

## ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

Научная статья

УДК 7-07

DOI: 10.20323/1813-145X-2024-2-137-229

EDN: UVNUQ

### Творческая личность в аспекте синтеза искусств: восточные мотивы в вокальных произведениях А. Г. Рубинштейна

**Вирджиния Анатольевна Свистунова**

Аспирант кафедры культурологии, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1  
virdzhiniyap@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0145-7411>

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию феномена синтеза искусств в творчестве А. Г. Рубинштейна. Автор акцентирует внимание на малоизученном направлении претворения выдающимся русским композитором ориентальных мотивов в оперном и камерно-вокальном жанрах. Проблематика синтеза искусств в творчестве Рубинштейна разрабатывается в контексте панорамы отечественного искусства XIX столетия. Устанавливается интегрирующее влияние восточного элемента как важнейшей черты русской музыкальной школы XIX века. Особенное внимание уделяется взаимодействию русской, восточной и европейской традиций в творчестве композитора. Определяются истоки обращения Рубинштейна к зарубежной культуре, связанные в том числе с особенностями жизни музыканта в юные годы. В исследовании автор опирается на широкий корпус трудов отечественных и зарубежных ученых, в той или иной степени освещающих проблему синтеза искусств в творчестве Рубинштейна. Выявляется традиционная для российской культуры тенденция преемственности, нашедшая отражение в музыке композитора, осмысливается влияние богатого и многообразного художественного наследия Рубинштейна на композиторов более поздних периодов. С позиции синтеза искусств анализируются такие значимые в отечественном музыкальном искусстве произведения, как оперы «Дмитрий Донской», «Ферморс», «Демон», цикл «Двенадцать персидских песен». Анализируя подходы Рубинштейна к воплощению в музыкальном искусстве образов, созданных русскими и зарубежными поэтами, автор особенно подчеркивает тенденцию композитора к сохранению заложенной творцами в литературных текстах национальной самобытности. Устанавливается многопластовость синтетических решений Рубинштейна в оперном и камерно-вокальном жанрах, определяемая потребностью композитора в синтезировании не только различных видов искусств, но также лирической и своеобразной этнической (восточной) сфер.

**Ключевые слова:** синтез искусств; национальная самобытность; опера; романс; А. Г. Рубинштейн; ориентализм; восточные мотивы

**Для цитирования:** Свистунова В. А. Творческая личность в аспекте синтеза искусств: восточные мотивы в вокальных произведениях А. Г. Рубинштейна // Ярославский педагогический вестник. 2024. № 2 (137). С. 229–236. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-2-137-229>. <https://elibrary.ru/UVNUQ>

## HISTORICAL ASPECTS OF THE STUDY OF CULTURAL PROCESSES

Original article

### Creative person in the aspect of art synthesis: oriental motifs in the vocal works of A. G. Rubinstein

**Virginia A. Svistunova**

Post-graduate student of the department of culturology, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya st., 108/1  
virdzhiniyap@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0145-7411>

**Abstract.** The article is devoted to the study of the phenomenon of synthesis of arts in the work of A.G. Rubinstein. The author focuses on the little-studied direction of the transformation of oriental motifs in opera and chamber-vocal

genres by the outstanding Russian composer. The problems of synthesis of arts in the work of A. G. Rubinstein are developed in the context of the panorama of Russian art of the XIX century. The integrating influence of the Eastern element as the most important feature of the Russian musical school of the XIX century is established. Special attention is paid to the interaction of Russian, Eastern and European traditions in the composer's work. The origins of Rubinstein's appeal to foreign culture, caused, among other things, by the peculiarities of the musician's life in his younger years, are identified. In the study the author relies on a wide body of works by Russian and foreign scholars, to a greater or lesser extent covering the problem of the synthesis of arts in the work of Rubinstein. The traditional for Russian culture tendency of continuity reflected in the composer's music is revealed, the influence of A.G. Rubinstein's rich and diverse artistic heritage on composers of later periods is comprehended. From the position of the synthesis of arts, such significant works in Russian music as the operas «Dmitry Donskoy», «Feramors», «Demon» and the cycle «Twelve Persian Songs» (Op. 34) are analysed. Analysing Rubinstein's approaches to embodying images in musical art created by Russian and foreign poets, the author particularly emphasises the composer's tendency to preserve the national identity inherent in literary texts. The multi-layered synthetic solutions of Rubinstein in opera and chamber-vocal genres, determined by the composer's need to synthesise not only different types of art, but also lyrical and peculiar ethnic (eastern) spheres, are established.

**Key words:** arts synthesis; national identity; opera; romance; A. G. Rubinstein; orientalism; oriental motifs

**For citation:** Svistunova V. A. Creative person in the aspect of art synthesis: oriental motifs in the vocal works of A. G. Rubinstein. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2024; (2): 229-236. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2024-2-137-229>. <https://elibrary.ru/UVNUQ>

## Введение

Масштаб личности Антона Григорьевича Рубинштейна (1829–1894), человека, которого Л. А. Баренбойм заслуженно называет титанической фигурой, занимающей центральное место в истории музыкально-исполнительской культуры второй половины XIX века [Баренбойм, 1957, с. 3] огромен. Талантливый композитор, самобытный пианист, дирижер, просветитель и педагог, Рубинштейн не просто оказал значимое влияние на развитие музыкальной жизни России: благодаря его деятельности в стране возникло профессиональное музыкальное образование (была открыта первая русская консерватория в Санкт-Петербурге), под влиянием мастера сложились творческие взгляды Й. Гофмана, а П. И. Чайковский всецело посвятил себя музыке.

Музыкальное наследие Рубинштейна отличается значительное жанровое разнообразие. Между тем, творчество композитора, особенно его камерно-вокальное наследие, по сей день остается недостаточно изученной областью, что отмечают, в том числе, зарубежные музыковеды. М. Андерсен, автор исследования «Персонажи из романа “Годы учения Вильгельма Мейстера” Гёте в творчестве Антона Рубинштейна и Хьюго Вольфа», сообщает, что о композиторе существует «почти только биографическая литература и источники, рассказывающие о карьере Рубинштейна как концертирующего пианиста. Его творчество как композитора кажется почти полностью забытым, в особенности вокальные сочинения, составляющие большую часть творче-

ского наследия автора, не получают должного внимания» [Andresen, 2012, с. 17–18].

Анализ научной и критической литературы, посвященной Рубинштейну, дает возможность заключить, что существует ряд направлений творчества мастера, по сей день остающихся за пределами внимания исследователей. Одно из таких направлений – восточные мотивы как проявление синтеза искусств в вокальном наследии композитора. Направление важное, хотя и мало реализованное в русской музыке в целом.

## Методы исследования

В статье применяются философско-эстетический, культурно-исторический, музыковедческий и междисциплинарный методы исследования.

## Результаты исследования

Ориентализм, столь популярный в русской музыке XIX столетия, находит претворение в таких сочинениях Рубинштейна, как опера «Демон» (1871), Библейская сцена в 5-ти картинах «Суламифь», «Персидские песни» (вокальный цикл из 12 песен на слова Мирза Шафи, ор. 34). Мы видим непосредственную и отчетливую связь синтеза искусств как важной эстетической тенденции с ориентальными мотивами, с использованием которых синтетическая природа музыки становится особенно заметной.

Как известно, к восточной тематике обращались многие предшественники, современники и последователи Рубинштейна (М. И. Глинка,

А. С. Даргомыжский, А. А. Алябьев, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков и др.). Неслучайно В. В. Стасов, крупнейший идеолог русского национального искусства, один из организаторов художественного объединения композиторов «Могучая кучка», исследователь проблем взаимодействия культур России и Востока, перечисляя важнейшие черты русской музыкальной школы, утверждал, что восточный элемент является следующим по значению за национальным русским. Как справедливо отмечает О. Г. Лийка: «Поскольку природа русского музыкального искусства выдвинула на первый план развитие вокальной профессиональной культуры, то и воплощение образов Востока впервые появилось в сочинениях именно вокальных и в них же достигло наивысшего расцвета» [Лийка, 2019, с. 24].

Именно в творчестве Рубинштейна восточный элемент, на наш взгляд, разрабатывается наиболее плодотворно и последовательно. «Восточные» сочинения Рубинштейна принято относить ко второму периоду русской ориентальной музыки (первый период связывается с творчеством А. А. Алябьева, М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского).

Ориентализм в творчестве Рубинштейна проявился рано. Уже в первую оперу «Дмитрий Донской» (1850) двадцатидесятилетний композитор включает сцену у татар «Восток» (второе действие). Первая постановка оперы состоялась 18 апреля 1852 года на сцене Большого театра в Петербурге. За девять дней опера была исполнена четырежды. Между тем, необходимо отметить, что постановка не возымела того успеха, на который рассчитывал Рубинштейн. Как указывает в труде «Антон Рубинштейн: жизнь в музыке» Ф. Тейлор: «эта новая русская опера была скорее исторической вехой, нежели великим художественным произведением» [Taylor, 2007, с. 34]. Оперу критиковали, в первую очередь, за отсутствие в музыке русского национального характера. Действительно, именно «восточная» сцена стала одним из наиболее ярких эпизодов сочинения.

С течением времени композитор не утратил интереса к ориентализму. З. М. Османова сообщает: «В дальнейшем у Рубинштейна образы Востока и музыка восточного характера, как и у других русских композиторов, были по преимуществу связаны с Кавказом. Во многих сочинениях Рубинштейна встречаем сложившиеся у кучкистов ритмоинтонационные, ладогармонические комплексы, ставшие основными художественными инструментами в музыке Востока» [Османова].

Рубинштейн продолжает развивать восточную тему в произведениях синтетического оперного жанра (отметим, что Восток у Рубинштейна – разный, это и кавказский регион, и арабская среда), что проявляется, например, в выразительном «танце Кашимских невест» из оперы «Фераморс» (1861), инструментальной музыке (пьесе «Паша и Альмея» из фортепианного цикла «Костюмированный бал», 1879), «Лезгинке» из сборника национальных танцев, (1868), в отдельных камерно-вокальных произведениях («Азра») и циклах («Персидские песни»). В воплощении ориентальных мотивов на протяжении всей своей творческой деятельности Рубинштейн проявляет удивительную образно-эмоциональную целостность. По мнению З. М. Османовой: «Рубинштейновский Восток имеет свой особый эмоциональный акцент: он по преимуществу отражает мужественность, энергию, динамизм, монументальность» [Османова].

Рассматривая особенности воплощения восточных мотивов в творчестве Рубинштейна с точки зрения синтеза искусств, необходимо отметить, что, помимо объединения русских и разнообразных восточных традиций, в произведениях композитора присутствует и европейское начало, проявляющееся не только в эстетических взглядах Рубинштейна (которого кучкисты считали откровенным «западником»), но и в выборе литературной первоосновы, в частности – немецких текстов.

Интерес Рубинштейна к немецкому искусству закономерен: в 1844 году юный пианист отправился в Берлин, где в течение двух лет обучался теории музыки и игре на фортепиано. Здесь же сформировались его творческие связи с Ф. Мендельсоном и Дж. Мейербером. Ф. Никс в статье «Современные вокальные авторы. Антон Рубинштейн» рассказывает о выступлении будущего композитора в 1840 году в Париже: «Десятилетний мальчик исполнил произведения Баха, Бетховена, Гуммеля, Шопена и Листа, снискав аплодисменты не только широкой публики, но и многих выдающихся пианистов, пришедших послушать его. Среди последних был Лист, который поздравил юного вундеркинда и призвал его усердно учиться, посоветовав учителю отвезти мальчика в Германию, ведь именно там самая благоприятная почва для развития музыкального таланта» [Niecks, 1885, с. 67].

Глубокий интерес к Востоку в Европе, особенно в немецкой культуре, проявился еще в XVIII веке. Восточные мотивы представлены в поэзии И. Ф. Гердера, Ф. Шлегеля, В. Гёте, и др. Последующая эпоха романтизма также оказалась богата на пронизанные «восточным духом» поэтические описания.

Литературным первоисточником шестой оперы Рубинштейна «Фераморс» послужила «Восточная повесть» в стихах и прозе «Лалла-Рук» одного из видных представителей ирландского романтизма – Томаса Мура. Либретто на немецком языке было написано Юлиусом Роденбергом. Значение оперы «Фераморс» для развития русской музыкальной культуры и, в частности – феномена синтеза искусств, сложно переоценить. Как справедливо отмечает Е. Зинкевич, «Фераморс» «интересен не только своими безусловными художественными достоинствами, но и причастностью ко многим проблемам русского (и в целом европейского) искусства. Он оказался на пересечении таких исследовательских русел (с разным объемом контекстов) как: Томас Мур и русская культура; Томас Мур и музыка (не только русская); становление европейской лирической оперы; путь Рубинштейна к “Демону”; истоки стиля Чайковского» [Зинкевич, 1997, с. 16].

В «Фераморсе» исключительно полно проявилась та характерная черта творческого видения Рубинштейна, которая позже станет определяющей для сочинений композитора в оперном жанре: потребность в синтезировании лирической (психологической) и своеобразной этнической (восточной) сфер. Фоном для первой постановки оперы (24 февраля 1863 года, Дрезденский придворный театр) стали красочные декорации, соответствующие восточной среде и связанной с нею особой атмосферой действия. Как отмечает Х. Джон: «Немецкоязычная опера “Фераморс” на либретто Юлиуса Роденберга открыла для тогдашней дрезденской публики совершенно новые миры. Особая прелесть ее [заключена] в восточном колорите и русских интонациях» [John, 1999, с. 117].

Главной в опере является лирическая линия, раскрывающая взаимоотношения главных героев: принцессы Индостана Лаллы Рук, невесты кашмирского царя и певца Фераморса (позже оказавшегося царем, принявшим чужое имя, чтобы узнать невесту). Фоном для этой романтической истории становится наполненная тонким юмором линия визира, вносящая оживление в действие.

Для «Фераморса» характерно слияние восточного мелодического и гармонического колоритов и русских романсово-песенных интонаций. В числе наиболее ярких номеров необходимо назвать балет баядерок (из первого акта) с хором, балет «танцы невест Кашмира со светильниками», балладу Фераморса «В спокойной неге море спит» (первый акт). Центральным персонажем Рубинштейн наделяет индивидуализированными музыкальными характеристиками. Композитор выходит за рамки традиционной номерной структуры. Введение диалога в ткань вокальных номеров, ариозные включения в ансамбли, масштабность сцен с использованием всех оперных форм (арии, речитативы, хоры) определяют тенденцию к сквозной организации драматургии, которая служит импульсом движения сюжетно-фабульной линии.

В этой связи невозможно обойти вниманием такую область деятельности Рубинштейна, творца и наставника, как его влияние на музыку других русских композиторов. Аллюзии на «Фераморса» обнаруживаются в величайших образцах отечественного музыкального искусства – произведениях как самого Рубинштейна, так и других авторов. Е. Зинкевич отмечает: «Интонационные связи в “Фераморсе” обусловлены, как и в “Демоне” общей романсовой аурой оперы. И многое из того, что в “Демоне” определяется исследователями как предвосхищение Чайковского (в частности, секстовость), “запрограммировано” уже в “Фераморсе”, написанном за 9 лет до “Демона” и за 16 до “Евгения Онегина”» [Зинкевич, 1997, с. 16]. Гексакорд, известный сегодня как «секста Ленского» звучит в партиях главных героев (в том числе в речитативах), например, в арии Лаллы Рук, речитативе Фераморса, терцете (из второго действия).

Отголоски интонационных комплексов «Фераморса» прослеживаются в начале Шестой симфонии П. И. Чайковского; тема терцета близка Pas de deux «Щелкунчика», а в «Танце невест Кашмира» угадывается прообраз «Танца Феи Драже»; точки пересечения обнаруживаются в Арии Лаллы Рук и первом ариозо Лизы («Откуда эти слезы») из оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Финальный Хор из «Алеко» С. В. Рахманинова сближает с хором из последней сцены второго действия «Фераморса» ситуация, фактура, текст либретто; в характеристике Фадладина ощутимо родство с героями «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова.

Вершиной оперного творчества Рубинштейна справедливо признается опера в трёх действиях, семи картинах на либретто П. Висковатова по одноимённой поэме М. Ю. Лермонтова – «Демон» (1872, премьера состоялась в Петербурге, 13 (25) января 1875 года, в Мариинском театре). С удивительной полнотой Рубинштейн воссоздает грузинский колорит лермонтовской поэмы.

Творчество Лермонтова – выдающегося «певца Кавказа» имеет особенное значение в ракурсе синтеза искусств, неоднократно привлекавшее внимание русских композиторов и художников. Кавказские сюжеты Лермонтова претворены в полотнах М. А. Зичи («Демон», «Герой нашего времени»), А. Р. Эберлинга (Демон»), М. А. Врубеля («Демон», «Исмаил-Бей») и др. В версии Лермонтова и ряда других российских творцов, «Кавказ» и «Восток» были синонимичными, именно эти географические и этнические явления давали творцам возможность создать синтез природного и антропологического начал, синтез цвета, звука, а также синтез сюжетов. На тексты «восточных» произведений прославленного поэта созданы сотни камерно-вокальных произведений высокой художественной ценности: на слова «Казачьей колыбельной песни» различными авторами написано более двадцати сочинений, песня рыбки из поэмы «Мцыри» была положена на музыку М. А. Балакиревым, А. С. Даргомыжским, А. С. Арениным, М. М. Ипполитовым-Ивановым. К сюжету лермонтовского «Демона» обращались Б. А. Фитингоф-Шель (опера «Тамара»), М. А. Балакирев (симфоническая поэма «Тамара»), Э. Ф. Направник (3-я симфония: симфоническая поэма в 2-х частях «Демон»), Н. Ф. Христанович (кантата «Демон»). В этом обширном списке выделяется подлинный шедевр оперного жанра – «Демон» Рубинштейна.

Как и в «Ферраморсе», в «Демоне» законченные номера не имеют самодовлеющего значения: драматургия оперы близка форме сквозного (поступательного и непрерывного от начала до конца произведения) развития, а ариозо представляют собой составные части сцен, данных в непрерывном развитии. Создавая оперу, Рубинштейн стремился к этнографической точности восточной композиции в элементах музыкальной ткани, доказательством чему служит включение в партитуру оперы подлинных образцов грузинского фольклора. Согласно исследованиям Д. И. Аракишвили, выразительный хоровой эпизод «Ходим мы к Арагве светлой» в основе своей

имеет известную грузинскую мелодию. Грузинский напев Баяти композитор использовал при написании Арии князя Синодала «Обернувшись соколом» и хора «Ноченька». Восточный мотив возникает и на пире Гудала (картина четвертая). Гости торжества славят молодых и танцуют пламенную лезгинку [Корабельникова, 1994, с. 74].

Отметим, что в «Демоне» у Рубинштейна впервые в истории русской оперы возникает противопоставление двух лирических героев-антиподов: восторженный облик Синодала противопоставлен мужественной лирике Демона. Здесь еще раз необходимо отметить негласное «наставничество» композитора: прием противопоставления героев-антиподов позже получит развитие в творчестве П. И. Чайковского: Ленский – Онегин, Елецкий – Герман, и т. д. Примечательно, что указанное противопоставление носит преимущественно сюжетный характер: музыкальную ткань партий обоих персонажей пронизывает восточный колорит, что проявляется в варьировании секундовых и малотерцовых интонаций в мелодических линиях Синодала; лейтмелодических и гармонических оборотах партии Демона, с обилием хроматических ходов и оборотов с увеличенной секундой, секстовости (обнаруживаемой уже в «Ферраморсе») в самом разнообразном ее проявлении.

Таким образом, мы можем утверждать, что Рубинштейн неотступно следует настроению поэтического первоисточника. Тонкость использования творцом музыкально-выразительных средств способствовала уникальному по своей художественной выразительности воссозданию неповторимой атмосферы, заключенной в поэзии Лермонтова. Данный фактор необходимо особенно подчеркнуть в связи с тем колоссальным просветительским значением, которое опера «Демон» имеет для зарубежного слушателя. Как отмечает Н. Власова: «Не будет преувеличением сказать, что Рубинштейн долгое время был главным представителем молодой русской музыки на Западе» [Власова, 2019, с. 59]. Композитор силой музыки, то есть в наиболее доступной для восприятия форме, знакомит любителей оперного жанра не только с миром русского музыкального искусства, но и (не менее полно) – искусства поэтического. Средствами музыки он воплощает образы, во многом теряющие свое неповторимое своеобразие при переводе на иностранный язык литературного первоисточника. А. С. Стефен, автор англоязычного перевода «Демона» Лермонтова отмечает: «Конечно, при переводе такого стихотворения большая часть его кра-

соты должна быть потеряна, если его переводить построчно, со всей тщательностью интерпретируя буквальный смысл» [Stephen, 1875, с. 10].

Национальные истоки музыкальной версии «Демона» Рубинштейна неоднократно становились предметом обсуждения исследователей, улавливающих в опере драматургические, стилевые и жанровые отголоски эстетики немецкого романтизма. Казалось бы, литературный текст далек от восточной специфики, поскольку сюжетный мотив искупления любовью связывает оперу с немецкой традицией, в частности, с творчеством Р. Вагнера. В. Е. Чешихин отмечает: «Демон и Тамара томятся друг по другу в течение всей оперы, как Тристан и Изольда, и есть нечто вагнеровское в огромной секвенции... в дуэте последнего акта, разрешающейся энергичной мелодией в A-dur (на слова Демона: “Люби меня!”)» [Чешихин, 2020, с. 273]. В этой связи наибольший вес имеют, на наш взгляд, высказывания самого Рубинштейна, который в статье «Русские композиторы» (1855) утверждает, что оперное произведение не может быть «национальным», так как «каждый встречающийся в опере элемент чувства... присущ всем народам земли, и поэтому передача музыки этих всеобщих чувств должна носить не национальный, а общечеловеческий характер» [цит. по: Баренбойм, 1957, с. 182].

Примечательно, что, по мнению ряда исследователей [Sitsky, 1998; Lisecka, 2017], сам композитор считал себя изобретателем нового оперного жанра, религиозно-драматического произведения, основанного на библейской или мифологической истории – оперной оратории. М. Лисецкая отмечает: «Такая работа требовала бы определенного типа театральной сцены, специальным образом адаптированной. Сценические элементы должны быть статичными, речитативное пение сочетаться с лирическими элементами и балетными вставками» [Lisecka, 2017, с. 74].

Декорации для первой постановки «Демона», осуществленной 13 (25) января 1875 года в Мариинском театре Санкт-Петербурга, были изготовлены по эскизам академиков М. И. Бочарова и М. А. Шишкова. Сохранившиеся гравюры И. И. Матюшина и К. Р. Вейермана, К. С. Крыжановского [Императорская русская опера ..., 1975] передают «воздушность» горного пейзажа. Московская премьера состоялась 22 октября (3 ноября) 1879 года на сцене Большого театра. Подготовка спектакля заняла восемь месяцев, бригадой оформителей под руководством К. Ф.

Вальца были созданы новые декорации и костюмы. Премьера оперы не прошла незамеченной: в критических статьях особенно подчеркивались именно синтетические аспекты оперного жанра, взаимопроникновение музыки, пластики и визуальной составляющей: «Постановка... в декоративном отношении напоминает даже что-то такое, от чего мы, москвичи... отвыкли, а именно то старое время, когда на сцене Большого театра можно было видеть блестяще исполненные декорации. Костюмы красивы и подходят к правде, что, как известно, у нас практикуется далеко не всегда» [Театр и музыка, 1979, с. 2].

Большое значение в аспекте проявления синтеза искусств имеет и камерно-вокальное творчество Рубинштейна. Цикл «Двенадцать персидских песен» (ор. 34) был завершен в 1854 году. Произведение задумывалось и первоначально было написано композитором для низкого голоса и малого симфонического оркестра. По настоянию Ф. Листа, высоко оценившего творение русского мастера, было осуществлено авторское переложение для фортепиано. Примечательно, что в переложении музыкальная ткань «Песен» не утратила ни своей симфоничности, ни ярко выраженного восточного акцента. Здесь, как в «Фераморсе» и «Демоне», мы видим триединство русской, восточной и европейской культур.

Стилистическое разнообразие сочинений Рубинштейна неоднократно становилось поводом для оживленных дискуссий и критики. Как отмечает Н. Лебедева: «Его западноевропейское восприятие парадигмы экзотического русского национального искусства резко контрастировало с точкой зрения, распространявшейся в России, где в значительной степени доминировала национальная школа под влиянием Стасова, которая клеймила его на протяжении всего двадцатого века как “чужеродного” (ausländisch)» [Lebedeva, 2010, с. 284]. По этой причине цикл «Двенадцать персидских песен» также был неоднозначно воспринят современниками. Предполагалось, что, создавая цикл, композитор вдохновлялся многочисленными и далекими друг от друга эстетическими источниками – начиная от молдавского народного творчества до традиций, заложенных М. И. Глинкой, в чем, на наш взгляд, косвенно можно усмотреть свойственную композитору тенденцию к синтезированию.

Литературную основу цикла составили немецкие тексты. В 1851 году в Германии вышла книга Ф. Боденштедта (1819–1892), немецкого поэта и переводчика под названием «Песни Мирза-Шафи с

прологом Фридриха Боденштедта». В книгу вошли переводы стихов азербайджанского поэта Мирзы-Шафи Вазеха (1805–1852), писавшего как на азербайджанском, так и на персидском языке, а также отдельные переводы некоторых азербайджанских поэтов, сделанные Боденштедтом. Как тонко отмечено в одном из изданий труда: «Литературная история Германии и Азербайджана неотделимы друг от друга, как связаны между собой Фридрих Мартин фон Боденштедт и Мирза-Шафи Вазех» [Bodenstedt, 2005, с. 5].

Для цикла композитором были отобраны двенадцать стихотворений книги. Написанные романсы Рубинштейн назвал «Zwoelf Lieder des Mirsa Schaffi aus dem persischen von Bodenstedt» – «Двенадцать песен Мирзы Шаффи на персидском языке из Боденштедта» (с таким названием сборник вышел из печати весной 1855 года под опусом 34). Позднее, в русском переиздании, цикл получил более краткое и ёмкое название – «Персидские песни». Выявляя музыкальные особенности цикла, Л. А. Баренбойм отмечает, что для него характерна – «последовательная смена мажора (часто гармонического) и параллельного минора (часто натурального), различные лады с увеличенной секундой (или с двумя увеличенными секундами) и пониженной II ступенью, смещение опорных звуков в мелодиях, разная гармонизация одной и той же мелодии, органые пункты на одном и том же звуке или на квинте, чередование дуольных или триольных групп <...>, орнаментальное опевание опорных звуков мелодии. При этом в ряде песен обращают на себя внимание свежие и колоритные тональные планы» [Баренбойм, 1957, с. 134].

Большинство песен написаны в куплетной форме, в некоторых присутствуют развернутые фортепианные вступления, а также постлюдии. Примечательно, что образное содержание, фактура и характер инструментальных вступлений и заключений не всегда соответствуют содержанию собственно песни: можно сказать, что это некое обрамление, создающее определенное настроение, выявляющее неоднозначность разворачивающегося музыкального действия, усиливающее его смысловое значение. Ориентальные интонации пронизывают цикл: они слышны в мерцаниях мажоро-минора, широких импровизационных распевках, интонациях увеличенной секунды, использовании пониженных ступеней. Некоторые песни имеют характерные «восточные» названия, например, «Зулейка» и «Скин чадру».

## Заключение

Таким образом, необходимо отметить, что вокальное творчество Рубинштейна – яркий пример проявления синтеза искусств в русской классической музыке. Феномен синтеза искусств, имеющих глубокие корни в «восточном» оперном наследии Рубинштейна, проявляется в органичной связи музыки, литературы и танца. Как отмечает К. С. Браун: «Практически достоверно музыка и литература в сочетании с танцем, возникли как единое действие задолго до возникновения искусства. На более же поздних этапах истории связи музыкального и литературного искусств самобытны от нации к нации и периода за периодом» [Brown, 1970, с. 97]. Рубинштейну удалось синтезировать в своем творчестве национальные традиции различных стран и поколений.

Восточные сюжеты, привлекающие внимание творцов на протяжении нескольких столетий, наиболее выразительно воплощаются Рубинштейном в оперном жанре. Новаторские находки композитора в области гармонии, мелодики и драматургии оперного спектакля получают дальнейшее развитие в лирических операх выдающихся русских композиторов, в частности, П. И. Чайковского. Однако, отметим, что при всей многогранности творческой мысли, как справедливо пишет В. А. Гуревич: «Более всего волновала А. Г. Рубинштейна судьба России» [Гуревич, 2007, с. 320].

## Библиографический список

1. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. В 2 т. Т. 1. Ленинград : Музгиз, 1957. 455 с.
2. Власова Н. Новые документы об Антоне Рубинштейне из зарубежных архивов // Opera musicological. 2019. № 2 (40). С. 58–80.
3. Гуревич В. А. «Короб мыслей» А. Г. Рубинштейна как документ эпохи // Вестник Адыгейского государственного университета. 2007. № 2. С. 319–322.
4. Зинькевич Е. «Ферраморс» Антона Рубинштейна: эффект «присутствия будущего» // Музыкальная академия. № 3. 1997. С. 16–22.
5. Императорская русская опера в Петербурге. «Демон»; опера в 3-х действиях // Всемирная иллюстрация. 1875. Т. 3. № 319. С. 117–121.
6. Корабельникова Л. З. История русской музыки 70–80-е года XIX века. Москва : Музыка, 1994. 234 с.
7. Лийка О. Г. Восточные мотивы в вокальной музыке русских композиторов XIX – начала XX века // Культурный код. № 2. 2019. С. 24–28.
8. Османова З. М. Феномен ориентализма в русской музыкальной культуре второй половины XIX – начала XX вв. // Современные научные исследования и инновации. 2016. № 7. URL:

<http://web.snauka.ru/issues/2016/07/70269> (дата обращения: 08.12.2023).

9. Театр и музыка. // Русский курьер. 1879. № 57. С. 2.

10. Чешихин В. Е. История русской оперы. Москва ; Олма : Абрис, 2020. 252 с.

11. Andresen M. Die Charaktere aus Goethes «Wilhelm Meisters Lehrjahre» bei Anton Rubinstein und Hugo Wolf. Frankfurt am Main etc. : Peter Lang, 2012. 243 p.

12. Brown C. S. The Relations between Music and Literature: As a Field of Study // Comparative Literature / Univ. of Oregon. 1970. vol. XXII. № 2. P. 97–107.

13. John H. Anton Grigorjewitsch Rubinsteins Beziehungen zu Dresden. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. № 4. 1999. P. 117–124.

14. Lebedeva N. Die Lieder Des Mirza-Schaffy Op. 34 von Anton Rubinstein: Zwischen Folklorismus, Orientalismus Und Nationalismus. // Archiv Für Musikwissenschaft. vol. 67. № 4. 2010. P. 284–309.

15. Lisecka M. «Demon» Antona Rubinsteina – między tradycją zachodnią i rosyjską (analiza wybranych zagadnień) // Literatura Ludowa. 2017. P. 69–88.

16. Niecks Fr. Modern Song-Writers. III. Anton Rubinstein // The Musical Times and Singing Class Circular. 1885. Vol. 26. № 504 (1 Feb.). P. 67–69.

17. Sitsky L. Anton Rubinstein: an annotated catalog of piano works and biography. Westport, CT : Greenwood Press. 1998. 221 p.

18. Stephen A. C. The demon: a poem translated from Russian. London : Trubner and Co. 1875. 103 p.

19. Taylor P. S. Anton Rubinstein: a Life in Music. Bloomington : Indiana University Press. 2007. 387 p.

20. Friedrich Martin von Bodenstedt – und – Mirsa Schafi Wasch. Quellen- und Materialsammlung. Mit 100 Abbildungen und CD-ROM. Fuchs. 2005. 245 p.

#### Reference list

1. Barenbojm L. A. Anton Grigor'evich Rubinshtejn = Anton Grigorievich Rubinstein. V 2 t. T. 1. Leningrad : Muzgiz, 1957. 455 s.

2. Vlasova N. Novye dokumenty ob Antone Rubinshtejne iz zarubezhnyh arhivov = New documents on Anton Rubenstein from foreign archives // Opera musicological. 2019. № 2 (40). S. 58–80.

3. Gurevich V. A. «Korob myslej» A. G. Rubinshtejna kak dokument jepohi = A. G. Rubinstein's «Box of Thoughts» as a document of the era // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. 2007. № 2. S. 319–322.

4. Zin'kevich E. «Feramors» Antona Rubinshtejna: jeffekt «prisutstvija budushhego» = «Feramors» by Anton Rubinstein: the effect «of the presence of the future» // Muzykal'naja akademija. № 3. 1997. S. 16–22.

5. Imperatorskaja russkaja opera v Peterburge. «Demon»; opera v 3-h dejstvijah = Imperial Russian Opera in St. Petersburg. «Demon»; opera in 3 acts // Vsemirnaja illjustracija. 1875. T. 3. № 319. S. 117–121.

6. Korabel'nikova L. Z. Istorija russkoj muzyki 70–80-e goda XIX veka = The history of Russian music of the 70–80-s of the XIX century. Moskva : Muzyka, 1994. 234 s.

7. Lijka O. G. Vostochnye motivy v vokal'noj muzyke russkih kompozitorov XIX –nachala XX veka = Oriental motifs in the vocal music of Russian composers in the XIX–early XX centuries // Kul'turnyj kod. № 2. 2019. S. 24–28.

8. Osmanova Z. M. Fenomen orientalizma v russkoj muzykal'noj kul'ture vtoroj poloviny XIX – nachala XX vv. = The phenomenon of orientalism in Russian musical culture of the second half of the XIX–early XX centuries // Sovremennye nauchnye issledovanija i innovacii. 2016. № 7. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/07/70269> (data obrashhenija: 08.12.2023).

9. Teatr i muzyka. // Russkij kur'er = Russian courier. 1879. № 57. S. 2.

10. Cheshihin V. E. Istorija russkoj opery = History of Russian opera. Moskva ; Olma : Abris, 2020. 252 s.

11. Andresen M. Die Charaktere aus Goethes «Wilhelm Meisters Lehrjahre» bei Anton Rubinstein und Hugo Wolf. Frankfurt am Main etc : Peter Lang, 2012. 243 p.

12. Brown C. S. The Relations between Music and Literature: As a Field of Study // Comparative Literature / Univ. of Oregon. 1970. vol. XXII. № 2. R. 97–107.

13. John H. Anton Grigorjewitsch Rubinsteins Beziehungen zu Dresden. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. № 4. 1999. R. 117–124.

14. Lebedeva N. Die Lieder Des Mirza-Schaffy Op. 34 von Anton Rubinstein: Zwischen Folklorismus, Orientalismus Und Nationalismus. // Archiv Für Musikwissenschaft. vol. 67. № 4. 2010. R. 284–309.

15. Lisecka M. «Demon» Antona Rubinsteina – między tradycją zachodnią i rosyjską (analiza wybranych zagadnień) // Literatura Ludowa. 2017. R. 69–88.

16. Niecks Fr. Modern Song-Writers. III. Anton Rubinstein // The Musical Times and Singing Class Circular. 1885. Vol. 26. № 504 (1 Feb.). R. 67–69.

17. Sitsky L. Anton Rubinstein: an annotated catalog of piano works and biography. Westport, CT : Greenwood Press. 1998. 221 p.

18. Stephen A. C. The demon: a poem translated from Russian. London : Trubner and Co. 1875. 103 p.

19. Taylor P. S. Anton Rubinstein: a Life in Music. Bloomington : Indiana University Press. 2007. 387 p.

20. Friedrich Martin von Bodenstedt – und – Mirsa Schafi Wasch. Quellen- und Materialsammlung. Mit 100 Abbildungen und CD-ROM. Fuchs. 2005. 245 r.

Статья поступила в редакцию 17.01.2024; одобрена после рецензирования 20.02.2024; принята к публикации 28.03.2024.

The article was submitted 17.01.2024; approved after reviewing 20.02.2024; accepted for publication 28.03.2024.