

С.А. Петухова  
Svetlana A. PETUKHOVA

ИЗ ИСТОРИИ СЦЕНИЧЕСКОГО БЫТОВАНИЯ  
ОПЕР АНТОНА РУБИНШТЕЙНА В РОССИИ:  
ПАРАДОКСЫ ВОСПРИЯТИЯ

FROM THE HISTORY OF THE STAGE EXISTENCE  
OF ANTON RUBINSTEIN'S OPERAS IN RUSSIA:  
THE PARADOXES OF PERCEPTION

**Аннотация.** Статья посвящена бытованию и восприятию светских опер Антона Рубинштейна, поставленных в России в дореволюционный период. В настоящее время из 13 сочинений такого рода внимание ученых привлекает только одно — «Демон» (1875), сразу заслуживший теплый прием публики и критики и затем уже не сходивший с театральных сцен. Исполнительские истории остальных 12 опер никогда не становились объектами специальной разработки. Подробности подготовок их премьер, отзывы современников, реакции прессы не обобщены и не исследованы. Между тем и при жизни, и после смерти автора эти оперы имели на его родине в основном положительную репутацию. В статье предпринята первая попытка рассмотреть некоторые аспекты и этапы бытования оперного наследия Рубинштейна. Первый раздел работы — краткое введение в проблематику исследования. Второй раздел посвящен обзору премьер. В нем приведены критические оценки, ранее не привлекавшие музыковедов. Акцентирован немаловажный фактор принадлежности Рубинштейна к придворному кругу и тот факт, что почти все светские оперы выдающегося музыкального реформатора ставились на сценах Императорских театров. Тем не менее отношение их администраций и к самому композитору, и к его произведениям было противоречивым. В третьем разделе статьи рассмотрены контексты бытования оперного наследия Рубинштейна, которое испытало подлинный расцвет уже после смерти автора. Рубеж XIX–XX столетий ознаменовался прочным вхождением «Демона», «Маккавеев», «Нерона» и «Фераморса» в популярный репертуар антреприз и театров как в столицах, так и в провинции. Четвертый раздел посвящен выявлению собственно эстетических особенностей опер Рубинштейна. Их остросюжетные повороты, неожиданные сценические решения, яркая эмоциональность музыкального высказывания продолжали привлекать публику.

**Ключевые слова:** Антон Рубинштейн, опера, отечественный театр, дореволюционный период, постановки, отклики, восприятие, репутация

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Петухова С. А. Из истории сценического бытования опер Антона Рубинштейна в России: парадоксы восприятия // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 313–324. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-313-324>

**Abstract.** In the perception of modern scholarship, the operatic legacy of Anton Rubinstein consists of two unequal parts: the extremely successful opera *The Demon* (1875) — and the remaining twelve weak, secondary operas, which were poorly received by the public and critics, justly forgotten for a longtime. The composer himself contributed a considerable amount to the creation of this kind of reputation, emphasizing in his epistolary the difficulties of his opera's conquest of the Russian stage in comparison with its success abroad. Both in Soviet times and later, these works, with the exception of *The Demon* and *The Merchant Kalashnikov* (1880), were absent from the repertoire of Russian theaters, which could not do otherwise than influence the formation of current performances. However, in the process of turning to the staged histories of Rubinstein's operas in Russia in the pre-revolutionary period, the researcher expects a considerable amount of remarkable discoveries. Four of the twelve operas — *Pharamors* (1863), *The Maccabees* (1875), *Nero* (1879), and *The Merchant Kalashnikov* — were repeatedly staged in the capital's theaters, and by the beginning of the 20th century they became part of the popular repertoire of opera associations and non-repertory opera companies, often attracting a large audience of provincial cities. The study of press materials makes it possible to recreate the atmosphere of the preparation and existence of the performances, the nuances of the audience's perception and other details, which traditionally did not reach the pages of generalizing studies. Of course, the public's attitude to Rubinstein's operas was influenced by many circumstances, often not related to the level of his talent as a composer or even to musical theater as such. The operatic legacy of the great cultural reformer caused controversy and was evaluated in different ways. It did not leave critics, performers or impresarios indifferent, playing an active role in the development of the Russian theater for decades.

**Keywords:** Anton Rubinstein, operas, Russian Theater, pre-revolutionary period, settings, responses, perception, reputation

#### ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ

В представлении современной науки оперное наследие Антона Григорьевича Рубинштейна складывается из двух неравновеликих частей: чрезвычайно успешной оперы «Демон» (1875) — и остальных 12-ти, почти не известных в настоящее время. Однако при жизни автора было по-другому, и сразу хочется сделать вывод, что чрезвычайно высокий статус Рубинштейна — пианиста и организатора — несомненно влиял на восприятие его музыки, в большом объеме востребованной в авторских трактовках и достаточно быстро забытой после кончины композитора.

Тем не менее в процессе просмотра газетно-журнальных анонсов и рецензий выяснилось, что не только «Демон», но и «Маккавеи» (1875), «Нерон» (1879), «Фераморс» (1863), «Купец Калашников» (1880) и даже — хотя и в меньшей мере — «Дети степей» (1861) и «Горюша» (1889) именно после смерти Рубинштейна, в начале XX столетия, испытали достаточно мощную волну публичного интереса. Из 13 завершенных светских опер композито-

ра, таким образом, ставилось семь, и в основном с успехом. А если добавить сюда единичные представления ранних «Куликовской битвы» («Дмитрия Донского», 1852) и «Фомки-дурачка» (1853), получившаяся картина тем более станет побуждать к прояснению обстоятельств, которые могли иметь влияние на восприятие оперного наследия композитора.

Сам он немало способствовал созданию своей репутации театрально-го «неудачника», но не везде, а только в России, подчеркивая в эпистолярии сложности завоевания его операми отечественной сцены в сравнении с их успехом за рубежом. Нельзя сбрасывать со счетов также свидетельства современников, наиболее авторитетное из которых принадлежит Эдуарду Францевичу Направнику, в чьем репертуаре были «Демон» (1875), «Маккаеи» (1877), «Купец Калашников» (1880), «Горюша» (1889), «Фераморс» (1898) и «Нерон» (1906). Направник писал следующее:

С русскими операми Рубинштейну не повезло. После исключительного успеха «Демона» все последующие оперы на репертуаре не удержались. Быстрая и необдуманная работа автора отзывается пагубно на многих его сочинениях. Быстро и хорошо можно писать только тем, в которых могучим ключом бьет вдохновение и фантазия [5, с. 56].

Не забудем также Чайковского, чьи отношения с Рубинштейном были непростыми, однако мало влияли на мнения ученика о достоинствах музыки учителя. Высказывание Чайковского о «Нероне» (1886) остается одним из наиболее известных откликов композитора:

Бесцеремонность автора достойна изумления, но не подражания. Ей-богу, злость берет, смотря на эту партитуру [17, с. 39, 41].

И в советские времена, и позднее сценические сочинения Рубинштейна, за исключением «Демона» и «Купца Калашникова», отсутствовали в репертуаре российских театров, что не могло не повлиять на формирование нынешних представлений. В результате выясняется, что исполнительской историей этого объемного наследия отечественная наука подробно никогда не занималась. Попытаемся частично восполнить этот пробел, разумеется, в очень краткой форме, продиктованной размерами статьи.

#### Из истории бытования опер Рубинштейна

Начиная с двух премьерных спектаклей «Куликовской битвы» на сцене Большого каменного театра Петербурга 18 и 20 апреля 1852 года пресса не оставляла оперы Рубинштейна своим вниманием, несомненно пристрастным и чаще всего — в хорошем смысле. Уже эти ранние спектакли получили три объемные рецензии, принадлежащие авторитетным критикам «Северной пчелы», «Санкт-Петербургских ведомостей» и толстого журнала «Пантеон».

В целом отклики были положительными, приветствовавшими прежде всего сам факт явления русской оперы: «Нужно было много решимости и

твердости, чтобы написать оперу в такое печальное время для русской музыки, много благосклонности со стороны Дирекции, чтобы поставить такую оперу после всех неудачных попыток расшевелить публику, совершенно охладевшую к зрелищам подобного рода. Но удивление наше возросло еще более, когда мы увидели сочувствие к ней публики, решительно выведенной из апатии молодым композитором «*Куликовской битвы*»» [12, с. 19].

Авторская энергетика музыкального текста была отмечена как серьезное и перспективное достижение. Традиционно ругали либретто Владимира Александровича Соллогуба и Владимира Рафаиловича Зотова, затянутое и неловкое, представлявшее «ряд сцен, из которых иные не вяжутся с общим действием, а другие вовсе лишены действия» [19, с. 2], и тем более хвалили начинающего композитора, нашедшего «столько запаса мыслей (не говоря еще об их достоинстве), чтоб сделать большую оперу на такой неудачный и скудный текст!» [12, с. 27].

Тем не менее качества музыкального высказывания Рубинштейна, которые ныне уже можно назвать имманентными, критика также не пропустила. Это обилие подражательных эпизодов, национальная «нейтральность» и даже эклектичность колорита, неизобретательность гармонии и контрапункта и, наконец, неяркая и грузная инструментовка, не дающая развернуться певцам.

Г. Рубинштейн — пианист, сочинял оперу у фортепьяно и *для* фортепьяно: это слышится чуть не в каждом такте [12, с. 30]<sup>1</sup>.

Вслед за «Пантеоном» подчеркнем еще раз «благосклонность со стороны Дирекции»: Антон Григорьевич пришел на театральную сцену, как известно, с концертной, заслужив там репутацию выдающегося пианиста, а кроме того — прямым от должности придворного музыканта Великой Княгини Елены Павловны. Закономерно, что большинство премьер рубинштейновских опер в России осуществлено в системе Императорских театров.

Вслед за «Куликовской битвой» в Александринском театре был поставлен «Фомка-дурачок», выдержавший единственное представление 30 апреля 1853 года. Затем в московском Большом театре «Дети степей» прошли два раза 10 и 21 февраля 1867-го. «Нерон» в первой четверти 1884-го был показан силами Императорской итальянской труппы последовательно в Петербурге и Москве. Отдельную картину составляют премьеры на Мариинской сцене: пять триумфальных спектаклей «Демона» в январе и феврале 1875 года, «Маккавей» в начале 1877-го, «Купец Калашников» в феврале 1880-го и «Горюша», прошедшая восемь раз в ноябре и декабре 1889-го. В этот победный список не вошел из перечисленных выше востребованных опер Рубинштейна только «Фераморс», столичная премьера которого осуществлена 24 апреля 1884 года силами Музыкально-драматического кружка любителей, а москов-

<sup>1</sup> Здесь и далее типографские выделения в текстах цитат (курсивы и разрядки) принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

ская — студентами местной консерватории под управлением Василия Ильича Сафонова 26 апреля и 2 мая 1897-го в качестве экзаменационного спектакля (Большой театр).

В итоге осмысления информации такого рода вроде бы становится совершенно ясно, в какую сторону логично развернуть вектор дальнейших рассуждений. К теме «Оперный композитор Рубинштейн как прежде всего придворный композитор» со всеми вытекающими последствиями. Однако и здесь находится немало оговорок; ситуация складывалась тогда значительно менее однозначно, чем кажется ныне.

Во-первых, оперы «придворного композитора» и до, и после успеха «Демона» администрации театров нередко стремились поставить в последние дни перед наступлением Великого Поста<sup>2</sup>, когда эти один-два спектакля «терялись» на фоне многочисленных представлений, идущих во всех театрах днем и вечером в обязательном порядке.

Во-вторых, сценическое оформление и костюмы для рубинштейновских постановок извлекались «из подбора» с примерно той же естественностью, какая отличала и отношение к другим подобным зрелищам. Такой подготовки был удостоен даже «Демон», поставленный (13 января 1875-го) спустя почти три с половиной года после того, как его официально принял Комитет капельмейстеров Мариинского театра (14 сентября 1871-го) [11, с. 122]. Обещанные премьерной афишей «новые декорации и костюмы» производили иногда комическое впечатление.

...С верхних мест театра по окончании номера [Пролога] видны уходящие хористы, стоящие за декорацией тучи внизу сцены, так что незримые по либретто хоры духов на мариинской сцене вдвойне зримы. Костюмы довольно красивы, — но не странно ли, что подруги Тамары ходят за водой в тех же парадных нарядах, в которых являются и на свадебный пир? — В сцене смерти жениха у часовни и чинары, оказывающейся заветным дубом из «Русалки», снова действовали верблюды из «Юдифи»... [13, с. 2]

...скала, на которой является Демон, ниже его ростом, и не знаю, можно ли этому пособить: если сделать скалу выше, то едва ли Демон виден будет из верхних мест театра [1, с. 2].

Отдельную критику в этой опере, на премьерной афише названной «фантастической», получила инженерная часть Мариинки:

Во время интродукции по сцене сверху вниз и снизу вверх двигаются какие-то некрасивые, намалёванные фигуры, изображающие духов. Очень жаль, что при постановке «Демона» не позаботились о машинах, о том, чтобы в первых двух действиях Демон *появлялся и исчезал*, а не *входил и уходил*, или даже *убегал*... [13, с. 2].

<sup>2</sup> Это прежде всего московские постановки: «Куликовская битва» 18 и 20 февраля 1852 г., «Дети степей, или Украинские цыгане» 10 и 21 февраля 1867 г., «Маккавей» 23 февраля 1883 г., «Нерон» 7 марта 1884 г..

Подобная история случилась и с «Маккавеями» — второй наиболее успешной оперой Рубинштейна, до отечественной премьеры неоднократно и триумфально ставившейся на Западе и там по числу восторженных откликов обогнавшей «Демона». О «Маккавеях», впервые показанных в Петербурге 22 января 1877-го, критик Николай Петрович Карцов прямо написал, что «...наше театральное управление почему-то тормозило постановку этой оперы даже и после того, как она шла с большим успехом на различных немецких сценах. Постановку оперы можно назвать вполне мизерною, ни одной новой декорации, ни одного нового костюма, за исключением г. Корсова [Иуды], который настоял, чтобы ему сделали новый костюм по его собственному рисунку. Декорации набраны из разных опер, так, из «Юдифи» взята декорация шатра Олоферна, которая и сошла за царский шатер Антиоха» [18, с. 51].

Подчеркну: речь в данном случае идет о тех премьерах, которые в материальном плане считались Дирекцией театров перспективными. Следовательно, причина описанного отношения к их подготовке находится вне качественных отличий собственно музыкального текста. И причина эта существовала всегда; ныне она называется «человеческим фактором». Рубинштейн не был автором, общение с которым являлось комфортным и безболезненным для администраций любых учреждений.

#### КОНТЕКСТЫ

Как известно, великий человек не терпел ожидания не только внутри сочинительского процесса [4, с. 41–42], но и в предпремьерной подготовке. А так как во многих случаях свои оперы Рубинштейн завершал летом, в период отдыха от гастрольной деятельности, то спешил их предложить в театр к началу сезона – и настаивал, чтобы в том же сезоне состоялись и постановки.

Об этом вспоминал Владимир Эдуардович Направник:

Репертуар каждого сезона утверждался еще до конца предыдущего, иногда даже начинали разучивать хоры весной. Но какое было дело Рубинштейну до подобных мелких подробностей? Не все ли ему равно, что театральное начальство разъехалось, что некому разрешать его оперу <...> Рубинштейн сочинил новую оперу, скорей, скорей он хочет ее слышать на сцене <...> Рубинштейн был такой величиной, с которой считалась даже дирекция театров, не посмевавшая отказать ему в принятии его оперы [10, с. 160, 161].

Не менее известны факты бесцеремонного поведения Рубинштейна во время спектаклей с его участием. Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов писал:

Ему ничего не стоило на первом представлении его оперы “Маккавей” остановить спектакль, вернуть за кулисы разошедшийся с ним хор и вновь начать все сначала. На сотом представлении оперы «Демон» в Москве в 1889 г.<sup>3</sup>, которым

<sup>3</sup> Речь идет о 101 представлении в Большом театре 22 сентября 1886 г.

он дирижировал, ему показалось, что Демон недостаточно освещен. Он потребовал осветителя, накричал на него и, когда освещение было прибавлено, продолжил спектакль. <...> При этом, увлекаясь, он довольно громко пел во время исполнения. Ему все прощалось [7, с. 28].

Таким образом театральное наследие композитора, разнообразное до пестроты и привлекавшее столь же неоднородную публику, на протяжении многих десятилетий существовало между двумя полюсами. Один из них — необходимость для императорских администраций ставить оперы Рубинштейна по негласному требованию Двора, второй — нюансы их подготовки в соответствии с общим отношением к этим сочинениям отнюдь не первого ряда.

Кульминацией публичного бытования рубинштейновских опер стала премьера «Горюши» 21 ноября 1889-го в рамках пышных юбилейных торжеств в честь 60-летия жизни и 50-летия творчества автора. 23 мая, за полгода до этого, Иван Александрович Всеволожский писал Направнику:

...Еще другая беда — это юбилей Рубинштейна 18 ноября. Министр говорил с государем, и нам приказано чествовать [10, с. 261].

Премьера «Горюши» прошла на пятый день торжеств, продолжавшихся с 17 по 22 ноября. Великосветская публика удостоила юбиляра «восторженными овациями» [14, с. 3] — единственными столь «нескончаемыми» и оглушительными в его биографии театральные композитора. Перед критикой же традиционно стояла непростая задача разделения официозной и творческой составляющих этого действа. И большинство рецензентов предпочло отговориться, просто пересказав содержание спектакля, похвалив артистов, костюмы, обстановку и констатировав, что «успех или неуспех оперы выяснится лишь со временем...» [8, с. 3]. Но были и отклики по существу.

В музыке «Горюши» автор не сказал ничего нового и она, по справедливости говоря, является хотя и позднейшею, но наиболее слабою его оперою... [15, с. 2].

Речитативы его убийственные, и надо было иметь много самоотвержения, чтобы выучить такую оперу. Единственным освежающим элементом <...> являются хоры в третьем действии. Самое же драматическое и благодарное четвертое действие совершенно лишено хоть сколько-нибудь порядочной музыки. В дуэте 2 действия есть недурные места, теряющиеся в массе банальностей. Позволительно спросить, отчего подобная опера поставлена на нашей сцене, когда «Князя Игоря» Бородина опять отложили *ad calendas graecas* [на неопределенный срок] [6, с. 4].

По иронии судьбы эта многозначная премьера оказалась последней оперной премьерой при жизни Рубинштейна. Удивительно, что после его кончины 8 ноября 1894 года не последовало обычного для памятных чествований «обвала» театральные возобновлений. Он наступил позднее, уже ближе к рубежу столетий, и ознаменовался прочным вхождением наиболее успешных «Демона», «Маккавеев», «Нерона» и «Фераморса» в популярный репертуар

летних и передвижных театров, оперных товариществ и антреприз, нередко привлекавших многочисленную публику как столичных, так и провинциальных городов. Зрелища, задуманные автором как пышные, длинные, требовавшие сложных декораций и сильных голосов, тем не менее, оказались востребованными на самых разных сценах. В качестве кульминации этого процесса выступает последование рубинштейновских премьер в московских частных театрах в первой половине сезона 1903–1904 года.

Прежде всего тогда конкурировали два «Нерона» — в Зимнем театре «Аквариум» (впервые 12 октября 1903-го) и в Театре Солодовникова (24 октября); количество спектаклей исчислялось десятками. 11 ноября в том же театре поставлен «Купец Калашников», а 18 декабря на сцене Театра «Эрмитаж» «Дети степей» — опера, считавшаяся ранней и неудачной. К этому необходимо добавить обычные для всех дореволюционных периодов исполнения «Демона», шедшего тогда также у Солодовникова.

Мало какая рецензия тех времен не констатировала, что «театр был полон». За почти десятилетие оперное наследие Рубинштейна закономерно переместилось в поле, отмеченное статусом умершего русского классика, удачливого современника Чайковского и композиторов «Могучей кучки». И в той ситуации, когда театральные специалисты оказались, наконец, избавленными от личного общения с Рубинштейном, естественным образом выявились те качества его оперного мышления, что остаются востребованными во все времена.

#### Немного об оперном стиле

Почти все светские оперы Рубинштейна, выражаясь современным языком, написаны по модели триллера. Их остросюжетные повороты, неожиданные контрасты, нахождение героев «между жизнью и смертью» не могли не привлекать зрителей. Так, в «Горюше» рецензенты отмечали только в одном заключительном акте «всяческие ужасы: тут и шествие на виселицу, и обморок, и убийство; обе героини оперы лежат распростертыми на сцене на протяжении долгого времени» [15, с. 2]. И в других случаях композитор также старался выбирать «жестокие» сюжеты, вдобавок нередко завершавшиеся трагически<sup>4</sup>.

Острота и непредсказуемость решений соответствовали авторскому пониманию жанра «большой оперы». За исключением «Фомки-дурачка», все оперы Рубинштейна, ставившиеся в России, в то или иное время имели на афишах это определение. Композиции подчинялись не только смысловой, но и формальной модели жанра: в спектаклях любой театр мог задействовать силы всех своих цехов — от костюмерных до балета.

Дивертисментные разделы находятся в каждой опере Рубинштейна. Нередко их ставили звезды балетного мира и, конечно, не пропускали чрезвы-

<sup>4</sup> О том, насколько это соответствовало веяниям времени, см.: [3, с. 160–161].

чайно активные отечественные балетоманы. Хореография татарских танцев из «Куликовской битвы» принадлежала Жозефу Мазилье. Мариус Петипа стал создателем мужской и женской плясок «Демона» и многочисленных танцев «Нерона», он же поставил дивертисмент «Фераморса» для его возобновления (1898). Пантомиму «Горюши» придумал Энрико Чеккетти, русскую пляску оттуда же — Лев Иванович Иванов.

Немаловажной особенностью рубинштейновских опер были и их многочисленные хоры, отмеченные в разные времена большинством рецензентов. В России в принципе хоровые эпизоды в театральных представлениях являлись, по-видимому, определённым маркером качества, отдельной и важной категорией, обязательно упоминавшейся в отзывах.

Наконец, музыкальное высказывание Рубинштейна отличается главным свойством, комфортным для слуха широкого зрителя. В свое время раздосадованный Цезарь Антонович Кюи назвал это «типом оперы посредственной, ординарной, заурядной; типом, который в применении к лицам так кратко, ясно и характерно выражается на паспортах словами: “нос — обыкновенный, рот — обыкновенный, подбородок — обыкновенный...”» [2, с. 2]. Иными словами, это мелодическая доступность, легко скользящая по поверхности смысла; простота построений, доходящая до банальности, и запоминаемость, всегда привлекающая непритязательный слух.

Немаловажно и умение автора выбрать из обширной палитры театральных эффектов наиболее употребимые — те, что публика на любые премьеры «приносит с собой». В оркестре это бесконечные педали деревянных, тремоло литавр, зависания высоких струнных, пронзительные трубные фанфары и многозначительные паузы. В гармонии — страницы уменьшенных последований, доминантовые эллипсисы, «роковые» органные пункты. В обязательном обращении к ориентальным образам — давно освоенные русской музыкой широта, неторопливость и нега, в строении номеров — легко узнаваемые жанровые ассоциации. И, разумеется, Рубинштейн не жалел материала для солистов, стараясь оправдать «главнейшее из услащений» спектакля [16, с. 32]. У певцов всегда была возможность блеснуть голосовыми данными в ущерб соразмерности общей композиции.

С этой точки зрения не только начинавшаяся эпоха войн и революций «железного» XX столетия, но и прогрессирующая сложность, неоднозначность, двойственность представлений Серебряного века могли способствовать снижению интереса к театральному искусству Рубинштейна.

В нынешние времена расцвета «режиссерского диктата» любые яркие сюжеты, независимо от качеств их воплощения в музыке, могут быть востребованы театральной индустрией [9, с. 54–55]. Однако у автора данных строк идея продвижения рубинштейновского оперного наследия не вызывает особенного энтузиазма. Напротив, представляется, что эти сочинения, столь

адекватно и органично отразившие современные им широкие социальные приоритеты, перспективнее оставить для изучения и осмысления, не пытаться актуализировать их содержание. В пресловутом «музейном театре», с которым так упорно борются нынешние постановщики, стоит сохранить по-настоящему аутентичные экспонаты.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. \*\*\* [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки. «Демон», фантастическая опера А.Г. Рубинштейна // Санкт-Петербургские ведомости. 1875. № 21, 21 января. С. 1–2.
2. \*\*\* [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки. «Маккавеи», опера г. Рубинштейна // Санкт-Петербургские ведомости. 1877. № 25, 25 января. С. 1–2.
3. Виноградова А.С., Лебедева-Емелина А.В. Хоровые сочинения М.П. Мусоргского: обзор и контексты // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 2 (29). С. 56–85.
4. Власова Н.О. В поисках либретто. О двух неосуществлённых оперных замыслах Антона Рубинштейна // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 38–65.
5. Воспоминания Э.Ф. Направника // Направник Э.Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., автор вступ. статьи и примеч. Л.М. Кутателадзе. Под ред. Ю.В. Келдыша. Л.: ГМИ, 1959. С. 36–61.
6. Д[м.] Н[ский]. Театр и музыка. Первое представление оперы «Горюша» А. Рубинштейна // Гражданин. 1889. № 325, 23 ноября. С. 4.
7. Ипполитов-Иванов М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: ГМИ, 1934. Гл. VI. С. 27–30.
8. Л. Театральное эхо. «Горюша» // Петербургская газета. 1889. № 322, 23 ноября. С. 3.
9. Мизитова А.А. Опера и миф: условность безусловного // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвёртой Международ. научной конференции, 11–15 ноября 2019 г., в 3 т. / ред.-сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ, 2019. С. 51–59. Т. 1.
10. Направник В. Э. Э. Ф. Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. Гл. XIII. С. 151–164.
11. Петухова С. А. «Демон» и демоническое: опера Антона Рубинштейна и её интерпретаторы // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 5 (76). С. 120–137.
12. Русская опера в Петербурге. «Куликовская битва». Опера в трёх действиях. Музыка Антона Рубинштейна, слова гг. С-ба и В. 3-ва. Танцы аранжированы г. Мазилье, декорации г. Роллера // Пантеон. 1852. Т. 3, № 5, май. Театральная летопись. С. 15–44.
13. Соловьёв Н.Ф. Музыкальное обозрение. «Демон», фантастическая опера в 3 действиях и 6 картинах, г. А. Рубинштейна // Новое время. 1875. № 19, 23 января. С. 1–2.
14. Театр и музыка. Новая опера г. Рубинштейна // Новости и Биржевая газета. 1889. № 324, 24 ноября. С. 3.
15. Театральный курьер. «Горюша» // Петербургский листок. 1889. № 319, 22 ноября. С. 2.
16. Трубочкин Д.В. Театр, музыка, катарсис: классическая система координат // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международ. научной конференции, 11–15 ноября 2019 г., в 3 т. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ, 2019. С. 29–40. Т. 1.
17. Чайковский П.И. Дневник № 4 (с 1 февраля по 14 октября 1886 г.) // Чайковский П. И. Дневники. 1873–1891 / подгот. к печати Ип. И. Чайковским; предисл.

С. М. Чемоданова; примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг.: Гос. издательство, Муз. сектор, 1923. С. 31–102.

18. *C'est moi* [Карцов Н.П.] Театральная панорама. Мариинский театр. Русская опера «Маккавеи», опера в 3-х действиях А.Г. Рубинштейна (Спектакль 22 января 1877 г.) // Музыкальный свет. 1877. № 5, 30 января. С. 51–52.
19. З. Театральная хроника. «Куликовская битва», большая опера в 3 действиях. Слова В. С-а и В. З-а. Музыка соч. Антона Рубинштейна // Санкт-Петербургские ведомости. 1852. № 102, 7 мая. С. 1–3.

## REFERENCES

1. \*\*\* [Kyui C.A.] *Muzykal'nye zametki*. “Demon”, fantasticheskaya opera A.G. Rubinshtejna [Music notes. “Demon”, fantastic opera by A.G. Rubinstein]. In: *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 1875, no. 21, 21 yanvarya, pp. 1–2. (In Russian).
2. \*\*\* [Kyui C.A.] *Muzykal'nye zametki*. “Makkavei”, opera g. Rubinshtejna [Music Notes. *Maccabees*, Opera by Mr. Rubinstein]. In: *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 1877, no. 25, 25 yanvarya, pp. 1–2. (In Russian).
3. Vinogradova A.S., Lebedeva-Emelina A.V. Horovye sochineniya M.P. Mu-sorgskogo: obzor i konteksty [Choral compositions by M.P. Mussorgsky: overview and contexts]. In: *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], 2017, no. 2 (29), pp. 56–85. (In Russian).
4. Vlasova N.O. V poiskah libretto. O dvuh neosushchestvlyonnyh opernyh za-myslah Antona Rubinshtejna [In search of a libretto. About two unfulfilled opera plans by Anton Rubinstein]. In: *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], 2018, no. 2 (33), pp. 38–65. (In Russian).
5. Vospominaniya E.F. Napravnika [Memoirs of E.F. Napravnik]. In: *Napravnik E.F. Avtobiograficheskie, tvorcheskije materialy, dokumenty, pis'ma* [Autobiographical, creative materials, documents, letters], sost., avtor vstup. stat'i i primech. L.M. Kutateladze. Pod red. Yu.V. Keldysha. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1959, pp. 36–61. (In Russian).
6. D[m.] N[-skij]. Teatr i muzyka. Pervoe predstavlenie opery “Goryusha” A. Rubinshtejna [Theater and Music. The First Performance of the Opera *Goryusha* by Anton Rubinstein]. In: *Grazhdanin* [Citizen], 1889, no. 325, 23 Nov., p. 4. (In Russian).
7. Ippolitov-Ivanov M. M. *50 let russkoj muzyki v moih vospominaniyah* [50 years of Russian music in my memories]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1934, gl. VI, pp. 27–30. (In Russian).
8. L. Teatral'noe eho [Theatrical echo]. “Goryusha”. In: *Peterburgskaya gazeta* [Petersburg newspaper], 1889, no. 322, 23 Nov., p. 3. (In Russian).
9. Mizitova A.A. Opera i mif: uslovnost' bezuslovnogo [Opera and Myth: The Conditionality of the Unconditional]. In: *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019, ed. by Irina Susidko, Gnessins Russian Academy of Music, vol. 1. Moscow: Russian Gnesin Academy of Music, 2019, pp. 51–59. (In Russian).
10. Napravnik V. E. *E. F. Napravnik i ego sovremenniki* [E.F. Napravnik and His Contemporaries]. Leningrad: Muzyka, 1991, gl. XIII, pp. 151–164. (In Russian).
11. Petuhova S.A. “Demon” i demonicheskoe: opera Antona Rubinshtejna i eyo interpretatory [Demon and Demonic: The Opera by Anton Rubinstein and Its Interpreters]. In: *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 2021, no. 5 (76), pp. 120–137. (In Russian).
12. *Russkaya opera v Peterburge. “Kulikovskaya bitva”*. Opera v tryoh dejstviiyah. Muzyka Antona Rubinshtejna, slova gg. S-ba i V. Z-va [Russian Opera in St. Petersburg. *Battle of Kulikovo*. Opera in three acts. Music by Anton Rubinstein, words by Mrs. S-ba

- and V. Z-va]. In: *Panteon, 1852, t. 3, no. 5, maj. Teatral'naya letopis'* [The Theatrical Chronicle], pp. 15–44. (In Russian).
13. Solov'yov N.F. *Muzykal'noe obozrenie. "Demon", fantasticheskaya opera v 3 dejstviyah i 6 kartinah, g. A. Rubinshtejna* [Musical review. "Demon", fantastic opera in 3 acts and 6 scenes, Mr. A. Rubinstein]. In: *Novoe vremya* [New Time], 1875, no. 19, 23 Jan., pp. 1–2. (In Russian).
14. *Teatr i muzyka. Novaya opera g. Rubinshtejna* [Theater and Music. New Opera by Mr. Rubinstein]. In: *Novosti i Birzhevaya gazeta* [News and Exchange Newspaper], 1889, no. 324, 24 Nov., p. 3. (In Russian).
15. *Teatral'nyj kur'er* [Theatrical Courier]. *Goryusha*. In: *Peterburgskij listok* [Petersburg Sheet], 1889, no. 319, 22 Nov., p. 2. (In Russian).
16. Trubochkin D. V. *Teatr, muzyka, katarsis: klassicheskaya sistema koordinat* [Theatre, Music, Catharsis: Classical System of Coordinates]. In: *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference*, November 11–15, 2019, ed. by Irina Susidko, Gnessins Russian Academy of Music., vol. 1. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019, pp. 29–40. (In Russian).
17. *Chajkovskij P. I. Dnevnik No. 4 (s 1 fevralya po 14 oktyabrya 1886 g.)* [Diary No. 4 (from February 1 to October 14, 1886)]. In: *Chajkovskij P.I. Dnevniki* [Diaries]. 1873–1891, ed. by I. P. Chajkovskij. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, *Muzykal'nyj sektor*, 1923, pp. 31–102. (In Russian).
18. *C'est moi* [Karcov N. P.] *Teatral'naya panorama. Mariinskij teatr. Russkaya opera "Makkavei", opera v 3-h dejstviyah A.G. Rubinshtejna* [Theatrical Panorama. Mariinskij Opera House. Russian Opera *Maccabees*, opera in 3 acts by A.G. Rubinstein. (Performance January 22, 1877)]. In: *Muzykal'nyj svet* [The Musical World], 1877, no. 5, 30 Jan., pp. 51–52. (In Russian).
19. *Z. Teatral'naya hronika. "Kulikovskaya bitva", bol'shaya opera v 3 dejstviyah. Muzyka soch. Antona Rubinshtejna* [Theatrical Chronicle. *Battle of Kulikovo*, grand opera in 3 acts. Music by Anton Rubinstein]. In: *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 1852, no. 102, 7 May, pp. 1–3. (In Russian).

**Петухова Светлана Анатольевна**

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Svetlana A. Petukhova**

PhD, Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

sapetuch@yandex.ru