагогів закінчили Московську та Санкт-Петербурзьку консерваторії. Деякі з них стали засновниками національних композиторських, виконавських і теоретичних шкіл. Сьогодні вже широко відомі імена А. Юр'яна – блискучого валторніста і теоретика, що був у витоків симфонізму, камерного та хорового мистецтва, фольклористики в Латвії; К. К. Горського, котрий зробив суттєвий внесок до скарбниці польської національної музичної культури, як світської, так і духовної; Р. В. Геніки, учня М. Г. Рубінштейна і П. І. Чайковського, талановитого піаніста та першого теоретика фортепіанного мистецтва у Росії; композитора і теоретика Ф. С. Акіменка, вихованця М. А. Римського-Корсакова і А. К. Лядова. Харківську піаністичну школу започаткували такі корифеї, як І. І. Слатін, котрий навчався у класі О. Дрейшока (Санкт-Петербург) і Т. Куллака (Берлін); улюблений учень О. М. Скрябіна – Олександр Горовиць; А. Ф. Бенш, який отримав професійну підготовку під керівництвом Л. Брассена (Санкт-Петербург) і Ф. Ліста; П. К. Луценко, вихованець А. В. Шульца-Евлера та Е. Єдлічки (Берлін).

Тільки перелічення всіх талановитих викладачів відділення ІРМТ, що формували систему музичної освіти у Харкові, зайняло б чимало місця у статті (хоча вони цього, безсумнівно, варті). Тому завершимо висвітлення «кадрових питань» наступним вельми показовим фактом. Кожного року І. Слатін звертався до ректорів Московської та Санкт-Петербурзької консерваторій із проханням порекомендувати гідних кандидатів на вакантні посади у Харківському відділенні ІРМТ. Іноді такі претенденти були у дефіциті. І, хоча І. Слатін вельми шкодував з цього приводу, він не впадав у відчай, а звертав свій по-

гляд на захід. Саме таким чином у Харкові 1905-1906 учбового року з'явився майбутній засновник новогрецької музичної школи Маноліс Каломіріс.

Специфіка місцевих умов, в яких розгорталась діяльність філій ІРМТ, високий рівень різноманітних методик, що впроваджувалися до учбового процесу випускниками російських та зарубіжних консерваторій, сприяли формуванню особливої атмосфери кожного з відділень і, безумовно, стимулювали обмін досвідом. Своєрідними ретрансляторами були викладачі, котрі нерідко змінювали місце проживання, але залишалися відданими ІРМТ.

Наприклад, К. К. Горський перед тим, як стати викладачем Харківського музичного училища, працював у Пензенському, Тифліському та Саратовському відділеннях. Віолончеліст Я. І. Гонц, запрошений 1917 р. старшим викладачем у Харківську консерваторію, перед тим очолював музичні класи Таганрозького відділення ІРМТ. Випускник Московської консерваторії віолончеліст А. Е. фон Глен, який викладав у Харківському відділенні у 1884-1890 рр., потім повернувся до *Alma Mater*. Сини І. І. Слатіна, Ілля і Володимир, також після кількох років праці у Харкові були прийняті (за конкурсною основою) до складу викладачів Московської консерваторії.

Педагогічний стаж, здобутий в одному з відділень ІРМТ, надавав деякі переваги претендентам на консерваторське викладацьке навантаження. Зокрема, вихованець Санкт-Петербурзької консерваторії Ф. С. Акименко у листі до М. О. Штейнберга, обгрунтовуючи своє прагнення бути зарахованим до штату викладачів Санкт-Петербурзької консерваторії, підкреслював, що він має всі підстави, оскільки «вже працював у відділеннях ІРМТ (Тифліс і Харків) п'ять років» [7]. Таким чином, рівень викладання у філіях ІРМТ, середній та вищій ланках, був досить високим, на що вказує певна взаємна змінюваність і пільги при прийнятті до консерваторії на посаду викладача.

Рівень викладання в училищі був таким високим, що мимоволі виникало запитання: який же, в такому разі, статус мала консерваторія? Це середній чи вищий навчальний заклад? Саме із таким запитанням звернувся до В. Е. Направника секретар Харківського відділення ІРМТ. І це у 1915 р., коли, здавалося, вже чітко визначилась різниця між вищою та середньою ланками!

Отже, однією з головних позитивних якостей подвижництва братів Рубінштейн стало створення не тільки столичних консерваторій, але й продуманої системи професійної музичної освіти, що охоплювала чималу частину тодішньої Росії. Відділення ІРМТ були пов'язані між собою далеко не формальними узами. Головна дирекція здійснювала багатогранну опіку над провінційними філіями. Це стосувалось учбових, а також концертних програм, методичної допомоги викладацькому складу, різноманітних форм контролю за успішністю учнів.

Учбові програми складались, як правило, викладачами відділень ІРМТ. Втім, їх затвердженню передувала експертиза художньої ради однієї з консерваторій. Цікаво порівняти рецензії художньої ради Московської консерваторії на програмні вимоги Харківського та Київського училищ. У цілому рада консерваторії схвалила програми, але зробила низку зауважень. Зокрема, загальними для двох учбових закладів виявились окремі недоліки програмних вимог з класу віолончелі, до яких входили на першому курсі етюди, що «більше підходять дилетантам, аніж фахівцям» [4]. Вимоги з класу скрипки, навпаки, були завищені. Якщо рецензія на київські програми містила рекомендації художньої ради лише про перенесення терміну вивчення сонат І. С. Баха з середнього курсу на вищий, то програма Харківського відділення, на думку експертів, взагалі перевищувала можливості навіть «найобдарованіших учнів» [4].

Дрібні зауваження торкались перехідних теоретичних іспитів. Педагоги Київського відділення допустили прорахунки також в програмах з класу сольного співу і фортепіано. Наприклад, вони рекомендували вивчення на молодших курсах гам кожною рукою окремо протягом двох років. Була відзначена також прихильність до «салонного напрямку у відборі репертуару», відсутність на трьох курсах творів І. С. Баха, Г. Генделя, етюдів М. Клементі «Шлях до Парнасу». Програми ж з класів співу та фортепіано не викликали зауважень ради Московської консерваторії.

Вивчення «Програм викладання художніх предметів у Харківському музичному училищі ІРМТ» [3] переконує у високому рівні професіоналізму викладачів, відповідальному підході до методичної роботи. У «Програмах...», зокрема, докладно вказані всі етапи технічного навчання у класі фортепіано – від початкового («постановка руки у

найлегших вправах») – до етюдів Ф. Шопена на 6-му курсі. Скрупульозно зазначені темпи (за метрономом), у яких слід грати гами й арпеджіо на кожному з курсів. На 4-му и 5-му курсах вимагалось виконання гам подвійними терціями, секстами й октавами.

У «Програмах...» достатньо диференційовано, за курсами, наданий репертуар, що склався із творів І. С. Баха (інвенції, прелюдії та фуги, сюїти, партити), сонат Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, творів К.-М. Вебера, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Р. Шумана, Ф. Шуберта та інших композиторів. При цьому зауважувалося, що мова йшла лише про «зразки». Реальний же репертуар міг бути значно ширшим. Підкреслювалась головна ціль навчання: спрямовувати учнів на засвоєння репертуару в комплексі технічних та художніх завдань.

Так само ґрунтовно були складені програми з класів скрипки, віолончелі, співу, обов'язкового фортепіано, теорії музики та сольфеджіо. Відгук професора Московської консерваторії К. К. Зіке – представника Головної дирекції ІРМТ – про наслідки ревізії училища у Харкові (1889), зокрема, зафіксував його думку відносно класів теорії музики і сольфеджіо, які не тільки відповідають вимогам вищого учбового закладу, але й перевищують їх [15]. Навіть консерваторські програми не мали курсу багатоголосного сольфеджіо, у той же час в учбових програмах Харківського училища він існував. Показово, що претенденти на атестат першого ступеня повинні були опанувати ряд курсів – елементарної теорії, сольфеджіо та гармонії у консерваторському обсязі.

К. К. Зіке відзначав також вчасність і стабільність функціонування наукових класів. Відкриттям двох з них було відзначено початок діяльності училища. 1885 р. з'явилися ще два вищих класи. Вся програма в обсязі гімназичного курсу була розрахована на 5 років навчання і включала вивчення російської мови, арифметики, чистописання, географії, загальної та російської історії, іноземної мови (німецької, французької або італійської). Аналогічні класи у Київському училищі, як підкреслював К. К. Зіке, до того часу вже встигли пережити й своє народження, й закриття, а, наприклад, у Тифлізькому відділенні їх не існувало зовсім.

Ретельність розробки програм і високі вимоги, які ставились перед учнями, повинні були, за думкою І. І. Слатїна, у майбутньому надати можливість багатьом музикантам обмежити своє професійне музичне

навчання тільки училищем. З цією думкою перегукувалась і публікація у «Петербургских ведомостях»: «Існування суворого музичного училища на півдні Росії [*a same, у Харкові. – О. К.*] не можна не визнати вельми корисним у зв'язку із тим, що воно задовольняє бажання багатьох отримати добру музичну освіту та звільнити мешканців півдня від необхідності їхати у видалені від півдня консерваторії Москви та Петербурга» [14].

Орієнтація І. І. Слатіна на консерваторські вимоги була незмінною. Наприклад, 1904 р. директор знову переробляв програми, у зв'язку з чим звернувся до В. І. Сафонова: «...я вельми хотів би докладніше ознайомитися з програмами Московської Консерваторії, а тому широ тебе прохаю потурбуватися надіслати мені зараз же програми... з класу фортепіано» [1].

Найважливішим стимулом педагогічного процесу у Харківському відділенні ІРМТ були приїзди видатних музикантів, котрі не тільки виступали із сольними, камерними та симфонічними концертами, але й слухали учнів, надавали методичні рекомендації педагогам, прагнули максимально допомогти юним обдаруванням на важкому шляху до обраного ними фаху. Значна частина таких гастролерів мала безпосереднє відношення до російських консерваторій, – це були професори і концертуючі випускники російських вищих навчальних закладів, композитори.

Початок творчим контактам поклав Микола Григорович Рубінштейн, який два рази приїздив до Харкова (1874, 1876) з благодійними концертами на користь місцевої філії ІРМТ. Тоді ж він ознайомився з педагогічною роботою відділення, про що збереглася інформація у періодиці. У короткій нотатці повідомлялося, що після прослуховування кількох учнів М. Г. Рубінштейн, «вочевидь, залишився задоволений тими скромними здобутками, яких музичні класи в змозі були досягти протягом короткого терміну свого існування» [10]. Прославлений піаніст здійснив і конкретну методичну допомогу: «загальні зауваження свої відносно спрямування та досягнення цілей... класів та відділення Музичного Товариства Микола Григорович виклав на засіданні директорів, на яке були запрошені і викладачі...» [10].

Незадовго до реформування музичних класів у училище їх відвідав Антон Григорович Рубінштейн. Після учнівського концерту він

відзначив добрий рівень викладання усіх спеціалізацій та схвально висловився відносно результатів діяльності педагогічного складу [9]. Саме А. Г. Рубінштейн озвучив ідею створення музичного училища у Харкові, а після його відвідування у 1893 р. заявив дирекції, що «компліментів нікому ніколи не казав, але повинен зізнатися, ... все почуте ним більш, ніж гарно, та перевищило всі його очікування» [11]. Показово, що клас А. Г. Рубінштейна у Санкт-Петербурзькій консерваторії закінчила випускниця Харківського училища Софія Якимовська, котра у подальшому багато гастролювала, виступала у концертах по містах Німеччини, які організовував великий піаніст, щоб допомогти своїм найбільш талановитим учням добитися визнання.

1893 р. в училищі побував П. І. Чайковський і безпомилково визначив неабиякий талант у вихованця А. В. Шульца–Евлера – Павла Луценко, а також порадив Ю. Д. Енгелю, майбутньому завідувачу музичним відділом «Русских ведомостей», вступати до Московської консерваторії. Неодноразово гостями харківського училища були С. І. Танєєв, А. С. Аренський, М. М. Іпполітов–Іванов, В. І. Сафонов, О. В. Вержбілович, Л. С. Ауэр, В. В. Тіманова та інші видатні російські музиканти.

«Альбом Харківського відділення Російського музичного Товариства» зберігає чимало схвальних висловлювань про діяльність викладачів училища та успіхи їх вихованців. Зокрема, О. В. Вержбілович, звертаючись до директора харківського училища, писав: «Дякую, дорогий Ілля Ілліч, за велике задоволення, яке надала мені Харківська Музична школа з усім її складом» [6]. Пророчими виявилися слова О. К. Глазунова, записані ним 1889 р.: «Залишившись вельми задоволеним устроєм та сьогоденним становищем музичної справи училища, передрікаю училищу блискуче майбутнє» [6]. Відома російська піаністка Віра Тіманова відмічала: «Прослухавши сьогодні учнівський вечір у Музичному училищі, я винесла з нього найрадісніше враження» [6]. Того ж року до Харкова приїжджав композитор С. М. Василенко. В безцінному альбомі зберігся і його автограф: «... вечір справив на мене чарівне враження. Є багато вельми цікавих обдарувань. Але головним чином мене вразила любов до справи ... учнів ... і викладацького персоналу. Всюди бачу тверду та люблячу руку головного керівника Училища, ... його невтомну і плідну працю» [6].

Вагомою заслугою І. І. Слатіна було створення власного симфонічного оркестру Харківського відділення, чим могли похвалитися далеко не всі філії ІРМТ. Високий професійний рівень оркестрантів, їх зіграність незмінно відзначали імениті гастролери – диригенти та композитори, які довіряли виконання власних творів зовсім не провінційному харківському колективу. Свою диригентську паличку І. І. Слатін віддавав О. К. Глазунову, П. І. Чайковському, М. М. Іпполітову-Іванову, А. С. Аренському, А. А. Спендіарову та іншим видатним музикантам. Сам же І. І. Слатін блискуче виступив у симфонічному концерті Московського ІРМТ, чим у черговий раз закріпив авторитет Харківського відділення у масштабах держави.

Професіоналізм І. І. Слатіна був настільки високим, що ні одне нововведення, яке з'являлося у колах музичної еліти в рамках ІРМТ, не проходило повз нього. Наприклад, він був запрошений А. Г. Рубінштейном до складу журі його міжнародного конкурсу піаністів і композиторів, котрий відбувся в 1890 р. І після смерті «великого Антона» Ілля Ілліч ще двічі оцінював претендентів на ці лауреатські звання. Директор Харківського відділення також брав участь як член журі у першому конкурсі віолончелістів, присвяченому 50-річчю ІРМТ (Москва, 1911). Вельми показово: друге місце на цьому музичному змаганні поділили І. І. Пресс, який вчився у Харківському музичному училищі, та Є. Я. Білоусов, котрий працював у ньому кілька років.

Завдяки створенню Музичного Товариства процес професіоналізації музичної освіти особливо інтенсивно розвивався на півдні Росії, а саме – на території України. Неоціненною була адміністративна, методична та фінансова підтримка братами Рубінштейн Харківського відділення ІРМТ у перші роки його існування. Дружні й творчі стосунки І. І. Слатіна з багатьма провідними музикантами свого часу, вихованцями і професорами Московської та Санкт-Петербурзької консерваторій, відіграли виключно важливу роль у становленні та розвитку професійної музичної освіти у Харкові, піднесенні загальнономіської культури. Багато у чому саме відділенню ІРМТ українське місто було зобов'язане почесним статусом одного з найбільш великих музичних центрів країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Государственный Центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК), Альбом РМО, п. 5, № 978. (Письмо И. И. Слатина В. И. Сафонову от 21 августа 1904 г.). — Л. 11.
2. Ленинградский областной архив в г. Выборге (ЛОГАВ), ф. 408, оп. 1, дело № 580. (Докладная Записка А. К. Глазунова в главную Дирекцию ИРМО от 27 сент. 1917 г.). — Л. 5.
3. ЛОГАВ, ф. 408, оп. 1, дело № 263. (Программы преподавания художественных предметов в Харьковском музыкальном училище ИРМО, утвержденные... 20 ноября 1884 г.). — Л. 10.
4. ЛОГАВ, ф. 408, оп. 1, дело № 263. (Рецензия худ. Совета Московской консерватории на программы художеств. предметов Киевского и Харьковского училищ от 15 февр. 1884 г.). — Л. 7.
5. Российская Национальная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (РНБ), ф. 816, оп., ед. хр. 1846. (Письмо И. И. Слатина Н. Ф. Финдейзену от 23 февр. 1905 г.). — Л. 14.
6. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства (СПбГАТИ), ф. 66, № 7. (Альбом отделения Русского музыкального общества / в бытность директором его профессора Ильи Ильича Слатина). — Л. 11.
7. СПбГАТИ, ф. 28, оп. 2, ед. хр. 737. (Письмо Ф. С. Акименко М. О. Штейнбергу, [б. д.]).
8. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст. [Текст] / О. В. Кононова. — Харків : Основа, 2004. — 175 с.
9. Местные известия // Харьковские губернские ведомости. — 1880. — 28 марта.
10. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1873/74 уч. год // Харьковские губернские ведомости. — 1874. — 6 сентября.
11. По поводу посещения А. Г. Рубинштейном Харькова // Харьковские губернские ведомости. — 1893. — 28 апреля.
12. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3-х т. / Сост., текстолог. подгот., коммент. и вступ. ст. : Л. А. Баренбойм / А. Г. Рубинштейн. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1 : Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. — 215 с.
13. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3 т. / Сост., текстолог. подгот., коммент. и вступ. ст. : Л. А. Баренбойм / А. Г. Рубинштейн. — М. : Музыка, 1986. — Т. 3 : Письма (1872 — 1894). Лекции по истории фортепианной литературы. — 279 с.
14. Хроника // Харьковские губернские ведомости. — 1883. — 8 сентября.
15. Экзамены в музыкальном училище // Южный край. — 1889. — 17 мая.

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Є. В. БОГОСЛОВСЬКОГО
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РОСІЇ
ТА УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.**

Розкрито основні етапи музичної, науково-педагогічної та громадської діяльності представника московської теоретичної та фортепіанної шкіл Є. В. Богословського (1874-1941), його роль в культурно-просвітницькому процесі на теренах Росії та України (Чернігівщина) кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.

Ключові слова: Євген Богословський, музикознавець, історія музики, Музичні товариства, Московська консерваторія, Чернігівщина.

Олег Бадалов. Творческая деятельность Е. В. Богословского в контексте развития музыкальной культуры России и Украины конца XIX – первой трети XX ст.

Раскрыты основные этапы музыкальной, научно-педагогической и общественной деятельности профессора Московской консерватории Евгения Богословского (1874-1941), его просветительская роль в музыкальной культуре России и Украины (Черниговщина) конца XIX – первой трети XX ст.

Ключевые слова: Евгений Богословский, музыковед, история музыки, Музыкальные общества, Московская консерватория, Черниговщина.

Oleg Badalov. Creative activities of Eugene Bohoslovsky in a context of Russian and Ukrainian musical culture of the end of XIX – the first third of XX century

The article is devoted to the investigation of manifold scientific and music-creative activity of the musicologist, pianist, professor of Moscow Conservatoire, which made a valuable contribution to the musical professional education in Ukraine (Chernigov region). A great deal of new materials extracted from archives is being introduced.

Key words: Eugene Bohoslovsky, musicologist, history of music, Music societies, Moscow Conservatoire, Chernigov region.

Постановка проблеми. В умовах реформування системи вищої освіти України та Росії важливого значення набуває вивчення та осмислення спадщини визначних діячів національних музичних шкіл, що дає

змогу окреслити прогресивні ідеї, проаналізувати досягнення теорії і практики минувшини з метою їх практичного впровадження у сучасний музично-освітній процес. До числа таких діячів належить активний учасник музично-просвітницького руху Росії та України кінця XIX – першої третини XX ст. Євген Васильович Богословський (1874-1941), чия творча діяльність досі не була предметом ґрунтовного вивчення та наукового осмислення, що обумовлює актуальність обраної теми.

Мета статті – висвітлення творчого шляху та здобутків Є. Богословського як непересічного представника московської теоретичної та фортепіанної шкіл. **Об’єкт дослідження** – музична культура Росії та України кінця XIX – початку XX ст. **Предмет** – творча діяльність Є. Богословського в контексті розвитку російської та української музичної культур визначеного періоду.

Аналіз останніх публікацій: комплексне дослідження спадку Є. Богословського науковцями не здійснювалося. Оглядово висвітлено чернігівський період життя митця у дисертації Т. Ляшенко (2006) [20]. Автор статті досліджує проблему в більш широкому культурологічному аспекті, що складає наукову новизну публікації.

Євген Васильович Богословський народився 26 грудня 1874 р. у Нижньому Новгороді в родині вчителя. Початкову музичну освіту отримав у музичній школі П. Пушечникової [2]. У 1892-1894 рр. Є. Богословський навчається у Харківському університеті на історико-філологічному факультеті. З 1894 р. він продовжує освіту у Московському університеті, а також стає студентом Московської консерваторії, де навчається у фортепіанному класі М. Шишкіна, з теорії – у С. Танєєва. Консерваторію Є. Богословський закінчив у 1900 р. У 1908-1909 рр. він студіювався у Регенсбурзькій органній школі (Німеччина).

Ще під час навчання у консерваторії Є. Богословський стає активним учасником музичного життя Москви. У 1898-1911 рр. він був постійним концертмейстером Товариства «Кружок любителей русской музыки», яке відіграло велику роль у розвитку російського музичного мистецтва. Безліч творів майже всіх російських композиторів того часу було вперше виконано за участю Є. Богословського. Його сценічними партнерами були Л. Собінов, М. Дейша-Сіоніцька, Н. Забіла-Врубель, Ф. Шаляпін, А. Брандуков, С. Рахманінов, Л. Ніколаєв та ін. [15].

Активну участь як концертмейстер та лектор-музикознавець Є. Богословський брав у роботі Товариства «Будинок пісні», діяльність якого стала визначним етапом у розвитку російського камерно-вокального виконавства. Засновниця товариства М. Оленіна-д'Альгейм високо цінувала талант Є. Богословського. Саме його вона вважала найкращим інтерпретатором творів М. Мусоргського серед всіх акомпаніаторів, з якими їй довелося виступати [17].

Незважаючи на сценічний успіх та ангажементи, Є. Богословський не залишається у межах суто піаністичної діяльності. Потреби часу змушують митця шукати нових шляхів взаємодії з аудиторією, що стрімко змінюється, стає більш демократичною. Він створює музичні програми просвітницького спрямування, що поєднували науковий підхід у викладенні теоретичного матеріалу та високого гатунку музичні інтерпретації творів П. Чайковського, Р. Шумана, В. А. Моцарта та інших видатних композиторів. З цими програмами Є. Богословський багато виступає у Москві, Петербурзі, Харкові, Ніколаєві, Києві, Чернігові, Самарі, Рязані, Катеринославі, Кисловодську [16].

Важливою складовою творчої діяльності Є. Богословського була його участь у Товаристві «Музично-теоретична бібліотека» (1908-1924), одним із засновників якого він був. Діяльність невеликого кола музикантів, що утворили це товариство за ініціативою С. Танеєва, швидко привернула увагу громадськості. Кількість учасників товариства стрімко збільшувалася, розширювалися напрями його діяльності. Так, при Товаристві було відкрито читальний зал імені М. Рубінштейна. З нагоди цієї події Є. Богословський виголосив промову, що була надрукована у журналі «Музыка» від 19 березня 1911 р. Науковець охарактеризував стан справ у російському музикознавстві та зазначив, що за повної відсутності музично-теоретичних бібліотек у Росії відкриття читального залу принесе велику користь [10]. У 1912 р. Товариство відкриває історичний відділ під головуванням Є. Богословського. На засіданні відділу він зробив доповідь «Положение научных занятий историей музыки на Западе и у нас» (також надруковану у журналі «Музыка» – від 8 грудня 1912 р.) У ній Є. Богословський аналізує основні праці західноєвропейських вчених з цього питання, і наголошує на існуючій величезній різниці у вивченні даної дисципліни в Росії та на Заході. Він зауважує, що до 1912 р. за кордоном

питаннями історії музики займався ряд крупних вчених, зусиллями яких було досягнуто значних результатів. Вітчизняна ж наукова думка недостатньо працювала у цьому напрямі, і результати цієї роботи, порівняно із Заходом, жалюгідні. Причини такого стану справ Є. Богословський вбачає у відсутності наукової кафедри історії музики у музичних та загальноосвітніх навчальних закладах [10]. Вчений висуває низку мистецтвознавчих проблем, серед яких – питання вивчення витоків вітчизняного музичного мистецтва, проблема взаємовпливів польської та російської музичних культур тощо. Наприкінці доповіді Є. Богословський висловлює сподівання на подолання такого стану справ завдяки потужній діяльності Товариства «Музично-теоретична бібліотека».

Педагогічний шлях Є. Богословського розпочався одразу після закінчення Московської консерваторії. З 1901 р. він читає лекції з історії музики та веде клас фортепіано у Музично-педагогічному інституті Є. Візлер [18, с. 245] та Музично-драматичному училищі Московського філармонійного товариства. Під час суспільних зрушень, викликаних подіями 1905 р., Є. Богословський брав активну участь у боротьбі викладачів училища за автономію його від Правління та обмеження повноважень останнього. Так, Є. Богословський розробляє ряд пропозицій щодо зміни Уставу училища, які були підтримані та впроваджені на загальних зборах [9].

У 1906-1916 рр. Є. Богословський працював у Народній консерваторії в Москві, одним із засновників якої він був разом із С. Танєєвим, Б. Яворським, Є. Ліньовою та ін., де викладав фортепіано та історію музики. У 1911 р. Є. Богословський представляв Народну консерваторію та Товариство «Музично-теоретична бібліотека» на Міжнародному музичному конгресі у Лондоні [21, с. 19].

У 1916-1919 рр. Є. Богословський веде викладацьку роботу у Московській консерваторії. Він створює курс музично-історичних лекцій, який оформлює у ґрунтовне дослідження «Загальна історія музики». Цією працею Є. Богословський закладає початок вітчизняного історичного музикознавства. У час, що передував появі курсу Є. Богословського, викладання історії музики у Московській консерваторії проводилося на досить низькому рівні. Про це згадував Л. Ніколаєв: «... не хочучи скуцати на історії музики. Больно уж скверно читают» [1].

Збір матеріалів для курсу лекцій, що охоплював період від музики народів Давнього Сходу, Китаю, Давньої Греції до XX ст., Є. Богословський розпочав ще 1896 р. [5]. Сприятливими факторами для створення на його основі фундаментального дослідження була наукова діяльність у «Музично-теоретичній бібліотеці», де Є. Богословський мав можливість обговорювати власні історичні пошуки й знайомитися з розвідками сучасників, та його педагогічна робота, в якій він практично застосовував отримані результати.

Цікаво, що Є. Богословський створив два варіанти «Загальної історії музики»: російський та український. В українському варіанті дослідження він здійснює аналіз творчості М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Вериківського, В. Косенка, П. Сениці, М. Вербицького, І. Лавровського, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвинського. Таким чином, Є. Богословський стояв і у витоків українського музикознавства.

Рукопис «Загальної історії музики» російською мовою було підготовлено до видання і передано до Державного інституту музичної науки. На жаль, під час злиття інституту з Академією мистецьких наук екземпляр праці було втрачено [13]. У фонді Є. Богословського у Російському державному архіві літератури та мистецтва зберігаються чернетки лекцій російською [4] та українською мовами [7], що дають уяву про ґрунтовність праці та історизм мислення її автора, на протигагу курсу А. Ільїнського (попередника Є. Богословського), що являв собою зібрання фактів, перелік подій музичного життя, біографій композиторів, назв творів, але не мав ніякої музично-історичної концепції.

У Московській консерваторії Є. Богословський читав також власний курс лекцій «Історія фортепіанної літератури у зв'язку з еволюцією стилів та форм фортепіанної музики». Остаточне завершення роботи над дослідженням датовано вереснем 1916 р. «Історія...» має обсяг 338 машинописних сторінок і складається з 12 лекцій, в яких розглядається історія західноєвропейської фортепіанної літератури від її витоків до творчості Бетховена включно. Знайомство з фактичним матеріалом, а також з бібліографічною частиною «Історії фортепіанної літератури...» дає уявлення про велику ерудицію автора і глибоке вивчення ним праць західноєвропейських істориків музики [11].

Свідченням різнобічності музикознавчих інтересів Є. Богословського є нарис «Современные музыкальные течения в России» [6]. В ньому автор розглядає творчість московських композиторів – О. Скрябіна, С. Танєєва, С. Рахманінова, М. Метнера, О. Кастальського. Як глибокий музикант, що тонко відчуває природу того чи іншого композитора, Є. Богословський наводить стислі, але яскраві і влучні характеристики стилю своїх сучасників. Останньою роботою Є. Богословського, надрукованою у чернігівській газеті «Більшовик» у 1940 р., став нарис «Композитори», де він пише про своїх однокурсників по консерваторії, що згодом стали видатними митцями – Р. Глієра, Л. Ніколаєва, І. Саца [8].

Підтвердженням значення наукової роботи Є. Богословського може слугувати характеристика, що була надана групою професорів Московської консерваторії, де зазначалося, що Є. В. Богословський «как профессор истории музыки в консерватории <...> много содействовал поднятию научно-теоретического уровня истории музыки в нашей стране» [3].

На початку 1918 р. Є. Богословський разом з О. Гольденвейзером, К. Ігумновим, Н. Брюсовою та ін. бере активну участь у роботі Музичної ради, створеної з ініціативи Наркомпросу [19, с. 53]. Євгена Васильовича обирають до комісії по реформі спеціальної музичної освіти і викладання музики в середній школі. Але у 1919 р. Є. Богословського спіткала важка хвороба, і він був змушений переїхати до Чернігова, де мешкала його мати.

Є. Богословський здобув прихильність чернігівської публіки у 1898 р., коли почав приїжджати до міста з концертами. Разом з місцевими музикантами він створював різноманітні камерні ансамблі. Учасниками чернігівських імпрез Є. Богословського були також і московські митці І. Сац, Л. Ніколаєв, О. Гедіке, Л. Собінов, Н. Райський, М. Дейша-Сіоніцька та ін. Таким чином, Є. Богословський спрямовував музичне життя Чернігова в русло академічного мистецтва, що сприяло професіоналізації музичної освіти регіону на початку ХХ ст. Так, у 1904 р. було засновано Чернігівське музичне училище, у 1907 р., за активного сприяння Є. Богословського, – Чернігівське відділення Російського Музичного Товариства, а у 1908 р. – музичні класи при ньому.

З переїздом до Чернігова Є. Богословський поринає у вир мистецького життя міста. Він завідує навчальною частиною Чернігівської музичної профшколи, викладає там історію музики, гармонію, композицію, фортепіано, очолює сектор музики в Губнарпросі.

Незважаючи на те, що московські [14] та київські [12] колеги запрошували Є. Богословського до роботи у консерваторіях, він залишається у Чернігові. Він пише низку статей, де аналізує творчість сучасних українських композиторів, працює над варіантом «Загальної історії музики» українською мовою, концертує, викладає, займається лекторською та громадською діяльністю. 8 вересня 1941 р., під час бомбардування Чернігова німецько-фашистською авіацією, життя Євгена Васильовича Богословського трагічно обірвалося.

Висновки. З наведених фактів можна констатувати, що творча діяльність Є. В. Богословського складалася з трьох взаємопов'язаних напрямів: концертного, науково-педагогічного та громадсько-просвітницького.

З перших своїх виступів на концертній сцені Є. Богословський став на шлях першопрохідця національного російського музичного мистецтва, а згодом, як музикознавець та педагог, – і українського. Цей вибір молодого талановитого піаніста був сміливим кроком в умовах музичного життя кінця XIX – початку XX ст., коли національне мистецтво перебувало у важкому стані, і розвивалося, головним чином, у рамках функціонування численних гуртків та товариств. Концертна діяльність цих об'єднань стала визначальною у формуванні багатьох явищ вітчизняної музичної культури, а також багатьох творчих індивідуальностей. Вони, – творча молодь зламу століть, – ставали членами діючих культурних товариств та утворювали нові. Столичні миці, завдяки гастролям, поступово розорювали і культурне поле країни. Таким чином, концертна діяльність Є. Богословського одразу набула просвітницького спрямування.

Своєю науковою діяльністю, що тривала у «Музично-теоретичній бібліотеці», у Московській консерваторії та у Чернігівській музпрофшколі і позначилася створенням праць з історії світової, сучасної російської та української музики, фортепіанного мистецтва, Є. Богословський заклав підґрунтя розвитку того типу музичного історизму, що остаточно сформувався у 20-ті рр. вже за радянських часів.

Значна громадсько-просвітницька діяльність Є. Богословського як виконавця-піаніста та лектора завдяки великій географії його подорожей сприяла поширенню музичного мистецтва, підняттю загального рівня освіченості суспільства. Своєю виконавською та музично-педагогічною діяльністю на Чернігівщині Є. Богословський сприяв професіоналізації музичної освіти регіону, а згодом став одним з провідних викладачів Чернігівського музичного училища та керівником освітянського руху краю.

Перспективи подальших досліджень поставленої проблеми. Не викликає сумнівів те, що у своїй творчій діяльності Є. Богословський наслідує шляхетні традиції вітчизняної музичної культури. Як людина, більшу частину творчого життя пов'язана з Московською консерваторією, Є. Богословський став типовою й надзвичайно яскравою особистістю, що представляла традиції консерваторії, перейняті ним від М. Рубінштейна через С. Танєєва. Перш за все, це – просвітницька спрямованість вітчизняного музичного мистецтва, неподільний зв'язок діячів як російської, так і української музичної культури з демократичним рухом.

Вивчення творчої діяльності Є. Богословського дозволить відтворити цілісну картину його мистецького буття, значно збагатить уявлення про розвиток російського та українського музикознавства, камерно-інструментального виконавства, сприятиме з'ясуванню регіональних особливостей розвитку української музичної культури та педагогіки, розумінню процесів становлення професійної музичної освіти в Україні та Росії та прогнозуванню її розвитку у майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Державний центральний музей музичної культури імені М. І. Глінки (далі – ДЦММК).* — Ф. 129. — № 172.
2. *ДЦММК* — Ф. 203. — № 121.
3. *ДЦММК* — Ф. 203. — № 232. — Арк. 1.
4. *Російський державний архів літератури та мистецтва (далі – РДАЛІ).* — Ф. 2061. — Оп. 1. — Од. зб. 1—10.
5. *РДАЛІ.* — Ф. 2061. — Оп. 1. — Од. зб. 6.
6. *Там само.* — Арк. 183—190.
7. *РДАЛІ.* — Ф. 2061. — Оп. 1. — Од. зб. 11—14.

8. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 1. — Од. зб. 15.
9. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 1. — Од. зб. 23.
10. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 2. — Од. зб. 4.
11. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 2. — Од. зб. 5.
12. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 2. — Од. зб. 15.
13. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 2. — Од. зб. 19. — Арк. 2.
14. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 2. — Од. зб. 21.
15. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 3. — Од. зб. 39.
16. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 3. — Од. зб. 44. — Арк. 8.
17. РДАЛІ. — Ф. 2061. — Оп. 3. — Од. зб. 44. — Арк. 13.
18. Власов В. *Встречи [Текст] : Воспоминания и статьи / Владимир Власов.* — М. : Сов. композитор, 1979. — 299 с.
19. *Культурная жизнь в СССР. Хроника. 1917-1927 [Текст] / Сост. Л. В. Иванова и др.* — М. : Наука, 1975. — Т. 1. — 768 с.
20. Ляшенко Т. В. *Музична діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини в контексті української музичної культури першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Тетяна Валеріївна Ляшенко ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.* — К., 2006. — 196 с.
21. *Report of the Fours Congress of the International Musical Society. London. May 29 to June 3 1911.* — London : Novello and company, Limited, Printers. — 1912. — 428 p.

УДК 37.013(092),18/19”

Галина Полянська

РОДИНА ОГОЛЕВЦІВ У КОНТЕКСТІ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Стаття присвячена родині Оголевців, представники якої зробили вагомий внесок у розвиток української культури. Розглянуто громадську та просвітницьку діяльність С. Я. Оголевця. Наведено нові маловідомі факти з біографії його синів Володимира та Олексія і висвітлено їх творчу діяльність у сфері музики та музикознавства ХХ сторіччя.

Ключові слова: українська культура, Оголевець, Полтава, музика, мистецтво, просвітництво.

Галина Полянская. Семья Оголевцев в контексте просветительской деятельности

Статья посвящена семье Оголевцев, представители которой внесли весомый вклад в развитие украинской культуры. Рассмотрена общественная и просветительская деятельность С. Я. Оголевца. Приведены новые малоизвестные факты биографии его сыновей Владимира и Алексея и освещена их творческая деятельность в сфере музыки и музыковедения XX в.

Ключевые слова: украинская культура, Оголевец, Полтава, музыка, искусство, просвещение.

Galina Polyanskaya. Ogolevets family in a context of enlightening activities

The article is devoted to Ogolevets family whose representatives made a powerful contribution to the development of Ukrainian culture. Public and educational activity of S. J. Ogolevets is discussed. We present new little-known facts of the biography of his sons Vladimir and Alexey and show their creative activity in a sphere of music and musicology of XX century.

Key words: Ukrainian culture, Ogolevets, Poltava, music, art, enlightenment.

*Автор виносить глибоку подяку
Анні Володимирівні Оголевець
за надані матеріали та численні консультації.*

Просвітницькі ідеї Антона та Миколи Рубінштейнів і результати їх упровадження свого часу змінили стан музичної освіти і концертної діяльності в Російській імперії. Мистецьке служіння учнів та послідовників цих видатних майстрів осяяло найвіддаленіші куточки великої держави, заслужило визнання і увійшло до пам'яті нащадків. Відкриття консерваторій та відділень ІРМТ, численні концертні програми, читання лекцій, спрямовані на ствердження класичного музичного мистецтва як невід'ємної частини життя людини – усе це луною відізналося майже по всіх великих містах й навіть провінційних містечках країни.

В українській культурі просвітницькі ідеї, впроваджені братами Рубінштейн, також знайшли своїх продовжувачів. Наша історія зберігає багато імен яскравих особистостей, що залишили по собі глибокий слід. Проте в пам'яті культурної спільноти відбувається постійний

рух: одні імена виринають із небуття, інші відходять на периферію. Трапляється, що яскравий спалах нової зірки привертає пильну увагу і світло загального контексту тьмянішає або зовсім зникає.

Олексій Степанович Оголевець, один із творців теоретичних і практичних основ мікротонавої музики, людина бурхливої долі, увійшов у музичну науку, вже маючи більше трьох десятиріч життєвого шляху, але встиг зробити так багато, що значення його діяльності повністю не усвідомлено й донині. *Актуальність* статті полягає в розкритті невідомого широкому загалу контексту формування особистості видатного вченого. *Метою* публікації є узагальнення розрізненої та надання нової інформації про велику полтавську родину Оголевців, яка своєю самовідданою працею на духовній ниві залишила глибокий слід в українській культурі. *Об'єктом* виступають традиції духовного життя цієї родини, *предметом* – просвітницька діяльність її представників.

Наприкінці XIX і на початку XX ст. губернське місто Полтава із його шістдесятма тисячами населення було досить значним культурним центром. На відкритих майданчиках Міського та Чинівницького садів проходили концерти за участю симфонічного оркестру Д. Ахшарумова. У кількох концертних залах (Другого громадського зібрання, губернської земської управи та Дворянського зібрання) свого часу гастролювали А. Рубінштейн, М. Мусоргський та Д. Леонова, А. Контський, О. Зілоті, А. Аренський та інші відомі музиканти. У багатьох оселях був (і звучав) якийсь музичний інструмент.

Неповторності музичній атмосфері міста надавала й яскрава особистість композитора і піаніста Леоніда Леонідовича Лісовського (1866-1934). Одержавши ґрунтовну освіту¹, у 1899-1910 рр. Л. Лісовський працював у Полтаві – був директором приватної музичної школи Ф. Базилевич, інспектором музики і викладачем фортепіано та хорового співу в Інституті шляхетних дівчат [3]. Культурне життя міста він описав у спогадах «Десять лет в Полтаве», що залишилися в рукопису і зберігаються в НБУ ім. В. Вернадського. Його свідчення

¹ Він закінчив харківську гімназію, історико-філологічний факультет Харківського університету (1890) та Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу композиції М. Ф. Соловйова (1897).

переконають у тому, що в Полтаві інтерес до музичного мистецтва виявляли не тільки професіонали, а й представники знаті та передової інтелігенції. У спогадах фігурують начальник Інституту шляхетних дівчат, віце-губернатор, директор Кадетського корпусу, предводитель дворянства [3, с. 172—173]. Сам Л. Лісовський активно виступав як музичний критик і композитор – його твори різних жанрів постійно звучали в концертах, музичні рецензії регулярно з'являлися на сторінках газети «Полтавские губернские ведомости», а педагогічна діяльність зростила майбутніх активних діячів національного відродження. Серед його вихованців – композитор, диригент і педагог Ф. Попадич, хоровий диригент М. Різенко, піаністка А. Силенчук, музикознавці Володимир та Олексій Оголевці [3, с. 169].

Досить відомою в місті була уся родина Оголевців. Її глава – Степан Якович Оголевець (1857-1937) – народився в Полтаві в багатодітній сім'ї чиновника. Його юність і молоді роки збіглися із періодом розвитку революційно-демократичного руху [1]. Сумління кинуло його у вир політичної боротьби, і почалося калейдоскопічне життя: виключення з гімназії за участь у революційному гуртку, екзамен на звання «фельдшерського учня», навчання на медичному факультеті Київського університету й одночасна пропаганда народницьких ідей серед робочих «Арсеналу» і Київських залізничних майстерень, добровільна солдатчина (щоб бути ближчим до народу), добровільна явка до воєнного суду зі свідченням на користь друга, арешт, заслання. А після звільнення – негласний нагляд поліції, загроза нового арешту й таємний виїзд за кордон, до Відня. Повернення до Полтави відбулося на початку 1884 р. Тут він вступає на службу до губернського земства, потім до казенної палати (податковим інспектором) та обирається гласним Полтавської думи [8, с. 118].

Сорок років його служіння рідному місту залишили у Полтаві помітний слід. «Степан Якович був одним із прогресивних громадських діячів, сприяв здійсненню багатьох корисних справ у галузі культури, народної освіти, охорони здоров'я і землевпорядкування. З його ім'ям пов'язане спорудження міської електростанції, проведення водогону, будівництво приміщення міського театру» [8, с. 119]. Останній проєкт утілювався в життя під його особистим прискіпливим наглядом. Театральна завіса, виконана на замовлення С. Я. Оголевця художни-

ком Г. Г. Мясоєдовим, нині зберігається в Полтавському краєзнавчому музеї.

Художник-передвижник Г. Г. Мясоєдов був близьким другом родини, до кола спілкування якої належали також письменник В. Г. Короленко, скульптор Л. В. Позен, лікар О. О. Волкенштейн, літератор М. І. Сосновський та інші міські діячі: адвокати, викладачі, земські службовці... З родинами В. Г. Короленка та Г. Г. Мясоєдова підтримувалися особливо приятельські стосунки: Оголевців радо приймали в будинку письменника, а музичні вечори в садибі художника не обходилися без синів Степана Яковича: студенти Віктор та Василь грали відповідно на скрипці та віолончелі, учитель гімназії Володимир – на фортепіано. Музика постійно звучала і в будинку Оголевців. Дружина Степана Яковича – Анна Василівна – мала гарний голос, уміла й любила співати, заохочувала до музикування своїх дітей.

У родині їх було семеро: Володимир, Василь, Віктор, Олексій, Георгій, Зінаїда та Олександра (померла в 15-му віці). Кожен обрав власний життєвий шлях, але всі мали схильність до занять мистецтвом і багато уваги приділяли музиці.

Середні сини Степана Яковича – Віктор та Олексій – до того ж, серйозно захоплювалися живописом, а Олексій вивчав ще й теорію живопису, архітектури і літератури. Творчі інтереси підтримувалися батьками: Віктор, майбутній економіст-юрист (1889-1985), навчався малюванню в Марії Ервінівни Бухгейм, учениці Г. Мясоєдова. Живописом він займався все життя і залишив по собі більше 300 робіт. Неодноразово брав участь у московських виставках робіт самодіяльних художників і мав навіть персональні виставки (у Москві та Полтаві). Йому належать спогади про Г. Мясоєдова, низка статей про діячів мистецтва, зокрема, про скульптора Л. Позена і композитора О. Скрябіна. У 1972 р. у Москві вийшла укладена ним книжка: «Г. Г. Мясоєдов. Письма. Документы. Воспоминания». Олексій в «Автобіографії» [5, с. 977] згадує, що навчався живопису в А. І. Рощиної та користувався консультаціями Г. Г. Мясоєдова.

Краса приваблювала й Георгія Оголевця. Однак він, на відміну від старших братів, схилився до живої природи. Учений-спеціаліст ВІЛАРУ (Всесоюзний науково-дослідний інститут лікарських та ароматичних рослин), відповідальний секретар бюлетеня Головного

ботанічного саду АН СРСР, автор низки наукових статей, «Энциклопедического словаря лекарственных, эфирномасличных и ядовитых растений» та редактор словника-довідника «Декоративное садоводство», – він усе життя присвятив розвиткові улюбленої науки та пропаганді її здобутків.

Старший син Степана Оголевця, *Володимир*, який із гімназичного віку матеріально підтримував сім'ю (займався репетиторством) і якого молодші брати й сестри, глибоко шануючи, називали своїм другим батьком, – філолог, юрист, музикознавець і композитор, – один із тих діячів нашої культури, хто служив їй усе життя, але чие ім'я на багато років було забуте історією.

Народився він у Полтаві в 1884 р. Навчаючись у гімназії, упродовж чотирьох років брав уроки фортепіанної гри у Л. Лісовського і постійно відвідував не тільки всі концерти симфонічного оркестру Д. Ахшарумова, але й усі його репетиції [4, с. 131].

Закінчивши гімназію, Володимир вступив на історико-філологічний факультет Київського університету Св. Володимира. Одержавши в 1907 р. диплом першого ступеня, був залишений для підготовки до професорського звання, але до роботи його, як неблагонадійного, не допустили, бо під час навчання він брав участь у студентському русі.

Відчуваючи відповідальність за долю молодших братів і сестер, В. Оголевець почав учителювати в середніх навчальних закладах Києва (1907-1908 рр.), а згодом Полтави (1908-1912 рр.) – викладав латинську мову та російську словесність. Це були роки творчого злету митця та вченого – на них припадає інтенсивна просвітницька діяльність: напружена праця композитора й диригента, плідна наукова робота філолога й музикознавця. Зокрема, він був одним з ініціаторів і організаторів Полтавського товариства аматорів камерної музики, котре існувало в 1909-1911 рр.; улаштував музичні вечори й концерти, присвячені Бетховену, Веберу, Мендельсону, Римському-Корсакову, Чайковському, виступав із лекціями на музикознавчі та літературознавчі теми й зарекомендував себе як серйозний дослідник і блискучий оратор. Особливо запам'яталась землякам промова В. Оголевця, виголошена на міському ювілейному вечорі на честь сторіччя від дня народження М. Гоголя (1909). Половина збору з цього вечора пішла у фонд спорудження пам'ятника письменникові [4, с. 132].

Його симфонічні твори – музична картина «Прометей» (1908), «Триумфальное шествие Юлия Цезаря» (із сюїти «Юлий Цезарь», 1910), «Колядка» (1910), «Украинская сюита» (1911) – неодноразово виконувалися в Полтаві, Харкові та Катеринославі (нині Дніпропетровськ) під орудою автора. Фінал «Украинской сюиты» у травні 1908 р. прозвучав у концерті оркестру Д. Ахшарумова [Там само].

Щодо наукових інтересів В. Оголевця, то на той час вони зосереджувалися здебільшого в літературній сфері. Філолога зацікавило «Слово о полку Игореве», а увагу музикознавця привернули симфонії Бетховена. Кілька праць були рекомендовані Міністерством народної освіти як посібники для середніх навчальних закладів.

Робота «Симфонии Бетховена: популярно-критический очерк» (Київ, 1913) на свій час була новим словом у науці і ввійшла до видання «Краткий библиографический указатель важнейшей литературы о Бетховене» (1927).

У 1912 р. В. Оголевець знову стає студентом: вступає на юридичний факультет Київського університету, але не зраджує своїх уподобань і бере активну участь у музичному житті міста. Упродовж кількох місяців за підписом «В. О.» і «Консерватор» у київських «Останніх новостях» було надруковано 26 музикознавчих рецензій, серед яких – відзиви на концерти С. Рахманінова, С. Кусевицького, Я. Хейфеця, П. Казальса. Водночас, реалізуючи власні філологічні пошуки, провітник створює підручник «Грамматика русского языка» у двох частинах («Этимология» й «Синтаксис»), що виходять друком у 1914 і 1915 рр. Оригінальний відбір теоретичного й ілюстративного матеріалу, метод викладу та логічність, простота формулювань привернули увагу педагогічної спільноти, і «Грамматика» одразу була рекомендована як посібник для середніх навчальних закладів [4, с. 133].

1915 р. Київський університет у зв'язку із військовими подіями (тривала Перша світова війна) евакуювався до Саратова. Володимир Степанович повернувся до Полтави, а восени в Харкові склав екстерном випускні іспити, здобувши кваліфікацію кандидата на судові посади. Упродовж 1915-1927 рр. він працював у Полтаві як юрист у різних установах.

До педагогічної роботи він повернувся в 1927 р. – став викладати історію музики в музичній школі, а з вересня 1929 р. пов'язав свою

долю з Полтавським педагогічним інститутом, де вів курси теорії літератури та історії російської літератури. У 1933-1935 рр. керував роботою аспірантів; у 1935 р. був призначений на посаду завідувача кафедри російської літератури, а наступного року за друковані праці державною кваліфікаційною комісією при Наркомосі УРСР йому було надане звання доцента літературознавства. За цим сухим переліком фактів стоїть багаторічна виснажлива праця, адже, викладач мав щодня аудиторне навантаження у 8-10 академічних годин. У вихідні дні часто доводилося читати публічні лекції, переважно з історії літератури. Лекції користувалися популярністю: В. Оголевець був знаною й шанованою людиною – його охоче запрошували в різні установи міста й області. Але виступів, пов'язаних із музикою, ставало все менше – музичне життя в Полтаві занепадало. Лише іноді в інституті він проводив музичні вечори, де свою розповідь завжди ілюстрував грою на фортепіано [4, с. 133].

Ті, хто навчався у Володимира Степановича (серед них музикознавець Т. Шеффер, хоровий диригент, засновник музею «Музична Полтавщина» М. Фісун, педагоги К. Ходосов та В. Сухомлинський), згадують його як природженого педагога, майстра своєї справи, що приваблював аудиторію глибокими енциклопедичними знаннями, логічністю й стрункістю викладу, точністю й образністю бездоганної літературної мови, мав незаперечний авторитет серед студентів і колег і був для них взірцем людяності й вимогливості до себе. У спогадах Карпа Ходосова із захопленням згадується лектор Оголевець, що цитував напам'ять розділи з творів давньоруської літератури та цілі сторінки класиків, вражаючи студентів своєю ерудицією [6, с. 124—125].

Володимир Степановичу була притаманна виняткова сила духу, й удари долі він зустрічав мужньо, а їх йому випало чимало: утрата зору, тяжка хвороба й передчасна смерть дружини (у 1937 р. він залишився вдівцем із двома дочками-підлітками); важка хвороба 80-річної матері, її смерть у жовтні 1943 р.; в окупаційні часи – смертельна небезпека (покійна дружина була єврейкою, і все місто це знало); утиски й дискримінація після визволення Полтави (словосполучення «перебував на окупованій території» в ті часи звучало як вирок). У січні 1947 р. «за власним бажанням» його увільнили від обов'язків завідувача кафедри; у березні того ж року наказом по інституту він був «відраджений у

розпорядження Міністерства освіти», а менше ніж через рік був змушений залишити викладання в музичному училищі (куди влаштувався після звільнення з інституту) та вийти на пенсію [4, с. 134—135].

Усі спроби В.Оголевця поновитися на роботі виявилися марними, хоч йому офіційно нічого не інкримінували: його співчутливо вислуховували й обіцяли посприяти... у майбутньому.

«Двадцять два довгих роки провів він майже у вакуумі (помер у Полтаві після важкої хвороби 12 липня 1970 р.). Але не занепав духом: багато читав, переважно німецькою мовою [зір частково відновився в одному оці в 1940 р. – Г. П.], грав на роялі, слухав музику в грамзапису із власної фонотеки. Його ерудиція та пам'ять стали в пригоді багатьом, хто звертався до нього в історико-краєзнавчих питаннях. Зокрема, він написав спогади про Д. В. Ахшарумова і віддав їх у розпорядження Л. С. Кауфмана, який працював над книгою про відомого диригента» [4, с. 134—135]. Ідея створення цієї монографії належить Володимиру Степановичу: він звернувся до композитора Л. М. Ревуцького з листом, у якому запропонував майбутньому авторові свої послуги. Для викладача музичного училища К. Л. Данилової склав «Фактические данные о музыкальной жизни в Полтаве». Саме його свідчення стало вирішальним в ідентифікації всесвітньовідомого вченого Ю. В. Кондратюка з колишнім учнем Полтавської гімназії О. І. Шаргеєм. У 50-ті рр. Володимир Степанович подав до збірника «В. Г. Короленко в воспоминаниях современников» свої спогади, але вони були надруковані лише після смерті автора. Належна оцінка діяльності, а точніше, безкорисного служіння Володимира Оголевця самій ідеї просвітництва почала формуватися лише в останні два десятиліття, коли стали з'являтися публікації про діяльність представників його родини.

Майбутній музикознавець *Олексій Оголевець*, за родинною традицією, водночас із навчанням у полтавській гімназії здобував і музичну освіту. До 1909 р. він студював фортепіанну гру та теорію музики в музичній школі Л. Лісовського, пізніше – у 1912-1916 рр. – навчався у Народній консерваторії в Москві. Серед його викладачів були Б. Л. Яворський, Є. В. Богословський та О. Ф. Гедіке. На старших курсах він уже сам викладав у цьому ж навчальному закладі теоретичні предмети і був асистентом у хоровому класі. Водночас він ви-

ступає як піаніст із власними творами (залишилися в рукописі 5 фортепіанних сонат, багато дрібних творів, романси, ескіз симфонії) і відкриває нову сферу своєї діяльності: редагує літературний альманах «Гюлистан», учасниками якого були В. Брюсов, К. Бальмонт, В. Іванов, Ф. Сологуб та ін. [5, с. 978].

Наступні роки демонструють майже ренесансну багатогранність постаті Олексія Оголевця. Після закінчення юридичного факультету Московського університету він працював начальником міліції в одному з округів Москви. Музику, однак, не полишив і водночас із службою викладав на музичних курсах А. Шора та в музичній школі М. Медведєвої. Дещо пізніше він знову повертається до редагування і працює в низці суспільнополітичних періодичних видань. Визнаний авторитет О. Оголевця дозволяє М. Кольцову доручити йому ведення семінару з мови та літератури з групою робочих поетів, серед яких були С. Міхалков, Я. Смеляков та ін.

Із 1933 р. О. Оголевець повністю присвячує себе музичній науці, вважаючи це головною справою свого життя [5, с. 979]. Він вступає до СК РСФСР, але не як музикознавець, а як композитор, автор фортепіанних творів. До кола його найближчих друзів входять О. Крейн, Д. Шостакович і Ю. Енгель [Там само]. Робота в Ленінградському інституті театру й музики завершилась виданням у 1941 р. фундаментальної праці «Основы гармонического языка». Після закінчення Великої Вітчизняної війни Олексій Степанович організовує кабінет-лабораторію тональних систем у Москві. Він висунув нові принципи темперації, розробив ідеї та експериментальні зразки клавішних інструментів 17- та 29-ступеневого строю. На той час поширеною і досить вивченою була 19-ступенева темперація. («Відомі клавесин В. Одоєвського та фортепіано А. Рубінштейна з такою темперацією» [2, с. 56].) Оголевець займався темперацією від 17- до 200-ступеневої, а максимально зручною кількістю ступенів в октаві уважав 233, однак сам сумнівався у практичному застосуванні таких систем [2, с. 57—58]. У цей період виходить друком його капітальне дослідження «Введение в современное музыкальное мышление» (1946). Заключний етап дослідницької діяльності видатного вченого був присвячений розробці іншої, теж основоположної проблеми сучасного музикознавства – взаємодії словесного й музичного мислення. Його багаторіч-

ні пошуки в цій галузі відбилися у двотомнику «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах» (1960) та «Вокальная драматургия Мусоргского» (1966). Останньою роботою О. Оголевця став збірник статей «Специфика выразительных средств музыки», що вийшов уже після смерті автора, у 1969 р. Фактично Олексій Оголевець започаткував нову галузь науки – історико-теоретичне музикознавство. Його концепція дозволяє розкрити фундаментальні закономірності музичної мови людства на всіх стадіях розвитку як народної, так і професійної творчості [7, с. 136].

Висновки. Нам відомо ще багато фактів із життя та діяльності представників родини Оголевців, що належать до нашого музичного минулого. Але й наведеного вище досить для того, щоб привернути увагу широкої спільноти до результатів їхньої самовідданої роботи. Ім'я Степана Яковича, забуте краєзнавцями, має бути вписаним в історію міста; життя Володимира Степановича у культурно-мистецькому контексті Полтави нагадує титанічну різнобічну діяльність А. Рубінштейна (звичайно, із поправкою на масштаб) і повинно бути відповідно шанованим.

Наукова діяльність Олексія Степановича, який створив унікальну музикознавчу концепцію, ще чекає на докладне дослідження і достойну оцінку.

Так самовіддане служіння своєму народові приносить видимі результати: спілкування із яскравими творчими натурами виховує схильність до творчості; творча діяльність породжує духовне багатство й розкриває обрії нових можливостей, бачення яких надає дієвих імпульсів до реалізації проектів і сили та енергії самим «генераторам ідей». Сказане про наших попередників вкотре підтверджує важливість просвітницької діяльності для розвитку духовної культури народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Викторов С. О. Семидесятник С. Я. Оголевец [Текст] / С. О. Виктор // Вопросы истории. — 1968. — № 1. — С. 211—213.*
2. *Козут Г. Микротоновая музыка [Текст] / Геннадий Козут. — Київ : Наукова думка, 2005. — 164 с.*
3. *Литвиненко А. Л. Лісовський і музичне життя Полтави на зламі*

XIX-XX ст. [Текст] / А. І. Литвиненко // Культура України : Мистецтвознавство [зб. наук. праць]. — Харків : ХДАК, 2001. — Вип. 8. — С. 167—174.

4. *Оголевець А. В. Володимир Степанович Оголевець [Текст] / А. В. Оголевець // Історія Полтавського педагогічного інституту в особах: матеріали конференції, присвяченої 80-річному ювілею інституту. — Полтава : Кларисса, 1995. — С. 130—136.*

5. *Оголевець О. С. Автобіографія [Текст] // Олексій Степанович Оголевець. Основи гармонічної мови. У двох книгах / Репринтне вид. [Упорядник та відп. ред. О. С. Цалай-Якименко]. — Київ-Львів-Полтава : Полтавський літератор, 2006. — Книга друга (IV, V частини). — С. 977—983.*

6. *Ходосов К. Гортаючі сторінки пам'яті... [Текст] / Карпо Ходосов // Дніпро. — 1975. — № 8. — С. 124—125.*

7. *Цалай-Якименко О. С. Оголевець Олексій Степанович / О. С. Цалай-Якименко // Альманах пошани й визнання Полтавщини. 100 видатних особистостей Полтавщини минулих століть. Презентаційно-іміджне видання. — Полтава : Агрополіграфсервіс, 2003. — С. 136—137.*

8. *Чепіль О. Вулицями старої Полтави [Текст] : науково-популярні нариси / Ольга Чепіль. — Полтава : РІК, 2010. — 151 с.*

УДК 37(092):78.071.2(477.53),,18”

Людмила Пікаш

ДМИТРО АХШАРУМОВ – МИТЕЦЬ, ДИРИГЕНТ, ПРОСВІТИТЕЛЬ

Стаття присвячена просвітницькій діяльності Дмитра Ахшарумова – фундатора професійної музичної освіти на Полтавщині. Розглядаються важливі чинники становлення його особистості, вплив на його світогляд діяльності А. Рубінштейна, Л. Ауера.

Ключові слова: диригент-просвітитель, фундатор професійної музичної освіти, Історичні концерти.

Людмила Пікаш. Дмитрій Ахшарумов – творець, дирижёр, просветитель

Статья посвящена просветительской деятельности Дмитрия Ахшарумова – основоположника профессионального музыкального образования на Полтавщине.

тавщине. Рассматриваются важные составляющие становления его личности, влияние на его мировоззрение деятельности А. Рубинштейна, Л. Ауера.

Ключевые слова: дирижёр-просветитель, основатель профессионально-музыкального образования, Исторические концерты.

Lyudmyla Pikash. Dmitriy Ahsharumov as the artist, the conductor, the enlightener

This article is dedicated to his enlightening activity; he founded the professional musical education in the region of Poltava. The most important factors in the formation of his personality are represented in this article as well as his influence on the creative activity of both Anton Rubinstein and Leopold Auer.

Key words: conductor-enlightener, founder of professional musical education, historical concerts.

В останні десятиріччя інтерес суспільства до маловідомих сторінок історії вітчизняної культури значно посилюється. Зростання громадської самосвідомості викликало гостру потребу в духовних цінностях. Історія вириває з небуття імена незаслужено забутих талановитих людей науки, літератури, мистецтва, які в тяжку годину були носіями високих ідей просвітництва, гуманізму, волелюбства. Згадаймо В. Винниченка, Г. Тютюнника, М. Коляду, Т. Шутенко та багатьох інших. Серед них і Дмитро Володимирович Ахшарумов – митець, скрипаль-віртуоз, який багато гастролював по Західній Європі й Росії, талановитий диригент, видатний музичний просвітитель, один із фундаторів музичної професійної освіти на Україні. З його ім'ям пов'язано створення в Полтаві музичних класів, реорганізованих пізніше в музичне училище, що є одним із найстаріших на Україні – в 2013 р. йому виповнюється 110 років. Це не єдине дітище Ахшарумова: в 1922 р. в Феодосії ним заснована музична школа, в якій викладав і він сам.

Досліджень про видатного музиканта дуже мало. Це пояснюється тим, що в 1938 р. він був репресований за надуманими звинуваченнями і закатований. Його ім'я було під забороною майже 40 років (реабілітований в кінці 60-х рр.), а відомості про нього, прижиттєві публікації поховані в архівах на теренах СРСР. На жаль, Ахшарумов не зазнав стабільного сімейного щастя (з братом не підтримував стосунків за невідомих причин), отже, не було близьких людей, які б зберегли архів музиканта, особисті речі, його унікальну бібліотеку. Все це

частково втрачено, частково розпорошено десь по сімейних архівах знайомих Ахшарумова в інших країнах (Росія, Туркменія).

Єдиною присвяченою митцю публікацією є невелика монографія Л. Кауфмана «Д. Ахшарумов», написана в 70-ті рр. Автор відтворює життєвий шлях музиканта, дає певний аналіз його творчим принципам на основі матеріалів центральних архівів, які стали на той час доступними (міст Москви, Ленінграда та ін.).

Книга має цінний додаток: перелік творів репертуару симфонічного оркестру Ахшарумова; календар концертних турне полтавського симфонічного оркестру; бібліографічний покажчик відгуків преси на концертні виступи музиканта.

В деяких статтях, присвячених історії культури нашого краю, невеликі розділи розповідають про Ахшарумова як засновника Полтавського музичного училища [напр.: 3].

Історія, хоч і знехотя, відкриває нам свої приховані таємниці. Пізнаючи їх, ми можемо поступово відтворити образ музиканта: його характер, уподобання, життєві позиції. Так, нещодавно було опубліковано документи, які проливають світло на особисте життя Ахшарумова¹. З'ясувалось, що він нетривалий час був одружений на освіченій, інтелігентній полтавчанці Варварі Петрівні Бельській, випускниці Інституту шляхетних панянок в Петербурзі. Вона походила із заможного дворянського роду, відомого своїми благодійними справами. Варвара Петрівна Ахшарумова-Бельська була безмежно закохана в музику і розділяла погляди чоловіка на просвітницьку діяльність, сама активно нею займалась; відкрила першу в Полтаві жіночу гімназію, стала її першим директором та викладала іноземні мови. Збереглось і побудоване на її кошти в 1904 р. приміщення, в ньому зараз розміщується Перший національний ліцей. В цьому році до музею «Музична Полтавщина» потрапив цікавий лист-відповідь пану Полтавському від Ахшарумова, надрукований в газеті «Музыкальный труженик» від 1.11.1908 р., щодо його фінансової та адміністративної діяльності на посаді директора музичного училища². З листа можна зробити

¹ Див. статтю В. Цебрій в газеті «Вечірня Полтава» від 10.03.2009 р., що її присвячено історії заснування Першої жіночої гімназії в м. Полтава.

² Оригінал листа знаходиться в сімейному архіві Скорульських; копія надана Р. М. Скорульською – директором музею М. В. Лисенка в Києві (відділ МВДУК).

висновок, що він був чесною, порядною, принциповою людиною з твердим характером та вмів жорстко довести свою правоту. Знайдено декілька книг із автографами музиканта, які поповнили музей «Музична Полтавщина»³. Таким чином, дослідження має певні *перспективи продовження*.

Метою статті є узагальнення відомостей про просвітницьку діяльність Дмитра Ахшарумова, пов'язану із Полтавським симфонічним оркестром та музичним училищем, визначення пріоритетів в становленні його особистості. *Об'єкт статті* – просвітницька діяльність митця, *предмет* – інноваційні підходи в популяризації ним музичного мистецтва.

В самому прізвищі *Ахшарумов* долею закладена сила і могутність духу, адже в перекладі з осетинської воно означає «відвага», «велич». Предки музиканта – з російської гілки осетинського роду. Відважною і величною була і його титанічна просвітницька праця на ниві мистецтва.

Життєві і творчі університети Дмитра Володимировича тісно пов'язані з Петербургом – визначним центром музичної культури Росії. В цьому місті він на все життя проникся високими ідеями гуманізму, волелюбства, просвітництва, які згодом вилились в творче кредо музиканта: «Сіяти розумне, добре, вічне...».

В класах прекрасних педагогів Петербурзької консерваторії він набуває високого професіоналізму і усвідомлення, що музика – сенс його життя.

Першим вчителем майбутнього маестро був *Василь Захарович Салін*, учень славетного Генріха Венявського, професора Петербурзької консерваторії у 1862—1867 рр. Уроки молодого викладача відкрили Дмитру Ахшарумову чарівний світ музики і дали солідну технічну підготовку. Закінчивши кадетський корпус в Полтаві (батьки в майбутньому бачили сина військовим), 18-річний юнак в 1882 р. вступає до петербурзького кавалерійського училища.

Переїзду в Петербург передувала значна мистецька подія великої суспільної ваги. В 1880 р. Полтаву відвідує з приватним візитом *Антон Рубінштейн*. Як ми пам'ятаємо, роки 1867 – 1887 в житті славет-

³ Книги знаходились в м. Нальчик (Росія), в сімейній бібліотеці викладача Полтавського музичного училища О. Козіної.

ного піаніста – це період активної гастрольної діяльності в країнах Західної Європи та Америки. Доля дивним чином приводить А. Рубінштейна в провінційну Полтаву. Велична особистість музиканта із світовим ім'ям, його виступи (хоча і у вузькому колі), спілкування з інтелігенцією набули широкого мистецького резонансу. Достеменно невідомо, чи був присутнім на цих вечорах 16-річний Ахшарумов і його сім'я (а вона була однією із знаних і освічених родин). Але два роки потому для продовження навчання обирається Петербург – місто великих історичних і мистецьких традицій, місто, в якому вже успішно діють Російське Музичне Товариство та консерваторія, засновані за ініціативою славетного А. Рубінштейна. Паралельно із навчанням в училищі юнак починає заняття в консерваторії у професора П. Краснокутського по класу скрипки та А. Рубця – з теорії музики, гармонії, аналізу.

Музика настільки захоплює молодого Ахшарумова, що, провчившись два роки і не закінчивши кавалерійське училище, він вирішує присвятити себе музиці: в класі легендарного скрипаля, педагога, засновника російської скрипкової школи *Леопольда Ауера* він відточує свою майстерність. До речі, сам маестро Ауер був запрошений в консерваторію завдяки рекомендаціям Антона Рубінштейна, з яким він познайомився в Лондоні під час гастролей та спільних концертів і підтримував дружбу протягом багатьох років.

Талант і надзвичайна працездатність Ахшарумова зробили свою справу – він залишає консерваторію справжнім віртуозом з красивим звуком, унікальним відчуттям стилю і впевненістю інтерпретацій. Яскрава особистість Ауера-викладача і його різноманітна творча діяльність – виконавця, диригента симфонічних концертів РМТ, просвітителя – залишили глибокий слід в свідомості молодого музиканта і сприяли його формуванню як людини і виконавця. Але найголовніше, що виніс майбутній маестро – це дух творчого горіння, високого професіоналізму, благоговійного відношення до музичного мистецтва і впевненість в його високій естетичній і просвітницькій місії. Цей дух живитиме його творчу натуру до самого трагічного кінця.

Важливими в творчій біографії Д. Ахшарумова були два роки перебування у Відні (1885–1887). Тут, в колиці світової музичної культури, він відточує майстерність скрипаля під проводом відомого світові

артиста, професора консерваторії *Я. Донта*. В свій час у нього навчався і *Л. Ауер*, який і склав протекцію своєму талановитому учневі. Продовжуються і заняття з теорії та композиції у *Р. Фукса*. Цікавим є той факт, що саме в ці роки у Відні перебуває *А. Рубінштейн* із грандіозною просвітницькою місією – славнозвісними «Історичними концертами», що відображали історію фортепіанної музики за два століття. Молодий *Д. Ахшарумов*, очевидно, будучи свідком такої великої мистецької події, був настільки вражений, що багато років потому, ставши визначним музикантом, диригентом, свої гастрольні концерти із професійним полтавським симфонічним оркестром він також назве «Історичними». В цих концертах також присутня ідея ознайомлення слухачів з історією – тепер вже симфонічної музики – від *Ж. Б. Люллі* до *Л. Бетховена*. Проходили вони за участю лекторів-музикознавців (збереглася навіть афіша такого концерту).

Таким чином, творча доля *Д. Ахшарумова* прямо чи опосередковано перетиналася із великими музикантами сучасності – *А. Рубінштейном*, *Л. Ауером*, *Я. Донтом* та ін.

З Відня у *Ахшарумова* починається бурхливий етап життя – гастрольна діяльність скрипаля-віртуоза. Протягом десятиріччя він концертує по країнах Західної Європи і Росії. Париж, Берлін, Відень, Москва, Петербург... Він дав понад 200 концертів в кращих європейських залах, виконуючи найскладніші твори класичного репертуару, власні композиції.

«Скрипаль з полум'яною грою і тоном, що нагадує славетного Вільгельмі» – писала преса [5, с. 14]. Символічним, мабуть, є той факт, що через роки *Ахшарумов* знову повернеться до Європи і виступить в багатьох знайомих йому концертних залах, але вже в якості диригента Полтавського симфонічного оркестру.

Діяльність *Д. Ахшарумова* як диригента-просвітителя, викладача тісно пов'язана із Полтавським симфонічним оркестром. Сповнений захоплюючих творчих задумів, він повертається до Полтави в 1897 р. Зібравши колектив однодумців, *Д. Ахшарумов* організовує Товариство любителів симфонічної музики та на його базі – симфонічний оркестр із 30 виконавців. До нього увійшли музиканти військового духового оркестру та професіонали – *М. Волинський*, *С. Бродський*, *Ф. Климентов*, *О. Могилевський* – струнна група, *І. Фріденталь* та

З. Волинський – духова. Володіючи якостями справжнього педагога, Д. Ахшарумов зумів підняти основну оркестрову масу до нормально-го рівня виконання. Перший його концерт відбувся 27 січня 1898 р. в залі Другого громадського зібрання. В програму ввійшли «Героїчна» симфонія Л. Бетховена, увертюра «Егмонт», два скрипкових соло Д. Ахшарумова – сонати Дж. Тартіні, Ф. Кореллі та квінтет Й. С. Баха.

Протягом року оркестр під керівництвом Д. Ахшарумова дав 10 концертів. Вони ввійшли в історію не тільки тому, що були першими, а й тому, що до кожного концерту видавались спеціальні друковані *програмки* із поясненням до виконуваних творів, із розбором тем, нотними прикладами, відомостями про композиторів. Полтава була одним із перших міст в Україні (Росії), де з'явились такі програми.

Організація концертних подорожей була однією з найважливіших ділянок музично-пропагандистської діяльності музиканта. Кожній подорожі передувала велика і копітка підготовка – відбір концертного репертуару, численні репетиції, видання друкованих програм, розробка маршрутів поїздок, оренда пульманівських вагонів, здобуття спеціальних фінансових субсидій від РМТ. Ахшарумов залучав до праці відомих музикознавців, які виступали перед концертами, знайомили аудиторію із музичними творами, історією їх виникнення. Так народились дружні стосунки із петербурзьким музикознавцем *Володимиром Оголевцем*, засновником «Російської музичної газети» *Миколою Фіндейзенем*. Дружба з останнім пройшла через все життя.

Ставши відомим музикантом, Д. Ахшарумов виступав із просвітницькими лекціями-концертами, керуючи вже високопрофесійним оркестром під час знаменитих турне 1911 р. Оркестр складався переважно із вихованців та викладачів Полтавського музичного училища. Гра його відзначалась надзвичайною витонченістю, виступи широко висвічувались в пресі. Наведемо деякі з них: «Д. Ахшарумов дуже хороший музикант, досвідчений диригент, самотній в тлумаченні музики. Програми в технічному виконанні підготовлені бездоганно, ансамбль в оркестрі чудовий», – писав харківський критик Дон-Дієз (композитор В. І. Сокальський) на сторінках газети «Южный край» [5, с. 22].

Всього за час диригентської діяльності в Полтаві Д. Ахшарумов із своїм оркестром здійснив 11 концертних подорожей, дав 274 концер-

ти. Географія цих подорожей надзвичайно широка: 68 великих міст, серед них – Варшава, Вільно, Петербург, Одеса, Лубни, Ніжин, Кременчук, Юзовка (Донецьк). В програмах оркестру були всі симфонії Л. Бетховена, П. Чайковського (крім 3), п'ять симфоній Й. Гайдна, дві В. Моцарта (40 та 41), чотири симфонії Ф. Шуберта, твори Ф. Ліста, М. Мусоргського та М. Глінки.

Д. Ахшарумов перший в дореволюційній Росії запровадив систематичні гастрольні подорожі не тільки по великих містах, а й у провінціях. «Як потрібна Росії музика! І чому... по великих центрах її так багато..., а наша бідна провінція, де живуть такі самі люди..., які мають потребу в ... мистецтві, не мають ... нічого», – писав Д. Ахшарумов в одній із своїх статей [5, с. 34]. Важливим завданням, що ставив перед собою музикант-просвітитель, було виховання естетичних смаків слухачів, і саме система гастрольних турне давала такі блискучі результати у його вирішенні.

Крім творів класиків, в концертах звучала українська музика, яку митець знав і любив з дитинства. Це були твори М. Лисенка, а також молодих композиторів В. Сокальського, І. Рачинського, П. Хвоцинського, В. Оголевця, О. Немеровського. Симфонічний оркестр під керівництвом Д. Ахшарумова був першим виконавцем «Української симфонії» М. Калачевського в Кременчуці в 1901 р. Слід відзначити, що звернення до української музики було дуже сміливим вчинком, адже діяв горезвісний Емський указ про заборону всього українського. Тому Д. Ахшарумов вдавався до певних маневрів, українських композиторів називали російськими. Значення його діяльності в справі пропаганди творів українських композиторів є надзвичайно великим.

Цікавим, на наш погляд, фактом, що говорить про високий рівень диригентської майстерності Дмитра Ахшарумова, є те, що музикант був двічі запрошений диригувати одним із кращих європейських оркестрів – Берлінської філармонії – у 1908 та 1909 рр. Це був великий і справжній екзамен на зрілість, який маестро склав на «відмінно». Концерти мали величезний успіх. В диригентському «кредо» маестро наслідував принципи Ганса фон Бюлова.

Величезна громадська і концертна діяльність поєднувалась із клопіткою працею по впорядкуванню музичної освіти в Полтаві. Ахшарумов вбачав у вирішенні цієї проблеми міцний засіб розвитку

музичної культури населення. Старанням Полтавської філії ІРМТ 8 вересня 1902 р. були відкриті музичні класи. Весь тягар по збиранню коштів, відшукуванню приміщення, придбання необхідних інструментів, комплектації кваліфікованими педагогами, а також розробці програми і статуту Музичних класів взяв на себе Ахшарумов. Новостворені класи являли собою учбовий заклад з широко поставленим навчальним процесом і відрізнялись від уже діючих музичних училищ у Києві, Миколаєві, Кишиневі тим, що випускники цих класів отримували дипломи домашніх викладачів музики (не викладались загальноосвітні дисципліни).

Майже через рік, у вересні 1903-го, на базі Музичних класів було відкрито Музичне училище, яке й очолив Д. Ахшарумов. Він також інспектував заняття з усіх дисциплін, викладав музично-теоретичні предмети, вів клас ансамблю, створив симфонічний оркестр, з яким згодом і об'їздив міста Європи, Росії та України. Маючи виняткові організаторські здібності, він зібрав прекрасний колектив однодумців-викладачів, серед яких – Густав Бергер (піаніст, учень Ф. Ліста, з яким Д. Ахшарумов познайомився в Берліні, коли їздив із сольними концертами), Надія Головня (заступник директора, фортепіано, арфа), Яків Гегнер (скрипка), Зіновій Волинський (флейта), Олександр Єрофєєв (тромбон), Ф. Левицький (вокал) та інші. Дмитро Володимирович як директор училища дбав, щоб талановита молодь, вихідці із бідних родин навчались безкоштовно. Його клопотанням було об'явлено додатковий набір в оркестрові класи на безкоштовне навчання, паралельно вирішувались і проблеми комплектації симфонічного оркестру. Навчання за таким набором було семирічним. Після 3-х років індивідуальних занять учні переходили до оркестрового класу. Відповідно, випускники виходили добре підготовленими музикантами. Крім симфонічного оркестру, був створений хор, його формуванню сприяло розширення класу вокалу до 73 учнів. В училищі панувала добра дисципліна, царила атмосфера творчого горіння. Однією із поширених форм педагогічної діяльності були учнівські вечори, запроваджені дирекцією. Звучали кращі зразки світової та української музики. Вечори були не тільки необхідною практикою для майбутніх виконавців, а й засобом музичної пропаганди. Вони були безкоштовними і відкритими для громади.

Не можна не відзначити велику подвижницьку діяльність Д. Ахшарумова на посту директора. Адже це його клопотанням побудовано прекрасне приміщення для Музичного училища за проектом Г. Гардасевича з великим концертним залом на 1220 місць. В ньому розмістився народний театр, який згодом став базою для створення професійного театру, який зараз носить ім'я М. Гоголя. Урочисте відкриття будинку відбулося в 1916 р. Можна тільки уявити, яких зусиль коштувало директору збирання грошей на побудову приміщення, яке проводилося в роки Першої світової війни. В новому залі концерти вихованців училища, приїжджих музикантів стали регулярними. Була налагоджена організація абонементів на цикли концертів. Все це, безумовно, зробило музичне життя провінціального міста цікавим і насиченим. Багато випускників училища уславили і збагатили нашу музичну культуру, стали гідними продовжувачами його славних традицій.

В подальші роки, куди б не заносила Д. Ахшарумова доля – в Крим, Ленінград, Воронеж, Ашхабад – він залишався невтомним пропагандистом музичного мистецтва.

Висновки. Засвоєні Дмитром Ахшарумовим у петербурзькі консерваторські роки погляди на життєве покликання митця стали тим могутнім імпульсом, що привів музиканта на шлях просвітництва.

Орієнтована в дечому на неординарну особистість А. Рубінштейна, творча діяльність Д. Ахшарумова принесла власні яскраві плоди.

- Першим в Україні (Росії) Д. Ахшарумов втілював європейський досвід видавництва друкованих програм до концертів із коментарями до виконуваних творів;

- започаткував цикл лекцій-концертів, в яких виступали відомі музикознавці його часу В. Оголевець та М. Фіндейзен.

- Д. Ахшарумов першим втілював в життя рубінштейнівську ідею «Історичних концертів» в симфонічній музиці.

- Митець виконував та пропагував в концертах твори українських композиторів, незважаючи на складні умови – дію Емського указу. Вперше відкрив громадськості «Українську симфонію» М. Калачевського.

- Охопив широкою гастрольною діяльністю (одинадцять концертних подорожей) не тільки великі, а й провінційні міста Росії та Європи.

• Заснувавши Полтавське музичне училище, яке за час його директорства стало міцним навчальним закладом із прекрасно налагодженим учбовим процесом, Д. Ахшарумов назавжди змінив на краще музичне обличчя Полтавщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андріївський І. Скрипична школа Л. Ауера і Костянтин Горський — історія і сучасність [Текст] / І. Андріївський // К. Горський : Матеріали наукової творчої конференції «Пам'яті Горського». — Харків : Майдан, 2009. — С. 45—53.
2. Гордійчук М. Історія української музики [Текст] / М. Гордійчук — К. : Наукова думка, 1989. — Т. 3. — 421 с.
3. Данилова Е. На Полтавщині [Текст] / Е. Данилова. — Советская музыка. — 1959. — № 2. — С. 151—152.
4. Жук В. Наш рідний край [Текст] / В. Жук. — Полтава : Полтава, 1991. — 87 с.
5. Кауфман Л. Д. В. Ахшарумов [Текст] / Л. Д. Кауфман. — К. : Музична Україна, 1971. — 95 с.
6. Хентова С. Артур Рубінштейн [Текст] / С. Хентова. — М. : Советский композитор. — 1971. — 160 с.
7. Хопрова Т. Антон Григорьевич Рубинштейн [Текст] / Т. Хопрова. — Л. : Музыка, 1987. — 94 с.

ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА ЩЕПОТЬЄВА

У статті розглядається малодосліджена культурно-просвітницька діяльність В. Щепотьєва (1880-1937) – фольклориста, етнографа, музикознавця, літературознавця, історика, педагога, – яку було трагічно перервано внаслідок політичних репресій. Більша частина його життя пройшла у Полтаві, у розвиток культури якої вчений зробив цінний внесок.

Ключові слова: Володимир Щепотьєв, Полтава, культурно-просвітницька діяльність, фольклорист, етнограф, музикознавець, літературознавець, історик, педагог.

Таміла Володарец. Просветительская деятельность Владимира Щепотьєва

В статье рассматривается малоисследованная культурно-просветительская деятельность В. Щепотьєва (1880-1937) – фольклориста, этнографа, музыковеда, литературоведа, историка, педагога – трагически прерванная вследствие политических репрессий. Большая часть его жизни прошла в Полтаве, в развитие культуры которой ученый внес ценный вклад.

Ключевые слова: Владимир Щепотьєв, Полтава, культурно-просветительская деятельность, фольклорист, этнограф, музыковед, литературовед, историк, педагог.

Tamila Volodarets. The enlightening activity of Vladimir Schepotiev

The little-researched cultural and educational activity of Vladimir Schepotiev (1880-1937) – a folklorist, ethnographer, musicologist, specialist in literature, historian, teacher – which was interrupted tragically by political repressions, is described in the article. The most part of his life was passed in Poltava, in whose cultural development the scientist made a valuable contribution.

Key words: Vladimir Schepotiev, Poltava, cultural and enlightening activity, folklorist, ethnographer, specialist in literature, musicologist, historian, teacher.

Серед відомих діячів української культури, які працювали на Полтавщині, значну роль відіграв Володимир Олександрович Щепотьєв – музикознавець, фольклорист, член Етнографічної комісії АН України, композитор, літературознавець, перекладач, професор Полтавського

інституту народної освіти, активний учасник громадських подій, що відбувалися у його рідному краю.

Життя талановитого науковця трагічно обірвалося у 1937 р. Його ім'я було викреслено з історії української культури. Праці вченого не передруковувалися і не були в полі зору дослідників понад півстоліття. В архівах України та Росії зберігаються численні документи, пов'язані з ім'ям В. Щепотьєва. Проте, опубліковані про нього були лише науково-популярні статті Л. Івахненко [2; 3], М. Лазорського [4], П. Ротача [5; 6]. Останнім часом дослідникам вдалося розширити коло джерел, які уточнюють і поглиблюють біографічні дані В. Щепотьєва, висвітлюють нові аспекти його педагогічної і творчої діяльності [1].

Метою даної публікації є узагальнення відомостей щодо просвітницької діяльності В. Щепотьєва за архівними матеріалами, які зберігаються у музеї «Музична Полтавщина» при Полтавському музично-му училищі імені М. В. Лисенка¹.

Восени 2010-го виповнилося 130 років від дня народження В. Щепотьєва. Народився він 7 листопада 1880 р. у Полтаві в сім'ї дрібного урядовця. Освіту здобув у Полтавській духовній семінарії та на відділі словесності у Петербурзькій духовній академії. В академії він оволодів латиною, французькою, самостійно опанував польську та німецьку мови, що дозволило йому в подальшому займатися літературними перекладами. Спеціальної музичної освіти майбутній музикознавець не мав, але, навчаючись в академії, він вивчав теорію музики, гру на інструментах, знайомився з творчістю видатних композиторів. Культурно-мистецька атмосфера Петербурга сприяла розвитку його як музиканта, формуванню його духовного світу.

У 1904 р. В. Щепотьєв повертається до Полтави і починає викладацьку роботу у різних навчальних закладах: єпархіальній жіночій школі, музичній школі Полтавського відділу Російського Музичного Товариства (згодом реорганізованому у Полтавське музичне училище). З 1917 до 1928 р. він працював у вчительському інституті, в якому у 1921-1923 рр. був ректором. У 1926 р. учений одержав звання професора української та зарубіжної літератури та мовознавства.

¹ Автор висловлює щире подяку директорів музею «Музична Полтавщина» В. П. Кучеру за можливість користуватися архівними матеріалами.

Викладацьку роботу В. Щепотьєв поєднував із науковою, літературною, просвітницькою та громадською діяльністю. Він був одним із засновників Полтавського історичного архіву, Українського наукового товариства дослідження пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині. Музейні заклади Полтави теж не лишалися поза увагою В. Щепотьєва. Він брав участь в організації Пролетарського музею (згодом Полтавський державний музей) і завідував там кабінетом фольклору та мови, піклувався про увічнення пам'яті Панаса Мирного шляхом створення його меморіального музею [1, с. 701]. У 20-х рр. ХХ ст. В. Щепотьєв активно працював у ВУАН: був членом Етнографічної комісії, науковим співробітником кафедри історії української культури імені академіка Д. Багалія.

Кожна сфера діяльності дослідника може стати предметом спеціального дослідження. Коротко оглянемо наукову роботу вченого в галузі *фольклористики*. З юності, ще навчаючись в духовній семінарії, і впродовж усього свого життя В. Щепотьєв збирав і записував народні пісні. Любов до української пісні йому прищепила мати, яка добре співала і знала багато українських пісень [2, с. 117]. Всього фольклористом зібрано понад 160 пісень різних жанрів – побутових, обрядових, історичних, колицьких, дитячих. Багато з них (67) увійшло до збірки «Народные песни, записанные в Полтавской губернии», виданої Полтавською губернською архівною комісією у 1915 р. [7]. Автор зазначає, що більшість пісень записані ним від матері Марії Григорівни Щепотьєвої та тітки Тетяни Григорівни Гармаш. У першому розділі збірки викладені тексти пісень, а в другому – їх мелодії, записані рукою вченого. Серед записів є кілька рідкісних і досить цінних з наукового погляду пісенних зразків, в тому числі й з дитячого репертуару. Про велике значення, яке надавав В. Щепотьєв дослідженням народної пісенної творчості з огляду на її важливі виховні функції, свідчать його слова із передмови до збірки, актуальні і на сьогодні: «Глибоко переконаний, що народна поезія і народна музика повинні, нарешті, зайняти належне місце у вихованні дітей, витіснивши ті бездарні, нібито дитячі вірші, які розповсюджені на нашому ринку» [7, с. 4].

Ще 97 пісень, зібраних В. Щепотьєвим, знаходяться у фондах Інституту музики, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського.

Деякі з них увійшли до репертуарних збірок «Золоті ключі», «Пісні літературного походження», «Народ і релігія», «Ганцювальні пісні» [2, с. 116].

Крім практичної роботи по збору пісень, В. Щепотьєв займався також вивченням різних фольклористичних проблем у статтях «Головні теми релігійно-пісенної творчості українського народу в християнський період», «Географічний термін “Україна” в народних піснях».

Заслуговує на увагу величезна *просвітницька робота* вченого у *популяризації української народної творчості* – словесної і музичної. На початку ХХ ст. у Полтаві було створено музично-видавниче товариство «Боян», яке пропагувало українське класичне і народне хорове мистецтво, влаштовувало виставки і концерти. В. Щепотьєв був дійсним членом цього товариства. Концерти хору, яким керував відомий український композитор і диригент Ф. Попадич, починалися науково-популярними доповідями В. Щепотьєва про колядки, щедрівки, веснянки, історичні пісні і думи, про діяльність кобзарів та їх репертуар. У музеї «Музична Полтавщина» зберігаються численні афіші, програми цих вечорів. Науковий підхід і ораторська майстерність робили лекції В. Щепотьєва надзвичайно цікавими, насиченими змістовними історичними та літературними екскурсами. Він мав сильний духовний вплив на слухачку аудиторію, учнів та колег. За свідченням одного із слухачів, «аудиторія слухала лектора, затамувавши подих: на крилах історичної правди він переносив нас в імлу віків, в добу Сагайдачного, Сірка, Наливайка і Дикого поля ...» [4, с. 384]. Із цих слів В. Щепотьєв постає перед нами і як блискучий лектор-дослідник, і як патріот, що усвідомлював важливість знання українцями власної історії, пропагандист її героїчних сторінок.

Один із таких концертів, присвячених українській історичній пісні, відбувся 12 листопада 1912 р. за участю відомого бандуриста-віртуоза Гната Галайди [Хоткевича] та кобзаря Івана Кучугури-Кучеренка. А ось відгук із газети «Полтавская речь» на концерт, у якому виконувались колядки: «Лаконічно та яскраво лектор подав еволюцію колядок з часів язичництва і до цієї пори. Лектор виклав не зовнішню історію, а еволюцію змісту самої колядки, зв'язок її з певною епохою. Це ... дозволило побачити в колядці не лише уславлення Христа, а й відображення життя українського народу» [1, с. 698].

Одним із перших Володимир Олександрович виступив як популяризатор творчості М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового. У березні 1913 р. у Полтаві вперше в Україні було відзначено роковини пам'яті М. Лисенка. У міському театрі відбувся концерт із творів славетного композитора за участю симфонічного оркестру (диригент Копецький), хорової капели (диригент Ф. Попадич) та солістів. Перед концертом з великою доповіддю «Микола Лисенко, його життя та художня творчість» виступив В. Щепотьєв. Ця доповідь стала основою першої друкованої праці про композитора (автор опублікував її під псевдонімом В. Будищанець) «Славний музика Микола Лисенко» – Полтава, 1913.

З нагоди проведення всеукраїнського Дня музики В. Щепотьєвим була прочитана доповідь «Історія розвитку музичного мистецтва на Україні», до Дня української науки – доповідь «Максимович як етнограф та 100-літній ювілей його збірника».

Як *учений-літературознавець* В. Щепотьєв видав дві частини «Розмов про українських письменників» – це 30 нарисів, присвячених творчості окремих письменників та оглядовим темам. Ця книга відіграла велику роль в освітньому процесі: вона слугувала підручником до середини 20-х рр. Крім цього, ним було опубліковано понад 100 наукових статей про письменників, написані передмови до видань творів Т. Шевченка, П. Куліша, Б. Грінченка, П. Мирного та ін. Дослідник прочитав серію лекцій з історії української літератури на повітових курсах у Кременчуці. Програма цих лекцій починалася оглядом письменства княжих часів, а закінчувалася аналізом творчості О. Олеся і В. Винниченка.

Окремо треба сказати про вплив на всю діяльність В. Щепотьєва творчості Т. Шевченка. У згаданих «Розмовах» Т. Шевченкові присвячено великий нарис з аналізом найважливіших творів та визначенням їх ідейно-художньої цінності. «Шевченко нагадав українцям, – писав В. Щепотьєв, – що вони окремий народ, а отже повинні мати всі права, які народи мають, цебто, в першу чергу, не можна забороняти нам нашої мови, не можна гнати нашого письменства, нашої науки, нашої школи» [5, с. 169]. Наголосити на цьому було особливо важливо в часи відродження української державності і національної культури в 20-х рр. ХХ ст.

Великому Кобзарю присвячена також низка статей: «Т. Шевченко – національний пророк України» (1918), «Причинна» – як національна балада» (1921), «Т. Шевченко в народній легенді» (1924), «Тривога над свіжою могилою Т. Шевченка» (1925). Рукопис дослідження «Образи птахів у Шевченковій творчості: матеріали до Шевченкової символіки та до питання про вплив народної поезії на Т. Шевченка» знаходиться в Інституті літератури імені Т. Шевченка.

Важливою частиною діяльності В. Щепотьєва була його робота в *Полтавській ученій архівній комісії*. На архівних матеріалах написані його дослідження «Боротьба християнства із залишками язичництва за даними літератури Петровської епохи», «Декілька статистичних даних з життя Малоросійської губернії на початку XIX ст.», «Староязичництво на Україні», «Нові матеріали до характеристики І. Котляревського».

Мистецьке і театральне життя Полтави 20-х років не обходилося без участі В. Щепотьєва. Він підтримував тісні творчі стосунки з діячами музики і театру. Зокрема, спілкувався з І. Козловським, який на той час працював у Полтавській опері [2, с. 124]. Маючи витончений літературний і музичний смак, вчений прикладав багато зусиль для становлення художніх і театральних колективів, аматорських гуртків. Так, у 1921 р. він брав участь в організації театральної студії. У фондах музею «Музична Полтавщина» знаходиться копія листа В. Щепотьєва до Г. Хоткевича з проханням допомоги з придбанням нотної літератури для новоствореної капели бандуристів під керівництвом В. Кабачка.

Глибоко переймаючись долею української культури, вчений вів політику українізації. На спеціально створених курсах він навчав української мови службовців, працівників освіти. Разом з іншими викладачами ІНО (Інституту народної освіти) ним були видані мовознавчі праці «Практичний курс діловодства українською мовою» та «Словник української мови». Завдяки В. Щепотьєву зазвучало українською мовою понад 180 різних творів – уривків із опер, романсів, хорів російських та західноєвропейських композиторів – П. Чайковського, М. Глінки, А. Арєнського, Ц. Кюї, П. Чеснокова, С. Рахманінова, Ф. Шопена, Е. Гріга, Ф. Шуберта, Л. Бетховена, В. Моцарта, Д. Пуччіні, Й. Гайдна, Д. Верді. Всі переклади, за винятком двох пісень Л. Бетховена, – неопубліковані і зберігаються у родинному

архіві та в музеї «Музична Полтавщина». У 20-х рр. він переклав для Полтавського оперного театру лібрето опер Ш. Гуно «Фауст», Р. Леонкавалло «Паяци», С. Монюшка «Галька». Ці опери у перекладі В. Щепотьєва йшли і в інших оперних театрах до середини 30-х рр. [1, с. 701]. На програмці від 18.04 1920 р. рукою перекладача занотовано: «Перший раз у великому концерті співалися мої переклади. Перед останнім номером (Римський-Корсаков «Садко», пісня нормандського гостя) артисти і публіка мене вітали» [3].

Для драматичного театру, де у 1925-1926 рр. В. Щепотьєв завідував літературною частиною, ним була перекладена п'єса Е. Золя «Париж».

Впродовж життя В. Щепотьєв займався також *композицією*. У його творчому доробку – романси, дуети, хори на слова Б. Грінченка, М. Некрасова, Л. Українки, І. Тютчева та ін., музика до дитячих п'єс Г. Коваленка, обробки народних пісень для мішаного хору – всього налічується близько 108 творів [3]. А ще – лірико-комічна опера на три картини «Семінаристи», на власне лібрето, в якій теж використані обробки українських народних пісень.

Творчий злет винятково обдарованої людини обірвали репресії. У 1928 р. вчений був заарештований і висланий за межі України в Алтайський край. Там він викладав російську мову у сільськогосподарському технікумі, збирав фольклор, писав музику, займався перекладами П. Беранже. Для рецензування та критичного відгуку йому надсилав свої твори М. Грушевський [5, с. 172], що свідчить про авторитет В. Щепотьєва як знаного науковця. Після заслання у 1934 р. В. Щепотьєв оселився у с. Веприк Гадяцького району, де жили його родичі. Спілкування його обмежувалося родинним колом. Він займався композицією – завершив оперу «Семінаристи», яку було розпочато ще в роки юності, працював над обробками народних пісень. За його сприянням у сільському клубі були поставлені «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм», С. Гулака-Артемовського, «Пошилися в дурні» С. Васильченка.

В. Щепотьєв продовжив також роботу над перекладами віршів П. Беранже. У 1935-1936 рр. він надсилав їх для фахової оцінки П. Тичині та М. Рильському. Перший не відповів, а Максим Тадейович написав, що «переклади задовільні і радив звернутися в Держвидав» [1, с. 701]. Однак вони не були опубліковані.

У 1937 р. до Веприка приїздив дехто з викладачів Харківської консерваторії з фонографом для запису старовинних народних пісень. За проханням гостя Володимир Олександрович надав йому консультацію, про яку згодом написав: «Ми довго вели бесіду про те, як він хоче на основі народної пісні побудувати нову теорію музики» [1, с. 705].

З новою хвилею репресій у 1937 р. В. Щепотьєва знову заарештували. Його було звинувачено у поширенні націоналістичних настроїв серед населення. На одному з допитів В. Щепотьєв так висловив свою позицію: «Я ніколи не був фанатиком самостійності і часто думав, що Україні важко було б відстоювати свою самостійність. Я думав головним чином про українську культуру» [1, с. 698].

29 листопада 1937 р. великого вченого було розстріляно. Так був знищений один із яскравих духовних світочів українського народу, його слава і гордість. І лише у 1958 р. В. Щепотьєв був реабілітований.

Ім'я видатного діяча культури вшановано у відомій «Пам'ятній книзі» М. Леонтовича, в назві однієї із полтавських вулиць. Окрім того, на фасаді корпусу Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка відкрито меморіальну дошку.

Життєвий і творчий шлях В. Щепотьєва – зразок *відданості і невтомного служіння рідній культурі і своєму народові*. Особистість професора В. Щепотьєва яскраво виділялася на небосхилі української культури. Він був її щирим патріотом, глибоким знавцем і палким пропагандистом. Незважаючи на нелегкі випробування, які випали на його долю, він ніколи не втрачав інтересу до життя, ясно усвідомлював своє призначення, про що писав у листі до сина у 1937 р.: «Як мені було весело входити в аудиторію, де мене ждали слухачі, особливо, коли я збирався говорити про те, що мене самого дуже цікавило. А як таких відділів у моїй науці, які мене не цікавили, було небагато, то настрої у мене завжди був добрий. І пам'ятаю, що з років студентства і до останніх років учителювання, я кожного ранку прокидався з цікавістю до наступного дня. Мені було цікаво жити, весело. Кожного дня я почував себе творцем життя. Хороший настрої! Добрий і чесний» [5, с. 166].

Багатогранна діяльність Володимира Олександровича Щепотьєва сприяла активізації культурного і наукового життя в Полтаві. Він вніс

величезний вклад у розвиток національної освіти, науки, мистецтва і театру. Вивчення наукової спадщини В. Щепотьєва тільки розпочато. Праці вченого містять багато цінних ідей і думок, які необхідно вивчати і впроваджувати в систему сучасної освіти і виховання. Здається доцільним зібрати кращі фольклористичні і літературознавчі праці вченого і видати їх окремою книгою, а також опублікувати ті твори, які збереглися в рукописах. А народні пісні, зібрані В. Щепотьєвим, ще чекають на своїх аранжувальників і виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабенко Л. Л. Щепотьєв Володимир Олександрович [Текст] / Л. Л. Бабенко // Реабілітовані історією. Полтавська область. — Київ-Полтава : Оріяна, 2007. — Кн. 5. — С. 696—708. — (Науково-документальна серія книг).

2. Івахненко Л. Я. Володимир Щепотьєв [Текст] / Л. Я. Івахненко // Родовід. — 1995. — № 11. — С. 115—124.

3. Івахненко Л. Я. Його вітала публіка й артисти [Текст] / Л. Я. Івахненко // Друг читача. — 1990. — 27 грудня. — С. 7.

4. Лазорський М. П. Професор В. Щепотьєв [Текст] // М. П. Лазорський. Світлотіні (спогади, романи; статті). — Мельбурн : Слово. — 1973. — С. 384—388.

5. Ротач П. П. За вироком трійки. Володимир Щепотьєв і його трагічна доля [Текст] // П. П. Ротач. І слово, і доля, і пам'ять...: Статті, дослідження, спогади. — Полтава, Верстка, 2000. — С. 160—176.

6. Ротач П. П. Фольклорист, музикознавець, перекладач [Текст] / П. П. Ротач // Друг читача. — 1990. — 27 грудня. — С. 5.

7. Щепотьєв В. А. Народные песни, записанные в Полтавской губернии (с нотами) [Текст, ноты] / В. А. Щепотьєв. — Полтава : Изд-во Полтавской губернской архивной комиссии, 1915. — 54 с.

**ЖИТОМИРСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ ИРМО
В ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ СВОЕГО
СУЩЕСТВОВАНИЯ (1905—1916) И ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ**

Висвітлюється діяльність Житомирського музичного училища в перше десятиліття його існування (1905-1916). На матеріалах щорічних звітів ІРМО доводиться, що цей період відзначений стрімким розвитком навчального закладу, який було перервано Першою світовою війною. Проводяться паралелі із сучасними проблемами музичного життя Житомира.

Ключові слова: Імператорське Російське Музичне Товариство, Житомир, музичне училище, середня музична освіта, провінція.

Ирина Копоть. Житомирское музыкальное училище ИРМО в первое десятилетие своего существования (1905-1916) и через сто лет

Освещается деятельность Житомирского музыкального училища в первое десятилетие его существования (1905-1916). На материалах ежегодных отчетов ИРМО доказывается, что этот период отмечен бурным развитием учебного заведения, прерванным Первой мировой войной. Проводятся параллели с современными проблемами музыкальной жизни Житомира.

Ключевые слова: Императорское Русское Музыкальное Общество, Житомир, музыкальное училище, среднее музыкальное образование, провинция.

Irina Kopot. Zhytomir Music College of Russian Imperial Musical Society in the first decade of its existence (1905-1916) and one hundred years later

The research deals with the Zhytomir Music College in the first ten years of its existence (1905-1916). Due to the information in yearly reports of the Society, it is proved, that this period was an example of great achievements and development, that unluckily was stopped by the First World War. The nowadays problems of the musical life in the W. S. Kossenko Music College, Zhytomir and these, that were at the beginning of the century, are compared.

Key words: Russian Imperial Russian Music Society, Zhytomir, Music college, the basic music education, province.

Проблемы профессионального музыкального образования, в частности, специфика подготовки исполнителей в среднем его звене – музыкальном училище – были и остаются в центре внимания как педагогов-практиков, так и историков педагогической науки. В этой связи особый интерес представляет история музыкальных училищ Императорского Русского Музыкального Общества. Однако, если деятельность столичных музыкальных училищ (равно как и училищ, ставших впоследствии консерваториями) описана достаточно подробно, то история так называемых «провинциальных» учебных заведений до сих пор остаётся недостаточно изученной. Между тем, музыкальные училища провинции – неотъемлемая часть общей картины деятельности ИРМО. Поэтому для объективного и целостного изучения истории этой – без преувеличения – выдающейся организации, сыгравшей основополагающую роль как в концертной жизни Российской Империи, так и в профессиональном музыкальном образовании, необходимо исследовать также материалы, касающиеся музыкальных училищ, деятельность которых до настоящего времени не стала предметом научно-исторического анализа. К числу таковых принадлежит и Житомирское музыкальное училище ИРМО. Ныне – Житомирское музыкальное училище имени В. С. Косенко.

Житомирское музыкальное училище можно отнести к учебным заведениям последнего периода существования ИРМО. Для этой организации начало XX ст. было ярким и плодотворным периодом деятельности. Остались позади трудности становления, был осмыслен более чем полувековой опыт работы. Санкт-Петербургская, Московская, а затем и Киевская консерватории вполне могли обеспечить преподавателями и вновь открывающиеся, и уже существовавшие музыкальные училища. В музыкальной жизни Житомира с его особым геокультурным положением и многонациональным населением важную роль сыграли также выпускники Варшавской, Пражской, Венской, Берлинской, Лейпцигской консерваторий. Молодые музыканты, получившие образование в консерваторских городах, стремились к воссозданию в провинции того образа жизни, к которому привыкли в годы своего учения. Об интенсивности и наполненности музыкальной жизни тех лет, а также об организующей роли в ней ИРМО свидетельствуют отчёты Житомирского отделения Им-

ператорского Русского Музыкального Общества и состоящих при нём Музыкальных классов. Эти документы хранятся в библиотеке Житомирского областного краеведческого музея и содержат материалы за период с 1 сентября 1909 по 1 сентября 1916 года.

Все отчёты имеют одинаковую структуру и разделы.

- Отчёт Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества.

- Личный состав Главной Дирекции.

- Личный состав дирекции Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества.

- Личный состав музыкальных классов (директор, преподаватели, учащиеся с указанием специальности).

- Программы Камерных Собраний и Ученических Вечеров.

- Денежные отчёты музыкального общества и музыкальных классов.

Финансовая сторона деятельности Житомирского отделения ИРМО и Музыкальных Классов (с 1910 г. – Музыкального училища) была проанализирована Ю. Краевой [4].

Списки «личного состава», представленные в отчётах ИРМО – ценнейший источник информации о людях Житомира. Ими пользуется уже не одно поколение учёных разных специальностей. В частности, Л. Ершова анализирует их как материал для изучения гендерных аспектов общего и специального образования во второй половине XIX – начале XX века [2].

Исполнительская же деятельность преподавателей и студентов, отраженная в программах многочисленных концертов, пока не стала предметом исследования. Между тем, эти материалы являются не просто документальными свидетельствами исполнения тех или иных произведений в Житомире. Они позволяют воссоздать концепцию развития музыкальной жизни столицы Волыни и роль училища как очага музыкального просвещения житомирян.

Программы Камерных Собраний обращают на себя внимание продуманностью и высоким художественным уровнем. Так, в сезоне 1909-1910 гг. прошло семь концертов камерной музыки. В 1910 г. отмечались столетние юбилеи Р. Шумана и Ф. Шопена. Каждому из этих композиторов был посвящен монографический концерт. На шуманов-

ском вечере были исполнены «Карнавал», «Фантастические пьесы», Соната для скрипки и фортепиано, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Исполнителями стали преподаватели музыкальных классов Г. И. Петровский (фортепиано), Ф. В. Зика (скрипка), И. А. Румянцев (виолончель). На шопеновском вечере прозвучали Соната для виолончели и фортепиано, Соната для фортепиано *h-moll*, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Партнером Ф. Зики и И. Румянцев была директор музыкальных классов пианист Л. Местечкин. Кроме того, Г. Петровский, Ф. Зика, И. Румянцев сыграли в сезоне 1909-1910 гг. концерт из произведений Э. Грига, умершего два года назад. В программе также были вершинные по сложности камерные произведения тогда современного норвежского композитора [5, сс. 27, 33, 34].

Говорю об этом потому, что через 100 лет, в нынешнем, 2010 г., уже 200-летние юбилеи Ф. Шопена и Р. Шумана остались в Житомире незамеченными. Кроме того, лишь очень немногие преподаватели сегодняшнего музыкального училища могли бы повторить концертные программы своих коллег начала прошлого века. В сезонах 2007-2008 и 2008-2009 гг. скрипачка Ольга Синицкая и пианистка Наталья Чуркова исполнили все десять скрипичных сонат Бетховена. Ольга Синицкая, Наталья Чуркова и виолончелист Анатолий Нестеренко в сезоне 2009-2010 гг. сыграли два бетховенских опуса – фортепианные трио №№ 3, 5. А тогда, 100 лет назад, для города регулярно играли все преподаватели. Потому и была музыкальная жизнь Житомира яркой и разнообразной, а дух «консерваторского братства» проявлялся в творческом взаимодействии выпускников разных консерваторий Европы.

В концертных программах первого десятилетия функционирования Житомирского музыкального училища широко и разнообразно была представлена современная музыка. Кроме произведений Э. Грига, в Житомире звучала музыка А. Аренского (1861-1906), С. Ляпунова (1859-1924), С. Рахманинова (1873-1943), А. Гречанинова (1864-1956), Н. Черепнина (1899-1977), К. Дебюсси (1862-1918), Р. Штрауса (1864-1949), А. Спендиарова (1871-1928), С. Танеева (1856-1915), Н. Метнера (1879-1951), Р. Глиэра (1874/75-1956), Я. Сибелиуса (1865-1957), П. Сарасате (1844-1908), А. Лядова (1855-1914), А. Оленина (1865-1944), Н. Лодыженского (1842/43-1916).

И, что особенно важно для истории украинской музыкальной культуры, – произведения Бориса Яновского (1875-1933). 25 октября 1910 г. он участвовал в концерте современной сольной музыки как композитор (прозвучали: «Прощание Беатрисы» – монолог из музыкальной драмы «Сестра Беатриса», – ария в стиле 18 века – и романс «Отчего»), как пианист-концертмейстер и музыковед (вступительное слово о современной музыке с характеристикой направлений и отдельных композиторов). В тот же вечер исполнялись: Концерт для виолончели ор. 7 Д. Ван Гоэнса (1858-1904), *Andante* из виолончельной сонаты *F-dur* Р. Штрауса, романсы К. Дебюсси, Н. Черепнина, А. Спендиарова.

8 февраля 1911 г., во время 4-го Музыкального Собрания, посвященного вокальной музыке русских композиторов, исполнялись, как отмечено в программе, «в первый раз», романсы А. Аренского («Минуты счастья»), Ц. Кюи («Туча»), М. Балакирева («Шепот, робкое дыханье»), М. Мусоргского («Где ты, звездочка», «Непонятная»), Н. Метнера («Песенка эльфов»), Р. Глиэра («Как тепло, как привольно весной»), Н. Черепнина («Испанская колыбельная»), С. Танеева («Люди спят»), Н. Лодыженского («Я умер от счастья»). Житомирскими премьерами стали в том сезоне произведения для двух фортепиано: «Прялка Омфалы» К. Сен-Санса и «Фантазии» ор. 5 С. Рахманинова, а также оратория «*Stabat mater*» Д. Россини. Насколько нам известно, эти произведения с тех пор в Житомире больше не исполнялись [6, с. 32—33].

Интересно, что в нескольких концертах звучали произведения Н. Ладухина, которого нынешние преподаватели и студенты представляют себе только как автора учебников сольфеджио и сборника «1000 примеров музыкального диктанта».

С января 1914 г. в программы музыкальных собраний включаются квартетные вечера. Исполнители – струнный квартет Императорского Русского Музыкального Общества (Я. Нивинский, М. Гуменик, Г. Борушек, П. Багрянов) и Квартет «Шевчик-Льготский» (Льготский, Прохазка, Моравец, Фингерлянд). Музыкальный коллектив ИРМО исполнил квартет Й. Гайдна ор. 64, № 5, концертные пьесы А. Дворжака для струнного квартета ор. 54, №№ 1, 4, а также квартет Р. Шумана. Ансамбль «Шевчик-Льготский» сыграл квартеты А. Дворжака, А. Бородина, Э. Грига [6, с. 38—39].

В отчёте Житомирского отделения ИРМО за 1913-1914 гг. говорится: «В отчётном году впервые был организован при отделении постоянный струнный квартет, состоявший из преподавателей музыкального Училища Я. Нивинского (1-я скрипка), Г. Борушек (альт), П. Багрянова (виолончель) и ученика Музыкального Училища М. Гуменика (2-я скрипка).

Отделением было устроено 6 камерных собраний, из которых одно состоялось при исключительном участии квартета «Шевчик-Льготский» [6, с. 3].

Квартет «Шевчик-Льготский» вошел в историю как отечественной, так и чешской музыкальных культур. Он просуществовал 29 лет и дал более 2000 концертов. Партнёрами ансамбля были многие выдающиеся музыканты, среди которых – Л. Яначек, А. Шнабель, Ф. Лямонд, Арт. Рубинштейн [11, с. 136].

В 1915 г. в струнный квартет Музыкального общества входили Б. Левенштейн, А. Розенцвайг, Г. Борушек, В. Мареш.

Через 50 лет, во второй половине XX в., было предпринято несколько попыток создать в Житомире постоянно действующий филармонический квартет или квартет музыкального училища. Все они окончились неудачей. В музыкальной истории Житомира остались лишь отдельные концерты, но никак не деятельность коллективов в целом. Событием, определившим новый взгляд на музыкальную жизнь Волыни первой половины XIX в., стало исполнение Струнного квинтета *F-dur* Игнация Феликса Добжинского. Скрипачи Владимир Сокирко, Людмила Гринцкевич, альтист Владимир Кузнецов, виолончелисты Галина Заворотнюк и Анатолий Нестеренко открыли житомирянам музыку их выдающегося земляка, соученика Фридрика Шопена, одного из основоположников польской симфонической и камерной музыки. Концерт, состоявшийся в зале Государственного агроэкологического университета в феврале 2003 г., стал предтечей деятельности камерного ансамбля имени И. Ф. Добжинского Житомирского областного Союза поляков Украины.

5 октября 1914 г. состоялась лекция Н. Ф. Финдейзена «с концертным отделением» по поводу 20-летия кончины А. Г. Рубинштейна. В программе приводится подробный план этой лекции. В концерте ученический оркестр под управлением дирек-

тора училища Л. Местечкина исполнил «Колыбельную *G-dur* и “Музыку сфер”» [9, с. 10].

7 декабря 1914 г. можно считать началом симфонических концертов Житомирского музыкального училища. Уже шла Первая мировая война, и сбор от второго симфонического концерта предназначался на приобретение подарков воинам Житомирского гарнизона.

Первым сентября 1916 г. заканчиваются отчёты о дореволюционном периоде деятельности Житомирского музыкального училища ИРМО – очень ярких страницах истории этого учебного заведения. Из года в год увеличивалось число учащихся, расширялись формы музицирования и круг исполняемых произведений. Наряду с классикой, в учебных и концертных программах обязательно звучала современная музыка. Но главное – Житомир тех лет мог не считать себя культурной провинцией. Кроме музыкального училища ИРМО, здесь действовали музыкальные классы Артистического общества, которые давали образование в объёме 6-ти курсов консерватории, а также частные музыкальные школы. В музыкальных классах Артистического общества преподавал пианист Теофил Рихтер², выпускник Венской консерватории, учился композитор Борис Лятошинский. Кроме того, в городе работал драматический театр с оперными антрепризами и, несмотря на военное время, функционировал симфонический оркестр под управлением М. Скорульского.

На примере Житомирского музыкального училища видно, как быстро развивалось музыкальное образование в городе. Но это стремительное развитие было прервано сначала Первой мировой войной, затем революцией. В конце 20-х – начале 30-х гг. тенденция развития, заданная в первое десятилетие XX в., в значительной мере сохранялась. Но жестокая идеологизация культурной жизни постепенно оставляла всё меньше простора для инициативы музыкантов в области её организации. Музыкальная жизнь регламентировалась управлениями культуры всех уровней: от всесоюзного до районного.

Сегодня житомирские музыканты живут мифологемой о якобы «высоком уровне музыкальной жизни» города. Однако нельзя не видеть, что после кульминации в начале XX ст., когда Житомир вхо-

² Отец Святослава Рихтера.

дил в состав Российской Империи, энтузиазма 20-х – начала 30-х гг., бурного всплеска начала 60-х в городской музыкальной жизни наступил период застоя, а затем и потеря. Последнее 40-летие принесло музыкальному Житомиру (как, впрочем, и всем другим городам Украины) массовую эмиграцию музыкантов, политические перемены, экономические кризисы и отсутствие целостной концепции развития музыкальной жизни. Вспомним, что ИРМО как общественная организация имело чётко сформулированные цели развития концертной жизни и музыкального образования в Российской Империи, проводило одновременно как концертную, так и учебную деятельность, не разделяя их непроходимым барьером.

Сейчас, как и во времена братьев Рубинштейн, ощущается острая необходимость в новых формах организации музыкальной жизни, особенно в провинциальных городах. Мы наблюдаем весьма интересный исторический момент: управления культуры пытаются выполнять прежние функции, но уже без указаний «сверху». Поэтому их попытки создать долговременную и целостную концепцию музыкальной жизни «на вверенной административной территории» оказываются несостоятельными. В то же время всё активнее начинают действовать общественные организации. Примеры их взаимодействия с городской и областной государственными администрациями обнаруживают как взаимопонимание, так и конфронтацию.

Так, подготовка и проведение фестиваля «Житомирская музыкальная весна» ярко продемонстрировали современное состояние музыкальной жизни города, отношение к ней городских властей (сразу отмечу, весьма внимательное). И, одновременно, – проблемы самого музыкального училища и житомирских музыкантов, поскольку училище по-прежнему воспринимается как оплот академической музыки в городе, хотя, по сути, уже таковым не является.

Фестиваль «Житомирская музыкальная весна» имени композитора Александра Стецюка был задуман Сергеем Жуковым, уроженцем Житомира, ныне – одним из ведущих московских композиторов. Имея огромный опыт организации фестивалей «Московская осень», он вдохновенно готовил концерты в родном городе; увлёк идеей возрождения Житомира своих друзей – композиторов и исполнителей: москвичей Е. Кожевникову, В. Златоустова, Э. Теплухину, голландца

Йо Спорка, болгар, живущих в Австрии – Албену Найденову и Владимира Панчева, американца Ричарда Камерона Вольфа. Все они приехали в Житомир для участия в концертах, теоретической конференции и осуществления уникального проекта исполнения пространственной музыки в Житомирском музее космонавтики имени С. П. Королева под названием «Space music». Фестиваль получил поддержку местных властей – городского управления культуры (В. С. Балюрко) и мэра Веры Шелудченко. В его проведении принимали участие и высшие учебные заведения города – Житомирский национальный агроэкологический университет, Житомирский государственный университет имени Ивана Франко; общественная организация «До ладу» (исполнительный директор Л. М. Ершова).

Главным итогом фестиваля явилась приятная неожиданность: его публикой стала житомирская интеллигенция. Прежде всего, студенты житомирских вузов: будущие агрономы, юристы, ветеринарные врачи, инженеры, экономисты, учителя и представители многих других специальностей. Только не музыканты. Студенты музыкального училища, вслед за своими преподавателями, утверждали, что современная музыка – это «муть», и, за редкими исключениями, фестиваль игнорировали. А, между тем, каждый из концертов демонстрировал всё новые и новые грани выразительных возможностей исполнительского интонирования современной музыки. Студенты-немузыканты кричали «Браво!», стоя аплодировали авторам и исполнителям, а затем вели философские интернет-дискуссии с гостями. Внимание самой широкой аудитории к событиям фестиваля вселяет надежду на возрождение удивительного культурного феномена, на который обращали внимание многие исследователи музыкальной культуры Вольни: житомирской публики – чуткой, образованной, заинтересованной. Однако заставляет задуматься, всё ли в порядке с воспитанием будущих музыкантов-профессионалов.

Во всех концертах фестиваля, помимо гостей города, принимали участие и житомирские исполнители. Скрипачка Ольга Синицкая, пианистка Ярослава Олейник, гитаристы Сергей Горкуша и Андрей Крижановский, флейтист Виктор Козловский, ударник Вениамин Романько впервые исполнили для житомирян произведения Ричарда Камерона Вольфа, Йо Спорка, Е. Кожевниковой, В. Златоустова.

Однако, как один из организаторов фестиваля, я знаю, сколько ещё произведений было предложено для исполнения житомирским музыкантам, и сколько замыслов не осуществилось из-за резко негативного отношения исполнителей к современному музыкальному языку, а, главное – из-за их нежелания совершенствоваться, менять эстетическую позицию и уклад жизни.

Что же упущено в воспитании современного музыканта? Почему нам не удаётся то, что удавалось нашим коллегам сто лет назад? Почему, окончив консерватории, музыканты-исполнители не чувствуют потребности активно участвовать в создании новой культуры, когда общественные условия, наконец, позволяют это делать, или просто играть с интересом новую музыку?

Видимо, потому, что теперь существует заочное музыкальное образование, о котором, к их великому счастью, не знали братья Рубинштейн. Сто лет тому назад музыканты, окончившие консерватории, стремились насаждать в провинции лучшие традиции культурной жизни консерваторских городов – Вены и Москвы, Санкт-Петербурга и Варшавы, Киева и Праги – и традиции эти, естественно, были разными. Нынешние студенты-музыканты приезжают в крупные города дважды в год, на короткое время, которое используют не на постижение особенностей их музыкальной жизни, а на сдачу сессии. Поэтому наличие у музыканта диплома о высшем образовании очень мало влияет на его мировоззрение, исполнительские умения и отношение к своей профессии как к художественной миссии. Зато после получения такого «образования» у его обладателя легко формируется «синдром Сальери» со всеми вытекающими отсюда особенностями характера и поведения.

Что делать? Приходится мириться с тем, что изменить невозможно: например, отменить заочную форму подготовки музыкантов или в одночасье поменять отношение административных структур к общественным организациям. Но при этом необходимо осуществлять всё, что в наших силах, для взаимной поддержки среднего и высшего звеньев системы музыкального образования. Внимание *alma mater* не оценимо для тех, кто живёт в провинции и пытается, вопреки всему, делать то, что должно.

«История – учительница жизни», – справедливо полагали древние. Внимательное изучение деятельности Житомирского музыкального

училища в первое десятилетие существования этого учебного заведения под эгидой ИРМО позволяет составить *программу его выхода из нынешнего кризиса*.

Это, во-первых, повышение преподавателями училища их исполнительского уровня и осознание ими необходимости систематических выступлений в публичных концертах.

Во-вторых, возвращение практики ежегодных отчётных концертов всего «личного состава» училища в лучших залах города. Активная концертная деятельность была основным способом осуществления воспитательной и просветительской миссии училищ ИРМО. Подобные задачи должно поставить перед собой Житомирское музыкальное училище и сегодня.

В-третьих, поиск новых форм концертной жизни и организации творческих коллективов. Инициатива музыкантов должна сыграть здесь основополагающую роль.

Жизнь и деятельность братьев Рубинштейн, особенно на ниве музыкального образования и концертной жизни – поучительный и, как нельзя более, своевременный пример для тех, кто сейчас, казалось бы, в совершенно иных исторических условиях, однако в реалиях вечных человеческих проблем, делает попытки сохранить и развить музыкальную культуру провинции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Безуглова И. Первый сезон Русского Музыкального Общества [Электронный ресурс] / И. Безуглова. — Режим доступа : <http://www.irms.ru/bezuglova.html>. — Загл. с экрана.
2. Єршова Л. М. Жіноча освіта на Волині [Текст] : монографія / Л. М. Єршова. — Житомир : Полісся, 2006. — 488 с.
3. Копоть І. Десять скрипковых сонат Л. Бетховена [Текст] / І. Є. Копоть // До ладу! : інформаційно-аналітичне видання. — 2008. — № 9 (19). — С. 10.
4. Краєва Ю. Фінансова діяльність Житомирського музичного училища Імператорського Російського Музичного Товариства у перше десятиліття його існування [Текст] / Ю. Краєва // Психолого-педагогічні та культурологічні засади формування особистісної спрямованості студентської молоді: суспільство, професія, сім'я : матеріали другої науково-практичної конференції молодих учених, магістрів, студентів. — Житомир : Вид-во ДАУ, 2006. — С. 228—234.

5. Отчет Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящих при нем Музыкальных Классов за 1909—1910 г. Год пятый [Текст]. — Житомир : Типография М. М. Катенберга, 1910. — 75 с.

6. Отчет Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящего при нем Музыкального Училища от 1 сентября 1910 по 1 сентября 1911 г. Год шестой [Текст]. — Житомир : Типография М. М. Катенберга, 1911. — 82 с.

7. Отчет Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящего при нем Музыкального Училища от 1 сентября 1912 по 1 сентября 1913 г. Год восьмой [Текст]. — Житомир : Электрическая типография Х. М. Швеца, 1913. — 78 с.

8. Отчет Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящего при нем Музыкального Училища от 1 сентября 1913 по 1 сентября 1914 г. Год девятый [Текст]. — Житомир : Электротипография Бр. Гурфинкель, 1914. — 92 с.

9. Отчет Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящего при нем Музыкального Училища от 1 сентября 1914 по 1 сентября 1915 г. Год десятый [Текст]. — Житомир : Электротипография Бр. Гурфинкель, 1916. — 90 с.

10. Отчет Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящего при нем Музыкального Училища от 1 сентября 1915 по 1 сентября 1916 г. Год одиннадцатый [Текст]. — Житомир : Электротипография Бр. Гурфинкель, 1916. — 78 с.

11. Чеські музиканти в Україні [Текст] : бібліогр. слов. / Харківська держ. акад. культури ; уклад. В. М. Щепакін. — Харків : ХДАК, 2005. — 248 с.

12. Шабалина Л. К. Столичные и провинциальные музыкальные общества XIX — начала XX в. в России [Электронный ресурс] / Л. К. Шабалина. — Режим доступа : <http://www.irms.ru/bezuglova.html>. — Загл. с экрана.

З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ПОДІЛЛІ ТА ВОЛИНІ

У статті розкривається історичний аспект становлення середньої ланки професійної музичної освіти в Україні ХІХ – ХХ ст., зокрема, організація музичних училищ у Вінниці та Житомирі. Висвітлені суттєві відмінності цього процесу у Волинській та Подільській губерніях того часу.

Ключові слова: професійна музична освіта, Поділля, Волинь, музичні класи, музичне училище.

Юрий Портной. Из истории становления профессионального музыкального образования на Подолье и Волыни

В статье рассматривается исторический аспект становления среднего звена профессионального музыкального образования в Украине ХІХ – ХХ вв., в частности, организация музыкальных училищ Винницы и Житомира. Освещены существенные различия этого процесса в Волынской и Подольской губерниях того времени.

Ключевые слова: профессиональное музыкальное образование, Подолье, Волинь, музыкальные классы, музыкальное училище.

Yuriy Portniy. From the history of forming professional music education in Podol and Volyn provinces

The article investigates historical aspect of the middle level of professional music education in Ukraine, namely in Vinnitsa and Zhitomir in ХІХ – ХХ centuries. We describe significant differences of this process between Podol and Volyn provinces at that time.

Key words: professional music education, Podol, Volyn, musical classes, musical college.

Одним із головних завдань сучасної професійної музичної освіти є створення такої системи навчання і виховання, яка б забезпечувала сьгоднішні освітні потреби талановитих та обдарованих дітей. Ця система повинна також враховувати надбання багаторічного досвіду, що був накопичений видатними музикантами – засновниками музичної освіти. Процес становлення та розвитку середньої ланки

професійної музичної освіти України в сучасному музикознавстві вивчений недостатньо. Тому виокремлення вказаної проблеми є *актуальним* і своєчасним.

Метою дослідження є узагальнення маловідомої наукової інформації в аспекті вивчення проблеми регіональної специфіки становлення системи професійної музичної освіти на Поділлі та Волині.

Становлення професійної музичної освіти відбувалося поступово протягом XVIII – XX ст., починаючи від діяльності музикантських цехів, запровадження елементів професійної освіти в домашніх умовах та загальноосвітніх установах до заснування спеціалізованих музично-освітніх закладів.

Термін «цех» (від німецького – «Zechе») виник в епоху Середньовіччя і означає об'єднання ремісників (однієї або близьких спеціальностей) у містах. Цехи з'явилися на території сучасної Німеччини та поширились по Європі і Україні також. Це були замкнуті корпорації, що захищали інтереси ремісників. Головним чином цехи зароджувались у містах, «які користувались магдебурзьким правом» [11, с. 739]. Існували також і цехи музикантів. Музикантські цехи обслуговували паради, виконували «супровід релігійних відправ і урочистих церемоній, проводили інші музичні заходи для розважання публіки...» [2, с. 8].

Музикантів з таких цехів із задоволенням брали на службу в різні колективи, у тому числі, й кріпацькі. Досить часто для керівництва такими колективами запрошувалися провідні музиканти з-за кордону. Зокрема, згідно дослідженням Р. Римар [10], на Хмельниччині, у маєтку Пжездецьких (м. Чорний острів), існував місцевий кріпацький оркестр під керівництвом італійського диригента Л. Тоніні. Також вона повідомляє, що у 1847 р. гостем сімейства Пжездецьких був Ф. Ліст. Гостював він і у маєтку Вороновиці (Чорноострівський район), у княгині Кароліні Іванівської-Сайн-Вітгенштейн. Відпочиваючи на подільській землі, Ф. Ліст написав «Угорську рапсодію» № 2 та фортепіанні п'єси на теми українських народних пісень «Ой, не ходи, Грицю», «Віють вітри, віють буйні», «Українська балада», «Скарга», які увійшли до циклу «Колоски Вороновиць» [10].

Музиканти кріпацьких колективів мали досить високий професійний рівень, так як постійні репетиції та концерти вдосконалю-

вали їхню виконавську майстерність. Після скасування кріпосного права переважна більшість з них залишилася без засобів до існування, бо власникам колишніх кріпацьких колективів було фінансово не вигідно їх утримувати. Тому переважна більшість звільнених кріпаків-музикантів почала займатися музично-викладацькою діяльністю: давати приватні уроки, працювали у різних навчальних закладах. Такі музиканти, маючи приватну педагогічну практику, суттєво вплинули на популяризацію домашнього музикування у вигляді аматорських концертів. Зокрема, у сім'ях з вищого світу така форма культурного дозвілля з часом ставала все більш популярною.

Не залишалась осторонь від проблеми культурного виховання населення і держава. Зокрема, як зазначає Н. Бовсунівська, у 1897 р. Міністерство освіти тогочасної Російської імперії видало циркуляр, у якому йшлося про обов'язкове проведення у гімназіях та інститутах музичних вечорів [1, с. 41—43]. Ця подія сприяла подальшому розвитку музичної освіти, значно збагативши методи музично-виховної діяльності. В багатьох навчальних закладах почали відкриватись фортепіанні та інші інструментальні класи. Це вигідно відрізняло їх від інших музичних закладів того часу. Заняття в музичних школах та музичних класах розвивали у їх вихованців вишуканий смак, вони були бажаними гостями в світських колах. Велику популярність мали і приватні уроки, їх проводили приїжджі викладачі музики, багато з яких були випускниками консерваторій.

Одну з провідних ролей у становленні професійної музичної культури України кінця XIX – початку XX ст. відіграло місто Кам'янець-Подільський. Так, М. Печенюк повідомляє, що в той час культурні запити жителів цього міста задовольняв приватний театр, історичні корені якого на території краю сягають кінця XVIII ст. [9, с. 449]. Вже на кінець XIX ст. у місті також активно діяли: товариство «Просвіта», музичне товариство «Кобзар», гурток «ХЛІАМ» – об'єднання художників, літераторів, артистів і музикантів, Європейська Національна Музична організація «Кадіма» (єврейська), Український Народний театр імені Т. Шевченка під керуванням М. Садовського, Державний зразковий симфонічний оркестр, Українська філармонія, оперний театр. Популяризаторами мистецьких традицій стали Український Народний Дім та Український Національний Клуб,

Народна Консерваторія, яку було відкрито влітку 1920 р. за ініціативою прогресивних мистецьких організацій Кам'янець-Подільського та Українського Національного хору [там само].

Процес професіоналізації українського виконавства на Поділлі був тісно пов'язаний із діяльністю подільських композиторів польського походження: В. Заремби, М. Завадського, Т. Ганицького.

В. Заремба починав своє творче життя у Кам'янці-Подільському. «У його доробку, окрім романсів та обробок народних пісень, є п'єси для фортепіано: “Прощання з Україною”, “Думка-шумка”, фортепіанна збірка “Маленький Падеревський”, до якої увійшли полегшені переклади уривків з опер польських композиторів, творів Ф. Шопена», – дізнаємось з довідника А. Мухи [7, с. 110].

М. Завадський працював учителем співу в Києві та Кам'янці-Подільському. Він є автором понад 500 творів, пов'язаних переважно з українськими темами. Серед них: незакінчена опера «Марія», твори для фортепіано: 12 «Думок», 42 «Шумки», 45 «Чабарашок», 4 «Запорізькі марші», дві «Рапсодії», п'єси «Українська прядка», «Спогад про Київ», «Українські танці ельфів» [9, с. 449]. Деякі фортепіанні твори М. Завадського (зокрема, «Думки» та «Шумки») було видано 1911 р. у Києві. Про популярність творів цього музиканта свідчить той факт, що у 1897—1898 рр. під час лікування у Ялті, Леся Українка подарувала К. Деріжановій (дружині особистого лікаря поетеси М. Деріжанова) ноти Дванадцятій «Шумки» М. Завадського [9, с. 449].

Особливо визначною для становлення професійної музичної освіти на Поділлі була діяльність Т. Ганицького, який навчався у Кам'янець-Подільській та Одеській гімназіях. У 1863 р., у зв'язку із репресіями царського уряду щодо поляків, йому довелося виїхати до Відня. У 1868—1872 рр. Т. Ганицький навчався у славнозвісного скрипаля Я. Донта, потім продовжував свою освіту у Берліні у Вищій Королівській Музичній школі у відомого музиканта Й. Йоахіма. Після завершення навчання Т. Ганицький став професором цієї школи. Згодом він виступав у складі всесвітньо відомого оркестру «Берлінський симфонічний». Як скрипаль він здійснив концертне турне Німеччиною. Згодом працював в польському місті Лодзь, де відкрив музичну школу. У 1901 р. Т. Ганицький повертається в Україну, продає свій маєток

і за виручені гроші відкриває музичну школу в Кам'янці-Подільському. Школа під керівництвом Т. Ганицького у 1927 р. переросла у музичну профшколу, пізніше, у 1930 р., у музичний технікум імені М. Лисенка.

З нагоди 10-річчя школи Т. Ганицький організував симфонічний оркестр, у якому став диригентом. З 2003 р. Кам'янець-Подільській Центральній музичній дитячій школі надано ім'я Т. Ганицького [5].

В іншому культурному центрі Поділля, Вінниці, мистецьке життя також було інтенсивним. Як зазначається на офіційному сайті Вінницького училища мистецтв і культури імені М. Леонтовича, наприкінці XIX ст. у Вінниці існувала ціла низка приватних музичних шкіл та класів, найвідомішими з яких були музичні класи Мардера та школи Педаховської і Поль-Вільямовської. На початку XIX ст. у Вінницькій польській губернській гімназії викладалися співи, музична грамота, гра на фортепіано, скрипці та гітарі. Показовим є той факт, що при гімназії знаходився також і театр, в якому ставилися музичні спектаклі і навіть опери [6].

На початку XX ст. у Вінниці існувало приватне музичне училище, яким керував дехто на прізвище *Іонаходяш*. Ким був сам Іонаходяш, та коли було засновано училище – не встановлено. Відомо лише, що у 1918 р. цей учбовий заклад у нього перекупив музикант А. Гуммель. Чи мав він відношення до видатного віденського піаніста Й. Гуммеля, у відомих нам джерелах не уточнюється.

Певний час у Вінниці існувала і консерваторія. Думка про організацію народної консерваторії зустрічається в газеті Вінницької «Прогресу» «Шлях» від 28 вересня 1919 р., в якій актор М. Садовський, на той час головоуповноважений у справах мистецтва УНР, пропонує диригенту Г. Давидовському, керівнику вінницької Художньої капели, створити при ній навчальний заклад – консерваторію, яка підвищила би виконавський рівень співаків. У консерваторії передбачалось безкоштовне викладання вокалу, теорії музики, сольфеджіо та фортепіано.

1920 р. у Вінниці, за рахунок націоналізації радянською владою всіх музичних приватних навчальних закладів, на базі училища А. Гуммеля та декількох музичних шкіл було відкрито консерваторію, музичну профшколу та музичний технікум. Консерваторія проіснувала до 1923 р., а музична профшкола та технікум залишилися і далі. З 1925 р. на посаді завідуючого технікумом і профшколою перебував

М. Орлов, піаніст, людина одночасно з юридичною (Московський університет) та музичною (Московська консерваторія) освітами.

В технікумі працювали ті ж викладачі, що і в консерваторії, а також приходили й молоді педагоги, наприклад, піаніст Б. Шерр, випускник Одеської консерваторії. Декілька років викладала вокал Н. Литвиненко-Вольгемут, майбутня народна артистка СРСР, оперна співачка світового рівня [4]. У Статуті технікуму була чітко визначена мета навчання – готувати виконавців-віртуозів, оперних і камерних співаків, педагогів з теоретичних предметів.

Музична профшкола існувала паралельно із технікумом. Студенти технікуму проходили на її базі педагогічну практику. Але школа мала і свій незалежний статус, власний навчальний план. В «Статуті» школи зазначалося, що метою цього закладу була «підготовка кваліфікованих акомпаніаторів, клубних працівників, оркестрантів музкомедій, музикантів духових оркестрів, співаків-хористів». Маючи атестат музичної профшколи, її випускник мав право працювати у вищезгаданих закладах [6].

Технікум проіснував тільки до 1934 р. у зв'язку із фінансовою неспроможністю міста утримувати такий складний заклад культури. Більшість педагогів продовжила роботу в музичній профшколі. У 1933 р. вінницьку музичну профшколу реорганізують в дитячу (ДМШ) [4]. 27 червня 1958 р. за урядовим наказом у Вінниці було відкрито музичне училище [6].

Становлення середньої ланки професійної музичної освіти в досліджуваному регіоні пов'язане з діяльністю Імператорського Російського Музичного Товариства на Волині в межах території сучасної Житомирської області. У 1905 р. у Житомирі при відділенні ІРМТ було відкрито Музичні класи – перший спеціальний музичний заклад на Волині, а у 1911 р. Музичні класи перетворили на Музичне училище.

З 1918 по 1928 рр. в училищі працював видатний український композитор В. Косенко. На нашу думку, саме завдяки існуванню музичного училища у Житомирі В. Косенко зміг залишитися в цьому місті і ствердитися як композитор та педагог.

Як зауважує дослідник творчості В. Косенка О. Олійник, десять років творчої діяльності композитора у Житомирі значно вплинули на розвиток історії музичної культури Волині. Так, композитор згур-

тував навколо себе місцевих музикантів. Постійними колегами В. Косенка стали віолончеліст В. Коломойцев, вчитель математики, та скрипаль В. Скороход – директор трудової школи. Вони утворили так зване «житомирське тріо», яке було популярним не тільки в Житомирі, але й за його межами [8, с. 22].

У житомирській період В. Косенко особливо плідно працював в галузі фортепіанної музики. Ним написані ноктюрни, мазурки, поеми, «Мрії», три фортепіанні сонати, соната для віолончелі й фортепіано, «Експромт» для скрипки і фортепіано, 12 романсів для голосу і фортепіано, цикл етюдів ор. 8. Також у Житомирі В. Косенко почав писати ор. 19 – цикл «11 етюдів у формі старовинних танців». Завершував етюди В. Косенко вже у Києві, куди його запросили працювати у Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка [3, с. 26].

З 1938 р. музичному училищу Житомира надано ім'я В. Косенка. Його випускники складають блискучу плеяду діячів вітчизняної культури, найвідоміші з яких – композитор, піаніст та диригент М. Скорульський, випускник ще Музичних класів (1910 р.), композитор О. Білаш, диригенти В. Гнедаш та Л. Джурмій, співачки З. Гайдай та О. Микитенко.

Висновки. Процес становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині розпочався у XVIII ст. Більш ніж за триста років її розвиток зазнав значних якісних змін, що серед них вагоме значення мало створення розгорнутої мережі музичних навчальних закладів різних ступенів освіти: музичних шкіл, училищ, консерваторій.

Серед цих музичних закладів особливе місце належить так званій «середній ланці». Якщо у Житомирі відкриття музичного училища відбулося вже у 1911 р. на базі музичних класів Імператорського Російського Музичного Товариства, то у Вінниці формування подібного учбового закладу перетворилося на довготривалий процес, що розпочався у першій половині XIX ст. та дістав логічного завершення у 1958 р. Таким чином, формування середнього ступеню сучасної професійної музичної освіти на Поділлі і Волині мало свою регіональну специфіку. Однак в цілому значення цього процесу важко переоцінити, бо саме навчання в музичному училищі стає першим справжнім підґрунтям для виховання творчої особистості музиканта-професіонала.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Н. М. Житомирщина – батьківщина геніального І. Огієнка [Текст] / Н. М. Бовсунівська // Вісник Житомирського державного педагогічного університету ім. І. Франка. — Житомир, 2002. — Вип. 9. — С. 41—43.
2. Бовсунівська Н. М. Розвиток шкільної музичної освіти на Волині (кінець ХІХ – початок ХХ ст. [Текст] / Наталія Миколаївна Бовсунівська : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. — Житомир, 2004. — 19 с.
3. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка [Текст] / Ю. Вахраньов. — К. : Музична Україна. — 1970. — 26 с.
4. Вінницьке училище мистецтв і культури ім. М. Леонтовича [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.library.vn.ua/culture1/vin/uch/leon/leon.html>. — Заголовок з екрану.
5. Іванов В. Тадеуш Ганицький / Володимир Іванов. — Кам'янець на Поділлі – Миколаїв – Вінниця : ВМГО «Розвиток». — 2007. — 123 с.
6. Історія Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://vikm.com.ua/history.html>. — Заголовок з екрану.
7. Муха А. Композитори України та української діаспори [Текст] : довідник / А. Муха. — Київ : Музична Україна, 2004. — 350 с.
8. Олійник О. В. Косенко [Текст] : [популярний нарис] / О. Олійник. — К. : Музична Україна. — 1989. — 60 с.
9. Печенюк М. Музиканти Кам'яниччини [Текст] : [біографічно-репертуарний довідник] / М. Печенюк. — Хмельницький : Кам'янець-Подільський держ. університет, 2003. — 449 с.
10. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу. Друга половина ХІХ – початок ХХІ ст. [Текст] / Римар Росіна Сергіївна : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Львів, 2008. — 20 с.
11. Словник інішомовних слів [Текст] : [за ред. члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука] / Головна редакція Української Радянської Енциклопедії Академії Наук Української РСР. — Київ : Поліграфкнига, 1974. — 774 с.

ИЗ ИСТОРИИ ИЗЮМСКОЙ НАРОДНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Излагаются результаты краеведческого исследования одного из эпизодов истории музыкального образования на Харьковщине. Вводятся в научный обиход архивные документы, касающиеся композитора и музыкально-общественного деятеля С. П. Нания и организованного при его участии музыкального учебного заведения.

Ключевые слова: народная консерватория, Изюм, композитор Сергей Наний, музыкальное образование.

Григорій Ганзбург. Історія Ізюмської народної консерваторії

Подано результати краєзнавчої розвідки щодо одного з епізодів історії музичної освіти на Харківщині. Введено в науковий обіг архівні документи, що стосуються композитора та музично-громадського діяча С. О. Нанія й організованого ним музичного навчального закладу.

Ключові слова: народна консерваторія, Ізюм, композитор Сергій Наний, музична освіта.

Grygoriy Hansburg. From the history of People Conservatory of Izium

The results of a regional research on the episode from the history of musical education in Kharkiv region are given. We add to the scientific practice the archive documents about the composer and the musical-social activist S. O. Naniy and about the musical education institution, which was founded by him.

Key words: People Conservatory, Izium, composer Sergey Naniy, musical education.

Цель настоящей статьи – ввести в научный обиход новые сведения, касающиеся просветительской деятельности в 20-х гг. XX в. музыкантов Харьковской губернии

В Российской империи начала XX в., а потом и в Советском Союзе был достигнут стабильно высокий уровень профессионального музыкального образования, а по некоторым специальностям (фортепианное и дирижерское исполнительство, композиция, теоретическое музыкознание) оно постепенно заняло передовые позиции в мире. Однако качество общего музыкального просвещения и обра-

зования, широта распространения музыкальной грамотности во все периоды оставались проблематичными. В этом не было достигнуто сколько-нибудь ощутимого прогресса, наоборот, отставание от других стран увеличивалось, и сейчас на всём постсоветском пространстве состояние общего музыкального образования катастрофически низкое, что, несомненно, делает актуальным обращение к примерам подвижничества в истории музыкального просветительства.

В разные исторические периоды «консерваториями», как известно, именовались различные учреждения. В Италии XVI в. так назывались приюты и госпитали для сирот и больных, где обучали музыке увечных детей, не способных к физическому труду. Позднее первоначальный смысл термина («дом сохранения») стал забываться, и название приобрело иной оттенок: его стали использовать в европейских странах для именовании музыкальных учебных заведений, не связанных с домами инвалидов. Принципиальный поворот в истории консерваторий совершил Ф. Мендельсон, применив в музыкальном образовании *университетский* принцип. В созданной им в 1843 г. Консерватории в Лейпциге студент приходил не в класс учителя-универсала, а по каждому предмету – отдельно – в классы к педагогам узкой специализации. Такое соединение традиций музыкального обучения с университетским принципом привело к резкому повышению качества образования, и постепенно модель Лейпцигской консерватории была перенята и утвердилась в большинстве стран, в том числе, в России, где была принята для учебных заведений, создаваемых Императорским Русским Музыкальным Обществом (ИРМО), начиная с 1862 г.

Народные консерватории – явление сутобо российское. Они стали возникать в параллель (и зачастую – в противовес) тем консерваториям, которые учредило ИРМО. Первым опытом такого рода можно считать Бесплатную музыкальную школу в С.-Петербурге (БМШ), учрежденную по инициативе М. А. Балакирева (это было лишь частью его невоплощённого замысла о всеобщем музыкальном образовании). Принципиальное отличие БМШ от Консерватории, основанной в том же С.-Петербурге А. Г. Рубинштейном, состояло в решении вопроса о *профессионализации*. Консерватории и училища, созданные под эгидой ИРМО, ставили целью музыкальное образование *профессионалов*, тогда как Бесплатная музыкальная школа и последующие

народные консерватории – это система музыкального образования для *непрофессионалов* (в идеале – для всего населения). В первые годы после революции народные консерватории создавались и в тех местах, где не было учебных заведений ИРМО, в этих случаях они брали на себя обе функции, став прообразом советской системы ДМШ.

Усилия энтузиастов музыкального просветительства и те обстоятельства, в которых протекала их деятельность, *нуждаются в детальном изучении*. Каждый исторический эпизод в деле организации музыкального образования для нас ценен и поучителен. Одним из таких эпизодов были попытки создания общедоступных музыкальных учебных заведений в первые послереволюционные годы. Изучать этот период довольно трудно: сохранилось мало документальных материалов (их особо не хранили), ещё меньше – опубликовано.

Среди сохранившихся материалов такого рода представляет интерес чудом уцелевшая и дошедшая до нашего времени часть архива так называемой Народной консерватории, действовавшей в 1920-1921 гг. в уездном городе Изюме Харьковской губернии. Эти бумаги сохранились в личном архиве С. П. Нания в Полтаве. Оттуда они поступили в Государственный архив Харьковской области и долгое время оставались неизвестными, поскольку изюмские краеведы не знали об этих документах и не имели к ним доступа из-за территориальной отдалённости, а харьковские учёные не интересовались деталями культурной жизни Изюма.

Комплекс сохранившихся документов впервые был изучен в начале 1990-х гг. автором данной статьи с целью составления биографии композитора С. П. Нания. Позднее в публикациях о С. П. Нании, вышедших в Харькове и Москве, была упомянута Изюмская народная консерватория, но подробности её истории не излагались.

В удостоверении, выданном уездными властями в сентябре 1922 г., сказано, что С. П. Наний «был учредителем Народной Консерватории в г. Изюме и состоял членом Президиума и преподавателем её непрерывно с 1 февраля 1920 г. и до преобразования её в Изюмскую Народную музыкальную школу, а также был преподавателем музыки на Изюмских 82-х командных пехотных курсах» [4].

Среди сохранившихся документов – протоколы Совета и общих собраний Изюмской народной консерватории с февраля 1920 по ап-

рель 1921 г., бухгалтерские ведомости с фамилиями педагогов, биография С. П. Нания, составленная его сестрой С. П. Нани, биографическая справка, составленная полтавским архивистом В. Самуйло. Не сохранились следующие документы, которые были бы важны для изучения деятельности Народной консерватории: списки учащихся, учебные программы и расписание занятий.

С. Наний – учредитель Изюмской народной консерватории

Интерес представляют, в первую очередь, сведения об учредителе Народной консерватории, поскольку общекультурная и профессиональная подготовка людей, стоящих у истоков, всегда определяют направленность и задают интеллектуальный уровень создаваемых ими институций.

Сергей Петрович Наний (1858-1935) – автор вокальных, хоровых и инструментальных произведений. Он не стал широко известным композитором, однако интересен тем, что одним из первых положил на музыку стихи П. Тычины, А. Олеса, С. Черкасенко, В. Эллана-Блаkitного. Материалы о его деятельности сохранились фрагментарно и хранятся в четырех государственных архивах С.-Петербурга, Харькова и Киева.

С. Наний – потомок итальянца по фамилии Нани (Nani) – происходил из дворян Изюмского уезда Харьковской губернии. Его биография складывается из трёх основных периодов.

Петербургский период. По окончании в 1862 г. Училища правоведения С. Наний сделал блестящую (до определенного момента) карьеру на государственной службе. Чиновник Министерства юстиции, позднее – Государственной канцелярии, с 1905 г. – Помощник Статс-секретаря Государственного Совета, в 1917 г. при Временном правительстве – сенатор, он дослужился до генеральского чина (с 1907 г. – действительный статский советник), был награжден орденами Св. Станислава II степени (1901), Св. Анны II степени (1904), Св. Владимира II степени (1910), Св. Станислава I степени (1913). Сведения о петербургском периоде содержатся в материалах Центрального государственного исторического архива в С.-Петербурге [1].

Сохранившиеся архивные дела позволяют документально проследить деловую сторону жизни С. Нания, сроки его заграничных путе-

шествий и поездок на Харьковщину. Однако материалы, освещающие его творчество этого периода, отсутствуют. Открытым остается, в частности, вопрос о принадлежности С. Наний русского перевода трудов Ф. Ницше, изданных в С.-Петербурге в 1899 г.

После Октябрьской революции 1917 г. С. Наний покинул столицу и поехал в родные места, где был весьма известной и уважаемой фигурой (ещё в 1914 г. он был утвержден Почетным мировым судьёй по Изюмскому уезду).

Второй, Изюмский (1918-1926), период жизни С. Нания документирован материалами Государственного архива Харьковской области [3]. Документы свидетельствуют: в 1920-21 гг. действовала так называемая Изюмская народная консерватория. Инициатором её создания и одним из руководителей был С. Наний. Его детище перестало существовать по причинам, не связанным с искусством и музыкальной педагогикой: здание, занимаемое Консерваторией, понадобилось для одного из многочисленных военных учреждений.

После ликвидации Изюмской народной консерватории местными властями С. П. Наний в 1926 г. переселился в Полтаву, давал там уроки музыки и занимался композицией. *Третий (полтавский) период* также отражен в материалах ГАХО (имеются биография, перечень музыкальных произведений, фотографии С. Нания в пожилом возрасте). По воспоминаниям бывшего директора Полтавского музыкального училища М. А. Фисуна, С. П. Наний сочинял преимущественно фортепианную и хоровую музыку (его пьесы входили в репертуар Полтавского хора под управлением Ф. И. Попадича). По сведениям полтавских краеведов А. и П. Ротач, С. П. Наний был репрессирован, после чего сестра композитора передала часть семейной библиотеки (книги на иностранных языках) в музей И. П. Котляревского.

Часть композиторского наследия С. П. Нания сохранилась благодаря тому, что он отсылал ноты для ознакомления и отзыва харьковским специалистам (по существу, это был один из видов цензуры). Эти ноты (копии, сделанные рукой переписчика) попали в Харьковскую научную библиотеку имени В. Г. Короленко, где и находятся ныне. Они содержатся не в отделе рукописей (что было бы логичным), а в общем фонде, среди печатных нотных изданий, и некоторые уже утрачены. В начале 1990-х гг. мною была выявлена 31 единица хранения (инвентарные

номера в интервале 542761—542797) [5]. Среди сохранившихся произведений – романсы на стихи А. Мицкевича, А. Толстого, В. Жуковского, И. Морозова, Ю. Жадовской, Т. Шиловской, А. Фета, С. Хомякова, С. Надсона, С. Черкасенко, В. Эллана, В. Сосюры, А. Олеся, П. Тычины, Леси Украинки, С. Руданского, фортепианные Вариации, Мазурка для скрипки и фортепиано. Однако отсутствуют 5 прелюдий для фортепиано, 20 песен из «Кобзаря» Т. Шевченко, скрипичная Соната, Серенада, 3 песни на стихи В. Сосюры и песня на стихи П. Дзбановского. По устному свидетельству Н. В. Смоляги¹, музыка С. Нания к «Кобзарю» находится в личном архиве С. Дремцова, перевезенном из Харькова в Киев и переданном в Архив-музей литературы и искусства (фонд С. Дремцова там пока не обработан и его материалы недоступны исследователям).

Воспоминания сестры, Софии Петровны Нани

«Сергей Петрович Наний родился в 1858 году, умер в 1935. Родился в бедной дворянской семье; отец был армейский офицер. Образование получил юридическое в училище Правоведения, куда, за неимением средств, был помещен интерном (с приготовительного класса). С раннего возраста он выказывал хорошие музыкальные способности – в 7 лет уже определенно хорошо играл классиков на фортепиано. Учился музыке у Вильгельма Генца и Франца Дея, учеников Гензельта. Часто выступал на школьных вечерах и постоянно получал на школьных экзаменах награды сочинениями классиков (Бетховен, Мендельсон и др.) В юношеском возрасте собирал и записывал народные песни на Украине в Харьковской губернии, в России в Новгородской губернии. Теорию музыки и гармонию проходил у Римского-Корсакова. Вместе с Дютшем и Глазуновым записывал песни хора Владимирских рожечников. Переданный Глазунову, этот материал был основательно использован последним в его симфонических произведениях.

Служба в министерстве юстиции была не по душе Сергею Петровичу; но, не имея других средств к существованию, пришлось тянуть лямку. Служа в Государственном Совете, упорно отстаивал свою самостоятельность, он не отличался благонамеренностью и, не считаясь

¹ Смоляга Наталья Викторовна, пианистка, бывший ученый секретарь Харьковского государственного института искусств.

с мнением начальства, предоставил свою квартиру [для] жительства членам Государственной Думы партий крестьян трудовиков и левых эсеров. В 1906 году в городе Изюме, будучи Земским гласным, он отклонил на пленуме Земского собрания посылку благодарственной телеграммы Столыпину за умирение Украины. С этого времени его служебная карьера совершенно остановилась. Т[ак] к[ак] у него был чин действ[ительного] статского советника, то ему предложили добровольно выйти в отставку, на что он не согласился, а потребовал отставки мотивированной или по суду. Пришлось его оставить на службе, но зато 12 лет он не двинулся с места и лишь в 1917 году, при Временном Правительстве, был избран сенатором.

В 1918 году, покинув юстицию, он предался всецело музыке: в начале 1919 года организовал в Изюме, совместно с местными музыкальными силами, Народную Консерваторию, состоял в ней преподавателем, аккомпаниатором и секретарем училищного Совета; также был преподавателем музыки на красноармейских командных курсах. Затем, после перевода Комкурсов из Изюма в Сумы, заведовал музсекцией Клуба Профсоюзов. Состоя в этой должности, он устроил 28 бесплатных народных концертов, привлекая местные музыкальные силы для исполнения, и принимал обязательное участие в них, аккомпанируя солистам (из которых многие были его учениками по классу пения), и выполнял симфонические пьесы в 4 руки на фортепиано. Тогда же, с 1918 года, он стал посвящать все свои досуги музыкальной композиции. Однако болезнь – грудная жаба, обнаружившаяся в 1923 году, – не давала ему возможности сноситься лично с музыкальными центрами. Вот таким образом почти все его произведения остались неизвестными <...>, а музыкальные картины “Сотник”, “Над Днпром”, “Жених”, “Спящая царевна” остались или не оркестрованными им, или недоработанными. Проживая в Полтаве с 1926 года, он в 1928 году представил в Харьковск[ий] Музкомитет часть своих произведений; но с 1930 года болезнь настолько обострилась, что он никуда не мог выезжать из Полтавы. Композиции, разрешенные Муз[ыкальным] комитетом к исполнению, были в 1933 году препровождены в Харьков[скую] Нарбиблиотеку им. В. Г. Короленко (муз. секция). Как мне пришлось узнать, в 1936 году все эти ноты были даже не распакованы. Некоторые

романсы и песни, например, “Комсомолец” Сосюры, “У шахті” Черкасенко, “Коваль” Петрушенко и многие романсы на тексты Надсона и Шевченко часто исполнялись в Полтаве и Донбассе молодыми певцами, приходившими к С. П. за разрешением “переписать” такой-то и такой-то романс или песню» [2, лл. 1–2].

Структура и контингент Народной консерватории

Учебное заведение, названное первоначально консерваторией (1920), приблизительно соответствует нынешнему понятию о музыкальной школе. В ряде документов 1921 г. применялось уже название «Народная музыкальная школа». Обучение проводилось в классах фортепиано, скрипки, струнного оркестра, сольного пения, хорового пения, теории и сольфеджио, балетном классе.

В правилах приёма (июнь 1920) было сказано, что «принимаются лица обоего пола при наличности музыкального слуха. Пианисты, скрипачи и прочие инструменталисты от 8 до 25 лет, певцы: женские голоса – от 16 до 30 лет, мужские голоса от 18 до 30 лет. В хоровой класс без ограничения в возрасте» [3, л. 9 об.]

В 1921 г. правила приема были несколько изменены: «общее собрание постановило принимать впредь <...> лишь лиц, обладающих хорошим слухом и в возрасте для начинающих: по классу фортепиано не старше 15 лет, по классу скрипки – не старше 12 лет, по классу пения – не моложе 18 лет, по классу балета – не старше 18 лет» [3, л. 30 об.]

Из Устава Народной консерватории

«Права учеников:

1) Каждый учащийся при вступлении имеет право выбрать себе преподавателя, а также в течение первого учебного года переменить такового.

2) Каждый учащийся в случае недобросовестности занятий, неаккуратности посещений класса преподавателем или каких-либо с ним недоразумений, может о том известить председателя Совета, который на ближайшем заседании заявит об этом Совету.

3) Ученикам, не имеющим инструментов, должно быть предоставлено право упражняться в помещении Консерватории в установленные часы.

4) Учащиеся выбирают в Совет Консерватории от каждой специальности своих представителей в числе одной трети, но не менее,

от каждой специальности преподавательского и служебного состава вместе взятого.

Обязанности учеников:

1) Учащиеся обязаны аккуратно посещать классы. В случае однонедельного пропуска без уважительных причин учащиеся считаются выбывшими.

2) Каждый учащийся обязан выступать на закрытых ученических вечерах не меньше одного раза в полугодие.

3) В виду бесплатного обучения учащиеся обязаны выступать на открытых концертах по требованию Отдела Образования безвозмездно, но по педагогическим соображениям, не более двух раз в месяц.

4) В виду того, что находящиеся в Консерватории рояли, скрипки и проч. инвентарь есть народное достояние, то ученикам вменяется в обязанность охранять таковые от всякой порчи и, тем более, пропажи. Всякий виновный, кроме законной ответственности, немедленно исключается из числа учеников.

5) Ученики, взявши урок и расписавшись в получении такового в особом журнале преподавателя, должны немедленно уходить домой, чтобы не мешать нормальному течению занятий, а также не приводить с собой своих товарищей или знакомых в помещение консерватории.

Права преподавателей:

1) Преподавателям предоставляется право свободного применения своего метода преподавания, придерживаясь, однако, выработанной программы.

Обязанности преподавателей:

1) Преподаватель обязан добросовестно относиться к занятиям, памятуя о том, что небрежное отношение убивает желание учащегося, весьма к тому чуткого.

2) Так как дети рабочих и крестьян менее культурны в искусстве и, в частности, в музыке, то преподавателям следует обращать особое внимание на развитие их способностей.

3) Каждый преподаватель обязан в порядке вести журнал, напоминая ученикам о расписке в получении урока, и своевременно заявлять в канцелярию консерватории об учениках, исключенных за пропуски. О неупешности учеников, их неспособности должно заявлять в Совет <...>.

10) Всякий преподаватель за небрежное, халатное и несвоевременное посещение занятий, а также нарушение вышеупомянутых правил подлежит передаче товарищескому дисциплинарному суду» [3, лл. 9–13 об.]

О составе преподавателей сведения отрывочные. В частности, в протоколах упоминаются: Николай Николаевич Ушаков (председатель Совета Консерватории в 1920 г.), Л. П. Пономаренко (заместитель председателя Совета), К. Свитич (директор школы в 1921 г.), П. С. Вербицкий (преподаватель класса скрипки и капельмейстер оркестра), М. Д. Васильев (класс хорового пения), И. И. Тиме, А. В. Левицкая (класс сольного пения), Юрий Петренко (класс балета, ранее состоял солистом балета московского Большого театра), С. Г. Брезницкий (класс теории музыки и сольфеджио, ранее окончил Харьковскую консерваторию по классу композиции и имеет квалификацию дирижера).

Наконец, одна из последних записей (из протокола 6 февраля 1921 г.): «О захвате помещения музыкальной школы»:

«Довести до сведения Заведующего Отделом народного образования о том, что помещение Изюмской рабоче-крестьянской музыкальной школы без всякого официального уведомления занято клубом пехотных командных курсов, что часть школьного имущества отобрана администрацией клуба, а часть, как то музыкальные инструменты [рояли] небрежно удалены из помещения школы с порчей их, и что в связи с ремонтом и перестановкой, производимой клубной администрацией, вести нормальные занятия в школе не представляется никакой возможности» [3, лл. 26–27 об.]. (Принято Советом в составе 10 преподавателей, 2-х служащих и 5 представителей от учеников).

Из приведенных архивных документов явствует, что организация музыкального учебного заведения в г. Изюме может быть рассмотрена как *ценный опыт* подобного рода, который был достаточно продуман и профессионально обеспечен. Вырисовывающаяся цепочка событий даёт представление о тенденциях эпохи, о социальном и культурном контексте формирования системы музыкального образования в один из переломных моментов отечественной истории.

Таким образом, публикуемые материалы подлежат дальнейшему разностороннему изучению и послужат уточнению общей картины

развития музыкального образования и просвещения на территории бывшего СССР.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Центральный государственный исторический архив в Санкт-Петербурге (ЦГИА), ф. 1162. [Личное дело С. П. Наня]. Оп. 7, д. 758.
2. Государственный архив Харьковской области (ГАХО). Ф. Р-5817. Нани С. П. Биография Наня С. П. Оп. 1, д. 1.
3. ГАХО, ф. Р-5817. Протоколы заседаний Совета и общих собраний Изюмской народной консерватории. Оп. 1, д. 6, 7.
4. ГАХО. Ф. Р-5817. Удостоверение С. П. Наня. Оп. 1, д. 2.
5. Ганзбург Г. Композитор Сергей Наний [Текст] / Григорій Ганзбург // Шляхи розвитку мистецтва та культури Слобожанщини : проблеми історії, теорії і практики : Всеукраїнська науково-методична конференція. — Харків : ХІМ, 1993. — С. 103—104.

УДК 78.03:78.071“18/19”

Наталія Мариняко

БРАТИ ЯНЬШИНОВИ. ЖИТТЄВІ ТА ТВОРЧІ ШЛЯХИ

На прикладі життя і творчості братів Олексія та Володимира Яньшинових, видатного скрипаля-віртуоза та відомого художника, у статті демонструється вплив системи освіти та виховання кінця ХІХ – початку ХХ ст. на всебічний розвиток особистості.

Ключові слова: освіта й виховання, мистецьке середовище, скрипкова педагогіка, Олексій Яньшинов – «артист оркестру Імператорських Московських театрів», живопис, Володимир Яньшинов, Житомир.

Наталья Мариняко. Братья Яньшиновы. Пути жизни и творчества

На примере жизни и творчества братьев Алексея и Владимира Яньшиновых, выдающегося скрипача-виртуоза и известного художника, в статье демонстрируется влияние системы образования и воспитания конца ХІХ – начала ХХ вв. на всестороннее развитие личности.

Ключевые слова: образование и воспитание, художественная среда, скрипичная педагогика, Алексей Яньшинов – «артист оркестра Императорских Московских театров», живопись, Владимир Яньшинов, Житомир.

Nataliya Mariniyako. Yanshinov brothers. The ways of life and creation

On the example of the life and creative work of the brothers Alexey and Vladimir Yanshinovs, the outstanding virtuoso violinist and famous painter, the article shows the influence of education and upbringing system of the late XIX – early XX centuries on the all-round development of personality.

Key words: education and upbringing, art environment, violin pedagogic, Alexey Yanshinov – “the artist of Imperial Moscow theatres orchestra”, painting, Vladimir Yanshinov, Zhitomir.

Якщо враховувати, що культура, мистецтво та виховання – це основа цивілізованого суспільства, то стає очевидним, чому так багато уваги надавалося цим чинникам у освітньому процесі в кінці XIX – початку XX ст. Виховання брало початок у родині, продовжувалося в гімназії (на цей його етап зверталася неабияка увага) і підтримувалося всім подальшим життям. Якщо ж пригадати, що все починається з дитинства, то розумієш, чому таке значення надавалося естетичній (намагалися оточити людину прекрасним) та етичній (прищеплювалися гарні манери, поведінка) його сторонам. Як правило, люди, виховані таким чином, знаходили своє місце в житті, а багато з них ставали й видатними діячами культури. Сьогодні такі методи виховання були б актуальними, як ніколи.

Мета даної статті – показати на прикладі життя і творчості братів Олексія та Володимира Яньшинових, як тогочасна система освіти та виховання сприяла всебічному розвитку особистості.

За архівними матеріалами Центрального Державного Архіву Літератури та Мистецтва родовід Володимира та Олексія Яньшинових простежується від Івана Юхимовича Яньшинова, який мав чин колезького реєстратора і служив у званні домашнього вчителя, що засвідчується відповідним атестатом. З формуляру про його службу дізнаємося, що походив він з купецької гільдії міста Мосальська Калузької губернії, «віросповідання – православного, орденами – не нагороджувався, грошей з казни – не отримував, маєтком ні він, ні його дружина – не володіли» [2, с. 6].

Освіту Іван Юхимович Яньшинов набув у Мосальську, у повітовому училищі. Після закінчення курсу навчання Іван Яньшинов успішно склав іспити на звання домашнього вчителя російської мови.

З дозволу Начальства Московського Навчального Округу від 30 квітня 1853 р. він отримав звання – «Домашній учитель» – і можливість заробляти на життя на ниві педагогіки.

Освічені люди, а тим більше, педагоги, у той час цінувалися суспільством, держава піклувалася про таких підданих і прирівнювала службу на ниві просвітництва до військової служби: «Указом Правительствующего Сената от 13-го июля 1853 года № 32-42 утверждён в службе по учебной части со времени вступления в действительное отправление обязанностей предоставленного ему звания» [2, с. 5].

Як домашній вчитель дітей колезького асесора Немцова, Іван Яньшинов прослужив з 1-го червня 1853 р. по 1 січня 1861 р., а далі, до 1866 р., він був домашнім учителем сина Надвірного Радника Щипунина.

Служба суспільству «по учебной части» мала свої переваги. Адже, коли людина сумлінно виконувала професійні обов'язки, була толерантна по відношенню до оточуючих, не вступала у протиріччя із законом, зростання її соціального статусу йшло відповідно до загальноприйнятих канонів: «Указом Правительствующего Сената от 16-го марта 1865 года № 56 произведен за выслугу лет в Коллежские Регистраторы со старшинством с 1-го июня 1863 года. В походах против неприятеля, штрафах и под судом, во время нахождения в Рязанской Дирекции не находился и случаям, лишающим его права на повышение чина и получении знака отличия и других наград, не подвергался» [2, с. 6].

23 травня 1891 р. колезький реєстратор Іван Юхимович Яньшинов пішов з життя і був похований на Ваганьківському кладовищі в Москві. «В чём удостоверяем с приложением церковной печати Московской Тихоновской у Арбатских Ворот Церкви: священники Николай Левицкий, диакон А. Никольский 1891 года мая 29-го дня» [2, с. 7].

У Івана Юхимовича Яньшинова та його дружини Олени Федорівни було четверо дітей. Старший син Олексій народився у Москві, як свідчить документ, одержаний «... у Московской Тихоновской, у Арбатских ворот церкви», згідно з яким, «...1871 г., марта 16-го числа родился Алексій крещен 20-го числа» [1].

Олексій Яньшинов отримав виховання, яке було типово для дворянських сімей того часу, і став музикантом-скрипалем. З 1890

по 1914 рр. О. Яньшинов служив в оркестрі Імператорських Московських театрів, виконуючи партію першої скрипки. Завдяки високому професійному рівню у роки роботи в театрі артисту навіть дозволялись закордонні поїздки: «Ходатайствую пред Вашим сиятельством о разрешении артисту оркестра Императорских Московских театров Яньшинову заграничного отпуска в г. Берлин на 3 месяца с 1-го декабря сего года, с сохранением содержания на первый месяц отпуска. Артист Яньшинов состоит на службе при Дирекции с 1-го сентября 1891 года и получает содержание 1200 р. в год» [1]. (З рапорту за підписом директора Імператорських театрів).

У 1904 р. супутницею життя Олексій Яньшинов – «артист оркестру Імператорських Московських театрів», православного віросповідання, обрав актрису балетної трупи, Олександру-Теодору Куршинську, лютеранського віросповідання. Про велике кохання, яке Олексій Іванович відчував до своєї дружини, свідчить той факт, що, коли вона передчасно пішла з життя, крісло, де вона завжди відпочивала, він перетягнув мотузкою, і вже ніхто ніколи до нього не сідав.

Як суспільно свідома людина, О. Яньшинов приймав участь у громадських ініціативах. З документу, який був направлений в Московську контору Імператорських театрів, ми дізнаємося, що артист увійшов до Московської ради дитячих притулків з проханням про визнання його Почесним старшиною притулків [1]. Віртуозне володіння скрипкою, композиторські здібності та педагогічний талант, що перейшов від батька, надихають О. Яньшинова на вчинок, в якому ці здібності реалізувалися одночасно – у 1909 р. він засновує у Москві «Общедоступные классы скрипичной игры», про що свідчить документ за № 32811 від 31 серпня 1909 р., поданий в Московську контору Імператорських театрів:

«Проживающий по I-му Самотечному переулку в доме Сретенского № 1, артист Императорских театров Алексей Иванович Яньшинов ходатайствует о разрешении ему открыть в г. Москве музыкальные классы скрипки под названием “Общедоступные классы скрипичной игры”».

Вследствие сего Канцелярия просит Контору уведомить, не встречается ли каких-либо препятствий к удовлетворению упомянутого ходатайства Яньшинова» [1].

З того ж часу активізується композиторська діяльність музиканта, адже О. Яньшинов писав переважно для початкуючих скрипалів, і це допомагало йому в його педагогічній роботі. Серед його творів знаходимо «Концертино у російському стилі» – велику п'єсу для скрипки та фортепіано, написану в формі варіацій. «Концертино» неодноразово перевидавалося в Москві та в Лейпцигу¹, що свідчить про його популярність у скрипалів.

Постійно вдосконалюючи техніку гри на скрипці, О. Яньшинов (разом зі своїм сином Миколою) написав «30 легких етюдів». Робота над етюдами має на меті розвиток, удосконалення та автоматизацію основних прийомів виконавської техніки скрипаля. Найважливішою умовою цієї роботи є розуміння основного методичного завдання, характеру етюдів, його технічних труднощів та засобів їх подолання. Методи та форми роботи над етюдами залежать від їх художнього спрямування, виду фактури та ступеню труднощів. Деякі етюди потребують тільки коректного виконання, інші треба доводити до найвищого ступеня досконалості (наскільки це можливо для даного учня). «30 легких етюдів» О. та М. Яньшинових написані для скрипки в першій позиції. 1-й зошит (етюди 1-15) створений для початківців, учнів перших класів музичної школи. 2-й зошит (етюди 16-30) ставить завдання більшої складності і рекомендується для учнів середніх класів музичної школи.

Крім етюдів, О. Яньшинов писав і скрипкові п'єси. Найбільш відома з них – «Прялка» – була надрукована у чисельних збірках і перекладена для альту Стаховим та Соколовим. П'єса, яку написано в 3-х частинній формі, в сутності, – програмний етюд, що, крім технічних, має ще і художні завдання. «Прялка» розрахована на вивчення у середніх класах музичних шкіл. Інша популярна п'єса для середніх класів – «Комариний бенкет» – невеликий за розмірами технічний твір для правої руки, який можна знайти в відомій репертуарній збірці «Юний скрипаль».

¹ Наприклад: А. Janschinow Concertino im russischen stil fur violine und klavier op. 35. — Leipzig. — Editione Peters. — 8 s.+4s.; Яньшинов А. Концертино (в русском стиле) op. 35 для скрипки и фортепиано. — М.-Л. : Музгиз, 1947. — 11с.; Яньшинов А. Концертино // Хрестоматия для скрипки. — М., 1900. — С. 102—111.

Не обійшов увагою Олексій Яньшинов і віолончель, адже таким чином він допомагав вдосконалюватися у майстерності молодшому брату – Володимирі. Один з віолончельних етюдів О. Яньшинова входить до збірки етюдів російських та радянських композиторів (під редакцією Г. Пеккера) і представлений в розділі № 3: «Форшлаг, мордент, трель, флажолети». Ця збірка рекомендована для педагогічного репертуару музичного училища. Крім п'єс для скрипки та віолончелі, О. Яньшинов писав твори і для 3-хструнної домри. Прикладом може послужити «Маленька балетна сцена» – граціозна програмна п'єса, що входить у педагогічний репертуар домристів музичного училища початкових курсів і яка, крім музичних завдань, ставить і суто технічні.

Композиторська спадщина О. Яньшинова, можливо, не така вже й велика, але вона дуже корисна для початкуючих скрипалів. Етюди та вправи О. Яньшинова і у наш час дозволяють скрипалям вдосконалювати свою майстерність.

Протягом майже 25 років грою О. Яньшинова на скрипці роботи великого Страдиварі насолоджувалася вимоглива публіка Великого театру, коли ж прийшов час, скрипка перейшла до його спадкоємця – сина – Миколи Олексійовича Яньшинова.

Микола Яньшинов, за фахом художник-графік, був людиною, безмежно відданою мистецтву. Працюючи позаштатним співпрацівником редакційної колегиї «Большой Советской Энциклопедии», він, як і його батько, дуже добре грав на скрипці і так само, як і батько, писав твори для цього інструменту. М. Яньшинов є автором «6-ти етюдів для скрипки», які рекомендовані для виконання у 6–7-му (старших) класах музичної школи. Як власник скрипки Страдиварі, Микола Олексійович мріяв колись подарувати інструмент рідному місту Москві, але життя склалося так, що скрипку довелося продати одному з відомих скрипалів-віртуозів ХХ ст. За умовами продажу значна сума до оплати була поділена на дві частини. Отримавши першу частину грошей, іншої спадкоємці О. Яньшинова так і не дочекалися. Скрипаль-віртуоз раптово помер, а його родичі не знайшли необхідним до кінця розрахуватися.

Людина, що виховувалася у середовищі, де багато уваги приділялося музиці, – М. Яньшинов не був байдужим до концертного життя Москви. Його не оминули чари Вена Клайберна, переможця Першо-

го конкурсу імені П. І. Чайковського. Під впливом емоцій М. Яньшинов створив графічний портрет піаніста. Під час наступного візиту В. Клайберна до Москви М. Яньшинов презентував йому цей портрет. При обміні люб'язностями, коли піаніст почув прізвище художника, то зауважив, що воно йому знайоме. Але він знає Олексія Яньшинова – скрипача і композитора, добре відомого в Америці автора скрипкових композицій. Так Микола Яньшинов дізнався про популярність свого батька за океаном, на іншому континенті.

В Олексія Яньшинова були дві сестри – Софія та Віра, які все своє життя прожили у Москві на Арбаті і були завзятими театралками, захоплювалися майстерністю видатної балерини Ольги Лепешинської, не пропускали жодного спектаклю за її участю.

Молодший брат Олексія Яньшинова, Володимир, дав початок житомирській гілці роду Яньшинових. Згідно свідоцтву, виданому Московською Духовною Консисторією, Володимир Яньшинов народився 1876 р., 10 жовтня і був охрещений 22 жовтня «в Московской Тихоновской у Арбатских ворот церкви» [2, с. 5].

Як було прийнято у дворянських сім'ях того часу, діти навчалися гри на музичних інструментах. Володимир з дитинства грав на віолончелі і впродовж усього життя не розставався з улюбленим інструментом. Почавши в дитинстві музикувати в ансамблях зі старшим братом-скрипачем та сестрами-піаністками, він вже дорослою людиною брав участь в концертах достатньо професійного рівня. Можливо, близькість музичних смаків разом з іншими життєвими обставинами зблизила братів настільки, що вони усе своє життя підтримували один одного і були тісно пов'язані духовними узами.

У 1891 р. В. Яньшинов поступив у «Строгановское Центральное училище технического рисования» на підставі метричної довідки про народження та хрещення й виписки і атестату від Дирекції Училищ Рязанської Губернії за № 315, а також «Прошення», поданого його матір'ю, на той час вже вдовою Колезького Реєстратора, О. Ф. Яньшиновою, до «Господина Попечителя» училища, у якому вона просила прийняти її сина до числа учнів та обіцяла вносити встановлену плату за навчання.

Оскільки батько Яньшинових помер, то на правах старшого у сім'ї залишився О. Яньшинов, який успадкував статус голови роду. Молод-

ший же з братів, Володимир, мав йти до війська, але завдяки проханню його матері звільнити сина, учня 5 класу, від військових обов'язків, які він мав виконувати з осені 1897 р., йому дали можливість закінчити училище [2, с. 1]. У 1898 р. В. Яньшинов отримав свідоцтво № 502 про його закінчення, в якому говорилось, що він пройшов повний курс навчання і успішно витримав встановлені іспити з усіх визначених програмами художніх та загальноосвітніх предметів та отримав звання «ученого-рисовальщика», в чому на підставі ст. 39 Устава Строганівського училища після підтвердження звання Міністерством Фінансів, отримав диплом [2, с. 2].

По отриманні диплому В. Яньшинов поступив у розпорядження Міністерства Народної Освіти, і у травні 1898 р. його було призначено на посаду учителя малювання, креслення та каліграфії Кременецького, Волинської губернії, міського двокласного училища. З того часу В. Яньшинов почав «сіяти розумне, добре, вічне» на ниві просвітництва, всі наступні його переміщення по службі відбувалися під опікою Міністерства Народної Освіти і особисто Попечителя Київського Учебного Округу.

Через 3 роки В. Яньшинова призначено пропозицією «г. Попечителя» від 24 серпня 1901 р. № 9847 на посаду вчителя малювання, креслення та краснопису у Житомирське міське двокласне училище.

В. Яньшинов сумлінно ставився до своїх службових обов'язків, і це не залишилося поза увагою: «Предложением г. Попечителя Киевского Учебного округа от 23 октября 1902 года за № 133337», він отримав «благодарность за отлично-усердное отношение к исполнению служебных обязанностей», а з 1-го березня 1904 р., за наказом № 3132, В. Яньшинова переводять у Другу Житомирську гімназію на посаду вчителя малювання та краснопису [3].

В тому ж 1904 р. «высочайшим приказом»² по цивільному відомству В. І. Яньшинову був наданий чин Колезького Реєстратора «со старшинством» [3]. Як здібного педагога та високопорядну людину, 8 лютого 1905 р.³ В. І. Яньшинова утверджують у званні члена наглядової ради Житомирської жіночої прогімназії Тимашевої [3].

² Від 18 травня, за № 45.

³ Указом за № 2257.

Ще через три роки В. І. Яньшинов утверджений у чині Колезького Асесора «со старшинством»⁴, а 1 січня 1910 р.⁵ В. І. Яньшинов за відмінно-навчальну службу нагороджується орденом Св. Станіслава третього ступеня. Невдовзі В. Яньшинов отримав і черговий чин Надвірного Радника «со старшинством»⁶[3].

Людина всебічно обдарована, здібний педагог, який власним прикладом підтверджував плідність класичної освіти, В. Яньшинов постійно бере участь, як віолончеліст, у концертах, що влаштовувалися силами викладачів та учнів гімназії. Про один з таких концертів дізнаємося з повідомлення у газеті. «2-й ученический вечер музыкальных классов местного отделения РМО, состоявшийся 23 ноября, был посвящен камерной музыке. Программу представили, как всегда, солидно и толково, исполнение тщательно и серьезно. Трио (№ 5) Гайдна было исполнено – Хандрос (рояль), Разосимым (скрипка), Яньшиновым (виолончель) – довольно стройно» [4].

Як визнаний фахівець, В. Яньшинов отримує дозвіл на відкриття приватних курсів графічних мистецтв [3]. Спочатку ці курси працювали в спеціально придбаному для цього приміщенні, але згодом, в зв'язку з непридатністю його до занять, Міністерством Освіти було дозволено проводити уроки малювання по вечорах у класах Другої Житомирської гімназії⁷.

Педагогічна діяльність не перешкоджає В. Яньшинову вдосконалюватися у живописі. Його офіційно запрошують взяти участь у Всеросійському з'їзді художників, куди його і відрядили після відповідної доповідної записки:

⁴ Наказ по цивільному відомству від 15 грудня 1908 р. за № 84.

⁵ «Высочайшим» наказом по цивільному відомству за № 1.

⁶ На підставі «высочайшего» наказу по цивільному відомству від 17 травня 1910 р. за № 29, яким його затверджували в чині з 1-го березня 1908 р.

⁷ На підставі документу від 17 жовтня 1911 р. за № 1395. «О разрешении предоставить В. И. Яньшинову для вечерних занятий содержимых им частных курсов рисовальных классов 2-х комнат: рисовального и прилежащего к нему классов в здании Житомирской 2-ой гимназии.

Представляя прошение преподавателя вверенной мне гимназии В. И. Яньшинова, содержателя частных рисовальных классов, почтительнейше ходатайствую пред Вашим Превосходительством об удовлетворении ходатайства г. Яньшинова, отличающегося поразительной готовностью поработать, не жалея ни времени, ни сил, на пользу гимназии» [3].

«Его Высочородию Господину Директору Житомирской 2-й гимназии Преподавателя 2-ой гимназии В. И. Яньшинова.

Получив от состоящего под Высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством Всероссийского Съезда художников в г. С.-Петербурге приглашение участвовать в нем, честь имею почтительнейше просить Ваше Высочородие ходатайствовать перед Его Превосходительством Господином Попечителем Киевского Учебного Округа с предоставлением мне командировки на вышеозначенный съезд, открывающийся 17 апреля 1911 г. Преподаватель Вл. Яньшинов» [3].

В. Яньшинов бере активну участь в громадському та музичному житті міста. Його приватна художня школа організовує виставки робіт учнів та викладачів малювальних класів, всіляко сприяє розвитку «красних мистецтв» у Житомирі. «Управляющий губернией разрешил содержателю частных рисовальных классов В. И. Яньшинову устройство в городе Житомире, в зале 2-ой гимназии, с 26-го марта по 1-е апреля, второй весенней выставки работ учащихся и преподавателей частных рисовальных классов его имени» [5].

На той час дуже поширеним у дворянських родинх було домашнє музикування. Збиралися і у Яньшинових. Володимир Іванович був людиною доброзичливою, милою, з тонким почуттям гумору. Ці риси, безумовно, приваблювали людей і в його домі було завжди багатолюдно. Коли Віктор Степанович Косенко жив у Житомирі, він часто відвідував цей гостинний дім і, як згадувала дружина Володимира Івановича Ганна Овсіївна, дуже любив грати в ансамблі з ним.

У родині Володимира та Ганни Яньшинових були донька – Олена, напевно, названа на честь двох Олен – матері В. Яньшинова – Олени Федорівни та сестри Г. Яньшинової – Олени Палами, а також сини Володимир та Георгій. Володимир як би наслідував ім'я батька, а Георгія назвали, можливо, на честь давнього предка – Св. Георгія Палами, що був схимником у Афонському монастирі і вважався одним з духовних стовпів православ'я.

Все життя В. Яньшинова – це постійний творчий процес, але після одруження у ньому з'являються нові акценти – значна увага приділяється «маленьким сімейним радощам». З'являються акварельний портрет маленької доньки (1914), композиція «Мати і донька» (1915),

портрет доньки «Сестра милосердя» (1916) – художньо оформлену рамку до нього зробила дружина митця, портрети якої «У чорному капелюсі» та «У капелюсі зі страусовим пір'ям» В. Яньшинов пише 1925 р. Дуже вдалим є портрет олією доньки художника «В оранжевому капелюсі» (1932). До речі, капелюшок з пап'є-маше (він зберігся), теж виготовила Г. Яньшинова

Мистецтвознавчий аналіз художніх робіт В. Яньшинова підтверджує високий професійний рівень його мистецтва (до речі, відзначений і на всеросійських виставках, в яких він брав участь). Оригінальність стилю живописця, що немов прихована за позірною традиційністю манери письма, відчувається особливо виразно саме зараз, в новому художньо-естетичному контексті, при іншому розумінні новаторства в сучасному мистецтві, яке часто-густо виникає як продовження глибинних традицій (що має місце і у творчості В. Яньшинова).

Наша стаття є спробою введення в науковий обіг творчого доробку братів Олексія та Володимира Яньшинових, які впродовж 30-ти років активно діяли у суміжних площинах мистецтва – музиці та живопису.

Якщо О. Яньшинов, будучи провідним скрипалем Великого театру, відомим педагогом-методистом і композитором, існував на так званій «загальноросійській орбіті» (його творчість була відома також в Європі та Америці), то В. Яньшинов прожив своє свідоме життя в Житомирі. Своєю творчістю живописця він не тільки формував мистецьке обличчя житомирських виставок, але творив своєрідну «живописну справу» концертному життю міста (маємо на увазі збережені до сьогодні мальовані ним та О. Канцеровим афіші камерних концертів).

На прикладі двох художників-братів показано, наскільки широка гуманітарна освіченість була розповсюджена в інтелігентських колах кінця XIX – початку XX ст. Саме в родинях інтелігенції, де головним вважалося не етнічне походження, а шляхетне виховання та творчі здібності особистості, зароджувалася й підтримувалася та атмосфера духовності, з якої згодом проростали видатні постаті національної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Центральный Государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Ф. № 659, оп. № 3, ед. хр. 4251. [Документ № 2440 (б. н.)].
2. Центральный Государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Ф. № 677, оп. № 1, ед. хр. 10545. [Дѣло о помещеніи в число учеников училища Владимиръ Ивановъ Яньшиновъ. 1891].
3. Державний архів Житомирської області. Ф. 73, оп. 2, № 462. [Дозвіл на відкриття приватних класів ...].
4. Вестник Волыни. — Житомир, 1907. — № 127. — С. 3.
5. Вольнь. — Житомир, 1912. — № 49. — С. 4.

УДК 781: 373.67

Марія Борисенко

СОВРЕМЕННЫЕ ТРАНСМИССИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА В СИСТЕМЕ ПРОФИЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: УРОКИ ИСТОРИИ

Рассматриваются теоретические и практические аспекты развития музыкального слуха как важнейшего компонента творческих способностей в профессиональной деятельности музыканта. Разрабатываются наиболее перспективные векторы современного учебного курса сольфеджио с учетом исторического опыта, накопленного в отечественной системе профильного образования.

Ключевые слова: музыкальный слух, система профильного образования, методология и методика учебного курса сольфеджио.

Марія Борисенко. Сучасні трансмісії музичного слуху в системі профільної освіти: уроки історії

Порушуються теоретичні та практичні аспекти розвитку музичного слуху як найважливішого компоненту творчих здібностей у професійній діяльності музиканта. Опрацьовуються найбільш перспективні вектори сучасного навчального курсу сольфеджіо з урахуванням історичного досвіду, накопиченого у вітчизняній системі профільної освіти.

Ключові слова: музичний слух, система профільної освіти, методологія та методика навчального курсу сольфеджіо.

Mariya Borysenko. Contemporary transmissions of ear training in the historical system of special education

The author of this article considers the theoretical and practical aspects of the musical ear training as one of the most important components of creative skills in the professional activities of a musician. The long-term vectors are being developed for the contemporary course of solfeggio, taking in the consideration the historical experience of the native system of special education.

Key words: musical ear, historical system of special education, methodology and methodic of the solfeggio course.

В центре внимания автора данной публикации находятся научно-методологические и практико-методические аспекты совершенствования *музыкального слуха* как важнейшего компонента музыкально-творческих способностей, вокруг которых концентрируется вся система специального профильного образования. Являясь *актуальной* областью современных исследований не только ученых-музыкантов, но и психологов, физиологов, акустиков, данный комплекс природных и приобретенных способностей во многом формирует мышление музыканта, его слуховую культуру, художественный вкус, коммуникативные, эстетические, аксиологические и иные установки в профессиональной деятельности.

В круг *задач* предлагаемого исследования вошла разработка современных методик развития музыкального слуха в высшей школе музыкального образования на примере учебного курса сольфеджио, специализирующегося в этой сфере. В то же время, *приоритетными целями* для автора статьи стали не только поиск инновационных векторов сольфеджийного курса, но и актуализация уже существующего исторического опыта, накопленного музыкальной педагогикой со времён основания в России первой Санкт-Петербургской консерватории, когда закладывался фундамент отечественной системы музыкального образования.

Девиз консерватории, сформулированный ещё полтора столетия назад её директором Антоном Григорьевичем Рубинштейном, гласил: профессионализм – превыше всего! Он не утратил своего значения и сегодня, а творческая деятельность самого А. Г. Рубинштейна – первого профессора русской консерватории, выдающегося пианиста,

композитора, дирижера, администратора, педагога, подготовившего целую плеяду высокопрофессиональных кадров – по-прежнему служит живым образцом для последующих поколений музыкантов.

Провозглашая профессионализм главной целью профильного образования, один из путей её достижения А. Рубинштейн видел в преодолении дилетантизма. Пути решения этой проблемы он искал в просветительстве, которое понимал, в частности, как перманентное самообразование, неустанный профессиональный рост, накопление музыкально-слухового опыта. Известно, что он не прочь был испытать самого себя, каждый раз обновляя программы собственных исполнительских турне, а также – Исторических концертов, творческих встреч Русского музыкального общества, лекционного курса по истории фортепианной музыки, включавшего около 800 (!) музыкальных иллюстраций. Показателен пример того, как А. Рубинштейн, будучи в почетном звании директора консерватории, первым пожелал сдать своего рода вступительный экзамен, который включал задачу по гармонии, написание фуги, чтение партитуры с листа, исполнение фортепианной музыки, а также сольфеджирование. Таким образом, директорский экзамен, негласно ставший образцом для других музыкантов, объединил знания из теории и практики искусства – специальность, гармонию, полифонию, инструментоведение и сольфеджио (тогда – пение), вошедшие впоследствии в реестр обязательных дисциплин учебного цикла.

Какой урок может извлечь из этого современный музыкант, обучающийся в профильном вузе? Прежде всего – поучительный пример разносторонней образованности, эрудиции в сфере музыкального творчества, и, что особенно важно – свободного, полноценного их применения – *мастерства*, достижение которого становится возможным при условии развитых музыкальных способностей и слуха. В процессе совершенствования последним важнейшим моментом оказывается его *полифункциональность*, достигаемая, с одной стороны, разнообразием, с другой – взаимосвязанностью различных видов творческо-слуховой деятельности.

Эта методологическая установка является доминантной в системе не только первоначального и среднего звеньев профильного образования, но и, особенно, в вузе как высшей *школе мастерства*. Напомним, что учрежденная в Санкт-Петербурге российская консерватория

первоначально как раз и именовалась Музыкальной Школой, а уже позднее укоренилось её латинское обозначение – *conservatorio* – «охранять». Она и была призвана оберегать лучшие традиции академического образования.

Одна из таких традиций, прочно укоренившихся в отечественной высшей школе, начиная с момента её формирования – подготовка полипрофильных специалистов, нередко сочетавших в одном лице композитора, исполнителя, аналитика. В Санкт-Петербурге такая генерация музыкантов идет от А. Рубинштейна, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, Й. Витоля, в Московской консерватории – П. Чайковского, С. Танеева, А. Аренского. Они придавали большое значение *универсальным* принципам мастерства, которые и по сей день остаются эталонными для музыкального образования. Это отражается в современной развитой системе учебных дисциплин, включающих теорию, историю и практику музыкального искусства. Однако среди них имеется особый учебный курс, способный объединить названные направления образовательного цикла, то есть, включить исторический, теоретический, практико-слуховой, исполнительский, сочинительский компоненты. Именно эти задачи ставит перед собой современный курс сольфеджио, основой которого является всесторонняя тренировка музыкального слуха.

Сверхмиссией последнего, очевидно, является *многоуровневость*, направленная на *разностороннюю музыкальность*, в которой аккумулирован опыт прошлого и современности. Речь, таким образом, идёт о *сверхцелях* музыкального слуха в реалиях современного профильного обучения в *высшем звене*, когда профессиональные слуховые навыки у музыканта уже сформированы, но необходимой остается их системная тренировка. Введённый в статье термин «*трансмиссии*» понимается в данном контексте как универсальные (транс-исторические) *механизмы, модели* совершенствования музыкально-слухового восприятия в проекции на соответствующие им формы учебных упражнений.

Мир музыкально-звуковой абстракции представляется нам абсолютным, совершенным, идеальным. Стремление к идеалу, совершенному мастерству преследует в данном случае и вузовский тренинг музыкального слуха как «инструмента» коммуникации с этим идеальным миром. Поэтому некую сверхмиссию должна нести также

современная методика сольфеджийного курса как движение к идеалу, к высшей цели, тогда собственно слухо-техника не становится самоцелью. В этом смысле, *понятие трансмиссии оптимально отражает состояние движения, преобразования, взаимодействия*, здесь – механизмов слуховой тренировки.

Данные аспекты методологии и методики, стратегии и тактики учебного курса сольфеджио находятся в русле актуальных исследований последнего десятилетия, которые проводит ряд отечественных и зарубежных авторов – М. Карасева [11], О. Афонина, Н. Землянова, А. Колотиенко, С. Стефаненко [13], Х. Хайнер [7] и др. Сравнительно недавно увидели свет и два специальных издания, посвященных «новой жизни старого учебного курса» – «Как преподавать сольфеджио в XXI веке», «Музыкально-теоретическое образование: современные воззрения и практика» [7; 13].

Вопросы преподавания сольфеджио и методики развития музыкального слуха на разных этапах обучения успешно решают и специалисты харьковских профильных институций. Мне, в частности, известен опыт педагога методиста музыкального училища Валентины Васильевны Калининой – автора методических пособий по музыкально-теоретическим дисциплинам [8–10], которая много лет комплексно применяет и совершенствует технику релятивной системы (для студентов вокального факультета). В методике В. Калининой акцент сделан на звуковысотном *предслышании* нот, развитии внутреннего слуха, что реализуется во всевозможных творческих формах работы на занятиях сольфеджио.

Современная методология курса получила научное и практическое освещение в публикациях [14] и учебных пособиях [2; 5] преподавателей кафедры гармонии и полифонии Харьковского университета искусств. В частности, автор статьи (и учебного пособия [15]) «As/соль, или трансгрессии музыкального слуха» Галина Борисовна Полтавцева описывает свой опыт руководства вокальным ансамблем под символическим названием «As/соль», который «осваивает, осмысливает и исполняет новую музыку» [14, с. 50]. Под трансгрессирующей способностью музыкального слуха, по аналогии с названием одной из концепций культуры постмодерна – «Трансгрессии модерна» В. Гусаченко, Г. Полтавцева понимает опыт интонирования

пуантильно-сериальной, сонорной музыки, выходящей за пределы звуковысотной системы [14, с. 50].

Даже не порывая связи с последней, новейшая методика музыкально-слухового тренинга решает целый ряд специфических задач, связанных, в том числе, с основными критериями современного учебного курса сольфеджио.

Один из них – взаимодействие видов слуховой деятельности с целью обнаружения её новых сторон путем привлечения междисциплинарных связей с курсами полифонии, гармонии, инструментовки, анализа музыки, интерпретологии, в том числе истории музыкальных стилей и жанров, а также специальности. Главный методологический путь в такой инновационной практике сольфеджио, по словам Г. Полтавцевой, опирается на эксперимент и наблюдение [14, с. 47]. В то же время, при посреднической роли сольфеджио среди других теоретических дисциплин, их текущие цели не идентичны, поскольку главная задача первого – это слушание музыки и её воспроизведение (по нотам, по слуху, по памяти).

Другими критериями могут также быть: обязательное разнообразие базовых форм работы по тренингу интонационного слуха, поиск его полифункциональных аспектов, позволяющих комплексно развивать музыкальное мышление, привлекать анализ не просто отдельных компонентов музыкальной формы, а их совокупное действие, интегрированное в индивидуально-стилевые, национально-стилевые, эпохально-стилевые системы, развивающие так называемый *стилевой слух*. С недавних пор всё чаще можно услышать определение «стилевое сольфеджио», среди его авторов – украинский педагог Т. Бондаренко, российский – Л. Масленкова [3; 12]. В современной системе вузовского обучения любой курс, и сольфеджио в том числе, должен быть стиливым, в отличие от абстрактно-логического подхода к изучению средств музыкальной выразительности. Но стиливое сольфеджио, очевидно, не должно сводиться только лишь к сольфеджированию музыкальных образцов разных стилей и жанров, а также их выстраиванию по историческому принципу смены стилиевых эпох (хотя пение является основной, базовой формой работы на занятии сольфеджио). Стилиевой и жанрово-стилевой компоненты, очевидно, должны пронизывать все формы – чтение с листа, слуховой анализ,

диктант как пассивную форму и сочинение или импровизацию как активную форму стилемоделирования при заранее заданных параметрах мелодики, гармонии, ритма, фактуры и даже тембра. Тогда включаются комплексные аспекты интонационного слуха, соответственно, *мелодический, ладогармонический, метроритмический, синтаксический, тембро-фактурный* и т. д. В зависимости от темы занятия активированными могут быть разные перечисленные параметры слуха, но именно во взаимодействии они генерируют стилевой компонент.

Как указывалось нами выше, важнейшую роль среди форм работы на занятии сольфеджио *«играет» пение*. Как непосредственное интонирование, оно находится у истоков музыкального мышления и является своего рода настройкой собственного музыкального *«инструмента»* – слуха. Напомним, что и А. Рубинштейн, заложивший основы системного музыкального образования в России, считал пение важнейшим методом воспитания слуха. С этой целью он ввёл для учащихся первой русской консерватории, *всех её специальностей*, обязательный хоровой класс, который сам и возглавил. Кстати, первыми консерваториями в Европе как раз и являлись хоровые школы, созданные либо при церквях – консерватории Венеции, Неаполя, либо на базе королевских, светских школ пения – Парижская консерватория. Волею судеб, первая русская консерватория также формировалась не без участия Певческой академии, организованной в 1858 г. А. Рубинштейном. Она и вошла затем в состав Русского музыкального общества, которое, в свою очередь, было реорганизовано в Санкт-Петербургскую консерваторию.

Именно пение, как исторически традиционная форма тренировки слуха, трансформированная позднее в сольфеджирование, станет объектом нашего дальнейшего рассмотрения для конкретизации высказанных выше методологических позиций. Среди современных исследователей, в частности, существует мнение о том, что *«аналитическое»* и *«певческое»* сольфеджио, призванное развивать у студентов, наряду с логико-понятийным, рациональным, также и художественно-образное мышление, должно лечь в основу новой концепции данной дисциплины [13, с. 183—184].

Первым встает вопрос сольфеджийного репертуара, в котором *необходимо расширять условно «верхние» стилевые границы* – при-

влекать современную музыку, а также «нижние» – включать доклассические и добарочные музыкальные образцы. Как в первом, так и во втором случаях возникает необходимость предварительного анализа студентами музыкально-выразительного комплекса, нередко разрушающего их прежние слуховые стереотипы в отношении мелодики (теперь атематической или пантематической, рассредоточенной, «размытой» или латеральной, свёрнутой), ладогармонии (модальной, атональной, синтетической), метроритма (модусы, серии, полиритм, полиметр), синтаксиса (неквadratного, ассиметричного, внетактового, фразировочного) и т. д.

Качественное обновление репертуара совершенно необходимо, так как наш слух – это живой орган, который, подобно другим органам чувств, быстро «привыкает» к повторяющимся, здесь – звуковым, – впечатлениям.

Момент новизны следует приносить не только в *содержание*, но и в саму *форму* сольфеджирования.

Так, принятую со времён первой русской консерватории отечественную учебную практику пения вокальных и хоровых образцов следует обогащать инструментальной и даже оркестровой музыкой, пригодной для вокализации. Тогда традиционное *чтение партитур* (активно применяемое в курсе оркестровки) будет трансформировано в *пение партитур*, что поставит, соответственно, новые задачи для слухового восприятия, развития *тембро-фактурного, тесситурного, артикуляционного слуха*.

Показателен пример Франции, в частности, Парижской национальной консерватории – законодательницы «мод» в музыкальном мире. В ней курс сольфеджио в значительной мере ориентирован на инструментальную музыку для пения, не только классическую, но и новейшую, с интонационными трудностями для вокального исполнения. Кстати, этот опыт за последние десятилетия стал «брендовым» для западной культуры, в результате чего появилось множество профессиональных хоровых коллективов, а также певцов-солистов, которые озвучивают (а капелла или с сопровождением) и транскрибируют в современных стилях инструментальную классику. Среди них – французские, немецкие, английские, американские исполнители, такие как Р. Макферрин, ансамбль *Swingl Singers*, *Adiemus* и другие.

Не исключая, таким образом, необходимости использования в курсе сольфеджио инструментальных примеров с интонационными трудностями (которые следовало бы активно аккумулировать авторам современных учебных пособий), конечно, необходимо привлекать на занятиях и песенный классический, а тем более, традиционный национальный репертуар. Для отечественных профильных вузов (а также для средних и начальных учебных заведений) таким базовым материалом являются, прежде всего, славянские народно-песенные мелодии, одноголосные и многоголосные, аутентичные и стилизованные. Они составляют необходимый для музыканта интонационно-ментальный «лексикон», подобно идиоматическим выражениям, народным пословицам, поговоркам вербальных языков. Иногда, правда, приходится слышать от студентов, что петь в вузе народные песни – банально. Не соглашаясь с этим ошибочным мнением, отметим, что последние служат прекрасным материалом для слуховой тренировки, например, заучивания наизусть, транспонирования, повтора выученных прежде мелодических, ладогармонических оборотов, ритмических рисунков и т. д. А «банальный акцент» легко снимается в ходе модернизации этой традиционной формы – например, путём подбора собственного аккомпанемента, обнаружения интонационного сходства в нескольких народно-песенных мелодиях и микширования их в одну композицию, поиска возможного одновременного, синхронного их интонирования. При этом, если напевы разные, такая практика укажет на традицию ренессансного кводлибета, если напев один – заставит студентов вспомнить архаизированную гетерофонию (большой интерес вызывает, к примеру, моделирование гетерофонных канонов, часто связанных с эффектами «гармонических трений» [17]).

В целом, добавим, что песенный материал развивает чувство удобной, естественной, комфортной вокализации. Как известно, во многом благодаря певческой культуре, формировались и исторические критерии мелодического начала в музыке, а также музыкальности как *искусства выразительного интонирования*. Напомним, что процесс исторического становления инструментализма был тесно связан с искусством «пения» на инструменте как имитации мелодической фразировки человеческого голоса. Приведём высказывание А. Ру-

бинштейна, раскрывающее один из секретов его феноменального исполнительского мастерства: «Необыкновенная сила – одна из тайн моего туше, другая – усидчивый труд в моей юности. Я сидел часами за роялем, стараясь уподобить свою фразировку на фортепиано фразировке голоса Рубини» [6, с. 59].

Продолжая разговор о роли пения на занятиях сольфеджио, отметим, что если речь идет об интонировании инструктивного *одноголосия*, то правилом здесь является – «не искать лёгких путей». Именно таково было творческое и педагогическое кредо А. Рубинштейна. Для сольфеджийного пения эту установку можно понимать как постепенное усложнение интонационных задач, включение механизмов (трансмиссий) *интерпретационного слуха*, слуховой фантазии, способности слышать скрытый выразительный потенциал музыки. Это, например, обнаружение (с последующим исполнением) в одном и том же музыкальном примере различных вариантов его фразировки, меняющих жанровую, а, возможно, и стилевую сторону тематизма, добавление штрихов, фразировочных лиг, динамики, обозначение темпа, характера музыки. Разумеется, упражнения такого рода могут переходить в креативную форму: сочинение мелодии-модели для обнаружения в ней скрытой полифонии, гармонии, субфактуры (термин М. Скребковой-Филатовой [16]), импровизацию и сочинение подголосков, гармонического аккомпанемента и т. д.

При анализе и сольфеджировании *многоголосия* также возможен поиск скрытых в нём фактурных уровней (фактурной компенсаторики – термин введен и обоснован автором в монографическом исследовании жанра транскрипции [4]), например, в мелодических фигурациях – аккордовых последовательностей, в хоральной фактуре – скрытого мелодического тематизма, в ритмических фигурациях – возможностей укрупнения длительностей и т. д. Данные упражнения являются логическим дополнением к современным методикам гармонического, а также полифонического сольфеджио.

Недостаточно изученными сегодня остаются также механизмы *взаимодействия разных сторон музыкального слуха*. И, хотя данная тема может составить отдельное самостоятельное исследование, всё же необходимо здесь более детально остановиться на некоторых её аспектах.

Для примера вновь изберём форму сольфеджирования.

Так, в процессе совместного многоголосного пения (хорового или ансамблевого) наиболее активной у его участников оказывается область ладомелодического и метроритмического слуха, выполняющих основные функции координации, а также субординации голосов. При этом минимальную нагрузку будут иметь гармонический и фактурный, пространственно-временной параметры музыкального слуха, поскольку каждый студент, который ведёт свою мелодическую линию, разумеется, не очень-то «заботится» о других голосах.

Ситуация, на наш взгляд, кардинально меняется в случае с добавлением к форме пения *игры* на фортепиано, например, в том её проявлении, когда поёт и играет один учащийся. Это упражнение требует предварительного просмотра (анализа) всех компонентов формы, синтезирующим проявлением которых становится фактура. Её рисунок может быть разной степени сложности для инструментального и вокального интонирования – фигурационный или хоральный, полифонический или гомофонно-гармонический, с регулярным и меняющимся числом голосов. Одно из условий данного упражнения – пение любого фактурного компонента: мелодического, басового, аккомпанирующего голосов в гомофонии, мелодических голосов в полифоническом многоголосии.

Пение одной мелодии, соответственно, должно сопровождаться одновременным исполнением остальных фактурных голосов на фортепиано. Именно в таком варианте сольфеджирования активизируются не только ладомелодический и метроритмический параметры слуха, но и ладогармонический, а также фактурный, когда все голоса оказываются в «поле зрения» (слышания и исполнения) музыканта. Эту форму работы можно усложнять задачами транспонирования, чтения с листа, игры наизусть и т. д.

В совместном сольфеджировании многоголосного примера любопытен также опыт стилевого «броска», основным механизмом которого может стать любой из параметров музыкального слуха – мелодический, гармонический, метроритмический, тембро-фактурный, синтаксический и т. д. Речь идёт об упражнениях, главной задачей которых становится умение *удержать свою мелодию* в меняющихся условиях совместного многоголосного пения. Например, каждый

студент ведёт свою партию по нотам, сперва в том виде, в каком эта партия изложена в оригинальном примере, затем – со сдвигом одной или нескольких партий на определённый *интервал* вступления голосов вверх или вниз, *расстояние* вступления, единицей которого будет ритмическая длительность, метрическая доля, полтакта, такт и т. д., с изменением *ладового наклона* мелодий (одной или нескольких), *транспонированием* голосов в другую тональность, другую тесситуру, использованием *ритмического увеличения или уменьшения* в тематизме. Эта форма может предварять работу над достаточно сложными политональными, полиладовыми и атональными образцами.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что многие из указанных нами методологических и методических позиций могут получить дальнейшую теоретическую разработку и практическое применение в упражнениях по развитию музыкального слуха, в работе над видами ладов, интервалов, аккордов, фактуры т. п. Данные установки также полезны в ходе организации современного учебного курса сольфеджио не только в высшем звене профильного образования, но и в среднем, базовом. При этом, очевидно, следует помнить о том, что любая, даже самая инновационная сольфеджийная методика должна соизмеряться с историческими формами обучения, ставшими классическими, а значит, эталонными для будущих успешных реализаций задач курса. А поскольку традиция жива до тех пор, пока она обновляется, то и современные *методы* развития, совершенствования главного «инструмента» музыканта – профессионального слуха – должны включать и традиционные, и модернизированные, и новейшие элементы, в соответствии с меняющимся музыкальным мышлением, а также информационно-звуковым пространством. Тогда современная трансмиссия музыкального слуха образует «живую», динамическую модель, процесс обновления которой закономерен и необходим, а её внутренние границы расширяются до уровня стилевого и полистилевого, комплексного и многофункционального творческого слуха. Он, в свою очередь, генерируется сверхмиссией современного музыканта.

Вновь вспоминается высказывание А. Рубинштейна, и, хотя оно адресовано театру, однако применимо и к области музыкального искусства: «Не надо пустяков, а надо огорошить высоким!» [1, с. 17].

Стремясь к совершенству в своей профессии, выдающийся русский мастер, на самом деле, оказался не так уж далек от него. «Сделайте невозможное, чтобы достичь возможного», – говорил преподаватель братьев Рубинштейн по фортепиано Александр Иванович Виллуан [1, с. 34]. Этот исторический урок и сегодня достоин подражания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баренбойм Л. А. А. Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Т 1. — 1829-1867. — Л. : Госмузиздат, 1957. — 492 с.
2. Беліченко Н. Гармонічне сольфеджіо [Ноти] : для фортепіано : у 2-х ч. [Ч. 1. Двоголосні диктанти ; Ч. 2. Мелодії для гармонізації] / Н. М. Беліченко. — Харків, 2007. — 200 с. — [Рукопис].
3. Бондаренко Т. Стилевое сольфеджио [Текст] : Программа по сольфеджио для музыкальных ВУЗов / Т. Бондаренко. — К. : НМАУ, 1993. — 30 с.
4. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / М. Ю. Борисенко. — Харків, 2005. — 18 с.
5. Борисенко М. Ю. Стильові диктанти [Ноти] : навчальний посібник для студентів виконавських факультетів ВНЗ : для фортепіано / М. Ю. Борисенко. — Харків, 2010. — 70 с. — [Рукопис].
6. Кавос-Дехтерева С. А. Г. Рубинштейн [Текст] : Биографический очерк. 1829-1894 г. и Музыкальные лекции (курс фортепианной литературы). 1888-1889 / С. Кавос-Дехтерева. — СПб, Типография М. М Стасюлевича, 1895. — 280 с.
7. Как преподавать сольфеджио в XXI веке [Текст] : сб. науч. ст. / [Сост. О. Берак, М. Карасева]. — М. : Классика-XXI, 2006. — 224 с.
8. Калініна В. В., Карпушенко І. В. Музичні кросворди [Текст в таблицях] : метод. посібник для початкових спеціалізованих мистец. навч. закладів / В. В. Калініна, І. В. Карпушенко. — Х. : Обл. навч.-метод. центр, 2005. — 28 с.
9. Калініна В. В. Нові форми активації мислення студентів в курсі теорії музики на виконавських відділах музичного училища [Текст] / В. В. Калініна. — Х. : Обл. навч.-метод. центр, 2003. — 49 с.
10. Калініна В. В. Слабка ланка [Текст] : метод. розробка професійної музично-теоретичної гри для студентів другого, третього курсів всіх спеціалізацій музичного училища / В. В. Калініна. — Х. : Обл. навч.-метод. центр, 2007. — 35 с.

11. Карасева М. Современный музыкальный слух и вызовы нового тысячелетия : как нам реорганизовать сольфеджио [Текст] / М. Карасева // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. / [Ред. сост. А. М. Цукер]. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 72—87.

12. Масленкова Л. М. Стилевое сольфеджио [Текст] / Л. М. Масленкова. — Л. : Музыка, 1994. — 20 с.

13. Музыкально-теоретическое образование: современные воззрения и практика [Текст] : сб. ст. и материалов / [Ред.-сост. И. П. Дабаева]. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. — 316 с.

14. Полтавцева Г. Б. As/соль, или трансгрессии музыкального слуха [Текст] / Г. Б. Полтавцева // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: Матеріали 3 Всеукр. конф. викладачів муз. закладів. — Харків, ХССМШ-і, 2008. — С. 46—50.

15. Полтавцева Г. Б. Путешествие в страну сольфеджио [Текст, ноты] : уч. пособие по сольфеджио для уч-ся 1-4 классов ДМШ / Г. Б. Полтавцева. — Харьков, 1999. — 160 с. — [Рукопись].

16. Скробкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке [Текст] / М. Скробкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / [Ред. коллегия М. Е. Тараканов и др.]. — М. : Сов. композитор, 1975. — Вып. 3. — С. 164—197.

17. Холопова В. Фактура [Текст] : очерк / В. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 87 с.

POST SCRIPTUM

ІСТОРИЧНІ УРОКИ БРАТІВ РУБІНШТЕЙН. ХАРКІВСЬКИЙ НАТОЛОС



УДК 78:316.74

Юлия Николаевская

«ХАРЬКОВСКИЕ АССАМБЛЕИ» В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ (опыт анализа фестиваля-2010)

В статье дается обзор основных событий фестиваля классической музыки «Харьковские ассамблеи-2010» и производится его анализ с точки зрения коммуникативных оснований современного музыкального искусства.

Ключевые слова: музыкальное просветительство, музыкальная коммуникация, коммуникативные единицы, социальная функция.

Юлія Ніколаєвська. «Харківські асамблеї» в системі сучасної музичної комунікації (досвід аналізу фестивалю-2010)

У статті відтворений огляд основних подій фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї-2010», які аналізуються з точки зору комунікативних засад сучасного музичного мистецтва.

Ключові слова: музичне просвітництво, музична комунікація, комунікативні одиниці, соціальна функція.

Yulia Nikolayevskaya. “Kharkiv Assemblies” in a system of contemporary musical communication (the experience of festival-2010 analysis)

The article reviews basic events of classical music festival «Kharkiv Assemblies-2010» and analyses it from the standpoint of the communicative basics of the contemporary musical art.

Key words: musical enlightenment, musical communications, communicative units, social function.

У каждого фестиваля в Украине – свое предназначение и своя судьба. Удивительный факт: только в Харькове существует такой «долгосрочный проект» как ежегодный международный фестиваль классической музыки «Харьковские ассамблеи», который прошел уже в 17-й раз (и продлился 17 дней). Основанный в непростой период советской истории (перемены 1991 г. многими воспринимались нелегко), фестиваль открылся темой Моцарта. С тех пор в его тематике далекое и недавнее прошлое тесно переплетаются с настоящим: «Барокко и XX век» (1992), «Шуберт и украинский романтизм» (1993), «Ференц Лист и традиции профессионального музыкального образования» (1997), «Гёте в музыке мира» (2005), «Й. Гайдн – И. Котляревский» (2009), а в концертах, проводимых в его рамках, оживает классика – музыка Г. Перселла, Ф. Мендельсона, П. Чайковского, М. Глинки, соседствуя с произведениями наших современников. Тема фестиваля 2010 года – «Антон и Николай Рубинштейны. Консерваторское братство» – привлекла музыкантов из Австрии, Испании, России, Чехии, Великобритании, Литвы.

Исследовательский интерес в отношении данного фестиваля обусловлен как фактом формирования определённой традиции в рамках города, так и возможностью наблюдений над функционированием системы коммуникаций современной культуры в целом. Чтобы постичь многоуровневую коммуникативную систему музыкального искусства в её динамическом движении и целостной форме, необходимо исследовать её структуры и функциональные образования, её основные внутренние и внешние связи. В системе современной музыкальной коммуникации фестивальное движение приобрело грандиозные масштабы и охватило практически все сферы интересов разных слоев общества. Именно в этой связи *основной целью данной статьи* стало рассмотрение фестиваля классической музыки «Харьковские Ассамблеи» в единстве его исторических и современных, художественных и коммуникативных проекций.

Прежде чем перейти к анализу фестиваля как художественной целостности, обозначим векторы, направляющие наше исследование.

Они касаются исторических условий и социальной среды, в которой образовался и существует фестиваль, и методологии исследования коммуникативных процессов.

Современная социология констатирует тот факт, что искусство мотивируется множеством составляющих – психологических, познавательных, эстетических, но для любого творческого акта мощным фактором, определяющим его характер, является социальная среда. В рамках современного культурного процесса перед автором, режиссером, исполнителем, актером стоит неимоверно трудная задача – создать (или воспроизвести) ожидаемый стереотип художественного произведения и, в то же время, сделать его новым, не повторяющим прежние варианты. Это одновременно и упрощает, и усложняет современную ситуацию. Сложность усугубляется тем, что искусство и общество взаимно ориентированы: с одной стороны, общество в известной мере «диктует», каким должно быть искусство и что от него ожидается; с другой стороны, искусство оказывает огромное влияние на стереотипы и ценностные ориентации воспринимающих субъектов.

В общепринятом понимании коммуникационные процессы в сфере музыкального искусства представляют собой целенаправленное *движение знаний и опыта в социокультурном времени и пространстве*. Чтобы коммуникативный процесс был дееспособен, его субъекты непременно должны демонстрировать определенные волевые качества. Во внутреннем мире человека внешний мир социокультурного пространства выступает как совокупность знаков, а культура – как особые знаки или произведения, реализующиеся в процессе движения в общественном сознании или в процессе коммуникации. Культура как информационно-коммуникационная система реализуется только в том случае, если она общезначима, не остается зафиксированной в единичном сознании, а воспринимается всеми, кто её понимает.

В этом ракурсе стоит учитывать ментальную направленность любого мероприятия в сфере культуры, в том числе – фестиваля. Именно коммуникация (в данном случае – музыкальная) мотивирует процессы, происходящие в современной культуре, а именно: а) интеграцию социальных групп и их внутреннюю дифференциацию; б) взаимодействие в социокультурных процессах (межличностных, групповых) на основе общих ценностей культуры.

Что касается методологических ориентиров, то для нас важна классическая модель, при которой коммуникативная система представляет единство трёх составляющих: *коммуникативных единиц*; их *структурной организации* и *целостности* как обязательного свойства системных проявлений [3].

Спроецируем эту модель на фестиваль «Харьковские ассамблеи».

Коммуникативная единица. Таковой в рамках анализируемого фестиваля является, бесспорно, *концерт*. Кстати, концерт – отнюдь не единственная из возможных «единиц». На нынешних фестивалях современного искусства допустимы перформанс, музыкальные инсталляции, показы с комментариями и многие другие интерактивные формы.

Понятие «концерт», на первый взгляд, устойчивое, на самом деле может иметь огромное количество разновидностей (и, соответственно, демонстрировать разные каналы коммуникации). Классификация критериев «концерта» была предпринята в исследовании А. Лесовиченко [4]. Автор предлагает дифференцировать содержание понятий, связанных с концертной деятельностью, и рубрицирует их по следующим критериям.

1. *Институциональные* параметры позволяют различать концерты «естественные» и связанные с техническими средствами (кино-, радио-, видеоконцерты и т. д.).

2. *Содержательный* аспект способствует формированию следующих разновидностей концертов: концерт, представляющий одно произведение; концерт из произведений, соотносимых по настроению; концерт со внехудожественной задачей; концерт исполнителя; инструмента; монографический концерт и концерт-лекция; концерт, сформированный в соответствии с требованиями определенной группы слушателей; отчетный концерт учебного заведения; смешанный концерт и концерт-озвучивание научной работы.

3. *Художественный* аспект связывается со статусом исполнителя (профессиональный либо непрофессиональный) и качественным уровнем выступления, в котором учитываются степень осознания художественной идеи исполняемых произведений, «свежести» их для слушателя, частота концертных выступлений в данный период, художественная ценность исполняемого, исполнительское мастерство,

подготовленность слушателей к сопереживанию, профессиональный уровень вспомогательных творческих сил (ведущего, лектора).

4. *Познавательный* аспект затрагивает получение представления о неизвестных художественных явлениях (для аудитории, региона и т. п.), получение информации об исполняемых произведениях, исполнителях.

Важно, на наш взгляд, что автор включает в разработку дефиниции понятия «концерт» такие пункты как «новая встреча с уже знакомым исполнителем. Соотнесение с прежними впечатлениями», «представление об эволюции собственного концертного (слушательского) опыта», «умение диагностировать работу исполнителя», «готовность слушателей к концертам разных типов» и т. д. [4, сс. 22—23].

Сказанное выше непосредственно касается тех аспектов, которые автор данной статьи хотел бы подчеркнуть, анализируя особенности фестиваля классической музыки «Харьковские ассамблеи». Спектр разновидностей концертов, из года в год представляемых фестивалем, демонстрирует их множественность при единой организующей тематике. Из прозвучавших в фестивале-2010¹ отметим следующие.

Концерты исполнителя – основной вид концертов в рамках данного фестиваля. Эстетика и традиции современной культуры сделали слушательское ухо чутким к позиции исполнителя, исполнительскому стилю. На формирование исполнительской культуры направлены и традиции, сложившиеся в рамках «Харьковских ассамблей».

Безусловно, к данному рангу концертов можно отнести многие. Остановимся на нескольких. Цикл камерных концертов в рамках фестиваля открыл исполнением музыки И. С. Баха профессор Высшей консерватории Астурийского княжества Юрий Насушкин (Испания)². Для музыканта, который учился в Киеве и Москве, ока-

¹ Программа всех концертов фестиваля прилагается к статье.

² Юрий Насушкин – скрипач, педагог, дирижёр, музыкальный деятель – высшее образование получил в Киевской Государственной консерватории им. П. И. Чайковского и в Российской Академии Музыки им. Гнесиных (Москва). Там же учился в исполнительской (класс В. Т. Спивакова) и дирижёрской (класс С. И. Скрипки) аспирантуре. С 1990 г. работает в Испании, является профессором Высшей консерватории Астурийского Княжества, дирижером Международного Молодёжного Симфонического Оркестра (Joven Orquesta Mundial), артистическим директором Интернациональной Музыкальной Школы Фонда Принца Астурийского.

залось очень важным впервые за 20 лет выступить на отечественной сцене именно с баховской программой. Музыка Баха (сольные и камерные скрипичные сонаты и партиты), сыгранная на высоком профессиональном уровне, стала тем основанием, на котором разворачивалось все последующее действие фестиваля. Свидетельством зрелости исполнительского мастерства стала и «выстроенность» программы. Так, в конце вечера была исполнена баллада Ч. Порумбеску, румынского композитора конца XIX в., которую сам исполнитель назвал «эмблемой ухода и печали».

Концертом, представляющим исполнителя, стало выступление профессора Каунасского факультета Литовской академии музыки и театра Сабины Мартинайтите (сопрано)³, которая приехала со студентами своего класса Андресом Апшегой и Мантасом Гацявичусом. Партию фортепиано исполняла Аудроне Ейтманавичюте, она же блестяще вела слушателей через перипетии концертной программы. В этом году (певица приезжала на фестиваль уже в третий раз) её выступление стало ещё и демонстрацией педагогического мастерства. В консерватории Каунаса С. Мартинайтите начала практику выступления на одной сцене со студентами своего класса, справедливо считая её средством для их профессионального роста. По словам С. Мартинайтите, студенты не просто не боятся таких выступлений, они с удовольствием конкурируют со своим преподавателем, совместные концерты воспитывают в них чувство импровизации, чувство сцены, чувство партнера и т. п. В результате артисты поразили публику свободой сценического общения и очень темпераментными трактовками музыки (дуэт Умберто и Серпины из оперы «Служанка-госпожа» Д. Перголези, ария Саломеи из оперы «Иродиада» Ж. Массне). В целом концерт воспринимался как своеобразный мини-спектакль, в котором были и серьезные драматические арии (сцена смерти Родриго из оперы

³ Сабина Мартинайтите – выпускница Литовской государственной консерватории (ныне ЛМТА). Она – постоянный участник множества фестивалей: камерной и духовной музыки (Польша), современной музыки – «Оперетта в Каунасском замке», «Август на взморье» (Клайпеда), фестивалей, посвященных творчеству Г. Отса (Таллинн), Г. Берлиоза (Украина), оперных фестивалей (Россия – Казань, Эстония) и т. д. Вместе с постоянным концертмейстером А. Ейтманавичюте подготовила около 800 сольных концертов и около 50 тематических программ.

«Сила судьбы» Верди или ария королевы Боны из одноименной оперы Г. Купривичюса), национальный колорит литовской музыки («Васильки» В. Купривичюса, песня Утриса из оперы «Пилень» В. Клова), популярная музыка из оперетт, итальянские песни. В зале чувствовалось тепло взаимопонимания между исполнителями и слушателями, хотелось улыбаться шуткам, хотелось аплодировать тому, как музыканты в терцете из «Летучей мыши» «обыграли» дверь, ведущую со сцены, вообще, не хотелось расставаться. Артисты увезли с собой букеты цветов и тепло почти дружеского общения, а пение всем залом в конце концерта утвердило ощущение «братства как духовного единства».

Концерты-лекции. К такому типу относится концерт струнного дуэта *Il Drago*. Музыканты из Санкт-Петербурга Александр Листратов и Владимир Коденко входят в состав барочной капеллы «Золотой век» и играют на инструментах, смонтированных в том виде, какими они были в эпоху барокко (вплоть до использования жильных струн). Ансамбль исполняет только оригинальную музыку для виолончели и баса и ведет исследовательскую работу (так, многие произведения играют по авторским рукописям). В основу исполнения положены научные знания, почерпнутые из трактатов (музыканты считают: чтобы исполнять старинную музыку, чтобы уметь донести до слушателей то, что в ней заложено, надо «читать» её, как книгу). Именно в этом и состоит основная задача артистов, которые в концерте выступили ещё и как лекторы, освещая основные положения школ игры на инструментах Джеминиани, Дюпора и др., историю создания произведений (так, была исполнена соната Джеминиани в оригинальном гамбургском варианте – без клавирина, обнаруженном самими музыкантами), основные проблемы сегодняшнего восприятия старинной музыки⁴. Эффект от такого концерта состоял в том, что слушатель мог не только ознакомиться со звучанием старинных инструментов, но и прочувствовать совершенно иную функцию баса в таком ансамбле (солирующую, а не обычную – *continuo*) или осознать, есть ли разница при игре на виолончели со шпилем и без него. Всё, что слушатель получил в рамках концерта, работало на основ-

⁴ Данный концерт можно также отнести к категории концерта-озвучивания научной работы.

ную идею музыкантов: сломать стереотип восприятия в отношении старинной музыки и доказать, что в отечественной культуре она должна существовать в аутентичном профессиональном варианте. Таким образом, затрагивались и просветительский, и познавательный параметры концерта как коммуникативной единицы.

Концертом, объединяющим произведения, сходные по эмоциональной направленности, стал вечер камерной музыки. Концептуальную и сложную программу фортепианных трио (А. Рубинштейна, А. Аренского и П. Чайковского) представили на фестивале гости из Москвы – Людмила Кузнецова (профессор МГК имени П. Чайковского, фортепиано), Сергей Пудалов (скрипка) и Петр Гладыш (виолончель). Концептуальную – потому что имена исполняемых композиторов сплелись в сложных творческих и биографических связях. Так, например, и А. Аренский, и П. Чайковский закончили Санкт-Петербургскую консерваторию, а затем преподавали в Московской; П. Чайковский посвятил своё Трио памяти Николая Рубинштейна и т. п.).

Концертами, разнообразно представляющими инструмент, стали вечер виолончельной музыки, проведенный классом профессора ХГУИ имени И. П. Котляревского Елены Щелкановцевой, а также концерт фортепианного дуэта – молодых преподавателей НМАУ имени П. И. Чайковского А. Ляховича и А. Романовой. Концепция их программы «Перекресток двух эпох» базировалась на творческих связях украинской и российской культур, отраженных не только в композиторском, но и в исполнительском творчестве. Звучали «Времена года» П. Чайковского, которые хоть и были написаны в России, но связаны и с впечатлениями, полученными в Каменке. «Полифонию культур», по выражению А. Ляховича, представляют фортепианные прелюдии И. Карабца. Особенно, отмечает музыкант, это заметно в Прелюдии *e-moll*, объединяющей украинский мелос с масштабом эпически-трагедийных концепций М. Мусоргского и Д. Шостаковича. Концерт завершился премьерным исполнением произведения, презентующего идею культурного диалога – Сюиты-парафраза на темы из мультфильма «Сказка о попе и работнике его Балде» Д. Шостаковича – А. Ляховича.

Одним из самых показательных в русле тематики фестиваля стал концерт «Консерваторское братство», подготовленный кафедрой спе-

специализированного и общего фортепиано. Была представлена разнообразная программа, которая объединила в ансамбли не только преподавателей и студентов, но и коллег из разных вузов. Так, блестящее, свободное исполнение трёх фрагментов из сюиты «Точки джаза» Д. Брубeka продемонстрировал дуэт «Консерваторское братство» (профессор ХГУИ имени И. П. Котляревского Наталья Горецкая и профессор ОДМА имени Н. В. Неждановой Татьяна Шевченко). Также в концерте прозвучала «Пляска мужчин» из оперы «Демон» А. Рубинштейна (М. Барановская, скрипка – В. Стогний, фортепиано), романсы А. Рубинштейна, П. Чайковского, С. Рахманинова в исполнении как студентов, так и солистов оперного театра, которым аккомпанировали преподаватели кафедры специализированного и общего фортепиано С. Белокур, Е. Подпоринова, Н. Зимогляд. Завершила концерт сюита А. Рубинштейна (фортепианный дуэт К. Тищенко – Е. Подпоринова). Следует отметить не только художественную, но и просветительскую задачу, которую ставили перед собой исполнители, сумевшие донести до слушателей эту новую в современных концертных программах музыку.

Также в рамках фестиваля 2010 г. можно было обнаружить преемственность, существующую в Харькове между специализированной музыкальной школой-десятилеткой (ХССМШ) и университетом искусств. Совместный концерт учеников отдела специального фортепиано школы со студентами и ассистентами-стажерами кафедры специального фортепиано ХГУИ, представлявший классический пианистический репертуар, в котором доминировала музыка Шопена, интересен самой своей идеей. В данном случае сложно говорить об эволюции, но можно проследить генеалогию музыкальности. Иногда почти невозможно говорить о мастерстве (когда речь идет об игре 10-летнего ученика), но уже можно отметить истоки профессионального отношения к музыке.

Отдельной оценки заслуживает тот факт, что ни один концерт, в котором принимали участие студенты, не выглядел учебным благодаря сложности программы и достаточно профессиональному исполнению. Так, студенческий хор ХГУИ под управлением Андрея Сиротенко исполнил «Литургию Иоанна Златоуста» П. Чайковского. Присутствовавшие в зале иностранные музыканты К. Радклиф, М. Белл

и Т. Рейниш назвали это исполнение «пением с небес» и были восхищены слаженным звучанием хора и интерпретацией сочинения. Студенческий симфонический оркестр (дирижер – заслуженный деятель искусств Украины Шалико Палтаджян) исполнил симфоническую фантазию П. Чайковского «Ромео и Джульетта» и Концерт для флейты с оркестром К. Райнеке (солист – заслуженный артист Украины Аркадий Войнов)⁵. Особенно интересным представляется сотрудничество оркестра со скрипачкой Мирославой Которович (Киев) в Камерной симфонии № 2 В. Губаренко. Это произведение было впервые исполнено в Харькове солистом Олегом Крысой и оркестром областной филармонии, которым дирижировал Вахтанг Жордания. Работая над симфонией, Виталий Губаренко был нацелен на яркую индивидуальность этого скрипача, присущие ему исполнительские черты – графическую четкость линий, лаконизм и «феноменальную способность к выявлению разнообразия тембровых переливов» [1, с. 99]. Но посвятил произведение Богодару Которовичу, с которым его связывали годы плодотворного сотрудничества. Мирослава Которович, исполнявшая Камерную симфонию вслед за своим отцом, представила собственную интерпретацию этого сочинения. «Как отец мог трактовать это произведение, – говорит скрипачка, – я знаю приблизительно, специально записи не слушала. Моя трактовка сложилась исключительно из собственного опыта. Более 30 лет отделяет нас от момента написания симфонии, но музыкант не может не проникнуться её специфическим содержанием. Особенно впечатляет вторая часть с её сердечным стуком, пульсацией у арфы, щемящей мелодией скрипки и абсолютно феноменально найденным сочетанием с солирующей валторной – я не знаю другого примера в истории музыки. Именно в таких находках проявляется гений композитора»⁶.

⁵ Ещё одним выступлением, переросшим границы учебного, стал концерт Молодежного симфонического оркестра Луганского государственного института культуры и искусств и Луганского областного колледжа культуры и искусств (дирижер – заслуженный деятель искусств Украины С. Йовса). Впервые этот оркестр как концертная единица выступил в фестивале прошлого года, в этом году подтвердив свое участие в «консерваторском братстве» исполнением Симфонии № 4 Ф. Мендельсона и блестящего «Концертштюка» для фортепиано с оркестром К. М. Вебера.

⁶ Из интервью М. Которович автору статьи.

Среди студенческих выступлений на фестивале отдельно следует отметить концерт класса заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Л. Г. Цуркан (в рамках «Харьковских ассамблей» торжественно отмечалось 50-летие её творческой деятельности). Концерт собрал не только учеников класса, но и почитателей её таланта как педагога, певицы, руководителя: класс Людмилы Георгиевны принимает участие практически во всех фестивалях «Харьковские ассамблеи», ежегодно готовит тематические вечера, каждый раз демонстрируя высокий уровень исполнения и творческий рост каждого студента.

Познавательному аспекту в рамках фестиваля «Харьковские ассамблеи» всегда уделяется огромное внимание. Показательным стал ожидаемый многими поклонниками вокального искусства концерт гостей из Великобритании Карен Радклифф (сопрано) и Майкла Белла (фортепиано). Общаясь со студентами в рамках мастер-классов, они определили достаточно ограниченный круг звучащей у нас французской музыки и в этом году представили разноплановую программу. Тонкие грани настроений были переданы в «Лирических пьесах» для голоса с фортепиано Ш. Делаж (первым учителем которого, к слову, был М. Равель), «Детской» М. Мусоргского. Голос певицы обладает интонационной пластикой, ей удастся точно «интонировать» раскрываемый образ, показывая характерные интонационные обороты, на которых сплошь и рядом построены произведения М. Мусоргского, обнаруживая их даже при исполнении лирических альбомов. Прозвучали также вокальный цикл Б. Бриттена «Зимние слова», «Три песни» К. Дебюсси, произведения Ф. Пуленка и Э. Сати. Концерт пестрил языками (французский, английский, немецкий, русский), стилями (импрессионизм, реализм), отличался аристократизмом, тонкостью исполнительской подачи и, главное, был выдержан в духе высокого профессионализма. Последнее замечание касается и звучания дуэта с фортепиано – Майкл Белл играл по-европейски (с открытой крышкой рояля) и продемонстрировал феноменальное умение передавать нюансы ансамблевого звучания.

Познавательный аспект обнаруживают и проведенная в рамках фестиваля презентация собрания сочинений К. Горского, сопровождавшаяся концертом из его произведений, и концерт камерной музыки в исполнении Заслуженного коллектива польской культуры

(Житомир). Важной задачей для себя музыканты считают возрождение традиций исполнения инструментальной духовной музыки в католических храмах, исполнение барочных трио-сонат, барочных кантат, что определило и состав ансамбля. Специально же для «Харьковских ассамблей» коллектив подготовил программу «Польская музыка XX века», в которой прозвучали произведения Ю. Зарембского, Т. Шелиговского, М. Карловича, К. Вилкомирского, Г. Бацевич и других, практически не знакомых харьковскому слушателю композиторов. Также в рамках «Ассамблей-2010» состоялось открытое заседание-концерт Шубертовского общества Харькова⁷, программу которого составили вокальные и инструментальные опусы русских и зарубежных авторов. Одной из традиций харьковских «шубертиад» является значительная эмоциональная амплитуда, которой отличался и концерт этого года. Так, Александра Одокиенко (сопрано) и Александра Кононенко (фортепиано) предложили оригинальную театрализованную версию вокального цикла «Детская» М. Мусоргского, тонко стилизуя мир детских фантазий. Игорь Сахно (бас) и Елена Ровная (фортепиано) воплотили нежную восточную лирику «Персидских песен» А. Рубинштейна (сл. Мирзы Шафи). Обладательница редкого, красивого и необычайно мощного лирико-драматического сопрано Татьяна Жарких представила многоплановую интерпретацию песен Ф. Шуберта – от романтически пылкого «Гребца», юмористичес-

⁷ Президент общества Шуберта в Харькове Григорий Ганзбург, в частности, отметил в своем выступлении: «Харьков стал одним из центров мирового шубертовского движения в 1993 г., когда состоялись фестиваль и научный симпозиум, посвященные Ф. Шуберту. Через три года – в 1996-м – группой энтузиастов было официально учреждено первое в Украине Шубертовское общество Харькова, одним из членов которого стала Татьяна Веркина – бессменный руководитель ежегодного фестиваля «Харьковские ассамблеи». Всего в городах мира насчитывается около тридцати шубертовских обществ. Центром этого движения считается Институт Франца Шуберта в Вене. Специфика Харьковского общества состоит в том, что его членами являются как музыканты-профессионалы, так и любители музыки Шуберта. В задачи общества входит не только концертная деятельность, но также издание научных сборников (это, в частности, специальный выпуск ежегодника «Харьковские ассамблеи», посвященный Шуберту, сборник трудов научного симпозиума «Шуберт и шубертианство»), нот песен Шуберта с оригинальными переводами поэтических текстов, а также подготовка радио и телепередач о Шуберте» [Интервью для газеты *Dominanta, Journal of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts, Special issue*, 2010].

кого «Филоктета» (сл. Й. Майрхофера) до трагизма «Лесного царя» (сл. И. В. Гёте) и «Двойника» (сл. Г. Гейне). Завершил программу фортепианный дуэт Валентины Стогний и Александры Кононенко, исполнивших темпераментные «Славянские танцы» А. Дворжака, а также знаменитую «Фантазию» фа-минор Ф. Шуберта, называемую «Шестой симфонией», по аналогии с трагической симфонией № 6 П. Чайковского.

Концерты дирижеров. Год за годом фестиваль «Харьковские ассамблеи» подтверждает свой статус международного привлечением именитых зарубежных гостей. Так, в этом году с Молодежным академическим симфоническим оркестром «Слобожанский» работали замечательные иностранные дирижеры Тимоти Рейниш (Великобритания), Юрий Насушкин (Испания) и Антонио Лизаррага (Мексика – Австрия). Важнейшим в фестивальной практике является то, что подобный опыт обогащает всех участников творческого процесса – и оркестрантов, и солистов, и дирижеров. «Фестиваль невероятен по количеству идей и исполняемой музыки, невероятен и дух самой консерватории», – говорит дирижер Т. Рейниш (Великобритания), который подготовил с Молодежным симфоническим оркестром «Слобожанский» две сложные, насыщенные программы. «Это огромная привилегия – выступать на вашем фестивале и играть произведения Рахманинова и Чайковского с украинскими музыкантами. Я дирижировал многими оркестрами, профессиональными и любительскими, но ни один не играл с таким воодушевлением и любовью к музыке, как ваш»⁸. «У вашего оркестра немного романтическая манера исполнения, как и во многих постсоветских странах, оркестранты не ощущают разницы в стилях. Тем не менее, музыканты оказались очень открытыми и моментально реагировали на замечания, идеи», – отметил А. Лизаррага. «Я ощущал, словно у меня в руках пластилин и мне легко добиться того, чего хочется. Я крайне доволен контактом, который возник у меня и с оркестром, и с солистом, и тем, что в результате получилось», – подытожил Ю. Насушкин. Результатами стали удивительное исполнение Т. Рейнишем 4-й симфонии П. Чайковского с множеством тембровых, артикуляционных нюансов; мощь

⁸ Все цитаты – из интервью музыкантов автору статьи.

и яркий темперамент, который проявил в исполнении 5-й симфонии русского композитора А. Лизаррага, и безупречное звучание оркестра в симфонии № 1 Д. Шостаковича (дирижер – Ю. Насушкин).

Что же касается взаимоотношений «солист – дирижер», то все представленные фестивалем творческие союзы можно считать сложившимися и очень плодотворными. «Солисты, с которыми мне пришлось выступать, – Андрей Мисик и Валентин Смолянинов – очень сильные пианисты, – считает Т. Рейшиш. В их выступлениях есть хороший баланс, оба очень сильны технически, у обоих великолепный темперамент. Конечно, музыка, которую они играли, очень разная, например, в Рахманинове есть много разных перепадов настроений, чего нет в Чайковском. Но привлекает энергия, которая исходит от обоих»⁹. По поводу совместного исполнения Второго фортепианного концерта С. Рахманинова с Ю. Насушкиным солист Марк Сердюк отметил следующее: «Наши занятия дали возможность достичь идеального взаимопонимания, я понял его манеру дирижирования, “почувствовал” его руку. На концерте я не просто “выложился”, но и получил огромное удовольствие». Подобный же контакт молодые солисты отмечали и в отношении А. Лизарраги: «Антонио меня поразил своей музыкальностью, умением выстраивать баланс между солистом и оркестром, невероятным чувством ритма и “предчувствием” того, что будет делать солист» (Д. Давидян). «Для Антонио важно мнение солиста и это имеет огромное значение для солиста» (М. Барановская).

Подытоживая анализ видов концерта как основной коммуникативной единицы в структуре фестиваля «Харьковские ассамблеи»,

⁹ Интересно мнение и другой стороны. Так, В. Смолянинов отмечал фантастический оптимизм, исходящий от Т. Рейниша, который великолепно влияет на оркестр: «У него очень интересный подход – это утрированное восхищение, когда всё выполняют и получается, как он просит, и также актерский гнев, когда его не слушают и играют “не туда”. Но при этом он излучает невероятно позитивную энергию. Он также признает человеческие ошибки, как со стороны музыкантов, так и свои, и всегда просит прощения, если где-то ошибся. Меня это поразило, далеко не каждый дирижер способен на это. За несколько дней он наладил совершенно особый контакт с оркестром. Что касается нашей совместной работы, то мне было очень легко играть, мистер Рейниш не имеет привычки довлеть над солистом и мы всегда находили компромисс».

остановимся также на *художественном* аспекте, который в приведенной выше систематизации связывается со статусом исполнителя и качественным уровнем выступления. Бесспорно, фестиваль постоянно подтверждает, что художественная ценность исполняемого является одним из основных критериев составления программы. Так как большую её часть составляют произведения классико-романтического репертуара, то зачастую возникает вопрос о «свежести» их звучания для слушателя (ещё один из критериев художественного аспекта концертов). По этому поводу автор статьи позволит себе высказать мысль: подобная «свежесть» может корениться только в особенностях интерпретации. А значит, затрагиваются вопросы: а) профессиональности исполнения (в данном случае это условие соблюдается *a priori*); б) внимания к исполнительской манере солистов, формированию их стиля, на особенные черты которого реагирует слушатель; в) подготовленности слушателей к сопереживанию (этому в контексте фестиваля способствует высочайший уровень профессионализма его ведущих-лекторов – Е. Рощенко, Н. Антоновой, Е. Подпориновой, Е. Проценко, О. Тарасовой).

О целостности как проявлении идеи фестиваля. Французский ученый П. Пави считает фестивали уникальным коммуникативным каналом [см. 5]. В структуре коммуникативной ситуации любого уровня, как отмечалось выше, необходимо наличие трёх составляющих – целостность, таким образом, является обязательным свойством любой системы. На чем же базируется целостность фестиваля «Харьковские ассамблеи»?

На уровне *идеи* она проявляется в наличии связующей тематики, определяющей доминанты в построении программы. Идея «авторских» «Ассамблей» сама по себе побуждает к размышлениям и параллелям и позволяет представить творчество того или иного художника объёмно и многогранно. Посвящение братьям Антону и Николаю Рубинштейнам имело целью не только обращение к их творчеству. В 1862 г. по инициативе А. Рубинштейна – выдающегося пианиста, композитора и общественного деятеля – и при попечительстве великой княгини Елены Павловны на базе классов Русского музыкального общества открылась Санкт-Петербургская государственная консерватория, которая стала первым в России высшим музыкальным учебным

заведением. В первый год было принято 179 учеников, а первым выпускником по классу композиции стал П. Чайковский. Четырьмя годами позже, в 1866 г., открылась Московская консерватория, первым директором которой стал Н. Рубинштейн. С того времени берет начало профессиональное музыкальное образование, основанное на братстве в буквальном и переносном смысле этого слова. Именно с той поры в городах Российской империи стали друг за другом появляться музыкальные, училища, школы и консерватории (в том числе, в 1913 г. – в Киеве и Одессе, в 1917 – в Харькове), стало возможным открытие театров, филармоний и т. п. – то есть, всего того, без чего мы не представляем себе музыкального пространства любого современного города. Всё это – инерционное движение, последствия того грандиозного культурно-просветительского «взрыва», который осуществили братья Рубинштейн.

«Нынешний фестиваль, – говорит его организатор и художественный руководитель, народная артистка Украины Татьяна Веркина, – повод лишний раз напомнить всем нам, кто был истинным строителем отечественного музыкального искусства и музыкального образования, и продолжить вслед за Антоном и Николаем Рубинштейнами идею просвещения». Ведь именно с их именами связана «золотая» эпоха русской музыки середины XIX века – стоит помнить, что под управлением Николая Рубинштейна прошло более 250 концертов в Москве, Петербурге и других городах, а Антон Рубинштейн организовал знаменитый грандиозный цикл «Исторических концертов» (1885-1886), в который вошло 175 произведений – невиданный по тем временам масштаб!

Проведя параллели, отметим, что и фестиваль «Харьковские ассамблеи» отличает огромное количество концертов – традиционно исполняется симфоническая, камерная, вокальная, инструментальная музыка, проходят мастер-классы, научная конференция, презентации. Смысл такой плотности событий на единицу времени – в погружении слушателя в определенный контекст эпохи, творчества, стиля. Кстати, программа фестиваля этого года была связана не столько с музыкой А. Рубинштейна, сколько с его исполнительскими предпочтениями (произведениями Ф. Шопена, И. Брамса, Ф. Мендельсона) и творчеством его друзей, учеников и последователей – П. Чайковского,

А. Аренского, С. Рахманинова. И множеством иной музыки, словно вослед «русским» и «западным» увлечениям братьев Рубинштейн.

Целостность в фестивале 2010 г. проявилась и на уровне реализации идеи «консерваторского братства», объединив несколько городов и стран и создав особенное «историко-культурное пространство». Его внутренние и внешние связи отражены в следующей таблице¹⁰.

Таблица 1



¹⁰ 1-й внутренний круг формируется в Харькове (в системе связей школа-училище-вуз); 2-й внутренний круг захватывает учебные заведения и города Украины; 1-й внешний круг (Москва, Санкт-Петербург) назван так по условностям определения «ближнего зарубежья»; наконец, творческие связи с иностранными государствами формируют 2-й внешний круг.

Важно, что нынешний фестиваль объединил музыкантов разных поколений, и, прежде всего – дал возможность выступать молодым исполнителям, которых в этом году было особенно много¹¹. А ведь именно на них – молодых и талантливых – была направлена деятельность братьев Рубинштейн, грандиозные просветительские замыслы которых были устремлены в будущее.

Особое внимание слушателей привлекли концерты молодых исполнителей с участием оркестра. Уже на открытии фестиваля выступали студенты и школьники, ставшие лауреатами конкурса «Малые Харьковские ассамблеи». Удивил искусством игры на необычном инструменте Давид Давидян, познакомивший слушателей с концертом Н. Росауро для маримбы с оркестром; глубиной проникновения в концепцию сочинения отличалось исполнение виолончельного концерта Д. Шостаковича Владимиром Федоровым; блестящей и искристой была игра Марии Барановской в Концерте для скрипки с оркестром С. Прокофьева; поразительно слитным было звучание инструментов в Концертино для кларнета и фагота Ф. Данци, сыгранном Леонидом и Евгением Поповыми; блистательно исполнил столь же блистательный концерт для фортепиано с оркестром Ф. Мендельсона учащийся 11 класса ХССМШ Алексей Волик. Искренне, хотя и немного преувеличенно эмоционально сыграл Второй концерт С. Рахманинова для фортепиано с оркестром Марк Сердюк; утонченно, блестяще, колоритно прозвучала рахманиновская Рапсодия на тему Паганини у Валентина Смолянинова; впечатление мастерского, своеобразного исполнения оставил Андрей Мисик¹², сыгравший на

¹¹ Еще раз отметим, что молодые исполнители составили основу совместных концертов школы-десятилетки и университета искусств, педагогов музыкального училища, ассистентов-стажеров университета искусств, концертов классов заслуженного деятеля искусств Украины Людмилы Цуркан и Елены Щелкановцевой. Молодые преподаватели из Киева Артем Ляхович и Анастасия Романова представили программу фортепианного дуэта, в рамках фестиваля выступил и молодежный оркестр Луганского колледжа и Луганского института искусств.

¹² Следует отметить, что все упомянутые пианисты – учащиеся и студенты класса народной артистки Украины, профессора, кандидата искусствоведения, ректора ХГУИ им. И. П. Котляревского Т. Б. Веркиной. Именно им на этом фестивале выпала честь представлять фортепианную школу Харькова, богатую традициями, среди которых, безусловно, сильны традиции отечественного пианизма.

закрытии Первый концерт П. Чайковского (кстати, первым исполнителем этого шедевра был Николай Рубинштейн).

Завершая обзор фестиваля классической музыки «Харьковские ассамблеи-2010», рассмотрев его в единстве его исторических и современных, художественных и коммуникативных проекций, отметим следующее.

1. Фестиваль является динамической системой, основной коммуникативной единицей, центр которой составляет концерт. Именно многообразие форм концертов, а также возможность погружения в контекст (тематику, эпоху) при множественности текстов (произведений, исполняемых в концертах) делает его настолько резонансным среди слушателей.

2. Одной из задач для современных исполнителей, ориентированных на подготовленную публику, становится создание (или воспроизведение) ожидаемого «стереотипа» (канона, эталона), который может сформироваться при многократном прослушивании музыкального произведения, одновременно с привнесением того нового, что не повторяет прежние варианты. Фестиваль, благодаря избираемой тематике, позволяет максимально объемно реализовать эту идею, что подтверждает его функцию «уникального коммуникативного канала» [5].

3. Просветительская идея, которая на протяжении многих лет «живит» фестиваль, позволяет представить его как открытую систему: ведь произведения искусства лишь «прочитываются» в процессе коммуникации (в музыке – во время исполнения), но актуализируются в процессе познания, который не ограничен рамками концерта.

P. S. Всю удивительную атмосферу фестиваля почувствовал один из его гостей – Юрий Насушкин, прислав к закрытию теплое письмо, в котором есть такие слова: «Простота, душевность, высокая культура человеческих отношений, с которыми Вы дарите себя музыке, Вашему Городу, остаются в воздухе университета ещё долго после того, как отзвучал последний аккорд. Нас разбросала судьба, сейчас многие ценности подменены ценой. Но именно поэтому принимать участие в форуме такого рода – поистине честь и колоссальная ответственность для настоящих профессионалов». Также на закрытии фестиваля один из его постоянных слушателей и почитателей назвал «Харьковские ассамблеи» символом культурной жизни Харькова вот уже на

протяжении 19 лет. И причины такой долговечности – в мощи самой идеи, музыкантах, которые начинали и сейчас продолжают, несмотря на трудности, делать этот фестиваль. «Харьковские ассамблеи» – по-прежнему единственный в Украине фестиваль классической музыки, который ведет огромную просветительскую работу. Он давно стал показателем высокого уровня и истинного профессионализма, приобрел славу форума, который объединяет музыкантов, близких по духу, заставляя *просвещать* ума и сердца. А ведь это именно тот урок, который и преподали своим потомкам братья Антон и Николай Рубинштейны.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності [Текст] : монографія / І. С. Драч. — Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.

2. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / С. П. Зуєв ; Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. — Суми, 2006. — 16 с.

3. Кирнарская Д. К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности [Текст] / Д. К. Кирнарская // Вопросы психологии. — 1989. — № 2. — С. 47—59.

4. Лесовиченко А. Концертная жизнь: к характеристике взаимодействия центра и периферии в музыкальной культуре европейского типа [Текст] / А. Лесовиченко // Материалы международной конференции (апрель 1993) [отв. ред. А. Лесовиченко]. — Новосибирск : НГК им. М. Глинки, 1994. — С. 18—27.

5. Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави ; спец. ред. Г. Беляева ; пер. с фр. Л. Баженова, И. Брахта, О. Васильева, А. Горячев, С. Иванов, Е. Разголова, В. Стариков. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.

6. Птушко Л. Музыкальное просветительство в современной отечественной культуре [Текст] / Л. Птушко // Вопросы культурологии : науч.-практич. и методич. журнал ; ред. А. В. Агошков. — 2009. — № 6. — С. 69—73.

**Програма 17-го МІЖНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЮ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ
«ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ — ПРОТИВЛЕННЯ ЗЛУ МИСТЕЦТВОМ» –
БРАТИ А. та М. РУБІНШТЕЙН ТА КОНСЕРВАТОРСЬКЕ БРАТСТВО**

<p>ВІДКРИТТЯ ФЕСТИВАЛЮ 24 вересня, п'ятниця</p> <p>Мала зала ХНАТОБу ім. М. В. Лисенка</p>	<p>ЧАЙКОВСЬКИЙ Симфонія №5 Мендельсон Концерт для фортепіано з оркестром №1 ДАНЦІ Концертно для кларнету та фаготу з оркестром ПРОКОФ'ЄВ Концерт для скрипки з оркестром №1 ШОСТАКОВИЧ Концерт для віолончелі з оркестром РОСАУРО Концерт для маримби з оркестром</p>	<p>МОЛОДІЖНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР «СЛОБОЖАНСЬКИЙ» Диригент: Антоніо ЛІЗАРРАГА (Мексика-Австрія) Солісти: лауреати конкурсу молодих виконавців «Харківські асамблеї» Олексій ВОЛИК (фортепіано), Леонід ПОПОВ (кларнет), Євген ПОПОВ (фагот), Марія БАРАНОВСЬКА (скрипка), Володимир ФЕДОРОВ (віолончель), Давід Давідян (марімба)</p>
<p>25 вересня, субота</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (день)</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>ГЛІНКА, РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ</p> <p>БАХ Соната №1 соль-мінор для скрипки соло БАХ Партіта №1 Мі-мажор для скрипки соло БАХ Соната №2 Ля-мажор для скрипки і клавiру</p>	<p>КАМЕРНА МУЗИКА Виконавці: студенти та аспіранти ХДУМ ім. І. П. Котляревського, лауреати Міжнародних конкурсів</p> <p>СКРИПКОВА МУЗИКА Соліст: професор Вищої консерваторії Астурійського князівства Юрій НАСУШКІН (Іспанія) Партія фортепіано: дипломант Міжнародних конкурсів Марія БОНДАРЕНКО (Україна)</p>

<p>26 вересня, неділя Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (день)</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>Твори зарубіжних та вітчизняних композиторів</p>	<p>ФОРТЕПІАННА МУЗИКА Концерт викладачів та студентів фортепіанного відділу ХМУ імені Б. Лятошинського</p>
<p>27 вересня, понеділок</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>АРЕНСЬКИЙ, А. РУБІНШТЕЙН, ЧАЙКОВСЬКИЙ</p>	<p>КАМЕРНА МУЗИКА заслужена артистка Росії, професор МДК ім. П. І. Чайковського Людмила КУЗНЕЦОВА (фортепіано) лауреати міжнародних конкурсів Сергій ПУДАЛОВ (скрипка), Петро ГЛАДИШ (віолончель)</p>
<p>28 вересня, вівторок</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>МОЦАРТ, ПЕРГОЛЕЗІ, КЛОВА, КУПРЯВІЧУС, ФЛОТОВ, МАССНЕ, ВЕРДІ, ФАЛЬВО, ЛЕОНКАВАЛЛО, ДЕНЦА, ШТРАУС</p>	<p>ВОКАЛЬНА МУЗИКА професор Литовської академії музики і театру Каунаського факультета Сабіна МАРТІНАЙТІТЕ (сопрано) Партія фортепіано: Аудроне ЕЙТМАНАВІЧЮТЕ Беруть участь: лауреати Міжнародних конкурсів Андрій АПШЕГА та Мантас ГАЦЯВІЧУС (м. Каунас, Литва)</p>
<p>29 вересня, середа Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>Твори зарубіжних та вітчизняних композиторів</p>	<p>ФОРТЕПІАННА МУЗИКА Спільний концерт студентів КАФЕДРИ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО ХДУМ та учнів ВІДДІЛУ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО ХССМШі</p>

<p>30 вересня, четвер</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>РАХМАНІНОВ Вокаліз РАХМАНІНОВ Концерт для фортепіано з оркестром №2 ШОСТАКОВИЧ Симфонія №1</p>	<p>МОЛОДІЖНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР «СЛОБОЖАНСЬКИЙ» Диригент: Юрій НАСУШКІН (Іспанія) Соліст: лауреат Міжнародних конкурсів Марк СЕРДЮК (фортепіано, Україна)</p>
<p>1 жовтня, п'ятниця</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>ТЕЛЕМАН, МОЦАРТ, ЗАРЕМБСЬКИЙ, ШЕЛІГОВСЬКИЙ, КАРЛОВИЧ, ВІЛКОМИРСЬКИЙ, БАЦЕВИЧ, ТВАРДОВСЬКИЙ, КОСЕНКО, СКОРКО</p>	<p>КАМЕРНА МУЗИКА Заслужений колектив польської культури, камерний ансамбль ім. Ігнація Фелікса Добжинського (м. Житомир, Україна) Ведуча: магістр філології Ельвіра ГІЛЕВИЧ (Польща)</p>
<p>2 жовтня, субота</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (день)</p>	<p>Твори зарубіжних та вітчизняних композиторів</p>	<p>КАФЕДРИ СПЕЦІАЛЬНОГО та ЗАГАЛЬНОГО і СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО ХДУМ ім. І. П. Котляревського</p>
<p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>Твори зарубіжних та вітчизняних композиторів</p>	<p>ВОКАЛЬНА МУЗИКА До 50-річчя творчої діяльності заслуженого діяча мистецтв України, професора кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського Людмили Георгіївни ЦУРКАН У концерті беруть участь випускники та студенти класу</p>

<p>3 жовтня, неділя Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (малий зал, день)</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (великий зал, день)</p> <p>Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p> <p>Будинок органної та камерної музики</p>	<p>РУБІНШТЕЙН, МУСОРГСЬКИЙ, ШУБЕРТ</p>	<p>ВЕЧІР ШУБЕРТІВСЬКОГО ТОВАРИСТВА</p>
	<p>ГЛІНКА, АРЕНСЬКИЙ, ДВОРЖАК</p>	<p>КАМЕРНА МУЗИКА Викладачі ХДУМ ім. І. П. Котляревського Валерій МАРЧЕНКО (флейта), Ігор ВАСЮК (кларнет), Олександр ПАСТУХОВ (фагот), Алла МЕЛЬНИК (скрипка), Ніна БАРАШКОВА (віолончель), Людмила СУЗДАЛЬЦЕВА (фортепіано)</p>
	<p>ЧАЙКОВСЬКИЙ Літургія св. Іоанна Златоуста РЕЙНЕКЕ Концерт для флейти з оркестром ГУБАРЕНКО Камерна симфонія №2</p>	<p>СТУДЕНТСЬКИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР та СТУДЕНТСЬКИЙ ХОР ХДУМ ім. І. П. Котляревського Керівники: заслужений діяч мистецтв України Шаліко ПАЛТАДЖЯН, лауреат національного конкурсу Андрій СИРОТЕНКО Солісти – лауреат міжнародних конкурсів Мірослава КОТОРОВИЧ (скрипка), заслужений артист України Аркадій ВОЙНОВ (флейта)</p>
	<p>ШУМАН, РУБІНШТЕЙН, ЧАЙКОВСЬКИЙ, РАХМАНІНОВ</p>	<p>ВОКАЛЬНА МУЗИКА лауреати Міжнародних конкурсів Наталя ГРЕБЕНЮК (сопрано), Станіслав КАЛІНІН (орган)</p>
<p>4 жовтня, понеділок Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>ГРІГ, ДЕЛАЖ, МУСОРГСЬКИЙ, БРІГТЕН, ДЕБЮСІ, САПІ, ПУЛЕНК</p>	<p>ВОКАЛЬНА МУЗИКА Карен РАДКЛІФ (мецо-сопрано, Велика Британія) Майкл БЕЛЛ (фортепіано, Велика Британія)</p>

<p>5 жовтня, вівторок Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>БРАМС Академічна фестивальна увертюра РАХМАНІНОВ Варіації на тему Паганіні для фортепіано ЧАЙКОВСЬКИЙ Симфонія №4</p>	<p>МОЛОДІЖНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР «СЛОБОЖАНСЬКИЙ» Диригент: Тімоті РЕЙНІШ (Велика Британія) Соліст: лауреат міжнародних конкурсів Валентин СМОЛЯНІНОВ (фортепіано, Україна)</p>
<p>Концертна зала філармонії</p>	<p>РУБІНШТЕЙН, МАРЧЕЛЛО, МОЦАРТ, ДОЦАУЕР, ХОФФМАЙСТЕР, ПРОКОФ'ЄВ</p>	<p>МУЗИКА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ Концерт класу професора кафедри оркестрових струнних інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського Олени ЩЕЛКАНОВЦЕВОЇ Виконавці: лауреати і дипломанти Міжнародних та Національних конкурсів</p>
<p>8 жовтня, п'ятниця Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>МЕНДЕЛЬСОН Симфонія №4 ВЕБЕР Концертштюк для фортепіано з оркестром ВЕБЕР Увертюра до опери «Оберон»</p>	<p>МОЛОДІЖНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР ЛУГАНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІНСТИТУТУ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ та ЛУГАНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ Диригент: заслужений діяч мистецтв України Сергій ЙОВСА Соліст: лауреат міжнародних конкурсів Сергій ТЕРЕХОВ (фортепіано) Вступне слово: член Національної спілки композиторів України, доцент ЛДККіМ Євгенія МІХАЛЬОВА</p>

<p>9 жовтня, субота Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>ЧАЙКОВСЬКИЙ, ПРОКОФ'ЄВ-ГОТЛІБ, СТРАВІНСЬКИЙ, ШОСТАКОВИЧ-ЛЯХОВИЧ, КАРАБИЦЬ</p>	<p>ФОРТЕПІАННА МУЗИКА лауреати Міжнародних конкурсів Артем ЛЯХОВИЧ та Аліна РОМАНОВА (Київ, Україна)</p>
<p>ЗАКРИТТЯ ФЕСТИВАЛЮ 11 жовтня, неділя Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського</p>	<p>ГЛІНКА Увертюра до опери «Руслан та Людмила» ЧАЙКОВСЬКИЙ Концерт №1 для фортепіано з оркестром ЕЛГАР Серенада для струнних МЕНДЕЛЬСОН Симфонія №4</p>	<p>МОЛОДІЖНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР «СЛОБОЖАНСЬКИЙ» Диригент: Тімоті РЕЙНІШ (Велика Британія) Соліст: лауреат міжнародних конкурсів Андрій МІСІК (фортепіано, Україна)</p>

Майстер-класи: 26 вересня – Сабіна Мартінайтіте (Литва)
26-27 вересня – Юрій Насушкін (Іспанія)
5 жовтня – Майкл Белл, Карен Радкліфф (Велика Британія)
1-10 жовтня – Тімоті Рейніш (Велика Британія)

**Науково-практична конференція: «Брати Рубінштейн. Історичні уроки та “плоды просвещения”» –
2-4 жовтня 2010 року**

Архів. Перша публікація. Archive. The first publication.
Архив. Первая публикация.

С.-Петербургское отделение
ИМПЕРАТОРСКАГО
Русскаго Музыкальнаго Общества.

Юбилей 50-лѣтїи Консерваторїи

Театральный залъ СПб, Консерваторїи Въ Певедѣльнякъ, 17-го
Декабря 1912 г.,

ОПЕРНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНІЕ

учащими въ С.-Петербургской Консерваторїи

въ оперномъ классѣ проф. Палечка.

Начало въ 8 часовъ вечера.



I
Первое дѣйствіе оперы
Маккавей
Музыка А. Г. Рубинштейна.
Дѣйствующія лица:

Шѣ изъ дома Гасмонеевъ	уч-ца Аракия, кл. старш. препод. Гладкой.
Нозми, жена Иуды	уч-ца Раниъ Клякс, кл. заступ. проф. Ирецкой.
Ветамонъ	уч-ца Маняева, кл. препод. Акцери.
Саломѣя Дѣв.	уч-ца Андриенко, кл. старш. препод. Гладкой.
Исавиль	уч-ца Вискинской, кл. зам. проф. Габеля.
Елсазар	уч-къ Кружокскій, кл. зам. проф. Габеля.
Иуда	уч-къ Тураковъ, кл. старш. препод. Чурманникова.
Воазъ, отецъ Нозми	
Говкья, священникъ	уч-къ Мавдельбуумъ, кл. проф. Иванова-Смоленскаго.
Симей	уч-къ Текучовъ, кл. старш. препод. Кедрова.
Горгій, полководецъ	уч-къ Селивановъ, кл. заслуж. проф. Габеля.
Амри	уч-къ Фришманъ, кл. заслуж. проф. Габеля.

Народъ, пастухи, сирійское войско и греческіе жрецы.

II
Третье дѣйствіе оперы Сигтурочка

III
Первое дѣйствіе оперы Орлеанская дѣва

Оперы разучены подъ руководствомъ проф. Палечка и Габеля.
Оркестръ и хоръ учащихъ подъ управл. проф. Черешина



З особистого архіву Р. Скорульської
Из личного архива Р. Скорульської
From the personal archive of R. Skorulska

Санкт-Петербургская консерватория. Студенты-участники постановки оперы «Маккавей» А. Г. Рубинштейна. 17.XII.1912 г.
Saint Petersburg Conservatory. Students participating in the performance of opera «Maccabees» by Anton Rubinshtein. 17.XII.1912.

Відомості про авторів

Анфілова Світлана Геннадіївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії музики Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Бадалов Олег Павлович – викладач кафедри теорії, історії та практики культури Чернігівського інституту мистецтв та менеджменту культури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Бондаренко Марія Василівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Борисенко Марія Юріївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри гармонії та поліфонії Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Володарець Таміла Миколаївна – завідувача навчальною частиною Полтавського державного музичного училища імені М. В. Лисенка.

Ганзбург Григорій Ізраїльович – викладач Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського, здобувач кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Горецька Наталія Вікторівна – кандидат педагогічних наук, професор Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Драч Ірина Степанівна – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики, проректор з наукової роботи Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Єфремова Ірина Володимирівна – викладач кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв.

Зінькевич Олена Сергіївна – доктор мистецтвознавства, професор Київської Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.

Клебанова Світлана Володимирівна – доцент кафедри сольного співу Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Кобзар Ірина Іванівна – старший викладач кафедри сценічної

мови ХДУМ імені І. П. Котляревського, актриса Харківського державного академічного українського театру імені Т. Г. Шевченка.

Козак Олександра Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури.

Кононова Олена Василівна – кандидат мистецтвознавства, професор Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Копоть Ірина Євгенівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри психології та культурології Житомирського Національного агроєкологічного університету.

Лашенко Світлана Костянтинівна – доктор мистецтвознавства, професор Інституту мистецтвознавства Російської академії наук (Москва).

Лошков Юрій Іванович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

Мариняко Наталія Іванівна – доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської Національної музичної академії імені М. Лисенка.

Ніколаєвська Юлія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна – кандидат мистецтвознавства, кафедра сучасної музики і музичної культурології Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Панасюк Валерій Юрійович – кандидат мистецтвознавства, доцент Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Пікаш Людмила Іванівна – завідувача цикловою комісією Полтавського державного музичного училища імені М. В. Лисенка.

Полянська Галина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент Полтавського Національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Польська Ірина Іллівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

Попов Юрій Кирилович – кандидат мистецтвознавства, старший

викладач кафедри спеціального фортепіано ХДУМ імені І. П. Котляревського.

Портний Юрій Леонідович – викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища імені В. Заремби.

Рощенко-Авер'янова Олена Георгіївна – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри історії і теорії світової та української культури Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Садовнікова Олена Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Сердюк Олександр Віталійович – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської юридичної академії імені Ярослава Мудрого.

Скорульська Роксана Микитівна – завідувача Меморіального будинку-музею М. В. Лисенка – відділу Музею видатних діячів української культури (МВДУК), лауреат премії імені М. В. Лисенка.

Старкова Юлія Миколаївна – здобувач кафедри гармонії та поліфонії Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Сухленко Ірина Юріївна – старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Цукер Анатолій Мусійович – заслужений діяч мистецтв Росії, доктор мистецтвознавства, професор Ростовської державної консерваторії імені С. В. Рахманінова.

Чепалов Олександр Іванович – доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури.

Черкашина Оксана Леонідівна – магістр Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, лауреат Гран-прі міжнародного конкурсу читців імені Лесі Українки, актриса Харківського державного академічного українського театру імені Т. Г. Шевченка.

Чернявська Маріанна Станіславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1

ТВОРЧЕСТВО, ЛИЧНОСТЬ, ВРЕМЯ

Зинькевич Е. «НЕУТОМИМЫЙ КОМПОЗИТОР ВТОРОГО РАЗРЯДА...»	7
Рощенко-Аверьянова Е. «ГОРЮША» А. РУБИНШТЕЙНА: МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ РУССКОЙ ОПЕРЫ	21
Цукер А. «СОЮЗ ДВУХ СЫНОВЕЙ ГАРМОНИИ»: О КОНЦЕПЦИИ ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»	39
Анфилова С. МИФ АНТОНА РУБИНШТЕЙНА В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА	52
Садовникова Е. СТРАВИНСКИЙ – РУБИНШТЕЙН: «ВАВИЛОНСКИЕ» ДИАЛОГИ	63
Чепалов А. Ф. ШАЛЯПИН В ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА «ДЕМОН»	77
Панасюк В. «ДЕМОН»: ОБРЕТЕНИЕ ТЕЛА	87
Клебанова С. О ВЛИЯНИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ НА СТИЛИСТИКУ РОМАНСОВ А. РУБИНШТЕЙНА	99
Драч И. «СТИХИ И РЕКВИЕМ ПО МИНЬОНЕ»: ВЕНСКИЕ СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. Г. РУБИНШТЕЙНА	109
Сердюк А. РУБИНШТЕЙН «ХАРЬКОВСКИЙ»	126
Скорульская Р. РУБИНШТЕЙН «КИЕВСКИЙ»	144
Ефремова И. К ВОПРОСУ ОБ УНИКАЛЬНОСТИ ЛИЧНОСТИ И ЕЁ РОЛИ В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА (на примере творческой деятельности А. Рубинштейна периода 60-х гг. XIX в.)	156
Овсянникова А. ТВОРЧЕСТВО А. РУБИНШТЕЙНА КАК ОПЫТ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА	166
Кобзарь И., Черкашина О. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДВИДЕНИЯ СОЦИАЛЬНЫХ КАТАСТРОФ XX СТ. В ОБЩЕМ ПРОТИВОСТОЯНИИ РОССИЙСКОЙ И УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУР ДУХОВНОМУ РАЗРУШЕНИЮ.....	176

Раздел 2

ПИАНИСТЫ: ОТЗВУКИ ЛЕГЕНДЫ

Чернявская М. К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕЙ ПИАНИСТОВ ПРОШЛОГО	185
Бондаренко М. ОТЗВУКИ ЛИСТОВСКИХ ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЙ В КАДЕНЦИИ А. РУБИНШТЕЙНА К ЧЕТВЕРТОМУ ФОРТЕПИАННОМУ КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА	194
Попов Ю. А. РУБИНШТЕЙН И С. РАХМАНИНОВ – ЗАКОНОДАТЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВИРТУОЗНОСТИ ..	204
Польская И. ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ А. Г. РУБИНШТЕЙНА.....	215
Сухленко И. РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ «РУБИНШТЕЙНОВСКОГО КОРНЯ» В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ СТИЛЕ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА ...	225
Старкова Ю. ФАКТУРНАЯ «ЖИВОПИСЬ» Н. МЕТНЕРА В «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ» РЯДУ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ	236
Горецкая Н. ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ А. Г. РУБИНШТЕЙНА В СОВРЕМЕННОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ	247

Раздел 3

«ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ»: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Лашенко С. ВЗАИМОПОМОЩЬ И БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ КАК ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ КОРПОРАТИВНОГО ЕДИНСТВА ПРОФЕССИОНАЛОВ (на примере некоторых особенностей музыкальной жизни России последней четверти XIX века)	258
--	-----

Козак А. П. ЧАЙКОВСКИЙ-СИМФОНИСТ КАК УЧЕНИК А. РУБИНШТЕЙНА	269
Лошков Ю. А. Г. РУБИНШТЕЙН И СТАНОВЛЕНИЕ ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА	280
Кононова Е. МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И. И. СЛАТИНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУБИНШТЕЙНОВСКОГО КОНСЕРВАТОРСКОГО БРАТСТВА	288
Бадалов О. ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Е. В. БОГОСЛОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ И УКРАИНЫ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТ.	300
Полянская Г. СЕМЬЯ ОГОЛЕВЦЕВ В КОНТЕКСТЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	308
Пикаш Л. ДМИТРИЙ АХШАРУМОВ – ТВОРЕЦ, ДИРИЖЕР, ПРОСВЕТИТЕЛЬ	319
Володарец Т. ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЛАДИМИРА ЩЕПОТЬЕВА	330
Копоть И. ЖИТОМИРСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ ИРМО В ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ СВОЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ (1905 – 1916) И ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ	339
Портной Ю. ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ПОДОЛЬЕ И ВОЛЫНИ	351
Ганзбург Г. ИЗ ИСТОРИИ ИЗЮМСКОЙ НАРОДНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ	359
Марняко Н. БРАТЬЯ ЯНЬШИНОВЫ. ПУТИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	369
Борисенко М. СОВРЕМЕННЫЕ ТРАНСМИССИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА В СИСТЕМЕ ПРОФИЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: УРОКИ ИСТОРИИ	380

POST SCRIPTUM

*ИСТОРИЧЕСКИЕ УРОКИ БРАТЪЕВ
РУБИНШТЕЙН.
ХАРЬКОВСКИЕ АКЦЕНТЫ*

Николаевская Ю. «ХАРЬКОВСКИЕ АССАМБЛЕИ» В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ (опыт анализа фестиваля-2010)	394
Архив. Первая публикация.....	420
Архів. Перша публікація	
Archive. The first publication	
Сведения об авторах.....	421
Содержание.....	424
Table of contents.....	428

TABLE OF CONTENTS

Section 1

A CREATION, AN INDIVIDUAL, THE TIME

Elena Zinkevich. “UNWEARYING COMPOSER OF SECOND CATEGORY...”	7
Olena Roszhenko-Averiyanova. “GORIYUSHA” BY ANTON RUBINSTEIN: BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE OF THE RUSSIAN OPERA	21
Anatoliy Tsuker. “THE UNION OF HARMONY’S TWO SONS”: ABOUT THE CONCEPTION OF RIMSKIY-KORSAKOV’S OPERA “MOZART AND SALIERI”	39
Svetlana Anfilova. ANTON RUBINSTEIN’S MYTH IN RUSSIAN ARTISTIC CULTURE OF XIX CENTURY	52
Yelena Sadovnikova. STRAVINSKY – RUBINSTEIN: “BABYLON” DIALOGUES	63
Alexander Chepalov. F. SHALYAPIN IN THE A. RUBINSTEIN’S OPERA “DEMON”	77
Valeriy Panasiuk. THE “DEMON”: INCARNATION	87
Svetlana Klebanova. ABOUT INFLUENCE OF RUSSIAN POETRY ON THE STYLE OF ROMANCES BY A. RUBINSTEIN	99
Irina Drach. «GEDICHTE UND REQUIEM FÜR MIGNON»: A. G. RUBINSTEIN’S LIFE AND HIS WORK IN VIENNA	109
Alexander Serdiuk. RUBINSTEIN FROM KHARKIV	126
Roxana Skorulska. “KYIV’S” RUBINSTEIN	144
Irina Yefremova. TO THE PROBLEM OF PERSONALITY UNIQUENESS AND ITS ROLE IN LIFE OF SOCIETY (on the example of Anton Rubinstein’s creative work during 60’s period of the XIX century)	156
Alexandra Ovsyannikova. ANTON RUBINSTEIN’S WORKS AS AN EXPERIENCE OF A CULTURAL DIALOGUE	166

Irina Kobzar, Oksana Cherkashina. THE FORESIGHTS OF THE SOCIAL CATASTROPHES OF XX CENTURY BY THE ART IN JOINT OPPOSITION OF RUSSIAN AND UKRAINIAN CULTURES TO SPIRITUAL DESTRUCTION	176
--	-----

Section 2

PIANIST: ECHOES OF THE LEGEND

Marianna Chernyavskaya. TO THE PROBLEM OF RECONSTRUCTING PERFORMANCE STYLES BELONGING TO THE PIANISTS OF THE PAST	185
Maria Bondarenko. ECHOES OF THE LIST'S GENRE TRADITIONS IN THE RUBINSTEIN'S CADENCE TO FOURTH PIANO CONCERTO BY BEETHOVEN	194
Yuriy Popov. ANTON RUBINSTEIN AND SERGEY RACHMANINOV AS THE LEGISLATORS OF ARTISTIC VIRTUOSITY	204
Irina Polskaya. THE PIANO ENSEMBLES OF ANTON RUBINSTEIN	215
Irina Suchlenko. RUSSIAN ROMANTIC TRADITION OF "RUBINSTEIN'S ROOT" IN THE PERFORMING STYLE OF VLADIMIR HOROVITZ	225
Yulia Starkova. THE TEXTURAL "PAINTING" BY NIKOLAI MEDTNER IN A "PICTORIAL ROW" OF RUSSIAN PIANO MUSIC	236
Natalia Goretska. THE PIANO LEGACY OF ANTON RUBINSTEIN IN THE CONTEMPORARY TEACHER REPERTOIRE	247

Section 3

«FRUITS OF ENLIGHTENMENT»: MAKING, DEVELOPMENT, TODAY OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION

Svetlana Laschenko. MUTUAL ASSISTANCE AND CHARITY AS THE FORMS OF EXPRESSION OF CORPORATIVE UNITY OF PROFESSIONALS (on example of some features of Russian musical life in the last quarter of XIX century)	258
Alexandra Kozak. P. TCHAIKOVSKIY-SYMPHONIST AS A. RUBINSTEIN'S APPRENTICE	269
Yuriy Loshkov. ANTON RUBINSTEIN AND THE FORMING OF CONDUCTOR ART	280
Olena Kononova. THE MUSICAL AND SOCIAL ACTIVITY BY I. I. SLATIN IN A CONTEXT OF TRADITIONS OF RUBINSTEIN'S CONSERVATOIRE COMMUNITY	288
Oleg Badalov. CREATIVE ACTIVITIES OF EUGENE BOHO-SLOVSKY IN A CONTEXT OF RUSSIAN AND UKRAINIAN MUSICAL CULTURE OF THE END OF XIX – THE FIRST THIRD OF XX CENTURY	300
Galina Polyanskaya. OGOLEVETS FAMILY IN A CONTEXT OF ENLIGHTENING ACTIVITIES	308
Lyudmyla Pikash. DMITRIY AHSARUMOV AS THE ARTIST, THE CONDUCTOR, THE ENLIGHTENER	319
Tamila Volodarets. THE ENLIGHTENING ACTIVITY OF VLADIMIR SCHEPOTIEV	330
Irina Kopot. ZHITOMIR MUSIC COLLEGE OF RUSSIAN IMPERIAL MUSICAL SOCIETY IN THE FIRST DECADE OF ITS EXISTENCE (1905-1916) AND ONE HUNDRED YEARS LATER	339
Yuriy Portniy. FROM THE HISTORY OF FORMING PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN PODOL AND VOLYN PROVINCES	351

Grygoriy Hansburg. FROM THE HISTORY OF PEOPLE CONSERVATORY OF IZIUM	359
Nataliya Mariniyako. YANSHINOV BROTHERS. THE WAYS OF LIFE AND CREATION	369
Mariya Borysenko. CONTEMPORARY TRANSMISSIONS OF EAR TRAINING IN THE HISTORICAL SYSTEM OF SPECIAL EDUCATION	380

POST SCRIPTUM

*HISTORICAL LESSONS OF RUBINSTEIN
BROTHERS.
KHARKIV'S EMPHASIS*

Yulia Nikolayevskaya. "KHARKIV ASSEMBLIES" IN A SYSTEM OF CONTEMPORARY MUSICAL COMMUNICATION (THE EXPERIENCE OF FESTIVAL-2010 ANALYSIS)	394
Archive. The first publication.....	420
Архів. Перша публікація	
Архив. Первая публикация	
About authors	421
Content	424
Table of contents	428

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Наукове видання

*Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання
для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів
доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство».
Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).*

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

**Брати Рубінштейн.
Історичні уроки та плоди просвіти**

Збірник наукових статей
Випуск 30

Відповідальний за випуск Драч І. С.,
д-р мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник Русакова Л. В.

Підписано до друку 1.12.2010 р. Формат 60x84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 25,11 Зам. № 92
Друк лазерний. Наклад 100 прим.

ТОВ «С.А.М.»
Свідоцтво про держреєстрацію
ДК 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С.А.М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б