

Николай Андреевич Боровой

*ПАРТИКУЛЯ
НЕ ЮРЯТ
ШОМЪ*

*Опыт рефлексии над загадками одной
легендарной судьбы*

Николай Боровой

**ПАРТИТУРЫ НЕ ГОРЯТ. Том II.
Опыт рефлексии над загадками
одной легендарной судьбы**

«Издательские решения»

Боровой Н. А.

ПАРТИТУРЫ НЕ ГОРЯТ. Том II. Опыт рефлексии над загадками одной легендарной судьбы / Н. А. Боровой — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-508647-1

В 2019 году чествуются 190-летие со дня рождения легендарной, титанической по значению фигуры русской классической музыки, А. Г. Рубинштейна — великого пианиста, дирижера и просветителя, выдающегося композитора. Рефлексия над загадками и противоречиями судьбы Рубинштейна-композитора в свете ключевых процессов в русской и европейской музыке второй половины 19-го века представлена читателю в настоящей книге... Обличить мифы и стереотипы, послужить возрождению великого имени — такова мечта и цель...

ISBN 978-5-00-508647-1

© Боровой Н. А.
© Издательские решения

Содержание

3	6
Конец ознакомительного фрагмента.	49

ПАРТИТУРЫ НЕ ГОРЯТ. Том II
Опыт рефлексии над загадками
одной легендарной судьбы

Николай Андреевич Боровой

© Николай Андреевич Боровой, 2019

ISBN 978-5-0050-8647-1 (т. 2)

ISBN 978-5-0050-8587-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

3

Великолепная симфоническая поэма «Дон Кихот» написана Рубинштейном в 1870 году, он использует в ней тот образно-выпуклый, поэтический и живописный, вдохновенно-лиричный, но при этом романтически-универсальный, лишенный какого-либо «русского своеобразия» язык, который мы впоследствии слышим во многих увертюрах и симфонических поэмах Чайковского. К слову, если говорить о масштабнейшем влиянии Рубинштейна на русскую музыку, то оно было и идейно-концептуальным (об этом уже многократно сказано), и стилистическим – звучание оркестра у Рубинштейна и Чайковского зачастую трудно различить, как и в рахманиновских концертах слышатся дух и стилистика фортепианной музыки Рубинштейна, и наконец – на уровне прямых цитат и заимствований: звучащие в «Дон Кихоте» поверх оркестра героические фанфары, становятся кульминационными фанфарами в рахманиновском концерте, а знаменитые удары оркестра из симфонии Чайковского звучат в поэме в том месте, где композитор рисует по-видимому «подвиг» освобождения Дон Кихотом каторжников. Сотканная из композиционно-смыслового взаимодействия множественных тем, каждая из которых олицетворяет образы или события и стороны сюжета сервантесовской саги, поэма становится совершенным музыкальным воплощением литературного произведения, она исключительна и своими художественными достоинствами, и самим фактом, что этот знаковый литературно-философский сюжет в европейской музыке разработан мало. Невзирая на это, великолепное произведение Рубинштейна, вместо того, чтобы по праву служить неотъемлемой частью национального репертуара, было предано забвению, и за век после смерти композитора, было исполнено и записано единожды – Р. Станковски к столетнему юбилею смерти, и только после этого стало возвращаться в русский и мировой репертуар. Язык произведения исключительно поэтичен, живописен и символичен – перед слухом и восприятием встают картины деревенского нищенства и убожества, среди которых влачит старость потомок благородного, но обедневшего и померкшего рыцарского рода, мечтающий о возрождении былых времен и былого величия, мы слышим упоительные мечты о возвышенном и прекрасном, мысли идалго о поиске Дамы Сердца. Вот мы слышим, как нарисованный драматическими тонами, благородный дух рыцарского прошлого внезапно просыпается в героя, врывается тревожными и зовущими куда-то стремлениями в привычный и налаженный уклад деревенской жизни, ломает этот уклад, о чем говорит соответствующая тема, окрашенная в трагические и «кровавые» тона, и звучащая как крик этой гибнущей, убогой, но все же безопасной и налаженной жизни. Вот звучит тревожными порывами тема движения и исканий, вот разворачиваются перед воображением слушателя «подвиги» идалго, и посреди живописной картины приключений вдруг вкрадываются и прорываются мотивы наступающего героя разочарования. Вот слушатель как будто в живую видит увещания Санчо Пансы, стремящегося образумить хозяйина, вот тема «Санчо», тема земного и обывательского, вступает в композиционный и кульминационный конфликт с темой «Дон Кихота», темой возвышенных мечтаний и благородных порывов, вот Дон Кихот вступает в свой последний бой – тема боя является кульминационной. Рубинштейн заканчивает произведение коротко и трагически надрывно, мы слышим отчаянные конвульсии и гибель благородных мечтаний и возвышенных порывов, становящуюся в конечном итоге не просто нравственной, а фактической смертью героя, и трагедия гибели звучит правдивыми и надрывными тонами, лишенными всякой «фабулы». Возможно ли было столь совершенно и поэтически вдохновенно воплотить в музыкальном произведении этот сюжет, говоря языком Корсакова и Бородина, языком архаичного национального своеобразия? Конечно же нет. Так может – и не надо было воплощать? Зачем лезть в знаковые сюжеты мировой культуры, когда есть столько прекрасных тем из национальной былинности и истории? Риторический вопрос. Тогда может быть иное – и в поле национальной музыки должны быть

композиторы и школы, работающие в этих разных стилистических ключах и направлениях? Возможно, однако проблема в том, что как раз-таки музыка поэмы и подробная ей, универсальностью языка в принципе способная реализовывать подобные замыслы и сюжеты, клеймилась тем, что чуждо русской музыке, и в поле таковой не имеет ценности и особого права на существование. *Возможно и третье – всякий подлинный художник, в его языке и возможностях, в стоящих перед ним задачах, должен быть больше тех условностей, которые диктует национальная почва его творчества, больше национального своеобразия творчества, так или иначе обусловленного наличием у творчества и творческой судьбы художника национального контекста и национальных истоков. Говоря иначе – художник должен быть «наднационален», общечеловечен, универсален в его художественном языке, если не в характере, то точно в сути его творчества, он должен владеть разными языками и широкой палитрой средств выразительности для того, чтобы его творчество было универсально сутью и обладало общекультурным значением.* Рубинштейн доказывает это – почти в одно время с симфоническими поэмами «Дон Кихот» и «Фауст», он создает симфоническую поэму «Иван Грозный», причем работа над произведениями происходит длительно и параллельно. В одновременном усилии и работая над едиными по художественной сути замыслами, композитор решает при этом разные эстетические задачи – он пишет поэмы на знаковые сюжеты европейской литературы и знаковые же сюжеты национальной русской истории, вынужден говорить разными языками, решать стоящие перед ним задачи концептуально и стилистически разными средствами, делает это в совершенстве. Гениальность Рубинштейна как композитора и художника, раскрывается в этом как ни в чем быть может ином, и с той же «универсальной» по языку поэтичностью и выразительностью, с которой написана поэма «Дон Кихот», написана и поэма «Иван Грозный», язык которой при этом обладает органичным и выпуклым национальным своеобразием.

Поэма написана на тот же литературный сюжет русского писателя А. Мея, на который Римским-Корсаковым впоследствии была написана опера «Псковитянка». Речь идет о годах драматического становления единой русской государственности, о стремлении царя Ивана к созданию сильного и единого государства под его деспотической властью – собственно, в русском искусстве и историческом сознании фигура Ивана Грозного стала символом этих попыток, целей и стремлений. В сюжете присутствует покорение Иваном Грозным северных русских городов Пскова и Новгорода, внезапная любовь грозного и кровавого правителя к прекрасной псковитянке Ольге, которая влюблена в горожанина Тучу – его казнь венчает сюжет. Вот эту сюжетную линию и смысловую палитру, композитор должен был воплотить средствами одночастного симфонического произведения, и справился с этой задачей с известным совершенством. В решении этих задач композитор использует столь излюбленный им метод контрастно-тематической полифонии, полотно поэмы соткано из композиционно-смыслового взаимодействия пяти главных тем с тематическими вкраплениями, олицетворяющими конкретные сюжетные события, к примеру – казнь Тучи, проигравшего в соперничестве государю. Разворотная тема – выразительная, помпезная и национально характерная тема русской державности, которая служит экспозицией общего музыкального и сюжетно-смыслового фона произведения, из ее звучания слушателю доносится атмосфера исторической эпохи и вершившихся в ней событий, ему становится понятен смысл событий начинающегося сюжета. В полотне поэмы присутствуют две лирические, полные прелести и народного своеобразия темы любви. Одна из них, после использованная композитором в «Героической» увертюре, звучит дважды, первый раз – сразу за темой экспозиции и перед драматической темой, олицетворяющей исторические события сюжета, здесь она выступает как тема дышащих в героях «надежд на счастье», второй – сразу после казни Тучи, в конце поэмы, и здесь она звучит по смыслу как прощальный голос этих гибнущих и познавших крах надежд. Главная полная красоты и народности тема любви, звучит в середине композиционной структуры и многообразно развивается, в частности – ее взаимодействие с «царской темой», становится образом

соперничества между царем и Тучей за сердце Ольги, а быть может – и образом трагедии личного в бесчинствах вселенских стихий и независящих от воли человека всеобщих событий. Отдельно необходимо сказать о центральной «царской теме», кульминационно звучащей дважды, в «центре» композиции, и ближе к ее концу, свидетельствуя этим и намерения царя, и торжество его воли и деспотизма над непокорными городами. Речь идет о вдохновенном и выразительнейшем музыкальном образе, обладающем яркой, сочной национальной своеобразностью и востребованной в данном случае «архаичностью», о великолепном музыкальном портрете и образе-символе Ивана Грозного как исторической фигуры, причем именно с той ее стороны, которая олицетворяет идеи могучей и утверждающей себя державности, не знающей преград деспотической воли. Симфонический образ Грозного, созданный Рубинштейном в «царской теме» поэмы, родственен мифу о Грозном как великом и олицетворяющем идеалы русской державности государе, который бытует в это время в русской литературе, он перекликается с лермонтовскими образами Грозного или его образом из знаменитого романа А.К.Толстого «Князь Серебрянный». Все это смысловое богатство звучит в одном, цельном, символическом и поэтическом образе «царской темы». К теме «исторических событий» могут быть предъявлены те единственные претензии, которые вообще могут быть выставлены к поэме. С одной стороны – речь идет о выразительной и адекватной эстетическим задачам теме, пропитанной «кроваво-драматическими» тонами, она лишена внятной национальной специфики (а должна ли обладать ею?), но ее недостатки связаны не с этим, а с некоторой вязкостью и схематичностью в развитии и сухостью и недостаточной проникновенностью оркестрового звучания, обусловленной «несущей», доминирующей ролью струнных при сниженной роли духовых. Вполне возможно, что композитор ассоциировал первую тему любви с образом Ольги, а вторую – с образом Тучи, причем тема Тучи становится здесь не только темой любви, но и темой свободы, которую подавляет деспотическая власть, ведь Туча – новгородец. Попеременное полифоническое взаимодействие в центре композиционной структуры «царской темы» с темой «исторических обстоятельств» и «темой Тучи», собственно и создает образ драмы, в которой сплетены воедино личное и историческое, борьба за свободу – с борьбой за любовь. Деспотическая, утверждающая себя воля, в конечном итоге губит и одно, и другое: полная мощи и величия «державная тема» экспозиции, в финале поэмы звучит скорбно – пал свободолюбивый Новгород, казнили Тучу, причем его казнь проведена в оркестре чуть ли не визуально, погибшие надежды на счастье и любовь звучат трагически окрашенной «темой Ольги». «Тема Тучи» и ее композиционное взаимодействие с другими темами симфонической поэмы, олицетворяют таким образом переплетенность в литературном сюжете драмы личного со всеобщими по характеру событиями, борьбы за любовь и счастье – с точно так же обреченной на катастрофу борьбой за свободу. В целом – симфоническая поэма предстает совершенным и объемным, художественно-символическим воплощением литературного сюжета, его линий, ключевых образов и смыслов. *Возможно сказать, что решение такой сложной художественной задачи, как символическое и целостное воплощение литературного сюжета в одночастной симфонической форме, удалось композитору на уровне, близком к совершенству, в том числе – и с точки зрения образно-смысловой и «национальной» выразительности музыкальных тем, достоверности таковых в плане «национального характера» и культурно-исторического контекста. Поэма завлекает ее смыслами и загадками, ее восприятие требует диалога и вдумчивости, она ставит перед слушателем вопросы и кажется текстом символов и смыслов, который необходимо считать в восприятии – а не этим ли и должна быть подлинная музыка?* В целом – речь идет о великолепном, поэтическом и национально своеобразном в духе задач произведения, сложном по этим самым задачам и композиционному замыслу, посредством которого они были решены. Кроме того – полным проникновенных и выразительных музыкальных образов, могших стать музыкально «хрестоматийными» и знаковыми для поля национальной музыкальной культуры – если бы поэма исполнялась. Однако – как и «Дон Кихот», она была возрождена

из пепла забвения только спустя век после смерти Рубинштейна, и конечно —благодаря усилиям европейского, а не русского музыканта в лице Р. Станковски. *Когда слушаешь великолепную музыку обоих поэм, которой русский слушатель был лишен в течении такого длительного времени, а вместе с ней – сопричастности не только граням великого таланта Рубинштейна, а и очень серьезному, требующему вдумчивости, диалога и соучастия искусству композиторства, поневоле приходит мысль, что идеологическая заангажированность и тенденциозность музыкальной критики, формирующей вкусы и установки аудитории, может быть поистине преступлением.* Музыка поэмы «Иван Грозный» – это прекрасная русская музыка, во всей подлинности смысла этой формулировки, эта музыка обладает быть может иной «русскостью», нежели музыка композиторов-«кучкистов», она стилистически по иному раскрывает те же сюжеты, но это, безусловно, тоже «русская» музыка, в которой органичное национальное своеобразие языка не превращено в догму и самодостаточную цель, и не довлеет над эстетическими задачами другого порядка. Что именно до художественных и эстетических задач, то в этом произведении они были для композитора максимально сложны – в рамках одночастной симфонической формы передать и сюжетную линию, и контекстно-смысловой, «исторический» фон, и образы персонажей, и композитор справился с этими задачами на том творческом уровне, который делает неуместным сам вопрос о эстетической ценности произведения: таковая очевидна. *В данном случае интересно и то, что в одно время и работая над едиными по сути замыслами, композитор демонстрирует владение разным языком музыкальных форм, разной манерой и стилистикой – универсальной и национально своеобразной, создает одного художественного порядка произведения в разной композиционной концепции и структуре. Лишний раз это подчеркивает универсализм и наднациональность всякого подлинного творчества и серьезного художника, необходимость формирования таковых в развитии его таланта и эстетического сознания.*

Симфоническая поэма «Фауст» А. Г. Рубинштейна стала первым произведением этого жанра в истории русской музыки. Симфоническая поэма «Тысяча лет», создание которой задумывалось М. Балакиревым к юбилею создания централизованного русского государства, была окончена и выпущена в свет только спустя двадцать лет в виде поэмы «Русь» (если вообще возможно серьезно счесть «симфонической поэмой» произведение, в котором целостный историко-философский образ русской цивилизации – не более, и не менее – мыслится создаваемым на основе по факту бездарной обработки трех русских народных песен), музыка же к драме «Король Лир», созданная Балакиревым в 1862 году (вне отношения к ее художественным достоинствам или недостаткам), связана с жанром увертюры. Создание произведения, обращение композитора к симфоническому воплощению этого сюжета, были во многом предсказуемы. Прежде всего – подобное было продиктовано общим «романтическим» философизмом творчества композитора, заявившем себя еще в создании симфонии «Океан», и принципиальными для круга «великих романтиков», в котором формировался композитор, поисками философского символизма образов музыки, возможностей музыки в деле выражения философских смыслов и идей, раскрытии философских смыслов знаковых литературных сюжетов и культурно-мифологических образов. В частности – именно тесная и глубокая связь с Листом, объемлющая и композиторство, и пианизм, иногда напоминающая соперничество великих законодателей европейской музыки, делала во многом неотвратимым обращение Рубинштейна к сюжету гетевского «Фауста» и жанру симфонической поэмы в целом: и для развития этого жанра в музыке классического романтизма, Лист делает едва ли не больше остальных, и сам сюжет Фауста незадолго перед этим эпически разработан им в четырехчастной одноименной симфонии. Тяготение к философизму музыкального творчества, стремление к раскрытию присущих образам музыки возможностей художественно-философского символизма, к выражению языком музыки прозрений философского опыта, не могло не обратить Рубинштейна к творчеству в жанре, программно философском, развитым Листом именно в качестве фор-

мата философского осмысления мира во всем культурно-историческом многообразии его проявлений и лиц, наиболее воплощавшем «романтический», экзистенциально-философский универсализм музыкального творчества. Наконец – дело в самом сюжете и произведении Гете, которое Рубинштейн, с молодости общавшийся с выдающимися философами и усвоивший глубочайшую связь философии с музыкальным творчеством, всю жизнь искавший возможности музыки в ее служении языком философских идей и мыслей, и оставивший в этом значительные плоды, называл «началом всякого мыслящего существования». Говоря проще – образы и философские коннотации сюжета гетевской трагедии, были основополагающими для осознания композитором существования и мира, а потому, попытку разработать этот сюжет в формате, наиболее соответствующем его особенностям и значению для самого себя, его культурному символизму, Рубинштейн конечно же не мог не предпринять.

Перед А.Г.Рубинштейном стояла в общем-то сложнейшая творческая задача – в одном частном симфоническом произведении суметь целостно, на основе системы символических, смыслово емких тем, с глубоким символизмом взаимодействующих, воплотить сложнейший же, фундаментальный литературный сюжет с его образностью, событийностью и множественными философскими смыслами. Реализация подобной задачи требовала глубочайшего символизма музыки, и ее образности, и ее целостной ткани и композиционной структуры, и это удалось композитору быть может совершенно – образы произведения обладают символизмом и выразительностью, силой убедительности и воздействия поистине колоссальными, художественно-философский символизм и самих образов, и их сложных смысловых и композиционных связей внутри структуры и ткани произведения, кажется иногда «скульптурным». Произведение в целом манит его смыслами и загадками, как и иные произведения Рубинштейна этого же рода, оно ощущается «текстом» множественных смыслов, единым семиотическим полем, пронизанным глубокими внутренними связями, и потому же – подразумевает в его восприятии «вдумывание» и «считывание» реципиента, диалог на основе рефлексии и вникания с заключенными в нем философскими и сюжетно-литературными смыслами, идеями как философского, так и чисто музыкального плана. *Собственно – из симфонических поэм и картин Рубинштейна возможно учить, что такое искусство художественного символизма в музыке вообще, и в симфонизме в частности, каким образом создается нередко поражающий символизм и самих образов, и целостной композиционной структуры и ткани произведения как таковой.*

Однако, в самом деле – как же суметь передать в подобном формате всю гамму сложнейших философских и литературных смыслов, связанных с сюжетом и образами гетевской трагедии? Как выразить тоску и разочарование, наступающие человека посреди возвышенных исканий истины, которым он посвятил свою жизнь, его ностальгию по иным, забытым в этих исканиях, самым «простым» и знаковым возможностям жизни, рождающуюся из такой ностальгии мечту о любви? Как раскрыть языком музыки, в ее выразительных образах, не просто вселенский «дух зла и отрицания», а таков в качестве оборотной стороны возвышенного в человеке, его существовании и судьбе, его стремлениях и порывах, личностного начала в человеке как такового? Как раскрыть языком музыки философские идеи Гете о неотделимости одного от другого, о трагическом дуализме сущности и природы человека, о единстве в нем возвышенного, созидательного и утверждающего, обращенного к горизонтам исканий и идеалов, и «земного», низлагающего порывы и искания, нередко говорящего голосом всеобъемлющего отрицания начал? Семиотика опыта и начала «отрицания» в произведении Гете не однозначна, и поэтому неоднозначно трактовалась последователями Гете, и философами и писателями. М. Булгаков, задает самую «последнюю» по глубине идейно-смысловую конву романа «Мастер и Маргарита» (один из стержневых образов которого – гетевский по философским и литературным истокам дух зла и отрицания), начиная роман с с цитаты из Гете – «Я часть той силы, что вечно хочет зла, и вечно совершает благо». Для Булгакова эти слова

обладают самым прямым смыслом – опыт отрицания, трагического конфликта с миром и адом социальной повседневности, ее искаженной реальностью, опыт разочарования и отчаяния для писателя подлинен, связан с духовным и нравственным, личностным началом человека, со свободой человека, является оборотной стороной этого в человеке. Все так – не иным и борющимся в человеке и за него «началом», а трагической и оборотной, неотвратимой стороной свободы, духовного и личностного, собственно человеческого. Воланд и его свита, совершая поступки зла, вместе с тем и на деле, в осознанно вершат добро, обнажают этими поступками ад и извращенность мира, извращенность «социально нормативного и морального». С позиций совести и свободы Булгаков, образами и деяниями своих героев, отрицает мир в его извращенности и преступности, реальность Пилатов, Латунских и Берлиозов, празднующих жизнь обывателей, и рядящихся в маски художников, но по сути таких же обывателей, «грибоедовцев», «деяниями зла и отрицания» в романе Булгакова говорят дух и личность, совесть и правда творчества, свобода и любовь в человеке. Опыт отрицания для Булгакова – голос вечного и неразрешимого конфликта духа, личности и свободы в человеке с адом мира и социальной повседневности, с извращенной реальностью социального существования, олицетворение враждебности личности мира, в котором карьера и статус, социальная ложь существования и поступков, обрекают человека преступать против совести и любви, уничтожать и губить в себе личность, подлинного себя. Воланд и его персонажи вершат в произведении не зло, а добро, обнажают их «бесовским карнавалом» извращенную сущность «социально нормативного» и «повседневного», преступную и адскую сущность того, что предстает как «мораль», и писатель указывает этим на ту мысль, что нигилистический опыт отрицания и разочарования в человеке человечен и подлинен, неотделим от того, что истинно человечески в нем – личности, совести, любви и свободы, высоты и чистоты стремлений, правды творчества, и оттого незримо присутствующий в сцене в Грибоедове автор, произносит те же слова отчаяния и бунта «яду, мне яду», которые мысленно произносит иссушенный отчаянием служитель мира и зла, боящийся во имя порывов совести и любви рискнуть карьерой, прокуратор Иудейский Понтий Пилат. Реальность Пилатов, Латунских и Берлиозов, вечных житейскими страстишками и негодяйствами обывателей из Варьете, и таких же обывателей-«грибоедовцев» из литературного бомонда чудовищна и есть для Булгакова ад, в отношении к ней невозможно не испытать разочарования и воландовского отрицания, ее нельзя не отвергать, перед ее всеобъемлющим торжеством не возможно не почувствовать той удушливой муки отчаяния, которая иногда прорывается словами «яду, мне яду!». Обывательское и «социально нормативное», враждебное личности и раскрывающим личность высоким и нравственным порывам – вот ад и олицетворение истинного зла для писателя, и куражащаяся над подобным воландовская свита, предстает в изображении писателя вершащей не зло, а добро. Однако – Н. Бердяев, к примеру, широко использовал в его тексте метафору «мефистофельского взгляда» на человека, означающую по словам самого же философа, вечно присутствующую в культуре попытку посмотреть на человека «снизу», «скептически и нигилистически низлагая» таким взглядом все «возвышенное», духовное и нравственное в человеке, представляя подобное как «иллюзию и заблуждение». Философы с их пространственными и вечными спекуляциями врут, истинен только «объективный» и «естественнонаучный», «социологический взгляд на вещи, и человек есть лишь то, что говорит о нем такой взгляд. Любви нет – есть только сублимация полового инстинкта. Совести и ее императивов нет, есть только система социальных условностей и порожденный практикой «табу» социо-культурный комплекс. Личности и духа в человеке нет – есть только «социальный индивид» с набором «статистических», обусловленных социальной стороной и природой существования человека потребностей. Высоких и трагических порывов духа и совести, созидания и любви, связанных с осознанием смерти и трагическим отношением к смерти, с нравственно ответственным и ценностным отношением к самому существованию, порождающих конфликт настоящим и властвующими в нем химерами соци-

альной пошлости нет – есть «простые человеческие», обычные и социально статистические ценности стремления и цели, и гегемония таковых должна полностью подчинять и поработать, определять существование человека. Все высокое, духовное и личностное в человеке, все то императивное, что диктуется человеку изнутри, его самосознанием и нравственно-личностным началом, что вместо того, чтобы позволить существованию человека быть «карнавалом наслаждения и счастья», упоением страстями, самыми «простыми» радостями и возможностями, всеобъемлющей гегемонией наличных целей и потребностей, трагически «усложняет» существование, вносит в таковое страдания и испытания, томящие горизонты стремлений и бремя обязательств, мучительный и жертвенный труд над собой, должно быть «низложено» и развенчано как «иллюзия», а единственной «реальностью» является безликая стихия социального существования, ее аффекты и стремления, диктуемые ею цели, потребности и ценности. Вообще – надо «трезвее» смотреть на истлевшие», но не до конца изжитые торжеством «объективно-научного» и «социологического» взгляда, метафизические химеры «высокого» и «духовного»: «есть», «истинно» и «реально» только «низостное», только то, что единственно доступно охвату таким взглядом. Скорее всего – именно такая семиотика идей и опыта отрицания, была наиболее близка Гете и по большей части олицетворена им в образе Мефистофеля, «вселенского духа зла», под «злом» писатель понимает не только отрицание и разочарование, а и торжествующую их именем и силой «безликую» стихию «повседневного» и «мирского», «витальности» и социального существования. Словами «сила та, что вечно хочет зла, и вечно совершает благо», которыми Мефистофель объясняет себя шокированному его появлением Фаусту, он очевидно совращает и соблазняет Фауста, обольстительно представляет «зло», буйство витальных страстей и безликой жизненной стихии, миражи витальных и повседневных химер, как «благо», увлекает его подобным в эту стихию, и тем конечном итоге и сознательно губит Фауста. У Гете дух отрицания и разочарования в «возвышенном», в горизонтах духовных идеалов, нравственных исканий стремлений, действительно предстает как начало зла, что и позволяет впоследствии расценивать семиотику образности трагедии как воплощение европейской культурной парадигмы, и в такой ее подоплеке, она конечно же окажет влияние на формирование концепции «аполлонистического» и «дионисийского» начала культуры Ницше. Обывательство для Мефистофеля не есть «зло», как для булгаковского Воланда, напротив – он зовет Фауста окунуться в стихию «обывательского» и «просто-человеческого», «обычного жизненного счастья», радостей и ценностей «настоящей жизни», найти в этом забвение и разрешение его мук, обуревающих его противоречий, отрицания и разочарования, побуждает Фауста облечь в выбор этого свой «бунт» и разочарование во властвовавших над его судьбой «химерах» духовного служения и познания истины. Мефистофель призывает Фауста окунуться в стихию «витальности» и социальной пошлости, отдаться во власть ее страстям и химерам, обещает ему обретение в этом «счастья» и «покоя», «гармонии» и «высшей удовлетворенности» жизнью, забвения и разрешения раздирающих его душу и дух, судьбу и существование противоречий, и в этом Мефистофель есть для Гете олицетворение зла. Ведь по самому сюжету, выиграть пари с Создателем и погубить Фауста, тождественно для Мефистофеля тому, чтобы суметь увлечь Фауста за собой, совратив его обещаниями обрести покой, победить разочарование и тоску, ощутить согласие с жизнью и высшую удовлетворенность ею, то есть – найти «истину» и путь разрешения вечных вопросов и противоречий именно в окунании в стихию «обывательства», «витальности» и социальной пошлости, «простых человеческих страстей, к которым, как убеждает Мефистофель свою жертву, сведены суть человека, «смысл и счастье» его существования. Мефистофель играет на разочаровании и отчаянии Фауста, на обуревающих героя борениях и муках, побуждает его «сойти с пути», отступить от духовного служения и идеалов такового, и вместо этого отдаться счастьем «настоящей жизни» – именно так Мефистофель предлагает Фаусту разрешить вечные противоречия и испытания, на которые обрекает бремя разума и духа, и в этом он есть для Гете

зло. Счесть «возвышенное», обращенное к кажущимся недостижимыми горизонтам, духовное и личностное «иллюзией», «безумными мечтами», ибо оно и обрекает страдать и порождает обуревавшие Фауста муки, посмотреть на себя «правдиво» и «резво», и значит – «низостно», с точки зрения беспечной и благоденствующей, удовлетворенной жизнью и положением вещей толпы, «простым» и «понятным», знакомым Фаусту так же как этой толпе, побуждениям: в этом Мефистофель убеждает Фауста, и в этом он есть для Гете зло. Падение Фауста для Гете состоит в том, что поддавшись власти обольстительных наваждений Мефистофеля, он отступает от пути духовного служения, то есть от утверждения и созидания, раскрытия личностного, «божественного» и «высшего» в себе, окунается в стихию «витальности» и социальной пошлости, надеясь обрести так «покой», «гармонию» и избавление от мук, предает забвению подлинного себя. Зло, заключенное в Мефистофеле – это торжество «низлагающего» взгляда на человека, опирающееся на муки и борения, испытания и противоречия, которые связаны в существе человека именно с его высшим, божественным и духовным, личностным началом: взгляда, объявляющего «истинным» и «реальным» лишь то в человеке, что связано в нем и его существовании с «безликой» витальной и социальной стихией, а «химическим» и «иллюзорным» – духовное и «высокое», подлинное в нем, всегда становящееся источником трагических противоречий и конфликтов. Отрицание, олицетворенное образом Мефистофеля – это не отрицание «обывательского», «витального», «социально пошлого и извращенного», состоявшееся из глубин духа человека, на незыблемой основе нравственного и духовного в нем, а то отрицание, которое низлагает «духовное» и «высшее» в человеке, норовит объявить подобное иллюзией. Ведя своего героя кознями и обольщениями Мефистофеля к «счастью» и «гармонии», «покою» и «разрешению противоречий», к тому, что должно стать путем к этим сладостным надеждам и мечтам, но приводя его к катастрофе, писатель собственно и высказывает именно эту мысль и обнажает все означенное как гибельные иллюзии и химеры, как наваждения духовной слабости, с которыми, по-видимому, ему довелось бороться в собственной судьбе.

Однако – как выразить все это языком музыки?! Как все эти сложнейшие мысли, смыслы и идеи, эти культурные, экзистенциальные и философские контексты литературного сюжета, его событийности и образности, которые и языком понятий то выразить невероятно сложно, выразить языком музыки, максимально абстрактным и невербальным, оторванным от эмпирической конкретики, языком музыкальных образов, их композиционного развития и взаимодействия? Как сказать языком музыки, через облик и характер звучания музыкальных образов, через происходящее с ними в композиционной структуре, что дух возвышенных стремлений и мечтаний, упорного и жертвенного созидательного труда, призванного сделать близкими самые трепетные нравственные идеалы, и дух отрицания и разочарования, дух «требующей своего» стихии жизни и страстей, дух «вселенского зла», являются двумя сторонами одной медали, двумя борющимися, взаимодействующими и неотделимыми друг от друга началами в существе человека (чему, возможно, созвучно достоестовское «бог с чертом дерутся, а поле битвы сердца людей»)? Как выразить те философские идеи Гете, что торжество одного или другого в человеке связано исключительно с его выбором себя, в его нравственным выбором? Гете внятно говорит образностью трагедии о том, что торжествует, находит осуществление и реализацию в человеке то, что он выбирает в самом себе из данного в нем как возможность, взращивает и создает в себе на основе этого выбора, что этот выбор себя, подлинный или ложный, обращающий к «земле» и пошлости, безликой витальной и социальной стихии, или к «небесам» и духовным горизонтам, в конечном итоге осуществляет или же губит потенциальность человека. Гете так же выражает ту идею, что торжествует, находит осуществление и реализацию в человеке то, чем человек решается *помыслить* себя, и образ Мефистофеля олицетворяет в подходе писателя взгляд на человека «снизу», этот «низлагающий», циничный и скептически, якобы развенчивающий иллюзии и «резвый», «обывательски-житейский», а в послед-

ствии «объективный» и «естественно-социологический» взгляд на сущность человека, на то, что он есть, чем он может и должен быть. Все верно – в образе Мефистофеля писатель выводит тот низлагающий и циничный взгляд на человека, в котором «объективное» и «естественное», данное «очевидно» и в «наличии», «обывательски-житейское» и сравнивающее человека с толпой, олицетворяющее безликую витальную и социальную стихию, является единственно истинным, тем, что единственно «есть» и должно торжествовать в нем, а высокие порывы духа, обращенные к «небесным горизонтам» стремления, личностное и созидательное – лишь «безумные мечты и иллюзии», которые дарят человеку лишь страдание и должны быть «развенчаны». Ведь Мефистофель и навязывает Фаусту именно такой взгляд на самого себя и собственную сущность, мучающий Фауста в мгновения тоски, печали и сомнений, побуждает его выбрать этот взгляд на себя, выбрать это в себе, именно это начало своем существовании. Речь идет в произведении Гете не просто о борьбе в человеке двух «полярных» начал, а борьбе двух взглядов на человека и его сущность, двух подходов в том, как человек мыслит себя, и в конечном итоге – о том, что торжествует и находит осуществление в человеке. Чем мыслить себя, что выбрать и осуществить в себе, чему следовать и чем быть, прорываясь сквозь страдания, мрак противоречий и испытаний, или малодушно отступая перед этим, что счесть «иллюзией» и «безумными мечтами», а что истиной, должной определять существование и судьбу, побуждать к действию – так стоит вопрос, и спрашивая «Что ж значу я, коль не достигну цели, Венца, к которому стремиться род людской, К которому и сам стремлюсь я всей душой?», Фауст получает ответ Мефистофеля – «Ты значишь то, что ты на самом деле. Надень парик с миллионами кудрей, Стань на ходули, но в душе своей Ты будешь всё таким, каков ты в самом деле». и в этом диалоге кроется одна из центральных мыслей произведения. Смотри на себя «трезво» (сиречь цинично, «обывательски» и «житейски», «объективно» и взглядом «всех»), избавься от «безумных», обращенных «в небеса» иллюзий и мечтаний, обрекающих тебя страдать, привносящих в твоё существование испытания, противоречия и борения, следуй «истинному» в себе, и станешь счастлив, и существование перестанет быть для тебя мукой, которую ты стремишься отвергнуть – таков смысл этих слов. Все то так, однако – как выразить и передать подобное языком музыки?! А не выразить нельзя, потому что сами литературные образы гетевского сюжета – объемнейшие, скульптурные философские символы, и создать их музыкальное воплощение вне хотя бы попытки передать присущий им контекст чисто философских смыслов и идей, попросту невозможно. Все верно – музыкальное воплощение «Фауста» не возможно свести к чисто сюжетной и литературной стороне произведения, как это в во многих иных случаях, потому что никакой «самой по себе» литературной стороны трагедии нет – образность и сюжет «Фауста» не существуют и не мыслимы вне глубокого и многогранного философского контекста, созданы Гете как язык центральных для его сознания философских идей, и любая художественная работа, с сюжетом, музыкальная или какая-либо иная, подразумевает прояснение и воплощение философских коннотаций сюжета и его образности. Роман «Война и Мир» Льва Толстого, при всех глубочайших пластах заключенного этом произведении философского опыта, возможно свести к чисто сюжетной линии, что не раз и делалось в тех или иных художественных трактовках романа, однако – в «Фаусте» Гете философские идеи и их символическое выражение сущностны в отношении к самой литературной составляющей произведения, к его сюжету и образности.

Рубинштейн справляется с этой сложнейшей творческой и художественной задачей поистине совершенно – мы понимаем это вдумчиво вслушиваясь в произведение, в особенности его образов и целостной композиционной структуры. Композиционная структура и ткань произведения состоит из пяти основных и нескольких «вспомогательных» тем. Отдельными и самостоятельными являются из этих пяти две темы – тема любви, романа Фауста с Маргаритой, и полная выразительности, настроений «бунта» и «бури» тема, предшествующая сюжетно «появлению» Мефистофеля, то есть разворачиванию в композиции произведения

«темы» Мефистофеля. Она возникает в композиционной структуре произведения несколько раз, собственно и символизируя тот «дух бунта», который движет Фаустом в его следовании обольщению и соблазнам Мефистофеля, а становясь основой трагической, содрогающей темы кульминации, делает совершенное символическое выражение идей Гете в произведении художественно целостным и законченным – указывает на истинный смысл катастрофы, которую познает герой. Три остальных темы – тема «экспозиции», тема «томления и тоски», «ностальгии» и «разочарования» Фауста, и сама центральная «тема Мефистофеля», структурно, композиционно и идейно связаны между собой через единую основу, через принцип вариативной разработки, причем подобное очевидно является «стержнем» художественно-музыкального решения композитором сюжета, его ключевым и осознанным подходом в создании симфонической поэмы, о смысле и философском символизме которого будет сказано ниже. Все верно – помпезная тема «экспозиции», открывающая произведение благообразными картинками жизни ученого, всецело отданного исканиям истины, очень скоро сменяется темой «тоски и ностальгии», которая по сути представляет собой ее вариативную разработку, имеет с ней единую структурную основу. Однако – и образ Мефистофеля, символический и выразительнейший, при всей его философской контекстуальности и семиотичности, обладающий именно мощной художественной выразительностью, восприятие которого всякий раз вызывает «бег мурашек по коже», и в правде и силе убедительности этого образа не может не вызывать, является вариативной разработкой начальной темы, и это, собственно, выступает основой для передачи описанных выше, сложнейших философских идей и смыслов сюжета. Три темы – «благообразных исканий истины», «разочарования и тоски» и вселенского «духа зла», предстают едиными композиционно и структурно, в их и музыкальной, и идейно-смысловой сущности, и благодаря такой тематической и композиционной концепции, собственно, «дух зла», явившийся Фаусту и «родившийся» из овладевших им тоски и разочарования, предстает неотделимым в его существе от благородных порывов, от «возвышенного», духовного и созидательного начала. Произведение богато тематически, символично и выразительно как в самих темах и образах, и «центральных», и вспомогательных», так и в той логике их композиционного развития и взаимодействия, которая призвана глубоко раскрыть смыслы сюжета – попытаемся показать это подробнее.

Симфоническая трактовка Рубинштейном сюжета, необходимо отметить, построена на основе первой, считающейся «классической», части гетевской трагедии, которая наиболее совпадает со средневековой легендой о Фаусте, послужившей ее основой, и так, словно бы о второй части, написанной философом, с идеями и сюжетностью таковой, композитор «не знает». Кульминация и финал произведения сформированы образами катастрофы Фауста и Маргариты, гибели Фауста во власти овладевших им житейских и мирских соблазнов, торжества трагической и изначально обозначенной судьбы. Выстраивая сюжетную линию симфонической поэмы, Рубинштейн отталкивался от самых ранних идей и сюжетных построений Гете, согласно которым Фауст, разочаровавшись в идеалах духовного служения и исканий истины («теперь конец всему, порвалась нить мышленья, к науке я давно исполнен отвращения»), желая забвения разочарование и тоску в обретении не веданных им «радостей жизни» («тушить страстей своих пожар в восторгах чувственных я буду») согласен во-первых – отдать Мефистофелю душу и попасть в ад, а во-вторых – принять смерть и предопределенную страшную судьбу тогда, когда познает миг блаженства и забвения, покоя и высшего наслаждения («когда на ложе сна, в довольстве и покое, Я упаду, тогда настал мой срок!... Восторгом чувственным когда меня обманешь, тогда конец!»). Выбирая идею и концепцию сюжетного финала (да и определяя сюжетную структуру в целом), Рубинштейн, по всей вероятности обращается во-первых, к самой легенде о Фаусте, в которой, в отличие от трагедии Гете, Фауст, согласно договору с Мефистофелем и предначертанной судьбе, а так же в наказание за погубленную его страстями Маргариту, попадает в ад, во-вторых – к ранней сюжетной идее самого Гете, близ-

кой легенде и запечатленной в словах Фауста «Ну, по рукам! Когда воскликну я „Мгновенье, Прекрасно ты, продлись, постой!“ -Тогда готовь мне цепь плененья, Земля развернись подо мной!» Во имя мгновения счастья и забвения, избавления и освобождения от тоски и «грызущей» его печали, Фауст готов умереть, продать душу и обречь себя на ад. Собственно – основная сюжетная идея, связанная с образом Фауста – ученый, мучимый тоской и разочаровавшийся в идеалах духовного служения и исканий истины, жаждущий познать «счастье» и «радости жизни», не веданные им, готовый во имя этого продать душу, умереть и обречь себя на ад, обещанием этого Мефистофель и совращает его. Собственно – Фауст сам выбирает и предопределяет свою судьбу, вступая в сговор с Мефистофелем: познав мгновение счастья, забвения и покоя, высшего наслаждения жизнью, он готов немедленно умереть и принять в расплату ад, цена кажется ему приемлемой, и именно эту идею из самого произведения, Рубинштейн превращает в образ и композиционно-музыкальную идею финала своей симфонической поэмы – вслед за последним, иллюзорным миготом упоения и любви, следует неотвратимая расплата, и могучее и протяжное, покрывающее оркестр звучание туб, внятно рисует образ Фауста, низвергаемого в ад. Во имя такого мгновения Фауст, совершенно осознанно, заключая договор с Мефистофелем, готов принять смерть и ад, он говорит это прямо словами «Твою неволю разрешая, Пусть смерти зов услышу я», и Рубинштейн сумеет символически выразить и передать эту центральную идею сюжета через композиционное решение кульминации – превращая в образ наставшей и предсказанной расплаты, трагической судьбы и краха, развернувшейся под Фаустом земли, тему «бунта» Фауста, который и вызвал к жизни «дух зла и земли», словно бы указывая этим на то, что слабостью перед испытаниями и соблазнами, выбором «житейских страстей и химер», Фауст сам погубил себя и предопределил свою судьбу. Все верно – Мефистофель, поспорив с Создателем, что сумеет погубить и совратить Фауста, умело использует торжество в его душе настроений отрицания, разочарования и тоски, обещает ему спасение от них через окувание в счастье и наслаждение «настоящей жизни», в стихию «витальности» и социальной пошлости, однако то, что расстилается Мефистофелем перед взором Фауста соблазнительными картинками как путь, оказывается иллюзией, служащей дорогой к катастрофе, властью которой Мефистофелю удается погубить Фауста. Одна из центральных философских идей сюжета трагедии Гете— идея о гибельности и иллюзорности попыток искать разрешение трагических духовных противоречий существования, опыта разочарования и отрицания, через забвение в «стихии жизни», окувание в безликую стихию витальности и социальной пошлости: испытания, на которые обрекает человека бремя разума, нравственной личности и духовного служения, должны быть преодолены и выдержаны человеком, а попытка искать спасения от них в стихии жизненной пошлости, отождествляется писателем с выбором человеком зла, с торжеством и властью зла над человеком. Таковы философские идеи литературного сюжета, и А. Г. Рубинштейн следует им в симфоническом воплощении такового, их опосредование определяет характер и семиотику как самих музыкальных образов, так композиционного развития и взаимодействия, композиционной структуры и ткани произведения в целом.

Образы и темы произведения, их композиционное взаимодействие и развитие, как это зачастую бывает в музыке композитора, предстают емкой и художественно символической «речью смыслов», тончайшие оттенки и коннотации которой, должно «прочитать» и распознать в восприятии, которое вне этого попросту не произойдет, сила художественной убедительности и выразительности образов и тем поэмы, их поэтичность, глубина и смысловая емкость, их многогранный символизм, способны иногда поразить. Вот вступает полная «благообразия» тема экспозиции – центральная тема произведения, ставшая лоном для его главных, «смыслово несущих» тем, «стержнем» и «основанием» его образной структуры – и восприятию предстает емкий симфонический образ судьбы Фауста: ученого, проводящего дни посреди полок и томов в духовном служении истине

и «божественному», которого Создатель в эпилоге гетевской поэмы-трагедии называет «своим рабом». Вот, с проникновенным лиризмом развившаяся из темы экспозиции, тема «тоски, разочарования и ностальгии», набирает силу и разворачивается в оркестре, начинает звучать с метафизическим и героическим пафосом, и доходя до кульминации, внезапно венчается оркестровой кодой на форте, в которой мы словно бы слышим «бунт» и сомнения Фауста, его крик «проклинаю веру и все науки» (в самой трагедии он проходит через несколько сцен), и внезапно же, на затихшем звучании оркестра, чуть переработанная и обретшая «пасторальность» тема начала, внятно предстает восприятию как образ сокровенных и светлых, подобных упоительному сну, мечтаний Фауста о любви и покое, которых он не ведал, проводя дни в камерке над учеными текстами... Все верно – обретшая «пасторальность» звучания, эта тема словно бы слышится образом той совершенной гармонии и удовлетворенности жизнью, мечта о которых, трепетно выношенная в душе Фауста и воплощенная в словах «остановись мгновенье, ты прекрасно!», побудит героя вступить в сделку с Мефистофелем. Вот на мгновение тема «тоски и ностальгии» снова возвращается, на затихающем, замирающем звучании, опускается на самые глубокие басовые тона в оркестре, и перед восприятием словно бы встает образ погружения «в бездну», в иную и загадочную реальность «потустороннего», из которой внезапно, в прорывающейся на крещендо теме «бунта», как порождение разочарования и тоски, как «альтер эго» и «оборотное лицо» охваченного благородными порывами и исканиями, несущего «возвышенные» идеалы и обязательства доктора Фауста, возникает Мефистофель, вечный и вселенский «дух зла», точнее – вслед за темой «бунта» и как ее продолжение, вызывая у слушателя «бег мурашек по коже», разворачивается «тема Мефистофеля». Все соответствует сюжету и его смыслу – «бунт и разочарование» побуждают Фауста в гетевской трагедии воззвать к потустороннему «духу зла и земли», таковой является как олицетворение властвующих в герое борений и страстей, отрицания им идеалов, на служение которым уходила жизнь. А потому – тема «бунта» смыслово слышится и фигурирует в композиции произведения и как тема «призыва», из нее, на нарастающем крещендо, раскрывается «тема Мефистофеля». Тема «бунта» Фауста является ключевой в композиционной и образной структуре произведения, как мы покажем далее, однако – ее особенности как ни что иное раскрывают глубочайший, и осознанно создаваемый композитором, философский символизм музыки симфонической поэмы, включающий в себя не просто символизм как таковых образов и тем, а их структурную взаимосвязь в музыкальной ткани произведения. Охваченный разочарованием и настроениями «бунта», отрицанием тех идеалов и ценностей, которые в течение многих лет определяли его жизнь и судьбу, Фауст взывает к «духу земли», в облике которого перед ним является Мефистофель, то есть появление Мефистофеля собственно олицетворяет собой бурлящие в душе героя борения и сомнения. Так это в литературном сюжете, однако – как выразить, как суметь передать это языком музыки? Собственно – тема «бунта» зарождается еще в теме «тоски и разочарования», как сама таковая является вариативной переработкой темы экспозиции: три знаковых тона темы «бунта», на основе которых впоследствии будет построена кульминация, означающая катастрофу, внятно выделены композитором в качестве финальных звуков темы «тоски», а перевод таковых в мажорное звучание, предвосхищающий «тему Мефистофеля», создает образ рождающегося из бунта Фауста «призыва» потустороннего духа. *В конечном итоге – все это превращает произведение в сложное, целостное, пронизанное глубокими внутренними связями образно-смысловое поле, в искушенный и сложный, символический по языку «текст смыслов».* Чтобы подчеркнуть философско-смысловые коннотации «бунта» Фауста, самого Мефистофеля как персонажа и этого аспекта сюжета, разочарование Фауста в идеалах духовного служения, которым была посвящена его жизнь, композитор выстраивает тему «бунта и призыва», включая в ее структуру существенные моменты начальной темы произведения. Собственно –

в известной мере, ее можно считать переработкой начальной темы, в любом случае – благодаря внятной связи с таковой, она обретает поразительный художественно-философский символизм и смысловой объем, еще более раскрывает суть борений и драмы персонажа, происходящего с ним, становится еще более внятным образом настигшего Фауста «разочарования в идеалах». Симфонический образ Мефистофеля, «духа зла», созданный композитором в произведении, потрясает и символизмом, и смысловой ясностью и внятностью, и силой как таковой художественной выразительности и убедительности, его разворачивающиеся звуки практически не могут не вызывать содрогания и «бега мурашек по коже». Слушателю, вплоть до такой глубины эстетического ощущения и восприятия, предают гетевский «дух зла» во всем его обольстительном величии. Звучит оркестровое крещендо, но слушателю словно бы мерещатся слова «А вот и я!», «Я часть той силы, что вечно хочет зла, и вечно совершает благо», как будто внятно слышно, как обольщая Фауста, и окончательно совращая его с пути служения истине и идеалам, дух зла говорит ему «я поведу тебя к настоящей жизни, я позволю познать тебе такую жизнь, лишь следуй за мной!». Счастье и забвение «настоящей», полной «событий» и «дел», безликой и обычной, растворенной в толпе жизни, избавление в «радостях» и перипетиях такой жизни, от разочарования и тоски, от пустоты и «грызущей печали», от муки и испытаний, на которые обрекают человека духовное служение, бремя разума и ответственности, сама личность в нем – это обещает Мефистофель Фаусту, этим совращает его, словно предлагая решение мучащих его дилемм и вопросов, осуществление его тайных мечтаний и побуждений, которых тот сам в себе боится: «Надеюсь, мы с тобой поладим, И от тебя хандру отвадим... Тогда, на воле, на свободе, И бросив вздорные мечты, Что значит жизнь, узнаешь ты!... Взгляни: Ты окружён беспечною толпою, Ты человек такой же, как они...» Это же, по философской семиотике сюжета, означает ложный выбор Фаустом «оборотного» начала в себе, его отказ от самого себя и собственной личности, от связанного с подобным пути, и это же, «торжествующе мажорным» звучанием «темы Мефистофеля», переходящей в «победный», зовущий к свершениям и предсказывающий их гимн, выражено в музыке симфонической поэмы. Фауст жаждет очевидного – избавления и освобождения от мук, от разочарования и тоски, от неудовлетворенности жизнью, он жаждет испытать возможность и право сказать «остановись мгновение, ты прекрасно!» Говоря иначе – он жаждет возвращения к цельности существования, которую отобрали у него разочарование и тоска, бремя разума и личности, муки и испытания духовного служения. Фауст жаждет «счастья» и «наслаждения», ощущения «радости» жизни, а не трагического, мучительного разлада с ней, жаждет того избавления от тоски, разочарования и терзаний, которое дарует забвение, отступление от разума, исканий истины, пути духовного служения и бремени ответственности, погружение в водоворот «событий» и «дел», он желает, чтобы жизнь дарила радость и удовлетворенность, а не его привычные муки. Фауст жаждет того «воссоединения», «восстановления мира» с жизнью, которое олицетворено для него в образе «прекрасного и кажущегося вечностью мига», которое дарует забвение, избавление от бремени разума, ответственности и собственной личности, от приносимых таковыми в существование противоречий и конфликтов, испытаний и мук. Фауст желает той удовлетворенности жизнью, той растворенности в ее стихии, которые означают ее безграничное, противоречащее требованиям разума и безответственное использование, принесение в жертву соблазнам и химерам витальной и социальной пошлости, всегда даруются забвением и невозможны на пути разума, духовной ответственности за жизни, реализации и раскрытия человеком себя как личности. Все подлинное, личностное и «божественное» в человеке, есть его проклятие, исток трагических испытаний для него, терзаний и мук, трагически противоречий его существования, и выбрать в себе «божественное», означает обречь себя на все это – такова та идея и загадка, перед которыми Гете ставит читателя в самом начале повествования, в дискуссии Создателя и Мефистофеля, в образах судьбы Фауста и разрешаемых им дилемм,

собственно – именно борения и испытания подобного выбора себя, разворачиваются в судьбе героя. Разум и дух, нравственная и созидательная личность в человеке, превращают его существование в путь страдания и испытаний, служения и жертвенного труда над собой, лишают его возможности использовать существование во имя химер, той полной «забвения» и «растворения» удовлетворенности существованием как временением над бездной смерти, о которой мечтает Фауст – удовлетворенности, которая зиждется на бегстве от разума, от вызовов и испытаний, ответственности и дилемм, обнажаемых разумом. Разум и бремя ответственности, бремя нравственной личности и духовного служения, обрекают человека на испытания и страдания, терзания и непокой, есть поистине трагический путь. «Высокое» и «божественное» в человеке, утверждение человеком этого в себе, связаны с испытаниями, терзаниями и непокоем, жертвенным трудом над собой и неудовлетворенностью жизнью, несут человеку трагический конфликт с «обывательским» и «житейским», с социальной и повседневной, пошлой данностью существования. Фауст прекрасно знает это, таковы его опыт и разрешаемая им в начале трагедии дилемма, и от всего этого он малодушно ищет бегства и спасения, и надеется обрести таковые в погружении в «праздник и счастье жизни», в «восторге» отвергавшихся им «радостей жизни», в водовороте витальной стихии, выбирая в жизни, побуждениях и самом себе земное. Не щадя красок, Фауст живописует в монологе, как власть повседневного и пошлого моментально губит ростки творческого вдохновения, лишь таковые только дают о себе знать, и становится понятно, что оно просто изменяет себе, малодушно бежит от испытаний, с которыми связаны творчество, духовное служение, утверждение и раскрытие человеком в себе личностного, духовного, «божественного». Все опять-таки отсылает к выбору человека того или иного «начала» в себе – духовного и созидательного, или «земного», житейски и социально пошлого, связанного с безликой стихией витальных аффектов, еще точнее – с тем, как человек мыслит себя, как и чем он решается себя мыслить. Оба появления Мефистофеля якобы «отрезвляют» Фауста, побуждают его отвергнуть «безумные иллюзии и мечты», предать забвению самого себя и все подлинное в себе, мефистофельский, «ироничный» взгляд на себя как обычного, подверженного «земным» страстям человека, такого же, как «беспечная толпа», счесть истинным, в духовное и созидательное, личностное и «божественное» в себе, противопоставляющее «витальной» и социальной пошлости и становящееся вечным истоком трагических терзаний и противоречий – «химерическим». Однако – речь идет именно о том, что «Фауст» поддается власти химер и иллюзий и изменяет в этом себе и своему пути, предает в этом забвению самого себя, свое предназначение, подлинное в самом себе, и пойдя за химерами счастья, упокоенности и забвения, ему, в фабуле легенды о Фаусте, и в изначальных гетевских версиях сюжета, суждено лишь погубить себя и другого человека. Фактически – Фауст бежит от тех трагических испытаний, противоречий и терзаний, на которые его обрекает утверждение личностного, духовного и «божественного» в себе, предает в этом себя, изменяет себе: такова философская идея и квинтэссенция его драмы, образа Фауста в произведении. Отказаться от высшего и божественного, духовного и личностного в себе, счесть все это «иллюзиями» и «безумными мечтами», слиться с «беспечной толпой» и жить ее страстями и химерами, чтобы забыть муку существования, отчаяние и тоску, и стать счастливым, познать удовлетворенность существованием, «прекрасность» и «уподобленность вечности» мгновения – такова драма Фауста, драма борьбы в его существе высшего и низшего начал, определяющая своим философскими смыслами сюжет. Фауст устал мучиться терзаниями и неудачами в исканиях истины, тоской и разочарованием, устал от кропотливого труда над томами, в котором проходит жизнь и исчезают не познанными таившиеся в ней радости, он жаждет покоя и забвения, желает, чтобы жизнь не мучила его, а дарила удовлетворение и наслаждение – в этом дилемма и драма героя, определяющая события сюжета, и всего этого он надеется

достичь с помощью «духа зла», вызванного в мир его «бурлящей» и бунтующей» душой. Фауст более не желает быть собой – «служителем истины», в ее исканиях иногда ощущающим себя «великим» и «равным Создателю, «сверхчеловеком», как издевается Мефистофель: он желает забвения и покоя, безграничного наслаждения радостями жизни и счастья, желает слиться с беспечной толпой. Он более не желает якобы чем-то «мнить» себя, и в ослеплении «безумных мечтаний» терзаться и жертвенно служить, стремиться к «небесным горизонтам» и к чему-то себя обязывать – он желает простых земных радостей, забвения и покоя, удовлетворенности жизнью, а для этого – сбросить бремя обязательств, окунуться в стихию страстей и поступков, слиться с толпой и разделить ее побуждения. Все это означает утрату Фаустом решимости, сквозь испытания, терзания и разочарования, бороться за личностное и духовное, «высокое» и «божественное» в себе, утверждать в себе именно такое, заложенное в нем как в человеке начало, по сути – тот ложный выбор им во власти разочарования, отчаяния и соблазнов «начала земли» в себе, начала социальной и жизненной пошлости, «витальной и «социальной», безликой стихии забвения, аффектов и страстей, который означает его падение как человека. Собственно, драма и трагедия Фауста в понимании Гете – это драма человека, в котором борются дуализм его существа, два полярных, присущих ему «начал», который борется за выбор и утверждение личностного, духовного и «высокого» в себе, и во власти разочарования и испытаний отступает от этого, познает падение. Гете отождествляет в семиотике и образности сюжета выбор зла и начало зла, с выбором человеком жизненной и социальной пошлости, начала «безликой» витальной и социальной стихии, зло по мысли писателя, торжествует в человеке тогда, когда он отказывается от борьбы за себя как личность, от утверждения и созидания себя как личности, от связанных с этим испытаний и пути, когда в нем торжествуют страсти и аффекты толпы, безликой социальной пошлости и витальной стихии, малодушная жажда забвения и желание сравняться с толпой, жить и поступать так же, «как все», и в этом обрести «забвение» и «счастье», быть «как все» счастливым и удовлетворенным. Фауст, «чахнувший на томами» и «служащий истине», даже обуреваемый сомнениями и борениями – «раб Создателя», возвращает и раскрывает «божественное» в себе, но он же, в стихии витальной и социальной пошлости ищущий спасения от разума и нераздельных с разумом испытаний и терзаний, жаждущий забвения, радостей жизни и счастья, готовый следовать в этом за Мефистофелем, оказывается во власти зла. «Чахнувший над томами», не ведающий «радостей жизни» и страдающий, он вместе с тем иногда ощущает себя «богоподобным» и «возвышенным над ангелами», раскрывает и утверждает божественное и личностное в себе, но бегущий от пути разума, жаждущий «простых человеческих радостей», «счастья» и «забвения», он отказывается от себя, оказывается вынужден счесть все это «безумными мечтами» и иллюзиями и иначе посмотреть на себя, иначе себя мыслить, в нем торжествует совершенно иной взгляд на себя как человека. Собственно – совращая и обольщая Фауста, обещая ему все это, Мефистофель олицетворяет в произведении Гете власть и торжество над Фаустом подобных страстей и побуждений, нравственное малодушие Фауста в выборе им именно этого в себе и в существовании, который кажется ему обретением силы, пути и решимости бороться, спасения от раздирающих его мук. Второй, решающий диалог Фауста с Мефистофелем – это, собственно, последняя борьба Фауста с самим собой, которая заканчивается торжеством в нем начала «безликой» витальной и социальной стихии, падением Фауста, борьба в нем двух «полярных» начал, которой он, как слабый и колеблющийся человек, лишь находящийся на пути к своей задумке Творцом, не выдерживает: об этом говорят нам слова реакции Фауста на обольщения и обещания Мефистофеля «Что, дашь ты, жалкий бес, какие наслажденья? Дух человеческий и гордые стремленья Таким, как ты, возможно ли понять?». Глубинная идейно-смысловая конва произведения Гете – это не просто борьба в человеке двух полярных начал: «высшего» и «низостного», «духовно-

божественного» и «земного», нравственно-созидательного и отрицающего, разрушающего, начала личностного, требующего утверждения и созидания, выбора человеком самого себя, и связанного с водоворотом безликой витальной и социальной стихии. Это даже не просто идея о том, что торжество в человеке одного или иного, означает его выбор в себе одного или иного, его подлинный или малодушно ложный, продиктованный слабостью, выбор себя, хоть эта идея принципиальна для Гете и образа Фауста. Образ Мефистофеля олицетворяет попытку искать разрешение глубинных и трагических противоречий существования, избавление от пустоты и разочарования не на пути созидания, жертвенного труда над собой и нравственной ответственности, жертвенного же служения нравственным и созидательным идеалам, а в растворении в безликой витальной и социальной стихии, в ее страстях, химерах и аффектах, в как таковом схождении с пути разума и ответственности, избавлении от бремени собственной личности, ведь именно это и является истоком мук и противоречий существования человека. Забвение, погружение в стихию настоящей жизни, в ее страсти и радости, обретение в этом счастья, покоя и высшего удовлетворения – вот, чем обольщает Мефистофель Фауста, играючи на его муках, борения и тайных побуждениях, именно это он обещает ему. Однако – если для Ницше спустя пол века это незыблемая истина, для Гете это – власть губительного заблуждения, падение человека, крушение всего высокого и собственно человеческого в нем, неотвратимый путь в ад, и Рубинштейн, выстраивая сюжетно-композиционную структуру симфонической поэмы, купируя сюжетную линию гетевского произведения, и обрекая Фауста в финале на низвержение в ад, собственно и раскрывает эту мысль немецкого философа, разделяет ее, именно ее воспринимает из трагедии Гете и проводит в своей музыкальной трактовке таковой. Все эти философские смыслы литературного сюжета и символизм его образов и событий необходимо подчеркнуть потому, что так или иначе подобное находит воплощение в музыкальных образах и темах симфонической поэмы Рубинштейна, в их композиционном взаимодействии и развитии. По-другому и не могло быть – симфонически разрабатывая подобный литературный сюжет, невозможно было ограничиться одной лишь музыкальной транскрипцией литературных образов, лишь переложением таковых на язык образов музыки. *Сами литературные образы в трагедии Гете являются, собственно, глубочайшими философскими символами, и изначально задумывались как таковые, сосредотачивают и воплощают в себе философские идеи и прозрения Гете, а потому – переложение таковых на язык образов музыкальных, подразумевало философский символизм последних и обнаружение путей к таковому, нахождение возможностей раскрыть и выразить в образах музыки, в их особенностях и структуре, философские смыслы и идеи, заключенные в образах литературных.* В самом деле – как выразить языком музыки настолько абстрактные, глубокие, многогранные философские идеи, сочетая их с характерностью и художественностью тех литературных образов, в которых они были запечатлены? Как найти для этого адекватный язык музыкальных образов? Как добиться внятного философского символизма в этом музыкальных образов, их смысловой ясности и внятности, объемности и выразительности? Всего этого композитор достигает совершенно и глубоко. Единая или родственная структура тем экспозиции, «тоски» и «духа зла», собственно и становится символическим, основополагающим для образной, композиционной и в целом художественной структуры произведения, музыкальным воплощением центральной гетевской идеи о дуализме существа человека, о противоборстве в нем двух «полярных» начал, раскрывающем себя через нигилистический опыт разочарования и отрицания, обрушения в пустоту. Для Гете Мефистофель – «альтер эго» Фауста, олицетворение его иного и низшего начала как человека, которому он позволяет восторжествовать в себе, которое он в себе выбирает вместо того, чтобы «восходить» над ним, созидая и утверждая себя как личность, возвращая духовное и личностное в себе. Все так, Мефистофель для Гете – обратная сторона Фауста как человека, в котором сильно и заявляет о себе духовное, созидательное

и божественное, личностное, и *Рубинштейн* выражает эту сложную мысль со скульптурной ясностью и простой, с символизмом и глубиной, которые присущи языку музыки как возможность, делая структурно едиными три главных в отношении к этой идее и линии сюжета темы, продуманно создавая их структурно родственными и едиными. Однако, все тот же философский символизм музыкальных образов, призванных раскрыть философский символизм образов литературных, заключенные в них философские идеи и мысли, мы встречаем и в иных темах, в произведении и его тематической и композиционной структуре в целом. Вот, звучит оркестровое крещендо, и величественно являет себя «дух зла» – пугающее Фауста порождение и олицетворение его собственных побуждений, иной и низшей стороны его существования. Вот «тема Мефистофеля» масштабно разворачивается на мажорном звучании, переходит в «победный гимн», и словно бы «дух зла» зовет Фауста к свершениям и «настоящей жизни», к «счастью» и «радостям жизни», к забвению тоски и разочарования, манит и обольщает Фауста этими обещаниями, совершенно олицетворяет последнюю борьбу Фауста с самим собой, его последние колебания в стоящих перед ним дилеммах. Симфонические образы настолько символичны и выразительны, что кажутся «живой смысловой речью» слушатель словно бы различает те же слова и лживые обещания Мефистофеля спасти Фауста от тоски, подарить ему радости и наслаждения настоящей жизни, которые персонаж произносит в монологах трагедии. Тема Мефистофеля звучит конечно же не одиноко – ее разворачивание символизирует ключевой момент в сюжете и драме героя, его вступление в сговор с силами зла, окончательное, состоявшееся в борениях и колебаниях, отвлечение от пути духовного служения и окунание в стихию жизни, в которой он надеется найти забвение, избавление от мук и счастье. А потому – после ее разворачивания, она вступает во взаимодействие с темой «бунта» Фауста, которая внезапно обретает мажорное звучание и восходящее развитие, более чем внятно символизируя просыпающиеся в Фаусте надежды обрести желаемое, с помощью «духа зла» прикоснуться к трепетным и заветным мечтам. Образы и их взаимодействие настолько символичны, смыслово ясны и вняты, что с одной стороны – слушателю предстает музыкальное олицетворение главных идей, событий и линий сюжета, а с другой – кажется, что языком музыки, перед ним разворачивается знаменитый последний монолог Мефистофеля с Фаустом в кабинете. Тема Мефистофеля, переходя в мажорное звучание и как будто указывая Фаусту на мощь и бесконечные возможности духа зла, выливается в звуки победного гимна, словно бы обнажающие перед Фаустом свершения и возможности, дали не веданного им счастья и упоения жизнью, которые станут доступны ему, если он последует за Мефистофелем, и цена всего этого мизерна: скрепленный кровью договор о продаже души. Словно бы вслед за этими «словами», то есть сразу за «темой Мефистофеля», разворачивается тема «любви» – обещания Мефистофеля выполняются, сбывается главная мечта Фауста о любви и счастье, он знакомится с Маргаритой, и козни Мефистофеля отдают ему сердце девушки. Словно выражая этот смысловой и действенный контекст сюжета, знаковые звуки темы «бунта» – три тона на скачкообразном ритме восьмой и двух шестнадцатых, звучат «победным гимном»: Мефистофель как будто говорит Фаусту «я же обещал тебе, и то ли еще будет, если ты пойдешь за мной», далее снова звучит во всей мощи разворачивающаяся тема «бунта», символизирующая силу властвующих над Фаустом побуждений и ловко использующих таковые козней Мефистофеля, решимость Фауста с головой окунуться в «бездну жизни», ее радостей и страстей, в пути к «счастью и покою» следовать за Мефистофелем. Любопытно, что тона «темы бунта» композитор превращает в этом фрагменте в образ обольщений и козней Мефистофеля, ловко играющего на страстях и побуждениях Фауста, все более увлекающего его в ад иллюзиями побед и свершений на ниве «настоящей жизни», близости столь долгожданных мечтаний и целей – «победное», «гимнообразное» звучание тонов темы, гротескно помпезное и нарочитое, не позволяет отнести ее к упоению своим поступками и победами самого

Фауста, однако – нечто подобное прозвучит далее. Все это приходит своеобразной «этапной коде» – пафосно звучащей на меди и очень простой в структуре теме, глубоко символичной в отношении к сюжету и философским смыслам его событий и перипетий: Фауст ощущает, что обрел долгожданное «счастье», гармонию и покой, согласие с собой, он торжествует над мучившими его разочарованием и тоской, он начинает верить, что благодаря «всевластному духу» нашел пути к разрешению бросаемых жизнью противоречий. Величавые и пафосные, отдающие тонами «благообразности» и стройным вселенским объемом звуки темы, словно бы олицетворяют ощущение Фаустом обретения того, что было ему обещано, и так мучительно ему не доставало – счастья, гармонии и покоя, его веру в это, хотя речь идет о иллюзиях, за которые он совсем скоро заплатит по сюжету трагическую цену. Тема со всей вынятностью говорит – Фауст ощущает обретение того, что было не ведомо ему в многолетних исканиях истины. Образ музыки настолько художественно символичен, художественно и смыслово выразителен, настолько вынят в его сюжетных и философско-смысловых коннотациях, что мы без труда обнаруживаем в тексте трагедии тот фрагмент – монолог Фауста в пещере, который соответствует ему, музыкальным и символическим переложением которого этот образ явился. Объемно и мощно, прозрачно и «вселенски», благообразно и стройно звучат простые звуки на меди, а мы словно бы слышим произносимое Фаустом «Могучий дух, ты всё мне, всё доставил, О чём просил я. Не напрасно мне Свой лик явил ты в пламенном сиянье», ибо смыслы, вложенные композитором в звуки и музыкальный образ, выраженные в таковых, идентичны тем смыслам, которые писатель вложил в слова своего героя. Образ музыки настолько символичен и смыслово вынят, что словно бы убеждает нас в искренней вере Фауста в то, что «дух земли и зла» ведет его к сокровенным мечтам и надеждам, к обретению гармонии и счастья, радуется о его благе, а не коварно, через сладость иллюзий, ведет его к катастрофе и гибели – так, как Фауст выражает это словами монолога. Далее эта тема вариативно обрабатывается композитором и звучит на словно бы «глубоко затаенном», с трудом прорывающемся оркестр звучании фагота, и как будто символизирует события сюжета и перипетии, который проходит герой в романе с Маргаритой, в «пути к счастью» и упоении таковым, при неотступном сопровождении хорошо знающего конец пути Мефистофеля. Все верно – «вселенский дух зла» хорошо знает, куда и к чему он ведет Фауста, ослепленного любовью к Маргарите и иллюзией «найденного счастья и покоя», ему известно, что соблазнив Фауста любовью к Маргарите и надеждами познать счастье, он ведет к крушению и гибели обоих, и ад станет для Фауста не расплатой за мгновения счастья, совершенной гармонии и высшего наслаждения, а трагической судьбой, венчающей разочарование в иллюзорных мечтах обрести подобное, крушение этих иллюзий – об этом говорит слушателю вновь прорывающаяся «тема Мефистофеля». Только на сей раз она звучит поэтому далеко не «оптимистически» и «победно», и не просто с пафосом и метафизическим масштабом – ее звучание вынятно приобретает трагический, «кровавый», «зловещий» оттенок, дух зла торжествует в его власти над Фаустом и умении ослепить разум и чувства героя, в потакании владеющим им страстям и побуждениям, в успешном осуществлении своих козней и планов, ведущих к страшному концу, это, в частности, подчеркивает мощное, выразительное проведение «темы Мефистофеля» на тубах (до этого он звучит в основе на струнных). В целом – в такой ее окраске, в характере неожиданного развития, которое она получает в этом фрагменте композиции, в том числе, благодаря драматически напряженной обработке через «фугообразную» форму, наконец, в сочетании с пронизанной жалобно-сентиментальными тонами вспомогательной темой, она становится образом торжествующей в кознях духа зла и уготованной Фаусту и Маргарите, слабости Фауста и его иллюзорным надеждам на счастье, трагической судьбы. В самом деле – жалобно-сентиментальные тона недолгой вспомогательной темы, соединенной на несколько мгновений с «темой Мефистофеля», вынятно говорят о грядущей трагедии любви и сокровенных человеческих чувств. Обещав

Фаусту счастье, познание радостей «настоящей жизни» и мгновения совершенной гармонии («остановись мгновение!») коварный «дух зла» ведет героя к гибели и трагической судьбе, к крушению, и в том, в чем ему обещано обрести мгновения счастья, ему суждено найти гибель, крушение иллюзорных надежд и мечтаний – об этом говорит мощно прорывающаяся вновь тема Мефистофеля, звучащая трагически и вселенски, словно указывая на уже недалекий, безжалостный и страшный финал. Фаусту суждено погибнуть, познав не обещанные мгновения счастья, спасения и покоя, а лишь крушение иллюзорных надежд на это, и то, в чем он искал и надеялся обрести разрешение его мук, обуевающий его душу и дух противоречий, окажется лишь иллюзией, скрывавшей путь в бездну – об этом говорит могучее, зловещее и торжествующее громохание на трубах темы Мефистофеля, которым «дух зла» словно бы глумится над покорным ему, ослепшим во власти страстей и иллюзорных надежд героем. Вся вера Фауста в то, что через забвение, растворение в стихии жизни и ее страстях, в безликом водовороте витальности и социальной пошлости, через погоню за «чувственным счастьем» и «простыми радостями жизни», ему дано обрести «гармонию» и «покой», избавление от духовных мук, разрешение трагических и вечных противоречий человеческого существования, что в этом состоит «путь» и «ключ к двери», окажется иллюзией, власть которой приведет героя к крушению и гибели, и катастрофу, увлекающую за собой душу и жизнь другого человека, ему суждено найти там, где он верил и надеялся найти спасение и счастье – такова идейная линия сюжета, об этом скажет содрогающая силой выразительности кульминация симфонической поэмы, но в обсуждаемом фрагменте композиции, как на скорую и неотвратимую развязку, на это указывает «тема Мефистофеля». Собственно, в изначальной, «классической» версии трагедии, состоящей из одной части, Гете и желал выразить ту мысль, что поиск избавления от духовных противоречий и мук не в борьбе за горизонты и жертвенном труде над собой, не в стойкости в разочарованиях и испытаниях, а в химерах «восторга чувств» и житейского счастья, в забвении и растворении в стихии витальности и социальной пошлости – эта иллюзия, ведущая человека к крушению, в гибель и ад, означающая падение его личности, в трагическом развитии сюжета писатель внятно указывает, что казавшееся его герою обретением пути, истины и надежд на гармонию и покой, есть не более чем химера, власть которой ведет к гибели. Ведь факт в том, что Фауст познает крушение надежд и гибель там, где надеется обрести счастье, гармонию и покой, спасение от тоски и разочарования, высшую удовлетворенность жизнью, и то, что казалось ему истиной и открывшейся дорогой, оказалось на деле иллюзией, власть которой, олицетворенная духом зла, погубила его. Собственно – во вступительной «сцене на небеса» Создатель и Мефистофель и заключают пари относительно того, удастся ли Мефистофелю, опираясь на борения и сомнения Фауста, на настроения бунта и разочарования в его душе, увлечь Фауста химерами «земли» и «житейской пошлости», и этим погубить его. Создатель даже готов с радостью встретить Мефистофеля, если тому удастся задуманное – если Фауст настолько слаб посреди соблазнов, перед сомнениями и колебаниями, перед испытаниями и искушениями, окажется готов предать себя и изменить пути «света» и духовного служения, то он и не достоин тех лучей божественного и духовного света, которые есть в нем. Рубинштейн, создавая симфоническую трактовку трагедии и ее сюжета, следует именно этой ранней сюжетной конве, созвучной легенде о Фаусте, именно этим философским идеям писателя, последовательно раскрывает таковые в композиционной структуре произведения, в глубинной взаимосвязи тем, в характере и звучания, наконец, в содрогающем и трагическом финале. Фаусту дается напоследок возможность потешиться иллюзией любви и обретенного счастья – вновь на несколько мгновений возвращается в значительной мере вариативно переработанная, полная лиризма и прелести тема любви, звучащая так, как и должен звучать образ хрупких и трепетных, обреченных на трагическое крушение иллюзий, но власть сладостных химер и упований длится недолго – наступает композиционная и смысловая

кульминация, развязка. У всего есть своя цена, и расплата Фауста за слабость перед соблазнами, иллюзорными мечтами и надеждами, перед испытаниями и жертвенным трудом, которых требовало служение благородным идеалам, минутная возможность забыться, «сойти с пути» и отдаться «радостям и пиршеству жизни», известна и предсказана, неотвратимо наступает его. В драматическом нарастании, на могучем оркестровом крещендо, врывается тема «бунта Фауста» – именно ее знаковые звуки и оркестровая кульминация становятся образом торжества над Фаустом «духа зла» и трагической, неотвратимой судьбы, кульминация композиционной структуры произведения строится именно на развитии этой темы, которое включает себя точечные фрагменты из оригинальной «темы Мефистофеля». Тот факт, что для смысловой и композиционной кульминации произведения, для создания образа торжества судьбы и «козней зла», трагического крушения Фауста и его иллюзорных надежд и мечтаний, выбрана тема «бунта» Фауста, породившего и вызвавшего из загадочного мрака потустороннего «силу зла и отрицания», а не тема самого Мефистофеля, конечно не случаен – композитор символически выражает так гетевские идеи относительно того, к чему неотвратимо приводит слабость перед властью химер, перед обязательствами и испытаниями, неотделимыми от духовного служения, перед императивами, которые диктуют человеку его созидательный дух и нравственная личность. Ведь то, по мысли Гете, что казалось Фаусту освобождением от «иллюзий» о себе, о целях и ценностях существования, на самом деле и было иллюзией и властью «житейских химер», которой он поддался в отчаянии и слабости, восторжествовавшей в нем, и в конечном итоге погубившей его, тем малодушным отступлением от духовного служения и окунанием в «стихию жизни» и пошлость, которое в конце концов привело его к краху. Ведь тот же «бунт», который побудил Фауста призвать «дух зла» и отдать себя во власть такового, признать за Мефистофелем право вести себя и «учить себя жизни и счастью», в котором Фауст видел ощущение своей проснувшейся «силы» и «решимости на борьбу», на самом деле был, по мысли Гете, погубившей его слабостью, его изменой себе и отступлением от пути, и композитор, в *симфонической поэме* на сюжет трагедии, говорит об этом, превращая в кульминации именно тему «бунта и отрицания» Фауста в образ его крушения, его трагической судьбы, указывая этим на гетевскую мысль о том, что же погубило Фауста, творчески вдохновенно разделяя и выражая ее. Собственно – с образом Мефистофеля у Гете связаны идеи о попытке искать спасение от пустоты и разочарования, отчаяния и тоски, пути к «счастью» и «гармонии», истоки воли к существованию и силы быть, в безликой «витальной стихии», в ее аффектах, в химерах социальной пошлости, то есть те же самые идеи, которые в последствии определяют философию позднего Ницше, однако – Ницше превращает в культ, императивный горизонт и парадигму то, что для Гете во всем контексте его произведения, есть губительное заблуждение, ошибка, могущая и способная привести к краху личность иллюзия. В неожиданных случайностях судьбы познавший бездну отчаяния и отрицания, Ницше предлагает искать силы жизни и истоки ее смысла не в духовном служении, не в нравственных силах и способности на бремя нравственной ответственности, не в жертвенном и созидательном труде, а в витальной «стихии жизни», в «иррациональном», и это созвучно за пол века перед этим высказанным гетевским идеям почти во всем, кроме выводов и окончательной оценки Гете. Формально – Фауста губят козни Мефистофеля, но ведь Мефистофель лишь умело использует бушующие в духе и душе Фауста борения, настроения и колебания, умело разжигает их, соблазняет героя отдаться в их власть и фактически олицетворяет собой такую, и на деле – Фауста губит его слабость перед соблазнами и искушениями, перед испытаниями духовного служения и пути разума, перед властью иллюзий: такова мысль Гете, и превращая в образ трагической развязки именно тему «бунта» Фауста, вызвавшего в мир «дух зла», Рубинштейн музыкальной воплощает и разделяет эту мысль. Все верно – поистине содрогающе звучащая тема словно бы «говорит», что слабость Фауста, поддавшегося власти разочарования и иллюзий, погубила

его, а нет тот «дух зла», который был вызван и порожден ею, был лишь ее олицетворением. Беря на себя задачу создать музыкально-симфоническое воплощение гетевского сюжета, Рубинштейн принимал на себя так же задачу и обязанность найти пути к выражению подобных сложнейших философских смыслов и идей, ведь свести такое «воплощение» к музыкальной транскрипции чисто литературной и сюжетной линии гетевской поэмы, означало бы создать нечто несостоятельное, и Рубинштейн совершенно находит такие творческие художественные пути и через философский символизм как самих образов, так и их композиционного взаимодействия, их глубокой структурной и композиционной связи. В частности – именно об этом он говорит, превращая тему «бунта, отрицания и призыва» Фауста в кульминационный, финальный образ его краха и трагической судьбы, призыв «духа зла», который Фауст совершил, поддавшись настроениям «разочарования и бунта», в конечном итоге, по внятному воплощенной в музыке при помощи этого мысли, оказался тем, что погубило его. Собственно – по-другому и не могло быть, поскольку слушатель шел на исполнение произведения конечно же с нацеленностью «считать» «распознать в языке его музыки и тем философские смыслы культового литературного сюжета (через три года музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова будет сочтена гениальным свершением в творчестве «русской музыки» на основе кое как найденной в ней передачи событийного ряда сюжета). Фауст разочаровался в тех идеалах и горизонтах духовного служения, которые определяли его жизнь, отдавшись во власть житейских соблазнов, химер и иллюзий, счел их иллюзиями и отбросил их – «да, отрезвился я, не равен я богам, пора сказать прости безумным тем мечтам», бремя разума и ответственности, духовного служения и возвышенных стремлений кажется ему «безумием». Ученый и искатель истины, он бунтует, восстает против этого бремени и жаждет «жизни», простых и несомненных «радостей жизни», вместо «божеского» и «возвышенного», выбирает в себе «мефистофельское», «безликое» и «житейское», отдается власти соблазнов и химер, и это в конечном итоге губит его – так это в гетевском сюжете, и это же говорит композитор, превращая тему «бунта» Фауста, которым тот отрицает все то, чему служил, и призывает «дух зла и земли», в трагическую кульминацию произведения, в образ гибели и краха героя. «Бунт» Фауста и то, что он призвал в настроениях отрицания и разочарования – вот, то погубило его: эту гетевскую мысль выражают, символично и более чем внятно передают образ кульминации и подобное композиционное решение. Мощное, протяжное звучание туб вслед за кульминацией, вызывает «бег мурашек» и внятно рисует восприятию и воображению слушателя Фауста, в слабости перед тоской, разочарованием и соблазнами, погубившего себя и Маргариту, и безжалостно низвергаемого Мефистофелем в ад. В сюжете самой трагедии Гете нет ниспровержения Фауста в ад, более того – даже Маргариту писатель «спасает» последним словом Создателя, раздающимся с небес, лишь некоторые фрагменты из первых сцен поэмы говорят о том, что таковая была ранняя сюжетная идея писателя. Однако – звучание туб в кульминации нельзя интерпретировать и воспринять никак иначе, Рубинштейн внятно рисует в кульминации образ катастрофы и следующего за этим ниспровержения Фауста в ад, и это значит, что в симфоническом решении сюжета, и выстраивая композиционно-сюжетную линию такового, Рубинштейн опирался на ранние сюжетные идеи Гете, перекликающиеся со средневековой легендой о Фаусте. В том, в чем Фауст, поддавшись искушению и слабости, решил искать забвения от тоски и разочарования, бегства от бремени разума, ответственности и духовного служения, от тех испытаний, на которые обрекают человека его дух и личностное начало, возможно найти лишь гибель и ад, и содрогающие звуки туб внятно убеждают слушателя в этой гетевской мысли, так глубоко понятой, и художественно пережитой, прочувствованной и выраженной композитором. О высоком композиционном мастерстве Рубинштейна, о его концептуальной нацеленности на философский символизм музыки и умении искуснейше создавать таковой, кульминация произведения говорит как ни что быть может иное – Рубинштейн не просто структурно и композиционно, а прежде всего смыслово

сводит в ней звучание большинства главных, «несущих» тем произведения. Драматическое и динамическое нарастание, ведущее к кульминационному прорыву темы «бунта», собственно представляет собой обработку темы вступления в ее ключевых фрагментах, и подобное конечно же призвано усилить образ крушения личности Фауста и его судьбы, свести в одно полюса событий сюжета, одновременно являющиеся символами судьбы героя, «полярных» начал в человеке, обсуждающихся в сюжете Гете. Подобным композитор словно бы указывает на то, с чего все началось, и чем все закончилось, к чему привели борения и слабость в душе героя, скульптурно рисует его крушение и судьбу, подводит к главному разговору о том, что привело героя к этому, который совершается в кульминационном звучании темы «бунта». Вкрапляя в кульминационную тему, выстроенную на основе знаковых тонов темы «бунта», фрагменты из «темы Мефистофеля», композитор не просто «сводит напоследок» главные музыкальные мотивы, а так же ведет последний диалог о ключевых философских смыслах и идеях воплощенного им сюжета, словно бы внятно указывает на то, что погубила Фауста власть соблазнов и иллюзий, слабость перед разочарованием и испытаниями духовного служения. Мефистофель – лишь порождение и олицетворение торжества слабости и подобных соблазнов в собственной душе Фауста, лишь та оборотная сторона его души и духа, его сущности как человека, которой он отдает себя во власть, которую он выбирает в себе, и тем губит себя. Ведь погубивший Фауста кознями Мефистофель – лишь олицетворение душевной, духовной и нравственной слабости самого Фауста, восторжествовавшей в нем вместе с соблазнами, противоречивости и дуализма его собственного существа, именно это в Фаусте вызвало и породило «дух зла», это же, по сути и в конечном итоге, и погубило его – так это по мысли Гете, и подобную мысль философа и писателя, внятно и совершенно выражает Рубинштейн, превращая тему «бунта» и «возвращения к духу» в кульминационный образ краха Фауста, торжествующей над героем и вершащей безжалостный суд судьбы, вкрапляя в таковой элементы «темы Мефистофеля». Собственно – по сюжету самой поэмы Гете, Мефистофель и является в «бунте и отрицании» Фауста, как олицетворение таковых и овладевшего им разочарования, в торжестве в существе Фаустом определенных настроений, в совершенно сознательном выборе им «оборотной» стороны себя и иного, нежели «божественное» и «возвышенное», начала в себе – недаром же Гете, повторяя «дискуссию на небесах», заставляет Фауста сравнивать «магические знаки» в этом внятно совершить выбор между одним началом и другим. Формально, по действенной и событийной конве сюжета, Фауста губят сознательные козни Мефистофеля, но фактически и по сути, его губит власть химер и иллюзий, душевная и нравственная слабость, ошибочный выбор себя, ложная готовность, в духовных борениях и исканиях, отдаться власти «житейских страстей и соблазнов». А что же музыка? Она говорит об этом со скульптурным художественным символизмом, через многие моменты ее образности и композиции: во-первых, все это мы слышим в структурной взаимосвязи тем «экспозиции», «тоски» и «Мефистофеля», а так же в последовательном развитии и взаимодействии тем, в том, как из темы «бунта и призыва» раскрывается «тема Мефистофеля», во-вторых же – в превращении темы «бунта и призыва» в кульминационный образ судьбы, краха и гибели. Финальные звуки произведения – звуки темы «разочарования и тоски», выбирая именно такую концепцию финала, композитор стремится придать произведению завершённый философский характер и символизм, словно бы указывая на неразрешенность и вечность тех вопросов и дилемм, обнаженность которых в душе Фауста и привела к развернувшимся трагическим событиям сюжета. Подобным образом завершая произведение композитор словно оставляет обнаженными и открытыми по сути вечные, трагические, кровоточащие вопросы существования и судьбы человека. Собственно – композитор словно бы превращает полотно симфонической поэмы в книгу, говорящую языком звуков и образов музыки, а не слов, в символический «текст» смыслов, в нечто, подобное самой гетевской поэме, однако переведенное на совершенно иной художественный язык. Рубинштейн

не просто создает музыкально-симфоническую трактовку литературного сюжета – композитор вмещает в произведение переложение глубочайших философских смыслов и идей сюжета, образности и событийности сюжета, на язык музыки, прояснение и воплощение таковых языком музыки, наиболее абстрактным, невербальным и оторванным от «эмпирической конкретики», раскрывая загадочно и парадоксально присущие этому языку возможности философского символизма. Трудно передать словами силу воздействия произведения на восприятие слушателя, которая обусловлена и глубоким художественно-философским символизмом образов и тем произведения, его композиционной структуры и ткани, и небывалой художественной, поэтической выразительностью таковых в этом. Симфоническая поэма композитора воспринимается как сложный, глубокий и символический художественно-философский «текст», как «речь» многогранных и сложных смыслов, звучащая образами музыки, требующая вдумчивого и «интерпретирующего» прочтения, манящая скрытыми в ней загадками. *Произведение поражает не просто смысловой глубиной, символизмом и художественной выразительностью тем, а и искусностью, сложностью в их композиционном взаимодействии и развитии, которое делает симфоническую поэму во многом совершенным художественно-музыкальным воплощением философского сюжета Гете, единым и обладающим глубокими внутренними связями образно-смысловым и семиотическим полем.*

Образцом искусства философского, и в целом художественного символизма в музыке, могут служить многочисленные произведения композитора, и конечно же – уже упомянутые поэмы «Иван Грозный» и «Дон Кихот»: вновь и вновь возвращаясь к ним, восприятие обнаруживает в их образности и структуре еще более глубокие уровни семиотичности. В симфонической поэме «Дон Кихот» Рубинштейн решает те же по сути художественные задачи – наиболее емкой и символическое музыкальное воплощение не просто основных образов им событий знакового литературного сюжета (Достоевский, как известно, назвал произведение Сервантеса «главной книгой в истории человечества») а связанных с таковыми философских идей и смыслов. Обращение к разработке этого сюжета точно так же выражало философизм, общекультурную сопричастность и универсализм творчества Рубинштейна как композиторского творчества, в его сути и парадигме глубоко «романтического». Вопреки благословенным традицией, и до сих пор бытующим утверждениям российских музыковедов, мы обнаруживаем в произведении конечно же не просто емкий художественный символизм музыкальных образов, воссоздающих чисто «сюжетную» линию литературного произведения – композитор привносит в поэму внятную трактовку философских смыслов в образах и сюжете романа Дон Кихот, причем трактовку авторскую, во многом отличающуюся и от задумок самого испанского писателя, возможно, и от идей, заданных в восприятии романа Достоевским. Последний трактует идейно-смысловую конву романа Сервантеса в духе скептического взгляда на идеализм, выраженного им самим в «Идиоте», однако восприятие и понимание Рубинштейном романа, как оно запечатлено в симфонической поэме, инаково, и более близко к идее *трагедии обыденного, необоримой власти обыденного, в объятиях которого, нередко неумолимо, обречены погибнуть возвышенные и подлинно благородные идеи, мечтания и порывы.* Однако – как композитор сумел все это передать, что дает возможность и основания прочувствовать, расслышать и распознать в музыке поэмы все означенное?

Во первых – даже с точки зрения самого простого художественного символизма, обращенного к образам и событиям литературного сюжета, поэма Рубинштейна во многом совершенна. В самом деле – как суметь передать языком музыки убожество обывательской деревенской жизни, посреди которой престарелым идалго овладевают то ли безумные фантазии, то ли благородные и сущностно человеческие порывы и стремления, в отношении к всеторжествующей и вечной как мир пошлости обыденного, всегда представляющие и кажущиеся безумием? Ведь отношение Сервантеса к «порывам и фантазиям» Дон Кихота,

его ощущение трагического конфликта порывов духа с пошлостью и торжеством обыденного, поразительно совпадает с теми, которые спустя пять веков выскажет М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита», в частности – с выраженными в словах знаменитого отступления из сцены в Грибоедове: «Но нет, нет! Лгут обольстители-мистики, никаких Караибских морей нет на свете, и не плывут в них отчаянные флибустьеры, и не гонится за ними корвет, не стелется над волною пушечный дым. Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..» Композиционная структура симфонической поэмы уподобляет ее литературному произведению со своим четко обозначенными и завершенными «главами», то есть художественно целостными сегментами музыкальной ткани, созданными на основе взаимодействия определенных тем, и воплощающими как некоторые этапы в развитии сюжета и его событий, так и связанные с подобным множественные смыслы. В частности – те описанные нами задачи, которые композитор должен был решить в экспозиции произведения, он решает просто, целостно и во многом совершенно, все обозначенное он выражает с помощью развития и взаимодействия трех основных тем – героико-помпезной, со звуков которой произведение открывается слушателю, «деревенской» темы и темы возвышенно благородных мечтаний и стремлений, а так же нескольких вспомогательных тем, вступающих и развивающихся впоследствии, среди которых поражает силой выразительности героическая «тема фанфар», символизирующая суть и мощь овладевших героем порывов, и «тема движения», получающая развитие на основе «фугообразной» формы и полифонической техники. *Попеременная экспозиция трех основных тем емко и целостно передает, воссоздает наиболее простыми и совершенными средствами общую фабулу сюжета, истоки разворачивающихся впоследствии событий, послужившие такими «истоками» обстоятельства и противоречия.* Особенно привлекает внимание «деревенская» тема – чуткое восприятие безусловно различит в ней «фольклорную» основу, однако, это «фольклорная» составляющая настолько обработана и «завуалирована» композитором, что с одной стороны, тема слышится выразительнейшим символом убогой, до оскомины привычной деревенской жизни, которая томит прозябающего и стареющего в ней потомка благородного рыцарского рода, (то есть «фольклорные» мотивы в теме полностью освобождены от их специфики и совершенно служат созданию символического музыкального образа на иной ситуативный и смысловой контекст), а с другой – тема подчас слышится довольно неожиданно, окольно и поневоле рисует образ убогой жизни чуть ли не того еврейского хасидского местечка Выхватинцы в Молдавии, в котором композитор родился в 1829 году. В любом случае – «фольклорные» мотивы искусно использованы композитором в построении центрального для произведения музыкального образа на не имеющий никакого отношения к «русскому» культурному контексту сюжет, причем тема эта является в отношении ко всему произведению и его композиционной структуре именно центральной, ключевой – возвращение к ней происходит несколько раз, изначально выстроенная композитором как литературно-сюжетный образ, она вместе с тем превращается в объемный символ трагедии властвующей над существованием и судьбой человека обыденности. В том развитии, которое тема получает в центральном сегменте композиции, она превращается – отметим, забегая вперед – в образ трагического, необоримо довлеющего над человеком рока обыденности, во власти которого суждено погибнуть самым чистым и возносящим мечтам, самым благородным и подлинным стремлениям и порывам. Принцип художественно-философского символизма, определяющий для композиторского творчества Рубинштейна на всем протяжении такового, зачастую прочитывается и проступает даже не просто в самих образах и темах музыки и характере их звучания, а в их композиционном взаимодействии и развитии, в тончайших музыкальных связях и нитях,

пронизывающих ткань произведений, которые вместе с тем являются *смысловыми*. Вследствие этого, многочисленные произведения композитора самых разных жанровых форм, зачастую напоминают сложные, пронизанные сложными внутренними связями и требующие вдумчивой интерпретации тексты, а символизм и смысловая выразительность образов и тем произведений, делают их чуть ли не «текстуально» же внятными. Подтверждение всему этому мы обнаруживаем в «теме движения», разворачивающейся сразу же за проведением трех основных тем экспозиции и произведения в целом – чуткий слух различит, что эта тема в значительной мере представляет собой вариативную разработку темы вступления, состоящую в «фугообразной» форме и в русле придания выстраиваемому на основе подобного принципа музыкальному образу максимальной драматической напряженности и надрывно-трагического окраса, что в конечном итоге служит глубокому символизму образа, опосредованию в нем важнейших философских и сюжетно-литературных смыслов. Все верно – тема «движения» во многом олицетворяет собой «бунт» Дон Кихота, внезапно проснувшееся в нем, и подлинно трагическое, радикально переменившее его судьбу, неприятие привычной обывательской жизни, и совершенно закономерно, пронизано глубоким символизмом, что композитор создает тему, призванную выражать подобные смыслы, на основе вариативной обработки темы вступления. Ведь к драматически переменившему его судьбу «бунту» или «безумию», Дон Кихота, согласно литературному сюжету, привело чтение рыцарских романов, а помпезная тема вступления символизирует собой прежде всего именно героические легенды и предания прошлого, пробудившие в стареющем посреди обывательского, деревенского убожества потомке рыцарского рода ностальгию по свершениям и подвигам, по пронизанности жизни чем-то значимым, возвышенным и благородным, в конечном итоге – породившие в нем трагическое ощущение и неприятие привычной обывательской жизни, с которой он прежде находился «в ладу». *Вследствие этого, композиционная и структурная взаимосвязь двух тем является прежде всего смысловой, сосредотачивающей на себе центральные философские и литературные смыслы воплощаемого сюжета, предстаёт глубоко символичной, и, представляя собой ключевую художественную задумку композитора, внятно раскрывает и свидетельствует принцип художественно-философского символизма, в соответствии с которым он создает музыку на протяжении всего творческого пути. Тема «движения» поражает своей смысловой и символической, почти «текстовой» внятностью – разворачивающаяся, словно бы рождающаяся из мощных оркестровых аккордов, она служит вместе с ними образом проснувшегося в герое отрицания, неприятия привычной для него до этого жизни, внезапно наступившей «тесноты» этой жизни для него и конфликте с таковой, охвативших Дон Кихота и обращенных к горизонтам «неведомого» и «иног», «высокого» и «благородного» порывов, трагического и отдающего надрывной напряженностью, ощущения необходимости что-то изменить.* Согласно фабуле сюжета – вместе с чтением рыцарских романов, и под влиянием то ли охвативших его безумных фантазий, то ли образов совершенно иной жизни, возможность которой внезапно раскрылась перед ним, герою становится трагически, нестерпимо «тесно» и «душно» в тисках его серой, привычной обывательской жизни, с которой он до этого находился «в ладу», он трагически начинает ощущать ее неприемлемость и пустоту, *собственно – главной философско-смысловой конвой романа и является трагический конфликт духа в человеке, порывов и побуждений духа, с обыденной данностью существования человека.* Воплощая сюжет средствами симфонизма, композитор должен был, в частности, создать музыкальный образ просыпающегося в герое, трагического и радикально меняющего его судьбу, неприятия привычной обывательской жизни, «бунта» против пустоты и пошлости обыденного, раскрывавший бы трагизм охвативших его духовных порывов и побуждений, привносящих в его судьбу и жизнь глубокие конфликты и противоречия. Таким целостным и символическим образом становятся тема «движения», пронизанная

стремительностью, нарывом и внутренней драматической напряженностью, окрашенная в трагические и «метафизические» тона, и обладающая такой же окраской звучания, дышащая не просто героическим, а еще и трагическим пафосом тема «фанфар», разворачивающаяся вслед за ней. Развитие и проведение все той же мысли мы слышим в трагическом и надрывном, драматически напряженном звучании, которое получает вслед за этим тема «возвышенных и прекрасных метаний» – последовательное, единое структурно и смыслово взаимодействие этих трех тем, создает скульптурный по символизму образ трагического конфликта духовного в человеке с обыденной данностью его существования, «бунта» против обыденной пошлости, на который неотвратимо обречен человек, познающий мощь духовных побуждений и порывов. Сами темы и их взаимодействие звучат с подлинным героическим и трагическим пафосом, который не оставляет места в восприятии и интерпретации произведения для иронии в отношении к борениям и побуждениям героя, раскрывает всю серьезность пришедших в его судьбу и жизнь противоречий. Трагический накал и надрыв, драматическая напряженность в звучании тем и характер их взаимодействия, внятно передают ощущение *серьезности* настигших героя конфликтов и противоречий, убеждают слушателя в мысли и ощущении, что вырваться из тисков ставшей для него нестерпимой обывательской жизни, обрести возможность жизни, пронизанной подвигами и свершениями, служением благородным целям и мечтам, тождественно для него сформулированной позже, но вечностной как опыт, шекспировской дилемме «быть или не быть». *Все верно – тема «движения» выступает внятными образом и символом проснувшегося в герое трагического неприятия окружающей его жизни и действительности, композитор убеждает нас в этом, не скупясь на соответствующую, надрывно-напряженную окраску темы, через характер ее развития.* А чего же хочет герой, что томит его и побуждает отвергать убогий, но столь привычный и налаженный уклад его существования, что есть то «иное», к чему обращают его вдруг забурлившие, ставшие трагическим конфликтом, порывы его духа? Ответ на это дается достаточно внятно – тема «движения» выливается в пафос покрывающих общее оркестровое звучание фанфар, слышащийся вдохновляюще и убедительно: герой желает свершений и подвигов, посреди убогой обывательской жизни жаждет чего-то *настоящего*, именно эта жажда «духовно высокого» и «настоящего» была пробуждена в нем чтением рыцарских романов. Драматические и надрывно напряженные, отдающие трагическим окрасом тона в звучании темы, внятно говорят слушателю о том, что в «фантазмагоричном», и на первый взгляд ироничном сюжете, в котором и во времена Рубинштейна усматривали прежде всего пародию на «рыцарские романы», композитор различает подлинные и глубокие смыслы философско-экзистенциального плана, затрагивающие трагический конфликт духовного и личностного в человеке с социально-повседневной, опошленной и «сниженной» данностью его существования и судьбы. Трагедия духа, в мощи обуревающих его порывов и стремлений восстающего против пошлости обыденного, стремящегося освободиться от тисков и пут обыденного, выступающего с таковым в непримиримый конфликт – вот, что слышится и внятно различается в музыкальных образах экспозиции, и выражает авторское, философское понимание воплощаемого литературного сюжета. Общим характером звучания музыкальных тем, их взаимодействия и развития, композитор выражает именно эти смыслы, солидаризируется именно с этими идеями и коннотациями воплощаемого сюжета, как таковое звучание тем с его особенностями, превращает их в символы и внятную живую «речь» подобных идей и смыслов, побуждает интерпретировать и считать их именно в таком русле. Как и почти всегда в «романтической» музыке вообще, и в музыке Рубинштейна, выстроенной в ключе «романтической» парадигмы – в частности, образы и темы «прекрасны» и представляют интерес для слуха и восприятия не спецификой и оригинальностью ритмических и ладно-гармонических форм, из которых они «сотканы», а их символизмом, смысловой выразительностью и содержательностью, превращенностью

в символы и «речь» смыслов. В теме «движения» и теме «фанфар», венчающей ее, в экспозиции символизирующей суть и мощь охвативших героя порывов, а в течение произведения в целом – «подвиги» героя, его стремление осуществить мечты и жажду свершений, обращает внимание подлинность драматической напряженности и трагического накала, которые внесены композитором. Рубинштейн убедительно показывает посредством этого подлинность и глубокий философский смысл борений и конфликтов, пришедших в судьбу и жизнь героя, охвативших его духовных порывов и побуждений, которые породили в нем эти борения и конфликты. Все то же – трагический надрыв и максимальную драматическую напряженность, подчеркивающие подлинность охвативших героя порывов и борений, слышатся в дальнейшем развитии темы «возвышенных и прекрасных мечтаний»: из характера ее звучания кажется, что для героя в его побуждениях все серьезно, что он готов радикально переменить судьбу, сломать привычный и налаженный уклад жизни, обречь себя на странствия и испытания, лишь бы обрести желаемое, прикоснуться к возвышенным метам и целям, найти их осуществление. В конечном итоге – готов на что угодно, лишь бы ощутить возможность в жизни «подвигов» и «свершений», «духовно возвышенного и благородного», а не одного лишь всеобъемлющего торжества обыденной пошлости и пустоты, и удивителен тот факт, что музыка говорит об этом, передает эти глубочайшие смыслы и переживания едва ли не более проникновенным и убедительным, символичным и емким языком, нежели слово и литературно-сюжетная действенность и событийность. *В целом – все это подчеркивает и выражает авторское, философское понимание композитором воплощаемого им литературного сюжета, ключевых смыслов и коннотаций такового.* Симфоническая поэма «Дон Кихот» – произведение, в котором Рубинштейн совершенно решает стоящие перед ним творческие и художественные задачи, добивается символичного, внятного и емкого раскрытия литературных и философских смыслов воплощаемого сюжета, через столь излюбленный им метод контрастно-тематической полифонии, и мы сталкиваемся с подобным в самом начале произведения. Вслед за темой фанфар и ударами оркестра, символизирующими мощь и суть охвативших героя порывов и жажды свершений, на объемном и глубоко басовом звучании, возвращается «деревенская» тема – контрастирующая с «героическими» мотивами, окрашенная в трагические и «метафизические» тона, она становится внятным образом «агонии» привычной, налаженной жизни, оставляемой героем, гибнущей во власти обуревающих, захвативших его стремлений, обреченной уступить место в судьбе героя чему-то иному. Охватившие героя порывы и побуждения рушат его привычную обывательскую жизнь, ставшую для него внезапно нестерпимой и неприемлемой, приводят ее к крушению – обработанная так, как описано, деревенская тема становится образом драматических, радикальных перемен в судьбе героя, его решимости и готовности отвергнуть привычное, сказать «нет» тому, с чем еще недавно находился в мире, ввергнуть себя в странствия. Звучание темы слышится словно бы голосом «агонии» этой отвергаемой героем, рушащейся во власти захвативших его порывов, тошнотворно пошлой и бессмысленной, но налаженной и безопасной, привычной обывательской жизни, на смену которой в судьбе героя грядут горизонты странствий и неведомого. Все верно – обретающая подобное звучание, она становится образом драматических, радикальных перемен в судьбе героя, крушения привычного, налаженного и безопасного уклада его жизни, к которому привели охватившие Дон Кихота нравственные и духовные порывы, благородные мечтания и стремления. А что же, что же грядет на смену? Ответом служит вновь возвращающаяся тема «прекрасно-возвышенных» мечтаний, однако – особенность состоит в том, что в этот раз композитор проводит и развивает эту тему с максимально и внутренне напряженным, драматическим «нарастанием», и чем более тема «повышается», уносится «вверх», к «бесконечным далям и горизонтам» в ее развитии, тем более ее звучание становится надрывным и напряженным, чуть ли не трагическим. Всем этим композитор еще раз подчеркивает ощущаемые

и осознаваемые им в сюжете смыслы трагического конфликта духа в человеке, порывов и побуждений духа, с опошленной, социально-повседневной данностью существования и судьбы человека, внутренняя надрывная напряженность в развитии темы звучит подчас так, что подлинные в их «высоте» мечтания и порывы слышатся тем, во имя чего должно и приемлемо рисковать, самым радикальным образом менять судьбу, обрекать себя на испытания, быть может – даже погибнуть. Еще точнее – звучание темы и характер ее развития говорят о том, что этим «мечтания и порывы» являются для самого героя, что героем в отношении к нем владеет подобная решимость. Кажется из характера звучания темы, что Дон Кихот готов погибнуть, лишь бы достигнуть высокой цели «подвигов» и «благородного служения», осуществить охватившие его стремления и мечты, прикоснуться к ним, готов на что угодно ради этого. Описанные особенности в развитии темы словно бы превращают ее во внятный образ-символ порывов и побуждений духа, вступающих в трагический конфликт с обыденным, с властью и всепоглощающим торжеством обыденного, трагического, раскалывающего судьбу человека и становящегося ее глубинным противоречием, стремления освободиться от тисков и пут обыденного. В звучании темы нет ничего «фабульного», «гротескно-гиперборлизированного», напротив – она слышится с трагизмом и драматическим надрывом, словно бы раскрывая всю серьезность и подлинность пришедших в судьбу героя конфликтов и дилемм, подлинный трагизм в отношениях духовного и личностного в человеке с «обыденной» данностью его существования и судьбы. Драматическое напряжение и надрыв в развитии темы звучат с такой подлинностью, с такой силой убедительности, что становится очевидным – поступки Дон Кихота, проснувшиеся в идальго мечты и порывы, вовсе не являются в ощущении и понимании композитора охватившим героя и забавным «безумием», отношение композитора к ним совершенно инаково: он видит в них подлинность и трагизм духовных порывов в человеке, конфликт таковых с обыденной данностью существования и судьбы человека, и дает слушателю воспринять и прочувствовать это понимание в характере звучания и развития темы. «Вальсообразная» тема Санчо Пансы разворачивается сразу за этим, вступает в контрастно-полифоническое взаимодействие с темой мечтаний, и слушателю предстает музыкально нарисованный, ставший для пространства человеческой культуры наиболее знаковым, образ странствующего рыцаря и его спутника. «Оптимпистически-помпезное», «мажорное» звучание начальной темы становится целостным завершением «музыкальной главы», экспозиции произведения, словно бы открывающим дорогу к грядущим событиям сюжета. *В музыке произведения поражает с самых первых звуков даже не просто искусность и целостность композиционного построения – поражают символизм тем, их взаимодействия и развития, смысловая емкость музыки, поражает в конечном итоге именно то, что все это возможно расслышать, воспринять и понять в музыке, предстающей сложным, но внятным и выразительным, вовлекающим в себя «текстом смыслов».* Говоря иначе – что все это действительно есть в музыке, действительно запечатлено и выражено в ее образах и темах, во взаимодействии и развитии таковых, и потому же может быть прочувствовано и «расслышано», «считано» и воспринято вдумчивым, привыкшим к диалогу с музыкой слушателем, в конечном итоге – что музыка произведения настолько символична и смыслово богата, побуждает к такому диалогу и подразумевает его. Центральный сегмент композиционной структуры произведения посвящен символичному музыкальному «описанию» странствий Дон Кихота и его спутника в поиске подвигов и свершений, в движении к «возвышенным мечтам и целям», из всего множества происходящих с героем по литературному сюжету событий, композитор должен был отобразить наиболее символические, раскрывающие ключевые литературные и философские смыслы сюжета в целом, воплотить их языком тем и образов музыки, соответственно выстраивая взаимодействие и развитие таковых. Скульптурно простыми средствами выстроена как таковая тема «странствий» Дон Кихота и Санчо Пансы. Несколько раз эта тема

вступает во взаимодействие с постепенно «нарастающей» и набирающей силу звучания темой «прекрасных и возвышенных мечтаний» героя о служении Даме Сердца и благородных делах, и перед слушателем, с по-истине «текстуальной» внятностью, встает образ заблуждений и разочарований Дон Кихота, его укрепляющегося раз от разу желания верить, что невзирая на все разочарования, он все же прикоснется к мечте и найдет Прекрасную Даму. Вот, перед восприятием слушателя встает «подвиг» освобождения Дон Кихотом каторжников – композитор рисует образ события с безошибочной внятностью и смысловой емкостью, соединяя в одно целое помпезную начальную тему с той «героической» темой, которая появляется в развитии экспозиции произведения, и трагические тона, в которые окрашено завершение этого музыкального фрагмента, более чем ясно говорят о том, чем закончился «подвиг» героя, порождают в слушателе убедительное ощущение, что ничего, кроме горьких разочарований, его на избранном пути не ждет. Бал у герцога и герцогини в городе Тобоссо, как одно из знаковых событий сюжета, а возможно так же и иные события, в которых Дон Кихоту так же казалось, что он наконец-то обрел, встретил Прекрасную Даму сердца, переданы композитором собирательно и емко – тема «возвышенных мечтаний» последовательно взаимодействует с темой, выстроенной на основе народного испанского танца, она развивается в этом сегменте композиции с тем же драматическим надрывом, «возносящим» и внутренне напряженным движением, еще раз указывая на подлинность и трагизм владеющих героем мечтаний и порывов, на трагическую судьбу, которая таковым уготована. На наиболее кульминационном, напряженном и «уносящем» моменте в развитии темы, она вступает во взаимодействие с темой Санчо, и перед слушателем словно бы живую встает уговоры и мольбы вернуться, оставить опасное и напрасное путешествие, с которыми верный спутник обращается к идалго. Полифоническое взаимодействие «темы мечтаний» с «испанской» темой, выстроенное в осветлено- оптимистических тонах, словно бы символизирует решимость героя в его побуждениях, его нежелание слушать уговоры, смотреть в глаза трагической, торжествующей реальности обыденного, в которой нет подвигов и свершений, благородных порывов и чувств, побуждающих к служению Прекрасных Дам и легендарных злодеев, с которыми возможно было бы сражаться во имя добра и защиты угнетенных, нет ничего, кроме пустоты и тоски, отчаяния и безнадежности, лишенной всякого смысла серости и пошлости. Полифоническое взаимодействие этих тем слышится целостным образом веры героя в реальность его мечтаний, в возможность прикоснуться к ним, его решимость бороться за это... Однако – цепь разочарований и неудач безжалостно обнажает то, чему герой не решается или не попросту может смотреть в глаза – после короткого интермеццо из «темы странствий», на тяжелом, проходящем на контрабасах звучании, напоминающем удары набата или грозную поступь судьбы и неотвратимости, возвращается «деревенская» тема, в экспозиции произведения символизировавшая убогость обыденной провинциальной жизни, против которой в герое восстают благородные порывы и побуждения его духа. Вот именно здесь эта тема раскрывается с потрясающим и неожиданным символизмом, становится образом трагического и неборимого, довлеющего не просто над героем, а вообще над человеком рока обыденности, неотвратимо приговаривающего к крушению и гибели самые благородные побуждения и порывы, рано или поздно торжествующего над человеком, невзирая на его попытки вырваться, освободиться от душных пут и тисков такового. «Набатное» звучание темы таково, что она словно бы говорит слушателю – от судьбы и рока обыденной пошлости, от того, из власти и пут чего герой так надрывно и трагически стремился вырваться, ему не дано уйти, и чем более герой познает неудач и разочарований в его мечтах и порывах, тем более грозно заявляет о себе и своих «правах», неотвратимо торжествует над ним судьба, которой он в начале сюжета бросил вызов. Полифоническое взаимодействие этой темы с темой «странствий», которая обретает в обсуждаемом фрагменте композиции облик «героического марша», подчеркивает именно

эту мысль – самые возвышенные, подлинные и благородные порывы и побуждения духа обречены трагически погибнуть в будто рок необоримой власти обыденной пошлости, обыденной данности существования и судьбы человека. Это, основанное на полифонической технике взаимодействие тем, привносит в развитие композиции и музыкальную ткань произведения, раскрывающую и воплощающую литературный сюжет с наиболее важными смыслами и коннотациями такового, тона подлинного трагизма и внятного, глубокого философствования в конве проходящей через все произведение рефлексии над трагическим конфликтом духовного и «возвышенного» в человеке с подобной року, обыденной данностью его существования. Образ рока обыденности, торжествующего над героем по мере наступающих его разочарований, в крушении его порывов, мечтаний и надежд, в который композитором осознанно и художественно выразительно превращена «деревенская» тема, во первых – является ключевым в отношении к композиционной структуре произведения, проводящей в себе как чисто сюжетно-литературные, так и глубокие философско-смысловые связи (над героем необоримо и безнадежно торжествует та пошлость обывательской жизни против которой он изначально восстал в охвативших его духовных порывах), а во-вторых – *не оставляет сомнений в авторской философской трактовке композитором воплощаемого сюжета, и в опосредовании таковой так же выступает ключевым.* Собственно – речь идет о центральном художественно-композиционном приеме, призванном раскрыть философско-смысловые коннотации воплощаемого литературного сюжета в том, как они понимаются самим автором. «Деревенская» тема осознанно превращена композитором в образ «рока», неумолимо торжествующей над героем судьбы, он словно бы выражает, внятно и убедительно передает этим ту мысль, что над героем необоримо довлеет та пошлость и власть обыденного, из которой он так надрывно и трагически стремился вырваться в охвативших его порывах и побуждениях, от которой он попытался освободить свою жизнь – подобная «игра» темой и ее глубоко семиотичная, художественно продуманная обработка, исключают возможность какой-либо иной интерпретации. Образ обыденности как торжествующего над героем по мере неудач и разочарований рока, в который превращена «деревенская» тема, принципиален для композиционной задумки и структуры произведения, призванных проводить философские смыслы и идеи сюжета в том, как таковые понимаются и ощущаются автором. В формальной конве сервантесовского сюжета – напомним, что существует множество, зачастую полярных и противоречивых интерпретаций этого сюжета – героем владеет «безумие», избавлением и освобождением от которого становится в конечном итоге его возвращение в родную деревню, к «нормальной», обывательской жизни, против которой он в начале сюжета, под влиянием чтения рыцарских романов, и то ли действительно овладевших им безумных фантазий, то ли проснувшихся в нем благородных, «высоких» порывов и побуждений духа, «взбунтовался» (собственно, Сервантес оставляет читателю возможность «гадать» об этом и самое широкое поле для интерпретаций). Однако – в музыкальном изображении Рубинштейна, философская конва событий сюжета предстает в совершенном ином свете, в иной трактовке: крах побуждений и порывов героя, цепь наступивших его в движении к мечтам неудач и разочарований, представлены в образе торжествующей над ним вместе с этим как судьба обыденности, пошлой обывательской жизни, против которой он, во власти охвативших его порывов и стремлений восстал, из тисков и пут которой он попытался вырваться. В той же мере, в которой героя, в его странствиях и исканиях порывах и мечтах достигают неудачи и разочарования, над ним торжествует та пошлость обыденного, из которой от отчаянно и трагически попытался вырваться в завязке событий сюжета, ведь возвращение к ней становится в его жизни неотвратимым – об этом говорит деревенская тема экспозиции, в ее «набатном» звучании превращенная в образ «рока». Формальная конва литературного сюжета побуждает рассматривать поступки героя как охватившее его безумие, а крах его мечтаний и порывов, прекращение его странствий и возвращение к привычному, обывательскому укладу

жизни – как освобождение и избавление от «безумия», «умиротворение» и возвращение к жизни «нормальной», однако – в своей авторской композиторской трактовке, через превращение «деревенской» темы в образ трагически довлеющего и вступающего в свои права рока, Рубинштейн задает совершенно иное понимание и ощущение событий сюжета, их философских смыслов и коннотаций. Обыденное, из пут и тисков которого герой попытался вырваться во власти то ли «безумных» фантазий, то ли благородных и подлинных порывов, предстает во внятной и символичной трактовке композитора не лоном «нормальной жизни», «счастья» и «умиротворения», а трагически торжествующим и довлеющим над героем «роком», оказавшимся в его жизни необоримым – об этом говорит вариативная обработка «деревенской» темы в центральном сегменте композиции произведения. Все дело именно в том, через такую обработку «деревенской» темы обыденность, обывательски пошлая жизнь, с которой герой трагически расстается в начале сюжета, музыкально представлена именно в образе довлеющего и торжествующего рока – это не оставляет сомнений относительно философской трактовки композитором сюжета, ощущения и понимания им философских смыслов и коннотаций сюжета, пронизывающих таковой событий. Обыденное и обывательски пошлое, из чего герой попытался вырваться и освободиться в начале повествования, музыкально представлено как довлеющий и необоримый «рок» – этим, собственно, все сказано, и философские коннотации и смыслы сюжета в его музыкально-симфоническом воплощении и авторском понимании композитором, расставлены таким художественным ходом с предельной ясностью. *Возвращение к «привычному», обывательски пошлому укладу жизни, неотвратимо грядущее по сюжету вместе с цепью неудач и разочарований, крахом мечтаний и порывов, музыкально изображено таким приемом не как «умиротворение и «избавление от безумия», а как трагедия героя и его судьбы.* Вот, еще раз вступает «сплавленное» звучание героической и начальной темы, и перед слушателем встает последний «подвиг» Дон Кихота – сражение с ветряной мельницей, и трагические тона, в которые окрашено стремительное и напряженное, люющее могучим потоком звучание этого музыкального образа, внятно указывает слушателю на близящуюся развязку в судьбе героя. Сюжетная развязка, представляющая собой битву Дон Кихота с его переодетым в рыцаря односельчанином, которая положила конец странствиям идальго, превращена композитором в кульминацию произведения, причем превращена и с чисто «живописной», художественной выразительностью, и с глубоким символизмом. В тему, призванную музыкально изобразить нарастающее сближение перевесивших копыта всадников, превращена опять-таки та же «деревенская» тема, ставшая незадолго перед этим образом неотвратимо торжествующей над героем по мере разочарования и неудач судьбы – ведь и по самой фабуле сюжета (переодетый в рыцаря односельчанин), и по самым глубоким философским смыслам сюжета, над героем как судьба торжествует именно та пошлость обыденной провинциальной жизни, уйти от которой его позвали проснувшиеся в нем благородные порывы и побуждения духа. *Ведь схватка Дон Кихота с переодетым в рыцаря односельчанином – это и кульминация драмы его порывов и странствий, и его финальное сражение с судьбой и теми обстоятельствами своей жизни, против которых он восстал то ли во власти безумия, то ли в пробуждении в нем благородных порывов и побуждений духа, и подобное построение композитором темы схватки, как и многое иное в произведении, символически говорит и напоминает слушателю об этом.* Художественно-философский символизм – парадигма музыкального творчества, в которой Рубинштейн работает последовательно и на протяжении всего своего творческого пути, в особенности так это именно в его симфонических поэмах и картинах, как жанр подразумевающих обращение к подобной парадигме: в этом причина, по которой музыкальные произведения композитора как правило напоминают и представляют собой сложный, пронизанный множественными и глубокими смысловыми связями, требующий вдумчивого прочтения «текст». В этом же причина, по которой в этом «тексте», то есть

в произведениях Рубинштейна, в их образах и темах, в их общей композиционной структуре, практически никогда нет ничего именно *смыслово* «случайного» и «невзаимосвязанного», и подобного композитор не допускает в том числе и в описываемом кульминационном моменте «последнего сражения» Дон Кихота. Говоря иначе – композиционная структура произведений Рубинштейна, взаимодействие и развитие в них музыкальных тем и образов, как правило определены не моментами чисто «музыкального» характера, не аспектами «композиторской техники», то есть возможностями музыкальной формы, присущей образам и темам, а прежде всего глубоким художественным символизмом образов и тем, произведений в целом, ощущением композитором *выразительных* возможностей тем и продуманным раскрытием смыслового потенциала таковых. *Финал произведения, следующий за смысловой, сюжетной и композиционной развязкой, композитор строит именно так, чтобы подчеркнуть раскрытую нами философскую конву в понимании и трактовке сюжета.* По формальной линии сервантесовского сюжета, сражение с односельчанином, в котором Дон Кихот, дав обет вернуться в родной дом, был повержен, стало «освобождением» героя от «безумия» и порожденных безумием странствий и мытарств. Сервантес подчеркивает, что вернувшись в родную деревню, идальго вновь, безо всякого «бунта» и «конфликта», влился в лоно серой и тривиальной жизни, против которой «восстал» в начале повествования, и умер «в мире», «как не случилось ни одному странствующему рыцарю». *Рубинштейн «музыкально» рисует финал сюжета и судьбы героя совершенно иначе – завершающий сегмент композиции произведения построен на попеременном или же полифоническом взаимодействии со вспомогательными темами и мотивами тем экспозиции, героико-помпезной темы «вступления» и темы «возвышенных мечтаний».* Разворачивающиеся вслед за кульминацией, проникновенно-сентиментальные мотивы и тона, глубоко затрагивают слушателя, заставляют его испытать сострадание к герою, образ безнадежного краха мечтаний и порывов героя, который создан с их помощью, обладает внятной трагической окраской. Полифоническое взаимодействие «шагообразных» тонов на духовых, выстроенных в ритме «grave», с элементами темы «вступления», выразительно и проникновенно рисует образ возвращения потерпевшего крах идальго, словно бы одновременно указывая слушателю и на то, чем все закончилось, и на то, с чего все начиналось. Возвращение Дон Кихота в родное селение предстает благодаря такому художественно-композиционному решению не «избавлением от безумия» и возвращением к «нормальной», обывательской жизни, а именно крахом самого подлинного и благородного, трепетного в герое, во всем трагизме этого. Далекими от литературного образа «умиротворения» и «достойной» в ее покое смерти, предстают и завершающие произведение мотивы и тона – отдающее подобным «благостным умиротворением» звучание фанфар, призванное символизировать «объятия родного дома», готового принять скитальца, очень быстро сменяется гротескно-трагическими и «саркастическими» тонами на диссонирующих, уменьшенных интервалах, вслед за которыми наступает трагически же окрашенная оркестровая кода. Вследствие этого, слушателю предстает вовсе не образ «умиротворенного» завершения судьбы героя и его «упокоенной» смерти – звуки музыки рисуют образ краха, трагического финала проснувшихся в герое, и заставивших его «взбунтовать» против рока обыденной пошлости, стремлений и порывов. Финал судьбы героя композитор рисует трагически, противоположно «умиротворению», в русле которого он выписан в литературном сюжете, таковой предстает в музыкальном изображении образом краха подлинных и возвышенных порывов героя, охвативших героя благородных побуждений духа. Кажется из звуков музыки, что этот крах стал и духовной, и физической смертью героя. Все это вместе не оставляет сомнений относительно философской трактовки композитором воплощаемого литературного сюжета, емко и внятно выраженной в музыкальной тактике и целостной композиционной структуре произведения, ощущения и понимания им основных философских смыслов, линий и коннотаций сюжета.

Собственно – музыкальная ткань произведения, включающая и образность, и определенный характер композиционного взаимодействия и развития образов и тем, с первых и до последних звуков глубоко символична и философична, воплощает собой философскую трактовку композитором воплощаемого им литературного сюжета, смыслов и коннотаций сюжета.

Все то же самое – глубокий художественный символизм, объемлющий не только сюжетно-литературные, а и философские смыслы, пронизывающий как образы и темы музыки, так и характер их композиционного развития и взаимодействия, мы обнаруживаем и в симфонической картине «Иван Грозный», завершенной Рубинштейном за год до поэмы «Дон Кихот». Символизм музыки становится у Рубинштейна прежде всего тончайшими композиционными связями внутри целостной музыкальной ткани произведений, которые при этом являются в первую очередь *смысловыми*. Образы и темы симфонической поэмы «Иван Грозный», сами по себе обладают исключительным символизмом, смысловой ёмкостью и многогранностью. Помпезная, полная одновременно и «лучезарного», и тяжеловесного, могучего величия тема вступления, ёмко символизирует и деспотическую власть ставшего легендарной фигурой царя, и создаваемую, утверждаемую ею русскую державность, и как таковой контекст общих исторических обстоятельств, на фоне которых разворачиваются события литературного сюжета А. Мея и драмы персонажей. Тема вступления вновь возвращается после сменившей ее, проникновенно-фольклорной по стилистике и структуре «темы Ольги», и выступает уже образом ухаживаний грозного царя, сердце которого пленила прекрасная псковитянка. Личное и общее, их события и драмы, неразрывно и сущностно переплетены в литературном сюжете, борьба героев за любовь сплавлена в нем с исторической драмой становления деспотического государства и подавления остатков свобод древнейших русских городов, и так это конечно же и в образах музыкального произведения, воплощающего сюжет. Ухаживаниям царя суждено быть отвергнутыми – у царя есть соперник, сердце красавицы-псковитянки принадлежит новгородцу Туче, образ этого создан через тему «царского гнева» (в которой конечно же прослеживается структурное родство с помпезной и величавой темой вступления), и ее взаимодействие со вспомогательной темой, драматичной и нарастающей в ее звучании, и с почти «текстуальной» внятностью символизирующей отказ Ольги, ее решимость бороться до последнего, но сохранить любовь и верность суженному. Гнев, порожденный глубоко личными причинами, выливается в исторические решения и поступки царя-деспота, в его окончательное решение подавить свободный и непокорный Новгород – город, где живёт похитивший сердце псковитянки соперник. Решение это проведено в оркестре с максимальной «внятностью» – через характерные, подчеркнутые литаврами удары оркестра, которые в финале произведения станут образом казни Тучи, так и не побежденного царем в сердце Ольги. Далее звучание тем развивается стремительно и с драматической напряжённостью, музыкально подчеркивая исторические события, развернувшиеся вслед за гневом царя и его решением. Отдельно поражает ее символизмом и художественной выразительностью центральная «царская» тема – сложная по структуре, она одновременно олицетворяет и деспотическую волю царя, и его напор в борьбе за выбранные цели, и его сияющее величие торжество в успешном осуществлении целей и планов. Воспитанный в дружбе и личном знакомстве с Мендельсоном, Шопеном и Листом, композитор всю жизнь увлечен проникновением в тайну сущностного родства музыки и поэзии, причем не просто в плане способности этих видов искусств служить и языком философских прозрений и откровений, и способом их обретения, философского мышления в целом, а прежде всего – в аспекте ритмической, метрированной структуры художественной ткани. Эти искания и обретенные в них плоды, мы прослеживаем в «царской» теме – ее ритмическая структура чуть ли не впрямую заимствована из тех архаичных поэтических метров, которые Лермонтов, к примеру, использует в его «песнях» и поэмах на темы эпохи Ивана Грозного. Та кульминационная часть темы, которая символизирует торжество царя и его воли в победе над непокорными городами, построена с контурным и утонченно ненавязчивым использованием

«фольклорных» элементов – ее ладно-гармоническая структура включает в себя тона «колокольного боя» и «ниспадающие» гармонические движения, характерные для русских танцевальных мотивов. Однако – такой «контурности» и строгой целесообразности в обращении к «фольклорным формам», которая была поставлена композитору в этом произведении в упрек (в музыке на русский сюжет якобы нет «подлинной русскости», под чем понимается выпуклое, довлеющее и эстетически самодостаточное использование элементов народной музыкальности), оказывается вместе с тем достаточно для создания символического, смыслово емкого и выразительного художественно-музыкального образа, в известной мере хрестоматийного его достоинствами, и в его сути и символизме перекликающегося с образами Ивана Грозного, создающимися в русской литературе этого периода. *Вообще – симфоническая картина «Иван Грозный» выступает произведением, могущим служить образцом художественно адекватного, соразмерного и целесообразного использования в музыкальном творчестве «фольклорности», включающей как музыкальные формы и общую стилистику образов и тем, так и художественную переработку соответствующих мотивов.* В «фольклорном» ключе созданы проникновенные, исключительные по силе и красоте художественной выразительности темы Ольги и Тучи, «фольклорные» элементы контурно использованы в построении «царской» темы, и этого оказывается достаточно для создания музыки, богатой смыслами и художественным символизмом, сочетающей таковые с эмоциональной проникновенностью и способностью к глубокому воздействию на восприятие слушателя. Целостный образ соперничества царя и новгородца, а так же борьбы остатков свободы старых русских городов с утверждающей себя деспотической властью, емко и символично создан через столь любимое композитором, сложное полифоническое взаимодействие темы Тучи с «царской» темой. Мощное кульминационное звучание последней, создаёт образ победы и торжества царя над непокорными городами, а те же удары оркестра, которые в начале произведения символизировали трагические, порожденные гневом и отверженностью решения властителя, становятся чуть ли не визуальным образом казни царем своего соперника. В целом – как в описываемых произведениях, так и в большинстве музыки композитора, поражают именно глубочайший художественный символизм, достигающий нередко почти «текстуальной» внятности, смысловая ёмкость и многогранность. *Образцы искусства художественно-философского символизма в музыке, делающего доступными воплощение и разработку сюжетов, сложнейших как по их чисто литературной фабуле, так и по множественным философским коннотациям и смыслам – вот, чем предстают слушателю описанные здесь симфонические поэмы и картины Рубинштейна, и именно поэтому, на основе опыта вдумчивого и глубокого восприятия, цинизм и нарочитость, с которыми эти произведения традиционно отвергаются и лишаются в русском музыковедении художественной ценности, предстают в особенности шокирующее.* О поэме Фауст вскользь бросается, что она представляет собой «нечто художественно неудобоваримое», о поэме «Дон Кихот», ценность которой в особенности исключительна, поскольку в истории классической музыки, помимо нее, существует лишь ещё одна разработка этого сюжета в таком жанре Р. Штраусом, с цинизмом откровенного противоречия истине отмечается, что она представляет собой «плоскую музыкальную копию чисто сюжетной канвы литературного произведения». О симфонической картине «Иван Грозный» со смакованием подчеркивается, что «Римский-Корсаков с возмущением ушел с ее премьеры», сам факт чего, подразумевается, раз и навсегда очертил художественный уровень этого произведения. При этом, забывают упомянуть, что сам Римский-Корсаков в этот период с трудом создаёт произведения этого жанра на куда более простые сюжеты («Садко», к примеру), и в плане символизма и художественной выразительности гораздо более блеклые и плоские, перерабатывавшиеся им спустя десятилетия с целью привести их в более менее завершённый и полноценный вид. Забывают отметить, что спустя несколько лет большая часть произведений этого композитора, написанных в попытке овладеть языком и инструментарием «классического» музыкального наследия, будут

по справедливости вызывать насмешки их откровенной неудачностью, причем с самых разных сторон. Забывают указать и на тот факт, что в наследии Римского-Корсакова, постулируемого на роль классика-основоположника русской музыки, очень значительно число произведений именно неудачных, обладающих только вот той самой пресловутой «исторической ценностью», к которой столь же упорно, сколь по результатам безуспешно, пытались свести композиторское творчество Рубинштейна. *Забывают так же отметить, что произведения на фило-софски символические сюжеты из европейского культурного поля, в русле адекватного тако-вым музыкального и стилистического языка, композиторами «могучей кучки» создавались исключительно мало и по большей части неудачно – программно и длительно возводившиеся стены неприятия, предубеждений и шор в отношении к стилю и наследию европейской музыки, обращались неспособностью с творческой ограниченностью и вдохновенностью ощущать вос-требованный такими сюжетами музыкальный язык, отсутствием инструментария для их состоятельной разработки, как таковой ограниченностью творчества этих композиторов в горизонтах сюжетности и художественных замыслов.* Отношение подобного рода к обсуж-даемым произведениям Рубинштейна, и его композиторскому наследию в целом, традици-онно и в течение почти полутора веков преемственно, имеет глубинные причины, и не может быть объяснено только полемикой противоборствующих художественных лагерей, превратив-шейся в советский период в цепь эстетических идеологем, фундаментальных клише стерео-типов узаконенного художественно-эстетического мировоззрения. В поэмах «Фауст» и «Дон Кихот» вызывало неприятие очевидное – обращение к сюжетности и стилистике, считавшимся «чуждыми» творчеству и художественно-национальной идентичности русского композитора (подобное происходило и в отношении аналогичных произведений Чайковского самых разных жанров). Кроме того – к той стилистике и сюжетности, творчество в которых было попросту недоступно композиторам «могучей кучки», ещё при жизни возводившихся в ранг корифеев и классиков русской национальной музыки. В отношении к симфонической картине «Иван Грозный» основные упрёки состояли всегда в том, что в ней якобы звучит «не русская» музыка, что «русская», обладающая фольклорно-стилистическим своеобразием музыка на «русский» сюжет, должна писаться «иначе». *При этом – под подобным «иначе» понимались эстетические установки и предпочтения, взгляды на музыку и ее «национальный характер» лишь одной опре-деленной школы, мыслившей таковые при этом абсолютными и незыблемыми, единственно приемлемыми и легитимными в пространстве русской национальной музыки.* Под преслову-тым «иначе», понимались довление и выпуклость «фольклорной» стилистики, всеобъемлю-щее использование переработки «фольклорных» мотивов как основы создания образов и тем, а так же – пренебрежение теми данными в опыте «классического» наследия принципами ком-позиции, с помощью которых Рубинштейн как раз и достигает глубочайшего, удивительного символизма музыки его произведений. Собственно, не будет откровением констатация того факта, что эстетика «могучей кучки» представляла собой своеобразное музыкальное «сектант-ство» и «старообрядничество» – в смысле исповедания «народничества» и парадигмы некоего «художественно-эстетического фундаментализма», тенденциозности и догматичности эстети-ческих представлений и установок, взгляда на цели, идеалы и предназначение музыкального творчества, в конечном итоге – в плане исповедания «сакрального» идеала создания музыки, обладающей стилистическим, «фольклорно-национальным» своеобразием. Прежде всего – в плане культа создания «национальной», обладающей «национальным характером и своеоб-разием» музыки, исповедания взгляда на музыку как искусство «всеобъемлющее националь-ное», призванное служить «национального» толка эстетическим идеалам, замкнутое на «наци-ональной» сюжетности и специфической «фольклорной» стилистике, мыслимой в качестве «эталонно национальной» и единственно приемлемой для творчества русского композитора. *Все, и зачастую с самых разных сторон, говорит о «художественном сектантстве», имею-щем истоки в социо-культурных аффектах и процессах (национализм, борения национальной*

идентичности, «народничество») – и «эстетический фундаментализм», сакральное исповедание «фольклорной» музыкальности в качестве языка и инструмента, «почвы» и истоков творчества национального композитора, и замыкание на таковой музыкального творчества, и «яростное», радикальное отрицание языка и творческого опыта, данного в «классическом», общем для мировой музыки наследии, и отдающие обрядностью и культом, попытки коллективного творчества на «русские» и «фольклорные» сюжеты в соответствующей фольклорной стилистике. Особенно примечательны и характерны именно попытки коллективного творчества в русле «фольклорности» – за ними совершенно очевидно стоят культ и исповедание «национальности» музыки в плане как определяющих ее творчество эстетических идеалов, так и ее «стилистического своеобразия», культ высшей ценности «национального» и «народного» в музыке, ее «национальной идентичности и сопричастности. Да и сам по себе творческий кружок, сформированный с целью изучения сакрализованной «фольклорной» музыкальной традиции, и создания на этой основе «национальной» и «русской» музыки, обладающей внятными «национальным своеобразием», слишком очевидно напоминал «художественную секту», объединенную исповеданием и культом «национального» и «народного» в искусстве, «национального» толка эстетических идеалов, «вера» которой была порождена прежде всего влиянием на область искусства и эстетического сознания глубинных социо-культурных процессов в России второй половины 19 века – национализма, борений национальной идентичности и «антизападнических» настроений, «народничества». «Сектантство» в деятельности и эстетике «могучей кучки» очевидно, о нем говорят в первую очередь столь характерные для подобных форм сознания тенденциозность и догматичность художественно-эстетических установок и взглядов, радикальная нетерпимость к мировоззренчески и стилистически «иному», ставшая отрицанием и нивелирующей этим кругом творчества в частности тех композиторов, которые впоследствии стали подлинными и выдающимися «лицом» русской национальной музыки, к примеру – Чайковского. Однако – никто и никогда не решался высветлить в общем-то уродливые противоречия и предрассудки, из которых по большей части было соткано эстетическое сознание «могучей кучки», тенденциозность и нередко смехотворную «мракобесность» взглядов и установок этого творческого круга, а так же порочные последствия гегемонии и влияния таковых в пространстве русской музыки «золотого века», ведь подлинное, обладающее общечеловеческим и непреходящим значением творческие свершения, скачки и горизонты развития, приходили в русскую музыку этого периода в основном именно вопреки взглядам и предрассудкам этого объединения композиторов. Более того – горизонты и этапы развития в сам «стасовский» и «кучкистский» круг, парадоксально и забавно приходили именно вопреки определяющим его эстетическое сознание, «сакральным» предрассудкам и установкам. Ведь утверждение «всеобъемлюще национального» взгляда на музыку как искусство, ее предназначения служить «национального» толка эстетическим идеалам, исповедание «национально-стилистического своеобразия» музыки как высшей художественно-эстетической цели, как мы неоднократно подчеркиваем в этом тексте, стало сущностной ограниченностью музыкального творчества, сужением его сюжетно-тематических горизонтов, его отдалением не просто от диалога с общекультурным пространством и вовлеченности в таковое, а от «экзистенциальных» горизонтов и целей в принципе. Факт в том, что мировоззренческо-идеологическое превращение деятельности «могучей кучки» в советский период в «стержень» и «определяющую линию» становления русской национальной музыки, исключало возможность критического и трезвого взгляда на таковую, на обосновывающие ее эстетически установки, а так же «априори» лишало права быть воспринятой и услышанной ту другую сторону русской музыки «золотого века», с которой кружок «кучкистов» находился в программном и непримиримом оппонировании. Говоря иначе (и возвращаясь к симфонической картине «Иван Грозный») – удивительная ее выразительностью, символизмом, уместным и одновременно ненавязчивым использованием «фольклорных» элементов музыка Рубинштейна, отрицалась и лишалась художественного зна-

чения лишь на том основании, что противоречила пристрастиям и предпочтениям, эстетическим идеалам определенного музыкального кружка, взглядам такового на музыкальное творчество вообще, на русскую музыку, ее «национальный характер» и принципы ее создания в частности. Увы – в знакомстве с традиционно принятыми и устоявшимися, считающимися «неприкасаемыми» оценками музыки композитора, зашоренность и нарочитость суждений, их пронизанность программной, идеологически и «корпоративно обоснованной» нацеленностью на отрицание и нивеляцию, предстает особенно шокирующей на фоне удивительных художественных достоинств этой музыки – символизм, смысловая глубина и выразительность, пронизанность философизмом, поэтикой и правдой экзистенциальной исповеди – которые обнажает непосредственный опыт вдумчивого и непредвзятого восприятия. Безусловно – превращение отрицания и нивеляции композиторского творчества Рубинштейна в программную идеологию, было в немалой степени связано с чисто корпоративными интересами «могучей кучки» и накалом ее противостояния с рубинштейновским лагерем «романтиков» и «неоклассиков», а так же манипуляциями с областью музыкально-эстетического сознания в советский период, подразумевавшими расставление предельно четких и ясных акцентов, максимальное упрощение взглядов на русскую музыку, ее историю и тенденции ее генезиса, «прекрасное» и «правильное» и «ошибочно-негативное» в ней. Собственно – вследствие исторически состоявшегося, залегшего в исторический фундамент русской классической музыки художественного конфликта, низложение Рубинштейна-композитора, его творчества и наследия, было в неотвратимо обусловлено и предсказуемо в той же мере, в которой композиторы «могучей кучки» официально постулировались в качестве «стержня» генезиса, исторического становления и формирования русской музыки, олицетворения «подлинных и прогрессивных тенденций» в таковой. Однако – подобное отношение наметилось ещё при жизни композитора, нивеляция и приговор забвения были выношены «стасовским кругом» и очерчены как установка сразу по его смерти – уже в некрологе «Руки Рубинштейна» Стасов выпускает в публику мысль о «великом и непревзойденном пианисте», но «несостоятельном», «изуродованном чуждыми влияниями и тенденциями», в целом «чуждом русской музыке и ее идеалам» композиторе, чисто композиторская популярность которого жидилась только на его пианистическом успехе и авторитете, и по-справедливости должна «кануть в лету». Славословие «рукам Рубинштейна», то есть великому, легендарному пианистическому искусству этого гениального и разностороннего человека, стало на деле довольно циничной уловкой полемизирующей и конфликтующей «корпорации», послужившей ключевым козырем в приговоре забвения для его композиторского наследия – в основе она превратилась в эстетическую идеологию, в клише музыкально-эстетического мировоззрения, которые и ныне являются решающими в оценке наследия композитора и вдохновляют «изыскания» российских музыковедов. Однако – дело конечно не только в этом: отмеченный художественный конфликт был глубинным и сущностным, олицетворял противоречие в пространстве становящейся русской музыки между тенденциями «романтического», экзистенциально-философского универсализма музыкального творчества, и тенденциями «музыкального национализма», ограниченным взглядом на музыку как искусство «всеобъемлюще национальное», стилистически своеобразное и ограниченное в этом. Сущностный универсализм музыкального творчества как языка и способа экзистенциального самовыражения, его неотделимые от этого диалогичность, общекультурная сопричастность и вовлечённость, стилистическая и сюжетно-тематическая открытость, «наднациональная» идентичность – вот то, что вызывало в композиторском творчестве Рубинштейна программное неприятие и отрицание при жизни, и это же — парадоксально, вопреки пройденным русской музыкой этапам развития и историческому торжеству несшихся в ее пространство Рубинштейном идеалов, тенденций и горизонтов – является тем глубинным, что побуждает сохранять «традиционную» верность этой позиции и сегодня. Из творчества Рубинштейна русская музыка предстает искусством, в той же мере сопричастным его национальным

истокам, в которой «романтическим» и общечеловечным, универсальным и «наднациональным», открытым общекультурных горизонтам – это было трагически неприемлемым в таком при жизни композитора, это же обуславливает отторжение и сегодня, в глубинном и парадоксальном сохранении «националистических» установок во взгляде на музыку как искусство. Увы – ничем «сущностным» и «правомочным» объяснить нивеляцию музыки Рубинштейна, проникновенной и глубокой, дышащей мощью самовыражения и движением философской мысли, пронизанной символизмом и нередко небывалой в силе ее воздействия на слушателя, конечно же нельзя. Эта музыка действительно очень часто звучит не «по-русски», в русле «обобщенно-романтической» стилистики – в этом состоит основной, предъявлявшийся ей, и постулировавшийся правомочной причиной для нивеляции, упрек. Однако – вообще *предъявляться* подобный упрек мог только в *националистически извращённом* взгляде на музыку как искусство, на ее идеалы, цели и эстетические горизонты, на критерии «прекрасного» в ней. *Только в извращённом, ограниченном социо-культурными тенденциями «национализма» и «народничества» взгляде на музыку и музыкальное творчество, могла быть нивелирована ценность проникновенной, пронизанной глубиной самовыражения, философизмом и символизмом музыки, не обладающей при этом внятным и «фольклорным» по принципу, «национально-стилистическим своеобразием», выстроенной в ином, нежели эстетически «сакрализуемый» и «вменяемый в императив», стилистическом ключе. Только в таком искаженном, заиоренном под влиянием внешних, а не «сущностно эстетических» факторов, взгляде и подходе, художественная ценность музыки могла ставиться в прямую зависимость от ее стилистических особенностей, от ее «национальной сопричастности и идентичности», достигаемой в первую очередь за счет ограниченности и своеобразия стилистики, в как таковой абсолютизации в творчестве и музыкально-эстетическом сознании дилемм и аспектов стилистики.* Собственно, конфликт Рубинштейна и «кучкистов» во многом был конфликтом профессионального художника, по сути своего творчества обладающего общечеловеческим масштабом, универсального в творчестве и художественно-эстетическом сознании, с аматорами, находящимися во власти националистических по сути, где-то забавных, но уродливых эстетических предрассудков, развитие которых парадоксально происходило в усвоении и восприятии того, что нес клеймимый «чуждым» и «не русским» художником, программно и «сакрально» отвергаемый оппонент. Конфликт Рубинштейна и «кучкистов», в исторической перспективе обернувшийся приговором и угрозой забвения для композиторского наследия Рубинштейна, олицетворял собой конфликт тенденций универсализма и национальной ограниченности в пространстве русской музыки «золотого века», ограниченность парадигмы национальной и художественной идентичности русского композитора и его творчества, насаждаемой ставовско-кучкистским кругом в пространстве национальной классической музыки. *Речь идёт о конфликте «романтических» и «универсалистских» по сути идеалов художественно-философского символизма, экзистенциально-философского самовыражения и диалога, со стремящимися к гегемонии в пространстве русской музыки эстетическими идеалами «национального» и «народнического» толка, аккумулирующими взгляд на музыку как искусство «социальное» и «всеобъемлюще национальное» – конфликте, олицетворением которого стало противостояние конкретных творческих персон и лагерей.* Описываемый конфликт и центральная для него дилемма «художественно-национальной идентичности» русской музыки, сводились к двум ключевым моментам – к ультимативному требованию «национально-стилистического своеобразия» русской музыки и превращения как ритмических и ладно-гармонических особенностей «народной музыкальности», так и обработано используемых «фольклорных» мотивов в целом, в доминирующий язык и инструмент музыкального творчества, единственно приемлемый источник творчества и вдохновения музыкальной мысли, и к радикально-яростным «антиевропейским» настроениям, означавшим программное отрицание как «романтического настоящего» европейской музыки со стилем и художественными идеалами

такового, так и ее классического наследия, данного в наследии опыта творчества и исканий, композиционной мысли, обнаружения и развития музыкальных и жанрово-композиционных форм. А потому же – к яростным «антиакадемическим» настроениям, к отрицанию *диалога с европейской музыкой*, ее опытом, наследием стилями, оплотом которого всегда являются в том числе и институты профессионального музыкального образования.

Дилемма «идентичности» композитора и его творчества, национальной и художественной, была поставлена в судьбе и творчестве Рубинштейна чуть ли не символически, фактически – она прошла через весь его творческий путь «красной линией», стала трагическим конфликтом его композиторской судьбы, трагедией отверженности его творчества и творческого наследия. Факт в том, что сам композитор, со всеми определяющими особенностями его творчества, без сомнения ощущал себя русским художником, частью становящейся русской национальной музыки, более того – длительное время был «лицом» этой музыки для европейской музыкальной культуры, и превратил в такое же «лицо» романтически-экзистенциального и универсального в характере творчества П.И. Чайковского. Собственно, из самых истоков творчества, и на протяжении всего творческого пути, композитор свидетельствовал сопричастность национальным истокам своего творчества, разностороннюю связь с культурно-национальным «лоном» такового – это выражалось и во внимании к «национальным» по характеру сюжетам, и в очень рано произошедшем обращении композитора к использованию «фольклорных» музыкальных форм, ритмических и ладно-гармонических особенностей народной музыкальности. Таковые начинают присутствовать в самых ранних его произведениях, значительно раньше, чем композиторы «могучей кучки», впоследствии возведенные в ранг «корифеев» русской национальной музыки, обращаются к их использованию и вообще к полноценному музыкальному творчеству. Симфоническая музыка начинает звучать у Рубинштейна «по-русски», с глубоким художественным ощущением и утонченным использованием выразительных возможностей «фольклорных форм», гораздо раньше, чем у «корифеев» – в Третьей симфонии, написанной в 1857 году (достаточно вспомнить, что единственную попытку написать одночастную симфонию, М. Глинка осуществил в «итальянской» манере, а русская по стилистике, Первая симфония Римского-Корсакова, появится на свет лишь семь лет спустя). Если же говорить о серенаде из ор. 22, то музыку, настолько подлинно «русскую», пронизанную глубиной самовыражения и ощущения «фольклорных форм» как языка такового, в творчестве «корифеев» возможно встретить совсем не часто. Вовсе не часто у апологетов «фольклорности» и характерных для нее музыкальных форм, такие формы, или достаточно откровенная обработка «фольклорных» мотивов, становятся символичным, вдохновенно-поэтичным и выразительным языком для сложных смыслов эмоционально-нравственного, экзистенциального и философского плана. К великому сожалению, «фольклорные» формы и мотивы, нередко привносятся композиторами «могучей кучки» в музыку довлеюще и «художественно-самодостаточно», а не как совершенный и глубоко прочувствованный язык и инструмент выражения, что и не удивительно, ведь «национальное» и «фольклорное» мыслится ими прекрасным и ценным в музыке «само по себе», превалирует в их установках над художественно-эстетической ценностью самовыражения, его глубины и правды, возможностей философского осмысления мира в музыке. *О том, насколько Рубинштейн ощущал себя русским художником и композитором, а свое творчество – глубоко связанным с пространством русской культуры, музыкальной и в целом национальной, отдельно и бесспорно говорят его просветительские усилия, объемлющие как создание и развитие системы профессионального музыкального образования в России, так и последовательное, утверждаемое в противостоянии, обращение к диалогу с европейской музыкой, ее наследием, идеалами и горизонтами, исканиями и выдающимися свершениями ее романтического настоящего. Все в творчестве и просветительской деятельности Рубинштейна говорит о том, что он ощущает глубокую, неразрывную связь с Россией и русской культурой, что романтически-экзистенциаль-*

ный универсализм творчества и эстетического сознания, глубокая и сущностная «европейско-романтическая» сопричастность такового, никоим образом не противоречат в нем его «национальной», «русской» идентичности как художника – на протяжении всего пути, при внятном свидетельствовании и сохранении, последовательном углублении связей творчества с «национальными» истоками, Рубинштейн не отделяет одного и другого, русская музыка ощущается им неотъемлемой частью музыки европейской и де факто общемировой, стоящей перед теми же художественно-эстетическими дилеммами, обращенной к тем же идеалам, целям и горизонтам исканий. Рубинштейн ощущает себя глубоко связанным с Россией, с пространством русской музыки и культуры, однако «не так», как это навязывается и предписывается, в соответствии с художественно-эстетическими идеалами и установками, отличными от постулируемых в качестве «единственно приемлемых» для русской музыки, принося в нее те горизонты и пути развития, тенденции и веяния, которые в течении жизни композитора объявляются для русской музыки «чуждыми» и программно, яростно отвергаются. В этом, собственно, и заключался корень проблемы, поскольку то, что было для Рубинштейна едино и неразрывно – национальная сопричастность музыкального творчества и его универсализм, романтичность, сущностная вовлеченность в общекультурное поле и как такое пространство европейской и мировой музыки – программно, яростно разводилось и противопоставлялось в той модели художественно-национальной идентичности, которая в течение всей жизни композитора навязывается русской музыке, а в отношении к тому, к глубокому диалогу с чем композитор последовательно обращал, в этот период торжествует радикальное и почти «сакральное», обосновывающее идентичность и эстетическое сознание, отторжение. Римский-Корсаков, первым из композиторов «могучей кучки» решившийся перешагнуть через стены предрассудков и барьеры отторжения в отношении к европейской музыке, ее наследию и стилю, и обратившийся к изучению «классических» музыкальных и жанрово-композиционных форм, созданию в их русле музыки, звучащей как «европейская», немедленно заслужил эпитет «бездушного изменника» и «надевшего парик профессора», написанное же им – «слякотного наваждения»: антиевропейские настроения, нередко обращающиеся смехотворными и «мракобесными» предрассудками, носят в «титულно русской» музыке в этот период программный, яростный и чуть ли не «сакральный» характер. *Все дело именно в том, что композиторским творчеством и просвещением Рубинштейн нес как раз те веяния, влияния и тенденции, «программное» отрицание которых в этот период насаждается в особенности, которым по сути противопоставляется русская музыка в ее национальной и художественной идентичности.* Русская музыка мыслится «стасовским кругом» национально идентичной в той же мере, в которой стилистически своеобразной, национально ограниченной и замкнутой, подчиненной эстетическим идеалам «национального» толка, идентичной и самобытной именно на основе ее программно противопоставления музыке «европейско-романтической» и погруженности в «фольклорность» как язык и инструментарий, почву и истоки музыкального творчества. Фигура же Рубинштейна несла с собой нечто прямо противоположное – универсализм и общечеловечность музыкального творчества, его общекультурную сопричастность, стилистическую и сюжетно-тематическую открытость, приоритетность в нем сущностного, экзистенциально-философского и связанного с самовыражением, над «национальным» и «стилистическим», то есть – то, что объемлемо понятием «романтичности» музыкального творчества и подразумевало глубокий диалог русской музыки с музыкой европейской, ее наследием и «романтическим настоящим». Более того – все эти тенденции и веяния сочетались в творчестве и эстетическом сознании Рубинштейна с национальной сопричастностью и идентичностью музыкального творчества и композитора, национальная музыка, в ее сути и идентичности, обращалась им именно к таким целям и идеалам, тенденциям и горизонтам развития, в чем состояла наибольшая, исходившая от этой фигуры угроза. Внешне может показаться, что в перипетиях его судьбы, в его национальной и художественной идентичности

как композитора, Рубинштейн «метался» и был раздираем между мирами русской и европейско-романтической музыки, однако, на самом деле это не так – композитор был «двуидентичен» в его творчестве и эстетическом сознании, «национально-русская» и «европейско-романтическая» сопричастность не противоречили в нем и его творчестве друг другу. Рубинштейн не переставал быть «европейским» и «романтическим» композитором, когда создавал симфоническую поэму «Россия», Второй виолончельный концерт и «Русское каприччо», и русским – пишучи многочисленные, пронизанные экзистенциально-философским самовыражением произведения в «романтической» стилистике и на сюжеты из общекультурного поля. В этой же, «органично двойственной» идентичности творчества, композитором был воспитан и Чайковский, в фигуре и творчестве которого отвергалось то же самое – романτισко-экзистенциальный универсализм, сопричастность общекультурное полю и «наднациональность», стилистическая и сюжетно-тематическая открытость. Чайковский не переставал быть «русским» композитором в Пятой и Шестой симфониях, в «Манфреде» и «Ромео и Джульетте», а «европейско-романтическим» и «мировым» – в фортепианных концертах, и в подобной органичном единстве в его творчестве «универсального» и «общечеловеческого» с «национальным», «европейско-романтической» сопричастности – с «русской», Чайковский был воспитан именно Рубинштейном. «Романтическая» парадигма музыкального творчества в той же мере подразумевала общечеловечность и экзистенциально-философским универсализм такового, в которой не противоречила его сопричастности «национальным» истокам, позволяла органично впитывать и использовать в нем самые разнообразные национальные элементы, ставя таковые на службу сущностным художественно-эстетическим целям. «Русское» и «европейско-романтическое» противопоставлялось и разводилось только в той модели эстетического сознания и художественно-национальной идентичности музыкального творчества, которая навязывалась «стасовским» и «кучкистским» кругом, прежде всего – под влиянием общих для русской культуры этого периода тенденций и процессов национализма, борений идентичности, включавших «антизападнические» настроения (стасовский круг был олицетворением таковых), а так же вследствие отождествления «национальной идентичности и сопричастности» русской музыки с «фольклорным своеобразием» и ограниченностью ее стилистики. Основной упрек, и донныне предъявляющийся Рубинштейну, затрагивает именно то, что композитор позволял себе творчество в «универсальной», «романтической стилистике», якобы неприемлемой для русского композитора и национальной музыки, что в стилистике «фольклорно-национальной», предписываемой в качестве чуть ли не единственного художественного языка и инструмента, он создавал якобы недостаточно. «Фольклорно-своеобразная», концептуальная и ограниченная стилистика, мыслится неким «маркером» русской музыки, основой и олицетворением ее национальной идентичности, предписывается ей чуть ли не в качестве единственного и всеобъемлющего языка, Рубинштейн же привносит в ее пространство творчество в стилистике «романтической» – «обобщенной», «национально отстраненной» и «универсальной»: в этом заключена одна из главных причин, по которым творчество и деятельность композитора оценивались как «чуждые русской музыке», программно отвергались. В случае с отношением к творчеству Рубинштейна мы сталкиваемся с тем и знаковым, и парадоксальным, и принципиально порочным феноменом, когда ценность музыки – к слову, пронизанной символизмом, глубиной и правдой экзистенциально-философского самовыражения – априори отрицается и нивелируется по причине ее стилистической инаковости: сам этот факт ёмко раскрывает суть и характер противоречий в русской музыкальной культуре второй половины 19 века, в господствующем в ее пространстве эстетическом сознании. Гениальный его проникновенной выразительностью и вдохновенной поэтичностью октет Рубинштейна, ор. 9, безусловно не является «русской» музыкой, в том значении, которое придается этому понятию стасовским и кучкистским кругом на протяжении всего обговариваемого периода – музыка произведения «эталонно романтична» в плане и стилистического языка, и принципов композиции, в ней отсутствует

какая-либо обращенность к «фольклорным» формам и их использованию. Однако – хоть и возмутительно, и где-то чудовищно представить, что эта проникновенная и вдохновенная, полная экстазом самовыражения и экзистенциально-философским символизмом музыка, могла быть сочтена «не русской» в смысле ее чуждости и неприемлемости для пространства национальной музыкальной культуры, отсутствия права на признание и будущее в таковом, что по причине ее стилистической «инаковости» и «национальной отстраненности», она могла быть заклеена «пошлостью», фактическое положение вещей и донныне обстоит так. Описываемая дилемма «идентичности» была навязана судьбе и творчеству композитора извне — музыкальной средой, находящейся во власти аффектов национализма в той же мере, в которой и зачастую «мракобесных» художественно-эстетических предрассудков, собственно – основным в отношении к творчеству композитора и до сих пор является обвинение в «нерусскости» или «недостаточной русскости». «Романтическая» музыка, созданная композитором, постулируется как то, что в принципе чуждо и неприемлемо для национальной музыкальной культуры, а «русской» музыки им создано якобы мало, и в большинстве случаев она якобы лишена подлинности и убедительности, не обладает достоверностью «национально-стилистического своеобразия» – таковы набившие оскомину обвинения и шоры восприятия и оценок, однако тем истинным, что кроется за ними, являются в основе порочная парадигма русской музыки как музыки «стилистичной», стилистически своеобразной и ограниченной, продиктованная этим нетерпимость к «стилистически иному», и вызывавшее ярость вдохновенное и талантливое сочетание композитором в творчестве «разных» стилистических языков. Догматическими являлись не только общие взгляды «стасовско-кучкистского» круга на национальную музыку, ее цели, пути и горизонты развития – таковыми были взгляды и на ее «национальное своеобразие» и средства достижения такового, на ее «русскость», то есть на сам «национальный музыкальный характер» и те формы, которые правомочны олицетворять его. Рубинштейн конечно же ощущал себя русским художником, был им и стремился быть, однако – «не так», как предписывается в этот период в господствующих эстетических установках, как ставится дилемма «национального» композитора и художника, «идентичности» музыкального творчества. Все дело состояло, собственно, в том, что композиторское творчество Рубинштейна, сформировавшееся и происходившее в романтической парадигме, вобравшее в себя «классический» романтический стиль и такие ключевые особенности романтической музыки, как универсализм, обращенность к горизонтам экзистенциально-философского самовыражения и художественно-философского осмысления мира, сюжетно-тематическая и стилистическая открытость, не вмещалось в ту тенденциозно-догматичную, националистически ограниченную модель художественной и национальной идентичности, которая навязывается русской музыке во второй половине 19 века. В этом состоит причина, по которой пресловутая «дилемма идентичности», трагически и бескомпромиссно ставилась в отношении к творчеству композитора и при жизни, и в течение более чем века после смерти, а обвинение его творчества в «нерусскости» было и остаётся предрассудком-клише и циничной уловкой, обосновывающей отрицание и нивелиацию такового. Собственно – те же уничтожающие претензии и упрёки, обвинения в «нерусскости творчества», которые предъявлялись Рубинштейну и были предназначены оправдать и обосновать отрицание его творчества, могли быть выдвинуты в отношении ко многим композиторам, формальной конвой творчества и судьбы связанным с пространством русской музыки, к примеру – Давыдову и Вейнявскому (оба, благодаря Рубинштейну, профессора Петербургской консерватории). Вся проблема состоит в том, что оба эти композитора и не воспринимались как «русские художники», а потому – к их творчеству не предъявлялись те ограничивающие и нередко мракобесно абсурдные, «националистические» и «социо-культурные», а не «эстетические» по истокам требования, с которыми в господствующих и навязанных стасовско-кучкистским кругом установках, связывается национальная и художественная идентичность русского композитора и его творчества, кроме того – никто из композиторов, работавших

в «универсалистской» и «европейско-романтической» стилистике и манере, парадигме музыкального творчества в целом, не обладал такой мощью, глубиной и концептуальностью влияния на мир русской музыки, как Рубинштейн. *Влияние Рубинштейна – творческое, идейно-художественное и просветительское, мощь и масштаб такового – вот, что вызывает чувство угрозы и побуждает программно отрицать творчество и деятельность композитора, ведь несомое им на уровне тенденций, идеалов и горизонтов – универсализм и общекультурная сопричастность, сюжетно-тематическая и стилистическая широта музыкального творчества, наиболее отвергается в этот период господствующими и догматично утверждающими себя в пространстве русской музыки эстетическими установками. Рубинштейн нес своим творчеством и просветительской деятельностью то, что постулировалось как «чуждое» и яростно отвергалось – романтический стиль, глубину диалога с европейской музыкой и ее наследием (вопреки «антиевропейским» настроениям и ультимативному требованию творчества в «фольклорно-национальной» стилистике), универсализм и общекультурную сопричастность, сюжетно-тематическую широту музыкального творчества, укоренённые в его экзистенциальности и философии (вопреки стремящемуся к гегемонии взгляду на музыку как искусство «всеобъемлюще национальное»), причем нес мощно и убедительно, вдохновенно обращая и вовлекая в свою «художественную веру»: в этом состояли противоречие и причина радикального отторжения этой фигуры во всей особенности и многогранности таковой*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.