

A black and white portrait of a young man with dark, wavy hair, wearing a dark suit and a bow tie. He is seated in an ornate chair with a tassel on the backrest. The background is a plain, light-colored wall.

Николай Андреевич Боровой

*Партитуры
не горят. Том I*

*Опыт рефлексии над загадками одной
легендарной судьбы*

Николай Боровой

**Партитуры не горят. Том I.
Опыт рефлексии над загадками
одной легендарной судьбы**

«Издательские решения»

Боровой Н. А.

Партитуры не горят. Том I. Опыт рефлексии над загадками одной легендарной судьбы / Н. А. Боровой — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-508586-3

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 века представлена читателю в настоящей книге... Обличить мифы и стереотипы, послужить возрождению великого имени — такова мечта и цель...

ISBN 978-5-00-508586-3

© Боровой Н. А.
© Издательские решения

Партитуры не горят. Том I

Опыт рефлексии над загадками одной легендарной судьбы

Николай Андреевич Боровой

© Николай Андреевич Боровой, 2019

ISBN 978-5-0050-8586-3 (т. 1)

ISBN 978-5-0050-8587-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ПАРТИТУРЫ НЕ ГОРЯТ

Опыт рефлексии над загадками одной творческой судьбы...

Посвящается матери.

«...Как художник Рубинштейн был „дуидентичен“, „русское“ в его творчестве и эстетическом сознании сочеталось с „универсальным“ и „общеевропейским“ и олицетворяло тот этап истории национальной культуры, когда „русское“ не просто не было антагонистично, полярно „европейскому“ и „общемировому“, но напротив – было и ощущалось неотъемлемой составляющей таковых...»

«...Романтизм в европейской музыке 19 века – это в известной мере гуманистический культ самовыражения, высшей ценности личности, единичного человека, обуславливающий высшую же приоритетность для музыкального искусства дилемм существования и судьбы человека, парадигм философского осознания мира, исповеди „внутреннего“ мира и душевных глубин человека, „национальное“ в музыке, на всем протяжении „романтического века“ так или иначе включавшееся в ее творчество, интересует лишь как инструмент и язык экзистенциально-философского самовыражения личности, в способности послужить таковому. Самовыражение, его глубина и правда, символичность и поэтичность, являются „богом“ и „идолом“ романтической музыки в той же мере, в которой в русской музыке второй половины 19 века, определенной в ее облике эстетикой и установками „стасовского круга“, таковыми являются „фольклорная характерность“ и „национально-стилистическое своеобразие“, внятная „национальная идентичность“, „всеобъемлющая национальность“ музыки как искусства в целом...»

«...Трагедия музыки Рубинштейна, ее радикальной отверженности при жизни композитора, и целенаправленной обреченности на забвение после его смерти – это трагедия искусства, глубоко диалогичного и открытого, пронизанного „универсалистскими“ по сути идеалами и стремлениями, и привносящего таковые в культуру, которой они в этот период программно чужды, охваченную тенденциями национализма, борениями „идентичности и самосознания“, связанными с этим, и бескомпромиссными по характеру дихотомиями и дилеммами, то есть мощными процессами „антиуниверсалистского“ толка...»

1.

В 1857 году Антон Рубинштейн, разочарованный оглушительным провалом одной из своих опер, опубликовал в немецком издании статью, где выражал мысль о невозможности создания национальной оперы, подразумевая под этим оперное произведение, воплощающее в себе национальную сюжетность и национальный характер музыки.

Увы – партитура оперы не сохранилась, и мы не можем судить, был ли провал оперы обусловлен ее недостатками или тенденциозностью вкусов публики, как это бывало с музыкой Рубинштейна не раз. Ведь сохранившаяся увертюра к опере «Дмитрий Донской» доносит

до слуха полную мысли и удивительной мощи чувства, так раскрывающую «вулканический» темперамент Рубинштейна – человека, исполнителя и композитора, вызывающую несомненный интерес музыку, однако – и эта опера Рубинштейна познала в свое время провал.

Дело, однако, не в этом.

Эта статья сыграла в судьбе Рубинштейна роль поистине роковую. Брошенная в запале разочарования мысль о невозможности создания национальной оперы, буквально взорвала русскую музыкально-патриотическую общественность. Во-первых – Рубинштейн наступал даже не на «больную мозоль», а на тщательно пестуемое этой общественностью детище, ведь надо напомнить, что идеологи русского музыкального и культурного «подъема», и В. Стасов в их главе, именно в опере видели наиболее близкий русскому характеру музыкальный жанр, в развитии которого русская музыка должна раскрыть и выразить свою национальную самобытность. Достаточно вспомнить, что жанр инструментального концерта клеймился Стасовым как «чуждый русской музыкальности» и искусственно насаждаемый в мире русской музыки «немецкой академичностью». Ответом на статью Рубинштейна стала немедленно вышедшая статья Стасова, где Рубинштейн однозначно назывался как «явление, глубоко нам враждебное и чуждое». Фактически – эта статья стала давно напрашивавшимся, но впервые внятно произнесенным «ату», она ознаменовала начало травли Рубинштейна-композитора (на Рубинштейна – великого из величайших пианиста, никто посягнуть не посмел), которая продолжилась и весь последующий жизненный путь Рубинштейна, и в известном смысле – растянулась на целый век после его смерти

Конфликт между Рубинштейном – великим мастером ф-но, всеевропейской звездой, дерзким и очень плодотворным композитором – с одной стороны, и «музыкальным домом» Стасова, с портретом Глинки вместо «герба» и тщательно пестуемыми догмами о сути, перспективах и целях, самом характере русской музыки – с другой, вышел из так сказать его «латентной», тлеющей фазы, и стал реальным и во многом трагическим для Рубинштейна противостоянием. Конфликт этот имел множественные причины. Гений и виртуоз ф-но, в возрасте 23 лет поставленный на один постамент с еще не пожилым и исполняющим Ф.Листом, обретший общеевропейское признание и имеющий фундаментальное образование музыкант, плодовитейший композитор, успевший к этому времени не просто заложить и развить целые жанры русской классической музыки, а и оставить на их ниве замечательные плоды, прежде всего вызывал зависть и неприязнь, а кроме того – чувство опасности, порожденное «массивностью» этой фигуры и ее мощным влиянием на мир русской культуры, обернувшимся по историческим итогам поистине «титанической» ролью. Конечно же – этот конфликт, после смерти Рубинштейна и в опоре на советскую идеологическую машину, превратившийся в «пляску над могилой» и настоящий карнавал «сведения счетов», имел наиболее глубинные причины. Русская музыка второй половины 19 века ищет пути к «самобытности» и постижению характера национальной музыкальности, создать симфоническое или оперное полотно, свидетельствующее «русскость» и «народность», причем в очень узко понимаемом, «архаичном» ключе – венец мечтаний В.Стасова. Рубинштейн – гениальное и вдохновенное дитя классического немецкого и вообще европейского романтизма, и в первую очередь, не в плане школы и стилистики композиторства, а в плане *концепции музыкального произведения как языка философского и глубинно-экзистенциального выражения человеческой личности*. В первую очередь – в плане отношения к музыкальному творчеству как языку и способу экзистенциально-философского самовыражения личности и той парадигмы универсализма и общекультурной сопричастности музыкального творчества, обращенности такового ко всему миру, которая укоренена в его экзистенциальности и философизме. Парадоксально, но именно эти тенденции и горизонты универсализма, общечеловечности и общекультурной сопричастности, сюжетно-

тематической широты и открытости музыкального творчества, несут с собой и немецкая школа романтизма, и в целом классический европейский романтизм середины 19 века. *В общем-то – европейские романтические школы и композиторы едины и глубоко взаимодействуют в следовании сущностному универсализму романтического музыкального искусства, в осмыслении, переживании и воплощении экзистенциальных, и потому же универсальных по сути и характеру эстетических идеалов, и национальная немецкая музыка середины 19 века (в русской музыкальной эстетике понятие «немецкая музыка» превратится в жупел и имя нарицательное, в символ чуждого, угрожающего самобытности русской музыки влияния), парадоксально наиболее радеет об экзистенциально-философском, основанном на культе самовыражения, универсализме музыкального творчества, и именно в этом «идентична».* Музыка может пользоваться разным языком и разными средствами, в том числе образами и концептами «национальной» музыкальности, однако служить творчество музыки должно единственной цели – *глубинному выражению личности, музыка должна быть «речью» человеческого духа, тем полем, на котором совершается и находит выражение таинство философского постижения бытия, в этом ее предназначение и смысл.* Конечно же – молодой друг Шопена и Мендельсона, Листа и Шопенгауэра, ревностный почитатель Гете, считающий поэму «Фауст» Гете «началом всякого мыслящего существования», баловень общеевропейского признания в самых истоках своей судьбы, Рубинштейн и не мог понимать и ощущать музыку иначе. А должен ли был, собственно? Фактически – только благодаря Рубинштейну, эта концепция музыки была пересажена на почву становящейся русской музыки и дала на ней удивительнейшие всходы в виде целой плеяды композиторов, и прежде всего – философско-экзистенциального симфонизма и в целом романтически-экзистенциального и философского музыкального наследия Чайковского. *П.И. Чайковский – композиторское «детиче» Рубинштейна и художник, до конца дней находившийся под мощнейшим и разноплановым влиянием учителя, может служить совершенным олицетворением той концепции музыкального творчества, в которой язык национальной музыкальности, в совершенстве прочувствованный и понятый, при этом формирует цельный «романтический» характер музыки и становится глубочайшим и вдохновенным языком экзистенциально-философского самовыражения, речью души и духа человека.* Если пронизанная «народничеством», «социальностью» и поисками национальной самобытности музыка «кучки», как правило имеет своим объектом и предметом «мир», то Рубинштейн пересаживал на русскую музыкальную почву ту «романтическую» и экзистенциальную концепцию музыки, в которой музыку интересует *внутренний мир человека*, глубины его мысли, души и духа, в которой предметом музыки выступает Ее Величество Личность, то есть – говоря языком Бердяева – музыки как искусства «субъектного», а не «объектного». Рубинштейн нес с собой ту музыкальную парадигму, которая, собственно, заглядывала в достаточно отдаленное будущее русской музыки и конечно, в известной мере, была «не своевременна» и чужда для господствовавших тенденций, вне которой было бы возможно наследие Мусоргского и Корсакова, но никогда не было бы возможно наследие Чайковского, Танеева, Рахманинова и многих других. Творчество Рубинштейна несло с собой то понимание музыки, которое спустя определенное время позволило превратиться национальному музыкальному языку в «универсальный», общечеловеческий язык экзистенциального диалога и самовыражения, в той же мере самобытный, в которой считываемый и воспринимаемый в его смыслах, глубинных экзистенциальных коннотациях, практически в любой слушательской аудитории. Музыка Мусоргского и Корсакова окажется интересной и близкой тем, кого тянет на «национальную специфику», Чайковский же, с «русским» языком его музыкального гения, окажется близким любому и отзовется в каждом, кто сопричастен экзистенциальным переживаниям и в принципе восприимчив к языку музыки. Поздние симфонии Чайковского — «русские» ли они? Безусловно – и с точки зрения музыкальной образности, и в зачастую

прямом обращении к «народной» мелодике. При этом – они значительно более, чем «русские», эстетическая ценность этих симфоний менее всего связана с их приверженностью национальной музыкальности, с красотой и лиризмом некоторых музыкальных тем. *Речь идет о музыкальных образах как глубочайших философско-экзистенциальных символах, как языке экзистенциальной исповеди художника и опосредования наиболее трагических, глубинных сторон его личностного опыта. Речь в целом идет о симфонических произведениях как масштабных философских полотнах, полных прозрений о трагизме существования и судьбы человека, пронизывающих его путь в мире противоречий, о трагизме смерти, о мощи воли и духа человека, способного торжествовать над смертью, или о безнадежности перед ней. Речь идет симфонических полотнах как поле философствования и экзистенциального самовыражения художника, где музыкальные образы и принципы их композиционного развития, в конечном итоге являются философско-экзистенциальными символами, «речью» глубочайших смыслов, языком экзистенциального диалога.* Может ли ценность Четвертой симфонии Чайковского, начинающейся с немного переработанного образа «фанфар воли и борьбы» из рубинштейновского «Океана», измеряться одними лишь блестящими и вдохновенными вариациями на тему русской народной песни? Разве же ценность и эстетическое значение этой симфонии мыслимы вне глубочайшего и музыкально вдохновенного рассуждения о трагизме смерти и судьбы, которое разворачивается в самом ее начале, в пророческих, экстатических темах первой части, и звучит вплоть до самого финала, внезапно прорывается голосом фанфар и страшными ударами оркестра посреди упоения «воли к жизни», говорящего языком народной мелодии? Чайковский прекрасен в его «народных», ранних симфониях, но подлинно велик и гениален именно в поздних, в превращении полотна симфонии в поле и язык философско-экзистенциальной исповеди, в переходе от «объектности» музыкального мышления и творчества к его «романтичности», то есть «субъектности» и «экзистентности». В конечном итоге – Чайковский оказался способен к творчеству этих симфоний не только в контексте определенного этапа его опыта, личностного и творческого пути, а прежде всего потому, что был сформирован в русле «романтической» и рубинштейновской, привнесенной Рубинштейном на русскую почву концепции музыки как искусства экзистенциального, предназначенного для глубинного самовыражения человеческой личности, выступающего полем этого экзистенциально-философского самовыражения. С Рубинштейном в русскую классику пришла концепция музыки, наполненной философски и экзистенциально, наполненной «шопеновски» и «мендельсоновски», «бетховеновски» и «шумановски», и далеко не в аспекте стилистики, а в аспекте содержания, пронизанности философствованием, экзистенциальной экспрессией, трагизмом жизни и мироощущения. Вы услышите в музыке Мусоргского и Корсакова очень много красоты и поэтичности народной мелодики, живописно рисуемых картин «народной жизни», былинности и истории, но никогда не услышите и не найдете в ней подобного содержания. В народнической музыке «кучкистов», при всех ее достоинствах, и в обосновавшей ее эстетике, в принципе не стоит подобных задач и целей, в их рамках невозможно само обращение к подобной тематике и проблемности, к разрешению подобного уровня эстетических задач и дилемм, а случись подобное «обращение», оно не смогло бы стать реализованным в стилистической ограниченности этой музыки и эстетики, в ограниченности музыкального языка. Чайковский пишет увертюры «Гамлет», «Буря», «Ромео и Джульетта», симфонию «Манфред» и многое иное, потому что ощущает себя способным говорить на «универсальном», освобожденном от национальной ограниченности музыкальном языке, в целом ощущает музыку как поле философствования и экзистенциального диалога – это и позволяет ему обращаться к подобной тематике, ставить перед собой подобные художественные задачи, ощущать «общечеловеческую» культурную и музыкальную сопричастность. К подобной тематике и проблемности сложно обращаться, говоря тем музыкальным языком, которым написаны симфонии Корсакова и Бородина.

С помощью этого языка, усматривая цели музыкального творчества в реконструкции национального характера музыкальности, наверное невозможно создать полотно, полное философствования, трагического и экзистенциального пафоса – музыкальное мышление должно быть для этого освобождено от ограниченности «национального своеобразия», от довлениия ложных целей и установок, обращено к совершенно иным целям. Факт состоит в том, что в наследии композиторов-«кучкистов» не создано ничего подобного, ибо подобное не фигурировало на горизонтах их эстетических целей и идеалов, и передача духа народных былин увлекала более, нежели пророческое и вдохновенное мышление средствами музыки, нежели диалог ее языком о трагическом, философском и экзистенциальном. Балакириевская увертюра (музыка к драме) «Король Лир», будучи едва ли не единичной попыткой, скорее именно подтверждает это. Эстетика «кучки» делала музыкальное творчество в известной мере *непригодным* для решения тех дилемм и задач, которые европейская музыка поставила перед собой задолго до этого. Рубинштейн и Чайковский, с их музыкально-эстетической «ментальностью», решают эти дилеммы и задачи. Чайковский говорит преимущественно языком «национальным», который превращается у него при этом в совершенный и вдохновенный язык экзистенциально-философского самовыражения, правда выражения, которая стоит за его музыкальной образностью, музыкально-поэтической фантазией и фразировкой, не может не поражать. *Впитанные, понятые и прочувствованные особенности национальной музыкальности, ритмики и мелодики, становятся у него тем материалом, из которого музыкальное мышление рождает вдохновенные музыкально-философские образы, превращающиеся в язык экзистенциального и философского самовыражения.* При этом, если требуют художественные задачи, он говорит языком более «универсальным», либо сочетает таковой с более «национальной» образностью и фразировкой. Подобное верно практически для всех концертов и симфонических произведений Чайковского, в которых глубоко национальная музыкальная образность нераздельно сплавлена с «национально не специфическими», но при этом ни чуть не менее вдохновенными, пронизанными выражением смыслов и чувств образами. *Рубинштейн, как речь пойдет далее, в «Русском» каприччо для фортепиано с оркестром и «Русской» симфонии, превращает национально колоритные темы и концепцию их композиционного развития в масштабные философские образы, и изначально преследует это как цель, движимый глубинными установками своего эстетического сознания.* Однако – именно для того, чтобы подобное стало возможным, в творчестве и эстетическом сознании композитора должны были господствовать «романтическая» музыкальная парадигма и понимание музыки как языка экзистенциально-философского самовыражения, музыкального мышления – как цельного акта самовыражения и образотворчества, музыка должна была быть прочувствована и понята в ее сущностной обращенности к внутреннему миру личности, в глубины души и духа человека. Национальные музыкальные школы Европы, при специфике их эстетики и языка, при этом сохраняют «универсальность, общечеловеческую культурную сопричастность и потому же – «читаемость» и востребованность для самой широкой аудитории, обращенность к самой широкой культурной тематике, философской и нравственно-экзистенциальной проблемности. Эстетика Стасова и «кучкистов» замыкала музыкальное творчество и мышление на круге иных и несомненно ограниченных и более сниженных задач, далеких от тех экзистенциальных и общечеловеческих горизонтов, к которым музыка европейская вышла пол века перед этим. Речь идет и о постановке перед национальным композиторством очень узких целей – реконструкция национального характера музыки, национальной истории и былинности, и о тенденциозном и ограниченном понимании самого национального характера русской музыкальности, с отрицанием тех аспектов музыкальности, которые были свойственны для аристократических слоев общества и их культуры, с превращением цыганских мотивов и самобытной городской романтичности чуть ли не в «жупел». Речь идет о двух

проблемных моментах: первое – о тенденциозном и ограниченном понимании самого «национального характера» в музыке, за эталон которого нередко берутся «архаичные» музыкальные формы, второе – о «болезненной» абсолютизованности как такового вопроса о «национальном характере» и «русском звучании», предоставлении ему преобладающего места, его превращенности в доминирующую эстетическую цель и «сверхзадачу». *Болезненная «абсолютизованность» вопроса о национальном музыкальном характере в эстетике «стасовского круга», превращенность его «реконструкции» и «воплощения» в доминирующую эстетическую цель, выдают – увы – национализм как ключевую тенденцию в общественной и культурной жизни России второй половины 19 века, существенно влиявшую на эстетическое мышление и сознание.* Кроме того – отрицание «цыганщины» и в целом тех пластов музыкальной культуры, которые характерны для «аристократических» и «городских» слоев русского общества, говорит конкретно о «народничестве» как тенденции общественной и культурной жизни, влиявшей на эстетическое мышление и самые разные направления художественного творчества. За «собственно национальное» берется то, что характерно в основном для «крестьянской» музыкальной культуры (именно это и понимается как «народное»), что поэтому же нередко «архаично» и становится очень ограниченным эталоном «национального музыкального характера», отрицающим другие и неотъемлемые пласты национальной музыкальной культуры. *Ведь доминирование в эстетике и творческом мышлении «национальных» по характеру горизонтов и задач, прежде всего говорит о довлении в ценностях и сознании самого общества «национального» и «всеобщего» над экзистенциально-личностным, увы – нельзя отменить «принятие в расчет» и этих, наиболее глубинных и принципиальных моментов.* Ведь речь идет о том, что забота о ощущении «национальной самобытности в искусстве» волнует более, нежели решение тех дилемм и задач, которые связаны с самовыражением личности, вообще – тех принципиальных и сущностных, связанных с судьбой человека и философско-экзистенциальных по сути вопросов, полем осмысления и обсуждения которых всегда выступает подлинное и серьезное искусство. Да, возможно сказать, что «национально своеобразная» и «самобытная» музыка становится в разработке сюжетов из национальной истории и культуры и использовании адекватного этому языка, но дело в том, что экзистенциальность, «универсальность» и «общекультурная» сопричастность музыкального творчества, подразумевает владение языком не только «национально своеобразным», и художественное решение «общекультурных» и обладающих экзистенциально-философской наполненностью тем и сюжетов. Чайковский создал симфоническую поэму на сюжет «Грозы» Островского – он увидел в нем полные драматизма, очень выпуклые смыслы нравственного и экзистенциально-философского характера, но это не мешало ему создавать поэмы на шекспировские сюжеты, как вдохновенно эти же сюжеты разрабатывали Верди и Гуно, Лист и Мендельсон. Да, возможно так же сказать, что «народничество» и «социальность», преимущественная «объектность», а не «романтическая» субъектность и экзистентность, как раз и являются особенностями русского искусства вообще и музыкального в частности, теми «глобальными» эстетическими целями и горизонтами, в приверженности которым оно формировалось и обрело «самобытность». Однако – самобытность и неповторимый почерк, национальное искусство может обретать и в решении эстетических задач «экзистенциального» порядка, обязательно включая таковое в себя, и в этом плане остается лишь благодарить за то, что в русском музыкальном искусстве 19 века нашлось место не только тому искусству, которое движимо идеалами «народничества» и поисками «национального своеобразия» языка и форм, а тому трагическому, «романтическому» по характеру парадигмы искусству, которое обращено к глубинному самовыражению личности и обладает экзистенциально-философской наполненностью, сопричастностью к художественному решению дилемм именно такого уровня. Говоря иначе – в котором есть, «что» услышать с точки зрения «смысловой», экзистенциально-философской наполненности, превращенности музыкальных образов в

объемные и выражающие смыслы символы, с которым есть «о чем» вступить в глубинно личностный, затрагивающий основы сознания и нравственно-ценностного мира диалог, и признаем же, что именно в этом состоит высшее мерило эстетической ценности и значимости любого искусства. Симфонии и ключевые сонаты Бетховена, поздние симфонии Чайковского, многие концертно-симфонические и камерные произведения Рубинштейна – они в аспекте философском и экзистенциальном, в плане правды самовыражения очень определенно «о чем-то», образы этих произведений – объемные символы, «язык» и «речь» смыслов, акт эстетического восприятия этих произведений подразумевает диалог и «вдумывание», «считывание» и интерпритацию их как «текста», «ответ» реципиента. В целом – речь идет о той «романтической» парадигме музыки как поля и языка экзистенциально-философского самовыражения личности, которую ретранслировал, «пересаживал» на почву формирующейся русской музыки Антон Рубинштейн, и в миссии «обращения» к которой его творчество и деятельность встретили радикальное неприятие. Однако – именно благодаря «миссионерской» или быть может «титанической», творческой и просветительской деятельности Рубинштейна, в мир русской музыки пришли глубинные тенденции обращенности к музыке как к языку и полю самовыражения личности, экзистенциально-философского диалога, как искусству, по-«романтически» экзистентному и субъектному, своими средствами нацеленному на заострение и разрешение пресловутых «последних» вопросов, то есть вопросов нравственных, метафизических, экзистенциальных, связанных с осмыслением и переживанием судьбы человека в мире. Пусть даже музыка, рожденная в такой художественно-эстетической парадигме, долгое время признавалась «чуждой» национальной культуре и «не собственно русской», пусть она дала богатейшие всходы много позже – только благодаря Рубинштейну она укоренилась на почве русской музыки и вообще «пришла» в мир этой музыки, и очерчиваемые ею горизонты музыкального творчества стали идеалами и целями, определившими развитие русской национальной музыки и вдохновившими самые значительные свершения в лоне таковой. Речь идет о том, что очень трудно признать фундаментальную значимость национального музыкального искусства, в котором состоялось художественное прояснение и воплощение «национального своеобразия», но не возникло и не состоялось вселенной философских и чисто эстетических прозрений Бетховена, экзистенциальной исповеди Шопена, глубочайшего и художественно совершенного философствования Чайковского в его поздних симфониях. *Все же – ценность и значение национального искусства определяются его вкладом в решение эстетических задач именно подобного порядка и уровня, его служением той копилке экзистенциально-философских откровений и собственно «эстетических» прорывов, которой и являются культура и искусство в целом. А ведь в «стасовской эстетике», как доминирующей, и выражающей глубинные культурные и общественные тенденции в России в.п.19 века форме эстетического сознания, поиск и воплощение «национального своеобразия и характера» музыки выступали в качестве довлеющей и «самодостаточной» эстетической цели, причем само это «своеобразие» превалирующе понималось в аспекте общей художественно- музыкальной формы, как концепция стилистики. В произведениях композиторов-«кучкистов» практически невозможно обнаружить «романтической» экзистентности и субъектности музыкального творчества, свойственной «романтической» эстетике правды и мощи самовыражения, экзистенциально-философской наполненности. Да – мы слышим «национальное своеобразие и богатство» музыкальных образов, их соответствие разрабатываемым сюжетам, их нередко «вообще народную и лиричную красоту», однако всего означенного – трагической вдохновенности и экзистентности, обращенности к личности и пронизанности правдой и мощью ее самовыражения, экзистенциально-философской наполненности – как правило нет, и расслышать в музыкальных образах «речь» и «язык» смыслов, ощутить в их рождении единый акт творчества и самовыражения, опосредования экзистенциально-философских смыслов,*

как в масштабнейшем наследии романтической музыки, зачастую невозможно. Увы – музыку Мусоргского, Корсакова и Бородина не слушают для того, чтобы пережить экзистенциальное потрясение, вот тот самый пресловутый «катарсис», то есть посреди всепоглощающей власти обыденного «проснуться» и вернуться к себе, к собственной экзистентности, к трагизму и ценности существования, а музыку Рубинштейна, Чайковского и Рахманинова слушают зачастую именно для этого, она обладает нравственной и эстетической силой «пробудить» и «возродить», очеловечить и изменить человека. Той загадочной возможности музыки выражать глубину экзистенциальных переживаний и вовлекать в них, делать сопричастными им, которую Л.Толстой так трагически, вплоть до возмущения и потрясения от способности музыки «воздействовать на душу», ощущал в «Крейцеровой сонате» Бетховена, практически невозможно встретить в музыкальных произведениях композиторов-«кучкистов», корифеев «русской музыки». В конечном итоге, и «национальное своеобразие», доминирующее как цель и художественный язык, становится «штампом», который убивает движение творческой мысли и правду всякого творчества как акта экзистенциально-философского самовыражения, и попытка спасти музыкальное творчество от «опошления» за счет превалирующего внимания к «национальному своеобразию» языка музыкальных форм, становится лишь *пошлостью иного рода*. В самом деле – почему композитор, владея «национальным» музыкальным языком, должен писать и «говорить» *только* им, почему он должен быть замкнут на овладении и творчестве этим языком как на доминирующей эстетической цели? Почему это должно отдалять его творчество от тех эстетических целей и горизонтов, которые связаны с «универсальностью», экзистенциальностью и «общекультурностью» музыкального творчества, включенностью такового в поле общечеловеческих исканий и свершений духа? *Почему национальная специфика музыки должна преимущественно пониматься как «своеобразие формы и языка», почему она должна звучать именно своеобразием стилистики, используемых в творчестве музыки «архаичных» фольклорных элементов, а не «духом» как в данном случае совокупностью воплощенных в музыке нравственных, ментальных и экзистенциальных состояний, или не концептуальной подчиненностью музыки эстетическим горизонтам «экзистенциального» порядка, как в европейских школах музыки?* Ведь даже корифеи советского музыковедения, под микроскопом профессиональной рефлексии измеряющие достаточно ли «русскую» музыку писал Рубинштейн, и насколько часто ему это удавалось (как будто этим в принципе можно «измерить» эстетическую ценность наследия композитора), в основном ведут речь о лишь о прочувствовании и воплощении композитором определенных музыкальных форм, к которым сводятся национальный характер и «дух» музыки, ее национальная сопричастность и «идентичность». А ведь немецкую музыку 19 века мы как правило распознаем по глубинным художественным особенностям, по духу трагического экзистенциально-философского пафоса и лиризму «романтического самовыражения», по «эталонному» воплощению в ней идеалов, творческих целей и горизонтов романтизма, наконец – по той совокупности свойств композиции и структуры, творческих методов и подходов, которые объемлемы понятием «школа». Французскую музыку 19 века мы распознаем в основном по ее вкладу в достижение идеалов и художественно-эстетических горизонтов романтизма в целом, по особенностям школы, по ее увлеченности национально иными, нежели «французские», музыкальными формами, и вопрос о том, что же «национально французского» в «Испанской сюите» Лалло или опере Бизе «Кармен», в концертах Франка и Сен-Санса, в большинстве случаев может поставить в тупик. Однако – все это не мешает нам говорить о французской или немецкой национальной музыке 19 века, просто «национальная идентичность» подобной музыки определяется в соответствии с иными параметрами, нежели специфика сюжетно-тематического ряда и своеобразие стилистики. Шопен, большую часть жизни проведший в Париже, с «эталонно венским» романтизмом его творчества, с глубочайшей сопричастностью его творчества

«классическим» музыкальным формам и «общеромантическим» идеалам и горионтам, при этом является выдающимся польским композитором, «лицом» польской национальной музыки, основоположником которой он вовсе не был, и конечно же – далеко не по причине его широкого обращения к использованию «национальных» жанрово-композиционных форм. Романтизм – универсальное культурное и творческое пространство, единое на основе исповедания эстетических идеалов и целей «экзистенциального», как бы сказали сегодня, плана и толка (по этой причине романтизм иногда напоминает гуманистический культ высшей ценности единичного человека, его самовыражения, внимания к его внутреннему миру, к жизни его души и духа, осмысления и переживания драмы его свободы, существования и судьбы), и «идентичность» национальных школ музыки проявляется в течение почти всего 19 века на основе их вклада в достижение «общеромантических» идеалов и горизонтов, понимаемых в качестве сущностных для музыкального творчества. Польская и чешская музыкальные школы – мощнейшие, оставившие масштабное наследие и плеяду значительных имен – уходят корнями еще в «классический» период второй половины 18 века, а в веке 19 являются «эталонно романтическими», и «национально идентичны» именно за счет их вклада в осуществление «романтических» художественно-эстетических идеалов, через специфику творческого подхода и метода, а не на основе «стилистического своеобразия» создаваемой в их лоне музыки. Говоря иначе – вопрос о «национальной идентичности» музыки, в отличие от того ракурса, в котором его ставят «стасовская эстетика» и русская музыка второй половины 19 века в целом, совершенно не тождественен концептуальности и своеобразию музыкальной стилистики, определенности и «особенности» форм, используемых в творчестве музыки. И.Брамс долгие годы создававший «немецкую» в плане школы, традиций, художественно-эстетической концепции и т.д. музыку, вместе с тем стал знаково «национальным» композитором, обретшим глубокое и незыблемое признание в поле национальной музыкальной культуры, только после «Немецкого реквиема» – произведения, в музыке и образности которого ему, по всеобщему утверждению, удалось воплотить и выразить «немецкий национальный дух и характер», по крайней мере – то, что тогда понималось и ощущалось как это, причем достигнуть подобного без обращения к «фольклорному» музыкальному материалу и какой-то специфической, «национально своеобразной» стилистике. *Глубокая «национальность» и «немецкость» той музыки, которая открывала Брамсу дорогу к широчайшему признанию и сделала его знаково национальным композитором, кумиром немецкой публики последней трети 19 века, заключалась в воплощенности в ней и ее образности «национального духа и характера», совокупности отождествляемых с «национальным характером» ментальных, эмоционально-нравственных и т.д. состояний, а не в «своеобразии» ее стилистики, не в характеристике и определенности «языка форм», которым она создавалась.* Л.Фейхтвангер, экспонируя в романе «Успех» (1928 год) образ Отто Кленка, немецкого баварского националиста (как таковой символический и собирательный образ формирующейся и завоевывающей пространство «фашистской» ментальности), желая выразить национальное самоощущение персонажа, рисует его выходящим из концертного зала после прослушивания симфонии Брамса, и мысленно рассуждающим о том, что вот это – «истинно немецкая» музыка, и конечно же – «дух», эмоционально-нравственный и ментальный настрой музыки имеют в виду писатель и его персонаж, а не «национальное своеобразие» ее стилистики. *Однако, в концепции «русской» музыки, как таковая выстраивается эстетикой «стасовского круга», все иначе: национальная идентичность и сопричастность музыки сводятся к ее национально-стилистическому своеобразию, к «своеобразию» и ограниченности ее стилистики, к превращению «фольклорных» форм в преобладающий язык, «материал» и «инструмент» образотворчества.* Оставим сам по себе принципиальный и правомочный вопрос о том, насколько приемлемо ограничивать музыкальное творчество целями создания тем ли иным

образом «национальной» по характеру музыки, обратимся лишь к противоречиям той эстетической концепции, в которой «национальность» музыки сводится к ее *стилистической «своеобразности» и ограниченности*. Дело даже не в том, что замкнутость музыкального творчества на целях и горизонтах «национального» плана, на сверхзадаче формирования, прояснения и углубления «национального самоощущения» публики, то есть установка на «всеобъемлющую национальность» музыки как искусства, противоречат *экзистенциальным истокам и потому же общечеловечности, универсальности музыки как самовыражения личности и способа художественно-философского осмысления мира, диалога о «главном» и «сокровенном»*. Дело в том, что «национальный» характер музыки сводится к ее «стилистическому своеобразию», к замкнутости на определенном «языке форм», что означает не просто стилистическую, но и сущностную ограниченность музыкального творчества в целях и возможностях выражения, превращение музыкального творчества в служение определенной стилистике и его отдаление от сущностных целей выражения, осмысления мира и исповеди, философского символизма и т.д. *В европейском музыкальном пространстве, столетия ищущем путь к совершенству музыки в выражении и опосредовании определенных смыслов и настроений, идей и переживаний, возможности музыки как способа самовыражения личности и художественно-философского осмысления мира, возникновение подобной эстетической концепции было бы невозможно, ибо она вопиюще противоречила бы отстаиваемым идеалам, столетиями понимаемым в качестве сущностных целей, однозначно ощущалась бы как ограничение музыкального творчества и отдаление такового от сущностных целей и горизонтов, а потому – как нечто абсурдное. Как не обращается музыка позднего романтизма к широкому использованию «национальных» элементов, таковые остаются в ней лишь органично ощущаемым и используемым средством выражения, но не более, и ни в коем случае не становятся целостной и «самодостаточной», подчиняющей музыкальное творчество и чуть ли не выступающей его целью стилистикой. В музыке Чайковского, сформированной в парадигмах «романтической» эстетики, «национальное» остается лишь языком и средством выражения, зачастую звучит лишь «контурно», «намеком» и «ненавязчиво», не довлея в структуре образов в ущерб их смысловой выразительности, поэтичной и символичной пронизанности самовыражением, и конечно же, никогда не становится тем, чем оно очевидно является в музыке «русских корифеев» – целостной, «тяжеловесной» и довлеющей, «эстетически самодостаточной» стилистикой, слышимой чуть ли не как-то, во имя чего вообще пишется и создается музыка. Ведь музыка – не утаить очевидности – и пишется «русскими корифеями» во имя одного: ее «национального своеобразия», именно оно востребовано эстетическими вкусами и ожиданиями, желаемо быть «расслышанным» в музыке в первую очередь, является в основном тем единственным, что в ней «выражено». Масштабность использования в музыке Чайковского «народных форм» связана не с «программной» и «всеобъемлющей» нацеленностью на это и на как таковое «национальное своеобразие» создаваемой музыки, а только одним – глубиной ощущения подобных форм в качестве языка выражения и их возможностей, и потому же – сочетается с не менее масштабным обращением к «обобщенно-поэтичной» и символичной, «универсально-романтической» стилистике. Возьмем к примеру главные, «смыслово несущие» темы первых частей скрипичного и первого ф-нного концертов композитора – речь идет о «романтических» по сути и стилистике, пронизанных поэтикой самовыражения музыкальных образах, один слышится патетическим гимном жизни, вере в жизнь, воле к жизни и борьбе, утверждающей себя в испытаниях и противостоянии обстоятельствам, торжествующей «невзирая ни на что», второй – упоительной, безоблачной, лишенной тени сомнений песней надежд и мечтаний, любви к жизни, музыкальной темой, дышащей счастьем жизни и свершений, ощущением тающихся в жизни возможностей. Оба образа вместе с тем «романтичны» не только по сути (как символы и «язык» самовыражения), а и, как отмечено, в их стилистике, в*

которой доминирует «обобщенная поэтичность», а «национальные» элементы присутствуют «контурно» и «едва различимо», связаны в структуре образов с их развитием и логическим завершением, и лишь оттеняют выраженные в них смыслы. Однозначно – использование «национальных» элементов обусловлено здесь ощущением выразительных возможностей таковых, их способности послужить выразительности музыкальных образов и тем, а не целью придания музыке какой-то «национальной характерности». Выпуклой и структурно концептуальной «национальностью» в этих концертах обладают темы из третьих частей: в скрипичном мы имеем дело с «плясовыми народными ритмами», ставшими основой темы, в ф-нном – с «народными» ритмами и принципами «народной» мелодики, сформировавшими обе взаимодействующие темы части. Причем «национальные» элементы здесь концептуальны и в отношении к структуре музыкальных тем, и в отношении к их симеотичности и смысловой выразительности, и потому – не довлеют и не являются «самоцелью», не выступают чем-то «самодостаточным», собственно – речь идет о совершенном примере того, чем в самом подлинном и лучшем смысле должна быть «русская», то есть национально идентичная музыка, пусть даже и в той модели, в которой такая «идентичность» музыки сведена к аспектам «стилистики» и «языка форм». Вообще – «национальное» в музыке Чайковского никогда не является тем, «во имя чего» создается музыка, тем «главным», что должно быть выражено, воплощено и воспринято в ней, таковое выступает лишь языком и средством выражения, используется в его выразительных возможностях и лишено какой-то эстетической «приоритетности» и «самодостаточности». В целом – это соответствует как «романтической» парадигме музыкального творчества в принципе, так и характерному для «романтической» эстетики отношению к использованию «национальных» музыкальных элементов. Композитор вообще очень редко преследует «национальное своеобразие» музыки в качестве «программной» и «всеобъемлющей» цели, обращается к нему тогда, когда оно сочетается с целями выражения, с органичным ощущением выразительных возможностей соответствующих форм. В музыке Чайковского мы всегда слышим – целью ее создания является самовыражение, ее образы пронизаны и дышат самовыражением, его мощью и поэтикой, таковое отчетливо слышится тем глубочайшим порывом, который привел к творчеству музыки, обусловил рождение музыкальных образов как «языка» для чувств и настроений, мыслей и самых разных и многогранных смыслов, философских прозрений и обобщений. В музыке «русских корифеев» мы с первых звуков слышим нередко разочаровывающее – целью ее создания является «национальное своеобразие», ибо ничего, кроме этого «своеобразия», в ней как правило не выражено и не звучит, часто она предстает восприятию лишь как характерная, фольклорно-национальная и неизменная из произведения к произведению, от автора к автору «стилистика», в служение которой превращено музыкальное творчество. Увы – «народность» и «национальное своеобразие» мы слышим как правило тем, что представляет в этой музыке высшую ценность, выступает высшей целью музыкального творчества. Еще точнее – «национальный музыкальный характер» и воплощение такового предстают в этой музыке тем, что обладает высшей эстетической ценностью и служит целью ее творчества. Ведь наличие или отсутствие в музыке глубоко понятого и достоверно воплощенного «национального своеобразия», является на протяжении чуть ли не всей истории русской музыкальной эстетики основным критерием художественной оценки музыкальных произведений и ключевым срезом профессиональной музыковедческой рефлексии – о подобной абсурдной ситуации речь пойдет чуть ниже. Вот, начинается звучать второй ф-нный концерт С.Франка – «ординарно романтическое» с точки зрения стилистики произведение, и с первых же звуков слух и восприятие захватывает волна мыслей, чувств и мощных настроений, выражением которых дышит и пронизана эта музыка, потому что глубина, правда и поэтическая вдохновенность самовыражения в принципе являются целью ее творчества, и точно так же это в произведениях Бетховена и Шопена,

Мендельсона и Брамса, Сен-Санса и Дворжака, однако в наполненной выпуклым, маслянистым «национальным своеобразием» музыке Корсакова и Бородина, Мусоргского и Балакирева, не так уж часто возможно расслышать *внятную выраженность чего-то*, обнаружить что-то кроме конечно же самого «национального своеобразия», довлени и игры связанных с ним «форм». При всей «фольклорной» живописности и достоверности образов бородинских симфоний, достоверности в этой музыке как такового «национального своеобразия», при «общей красивости» и «ладности для слуха» ее построенных в «национальном» ключе тем, в ней очень сложно обнаружить ту глубину и поэтику самовыражения, которой дышат нередко самые рядовые «романтические» произведения этого периода и жанра. В музыке, *источающей богатство «национально-стилистического своеобразия», невозможно с той же внятностью и очевидностью обнаружить богатства самовыражения, богатства мыслей и чувств, настроений и глубоких переживаний, которыми дышит самая простая и стилистически ординарная «романтическая» музыка, ибо выражение подобного является в ней художественной парадигмой, целью ее творчества как таковой.* Очень малое на самом деле отличает музыку симфоний Балакирева, первой и третьей симфоний Бородина и Римского-Корсакова соответственно, в этой музыке слышутся и запоминаются в основном лишь «национальная» стилистика – целостная, «тяжеловесная» и довлеющая, одинаковое и в его принципе, и в его довлении «национальное своеобразие», стилистическая «одинаковость» и «ординарность» этой «национально своеобразной» по стилистической и художественной концепции музыки, подобны таковым же в венской музыке конца 18 – первой трети 19 века, или музыке «классического романтизма» 20-х-50-х годов 19 века. Однако – в отличие от «романтической» музыки, к примеру, эта музыка, при ее «стилистичности», при ее выстроенности в ключе целостной и определенной, нередко довлеющей стилистики, вместе с тем далеко не всегда обладает той смысловой содержательностью и выразительностью, которая так присуща музыке «романтической». Российский музыковед начала 21 века, вторя «корифеям» советского музыковедения и традициям 19 века, в рассуждении о «Русском каприччо» Рубинштейна, лишь мимоходом бросает, что, мол, в принципе в этом произведении композитору удалось написать более-менее достоверную «русскую» музыку, то есть музыку, в стилистике которой, с принятой точки зрения, достоверно «национальное своеобразие». *Вот, что интересует – при всей абсурдности подобного подхода – наличие или отсутствие в музыке и конкретном музыкальном произведении «русскости», то есть «национально-стилистического своеобразия», достоверность и убедительность или «поверхностность» такового, а вопрос о том, что выражают музыка и ее образы, то есть об их художественно-смысловой коннотации и объемности, символичности и в целом художественной выразительности, в принципе не ставится.* Вопреки вопросу о символизме и смысловом объеме музыки и ее образов, о том, что выражено в них, каков был художественный замысел произведения и что композитор хотел в нем выразить, насколько это удалось и т.д. – вопросу, ключевому и изначальному в грамотной, затрагивающей сущностное, художественной рефлексии и оценке, интересует и обсуждается лишь одно – удалось ли Рубинштейну создать «русскую», то есть обладающую достоверным «национальным своеобразием», «национальную» в ее стилистике музыку. А не потому ли это так – помимо многими десятилетиями оттачивавшихся аргументов для «программного» и якобы «правомочного» отрицания рубинштейновской музыки – что для «стасовской эстетики» и того в русском музыкально-эстетическом сознании, что унаследовало установки таковой, «национальное своеобразие» музыки действительно является «главным» в ней, то есть тем, что обладает высшей эстетической ценностью и как цель призвано определять музыкальное творчество, востребовано эстетическими ожиданиями и желаемо быть «расслышанным» в музыке прежде чего-либо иного? Вот именно это интересует в музыкальном произведении, в музыке и композиторском творчестве вообще, предстает

«камнем преткновения» и определяющим фактором оценок, обсуждается и стоит как дилемма в профессионально-музыковедческой рефлексии, к тому же – еще и на уровне «корифеев» оной. С подобных позиций осуществляется оценка музыкальных произведений, таков подход к «профессиональной» рефлексии над ними, однако – очевидно, что все это обусловлено глубоко иррациональными моментами: программно-идеологической зашоренностью и предвзятостью, предрассудками и тенденциозностью, лишь вследствие подобного «вторичное», а не сущностное, ложится в основание рефлексии и оценок. *Когда очевидны обусловленность «профессиональной» рефлексии иррациональными причинами и факторами, неприемлемость определяющих ее подход и оценки позиций, выдвижение в качестве таковых «вторичного», а не сущностного, основополагающего для всякой художественной рефлексии и оценки любых в общем-то художественных произведений, возникает недоверие не только к самой такой рефлексии, но и к ее концептуальным установкам, к навязываемому ею отношению к творческому наследию Рубинштейна в принципе.* О чем возможно дискутировать, если в музыкальном произведении интересует не суть выраженного, не суть и реализованность замысла, не символизм и художественно-смысловые коннотации образов и тем – как это должно быть в принципе, при грамотном подходе и профессиональной рефлексии, ведь именно таков общий и фундаментальный подход к оценке любых художественных произведений – а созданность в нем «русской», достоверной в ее «национальном своеобразии» музыки, стилистика которой воплощает такое «своеобразие» убедительно, соответственно некоторым канонам? А не проистекает ли подобная уплощенность и сниженность подхода в рефлексии и оценках, из принципиальной для русской музыки и музыкальной эстетики уплощенности и сниженности определяющих целей музыкального творчества, из сведенности таковых к созданию «национально своеобразной» музыки, достоверной в ее «национальном характере» и воплощающей такой «характер» стилистике? Вот в «тех» произведениях композитор не сумел создать по-настоящему «русской» музыки, достоверной в ее «национальном своеобразии», в воплощающей такое «своеобразие» стилистике, а вот в «этих» – более-менее «сумел», как будто бы в подобном состоит цель музыкального творчества, как будто такая узкая и вторичная по сути цель, правомочна его определять. Однако – именно это интересует в произведениях композитора и служит основным параметром их профессионально-музыковедческого осмысления и оценки, к этому в целом сводят дискуссию о музыкальном наследии Рубинштейна и оценку такового, и поскольку «национальная» стилистика никогда не была единственным и доминирующим языком художественного и творческого самовыражения композитора, а создание «национально своеобразной» музыки не являлось для него высшей и определяющей музыкальное творчество целью, поскольку «национальные» элементы и формы используются им как язык выражения, а не являются чем-то «самодостаточным», звучат поэтому не «довлеюще», «поглощая» собой музыкальную ткань, но оставляя в ней место для выраженности смыслов и настроений, то наследие композитора признается «чуждым» русской музыкальной культуре и лишенным эстетической ценности. Оказывается, вся цель музыкального творчества состоит в создании музыки не смыслово выразительной, не символичной, поэтичной и совершенной как язык и способ самовыражения, как способ художественно-философского осмысления мира и диалога о «главном» и «сокровенном», а достоверной в ее «национальном характере и своеобразии», «стилистически своеобразной» и за счет этого «национально идентичной», по крайней мере – такой мыслится высшая цель музыкального творчества для «русского» композитора. Логика «профессионально-музыковедческих» суждений в оценке этого и многих иных произведений Рубинштейна, его наследия в целом такова, они сведены к подобным позициям, что в отношении даже к самым общим принципам оценки любых художественных произведений предстает абсурдом, уплощением и снижением подхода, чем-то, обусловленным «сторонними» и иррациональными факторами. В композиторском наследии Рубинштейна интересуют не

смысловая выразительность и поэтическая вдохновенность музыки, не ее символизм и глубина, не ее способность нравственно и эстетически воздействовать на слушателя, не совершенная подчас превращенность музыки в «речь» сложных философских мыслей, глубоких нравственно-личностных переживаний, а только одно – созданность достоверной в аспекте «национального своеобразия» музыки и мера наличия таковой, и конечно же – в подобном подходе состоит нечто неприемлемое и абсурдное, вопиюще противоречащее самым общим и ключевым принципам оценки любых художественных произведений. Все означенные особенности и достоинства созданной композитором в самые разные периоды и в разных стилистических ключах музыки, попросту не воспринимаются, не «различаются» и не «слышатся», ибо в музыкальном творчестве и наследии интересует только одно – творчество в «национально своеобразной» стилистике, ибо «обобщенная», «национально отстраненная» и «универсально-романтическая» стилистика в принципе обуславливает отторжение музыки, барьеры «не восприятия» музыки, обесценивает таковую. Как не пытались бы лицемерить, но для русской музыки и музыкальной эстетики, в «тительности» таковых, всегда во главе угла стояли «вопросы стилистики», что обуславливалось наиболее глубинными и фундаментальными причинами, особенностями и противоречиями русского эстетического сознания в том, как оно сформировалось – высшая цель музыкального творчества мыслилась в «национальном своеобразии» музыки, концепция «русской», «национально идентичной и сопричастной» музыки, удовлетворяющей национальному самоощущению общества, сводилась к музыке «стилистически своеобразной и ограниченной», выстраиваемой на принципе «фольклорности», замкнутости на определенном языке форм. Отсюда, именно отсюда проистекает та ситуация, когда «стилистическое» становится «кумиром», ключевым параметром художественной рефлексии и оценки, чем-то чуть ли не единственным, что вопреки всем общим принципам художественно-эстетической рефлексии, фокусирует внимание при оценке музыкальных произведений и в целом наследия Рубинштейна, десятилетиями превращавшегося в «жупел», в символичную «антитезу» всему якобы «подлинному» и «художественно прогрессивному» в русской музыке. Обычно, в отношении к самой разной бетховенской музыке, много и по-справедливости рассуждают о прорывах чисто «композиторского», творчески-музыкального мышления, о гениальном обнаружении новых и широчайших возможностей уже якобы «устоявшихся» музыкальных форм, еще более – о воплощенности в музыке Бетховена «ментальности» и «духа», сиеотики сознания и экзистенциальности романтизма, о как таковой «стилистике» говорят достаточно редко, хотя с этой музыкой связан стиль «классического» романтизма, а если уже говорят, то именно в том срезе, что поиском «прекрасного» в диссонансном, трагическом и драматически-напряженном, композитор раскрывал и утверждал «красоту» музыки как наличие, ясность и совершенную выраженность в ней смысла, какой путь не вел бы к таковому (знаменитые дискуссии вокруг квинтетов в последних опусах композитора). Все так – «красота» музыки для Бетховена связана не с аспектом «стилистики» и «формы», не с «ладностью для слуха» и «гармоничностью» музыкальных форм и как таковой музыки, «красота» для него – смысловая содержательность и выразительность музыки, ее поэтичность, символичность и совершенность как языка выражения, как способа художественно-философского осмысления мира, существования и человека, разворачивания философских мыслей и вообще философствования: мы слышим это в музыке композитора, в том, чем его музыка по сути является. Красота как символизм, смысловая содержательность и выразительность музыкальных образов, как поэтика и правда экзистенциально-философского самовыражения – об этом говорят нам темы «Героики» и Пятой симфонии, «ординарнейшие» по стилистике образы «Аппассионаты» или сонаты N 14, темы Третьего, Четвертого и Пятого ф-нных концертов. О этом говорит нам удивительный образ-символ из финальной части Пятой симфонии – оркестрово воплощенный «порыв ветра», сметающий на своем

пути все преграды и своей мощью уносящий к свету, надежде, торжеству воли и идеалов, который конечно же предстает художественным экстазом и упоением философской веры композитора в прогресс, ждущий и неотвратимый невзирая ни на что, грядущий вопреки всем испытаниям и противоречиям, как нечто неотделимое от власти и потрясений «судьбы», «объективной исторической закономерности», знаменитым «голосом» которых начинается произведение. Однако, возможно ли представить, чтобы дискуссии вокруг чисто «стилистических» моментов и вопросов, поглощали в общем дискурсе о бетховенской музыке вопросы о философской, художественно-смысловой коннотации произведений и их образов, о глубине и совершенстве самовыражения в ней, о наполняющей ее трагической патетике философского и личностного переживания мира, судьбы человека в мире? Возможно ли представить, что вопросы «стилистики», а не философский символизм музыки, не совершенная воплощенность и выраженность в ней философских смыслов, не ее художественно-смысловые коннотации, не ее художественный замысел и уровень его реализации, доминировали бы в обсуждении, скажем, таких симфонических поэм Листа, как «Прометей», «Гамлет», «Фауст»? Конечно же нет. Абсурд состоит в том, однако, что именно таков подход в «профессиональной» рефлексии и навязываемых ею оценках, точнее – его мы обнаруживаем в оценке и осознании композиторского наследия Рубинштейна в пространстве русской музыкальной эстетики чуть ли не на протяжении полутора веков, когда суждения современных музыковедов лишь вторят устоявшимся еще во второй половине 19 века и прошедшим «огранку» в советский период предрассудкам. Абсурд в том, что музыкальное творчество предстает из этого «упражнениями» в построении и использовании определенной, «национально своеобразной» стилистики, в создании «стилистичной», обладающей «национальным своеобразием» музыки, что в «национальном своеобразии» музыки видится его всеобъемлющая цель. Все так – не творчеством символических, смыслово выразительных и объемных, выступающих как язык экзистенциально-философского диалога и художественно-философского осознания мира образов, а как «упражнение в определенной стилистике», создание музыки, основной особенностью и принципом которой является ее «стилистичность», ее «национальное своеобразие». Все это так именно потому, что «русская» музыка – это «стилистика», концепция «стилистически своеобразной и ограниченной музыки», созданной определенным «языком форм», еще точнее – это концепция замкнутости музыкального творчества на определенном «языке форм», его возможности только в русле ограниченной, «фольклорно-национальной» стилистики. Все это так потому, что в концепции «русской» музыки, национальная идентичность и сопричастность музыки сводятся к ее «стилистической своеобразности и определенности», что становится не просто стилистической, но и сущностной ограниченностью музыкального творчества, противоречием между «национальным» характером музыки как творчества и искусства, и ее сущностной экзистенциальностью, общечеловечностью, общекультурной вовлеченностью, обусловленными подобным горизонтами эстетических целей и идеалов, сюжетности и т.д. Все это так, потому что национальная идентичность и сопричастность «русской» музыки была помыслена не через воплощенность в ней «национального духа и характера» как такового, не через ее вклад в осмысление и реализацию сущностных целей и идеалов музыкального творчества, а через ее «национально-стилистическое своеобразие»: отсюда проистекают не только стилистическая, но и сюжетно тематическая, художественная ограниченность и замкнутость, враждебность к «стилистически иному», наконец – абсолютизация вопросов «стилистики и форм», обретение ими сущностного значения, их постановка во главу угла музыкального творчества, художественной рефлексии и оценки. Все требования писать «русскую» музыку, никогда не были ничем иным, кроме как установкой на создание «стилистически своеобразной и ограниченной» музыки, замкнутой на тех национального плана сюжетно-тематических горизонтах, которые оправдывают подобное

«стилистическое своеобразие», его всеобъемлющее довлениe в музыкальном творчестве, не угрожают отдалением от него. Кроме того – музыки «стилистичной», в которой вопросы «стилистики» и «форм» обретают сущностное значение, довлеют над целями и идеалами самовыражения, художественно-философского осмысления мира, философско-поэтического символизма, основной особенностью и «достоинством» которой, собственно, являются именно «своеобразие стилистики» и «национальная характерность». Абсурд в том, наконец, что на длительный период музыкальное творчество в пространстве русской национальной музыки превращается во все «это» – в упражнения по построению, развитию и использованию определенной стилистики, что подобное действительно становится для него «высшей» целью. Абсурд – в попытке считать, что художественный замысел музыкального произведения может и должен состоять в опробовании определенной стилистики, в создании не смыслово выразительной и символичной, не вовлекающей в диалог об определенных смыслах, чувствах, идеях и т.д. музыки, а музыки, «стилистически своеобразной», и за счет стилистики «национальной». Так не в том ли дело, что не выражение определенных смыслов, не экзистенциально-философский диалог, не символизм образов видятся целью музыкального творчества, а именно создание «стилистически своеобразной» и «характерной музыки», национально идентичной за счет стилистики и удовлетворяющей национальное самоощущение? Так не в том ли дело, что цель действительно видится не в музыке, выражающей что-то, пусть даже в ключе «национальной» стилистики, в адекватном обращении к ней как средству выразительности, а в музыке «стилистичной», «стилистически своеобразной и определенной»? Так не в том ли дело, что создание «стилистически своеобразной» музыки, достоверной в ее «национальном своеобразии», в воплощающей такое «своеобразие» стилистике, очень длительный период действительно является застилающей эстетические горизонты и довлеющей целью? Не оттого ли достоверность «национально-стилистического своеобразия» музыки и донныне, в «профессионально-музыковедческом» взгляде на художественные явления прошлого, выступает «камнем преткновения», основным параметром художественной рефлексии и оценки? *Так не в том ли дело, что цель действительно виделась в создании сугубо «стилистичной» музыки, всецело подчиненной вопросам и дилеммам стилистики, в которой высшей ценностью и целью выступало достигаемое за счет стилистики «национальное своеобразие», и основной особенностью конечно же являлось все то же «стилистическое», «фольклорно-национальное» своеобразие?* Если бы это было не так, в музыке и музыкальных произведениях волновало бы то, что всегда должно волновать в них и в любых произведениях искусства – художественно-смысловые коннотации, символизм и смысловая выразительность, внятная и поэтически вдохновенная выраженность чего-то, именно это в первую очередь должно было бы фокусировать внимание и служить параметром художественной рефлексии и оценки. Однако, и в современных оценках, лишь продолжающих традиции и предрассудки, дискуссии и «баталии», застывшие в полутора веках истории русской музыки и музыкальной эстетики, волнует и интересует по-прежнему только одно: «русскость» музыки, достаточность и достоверность в ней «национального своеобразия», как будто такое «своеобразие» является тем главным, что представляет ценность в музыке и должно быть в ней «выражено», что желают расслышать и обнаружить в ее восприятии. *А не в том ли дело, что это действительно так – невзирая на всю абсурдность подобного – и «национальное своеобразие», «национальные» элементы в музыке, вопросы «стилистики» и «форм», действительно обладали в русской музыке и музыкальной эстетике таким статусом и значением, и влияние этого положения вещей и опыта ощутимо и донныне?* Возникает впечатление, что современные российские музыковеды, следуя давним традициям и предрассудкам, словно нерадивого ученика на «профпригодность», экзаминируют выдающегося композитора, и донныне, невзирая на все попытки обречь его наследие на забвение, обладающего широким

признанием в пространстве общемировой музыки, на способность писать достоверную в ее «национально-стилистическом своеобразии» музыку как на критерий ценности его творчества и самого права такового на существование и память. Упреки в неумении писать «настоящую русскую музыку», в непонимании «русского стиля», в «чуждости» русской музыкальной культуре и жизни, стали глубокой раной композитора, однако – это привело его к тому вдохновенному по исканиям и результатам творческому периоду, когда творчество в «национальной» стилистике и постижение ее возможностей, стали для него «программной» и существенной целью. *Однако – композитор не просто масштабно создает в подобной стилистике, свидетельствует ее глубокое понимание и органичное ощущение в качестве художественного языка: будучи художником «романтического» сознания, он превращает «национально своеобразную» стилистику в мощное средство выражения, создания философски и поэтически символических, смыслово выразительных образов, нередко представляющих внятной и искушенной «речью» философских мыслей, глубоких и нравственно-философских переживаний.* Так, к примеру, как это в «Русском каприччо» для ф-но с оркестром, в Пятой «Русской» симфонии (последнее произведение традиционно принято упрекать в недостоверной и поверхностной «русскости» музыки, однако – «национальное своеобразие» просто звучит в нем иначе, нежели в симфониях «русских корифеев», что преступно уже само по себе, а главное – как язык и средство выражения, как материал для создания пронизанных самовыражением и глубиной философской мысли образов, а не как довлеющая, «самодостаточная» и «тяжеловесная» стилистика). Общеобязательное и доминирующее, насаждаемое как эстетический идеал, требование писать «русскую», «стилистически своеобразную и характерную» музыку, то есть подчинять музыкальное творчество определенной стилистике, ничуть не побудило композитора отступить от тех фундаментальных эстетических установок, что любое музыкальное творчество происходит *во имя выражения чего-то, во имя создания символических, поэтически и смыслово выразительных образов*, напротив – побудило превратить эту стилистику в поэтический и символический язык выражения, вполне адекватный целям экзистенциально-философского самовыражения и художественно-философского осмысления мира как сущностным для музыкального творчества. Собственно – этим оправдать обращение к подобной стилистике, уместность ее использования: «романтический» по сути и эстетическому сознанию композитор, Рубинштейн в принципе не может относиться к стилистике и «национальному характеру» музыки как чему-то «самодостаточному», любая стилистика для него – лишь то, что должно послужить сущностным целям музыкального творчества. *В том числе – и та стилистика, которая задается как «программная», призвана подчинять и определять музыкальное творчество, выстроена в русле концептуального, «фольклорно-национального» своеобразия.* «Русская» музыка в этот период в целом является музыкой, обладающей «национально-стилистическим своеобразием», в стилистике которой тем или иным образом, в том или ином объеме, используются «фольклорно-национальные» элементы – дискуссии и «баталии» о необходимости для музыки быть «русской» и «национально сопричастной», приводят к таким тенденциям, к формированию подобной концепции музыкального творчества. С точки зрения «принципа» – это могло быть либо так называемым «цитированием»: композиционно-вариативной разработкой уже существующих «народных» мелодий, с органичным вплетением ее в образно-смысловую структуру произведений или попыткой превратить такие мелодии в самостоятельный художественный образ, примеров тому множество, либо созданием целостных в их «национальном своеобразии» музыкальных тем на основе использования «фольклорного» материала, особенностей «народной» ритмики и мелодики, в самом лучшем случае, становящихся поэтическим и символическим язык выражения, зачастую же – просто довлеющих как художественная форма. С точки зрения «масштаба» – это могло быть либо полное подчинение музыкального произведения «фольклорно-

национальной» стилистике, его созданность на основе «национально своеобразных» музыкальных тем, либо частичное задействие «национальных» элементов в качестве стилистики одной из частей произведения или некоторых, ключевых музыкальных тем. Этим де факто является то, что предстает нам в многочисленных свидетельствах «программно русской» музыки второй половины 19 века, однако – концепция «русской» музыки и места «национального» в структурах музыки, во всем этом срезе музыкальных произведений далеко не однородна, и зачастую включает в себе принципиальные противоречия. «Романтическое» направление русской национальной музыки в лице Рубинштейна, Чайковского, Танеева, обращается и к «частичному», и к «программному», «всеобъемлющему» использованию «фольклорно-национальных» элементов (сочетая и в творчестве вообще, и отдельных произведениях, подобную стилистику со стилистикой совершенно иного плана), но в целом – эти элементы используются в творчестве указанных композиторов именно как язык и средство выражения, «русская» музыка здесь – музыка, в которой «фольклорно-национальная» стилистика прочувствована и используется как органичный язык выражения. *«Стасовский круг» композиторов отстаивает наиболее «догматичную» и тенденциозную концепцию «русской» музыки, в которой «национальное своеобразие» есть не просто целостная и довлеющая, превращенная во «всеобъемлющий» язык музыкального творчества стилистика, а в качестве художественной особенности музыки, выступает еще и высшей целью ее творчества, «самодостаточной» эстетической ценностью. В творчестве этих композиторов мы зачастую слышим – «национальное своеобразие» присутствует в музыке «во имя самого себя», «выпукло» и «довлеюще», поскольку является самодостаточной эстетической ценностью и целью, тем «главным», то должно быть в музыке и определять ее облик, в структуре музыки выступает не средством и языком выражения, а довлеющей художественной формой, с которой отождествляются «красота» и эстетическая ценность музыки. Образы музыки призваны быть здесь «прекрасными» не их символичностью, смысловой выразительностью и ясностью, как застывшие в звуках мысли, идеи, настроения и переживания (что может достигаться как в использовании «национальных элементов», так и в обращении к формам исключительно «простым»), а именно за счет «оригинальности» и «фольклорно-национального своеобразия» форм, на основе которых они выстроены, то есть за счет довленья и самодостаточности «своеобразной» формы, претендующей на «художественность» и «образность». В этой, наиболее тенденциозной версии, «национальное своеобразие» музыки и соответствующая стилистика – не средство и язык выразительности, а самодостаточная эстетическая ценность и цель, сама музыка мыслится в ней искусством, всеобъемлюще «национальным» и стилистически ограниченным. «Русская» музыка здесь не та музыка, которая выстроена в органичном ощущении «фольклорно-национальных» форм как языка и средства выражения, на пути к сущностным целям в той или иной мере обращается к подобным формам, а только та, в которой «национально-стилистическое своеобразие» является высшей, самодостаточной эстетической ценностью и целью, а «фольклорные формы» превращены в целостную, довлеющую и самодостаточную же стилистику, выступающую превалирующей и чуть ли не единственно легитимной «конвой» музыкального творчества. Вся проблема в том, что «национальное своеобразие», из стилистики и средства выражения, превращается здесь в нечто эстетически самодостаточное, довлеющее и «всеобъемлющее», что приемлемым считается создание только той музыки, в которой оно обладает подобным художественным значением и «местом», что русская национальная музыка мыслится в принципе невозможной и неприемлемой вне парадигмы «национально-стилистического своеобразия», вне выстроенности в соответствии с ней. В этом причина, по которой та музыка «романтических» русских композиторов, в которой «национальное своеобразие» используется с художественной органичностью и выразительностью – и «частично», и целостно, и*

«контурно-утонченно», и «выпукло фольклорно» – все равно вызывает у «стасовского круга» непонимание и неприятие, оценивается как «не вполне русская» (слишком очевидна «инаковость» художественной роли в такой музыке «национально-стилистического своеобразия»). *Ведь в самом деле – не только Рубинштейн, но и Чайковский, и Танеев, в течение довольно долгого периода, вынуждены были «оправдываться» и убеждать, что являются «русскими» композиторами, ибо по характеру своего творчества не укладывались в рамки господствующих представлений о «русской» музыке, о национальной идентичности и сопричастности «русского» композитора и его музыки (вплоть до того, что Чайковский был вынужден печатать в газетах «оправдательные» и «увещательные» статьи).* В частности, в одной из таких статей, в доказательство того, что он «русский» композитор, измученный и обескураженный нападками, Чайковский приводит и тот «аргумент», что большую часть времени живет и работает в России... Возможно, это способно до некоторой степени прояснить, насколько «аффекты патриотизма», дилеммы «славянофильства» и «борения национальной идентичности», в целом – связанные с национализмом «социальные аффекты», переносились и на сферу «музыкального» и «эстетического», оказывали на нее концептуальное внимание, формировали эстетические идеалы и такой ключевой из них в этот период, как необходимость для русской музыки быть «идентичной» за счет «национального своеобразия» и «фольклорности» ее стилистики. Отсюда, именно отсюда проистекает установка на «всеобъемлющий» характер в русской музыке «национально-стилистического своеобразия», на довлеющее и самодостаточное значение в ней соответствующей стилистики, на борьбу за «национальную идентичность и своеобразие» музыки как высшую эстетическую цель. В самом деле – из дилемм «славянофильства», конечно же, проистекают и «программное» противопоставление музыки русской и европейско-романтической, и требование для русской музыки быть «иной», и в первую очередь – «стилистически иной», нежели европейская, и фундаментальность этого «противопоставления» для национальной и художественной идентичности русской музыки, и определяющий характер для нее дилемм «идентичности» как таковых (вследствие этого – и дилемм «стилистики», с которой увязывается «идентичность»). *Ведь музыка – искусство, существенно включенное в социо-культурное поле, в структуры культуры и существования общества, и доминирование на этом «поле» тенденций и процессов национализма, приоритетность в системе ценностей и моральных установок общества «национального» над «общечеловеческим» и «экзистенциально-личностным», самым определяющим и внятным образом сказались на формировании эстетического сознания, эстетических идеалов критериев и приоритетов, целей и горизонтов музыкального творчества. Отождествление в музыке «прекрасного» с «национальным», «национально своеобразным» и «фольклорным», утверждение приоритетности дилемм «стилистики» и «национального своеобразия» над такими сущностными и общечеловеческими по характеру целями музыкального творчества, как самовыражение, философско-поэтический символизм, художественно-философское осмысление мира, безусловно сформировалось только под влиянием глубинных тенденций и процессов в русском обществе и его культуре. Творчество русских композиторов-«романтиков» – с его экзистенциальностью и философизмом, общечеловеческостью и «наднациональностью», с сочетанием в нем общекультурной и национальной сопричастности, с его глубинной приверженностью сюжетно-тематической и стилистической широте, диалогу с европейской музыкой по наиболее животрепещущим вопросам, художественным идеалам, задачам, дилеммам и т.д., оказалось на острие этих противоречий. Творчество Рубинштейна, с его диалогичностью и «двойной», европейско-романтической и русской идентичностью, глубоким участием в разрешении дилемм не только русской, но и романтической, а на тот момент де факто общемировой музыки, с его сущностно романтической и экзистенциальной «общечеловеческостью», общекультурной сопричастностью и обращенностью к самым широким стилистическим и сюжетно-*

тематическим горизонтам, конечно же оказалось поистине символично брошенным на острие тех процессов и противоречий в русском обществе и культуре такового, которые развернулись между полюсами дилеммы «европейская», или какая-то «иная» и «самобытно русская» идентичность. Любопытно, что точно так же, как в отношении к становящейся русской музыке, Рубинштейн сыграл роль титана-просветителя, в борьбе и с неистовым упорством сформировавшего в ней «романтическое» направление, сумевшего укоренить на ее почве самые ключевые и животрепещущие идеалы и горизонты, цели и дилеммы, а так же наследие современной ему европейской музыки, то и в пространстве музыки европейской он был так же одним из «идейных воздей» с могучим авторитетом, главой так называемого «антиганглиовского» лагеря, то есть – принимал самое существенное участие в обсуждении и разрешении актуальных для таковой дилемм. Однако, именно то, что должно было выступать предметом гордости – общеевропейский масштаб идейно-эстетического влияния русского композитора и художника, служило причиной для по сути «эстетической ненависти», то есть для радикального отторжения и неприятия и фигуры композитора, и его идеалов, и его творчества, для постулирования «чуждости» таковых русской музыке и музыкальной культуре. Враждебность к «европейскому» и «романтическому» в творчестве композитора – от идеалов до стилистики и сюжетов, к его несовместимости в модель «национально замкнутого» и «патриархального» искусства, отдаленного как от общечеловеческих в сущностном, так и общеевропейских в художественном плане дилемм, даже не к «упорному нежеланию», а к попросту невозможности для композитора ограничиваться «национальной» стилистикой, «национальными» горизонтами сюжетов, «национального» плана целями и задачами, происходила именно из этого. Рубинштейн нес эстетические идеалы и горизонты, во многом «обратные» от тех, с которыми связывалась концепция «русской», «национально идентичной и своеобразной» музыки, всеобъемлюще «национальной» как искусство – в этом причина радикального отторжения его фигуры и творчества, перенесшегося и на композиторов его «дома». Казалось бы – после Первой симфонии, могущей служить образцом того, что такое «русская» музыка, что такое органичное и глубокое ощущение «фольклорных форм» в качестве языка самовыражения и создания символических музыкальных образов, сам вопрос о том, «русский ли композитор Чайковский?», абсурден и подниматься не должен. Однако – сам по себе факт недостаточной «фольклорной тяжеловесности» и «выпуклости» в музыке ее русского своеобразия, ее «недостаточной» нацеленности на борьбу за «фольклорно-национально своеобразие» и его достоверность, ее глубинной озабоченности не «своеобразием стилистики», а правдой самовыражения и служением стилистики этому, по всей вероятности давал основания считать, что речь идет о «не вполне русской» музыке. Точно так же, как приверженность творчества композитора сюжетно-тематической и стилистической широте, его обращение и к иным стилистикам, нежели «русская», в целом приоритетность для него целей самовыражения и художественно-философского осмысления мира, а не дилемм стилистики и идеала программного и самодостаточного «своеобразия» таковой, служили основанием для сомнений в том, «русский» ли это композитор, и создает ли он «русскую» музыку. Увы – речь идет об известных фактах, однако приводящие эти факты русские музыковеды, вместе с тем несколько не считают необходимым как-то отнестись к заключенным в них и очевидно знаковым противоречиям, попытаться задать вопрос о смысле, причине и конечно же – «эстетической правомочности» таковых, стоящих за ними установок. С этих «радикальных» позиций мизерное к-во произведений Чайковского, в основном камерных, могло бы быть сочтено «собственно русской» музыкой, большая же часть даже тех из них, в которых «фольклорные» элементы органично используются как средство выразительности, вдохновенно переплавляются в «национально окрашенные» темы, соседствующие в структуре с иными по стилистике темами, «русской» музыкой не являются, не говоря уже

о тех, в которых «русская», «фольклорно-национальная» стилистика отсутствует в принципе. Вся проблема, собственно, в том, что «русская» музыка, в данном случае – призванная создаваться и имеющая право на существование в пространстве национальной музыкальной культуры, отождествлялась с этих позиций с музыкой, которая обладает «национально-стилистическим своеобразием», выстроена в русле ограниченной, «фольклорно-национальной» стилистики, довлеющей и являющейся чем-то «эстетически самодостаточным». Еще точнее – в отождествлении художественной и национальной идентичности русской музыки с ее «национально-стилистическим своеобразием», с ограниченной, «фольклорной» по принципу стилистикой, с довлечением и «всеобъемлющим» характером подобной стилистики. Окончательно – проблема состояла в концепции, исключающей возможность помыслить русскую музыку вне «национально-стилистического своеобразия», вне ограниченной «фольклорной» стилистики, в ее принципах и художественной роли во многом «каноничной», вне выстроенности в подобной стилистике. Собственно «русская» музыка – музыка, выстроенная в ограниченной, «фольклорной», довлеющей и «всеобъемлющей» по характеру стилистике, «самодостаточной» в ней как эстетическая ценность и цель: «полувыятные экивоки» и «контурные намеки» в сторону «национальных истоков» и «фольклорно-национального своеобразия», вовсе не устраивают «стасовский круг», с точки зрения такового, «национальное своеобразие» должно присутствовать в русской музыке довлеющее и наиболее «выпукло», «во имя него самого», как нечто, в эстетическом аспекте «самодостаточное» и тождественное «прекрасному». Говоря яснее – «стасовский круг» композиторов вовсе не устраивает просто раскрытие выразительных возможностей «фольклорных форм» и «национально своеобразной» стилистики в целом, привнесение таковых в музыку в качестве органичного средства выразительности, из музыки композиторов этого круга, из программного отрицания ими творчества коллег по цеху национальной музыки, следует очевидное: «национальное своеобразие» интересует их как нечто довлеющее и всеобъемлющее, эстетически самодостаточное и подчиняющее музыкальное творчество. Обычно, «фольклорное» – это «самобытное» и «оригинальное», а потому – несомненно «хорошо», однако – довлечением «фольклорных», как и любых иных форм, происходящее в ущерб символичности, смысловой выразительности и объемности музыки, когда музыкальные образы слышатся «красотой» и вызывают интерес не их символизмом и смысловой выразительностью, вынятностью и ясностью в качестве «речи смыслов», не их превращенностью в заговорищую языком звуков мысль, а «оригинальностью» и довлечением форм, из которых они сотканы – это вовсе не так уж однозначно «хорошо». Образы бетховенской музыки в большинстве случаев сотканы из скульптурно «простых» и «чистых» форм, что не просто не препятствует, а принципиально служит их символичности и смысловой выразительности, будучи структурно и стилистически «простыми», они прекрасны именно их символизмом и выразительностью, пронизанностью множественными смыслами, как говорящие языком звуков мысли, глубокие философские идеи и прозрения, богатейшие и многогранные личностные переживания. Вслушиваясь в них, мы понимаем – довлечением «оригинальных» форм могло бы лишь разрушить их символичность, смысловую и выразительность и объемность, их «прекрасность», самые простые формы находятся композитором как совершенный и символический язык выражения. С указанных позиций трудно было счесть «русской» музыку, в «общеромантической» стилистике и образности которой, со вкусом, как яркое средство выразительности, вкраплены использование «национально окрашенных» тем или вариативная разработка «оригинально народных» мелодий – как в концертах Чайковского, симфониях Танеева, камерных произведениях Рубинштейна. «Русской» могла быть сочтена лишь музыка, выстроенная в русле довлеющей «фольклорно-национальной» стилистики, всецело подчиненная этой стилистике, в которой подобная стилистика и в целом

«национальное своеобразие» выступают эстетически «самодостаточной» ценностью и целью. «Фольклорно-национальная» стилистика, «всеобъемлющая» и довлеющая, подчиняющая музыкальное творчество и определяющая облик музыки, выступающая «самодостаточной» как эстетическая цель и ценность – вот, что с наиболее радикальных установок понимается под «русскостью» музыки, под «подлинной» национальной и художественной идентичностью русской музыки. Говоря иначе, «русскость» музыки, национальная и художественная идентичность русской музыки, подразумевают в этих установках, во-первых – стилистическую «своеобразность» и ограниченность музыки, а во-вторых – не просто приверженность олицетворяющей «национальное своеобразие» стилистике, а ее безоговорочное дование как художественного языка, как «самодостаточной» эстетической ценности и цели. Рубинштейн конечно же пишет «русскую» музыку, то есть музыку, концептуально использующую «фольклорные» музыкальные формы в качестве языка и средства выразительности, причем в той или иной мере делает это из самых истоков его творчества и на всем протяжении такового (оставим в сторону вопрос о как таковой правомочности предъявления к композиторам подобных требований и попытки измерять в соответствии с ними ценность создаваемой музыки). Однако – точно так же, как написание такой музыки и в целом подобная концепция музыкального творчества, не являются для него всеобъемлющей целью («романтическое» по сути и духу творчество композитора обращено к целям и горизонтам более сущностным, нежели создание «национально характерной», стилистически концептуальной и ограниченной музыки), и эта стилистика не является для него единственным языком самовыражения в творчестве музыки. В «романтичности» своего творчества и музыкального мышления, композитор пишет иную «русскую» музыку, которая звучит иначе, точнее – «национальное своеобразие» и «русскость» которой звучат иначе, нежели у апологетов концепции «русской музыки» – поэтично, символично и выразительно, а не довлея и самодостаточно, подчиняя себе музыку, ее «ткань» и образность. Рубинштейн не пишет «русскую» музыку как музыку «стилистичную», замкнутую на вопросах и дилеммах стилистики, на высшей цели ее «национально-стилистического своеобразия». «Русская» музыка – «стилистичная» музыка, с одной стороны – потому, что сама ее концепция выстроена на «своеобразии» и «определенности» стилистики, на доминировании «фольклорной» и «национально характерной» стилистики в качестве художественного языка, с другой – потому, что «национально-стилистическое своеобразие» мыслится и де факто является в ней чем-то эстетически самодостаточным и приоритетным, тождественным «прекрасному» и исчерпывающим эстетические ожидания. Все так: «русская» музыка – это «стилистически своеобразная и ограниченная» музыка, выстроенная в совершенно определенной и сформулированной в ее принципах стилистике, «национально-стилистическое своеобразие» которой самодостаточно и обладает высшей эстетической ценностью, от композиторов требуют писать только такую музыку – «национально своеобразную» и «стилистически ограниченную», в которой дилеммы и аспект стилистики доминируют над идеалами выразительности, смысловой объемности и глубины, философско-поэтического символизма. Русская музыка должна быть «русской», то есть обладающей внятным «национально-стилистическим своеобразием», за счет такого «своеобразия» идентичной – такова главенствующая в 50-90-е годы 19 века эстетическая установка, но за всей ее кажущейся «логичностью», таятся сущностная и стилистическая ограниченность, «национальная замкнутость» музыкального творчества, доминирование в нем дилемм и вопросов стилистики на сущностными целями самовыражения и художественно-философского осмысления мира, целей и сверхзадач «национального» плана – на общечеловеческих горизонтах и дилеммах, подразумевающими диалогичность и общекультурную, а не только национальную «сопричастность», сюжетно-тематическую широту и стилистическую разносторонность. Однако, для «романтического» композитора

*Рубинштейна, подобное «своеобразие» – лишь средство и язык для сущностных целей музыкального творчества, обращение к нему не эстетически самодостаточно и императивно, а должно быть оправдано его способностью послужить целям самовыражения и художественно-философского осознания мира. «Романтический» сутью и эстетическими идеалами композитор, Рубинштейн и не может видеть цели в как таковом создании музыки, обладающей достоверным «национально-стилистическим своеобразием», в которой это «своеобразие» самодостаточно и тождественно «прекрасному» – подобная стилистическая особенность музыки должна быть для него фундаментом ее образно-смысловой выразительности и символичности, то есть того, что действительно и по сути «прекрасно», и вот – в «русских» музыкальных образах, созданных композитором, мы обнаруживаем именно поэтические и объемные символы, вмещающие в себя философские, культурные, эмоционально-нравственные смыслы. Все так – и глубоко «национальные» по своей стилистике темы, вместе с тем предстают как глубокие и сложные философские рассуждения, как символы осознанных композитором языком музыки исторических событий и процессов, как поэтическое и проникновенное признание в глубоко личностных чувствах и переживаниях, от трепетной любви к России до философской, безысходной, словно «сжигающей» тоски о немолимо движущейся к смерти жизни. Вот тот самый композитор, которого обвиняли в «нерусскости» творчества, для которого, по самой сути его творчества, «национальная» стилистика действительно была лишь одним из языков и средств выразительности, и ни в коем случае не могла быть чем-то «эстетически самодостаточным», использует такую стилистику именно сущностно, обращаясь к ее наиболее сущностным возможностям, превращая ее в поэтический язык самовыражения, творчества символичных, смыслово выразительных и объемных образов. Говоря иначе – ценя в ней не ее глубокую, «выпуклую», зачастую довлеющую и самодостаточную «фольклорность» и «характерность», а ее поэтичность и выразительные возможности, способность служить символичным, «внятным» и выразительным языком смыслов. В «русских» музыкальных темах Рубинштейна, мы зачастую встречаем даже не только символы и язык глубоких личностных чувств, а целостные философские идеи, поражающие их выразительностью, емкостью и символизмом образы исторических событий. Обращающийся к «фольклорно-национальной» стилистике именно как к инструменту создания глубокой, выразительной и символичной музыки, и именно в этом усматривающий высшую и сущностную цель музыкального творчества, Рубинштейн конечно же не мог найти признания в среде композиторов, которые писали «русскую» музыку как раз во имя ее «русскости» и «национального своеобразия», исповедовали «фольклорный» и «национальный» характер музыки в качестве высшей эстетической ценности – им казалось, что он пишет «не по-настоящему русскую» музыку («не так» и «не для того» звучало в музыке «русское»). Все верно: «национальное своеобразие» звучало у него как достоверно понятая и прочувствованная стилистика, органично включенным в образно-смысловую структуру музыкальных произведений, однако – именно как средство и язык выражения, а не как нечто «самодостаточное», выступающее «высшей» эстетической ценностью и целью, а значит, «русская» музыка Рубинштейна – «не вполне и недостаточно русская», недостаточно убедительное воплощение «русского характера и своеобразия» музыки становится главным «упреком» в его адрес. Однако – «национально своеобразные» элементы и формы используются Рубинштейном именно так, как в целом обращается к ним музыка позднего романтизма, причем даже в ее «программном национализме», если говорить о Дворжаке: как *средство выразительности*, то есть их использование и присутствие в музыке *не является самодостаточной эстетической ценностью и целью* (потому, надо полагать, что ценность в музыке представляет не ее как таковое «национальное своеобразие», а ее символичность и выразительность, смысловая объемность и глубина). Все верно – в музыке Рубинштейна, как и в музыке Дворжака, к*

примеру, «национально-стилистическое своеобразие» и образующие таковое «фольклорные формы», есть лишь глубоко и органично ощущаемое средство выразительности, средство для реализации сущностных целей, но ни в коем случае не нечто «эстетически самодостаточное», выступающее «программной» ценностью и целью, довлеющее и подчиняющее музыкальное творчество, их ценность и использование обусловлены именно их возможностями в отношении к целям самовыражения, художественно-философского осмысления мира, философско-поэтического символизма музыки, к особенностям художественных замыслов. *Французскому или немецкому, чешскому или венгерскому «романтику» не придет на ум, что создание «национально своеобразной» в ее стилистике музыки, может быть «программной» и «всеобъемлющей» эстетической целью – в отношении к тому, что является для него действительными и сущностными целями музыкального творчества, подобное было бы попросту абсурдным, и «программный», убежденный националист Дворжак, для которого при этом не существует иной «высшей» цели, кроме образно-смысловой выразительности и символичности музыки, сочетает в творчестве «фольклорно-чешскую» стилистику со стилистикой «эталонно романтической», обращается к «национальной» стилистике лишь в той мере, в которой это оправдано и обусловлено ее выразительными возможностями. Более того, как правило сочетает эти «разные» стилистики в одном произведении, творчество «национально окрашенных» произведений – с написанием тех, основной особенностью которых являются философско-смысловая глубина образов и «романтическая обобщенность» и философский символизм стилистики, делает это, ничуть не опасаясь обвинений в том, что пишет «не вполне чешскую музыку» или «подвержен влиянию пошлости и штампа». Все это так просто потому, что «национально-стилистическое своеобразие» музыки не является самодостаточной эстетической ценностью и целью, и попытка утвердить его в этом качестве была бы совершенно абсурдной и неприемлемой в отношении к тем идеалам «романтизма», которые в течение почти века определяли развитие европейской музыки. Если бы Дворжаку, с его глубочайшим вниманием к выразительным возможностям «фольклорных форм» сказали, что его целью как художника является написание «чешской музыки», то есть музыки, сутью и принципом, основным достоинством и определяющей особенностью которой является «национально-стилистическое своеобразие», он, надо полагать, рассмеялся бы от абсурдности подобного утверждения, ибо даже в на позднем этапе творческого пути, как это показывает симфония «Новый Свет», для него не было более «высокой» и «сакральной» художественной цели, нежели создание философски объемной, символичной и выразительной музыки, нежели выражение в музыкальном творчестве философского осознания и ощущения мира. Однако – русских композиторов, современников Рубинштейна, и выпестованных на полуторавековых предрассудках музыкальных критиков, в оценке «русской» музыки Рубинштейна интересуют не выразительность музыки, не целостность и реализованность художественного замысла, не художественно-смысловые коннотации и символизм образов, а все те же дилеммы стилистики – достоверность и достаточность «русского своеобразия», воплощения «русского музыкального характера», удалось ли создать убедительную в ее «своеобразии» и «характерности» стилистику, или не удалось. Фактически – «национальное своеобразие» стилистики оценивается и интересует «само по себе», а не в его отношении к художественным целям и сути художественного замысла, к выразительности, символичности и смысловой объемности музыкальных образов и т.д. Достоверность «национального своеобразия и характера» стилистики, «качество» стилистики – вот, что интересует в музыке и музыкальном произведении, и так это именно потому, что подобное же в конечном итоге является высшим эстетическим идеалом, «самодостаточной» эстетической ценностью и целью. Однако – не счесть доказательств тому, что «русской» музыке в этот период предписывается быть «национально и стилистически своеобразной», что «фольклорно-национальное своеобразие» является в*

ней высшей, самодостаточной эстетической ценностью и целью, ключевым параметром художественной оценки (прежде всего, мы видим это в отношении к «романтической» русской музыке, стилистика которой зачастую лишена «национального своеобразия», которая в принципе озабочена чем-то более сущностным, нежели дилеммы стилистики). Ведь кумиру «эстетических умов» поколения Стасову, на полном серьезе казалось справедливым «опускать палец» в оценке «пушкинских» опер Чайковского просто потому, что в них не было места для того «фольклорно-национального своеобразия» музыки и ее стилистики, с которым он отождествлял суть, принцип, художественную и правду и достоверность русской музыки. Ведь приходило же ему на ум отвергать симфонии Чайковского только потому, что пронизанные поэтикой самовыражения и экзистенциально-философскими откровениями, они «не вносили достаточной лепты» в борьбу за национальное своеобразие русской музыки, в развитие соответствующей этому «фольклорной» стилистики, вообще – не были созданы с глубоким использованием «фольклорных» форм, «обеспечивающим художественную правду и ценностью музыки». *Ведь факт в том, что на полном серьезе казалось правомочным измерять художественную ценность подобной музыки и музыки вообще, на основе такого рода критериев, хотя сейчас симфонии Чайковского ощущаются нами жемчужинами и мировой, и русской классики, эталоном экзистенциально-философского самовыражения и обсуждения языком и средствами музыки вечных, общечеловеческих по сути дилемм, и мысль о том, что музыка симфоний когда-то была сочтена «дурной», что существовали «эстетические химеры», «шоры» и тенденциозные стереотипы эстетического восприятия, которые делали возможными эти оценки и суждения, представляется нам и абсурдной, и кощунственной. Ведь дело же не в том, что как и европейские музыкальные школы, в какой-то период русская музыка становится охваченной тенденциями и борениями «национализма» и связанными с этим художественными дилеммами, стремлением к глубокой «национальной сопричастности» музыкального творчества на уровне художественных целей, сюжетно-тематических горизонтов и т.д. Дело в том, что все «националистические» тенденции и борения в конечном итоге были сведены к дилеммам стилистики и «баталиям» вокруг таковых, к парадигме «национально-стилистического своеобразия», «фольклорности» и стилистической ограниченности музыки, к сверхзадаче творчества подобной музыки. Дело в том, что «национальная сопричастность» музыки в той ее модели, которая сформировалась в эстетике «стасовского круга», была отождествлена с ограниченностью и «своеобразием», тенденциозностью стилистики, что как глубинная особенность и художественно-эстетическая концепция музыки, стало противоречием как сущностным целям музыкального творчества – экзистенциально-философское самовыражение, художественно-философское осмысление мира, философско-поэтический символизм музыки, так и подразумеваемой этими целями общекультурной вовлеченности и сопричастности такового, его сюжетно-тематической и стилистической широте. Вследствие этого, в пространстве русской музыкальной культуры не оказывалось места для поистине «пророческой» ее символизмом и экзистенциально-философскими откровениями музыки позднего симфонизма Чайковского, «романтической» и утонченно-поэтичной, дышащей как «романтическим самовыражением», так и «обобщенно-романтической» стилистикой, музыки его балетов, для «романтической» и философски символичной, пронизанной патетикой борьбы и глубиной философского осмысления мира и судьбы человека, музыки некоторых симфоний С.И.Танеева. Все «романтическое», и по сути – «философичное», от дилемм стилистики и «национального своеобразия» обращенное к глубине самовыражения и художественно-философскому осмыслению мира, вместо насаждаемой «национальной замкнутости» стремящееся к общекультурной сопричастности и сюжетно-тематической широте, и в плане стилистики – «обобщенное» и «национально отстраненное», тяготеющее к «разнообразию», программно отрицается и чуть ли не ритуально «изгоняется» из пространства русской музыки через*

такие нехитрые приемы, как «осуждение» и «ostrакизм», позиционирование в качестве чего-то «чуждого» и т.д. Фактически – то музыкальное искусство, которое от ограниченности и тенденциозности стилистики обращает к ее разнообразности, от «национальной замкнутости» музыки – к общекультурной сопричастности и сюжетно-тематической широте таковой, к горизонтам философизма и самовыражения, к сотрудничеству с европейской и мировой музыкой по общим и сущностным художественным дилеммам, оказывается «мешающим» и программно отвергается. Фактически – «романтические» тенденции философизма и самовыражения, универсализма и общекультурной сопричастности, сюжетно-тематической и стилистической широты, в эру «золотого века» приходят в русскую музыку только в творчестве Рубинштейна и композиторов его «дома», в борьбе и вопреки «программно» насаждаемым идеалам, будучи отрицаемыми, по-настоящему же укореняются только в поколении Рахманинова и Глазунова, только после исторического крушения насаждавшихся «стасовским кругом» парадигм «национально-стилистического своеобразия», «национальной замкнутости» и всеобъемлющей «национальности» музыки. *Фактически – только в третьем поколении композиторов, русская музыка приходит к глубинному диалогу и сотрудничеству с европейской и общемировой музыкой по наиболее сущностным дилеммам (и художественно-эстетическим, и нравственно-философским и экзистенциальным), на основе восприятия и постижения общего наследия, в глубоком же взаимовлиянии.* Возможно, это и происходит благодаря крушению тщательно возводившихся в течение полувека «эстетических» и «идеологическо-мировоззренческих» барьеров, программно насаждавшегося противопоставления музыки русской и европейско-романтической, глубокому укоренению тех тенденций диалога, которые олицетворял собой и нес в русскую музыку Антон Рубинштейн, и которые программно же отвергались и оценивались как «вызов» и «угроза». В музыке Рубинштейна вызывает «раздражение» и отрицание все – и ее приверженность сущностным для романтизма идеалам, тенденциям и горизонтам («обобщенность» и «разность» стилистики, сюжетно-тематическая широта и общекультурная сопричастность, приоритетность целей самовыражения и художественно-философского осмысления мира, философско-поэтического символизма над «стилистичностью», стилистической концептуальностью и «своеобразием» («музыки»), и художественно целостное и правдивое творчество в «русской» стилистике, обращающее к таковой не как к «идолу» и «эстетически самодостаточной» ценности и цели, а как к средству выражения, обнажающее иной уровень целей и возможностей музыкального творчества. В творчестве Рубинштейна раздражает то, что он пишет очень много «не русской», «обобщенно-романтической», а не «фольклорно-национальной» в ее стилистике музыки, словно бы внятно показывая этим, что музыка, созданная русским композитором, может «прекрасной» и выразительной, вовлекающей в диалог, нравственно и эстетически воздействующей без воспетого «национального своеобразия». Этой ключевой особенностью творчества, самим фактом приверженности «романтической» стилистике и творчества в ее ключе музыки, обладающей глубинными и исключительными художественными достоинствами, композитор посягает на «сакральнейший» и «трепетный» эстетический идеал эпохи, на идол «русскости» и «национально-стилистического своеобразия», и конечно же – подобное порождает неприятие и отрицание. Ведь стилистическую «инаковость» и «разность» музыки композитор позволяет себе как раз тогда, когда ограниченность и «своеобразие» стилистики, творчество музыки в русле «концептуальной», «фольклорно-национальной стилистики», его ограниченность в «языке форм», становятся «сакральным» и «всеобъемлющим» эстетическим идеалом. Ведь в творчество в «разных» стилистических языках композитор позволяет себе тогда, когда музыка мыслится создаваемой только языком «фольклорных форм», в русле «фольклорно-национального своеобразия», когда с подобным принципом отождествляются и ее национальная и художественная идентичность, и сама ее художественная «состоятельность»,

ее право на признание и существование. В творчестве Рубинштейна вызывает отрицание даже «русская», написанная им музыка, потому что она такова «по-другому», нежели в пестуемых «стасовским кругом» идеалах и эталонах «русскости» и «национального своеобразия», отводит иное место и значение в ее структурах «национальному своеобразию» и использованию «фольклорно-национальных» элементов, свидетельствует иной взгляд на модель «национально-стилистического своеобразия». Даже «русская» музыка, написанная композитором, вопреки ее национально-стилистической достоверности и множественным художественным достоинствам, вызывает программное отрицание и «осуждение», порождает обвинения в «лубочности», «не-настоящности», «поверхностности» и т.д., потому что подобная судьба предназначается для его творчества в целом, уж слишком опасные и «иные», антагонистичные насаждаемым идеалам и тенденциям, оно несет с собой. Даже «русская» музыка Рубинштейна отрицается, ведь она настолько художественно целостна и правдива, что в сочетании с не менее художественно убедительной, но «стилистически иной» музыкой в его творчестве, словно бы указывает на гораздо более широкие горизонты целей и возможностей музыкального творчества. Более века была предана забвению и стерта из репертуара, скрыта от публики музыка ранних рубинштейновских концертов – прекрасная ее проникновенностью, пронизанностью глубоким и мощным самовыражением, символизмом и философско-смысловой глубиной ее тем, искусственностью композиционной задумки и структуры, и так это только во имя того, чтобы у публики, чье эстетическое сознание должно быть «строго выстроенным» в плане вкусов и приоритетов, не создалось «опасного заблуждения», что русская музыка времен глинкинской «Камаринской», может звучат великолепно и вдохновенно, с небывалой силой воздействуя и вовлекая в диалог, но безо всякого «русского своеобразия», с упоительной и поэтичной «романитчностью». Еще яснее – что русская музыка, оказывается, может быть еще и «такой», различающейся с насаждаемыми идеалами и эталонами восприятия, и имеет право быть. Та же судьба постигла и вселенную камерных произведений композитора – многочисленных ансамблей и сольных пьес для ф-но. Во-первых – по той же самой причине, что русская музыка звучит в ней во многом «как-то не так», как желательно и привычно слышать, что прекрасная и проникновенно выразительная, могущая служить эталоном символизма и экзистенциально-философского самовыражения музыка, может при этом звучать совершенно не «по-русски», вне «маслянистой фольклорности» (хотя в этом жанре Рубинштейном создано немало произведений, их «русскостью» поистине великолепных). Во-вторых – потому что речь идет о вселенной по большей части выдающихся камерных произведений, соотносимой с подобными в творчестве Мендельсона и Бетховена, Шумана и Шопена, созданной в период, когда «титulyно русские» композиторы пишут очень мало камерной музыки, а то же, что пишется, близко не обладает такими художественными достоинствами. «Признать» ее – значит открыть дорогу признанию и месту в русской музыкальной культуре судьбы и творчества Рубинштейна как таковых, да еще и далеко не в «благоприятном» свете, в котором выступают на фоне творческого наследия композитора фигуры «корифеев», а потому – «проще» и «правильнее» похоронить ее, обречь ее на забвение, навесив тот ярлык «романтическая пошлость» «дурная музыка», который менее всего к ней относим. Как результат, камерные произведения композитора в течении 20 и в начале 21 века исполняются многими десятками выдающихся мировых исполнителей, целенаправленно записываются в обладающих несомненным и давним авторитетом компаниях звукозаписи, но практически не исполняются русскими музыкантами. *Вследствие всего означенного, в русской музыкальной культуре не оказывалось места для музыки Рубинштейна, во многих случаях могущей выступать эталоном философского символизма, проникновенного и поэтичного самовыражения и той «красоты», которая связана с выразительностью и символизмом музыки, причем – как для «романтической», так и для собственно «русской»,*

написанной в «фольклорно-национальной» стилистике, превращающей такую стилистику в совершенный и поэтический язык самовыражения и философствования, словно указывающей ее художественной правдой и целостностью, что цели и возможности музыкального творчества несоизмеримо шире, затрагивают и совершенно иное измерение, нежели дилеммы стилистики и «национального своеобразия». Причем творчество Рубинштейна познает описанное отношение в особенности и «программно», ибо является олицетворением подобных идеалов и горизонтов, источником такого направления в русской музыке и связанных с ним тенденций, и в течение более чем века после смерти, публику «программно», целенаправленно ограждают от тех произведений композитора, которые могут служить и эталоном «красоты» и «выразительности», и вдохновенным образцом «русской» музыки, поэтичной и символичной, проникновенной и выразительной в ее «национальном своеобразии». Фигура и творчество Рубинштейна являлись и олицетворением, и истоком тех «романтических» идеалов и тенденций в русской музыке второй половины 19 века, которые с официально господствующих позиций и установок программно отрицались, были таковым антагонистичны, мыслились чем-то противоположным от целей и горизонтов, «предписанных» русской музыке, а потому – «по заслугам и честь», и творческое наследие композитора и при жизни, и в течение более века после смерти, отвергалось и обрекалось на забвение с по истине «идеологической» основательностью. Русская музыкальная эстетика обсуждаемого периода видит «национально-стилистическое своеобразие» музыки высшей художественной целью и «сверхзадачей» музыкального творчества, «фольклорно-национальные» формы используются не в меру их выразительных возможностей, способности послужить символичности и образно-смысловой выразительности музыки, а во имя создания как такового программного «национального своеобразия» музыки, которое ощущается в ней чем-то «эстетически самодостаточным». Конечно же – в жертву этому «идолу» приносятся те горизонты художественных целей и задач, движение к которым подразумевает творчество в совершенно иной, «обобщенно-поэтичной» или «культурно иной» стилистике, озабоченность не концептуальным «стилистическим своеобразием» музыки, а ее смысловой выразительностью и символичностью, служением этому стилистике. Конечно же, «романтический» подход в творчестве музыки подразумевал пренебрежение ограниченной «фольклорной» стилистикой, постулируемой как единственный и «всеобъемлющий» художественный язык, во имя целей самовыражения и художественно-философского осмысления мира в музыкальном творчестве, если реализация этих целей требовала творчества в совершенно иной стилистической парадигме. А потому – в поздних симфониях Чайковского, могущих служить эталоном музыки как языка экзистенциально-философских откровений, мы видим практически программный отказ композитора от использования «фольклорно-национальной» стилистики, столь же близкого ему, сколь ультимативно требуемого в этот период, и вариации на тему русской народной песни в финале Четвертой симфонии – тому подтверждение, а вовсе не «опровержение». Чем более перед Чайковским встает необходимость выражения философского осознания мира, человека, существования и судьбы человека, глубочайших и сокровенных слоев экзистенциального и философского опыта, связанных с трагическим ощущением смерти, тем более он отходит от «фольклорно-национального» языка и обращается к «эталонному», «обобщенно-поэтическому» и символичному языку романтизма. Ведь цели самовыражения, его ясности, глубины и правды, философско-поэтического символизма музыки, приоритетнее и ценнее ее «национального своеобразия», как такового творчества «стилистически своеобразной» музыки. Так это для Чайковского, так это для его учителя и идейно-эстетического вдохновителя Рубинштейна, так это в целом для «романтической» музыки и эстетики, идеалы и горизонты которой Рубинштейн привносит в русскую национальную музыку, в борьбе и противостоянии, через «программное» и нередко обретающее трагический накал неприятие и отрицание,

укореняет на ее «почве». Если в русской музыке, в тот или иной период, в творчестве тех или иных композиторов, смысловая выразительность и глубина, философско-поэтическая символичность музыки, как таковая высшая цель самовыражения и художественно-философского осмысления мира, оказываются приоритетнее «национально-стилистического своеобразия» музыки, то только потому, что в ней состоялись фигура и творчество Антона Рубинштейна, что она формировалась в том числе и под ключевым влиянием эстетических идеалов, творчества и просветительской деятельности Рубинштейна. Ведь что же делать, если в музыке необходимо выразить те мысли, идеи и переживания, которые ни в коем случае не возможно выразить языком «фольклорно-национального своеобразия», в концептуальном использовании «фольклорных форм», выражение которых требует «иног» стилистического языка? Ведь что же делать, если по самой экзистенциальной и «общечеловечной» природе музыкального творчества, в нем неотвратимо встает необходимость выразить то, что невыразимо в рамках ограниченной «фольклорно-национальной» стилистики, предписываемой ему в качестве «единственного» инструмента и языка? Слава богу, что в поздних симфониях Чайковского либо вообще нет, либо очень мало «фольклорных» элементов, что их присутствие и использование не исказило и не разрушило совершенную поэтическую чистоту и выразительность, символичность и смысловую объемность этой музыки, что пронизанность музыки экзистенциально-философскими откровениями, ее поэтическая выразительность и символичность, были для композитора важнее и приоритетнее ее «национально-стилистического своеобразия», как таковой «национальной сопричастности и идентичности», достигаемой через «своеобразную» и ограниченную стилистику. Ведь вся проблема в том, что «фольклорно-национальное своеобразие» привносится в музыку в этот период не только как то, что способно послужить ее символичности и образно-смысловой выразительности, а как нечто «эстетически самодостаточное, к чему сведены художественная ценность и основное достоинство музыки. А что же делать, если художественная правда в творчестве таких произведений, как оперы «Демон» Рубинштейна и «Пиковая Дама» и «Евгений Онегин» Чайковского, как Пятая симфония Чайковского или Пятый же концерт Рубинштейна, требует символичного и «обобщенно-поэтического» языка романтизма в той же мере, в которой в творчестве «Богатырской» симфонии или «Псковитянки» – глубокого «фольклорного своеобразия»? Ведь развернуть философствование о витиеватых, подчас драматических путях прогресса, о загадке и трагизме, противоречиях и перипетиях судьбы и пути человека, выразить экзистенциальные, «романтические» переживания и борения литературных героев, единые у Пушкина и Байрона, Лермонтова и Гете, объективно невозможно тем музыкально-стилистическим языком, которым Мусоргский разрабатывает сюжет трагедии «Бориса Годунов», а Бородин – «Слова о Полку Игореве»? Ответ известен, его дают эстетические дискуссии и баталии обсуждаемого периода, он состоит в осуждении и отрицании той музыки «романтических» русских композиторов, которая отходит от «программного», «насыщенного», «всеобъемлющего» использования языка «фольклорных форм». В операх Римского-Корсакова и Мусоргского любят превозносить глубокое соответствие музыки правде драматического действия, и это во многом, хотя не всегда так, однако – как же быть с тем, что художественная правда музыки может требовать еще и ее философского символизма, смысловой объемности и выразительности, поэтичной художественной «обобщенности»? Вот, мы слушаем арию «Демона», и в удивительных звуках этой музыки слышится то, для выражения чего Лермонтов и написал его поэму – трагедия свободы и личности, свобода как опыт отрицания и «бунта», трагедия отчаяния, бездна которого является обратным лицом свободы, духа в человеке, осознания человеком самого себя. Личность и свобода для Лермонтова – это трагедия отрицания и «бунта», обрушения в отчаяние и пустоту, разочарования и ощущения бессмыслицы в том, что «обывательски привычно и нормативно» («как люди, так же мир ничтожен, всегда

езде одно и то же»), трагедия отверженности и одиночества, и все это мы слышим в удивительных их символичности и выразительности, проникновенности и объемности звуках арии, все это должна была в целом выразить, «вместить» в себя музыка оперы, что требовало ее поэтического и философского символизма, сочетания в ней художественной и смысловой выразительности, и именно в подобном состояло условие ее художественной правды. Конечно же – в отношении к высоте и сложности подобных художественных задач, создание «национально характерной» музыки кажется задачей, несоизмеримо более «уплощенной» и «сниженной», как не пытались бы утверждать обратное и превозносить художественные задачи и горизонты «национального» плана. Вся драма Лермонтова и его многочисленных литературных героев – в музыкальном образе оперного номера, в этих емких, выразительных и символических звуках, полных и философской загадки мира и существования (ведь в них открывает себя метафизическая сила, «дуалистическое» начало вещей и человека), и отчаяния, и «бунта», и столь подразумеваемого «демонического величия», и мощи свободы, и молитвенной коленопреклоненности. *Драматическая правда действий и переживаний персонажа, сочетается в этой музыке с той ее высшей художественной правдой, которая означает ее философско-поэтический символизм, совершенную и объемную выраженность в ней философских идей, философской и экзистенциальной подоплеку сюжета и ключевых образов такового.* Рубинштейн, всегда стремившийся к разработке философски содержательных и значимых сюжетов, преклонявшийся перед гетевским «Фаустом» и считавший это произведение «началом всякого мыслящего существования», искал в русской литературе возможность разработать аналогичный по философской сути и глубине сюжет, и совершенно нашел таковой в лермонтовском «Демоне» – поэме, во многом прикасающейся к обсуждению тех же дилемм, родственной «Фаусту» не только смыслово, но даже по художественной фабуле и семиотике образов, и вот – в явлении Демона Тамаре, в олицетворяющей это действие арии, мы слышим нечто, глубоко родственное по смыслу и музыкальной образности знаменитому появлению Мефистофеля. Говоря иначе – перед Тамарой являет и открывает себя таинственная метафизическая сила, олицетворяющая «дуалистическое» и «обратное» начало вещей, «другую» сторону от «обычных» человеческих чувств, ценностей и идеалов, другое ощущение «привычно обывательского» и «нормативного». Как и Мефистофель перед Фаустом, в облике «духа зла и отрицания», перед Тамарой предстает «оборотное», трагическое начало личности и свободы человека, связанное с отчаянием, отверженностью и одиночеством, враждебностью «повседневному», некое «иное» начало мира и вещей, нечто «иное» в отношении к «социальной обычности» человека, к «обычности» существования и судьбы человека. Лермонтовский сюжет глубоко философичен и философски и экзистенциально символичен, обсуждение вечных и трагических дилемм личностного существования, свободы и судьбы личности в мире, является его художественной сутью и доминирующей «конвой», лишь обрамленной в романтическую «кавказскую» фабулу, мода на которую тогда царит в русской литературе и срастается с ее «романтическими» дилеммами и борениями, с пронизывающим ее философствованием, «бунтом», исповеданием свободы и т.д. Конечно же – художественно-музыкальная, оперная разработка этого сюжета, подразумевала именно раскрытие его философской «конвы», его экзистенциального и философского символизма, что предъявляло к самой музыке и ее стилистике совершенно определенные требования, обращало к обобщенной поэтичности, символичности, смысловой объемности и выразительности «романтического» музыкального языка, к возможностям и особенностям, отсутствовавшим в пестовавшемся в тот период в русской музыке языке «фольклорных русских форм». Все подлинное и величественное, достойное в Демоне, побуждает его отрицать, ненавидеть «привычное» и «обывательское», обрекает его быть одиноким и отверженным, «падшим» и мучимым отчаянием («все, что перед собой я вижу, все отрицаю, все ненавижу»),

при этом – подобно лермонтовскому же Печорину, приносить в жертву обуревающим его мукам и борениям чью-то судьбу, осознанно и преступно искать в этом забвения того, что забвению предать невозможно, что являет собой вечную, неизбывную, неотделимую от личности и свободы муку, проклятость. Все это – экзистенциально-личностное и философское, уходящее истоками в вечные философские дилеммы и порождающий их трагический опыт существования, должно было быть передано и выражено в музыке произведения, что конечно же требовало от нее символизма, проникновенной и смыслово объемной выразительности, и конечно – никоим образом не подразумевало использование «русских фольклорных форм», с которыми «стасовский круг» связывал художественную и драматическую правду музыки. Вообще – требовало «обобщенно-поэтического» и символического языка романтизма, способного обеспечить смысловую выразительность и объемность музыки, оставляло место для «фольклорности» лишь в там, где этого подразумевали конкретные сцены и события сюжета, создание общего «кавказского антуража» сюжета и его фабулы. Уж конечно – не к этому сводились и суть замысла, и художественное достоинство музыки, и главные задачи в стилистическом решении произведения. Любопытно, что из всего глубочайшего, что было сделано композитором в произведении и решено как художественная задача, его «оппоненты» в общем-то отметили лишь выразительность балетного акта с использованием «кавказских» мотивов, в чем возможно видеть исчерпывающее обличие «узости» горизонтов их эстетического сознания, «сниженности» их художественно-эстетических идеалов. А если красота оперной музыки связана не с тем, насколько «удобно» оперный исполнитель чувствует себя в драматическом действии, а с тем, насколько эта музыка, в ее художественной самостоятельности, символично и объемно воплощает, «вмещает» и выражает философские и экзистенциальные, художественные смыслы литературного сюжета? Решение задач, связанных с художественно-музыкальной разработкой этого философского, экзистенциально и философски символического лермонтовского сюжета, конечно было бы не возможно в рамках того стилистического языка, в котором «программно» работают в обозначенный период «титულно русские» композиторы, вообще – в рамках языка, сотканного из преимущественного использования тех или иных «фольклорных» форм, (испанские, русские, ориенталистские, кавказские и т.д.), требовало того «обобщенно-поэтического» языка романтизма, которому присущи символизм и объем многогранной смысловой выразительности. Решить глубинные, принципиальные задачи музыкальной разработки сюжета, выразить и раскрыть заключенные в нем философские и экзистенциальные смыслы, через работу с «исключительно своеобразными» фольклорными и культурными формами, к которой в этот период привычны «русские» композиторы, было невозможно, подобное требовало глубокого ощущения и вдохновенного использования того «обобщенно-поэтического» и символического языка романтизма, который в описываемое время отвергается, считается чем-то «чуждым» русской музыке и «пошлым». Говоря иначе – использования как раз того стилистического языка, с которым «русские» композиторы в это время и не умеют, и «программно не желают» работать. Рискнуть во имя реализации серьезнейшего художественного замысла писать музыку тем языком, которым звучат оперы Массне и Мейербера, сделать это тогда, когда «русской» и единственно имеющей право на существование считается только та музыка, которой написана опера «Борис Годунов», а «европейско-романтический» стиль в опере отождествляется с «пошлостью» и «дурновкусицей», чуть ли не «табуируется» – вот, что требовалось от композитора, в конечном итоге – глубокая и вдохновенная приверженность «романтическому» стилю подарила жизнь удивительному произведению не только русской, но и мировой оперной классики. Великолепная опера «Демон» Рубинштейна была признана «стасовской» музыкальной общественностью, однако всегда делавшийся акцент на том, что «Рубинштейну лучше всего удавались в любой музыке «восточные» и «национальные», «танцевальные» мотивы»,

исчерпывающе говорит и об истинном отношении к этому произведению, и о том, что же на самом деле в музыке «прекрасно» и вызывает интерес. *«Романтичность» творчества Рубинштейна проявлялась в первую очередь в том, что дилеммы «стилистического своеобразия» музыки не могли быть для него приоритетнее целей самовыражения и художественно-философского осмысления мира, которые «романтическая» музыка и эстетика мыслили в музыкальном творчестве сущностными, только в отношении к которым вопросы стилистики вообще могут и должны подниматься. Если музыка Рубинштейна звучит «по-русски», то не потому, что национально-стилистическое своеобразие музыки «эстетически самодостаточно», «вообще хорошо» и «важнее всего остального», а потому что использование «фольклорных форм» служит реализации описанных сущностных целей музыкального творчества, обусловлено целями самовыражения и особенностями художественных замыслов, выступает основанием символичности и образно-смысловой выразительности создаваемой композитором музыки. Даже в тех произведениях Рубинштейна, в которых «фольклорно-национальная» стилистика является не частью структуры, а «программной» и «всеобъемлющей», она все равно звучит как средство и язык выражения, во имя чего-то более сущностного и «высшего», нежели она сама, точно – не во имя упоения «национальным своеобразием и характером» музыки. Речь конечно же шла и вообще о музыке, прекрасной и значимой глубиной, целостностью воплощения в ней определенного художественного и культурного характера, выразительностью и органичностью использования в ней определенной стилистики, и главное – о музыке, по-другому «русской», в ином значении этого понятия. Собственно, «не русской» эта музыка могла бы сочтена только в одном случае – если понимать под концепцией «русской» музыки не достоверность воплощения в музыке определенного музыкального характера, в востребованности этого особенностями художественных замыслов, не органичное использование «национальных» элементов и в целом «фольклорно-национальной» стилистики в качестве средства и языка выражения, а исповедание «национально-стилистического своеобразия» музыки в качестве «всеобъемлющей» эстетической ценности и цели, как того «главного», для чего пишется музыка, замкнутость музыки на идеале ее «национального своеобразия». Как ни пытались бы утверждать обратное, в «типично русской» музыке этого периода «русскость» и национально-стилистическое своеобразие «программны», востребованы прежде всего остального, являются высшей целью музыкального творчества и «самодостаточной» эстетической ценностью, тождественны «прекрасному». Еще яснее – «национально-стилистическое своеобразие», целенаправленно и осознанно, на основе очень определенного метода, выстраивается в музыке, привносится в нее как то, что является высшей эстетической ценностью и ее главным достоинством, фактически – выступает «самодостаточной» и высшей целью музыкального творчества, довлеющей над философско-поэтическим символизмом и смысловой выразительностью музыки, над ее служением самовыражению личности и художественно-философскому осмыслению мира. Очевидно, что в «типично русской» музыке второй половины 19 века, «фольклорно-национальная» стилистика мыслится и является чем-то гораздо большим, нежели средством выразительности и тем, что должно послужить реализации сущностных целей и идеалов музыкального творчества. С «национально-стилистическим своеобразием» музыки связывается ее «красота» и художественная значимость, оно является в ней чем-то «главным», «эстетически самодостаточным и приоритетным», а потому же – «программным», целенаправленно и программно привносится в музыку, становясь ее стилистической ограниченностью, потесняя цели философско-поэтического символизма, самовыражения и художественно-философского осмысления мира. Вопреки целям символизма и смысловой выразительности музыки, превращения музыки в язык и способ экзистенциально-философского самовыражения, принципиальной соотнесенности*

дилемм и вопросов стилистики с ее служением этим сущностным целям, «национально-стилистическое своеобразие» музыки утверждается как нечто «эстетически приоритетное и самодостаточное», подчиняющее себе музыкальное творчество и искания – в подобном, собственно, и состоит концепция «русской» музыки

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.