

**ПЕТЕРБУРГ. XIX ВЕК  
УЧЕНЫЕ, ПИСАТЕЛИ,  
КРИТИКИ, ХУДОЖНИКИ  
О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ**

Тезисы докладов научной конференции  
Санкт-Петербург, 24–25 октября 2016 г.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION  
RUSSIAN INSTITUTE FOR THE HISTORY OF THE ARTS

**ПЕТЕРБУРГ. XIX ВЕК  
УЧЕНЫЕ, ПИСАТЕЛИ, КРИТИКИ, ХУДОЖНИКИ  
О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ**

*Тезисы докладов научной конференции*

Санкт-Петербург, 24–25 октября 2016 г.



**PETERSBURG. XIX CENTURY  
CRITICS, WRITERS, SCIENTISTS AND MUSICIANS  
ABOUT THE MUSIC**

*Abstracts of the scientific conference*

Saint Petersburg, October 24–25, 2016

Санкт-Петербург  
2016

ББК 85.313(2)1  
УДК 78.072(471.23-2)

Составители М. А. Константинова,  
Н. А. Огаркова

ПЕТЕРБУРГ. XIX ВЕК. УЧЕНЫЕ, ПИСАТЕЛИ, КРИТИКИ,  
ХУДОЖНИКИ О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ. Тезисы докладов научной  
конференции. Санкт-Петербург, 24–25 октября 2016 г. / Составители  
М. А. Константинова, Н. А. Огаркова. СПб., РИИИ. 2016. 46 с.

Корректор Ю. М. Зислин  
Компьютерная верстка: И. А. Громова

Подписано к печати 30.10.2016  
Формат 70 × 100/16. Бумага «SvetoCopy». Гарнитура Book Old Style.  
Усл. печ. л. 5. Тираж 100 экз. Отпечатано на ризографе РИК.

**Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств**  
190000. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. [www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

delicious telecom  
**oyster**

ISBN 978-5-86845-212-3

© РИИИ, 2016  
© М. А. Константинова, Н. А. Огаркова, составление, 2016  
© Коллектив авторов, 2016

## 24 ОКТЯБРЯ, ПОНЕДЕЛЬНИК

### 11. 00. Утреннее заседание, Белый зал

**Аркадий Иосифович Климовицкий**

Л. ван Бетховен, А. С. Пушкин и И. С. Бах и В. Ф. Одоевского (1804–1869)

**Михаил Александрович Сапонов**

Петербургские сувениры Роберта Шумана

**Анна Петровна Груцынова**

Музыкальный Петербург 1840 года  
в восприятии композитора-иностранца

**Татьяна Валерьевна Берфорд**

«Полемика князей» и проект русской консерватории:  
супруги Буше в России

*Кофе-пауза*

### 14.00. Вечернее заседание, Белый зал

**Ольга Анатольевна Скрынникова**

Игорь Стравинский о «Могучей кучке»:  
в поисках культурной идентичности

**Марина Геннадьевна Долгушина**

Сергей Константинович Булич о композиторах-дилетантах  
первой половины XIX века

**Наталья Семеновна Серегина**

Мария Павловна Блинова – скромный подвижник музыкальной науки

## 25 ОКТЯБРЯ, ВТОРНИК

### 11. 00. Утреннее заседание, Зеленый зал

**Станислав Евгеньевич Энглин**

К истории российского музыкального антиковедения: Ливерий Антонович Саккетти об античных нотографических памятниках

**Татьяна Васильевна Шабалина**

Загадки и парадоксы ранней истории петербургской бахианы

**Наталья Алексеевна Огаркова**

«Автобиография» Александра Сергеевича Даргомыжского:  
версии публикаторов

**Елена Семеновна Ходорковская**

«О музыке в России» Антона Рубинштейна как манифест космополитического национализма

*Кофе-пауза*

**14. 00. Вечернее заседание, Зеленый зал**

**Дмитрий Анатольевич Шумилин**

Один сюжет из истории становления русской фортепианной критики

**Галина Владимировна Петрова**

Камерные утра в Петришуле:

Полемика по страницам Sankt-Petersburgische Zeitung (1847–1848)

**Марианна Александровна Константинова**

Петр Иванович Гумбин. Парадоксы ангажемента

**Анна Леонидовна Порфирьева**

Семейство Ронкони

**17. 00. КОНЦЕРТ**

Феличе Ронкони (Ronconi). Арии и Канцоны:

L'occhietto languidetto (1854)

La Mestizia (1863)

Addio a priutino (1858, текст Ф. Ронкони)

Anacreontica: Guarda che bianca luna (1854)

Три дуэта для меццо-сопрано и контральто (Duettini italiani, 1838):

Amicizia

Lo desto ognor

Deggio a te del giorno i rai

Исполнители:

**Александра Паршина** (лирическое меццо-сопрано)

**Лариса Селиверстова** (драматическое меццо-сопрано)

**Светлана Жилинская** (фортепиано)

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей-----	7
<b>Аркадий Иосифович Климовицкий</b> Л. ван Бетховен, А. С. Пушкин и И. С. Бах В. Ф. Одоевского (1804–1869)-----	8
<b>Михаил Александрович Сапонов</b> Петербургские сувениры Роберта Шумана-----	10
<b>Анна Петровна Груцынова</b> Музыкальный Петербург 1840 года в восприятии композитора-иностранца-----	12
<b>Татьяна Валерьевна Берфорд</b> «Полемика князей» и проект русской консерватории: супруги Буше в России-----	16
<b>Ольга Анатольевна Скрынникова</b> Игорь Стравинский о «Могучей кучке»: в поисках культурной идентичности-----	19
<b>Марина Геннадьевна Долгушина</b> Сергей Константинович Булич о композиторах-дилетантах первой половины XIX века -----	22
<b>Наталья Семеновна Серегина</b> Мария Павловна Блинова – скромный подвижник музыкальной науки-----	24
<b>Станислав Евгеньевич Энглин</b> К истории российского музыкального антиковедения: Ливерий Антонович Саккетти об античных нотографических памятниках-----	26
<b>Татьяна Васильевна Шабалина</b> Загадки и парадоксы ранней истории петербургской бахианы-----	29
<b>Наталья Алексеевна Огаркова</b> «Автобиография» Александра Сергеевича Даргомыжского: версии публикаторов -----	31
<b>Елена Семеновна Ходорковская</b> «О музыке в России» Антона Рубинштейна как манифест космополитического национализма -----	33
<b>Дмитрий Анатольевич Шумилин</b> Один сюжет из истории становления русской фортепианной критики-----	34

***Галина Владимировна Петрова***

Камерные утра в Петришуле:

Полемика по страницам

Sankt-Petersburgische Zeitung (1847–1848)-----36

***Марианна Александровна Константинова***

Петр Иванович Гумбин. Парадоксы ангажемента-----38

***Сергей Алексеевич Уваров***

Музыкально-кинематографический образ Петербурга

в фильмах Александра Сокурова и Рустама Хамдамова-----40

Сведения об авторах-----45

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В настоящем издании публикуются тезисы докладов конференции «Петербург. XIX век. Ученые, писатели, критики, художники о музыке и музыкантах» (24–25 октября, Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств).

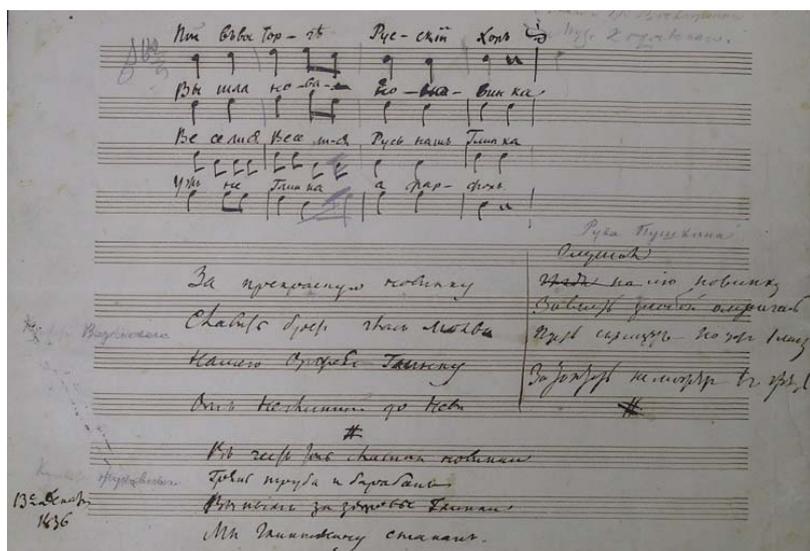
Изучение истории музыкальной культуры и искусства Петербурга началось с XIX века и продолжается по сей день. Критики, писатели, ученые, творцы, художники XIX–XXI вв. избирали и продолжают избирать в качестве стимула для собственных интеллектуальных штудий и творческих проектов как лично привлекательные, так и актуальные для своего времени объекты музыкальной культуры, науки и искусства Петербурга XIX в. Объекты разные и они многочисленны: от биографии и личности творца (композитора, исполнителя, критика, ученого) к произведению, тексту, интерпретации, от полемики критиков к научным теориям, проблемам историографии и др. Наши герои – это те, о ком пишут и кто пишет. Наши вопросы – это вопросы полемически острые, неоднозначные, проблемные, которые задают и обсуждают современники, мемуаристы, критики, отечественные и зарубежные ученые, композиторы, художники, кинематографисты XIX–XXI вв.

Круг тем, предлагаемых читателям данного издания, затрагивает различные области петербургского сюжета. Это Бетховен–Пушкин–Бах: догадки и прозрения В. Ф. Одоевского (А. И. Климовицкий); «имя» Баха и парадоксы петербургской бахианы (Т. В. Шабалина); музыкальный Петербург в восприятии знаменитых европейских музыкантов в дневнике-«отчете» Р. Шумана (М. А. Сапонов) и французских публикациях А. Адана (А. П. Груцынова); интригующая «полемика князей» по поводу авантюрных инициатив музыкантской супружеской четы А. и С. Буше (Т. В. Берфорд) и дискуссия критиков вокруг исполнительских дарований пианистки А. К. де Бельвиль (Д. А. Шумилин); камерное инструментальное музицирование в отражении немецкоязычной прессы (Г. В. Петрова); литературные тексты композиторов и их интерпретаторы – «Автобиография» А. С. Даргомыжского (Н. А. Огаркова); «О музыке в России» А. Г. Рубинштейна (Е. С. Ходорковская); «Диалоги» и переписка И. Ф. Стравинского (О. А. Скрынникова), российское музыкальное антиковедение (С. Е. Энглин), страницы отечественного музыкознания в биографических очерках — С. К. Булич и М. П. Блинова (М. Г. Долгушина, Н. С. Серегина), музыкальный театр и его представители — П. И. Гумбин (М. А. Константинова), визуальный и музыкальный образ Петербурга в фильмах А. Сокурова и Р. Хамдамова (С. А. Уваров).

Аркадий Иосифович КЛИМОВИЦКИЙ

**А. ВАН БЕТХОВЕН, А. С. ПУШКИН и И. С. БАХ  
В. Ф. ОДОЕВСКОГО (1804—1869)**

1. Владимир Федорович Одоевский — «русский Фауст». Среда Одоевского: контакты с «любомудрами», Пушкиным, Глинкой. Гофманианство Одоевского. Музыка в его жизни. Одоевский и европейская — российская бетховенистика (романтический миф). Новелла Одоевского «Последний квартет Бетховена»<sup>1</sup> (1830) в оценке Пушкина: «Пушкин весьма доволен твоим [Одоевского] “Квартетом Бетховена”, — писал А. И. Кочелев, приятель поэта и его сотрудник в журнале «Современник». — Он находит, что Ты в этой пьесе доказал истину, весьма для России радостную; <...> что возникают у нас писатели, которые обещают стать, наряду с прочими европейцами, выражающими мысль нашего века»<sup>2</sup>. Одоевский — соавтор Пушкина (вместе с В. А. Жуковским, П. А. Вяземским, М. Ю. Виельгорским) в куплетах, написанных коллективно на обеде у А. В. Всеволожского 13 декабря 1836 г. по поводу впервые поставленной 27 ноября 1836 г. в Петербурге оперы Глинки «Жизнь за царя». Знаменитый горестный афоризм Одоевского в связи с кончиной Пушкина — «Солнце русской поэзии закатилось» — поставил его в ряд самых глубоких толкователей космической грандиозности гениального поэта.



Канон в честь премьеры оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». Стихи А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, П. А. Вяземского, М. Ю. Виельгорского. Музыка В. Ф. Одоевского. Автограф. 13 декабря 1837 г. (ОР ИРЛИ)

<sup>1</sup> Такое написание фамилии композитора было принято в России в XVIII — первой половине XIX вв.

<sup>2</sup> Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 322. Цит. по: Ступель А. М. Владимир Федорович Одоевский. Л., 1982. С. 63.

2. Вероятная ошибка Одоевского — настоящий последний Квартет ор. 135, F-dur вряд ли претендует на роль прообраза «музыки будущего». Л. В. Кириллина полагает, что Одоевский, возможно, подразумевал под «последним» Квартет ор. 131, премьера которого при жизни композитора так и не состоялась<sup>3</sup>. «Небольшая новелла Одоевского, — пишет Кириллина, — стала, по сути, первым в России самостоятельным и оригинальным литературным текстом, посвященным Бетховену, и хотя этот опыт не претендовал ни на какую научность, именно с него следует начинать историю отечественной бетховенианы»<sup>4</sup>.

3. Одоевский и русские композиторы. Чеканные классические определения его: «*Квинта — Душа русской песни*»; «*Глинка возвысил народный напев до трагедии*» обозначили новую область музыкальной науки.

4. *Себастьян Бах* (1834), авторское примечание к публикации: «Из неизданной книги “Дом сумасшедших”». Бах и фанатичное поклонение Одоевского «старинной музыке»: «тени Себастиана Баха» он посвящает собственную фугу. По его указаниям создан орган, названный в честь Баха «Себастьянон»<sup>5</sup>. Одоевский — у истоков русской Бахианы. Бах и пронзительная культурно-музыкальная догадка Одоевского.

<sup>3</sup> Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 2009. Т. 2. С. 419.

<sup>4</sup> Там же. С. 20.

<sup>5</sup> См: Турьян М. А. Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991. С. 259.

Михаил Александрович САПОНОВ

### ПЕТЕРБУРГСКИЕ СУВЕНИРЫ РОБЕРТА ШУМАНА

Текст доклада представляет собой дополнение к вышедшей 12 лет тому назад монографии: Сапонов М. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора и Роберта Шумана. М., 2004. Хотя доклад и связан тематически с шумановским разделом данной книги, но ее материалов не дублирует.

В тетради, содержащей автограф шумановского дневника-«отчета» о поездке в Россию в 1844 г., имеется дополнение – различные памятки, списки полученных писем с пометками тех, на которые выслан ответ, деловые записи, перечень расходов и доходов от концертов и т. д. Такие заметки в автографе разделены шумановскими заголовками: «Русские обычаи <...>. Доходы от концертов <...> Письма» и т. д. Однако заданное разделение вносит лишь внешнюю упорядоченность. Текст, несмотря на всю его деловитость, а часто даже сугубо «хозяйственную» функцию, структурирован, по сути, в виде романтических арабесок. Так, в разделе «Письма» вставлена запись без заголовка, не имеющая к собственно письмам никакого отношения. В ней перечислены домашние задания для студентов Лейпцигской консерватории. Ведь Шуман с апреля 1843 ведет там класс игры на фортепиано, а также преподает композицию и чтение партитур. Таким образом, учебно-методические разработки, как мы сегодня сказали бы, в соответствии с принципом арабесок соседствуют с учетной записью о входящих письмах и прочими деловыми перечнями, составляя с ними единый раздел. Однако там же Шуман помещает и позабавившие его истории, и отдельные наблюдения, не относящиеся к конкретным дням путешествия или к деловым записям-памяткам.

Часто Шуман вдруг возвращается к отложившимся в памяти отрывкам увлекших его бесед. И уже без ссылок на дату того или иного разговора цитирует сообщения своих собеседников или просто их характеризует. Получается некая коллекция ярких встреч. Среди упоминаемых лиц не только музыканты. Это, например, большие любители музыки, такие, как Роман (Роберт) Андреевич Штёкгардт (Stöckhardt; ?–1852) – ученый-юрист, профессор Санкт-Петербургского университета и Училища правоведения; Александр Иванович Чернышев (1779–1857) – русский князь, дипломат, сопровождавший Александра I на венском конгрессе, военный министр при Николае I, участник войн против Наполеона. Здесь же фигурирует и тогдашний министр иностранных дел граф Карл Васильевич Нессельроде (1780–1862). Упомянуты и музыканты, например Вильгельм Бернхардт Молик (Molique; 1802–1869), немецкий скрипач, дирижер и композитор, гастролировавший тогда в России.

Шуман целиком приводит стихотворение Франца Листа, занесенное пианистом в альбом некоей дерптской дамы. Не будь этой шумановской копии, поэтический этюд Листа пропал бы навсегда.

Слово «сувениры» проставлено в заголовке и использовано здесь в двух значениях. Во-первых, в его сегодняшнем расхожем значении: Шуман действительно изложил список подарков, полученных в Санкт-Петербурге, а также всевозможных покупок на память о поездке в Россию; во-вторых, французское слово *souvenir* невольно обрело и свое исходное значение – «воспоминание». Ведь Шуман не писал воспоминаний, его русский дневник велся в кратком, телеграфном стиле по горячим следам событий. Но Приложение к русскому дневнику включает в себе помимо «хозяйственных» деловых записей также фрагменты в жанре эскизных воспоминаний, обрывочную фиксацию мимолетных, но колких впечатлений, весьма поразивших Шумана.

Сам принцип отбора фактов, личные наблюдения композитора и его оговорки *post factum* — свидетельствуют об особых, неожиданных гранях творческой природы Шумана и составляют материал для обобщений и выводов в данном докладе.

Анна Петровна ГРУЦЫНОВА

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ 1840 ГОДА В ВОСПРИЯТИИ КОМПОЗИТОРА-ИНОСТРАНЦА



Адольф Шарль Адан. Литография  
Н.-Э. Морена. Ок. 1840

В сезон 1839–1840 гг. Адольф Шарль Адан побывал в Петербурге и, вернувшись в Париж весной 1840 г., опубликовал в «La France musicale» три статьи о музыкальной жизни города. Поездка в Россию была мечтой юности композитора, во многом сформированной разговорами с его учителем Франсуа-Адриеном Буальдьё (Boieldieu), когда-то работавшим в Петербурге. Адан признавался, что Россия возбуждала в нем любопытство. «Есть ли, в самом деле, что-либо любопытнее, чем эта страна рабства и варварства, – писал он, – в которой <...> процветают искусства и роскошь, чем эти необъятные заснеженные равнины, где возвышаются время от времени пышные города и где сочетаются азиатские и европейские обычаи, чем

эти ежеминутные контрасты, чем вечный триумф человека над природой, которая кажется изнуренной непригодным для жизни климатом»<sup>1</sup>.

В своих статьях Адан почти не упоминал о бытовых мелочах, сосредоточившись только на музыкальном Петербурге, отметив лишь, что все вокруг говорили на его родном языке и что размер апартаментов влиял на выбор фортепиано («мало квадратных инструментов и вовсе нет вертикальных»<sup>2</sup>). Но основной текст статей посвящен четверем, по определению Адана, категориям музыки Петербурга: духовной, театральной, камерной и военной.

О духовной музыке композитор говорит в первую очередь: способная петь без аккомпанемента («с точностью интонации, какую невозможно себе вообразить»<sup>3</sup>), Придворная певческая капелла (и особенно – басы-профундо, называемые Аданом «живыми контрабасами») произвела на него самое сильное впечатление. Писал он и об исполняемых сочинениях (упомянув только о Дмитрие Степановиче Бортнянском), замечая, что «почти все эти сочинения датируются прошлым столетием»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Adam A. Quelques mots loin de Paris // La France musicale. Troisième année. № 25. 21 juin. 1840. P. 237.

<sup>2</sup> Ibid. P. 256.

<sup>3</sup> Ibid. P. 237–238.

<sup>4</sup> Ibid. P. 238.

Театральную музыку в Петербурге Адан анализировал тщательно и со знанием дела. Отметив, что «музыка театральная – наименее процветающая из всех в Санкт-Петербурге»<sup>5</sup>, он остановился на двух (из трех) петербургских театрах: Большом и Михайловском, оставив в стороне Александринский. Бегло дав общую характеристику труппам в целом, Адан рассматривал особенности дарований отдельных певцов и музыкантов театральных оркестров.

Кроме того, Адан отметил две особенности: практику (аналогичную западной Европе) замены в спектакле одного голоса другим и более высокий (по сравнению с Парижем) строй, принятый в то время в России, который, по его мнению, есть «одна из основных причин редкости певцов в России»<sup>6</sup>.

Оставил Адан свой отзыв и о русской опере «Жизнь за царя» (в тексте – «Всё для царя»), отмечая, что «музыка господина Глинки имела такой же успех, как и либретто, и даже спустя несколько лет <...> опера не прекращает получать аплодисменты публики»<sup>7</sup>. Удивление не случайно: в практике парижских театров была стремительная смена репертуара.

Взгляд автора французских комических опер на музыку русского композитора весьма субъективен: «фактура очень умелая, а инструментовка более чем тщательная. Господин Глинка желал сделать музыку, которая не была бы ни итальянской, ни французской, и он достиг своей цели. <...> Его опера целиком написана в стиле национальных русских песен, которые почти все минорные, в ритме неопределенном и унылом»<sup>8</sup>. Но чуть ниже он отмечал, что «русский народ любит музыку, и его язык <...> более гармоничный и более приятный для пения, чем итальянский»<sup>9</sup>.

Внимание Адана привлекло широкое распространение камерного музицирования и особенно профессионализм исполнителей-любителей. Не без зависти он замечал: «Во Франции серьезному человеку поставили бы почти в упрек успешные занятия искусством <...>. В России совсем не так, здесь говорят на трех или четырех языках и хорошо играют на музыкальных инструментах, и на это в свете почти не обращают внимания»<sup>10</sup>. В подтверждение своих слов он приводит исполнение квартетов Феликса Мендельсона в доме графов Виельгорских, где «партия первой скрипки может быть поочередно поручена Вьётану или господину Львову, а партия виолончели – Серве или графу Матвею (Юрьев-

<sup>5</sup> Adam A. Quelques mots loin de Paris // La France musicale. Troisième année. № 25. 21 juin. 1840. P. 238.

<sup>6</sup> Ibid. P. 240.

<sup>7</sup> Ibid. P. 239.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Adam A. Quelques mots loin de Paris. 2e lettre // La France musicale. Troisième année. № 27. 5 juillet. 1840. P. 254.

# LA FRANCE MUSICALE,

BUREAUX DU JOURNAL;  
RUE NEUVE ST-MARC, 6.

PARAISSANT TOUS LES DIMANCHES.

ANNONCES;  
50 centimes la ligne.

22

ABONNEMENTS:

PARIS,  
12 fr. six mois, 24 fr. un an.  
DEPARTEMENTS,  
14 fr. six mois, 28 fr. un an.  
ÉTRANGER,  
16 fr. six mois, 32 fr. un an.

## Rédacteurs.

MM. MAUREL et ESCUDIER frères, rédacteurs-fondateurs. — CASTIL-BLAZE. — J. MA. NZER. — P. RICHARD. — ÉDOUARD JUE. — S. DE LA MADELAINE. — MERLE. — MERRUAU frères. — X. BOISSELOT. — A. ADAM. — DE RUOLZ. — Vicomte AD. DE PONTÉCOULANT. — ZIMMERMANN. — BUSSET. — SCHUMAN, rédacteur de la *Gazette de Leipzig*. — DE BALZAC. — GRANIER DE CASSAGNAC. — A. P. ROYER. — HIPPI. ROLLE. — TH. GAUTIER. — CORDELIER DE LANOUÉ. — J. CHAUDESAIGUES. — H. LUCAS. — A. GUILBERT. — FRANCIS WEY.

## Compositeurs.

LA FRANCE MUSICALE publie tous les quinze jours une Romance inédite de ROSSINI. — SPONTINI. — AUBER. — DONIZETTI. — A. ADAM. — THÉODORE LABARRE. — AMBROISE THOMAS. — LOUIS CLAPISSON. — MONPOU. — NIEDERMEYER. — PANSERON. — MASINI. — DE BERIOT. — E. TROUPENAS. — JULES BÉNÉDICT. — H. BERTINI. — GRISAR. — THALBERG. — GRAST, de Genève. — M<sup>me</sup> DAMOREAU. — PAULINE GARCIA. — LOISA PUGET.

## LISTE DES PRINCIPAUX TRAVAUX

QUI PARAITRONT

DANS LE SEMESTRE DE JUILLET.

Divers articles sur Fernand-Cortez et l'Expression musicale, par JULES MAUREL. — De la Musique au point de vue moral, philosophique et social, par JOSEPH MAIZNER. — Douze Études sur les Exécuteurs et les Compositeurs contemporains (2<sup>e</sup> série). — Les Musiciens ambulans, en plusieurs séries, par ESCUDIER FRÈRES. — De l'Enseignement du Chant, traité complet, en plusieurs articles, par STÉPHEN DE LA MADELAINE. — Relation d'un voyage à Saint-Petersbourg, par A. ADAM, en trois articles. — La Musique en Angleterre, par le vicomte AD. DE PONTÉCOULANT. — De la Nécessité d'une Bibliothèque musicale à l'Académie française à Rome, par X. BOISSELOT. — De la Musique chez les Anciens, par GRANIER DE CASSAGNAC. — Un Travail sur le Chant, en plusieurs articles, par MANUEL GARCIA. — De la Représentation numérique des Intervalles musicaux, par BUSSET. — Du Faune de M. Louis Brian et du Paganisme antique dans ses rapports avec l'art musical, par A. GUILBERT. — Des Nouvelles musicales, par MM. P. RICHARD, — H. LUCAS, — PAUL MERRUAU, — FRANCIS WEY, — DESSEARS, — CORDELIER DELANOUÉ, — JULES CHAUDESAIGUES.

La Critique des Théâtres lyriques et des publications musicales sera continuée par MM. JULES MAUREL et ESCUDIER frères.

## QUELQUES MOIS LOIN DE PARIS.

A MM. Escudier, rédacteurs de la FRANCE MUSICALE.

Vous avez désiré, Messieurs, que je vous fisse part de mes observations musicales; dans le voyage que je viens de terminer. La tâche peut paraître de quelque difficulté lorsqu'il s'agit d'un pays aussi peu avancé dans la musique que la Russie; et peut-être cependant la mine est-elle plus féconde là qu'ailleurs, par cela seul qu'elle a été moins explorée. Le rêve ordinaire d'un artiste est un voyage en Italie, et pourtant ce n'a jamais été le mien: nous savons cette terre par cœur, sans l'avoir visitée; les récits des voyageurs nous ont tellement habitués à nous promener en imagination sous ce ciel si riant, que j'ai toujours craint que la réalité ne fût au-dessous de ce que l'on nous avait dépeint avec des couleurs si poétiques.

La Russie, au contraire, nous l'ignorons presque entièrement, et le peu que nous en savons m'a toujours semblé devoir faire désirer d'en connaître davantage. Est-il rien de plus curieux en effet que ce pays de servitude et de barbarie où fleurissent néanmoins les arts et le luxe, que ces immenses plaines de neige où s'élèvent de temps en temps de fastueuses villes où viennent se fondre les mœurs de l'Asie et de l'Europe, que ces contrastes de chaque instant, que ce triomphe perpétuel de l'homme sur la nature qui semble avoir rendu ces climats inhabitables. Et cette grande figure du Czar, si diversement jugée, si singulièrement appréciée, n'y a-t-il pas du charme à pouvoir la contempler de près?

Élève de Boieldieu, qui passa ses plus belles années à la cour d'Alexandre, qui y composa ses meilleurs ouvrages dont la plupart vinrent sous d'autres titres nous charmer il y a 25 ans, j'avais toujours été entretenu de ce pays singulier que Boieldieu se rappelait avec bonheur, quoiqu'il l'eût quitté furivement et sans achever un contrat qui le liait encore pour quelques années. Par un singulier hasard, les deux premiers ouvrages que je donnai au théâtre furent des sujets russes, *Pierre et Catherine*, et *Danilowa*: c'était donc presque une manie d'enfance que mon désir de visiter la Russie. Aussi, lorsque M<sup>lle</sup> Tagliioni me fit l'offre d'aller lui écrire un ballet à Saint-Petersbourg, acceptai-je avec empressement; heureux comme un écolier à qui l'on donnerait un mois de vacances au milieu de l'année. Mon but n'étant ici que de vous parler des observations musicales que j'ai pu recueillir, je n'entrerai dans aucun des détails de mon voyage; je ne vous parlerai ni de la magnificence si grandiose de Saint-Petersbourg, ni de l'affabilité si digne et si aimable de la famille impériale, ni du hasard providentiel qui me fit trouver dans un parent dont j'ignorais même l'existence, un ami et un sauveur dans la cruelle maladie à laquelle je manquai de succomber un mois après, mon arrivée en Russie. Je me bornerai à vous parler de la musique telle que je l'ai trouvée à St-Petersbourg, et pour cela je crois devoir la diviser en quatre catégories bien distinctes: musique religieuse, musique de théâtre, musique militaire et musique de chambre ou de concert. — La musique religieuse est celle qui l'emporte sur toutes les autres en Russie, parce qu'elle seule est typique et n'est point une imitation de celle des autres nations, du moins quant à l'exécution. Le rite grec n'admet aucune espèce d'instruments dans l'église. Les chantres de la chapelle de l'empereur, ne chantent jamais d'autre musique que celle des offices, et ont par conséquent une

чу Виельгорскому. – А. Г.) без того, чтобы была заметна существенная разница»<sup>11</sup>.

В последнем письме Адан обратился к военной музыке, сравнивая практику полковых оркестров Франции и России и предлагая русскую военную музыку в качестве эталона для прочих как использующую большее количество и разнообразие инструментов (в том числе хроматических). Свидетельством необычайной развитости военной музыки в России для Адана в том числе стала специально для него устроенная репетиция Инвалидного концерта: «Можно было собрать лишь четыре сотни музыкантов, и, хотя число их составляло менее половины от тех, которые необходимы были для исполнения, я был изумлен колоссальностью ансамбля и безграничностью возможностей»<sup>12</sup>. Однако даже больше чем просто количество музыкантов композитора поразили репертуар. Это были переложения сочинений Феликса Мендельсона, Петера Йозефа Линдпайнтнера (Lindpaintner), Жоржа Андре Луи Онслоу (Onslow), Людвига Шпора, Людвига ван Бетховена и Адана. «Пьесы, которые я услышал, – писал Адан, – все были самого сурового характера и сложных гармоний, которые я не мыслил бы возможными для исполнения на духовых инструментах»<sup>13</sup>.

Подводя итог своим наблюдениям, Адан писал: «Эти очень быстрые наброски о музыке в Петербурге могут, однако, дать мыслящему уму значительное представление об этой стране, которая в этом веке едва ли представляется европейскими нациями иначе как массой народа и которая сегодня может соперничать с первыми из них даже в искусстве, где совершенство обыкновенно лишь результат чрезвычайно развитой цивилизации»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> *Adam A. Quelques mots loin de Paris. 2e lettre // La France musicale. Troisième année. № 27. 5 juillet. 1840. P. 253.*

<sup>12</sup> *Adam A. Quelques mots loin de Paris. 3e et dernière lettre // La France musicale. Troisième année. № 30. 26 juillet. 1840. P. 278.*

<sup>13</sup> *Ibid. P. 278.*

<sup>14</sup> *Ibid. P. 279.*

*Татьяна Валерьевна БЕРФОРД*

**«ПОЛЕМИКА КНЯЗЕЙ» И ПРОЕКТ РУССКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ:  
СУПРУГИ БУШЕ В РОССИИ**

История музыки, как правило, концентрируется на деятельности музыкантов-новаторов и музыкантов-культуртрегеров. Однако определенную роль в историческом процессе играли и те, кого можно назвать музыкантами-авантюристами. Особое распространение в музыкальной культуре Европы и России этот тип получил в XVIII – начале XIX в., в эпоху становления концертной жизни и концертных гастролей в современном понимании. В отличие от указанных категорий музыкантов, музыкант-авантюрист обычно не обладал большим талантом, не имел серьезного профессионального образования, не относился к своей профессии как к сакральной миссии, да и вообще чувство профессионального долга ему свойственно не было. Им двигали прежде всего меркантильные цели, сочетающиеся с чрезвычайной амбициозностью; вместе с тем он отличался повышенной коммуникабельностью, склонностью к саморекламе, а также потребностью в частой перемене места жительства (комплексом путешественника). Зная все тонкости устройства и функционирования социума, завязывая нужные знакомства, такой авантюрист имел способность оказываться в эпицентре музыкальной жизни, чувствовать ее вызовы и использовать их в личных целях. Именно такие музыканты в целом ряде случаев вольно или невольно провоцировали значимые для музыкальной культуры события либо оказывались инициаторами важных проектов. Такими авантюристами от музыки были совершенно забытые ныне французские супруги-музыканты Александр и Селеста Буше (Boucher), чье пребывание в России в 1823–1824 гг. сыграло важную роль в истории отечественной музыкальной критики и, как выяснилось, имело значение для профессионального музыкального образования в России.

Авантюризм четы Буше проявился в ее провокативном поведении и умелой работе с прессой. Этим в первую очередь отличался глава семейства — скрипач Александр Буше (1778–1861). Он был одним из тех, кто на протяжении всей своей жизни с достаточной периодичностью продуцировал автомифы: рассказывал сам и давал повод рассказывать о себе множество анекдотов, обрисовывающих его личность с самых разных сторон. Анекдотами об А. Буше газеты пестрели даже тогда, когда он давно закончил выступать. В российской прессе нашли отражение истории о пребывании Буше при испанском дворе, о его внешнем сходстве с Наполеоном и др.

Кроме того, авантюризм супругов как свойство их личности оказал влияние на исполнительский стиль обоих. Так, А. Буше использовал целый ряд нелегитимных для классической школы приемов игры на скрипке, которые впоследствии стали приметамы исполнительского стиля Паганини. Сам Буше демонстративно заявил о своем приоритете

перед Паганини во время одного из парижских концертов последнего<sup>1</sup>. Арфистка Селеста Буше (ок. 1880?–1841) получила известность своей одновременной игрой на арфе и фортепиано, преподносившейся газетами как сенсационная инновация.

Хотя главной целью приезда в Россию супругов Буше был Петербург и придворные музыкальные посты, со свойственным музыкантам-авантюристам тонким стратегическим чутьем чета начала свои российские гастроли с Москвы, где в марте-апреле 1823 г. дала три публичных концерта и один приватный. Здесь искусство обоих Буше оказалось предметом «полемики князей» – дебатов в прессе между издателем «Дамского журнала» Петром Ивановичем Шаликовым, занимавшим также пост редактора «Московских ведомостей», и корреспондентом карамзинского «Вестника Европы» Владимиром Федоровичем Одоевским. Разница вкусов оппонентов и уровня их компетентности в музыкальных материях усугублялась большой разницей в возрасте. Для девятнадцатилетнего Одоевского это была попытка заявить о себе как о музыкальном эксперте и публично низвергнуть обветшавшие авторитеты, олицетворением которых являлся сентименталист Шаликов. Интрига углублялась тем, что Одоевский выступал под собственным именем и под псевдонимом «Усердный читатель журналов», а Шаликов привлек к дискуссии некоего академика Галлера<sup>2</sup>. Помимо разногласий по поводу исполнительского стиля супругов Буше (особенно на главы семьи), остроту полемики обусловили также скептическое отношение интеллектуалов-любомудров к журналу для дам и конкурентная борьба за российского читателя. «Полемика князей» стояла у истоков отечественной музыкальной критики.

Дебаты Шаликова и Одоевского выявили любопытный парадокс: раннеромантическое искусство супругов Буше (в первую очередь А. Буше) всемерно поддерживал ретроград Шаликов, а носитель новых романтических взглядов Одоевский выступал критиком этого искусства. Да и позднее аристократические круги (кружки) русских лю-

<sup>1</sup> *Fayolle F. J. M. Paganini et Bériot, ou Avis aux jeunes Artistes qui se destinent à l'Enseignement du violon. Paris, 1831. P. 39–40.*

<sup>2</sup> Библиография полемики: Шаликов [П. И.], к[нязь]. О концерте господина Буше // Московские ведомости. 1823. № 21. 14 марта. С. 720–721; [Шаликов П. И.]. О концерте господина Буше // Дамский журнал. 1823. Ч. 1. № 2. С. 75–77 [републикация статьи из «Московских ведомостей»]; Выписка из Берлинского журнала о концерте г-жи и г-на Буше // Там же. С. 78–81; Изд. [Шаликов П. И.]. О музыкальном вечере г-жи и г-на Буше // Там же. № 3. С. 123–124; Усердный читатель журналов [Одоевский В. Ф.]. От читателя журналов // Вестник Европы. 1823. № 5. Март. С. 69–74; Кн. В. О-ий [Одоевский В. Ф.]. Смесь. К редактору Вестника Европы (За Дамский журнал) // Там же. № 6. Март. С. 146–150; Усердный читатель журналов [Одоевский В. Ф.]. От читателя журналов // Там же. № 7. Апр. С. 215–229; О музыкальном вечере в доме госпожи Анненковой и о концерте в Благородном собрании, 9 и 13 апреля // Дамский журнал. 1823. № 5. Май. С. 208–209; Галлер Г.?, академик. К издателю Дамского журнала // Там же. Ч. 1. № 6. С. 244–247.

бителей музыки будут подвергать более или менее явной критике радикально-авангардистские романтические тенденции в музыкальном исполнительстве. Не оттого ли наш музыкальный романтизм в первой половине XIX в. имел заметный классицистический оттенок?

Пребывание супругов Буше в Петербурге (май 1823 – май 1824) наряду с их публичными и придворными концертами, ознаменовалось проектом создания в России «консерватории или музыкального Института, для образования Артистов во всех родах сего искусства (не выписывая Иностранных)»<sup>3</sup>. Была ли эта инициатива вполне самостоятельной или возникла у четы Буше в Москве под влиянием разговоров об идее Фридриха Ефимовича Шольца (Scholz) (1787–1830), необходимости организации русской консерватории, утверждать трудно. В любом случае прошение С. Буше от 1 марта 1824 г., адресованное Александру I, – по-видимому, первое предложение такого рода, поступившее российским монархам.

Однако проект консерватории поддержан не был. Главной причиной стала непомерная жадность музыкальной четы. Супруги представили П. М. Волконскому «Записку о жалованье» («Note sure le Traitement»), где оценили свои услуги в случае, если А. Буше будет «поименован 1-м личным скрипачом Его Императорского Величества», а С. Буше – первой арфисткой и первой пианисткой, в астрономическую сумму 19 300 рублей в год<sup>4</sup>. Нет сомнений, что Александр I и Волконский были потрясены чудовищными аппетитами Буше. На полях «Записки» рукой Волконского выведено: «Высочайшаго Соизволения на определение буше [sic] в службу не последовало очем [sic] и объявлено ему о сем лично 15 мар. 1824»<sup>5</sup>. Последующие настойчивые попытки супругов добиться возделенных постов только укрепили двор в нежелании иметь с ними дело.

Вместе с тем если бы этот проект был реализован, он мог повлиять на весь ход истории отечественной музыки, а остававшееся доселе неизвестным ходатайство о получении мест придворных музыкантов четой музыкальных авантюристов имело бы значение поистине судьбоносное.

<sup>3</sup> РГИА. Ф. 519. Оп. 7. Д. 579. Л. 4.

<sup>4</sup> Там же. Л. 5.

<sup>5</sup> Там же.

Ольга Анатольевна СКРЫННИКОВА

**Игорь Стравинский о «Могучей кучке»:  
в поисках культурной идентичности**

В письмах и публичных выступлениях, интервью и комментариях, воспоминаниях и диалогах Стравинского нередко звучат имена композиторов «Могучей кучки». Сопряжение имени Стравинского с Новой русской музыкальной школой существовало изначально, с момента первых парижских успехов автора «Жар-птицы» и «Петрушки» и стало устойчивой приметой практически всех рецензий и откликов на европейские премьеры его сочинений в русской прессе: «прямой потомок Римского-Корсакова» (Л. Сабанеев); «Стравинский без Корсакова был бы невозможен» (Г. Прокофьев); «носитель заветов Мусоргского и Римского-Корсакова в особенности» (М. Юрьев); «целиком коренится в творчестве Римского-Корсакова» (Н. Малков)<sup>1</sup>.

Стравинскому подобные суждения и реакция на его сочинения были хорошо известны и вызывали в нем «встречные процессы», частью которых были многочисленные интервью и выступления, наполненные пафосом бунтарства против «Могучей кучки», принадлежности к русской музыке и школе Римского-Корсакова – в частности.

«С момента моих первых дебютов меня сопровождают ощущения не из приятных. За границей меня постоянно пытаются отправить обратно в Россию <...> Я не считаю себя уж особенно русским<...>; «Кучку» он считает вообще явлением второсортным, за исключением Мусоргского» (комментарии Л. Сабанеева к интервью у Стравинского); «Произведения “Могучей кучки” мне абсолютно чужды, и я не принимаю “Бориса Годунова” именно за его музыкальную драматичность»; «С конструктивной точки зрения “Борис Годунов” очень наивен и Римский не сделал решительно ничего, чтобы лишить оперу этого качества»; «Мне всегда в “Кучке” была противна некоторая специфичность, терпкость ее стиля. <...> Типичная “Кучка” – это Балакирев и Римский-Корсаков. И эти представители <...> безнадежно устарели»; «Любовь, которую я испытываю к “Борису Годунову” или к симфониям Бородина, уважение, которое я к ним сохраняю, еще не означает, что я являюсь приверженцем “Пятерки”, в связи с чем неправильно было бы видеть во мне продолжателя их дела»; «Я с большой нежностью храню воспоминания о моем учителе Римском-Корсакове, но должен при этом сознаться, что музыка его меня нисколько не привлекает»<sup>2</sup>.

Вряд ли здесь имеет смысл множить комментарии Стравинского – их немало. Однако за всем этим ощущается некое интригующие много-

<sup>1</sup> См.: Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 2: 1913–1922 / Сост., текстолог. ред., комм. В. П. Варунца. М., 2000.

<sup>2</sup> См.: Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988.

точие, скрывающее причудливые формы творческого диалога композитора с кучкистами, и прежде всего со своим учителем.

Примечательно, что Стравинский практически не дает никаких оценочных комментариев ни Балакиреву, ни Бородину. Он не признает манеры и стиля Мусоргского, критикуя драматургию и форму его сочинений. Но между тем Стравинский считает автора «Бориса Годунова» композитором, обладающим редкой свежестью слуха. Самой же острой полемичностью отличаются его суждения о Римском-Корсакове. Стравинского называли «блудным сыном» Римского-Корсакова, критики настаивали на подражании ученика своему наставнику, против чего, Стравинский «особенно бунтовал»<sup>3</sup>.

В истории искусства время расставляет свои акценты, и мы видим, что «генетическая» связь музыкального мира Стравинского с миром корсаковских сочинений носит глубинный характер. Это ясно ощущается в звучании корсаковских прототипов в образно-смысловом и интонационно-тематическом содержании произведений Стравинского, в приемах оркестровки и в элементах гармонического языка.

Невозможно не заметить интонационно-ритмическое и темброво-тесситурное сходство песни Соловья Стравинского с лейттемой Шемаханской царицы, родство Кашеева царства в «Жар-птице» с тематизмом «осенней сказочки» Римского-Корсакова. Образ Жар-птицы, несущий в себе идею эстетизации красоты и созданный на основе фактически того же сюжета, что и опера «Кашей бессмертный», является логическим завершением процесса трансформации сказочно-фантастических образов Римского-Корсакова.

Многие идеи «Петрушки» также исходят от корсаковских корней, особенно – от «Золотого петушка» (несмотря на то, что критика отмечала сколь далеко здесь ушел ученик от своего учителя). Это воздействие сказывается не только в условно-театральных приемах, получивших дальнейшее развитие в «Байке», «Свадебке», «Сказке о беглом солдате и черте», «Царе Эдипе», но и в широком использовании городского фольклора (линия, идущая от «Салтана» и «небылицы в лицах»). Оно заметно и в сценографических деталях «Петрушки»: так, фокусник в колпаке и плаще, украшенном звездами, появляющийся в кулисах своего театрала перед изумленной толпой, есть некая ироничная смысловая инверсия-отражение загадочного силуэта Звездочета. А масленичные гуляния «Петрушки», завершающиеся всеобщей пляской ряженых и балагурством масок черта, козы и свиньи, сродни Шествию причудливой свиты Шемаханской царицы, с его великанами, пыжиками, циклопами, рогатыми людьми с песьими головами. Эти сцены, несущие на себе отпечаток карнавального мироощущения (со свойственной ему логикой обратимости, поляризацией смысловых сопряжений и игрой смысловыми значениями, соединением несоединимого), венчаются амбивалентным финалом, который не дает однозначного ответа – любой ответ

<sup>3</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги, воспоминания, размышления, комментарии. М., 1971. С. 138.

субъективен и двойствен. В нем фиксируется ситуация неопределенности, ставится проблема, которая позволяет в символической форме дать основные смыслообразующие характеристики бытия.

Обратим внимание на фольклорные импульсы многих сочинений Стравинского – «Жар-птица», «Прибаутки», «Колыбельные песни кота», «Три песенки (из воспоминаний юношеских годов)», «Подблюдные», «Три истории для детей», «Свадебка», «Байка про лису, петуха да барана», «Сказка про беглого солдата и черта». В постижении особенностей русской традиционной культуры Стравинский прошел практически тот же путь, что и Римский-Корсаков, – запись песен и их обработка, обращение к песенным сборникам и этнографическим трудам современников. Неудивительно, что среди источников, находившихся в поле внимания Стравинского и повлиявших на замыслы его сочинений, – книги, служившие основой для Римского-Корсакова: Антология сказок А. Афанасьева, труды И. Сахарова («Сказания русского народа») и А. Терещенко («Быт русского народа»), песенная антология Киреевского и собрание Балакирева. Примечательно, что блестящее владение Стравинским приемами стилизации (не только фольклорной) в определенной мере является родовой чертой и корсаковской школы.

Конечно, творчество Стравинского совершало крутые стилевые изломы эволюции. Но чем дальше Стравинский удалялся от эпохи Римского-Корсакова, тем больше обнаруживалась общность ученика со своим учителем в сути художественных позиций, во взглядах на творческий процесс, в отношении к традиции и стилевым исканиям современной эпохи.

В комментариях Стравинского 1950–1960-х гг. слышится голос Римского-Корсакова. Конечно, каждый из них рассуждал в духе своего времени, в соответствии с уровнем развития композиторской техники своей эпохи. Но по существу в позициях Римского-Корсакова и Стравинского есть общая закономерность, общий принцип высшего порядка. Диалог Стравинского с Римским-Корсаковым в начале XX в. много позже становится диалогом с самим собой, со стремительно меняющимся Временем, с естественным ходом истории. Судьбе было суждено их сблизить, поставив в равные условия.

Поздний период творчества Римского-Корсакова пришелся на эпоху модерна, когда в недрах культуры Серебряного века концентрировались токи художественного перелома и мощнейшей эволюции языка искусства. Причем последние корсаковские сочинения – «Кащей», «Китеж» и «Золотой петушок» – в немалой степени этому способствовали. Стравинский, начинавший композиторскую деятельность в атмосфере эволюционных поисков искусства, фактически предопределил одну из дорог к авангарду, и его «Весна священная» стала отправной точкой, с которой XX в. обрел один из ярчайших звукообразов.

«Эпоха нового стиля» (модерна) определила Римскому-Корсакову быть «последним из могикан» (как называл себя автор «Золотого петушка») и удерживать разрывавшуюся связь времен. В последнее десятилетие творчества (60-е гг. XX в.) Стравинскому суждено было сыграть ту же роль в искусстве.

*Марина Геннадьевна ДОЛГУШИНА*

**СЕРГЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ БУЛИЧ  
О КОМПОЗИТОРАХ-ДИЛЕТАНТАХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Сергей Константинович Булич (1859–1921) оставил заметный след в истории отечественного музыкознания.

Авторитетный ученый-лингвист, автор трудов по фонетике и истории русского языка, славянской и древнеиндийской филологии; преподаватель Казанского и профессор Петербургского университетов; лектор, а затем – директор Высших женских курсов, Булич в течение всей своей жизни интересовался музыкой.

Сергей Константинович Булич получил добротное музыкальное образование. В конце 1880-х гг., повышая свою квалификацию в Германии, он совмещал филологические штудии с освоением теории музыки, в 1890-е посещал занятия в Санкт-Петербургской консерватории (класс гармонии Юлия Ивановича Иогансена). В 1900-е гг. Булич был редактором музыкального отдела Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона и автором многих его статей (в том числе «Музыка» и «Музыка в России»), с 1907 г. возглавлял петербургское Общество писателей о музыке. Ему принадлежит ряд развернутых рецензий на труды по музыкальному искусству: «Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach» Р. Вестфала (Westphal, 1884), «О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке» В. И. Петра (1902), «История русской оперы» В. Е. Чешихина (1902). В 1919 г. Булич стал одним из организаторов музыкального отделения Института истории искусств и – на непродолжительное время – его деканом.

Научные интересы Булича в сфере музыкального искусства охватывают три основных направления: 1) историю русской музыки первой половины XIX в., в том числе в рамках проблемы «музыка и литература» – развернутые очерки «Дедушка русского романса» Н. А. Титов», 1900, и «Александр Егорович Варламов (1801–1848). Несколько новых данных о его биографии» (1901)<sup>1</sup>, книга «Пушкин и русская музыка» (1900), статьи «А. С. Грибоедов – музыкант» (1911) и «М. Ю. Лермонтов и русская музыка» (1913)<sup>2</sup>; 2) музыкальную этнографию – статья «Несколько финно-славянских музыкально-этнографических параллелей» (1909); 3) музыкальную культуру древних цивилизаций – статья «К вопросу о новонайденных памятниках древнегреческой музыки» (1894).

Булич – первый крупный ученый, обратившийся к музыкальной культуре эпохи русского просвещенного дилетантизма и творчеству (прежде всего – романсовому) отдельных ее представителей. В целом он критически оценивает музыкальные опусы дилетантов. Так, романсы Николая Алексеевича и Николая Сергеевича Титовых охарактеризова-

<sup>1</sup> Опубликованы в «Русской музыкальной газете», а затем – отдельными отпечатками.

<sup>2</sup> Опубликованы в Полных собраниях сочинений поэтов.

ны им как «вполне дилетантские и слабые по технике и творчеству, снабженные крайне незатейливым аккомпанементом, бедные и банальные по гармонии <...>, но ясные и общедоступные по своей сентиментальной и легкой “мелодии” в популярном значении этого слова <...>»<sup>3</sup>. Ученый предлагает и вовсе оставить в стороне «совершенно бледные и ничтожные произведения Аксенова, Алферьева, Бланка, Гирша, Жилина, Долгорукова, Кашина и других <...>»<sup>4</sup>, сочинения которых при более тщательном и благожелательном рассмотрении все же демонстрируют разный уровень эстетических достоинств. Тем не менее, именно труды Булича (прежде всего – о Николае Алексеевиче Титове, Варлаамове, Грибоедове) позволяют составить достаточно полное представление о характере эпохи и композиторском творчестве дилетантов.

В своих работах Булич предстает как музыковед-историк, тщательно анализирующий и критически осмысливающий имеющиеся в его распоряжении источники: архивные материалы, публикации периодической печати, переписку и воспоминания современников. Показательна его статья о Варлаамове, непосредственным поводом для написания которой стала работа ученого с документами архива Придворной певческой капеллы, а одной из задач – исправление ошибок и неточностей в исследованиях о композиторе и дополнение его биографии новыми сведениями.

Наибольшую актуальность сохраняют работы Булича об Александре Сергеевиче Грибоедове и Николае Алексеевиче Титове. На протяжении более ста лет в отечественном музыковедении не появилось трудов, развивающих и расширяющих обсуждающиеся в них проблемы. Развернутая статья «А. С. Грибоедов – музыкант» и сегодня демонстрирует исчерпанность избранной темы. В ней освещены различные ракурсы проявления исполнительского и композиторского таланта писателя, проанализировано его музыкальное окружение, дан обзор «музыкальных страниц» его литературных сочинений. В статье приведен музыкально-стилистический и текстологический анализ вальсов Грибоедова, содержащий тонкие и верные замечания о мелодике, тонально-гармоническом плане, фактурных особенностях этих популярных произведений.

Статья «Дедушка русского романса» Н. А. Титов» также заслуживает высокой оценки. В ней реконструирована биография композитора, освещены особенности его мировоззрения, составлен перечень сохранившихся произведений, охарактеризованы в общем плане их стилистические особенности. Однако творения «бесхитростной музыки» Николая Алексеевича Титова все же нуждаются в дальнейших исследованиях, надежной базой для которых способна стать статья Булича.

<sup>3</sup> Александр Егорович Варламов (1801–1848). Несколько новых данных о его биографии // Русская музыкальная газета. 1901. № 46. Стб. 1149.

<sup>4</sup> Там же. Стб. 1149.

*Наталья Семеновна СЕРЕГИНА*

**МАРИЯ ПАВЛОВНА БЛИНОВА —  
СКРОМНЫЙ ПОДВИЖНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ**

Мария Павловна Блинова была связана с нашим институтом с 1937 до 1974 г., в сентябре которого в институт пришла я и была принята в сектор музыки на ее ставку, как мне в ее присутствии объявил Лев Николаевич Раабен. Когда я вошла, она сидела на черном диване и приветствовала меня сидя. У нее в руках была книга о психологии музыкального творчества, которая, как оказалось, вышла в тот день. Мария Павловна тут же принялась рассказывать, что пришла в институт до войны, много лет работала над этой книгой; говорила об особенностях творческой личности Бородина, Мусоргского, о ночной или дневной работе композиторов, о трудностях обретения творцом тишины и одиночества. То есть, войдя на сектор, я сразу погрузилась в неустойчивую материю жизни русских композиторов, в тайну психологии творчества, в творческий мир музыканта-исследователя, несущего в себе этот мир.

Такой я запомнила Марию Павловну Блинову – как свечу, трепетно источающую свой свет.

Мария Павловна Блинова (11 / 24 декабря 1904, Москва – 1 февраля 1994, Санкт-Петербург) музыковед, автор исследований по истории русской музыки, трудов по музыкальной психологии и педагогике, психологии творчества. В материалах ее личного дела можно почерпнуть сведения о событиях ее жизни, о научном творчестве. Указан адрес в Ленинграде: ул. Профессора Попова, д. 41/5, кв. 45.

После смерти матери, с восьмого дня от рождения она воспитывалась у ее сестры, без отца (он был дворянин), с двенадцати лет стала зарабатывать сама, с пятнадцати – полностью содержала семью, одновременно училась.

Образование получила в воронежской общеобразовательной школе и музыкальном техникуме. В 1925–1930 гг. окончила Ленинградскую консерваторию, факультет общего музыкального образования. 15 августа 1940 г. – зачислена в аспирантуру Государственного научно-исследовательского института театра и музыки по специальности музыковед-историк (выписка из приказа от 27 сентября 1940 г.). В начале Великой Отечественной войны числилась в аспирантуре института (выписка из приказа от 19 июля 1941 г.). Занятия с аспирантами 10 августа 1941 г. «считаются прекращенными. Все аспиранты получают удостоверения о прослушании и сдаче соответствующего минимума и считаются освобожденными от аспирантуры» (Выписка из приказа от 10 августа 1941 г.). Но уже 1 декабря 1941 г. Блинова в ряду «временно отчисленных аспирантов» зачислена в штатную аспирантуру со стипендией 400 рублей в месяц, и профессору Алексею Васильевичу Финагину поручено «разработать план занятий с аспирантами» (выписка из приказа Комитета по делам искусств от 8 декабря 1941 г.). 1 февраля 1943 г. она отчислена в связи с окончанием аспирантуры (выписка из приказа от 1 февраля 1943 г.).

Блинова описывает свою профессиональную деятельность до поступления в институт: в 1928–1931 гг. – сотрудник лаборатории физиологии высшей нервной деятельности при институте им. А. И. Герцена. С 1930 г. – преподаватель музыкально-историко-теоретических дисциплин в музыкальной школе Смольнинского района (реорганизованной впоследствии в Дворец пионеров). Здесь проработала десять лет и ушла в связи с поступлением в аспирантуру института. С 1937 по 1940-й и с 1942 по 1944-й г. – научный сотрудник института. Во время Финской и в период Отечественной войны, окончив курсы медсестер, бесплатно работала в госпитале (награждена грамотой), также была музыкальным работником, не прерывая занятий музыкой. Вся семья погибла во время войны; муж ушел добровольцем и погиб на фронте. 1 октября 1944 г. по распоряжению директора института профессора Александра Вячеславовича Оссовского зачислена старшим научным сотрудником лаборатории графического звука с половинной ставкой в 400 рублей, по совместительству, с возложением на нее научной работы по музыкальному сектору (выписка из приказа от 2 октября 1944 г.), а 15 октября 1944 г. зачислена на полный оклад (приказ от 31 октября 1944 г.)

По плану института ею написаны главы «Музыкальный театр» и «Музыкальное образование» первой половины XIX в. для первого тома «Истории русской музыки»<sup>1</sup>. Указывается, что Блинова работала над темами «Дютиш», «Усадебная музыкальная культура и музыкальный быт города», «Музыкальная культура в России первой половины XIX века», «Концертная жизнь в России первой половины XIX века», а также готовила к публикации «Воспоминания В. В. Ястребцова о Н. А. Римском-Корсакове»<sup>2</sup>. Совместно со старшим научным сотрудником Раабеном написала главу «Музыкально-театральная жизнь и исполнительство в России первой четверти XIX в.» для «Очерков по истории русской музыки»<sup>3</sup>. Согласно характеристике от 15 мая 1957 г., Блинова работала над популярным очерком истории Большого зала Ленинградской филармонии. Кроме того, подготовила кандидатскую диссертацию по вопросам музыкального восприятия в связи с учением Ивана Петровича Павлова.

Помимо огромной источниковедческой работы по материалам русской музыки XIX в., Блиновой принадлежат новаторские работы о природе ладового чувства, о высшей нервной деятельности и природе музыкального творчества (1974).

Особое внимание следует обратить на мемуарное наследие Блиновой, оставившей воспоминания о музыкальной жизни Ленинграда во время блокады, о деятельности пианистки Марии Николаевны Бариновой (1975)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> См.: Очерки по истории русской музыки. 1790–1825 / Ред. М. С. Друскин и Ю. В. Келдыш. Л., 1956. С. 217–262.

<sup>2</sup> Воспоминания В. В. Ястребцова о Н. А. Римском-Корсакове. Л., 1959. Т. 1.

<sup>3</sup> Музалевский В. М., Раабен А. Н., Блинова М. П. Музыкальная жизнь и исполнительство // Очерки по истории русской музыки. 1790–1825. Т. 1. С. 368–371.

<sup>4</sup> См.: Им помогало творчество. Отмечая 30-летие Великой победы // Советская музыка. 1975. № 4. С. 79–85.

Станислав Евгеньевич ЭНГЛИН

**К ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АНТИКОВЕДЕНИЯ:  
ЛИВЕРИЙ АНТОНОВИЧ САККЕТТИ  
ОБ АНТИЧНЫХ НОТОГРАФИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКАХ**

До начала 90-х гг. XIX в. в распоряжении науки было лишь несколько античных музыкальных памятников, сохранившихся благодаря средневековой рукописной традиции. Весь свод нотографических документов древнеэллинического музыкального искусства составляли гимны Месомеда, впервые опубликованные в конце XVI в. Винченцо Галилеем<sup>1</sup>, Первая пифийская ода Пиндара<sup>2</sup>, в отношении которой не утихали споры ученых и в настоящее время она окончательно признана подложной<sup>3</sup>, а также небольшие инструментальные колонны<sup>4</sup> в одном из музыкально-теоретических памятников, который принято именовать Анонимами Беллерманна<sup>5</sup>. Неудивительно, что нотные фрагменты, обнаруженные на рубеже веков, вызывали живой интерес как среди музыкантов-практиков и любителей искусства, так и ученых. Новости об обретении столь драгоценных и, несомненно, *аутентичных* документов далекого прошлого публиковались в периодической печати; регулярно издавались научные статьи с нотными транскрипциями памятников<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Galilei V. Dialogo della musica antica e moderna. Firenze, 1581. P. 97.

<sup>2</sup> Kircher Ath. Musurgia universalis. Romae, 1650. P. 380–381, 542.

<sup>3</sup> Mountford J. F. The Music of Pindar's «Golden Lyre» // Classical Philology 31. 1936. P. 120–136. См. также: Rome A. L'origine de la prétendue mélodie de Pindare // Les Études Classiques 1. 1932. P. 3–11; Ibid. Pindare ou Kircher // Ibid 4. 1935. P. 337–350.

<sup>4</sup> Герцман Е. В. Колон // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. СПб., 2013. С. 334.

<sup>5</sup> Bellermann J. F. Anonymi scriptio de musica. Berlin, 1841.

<sup>6</sup> Crusius O. Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis // Philologus 50. 1891. S. 163–172; Idem. Zu neuentdeckten antike Musikresten // Philologus 52. 1893. S. 160–200; Idem. Die delphischen Hymnen // Philologus 53. 1894. Supplement; Reinach Th. La musique des hymnes de Delphes // Bulletin de correspondance Hellénique 17. 1893. P. 584–610; Idem. La musique du nouvel hymne de Delphes // Bulletin de correspondance Hellénique 18. 1894. P. 363–389; Weil H. Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique // Bulletin de correspondance Hellénique 17. 1893. P. 569–583; Idem. Un nouvel hymne à Appollon // Bulletin de correspondance Hellénique 18. 1894. P. 345–362; Wessely C., Ruelle C. E. Le Papyrus musical d'Euripide // Revue des Études Grecques 5. 1892. P. 265–280; Wessely C. Papyrus-Fragment des Chorgesanges von Euripides Orest 330 ff. Mit Partitur // Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer 5. 1892. S. 65–73; Williams C. F. A. Notes on a Fragment of the Music of Orestes // Classical Review 8. 1894. P. 313–317; Булич С. К. К вопросу о новонайденных памятниках древнегреческой музыки // Журнал Министерства народного просвещения. 1894. № 5. С. 73–80; Булич С. К. Дельфийские музыкальные находки // Там же. 1895. № 1. С. 1–15; Петр В. И. Отрывок хора (338–344) из партитуры Эврипидовой трагедии «Орест», найденной в коллекции эрцгерцога Райнера в Вене. Переложил на ноты В. И. Петр. Киев, 1892; Петр В. И. Вновь открытые памятники античной музыки // Журнал Министерства народного просвещения. 1893. № 10. С. 3–32.

Однако попытки включить «греко-римскую музыку» в концертный репертуар не увенчались успехом. Становилось ясно, что озвученные античные нотные тексты не способны произвести на публику впечатления, подобного архитектуре, поэзии или драме. Оставалось понять, почему произведения искусства, удивительная сила воздействия которого так восхищала древних, разочаровывают просвещенных европейцев Нового времени.

Этот вопрос затрагивается в ряде трудов профессора Санкт-Петербургской консерватории Ливерия Антоновича Саккетти (1852—1916), преподававшего историю и теорию музыки<sup>7</sup>. Его концепция представляет интерес с историографической точки зрения, так как Саккетти – автор первого отечественного труда по всеобщей истории музыки<sup>8</sup>, а также специалист в области эстетики – был одним из корифеев отечественного музыкознания своего времени.

По всей вероятности, ученый не сомневался в том, что собственно музыкальная практика древних греков стояла на качественно более низком уровне по сравнению с другими искусствами. По его мнению, столь «интересный контраст с остальными искусствами названного народа»<sup>9</sup> обусловлен целым рядом факторов. Так, долгое и трудное развитие музыки в Греции связано с «преобладанием теории», которое «весьма опасно для художественной стороны искусства». Иными словами, теория будто бы сдерживала «свободное, художественное творчество композиторов». Иллюстрируя свою мысль, автор приводит, как ему представляется, ярчайший пример подобного губительного воздействия на художественную практику. Речь идет о трактовке терции в качестве «диссонанса». Поскольку «главный интервал теперешних одновременных звуковысотных сочетаний, аккордов» не считался консонансом, это привело не только к отсутствию в античности полифонии «в нашем смысле слова», но и служило тормозом в развитии средневекового многоголосия<sup>10</sup>.

Кроме того, ученый подверг критике «этический» взгляд древних на искусство. Рассматривая музыку «с нравственной, воспитательной и государственной точки зрения», они «проглядели в ней красоту». Слишком серьезное отношение к искусству породило «строгий консерватизм», чрезвычайно осторожное отношение ко всяким нововведениям<sup>11</sup>. Ливерий Антонович полагал, что музыкальной эволюции препятствовал также «пластический характер греческой художественности»<sup>12</sup>, подчинен-

<sup>7</sup> Саккетти Л. А. О музыкальной художественности древних греков // Саккетти Л. А. Из области эстетики и музыки. СПб., 1896. С. 72–95; Саккетти Л. А. Основы музыкальной критики // Там же. С. 112–116; Саккетти Л. А. Греческая музыка // Саккетти Л. А. Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно. СПб., 1896. С. 21–26.

<sup>8</sup> Саккетти Л. А. Очерк всеобщей истории музыки. СПб., 1883.

<sup>9</sup> Саккетти Л. А. О музыкальной художественности древних греков. С. 72.

<sup>10</sup> Там же. С. 82–86.

<sup>11</sup> Там же. С. 87–89.

<sup>12</sup> Там же. С. 91.

ность музыки поэзии. Такая несамостоятельность могла явиться причиной отсутствия гармонии в древнеэллинской музыке<sup>13</sup>.

Всё это якобы усугублялось преимущественно внешним, а не внутренним восприятием мира. Недостаточно «интенсивная духовная жизнь» древних проявлялась в том, что греческому искусству чужда «эротическая сентиментальность», необходимая для музыки «светского рода»<sup>14</sup>. Наконец, религиозная музыка не могла способствовать прогрессу искусства. В самом деле, ведь она совсем не была похожа на музыку христианской молитвы!<sup>15</sup>

Несомненно, с точки зрения современного антиковедения взгляды Саккетти представляют собой сочетание общеизвестных, но не находящихся подтверждения в источниках клише о греческой теории, наслаивающихся на антиисторическую модернизацию явлений далекого прошлого. Ученый не сомневается в принципиальной возможности современников Римского-Корсакова и Чайковского адекватно воспринимать музыку далекого прошлого. Напротив, Саккетти убежден в примитивности древней музыки, не способной вызвать сочувствие искусственной публики.

Однако, при всей ошибочности концепции ученого, она имеет историческое значение, будучи одной из первых в российском антиковедении попыток обоснования препятствий, которые стоят на пути наших современников, стремящихся к художественно-эмоциональным контактам с музыкой древней Эллады.

<sup>13</sup> По-видимому, в подтверждение своей мысли Саккетти сообщает, что «даже и новогреки мало расположены к красотам гармонической музыки» (*Саккетти Л. А. О музыкальной художественности древних греков* С. 81). Надо полагать, ученый не сомневался в некоей эволюционной предопределенности возникновения многоголосия при господстве вертикалей терцовой структуры.

<sup>14</sup> Там же. С. 91—93.

<sup>15</sup> «Настроения христианской молитвы настолько глубоки, что слово оказалось недостаточным для их выражения. На помощь явилась музыка. В Греции она подчинялась тексту, в христианской духовной музыке она царит над текстом» (см.: Там же. С. 94).

Татьяна Васильевна ШАБАЛИНА

### ЗАГАДКИ И ПАРАДОКСЫ РАННЕЙ ИСТОРИИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ БАХИАНЫ

История петербургской бахианы конца XVIII – начала XIX в. – период наиболее сложный для исследования, таящий в себе массу неразгаданного. Звучала ли музыка Иоганна Себастьяна Баха в тот период в Петербурге? Что знали и думали о его жизни и творчестве профессионалы, любители, писатели и критики в российской столице? Как развивалась «русская мысль о Бахе» в первой половине XIX в.?

Фамилия эта – как правило, без инициалов – фигурирует в документах, связанных с выдающимися деятелями Петербурга уже начала 1800-х гг. Сохранилось свидетельство, что Гаврила Романович Державин, при его любви к музыке разных композиторов, отдавал предпочтение Баху. Автор монографии «Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам» Яков Карлович Грот сообщал: «Он любил музыку, особенно Баха и Крамера; часто слушая ее, ходил по комнате и ударял такт; если он при этом все ускорял шаги и наконец исчезал в кабинете, то все знали, что надо ожидать новых стихов»<sup>1</sup>. Однако кто из многочисленной семьи Бахов имелся в виду? Поскольку сведения эти относятся к жизни Державина в Петербурге в 1803–1816 гг., может показаться сомнительным, что в тот период в доме русского стихотворца звучали сочинения именно Иоганна Себастьяна. Имя Баха – также без инициалов – значится в рукописи Державина 1808 г. «Продолжение о лирической поэзии»<sup>2</sup>.

Не менее интригующе выглядят упоминания Баха в рукописной статье известного петербургского переводчика, чиновника Министерства внутренних дел, просвещенного знатока и любителя-пианиста Романа Максимовича Цебрикова «Отрывки о музыке, рассуждая о ней в нравственном смысле»<sup>3</sup>. О невежественных слушателях он писал: «<...> Для таковых простая общенародная песнь гораздо приятнее, или легкая Пиззеловы пиесы гораздо трогательнее, нежели величественная музыка Бахова, Гейдена или Бенды, – она для них скучна, поелику превосходит их понятия»<sup>4</sup>. И далее: «Нежели они горделиво станут говорить, что такия-то произведения Гейденовы, Мозартовы, Баховы, Плейеловы им не нравятся, – не хороши; то ничего им на сие [не] отвечайте, и ведайте, что они по грубости своей и непросвещению, не могут быть причастны величественным чувствованиям, ниже ощущать изящность музыкальных выражений оных славных творцов»<sup>5</sup>. Упомянув имя Баха

<sup>1</sup> Грот Я. К. Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам. СПб., 1880. [Т. 1]. С. 956.

<sup>2</sup> Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (далее: ОР РНБ). Ф. 247. Архив Державина. Т. 5. Разныя бумаги, относящияся к беседе. Л. 68.

<sup>3</sup> ОР РНБ. Ф. 830. Цебриков Р. М. II. № 8–48. Статьи оригинальныя. Л. 72–124.

<sup>4</sup> Там же. Л. 76.

<sup>5</sup> Там же. Л. 112 л. и об.

еще несколько раз, он ставил его в один ряд с Рафаэлем: «Рафаэль, живописец, и Бах, музыкант, <...> не единою силою чувствования действовали при своих произведениях, но без всякого сомнения, для придания оным величия и возможного совершенства, призывали также на помощь и душевную свою силу разумения»<sup>6</sup>. Статья относится к началу 1800-х гг., и опять-таки возникает вопрос: кто из семьи Бахов имелся в виду? Более того, в той же рукописи, на л. 74 об., в числе наиболее значительных трудов по музыке Цебриков называет трактат Карла Филиппа Эмануэля («Опыт о истинном способе играть на клавикордах»), полное его имя фигурирует и на л. 73 об. – 74 л., где речь идет о необходимости «упражняться в прилежном и внимательном чтении».

Характерно, что в конце XVIII – начале XIX в. даже в Европе исполнение произведений И. С. Баха было редкостью и слава его сына, К. Ф. Э. Баха, надолго затмила славу отца. Показательно, что если в тот период обнаруживалось неизвестное сочинение с именем Bach, его, как правило, отождествляли с произведением К. Ф. Э. Баха. После знаменитого исполнения в 1829 г. «Страстей по Матфею» И. С. Баха под управлением Феликса Мендельсона ситуация изменилась кардинально. Начиная с этого времени рукописи с именем Bach стали, как правило, приписывать Иоганну Себастьяну, и слава Баха-отца неизмеримо возросла, намного превзойдя знаменитость его сыновей.

Но какова была ситуация в те годы в Петербурге? Кого имели в виду Державин, Цебриков и другие деятели начала XIX в., называя имя Баха и не считая нужным добавлять к нему какие-либо инициалы?

В докладе предпринимается попытка найти ответы на эти и обозначенные выше вопросы. Будут представлены обнаруженные в недавние годы новые факты и источники, которые в какой-то степени позволяют приоткрыть завесу над загадками ранней истории петербургской бахианы. Будут рассмотрены некоторые парадоксы этой истории и как один из них – линия литературных фантазий на темы жизни и творчества великого мастера.

<sup>6</sup> Там же. Л. 118 об.

Наталья Алексеевна ОГАРКОВА

**«АВТОБИОГРАФИЯ»  
АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ДАРГОМЫЖСКОГО:  
ВЕРСИИ ПУБЛИКАТОРОВ**

Александр Сергеевич Даргомыжский, как известно, по праву занимает место классика русской музыки. Его биография и творчество изучались, а произведения (в том числе и отдельные тома Полного собрания сочинений) публиковались известными учеными – Николаем Федоровичем Финдейзенем, Михаилом Семенович Пекелисом, Павлом Александровичем Ламмом и др. Письма и литературные работы Даргомыжского издавались полностью или во фрагментах в газетах и журналах второй половины XIX в., затем републиковались Финдейзенем (1921) и Пекелисом (1952). Эти издания сегодня – бесценные раритеты, давно ставшие библиографической редкостью.

Одним из значительных и проблемных источников в собрании литературных произведений Даргомыжского является его «автобиография» – «Краткая биографическая записка» (1864-й, по другим сведениям – 1866 г.). Автограф этого текста не сохранился, но известны девять публикаций «Записки» в изданиях XIX–XX вв. с различной степенью подробности и полноты. Фрагментарный сравнительный анализ этих публикаций был предпринят в 1957 г. Пекелисом<sup>1</sup>. В публикациях Александра Николаевича Серова, Владимира Владимировича Стасова, Цезаря Антоновича Кюи, располагавших оригиналом рукописи, Ивана Алексеевича Корзухина и Николая Федоровича Финдейзена, ориентированных на разные источники, он выявил значительные расхождения текстологического толка. Наиболее достоверной Пекелис считал вторую публикацию Кюи, где представлена контаминация двух текстов Даргомыжского: «Краткой биографической записки», «Заметок и анекдотов»<sup>2</sup>.

Пекелис собирался опубликовать собственный комментированный вариант «автобиографии», но по каким-то причинам не сделал. Приступив к решению этой задачи в рамках проекта «Полное собрание литературных произведений и переписка А. С. Даргомыжского», сначала пришлось осуществить детальный сравнительный анализ всех текстов «Записки» с целью констатации текстологических расхождений, а также попытаться выявить мотивы публикаторов, провоцировавшие их на вторжение в текст Даргомыжского, на значительные купюры, создание разного рода контаминаций текстов.

В результате возникает неоднозначная картина интерпретаций «автобиографии» Даргомыжского, ее сложной жизни в культуре XIX–XX вв. Публикаторы явно выступают в роли читателей, создающих раз-

<sup>1</sup> Пекелис М. С. Об автобиографии Даргомыжского // Советская музыка. 1957. № 7. С. 89–97.

<sup>2</sup> Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 3. С. 42–56.

личного рода новые автобиографические смыслы. Так, в одних текстах Даргомыжский предстает в роли неутомимого борца против Дирекции императорских театров и придворных кругов, его образ как-то монументализируется, в других – он будто ведет себя более осторожно в отношениях с властью, и некоторые человеческие слабости оказываются ему не чужды. Композитор Даргомыжский также выступает в разных ипостасях: и как яркая творческая личность, очищенная от каких-либо сомнительных бытовизмов, и как музыкант, далеко не всегда обладающий сильной творческой волей. Таким образом, «автобиография» Даргомыжского в различных версиях публикаторов никак не соответствует картинке, изображающей подлинную, объективную жизнь композитора, в ее трактовках нередко просматривается явная связь с социальными условиями того или иного времени. И возникает непростой вопрос: как и в какой версии публиковать «автобиографию» сейчас?

*Елена Семеновна ХОДОРКОВСКАЯ*

**«О МУЗЫКЕ В РОССИИ» АНТОНА РУБИНШТЕЙНА КАК МАНИФЕСТ  
КОСМОПОЛИТИЧЕСКОГО НАЦИОНАЛИЗМА**

Статья Антона Рубинштейна «О музыке в России» (журнал «Век», 1861. № 1), инициировавшая в свое время горячую дискуссию в русской периодике, печально знаменитую антисемитскими выпадами в адрес автора манифеста, представляет ныне, как кажется на первый взгляд, не более чем археологический интерес. И сам Рубинштейн, и его оппоненты (Стасов, Серов, Балакирев) числятся по разряду классиков; их спор о пользе или вреде консерватории для русского музыкального искусства давно разрешила история; позиции противников объясняются различием их творческих индивидуальностей, по разному реагировавших на вызовы русской общественной и музыкальной жизни пореформенной эпохи (утвердившаяся в историографии точка зрения, восходящая к Асафьеву).

Такая «доместификация», на наш взгляд, искажает перспективу, в которой надлежит рассматривать и текст Рубинштейна, и вызванную им реакцию. Горизонт петербургского конфликта был задан общеевропейской актуальной идеологической и художественной повесткой модерна, в которой с начала 1850-х гг. переосмысление категорий космополитизма и национализма играло ведущую роль. Особенности происхождения (комплексная национальная идентичность) и положения (принадлежность к европейской художественной элите) предопределили осознанное решение Рубинштейна принять на себя роль медиатора, транслировавшего эту повестку в пространство русской музыкальной культуры. Интерпретируемый таким образом «проект» Рубинштейна, разворачивавшийся в поле напряжения между космополитизмом и национализмом, мы проанализируем с точки зрения его важнейших слагаемых – типа личности «человека фронта», космополитического культа искусства как основы артистического самосознания и миссии культуртрегера, отработанной с ориентацией на Листа, непредусмотренные эффекты которой свидетельствовали об исчерпанности и анахронизме рубинштейновской программы.

Дмитрий Анатольевич ШУМИЛИН

## ОДИН СЮЖЕТ ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ КРИТИКИ

1830-е годы в России – период расцвета романтического фортепианно-исполнительского искусства и активного развития фортепианно-критической публицистики. В отличие от предшествующих десятилетий, когда большинство анонсов и рецензий на публичные концерты включались в статьи общего характера, а сведения об исполнителях и исполняемых произведениях нередко терялись в описаниях нарядов публики, причесок дам, метеорологической обстановки в день концерта, специфики взаимоотношений артистов с влиятельными персонами того времени и т. п., стали появляться обзоры, включающие два важнейших и характерных для авторской критической статьи аспекта: 1) анализ исполнения как произведения искусства; 2) осуществление такового анализа музыкантом (профессионалом или любителем), имеющим собственную оригинальную позицию во взглядах на искусство, исполнительский опыт (не обязательно концертный) и умение услышать то, что остается за пределами непосредственного восприятия большей части публики.



Анна Каролина де Бельвиль.  
Литография А. Кнайзеля

В этом отношении любопытна разгоревшаяся осенью 1833 г. полемика по поводу исполнительского искусства пианистки Анны Каролины Бельвиль-Ури (Belleville-Ury, 1806–1880), гастролировавшей в Петербурге. В споре участвовали три значительные фигуры петербургского музыкального мира тех лет – Жозеф Гийю (Гилью, Guillou, 1787–1853), князя Владимир Федорович Одоевский и Николай Борисович Голицын. Немаловажную роль в нем сыграл также Фаддей Венедиктович Булгарин – издатель и автор статей «Северной пчелы», переводчик заметок Гийю с французского на русский. Эта дискуссия – первый пример детального и длительного публичного обсуждения вопросов концертного фортепианного исполнительства в петербургской прессе. Ее краткий обзор применительно к пианизму де Бельвиль дал

Абрам Акимович Гозенпуд в книге «Дом Энгельгардта. Из истории концертной жизни Петербурга первой

половины XIX века»<sup>1</sup>. Однако в целом полемика представляет собой столь сложное и интересное явление, насыщенную ценными для исследователя русской музыкальной культуры подробностями и микроинтонациями сеть, что рассмотрению ее может быть посвящена отдельная статья или глава научного исследования.

Дискуссия продолжалась более двух месяцев и весьма ярко выявила позиции конфликтующих сторон. Первым выступил Гийю со статьей, в которой превозносил исполнительское искусство де Бельвиль<sup>2</sup>. Статья не отличается особой глубиной, но на фоне других рецензий того времени выглядит вполне достойно. Одоевский в ответной статье стал упрекать Гийю в льстивости и поставил де Бельвиль в разряд второстепенных пианистов. На это отреагировал Голицын, засвидетельствовав свое восхищение мастерством де Бельвиль, с которой не однажды сам играл в камерном ансамбле. Далее спор все более насыщался взаимными упреками в искажении смысла выражений, высказанных сторонами, и попытками дискредитировать оппонента. Лишь Гийю поставил свою подпись под статьями. Князя предпочли выступать инкогнито.

Примирением, хотя бы формальным, полемике закончиться не было суждено: спор прекратился, но не завершился. Регулятивную функцию здесь взял на себя Булгарин. 21 и 22 декабря 1833 г. последовательно в двух номерах «Северной пчелы» он поместил последнюю статью Гийю, касающуюся искусства Бельвиль-Ури<sup>3</sup>, предварительно извинившись перед читателями: «Споры о сем предмете конечно наскучили некоторым читателям Северной Пчелы <...>». В следующем номере Булгарин поместил собственную заметку о прибывшей в декабре 1833 г. в Петербург другой выдающейся пианистке середины XIX в. – Луизе Дюлькен (Dülken, Dülcken, 1781–1863). В этой заметке он противопоставил себя «записным знатокам», процеживающим «сквозь колючее решето критики все тоны и полутоны», и выступил как «член того общества, называемого публикою, которое хотя не имеет привилегии раздавать патенты, но решает, большинством голосов, участь Артистов, не взирая ни на патенты, ни на ученый суд знатоков»<sup>4</sup>. Статья Булгарина, очевидно, написана в пику осенним рецензиям Одоевского. На редкость жаркая в истории петербургской фортепианной критики осень грозила перерасти в не менее жаркую зиму. Однако возможность высказаться по поводу искусства Дюлькен Булгарин никому не предоставил, оставив за собой последнее слово в полемике, ставшей уникальным явлением в истории становления отечественной фортепианной критики.

<sup>1</sup> Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта. Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. СПб., 1992. С. 84–86.

<sup>2</sup> Гийю [Гийю] Ж. Концерт г-жи Бельвиль-Ури. С франц. В. Б. // Северная пчела. 1833. № 195. 31 августа. С. 777–780.

<sup>3</sup> [Гийю Ж.]. О последнем концерте госпожи Бельвиль-Ури // Северная пчела. 1833. № 294. 21 декабря; № 295. 22 декабря.

<sup>4</sup> Ф. Б. [Булгарин Ф. В.]. Несколько слов о прибывшей в здешнюю столицу артистке г-же Дюлькен // Северная пчела. 1833. № 296. 23 декабря.

Галина Владимировна ПЕТРОВА

**КАМЕРНЫЕ УТРА В ПЕТРИШУЛЕ: ПОЛЕМИКА ПО СТРАНИЦАМ  
SANKT-PETERBURGISCHE ZEITUNG (1847–1848)**

В конце 1846 г. в Петербурге по инициативе скрипача Анри Вьётана (Vieuxtemps), виолончелиста Иоганна Беньямина Гросса (Groß) и при поддержке других музыкантов были организованы циклы камерных публичных концертов. «Местные художники до этого времени, – писал Гросс, – ни разу не пробовали показаться публично в формации струнного квартета. В этом отношении Петербург вопреки всему своему музыкальному блеску уступает многим небольшим городам (в Германии. – Г. П.)»<sup>1</sup>. Для выступлений арендовали зал Петришуле, несмотря на то, что его акустические параметры не вполне соответствовали потребностям исполнителей. В этом зале по воскресеньям собиралась «образованная публика», чтобы послушать «die Vieuxtemps'sche Quartett Matinée»<sup>2</sup> (концерты начинались в 14 часов). Анализируя корреспонденцию Sankt-Petersburgische Zeitung, можно установить, что в отличие от великопостных вокально-инструментальных концертов, квартетные утра не были привязаны к церковному календарю, а давались в зимние месяцы (в конце или в начале года). Основываясь на данных Sankt-Petersburgische Zeitung, можно заключить, что в 1847 г. концерты проходили в январе и в декабре, в 1848 г. – в ноябре. Особенно насыщенным оказался сезон 1847 г.; сохранились сведения о шести камерных собраниях.

В первый состав квартета, объединившийся вокруг Вьэтана, вошли: Гросс – виолончель, Карл Иосиф (Францевич) Альбрехт (Albrecht) (альт); полагаем, что вторую скрипку в ансамбле держал Роберт Альбрехт<sup>3</sup>. После смерти Гросса (в 1848 г.) состав квартета изменился: место замечательного ансамблиста занял известный петербургский музыкант-виолончелист и дирижер Карл Богданович Шуберт; изменились обстоятельства у К. Ф. Альбрехта, ему на смену пришел альтист (и виолончелист) Александр Федорович Дробиш (Drobisch). Критик писал о том, что, несмотря на высокий уровень каждого исполнителя, «новый состав в своем звучании не достиг еще такого звукового равновесия, к которому квартет Вьэтана в прошлые годы подошел уже очень близко»<sup>4</sup>. Сре-

<sup>1</sup> *Groß Joh. B.* Noch ein Wort in der Quartettangelegenheit des Hrn. Henri Vieuxtemps / Sankt-Petersburgische Zeitung. 1847. № 30. 8/20. Febr. S. 118.

<sup>2</sup> Квартетное утро Вьэтана – так нередко назывались камерные собрания в Петришуле, а также заголовки статей в Sankt-Petersburgische Zeitung. Французское *la matinée* использовалось для обозначения дневных концертов в разных странах Европы, например, в Германии они назывались *musikalische matinée*.

<sup>3</sup> Р. Альбрехт позднее вошел в состав квартета Ивана Николаевича (Иоганна Христиановича, Христофоровича) Пиккеля (Pickel?). Роль второй скрипки ошибочно приписывают Евгению [Карловичу?] Альбрехту. См.: *Гинзбург Л. С.* Анри Вьетан. М., 1983. С. 47.

<sup>4</sup> *Damke B.* Die Vieuxtemps'schen Quartettmatinéen // Sankt-Petersburgische Zeitung. 1848. № 267. 26 Nov./8 Dez. S.1085.

ди обозревателей концертов – Бертольд Дамке (Damske), Иоганн (Иван) Промбергер (Promberger), Рудольф Минцлов (Мюнцлов, Münzloff)<sup>5</sup>. Последний нередко критиковал игру Вьётана, ансамблевые качества его квартета; по этому поводу с ним полимеризировал на страницах газеты Гросс.

В камерных утрах, за исключением квинтета Георга Онслова (Onslow) (№ 20, d-moll), квартета Феликса Мендельсона (op. 44, № 3, Es-dur), преобладали сочинения «музыкального триумvirата»: Гайдна, Моцарта и Бетховена. В трех первых «заседаниях» были исполнены шесть квартетов Бетховена (op. 18). Настаивая на том, что именно Бетховен должен быть абсолютным лидером камерного репертуара, критик Промбергер вопрошал: «Почему впоследствии из десяти больших квартетов Бетховена (вершины квартетной музыки) исполнили только один, Ре-мажор?»<sup>6</sup>.

Нередко звучала камерная музыка с участием клавира: Мендельсона, Шуберта, Шумана, Вьётана. Партию фортепиано исполняли Дамке, Промбергер, молодой Антон Григорьевич Рубинштейн. Камерные утра Вьётана подтолкнули обозревателей (среди которых были и сами исполнители: пианисты Дамке, Промбергер, виолончелист Гросс) к обсуждению содержательных аспектов квартетной музыки (не только в традиционном русле ее оппозиции к драматическим и виртуозным жанрам). Живая практика камерного музицирования формировала критический опыт анализа ансамблевой техники, в том числе затрагивались вопросы артикуляции, интонирования. Звучание квартета Вьётана не случайно сравнивали с искусством ансамблевой игры братьев Мюллер (Müller)<sup>7</sup>. Деятельность этого коллектива отчасти послужила толчком к созданию «местного» квартета и камерных собраний, открытых для широкой публики.

<sup>5</sup> Минцлов Р., переводчик, библиограф Императорской публичной библиотеки, автор нескольких обзоров и критических заметок, не являлся музыкантом-исполнителем.

<sup>6</sup> *Promberger J.* Gesamtwort über die Quartett Matinéen des Herrn Vieuxtemps / Sankt-Petersburgische Zeitung. 1847. № 283. 12/ 24. Dez. S. 1165.

<sup>7</sup> Немецкий (брауншвейгский) квартет работал в 1831–1855 гг., отличался высоким профессионализмом.

Марианна Александровна КОНСТАНТИНОВА

### ПЕТР ИВАНОВИЧ ГУМБИН. ПАРАДОКСЫ АНГАЖЕМЕНТА

В отечественном музыкознании середина XIX в. традиционно характеризуется как один из самых драматических периодов для Санкт-Петербургской русской оперной труппы. Высказывания в периодической печати того времени сформировали оппозицию: русская оперная труппа против труппы итальянской<sup>1</sup>. Идея притеснения отечественных артистов чиновниками Дирекции императорских театров и пренебрежения к национальному искусству поддерживалась исследователями советского периода. Аргументы приводились самые серьезные. Коллектив русской оперной труппы вынужденно уступил итальянцам сцену Большого театра. По решению Дирекции императорских театров в период с 1846 по 1850 гг. отечественных певцов перевели из столицы в Москву, а немногочисленные оперные спектакли им дозволялось давать в Петербурге между сезонами итальянской труппы<sup>2</sup>. Все эти доводы приводились музыковедами как свидетельства планомерного и последовательного уничтожения русской труппы.

Между тем весной 1848 г., в самый разгар «травли» отечественных артистов, Дирекция императорских театров неожиданно ангажировала нового певца для русской оперной труппы. Петр Иванович Гумбин заключил с Дирекцией весьма выгодный контракт, по которому ему полагалось максимальное жалованье (1143 рублей серебром) за исполнение партий первого баритона. Вопреки правилам ангажемент подписали, не дожидаясь сценического дебюта нового певца. Его первое выступление состоялось спустя несколько месяцев, осенью 1848 г., в спектакле русской оперы. Гумбин успешно исполнил партию Альфонса XI в опере Г. Доницетти «Фаворитка»<sup>3</sup>.

Существовавшая в то время практика контрактов с русскими артистами свидетельствует о том, что чаще всего на сцену поступали выпускники петербургского Театрального училища. Все они так или иначе оказывались известны Дирекции театров по своим ученическим работам. Тем не менее зачисление в труппу или подписание контракта проходило после первого дебюта на большой сцене. Случались исключения, и на службу в театр поступали сторонние артисты. Так, с разницей в двенадцать лет в труппу были зачислены Осип Афанасьевич Петров и Семен Степанович Гулак-Артемовский. Однако условия договора и невысокое жалованье вновь поступивших певцов свидетельствовало и о намерении руководства театров прежде испытать их возможности и таланты<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> См.: Северная пчела. 1846. № 52. С. 1; Литературная газета. 1847. № 1. С. 11.

<sup>2</sup> История русской музыки: В 10 т. М., 1988. Т. 5. С. 302. См. также: Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л., 1969. С. 291–295.

<sup>3</sup> См.: Северная пчела. 1848. № 197. С. 1.

<sup>4</sup> Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 2; Д. 8890. Л. 2.

Для российского театрального общества того времени биография Гумбина не совсем обычна<sup>5</sup>. Сын московского мещанина, Гумбин (1821–1879)<sup>6</sup> окончил Московское коммерческое училище, удостоившись звания кандидата коммерции с чином 14 класса. Он оставил коммерческое поприще почти сразу после окончания училища и всецело посвятил себя музыке. Для развития вокальных навыков Гумбин переехал в Петербург, где брал уроки у Андрея Петровича Лоди. Известно о его контактах с Алексеем Николаевичем Верстовским и Михаилом Ивановичем Глинкой<sup>7</sup>. Вероятно, по совету Глинки молодой певец отправился учиться в Европу. В период с 1844-го по 1848 годы он совершенствовался у французских и итальянских педагогов, получая самые лестные отзывы и предложения. О возвращении Гумбина в Россию и успешном выступлении в частном концерте сообщалось в столичных газетах<sup>8</sup>. Восторженные отзывы, по всей вероятности, привлекли внимание Дирекции императорских театров к молодому певцу, что и повлекло за собой беспрецедентный ангажемент.

<sup>5</sup> См. «Дело о службе состоявшего при Санкт-Петербургских театрах и уволенного с получением пенсии актера русской оперной труппы Петра Гумбина» // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11572.

<sup>6</sup> В немногочисленных статьях об артисте приводятся неверные фактические данные. Так, исследователи А. А. Гозенпуд, А. М. Пружанский и И. Ф. Петровская ошибочно указывают 1811 год рождения певца, а также упоминают о том, что он прошел курс обучения в Театральном училище (Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л., 1969. С. 386; Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь. Изд. 2-е испр. и доп., электронное. М., 2008; Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. 1801–1917. Кн. 1. А–Л).

<sup>7</sup> Северная пчела. 1848. № 50. С. 2.

<sup>8</sup> Петербургские ведомости. 1848. № 62. С. 3; Северная пчела. 1848. № 50. С. 2; № 197. С. 1.

*Сергей Алексеевич УВАРОВ*

## **МУЗЫКАЛЬНО-КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ФИЛЬМАХ АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА И РУСТАМА ХАМДАМОВА**

Санкт-Петербург – один из самых кинематографичных и любимых кинематографистами городов. Даже просто перечислить фильмы, в которых действие разворачивается в Петербурге, невозможно, поскольку это тысячи наименований. Однако большинство режиссеров воспринимают Петербург как эффектную декорацию. Куда реже мы можем говорить о попытке создать самодостаточный, глубокий и нетривиальный образ великого города. Образ, не только связанный с внешними красотами и туристическими объектами, но апеллирующий к тому культурно-историческому контексту, без которого немислим Петербург.

Еще интереснее, когда этот образ выстраивается средствами не только визуальными, но и музыкальными, что расширяет круг ассоциаций и рождает новые смысловые слои. Один из главных и, пожалуй, величайших примеров такого творческого, многомерного образа Петербурга всем хорошо знаком. «Русский ковчег» Александра Сокурова стал настоящей визитной карточкой Эрмитажа – сердца северной столицы. Уникальность «Русского ковчега» не столько в техническом новаторстве (съемка одним непрерывным планом), но, прежде всего, в совершенно особой концепции пространства-времени. Реальное историческое пространство (не декорация!) становится и главным героем фильма, и его ключевым символом (ковчег, плывущий по волнам истории). Весь фильм – обживание этого пространства, рефлексия и диалог с ним, попытка раскрыть ту множественность смыслов, сюжетов и предназначений, которые с связаны с Зимним дворцом/Эрмитажем. Время же оказывается спрессовано во фрагментарную, но неразрывную цепь исторических событий, сменяющих друг друга не по хронологической, а по ассоциативно-сновидческой логике. И музыка играет здесь важную роль, в том числе сюжетную. Барон де Кюстин и его закадровый визави спорят о роли Глинки, услышав доносящиеся звуки ноктюрна «Разлука», а в финале фильма все гости дворца танцуют под мазурку из «Жизни за царя», исполняемую оркестром под управлением Валерия Гергиева.

При всей оригинальности, новаторстве концепции «Русского ковчега» образ Петербурга здесь парадный. В кадре – Зимний дворец, императоры (от Петра I до Николая II), шедевры искусства, аристократия, бал, опера в Эрмитажном театре... Это тот круг ассоциаций, который возникает у иностранца при мысли о Петербурге – столице империи. Совсем иной взгляд на любимый город Сокуров предлагает в своих документальных фильмах «Жертва вечерняя» и «Петербургская элегия». Здесь уже Петербург предстает перед нами без привычного аристократического лоска: это пространство проблем, повседневной жизни и трагических предчувствий. И важно, что центральную роль в создании этих образов играет музыка.



Кадры из фильма «Русский ковчег» (2002). Режиссер А. Сокуров



Кадры из фильма «Бриллианты» (2010). Режиссер Р. Хамдамов

«Жертва вечерняя» (1987) – картина советского празднества. Точнее, его окончания. После первомайского салюта толпа разбредается по Невскому проспекту. Доносятся обрывки популярных песен (Лидия Русланова, Алла Пугачева; рок, итальянская эстрада), крики подвыпивших людей, шум машин. Но ощущения торжественности, осознанности праздника нет. Вместо этого – бесцельность, потерянности, попытка забыться и отгородиться от повседневных проблем беззаботным весельем. И внезапно возникающее закадровое звучание «Жертвы вечерней» Павла Чеснокова окрашивает все в трагические тона, создает моментальное отстранение от празднующей толпы, обескураживает резким контрастом между вечным и сиюминутным, между легковесным весельем и сосредоточенным размышлением.

Камера, пролетающая над Невским проспектом, снимает план Казанского собора – слишком продолжительный, чтобы счесть это случайностью. Как и песнопение Чеснокова, собор здесь – символ, противопоставленный бессмысленности суетливой толпы, растекающейся по главной улице Петербурга.

В «Петербургской элегии» (1989), несмотря на название, вовсе нет туристических, легко узнаваемых объектов города. Образ Петербурга дан через людей, их поведение в унижительной, тяжелой ситуации.

Режиссер рассказывает:

– Сцену, где люди колбасу покупают, мы в Елисейском снимали. Такое положение было, что люди уже погибали от бескормицы. Просто непонятно было, что делать. И вдруг привезли эту колбасу. Нам директор этого магазина разрешил привезти камеру, поставить за дверь и через зеркальное стекло снимать. А потом мы просто выставили камеру за спину продавщицы, и это никого не интересовало. Всем было так важно, достанется ли им колбаса! Но при этом люди вели себя очень по-человечески, там не было драк, это был тот самый последний петербургский люд, который, что называется, уроденный. И там была задача сделать это на максимально длинном кадре, чтобы психология очереди сохранилась. Вот и всё.

Сцена сопровождается звучанием Пятой симфонии Чайковского. Неожиданный образ! Почему именно Пятая?

– Не знаю, – признается режиссер. – Вероятно, она передает какое-то настроение. Пятая симфония – она ведь перед Шестой симфонией, и это предчувствие такое. Предчувствие чего-то неокончательного и чего-то того, что будет длиться бесконечно. Так оно и получилось. Оно ведь до сих пор длится. Я имею в виду состояние людей. Эти люди никогда не решают свои проблемы. И эти проблемы здесь никогда не будут решены.

Кульминация линии трагического Петербурга в творчестве Сокурова – игровая картина «Тихие страницы». Вольная фантазия на тему «Преступления и наказания» создает образ тяжелого, мрачного города, средоточия безнадежности и скорби. Каменные джунгли без солнца. Фильм снимался частично в Петербурге, частично – в Германии,

на кладбищах и заброшенных угольных шахтах. Но конкретное место съемок не столь важно, поскольку в «Тихих страницах» город не реален. Это пространство, увиденное через призму страданий «маленького человека» Достоевского. Музыкальное решение фильма возводит трагизм в квадрат: Сокуров использует фрагменты из «Песен об умерших детях» Малера.

Не менее фантазийный и условный, но куда более светлый образ Петербурга мы видим в фильме Рустама Хамдамова «Бриллианты». Это уже не имперская столица и не душная обитель «маленького человека», а буржуазный город времен НЭПа. Действие начинается в ювелирном магазине, где героиня Дианы Вишневой, великой петербургской балерины, крадет бриллиантовую брошь. Девушку преследует черный шар. Пытаясь отбиться от него, Вишнева заходит в особняк Брусницых на Кожевенной улице. Хамдамов подчеркивает чужеродность этого пространства для главной героини. Затем Вишнева идет на набережную Финского залива, окутанную туманом, и там «диалог» с шаром продолжается. Финал фильма снят в Михайловском театре. Вишнева танцует в кордебалете «Баядерки» и дарит другой балерине – своей возлюбленной – украденную брошь. Понятно, почему Хамдамову понадобился именно Петербург для этой истории – декадентской, искусственной и изысканной. Город застывшей красоты прошлого, город искусства и высокого стиля.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Татьяна Валерьевна Берфорд** – кандидат искусствоведения, специалист Центра музыкальной культуры им. С. В. Рахманинова Муниципального автономного учреждения культуры «Центр культуры, искусства и общественных инициатив “Диалог”» (Великий Новгород).

**Анна Петровна Грুцынова** – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, профессор кафедры хореографии Российского университета театрального искусства.

**Марина Генадьевна Долгушина** – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского государственного университета.

**Аркадий Иосифович Климовицкий** – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

**Марианна Александровна Константинова** – кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств.

**Огаркова Наталия Алексеевна** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

**Галина Владимировна Петрова** – кандидат искусствоведения, ученый секретарь Российского института истории искусств.

**Михаил Александрович Сапонов** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заведующий Научно-исследовательским центром методологии исторического музыковедения при кафедре истории зарубежной музыки.

**Наталья Семеновна Серегина** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств.

**Ольга Анатольевна Скрынникова** – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки, ректор Воронежского государственного института искусств.

**Елена Семеновна Ходорковская** – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета.

**Уваров Сергей Алексеевич** – кандидат искусствоведения, заместитель редактора отдела культуры газеты «Известия», член правления Молодежного отделения Союза композиторов России

**Татьяна Васильевна Шабалина** – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Международного Баховского общества, Bach Network UK и др.

**Дмитрий Анатольевич Шумилин** – кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Российского института истории искусств.

**Станислав Евгеньевич Энглин** – кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств.