

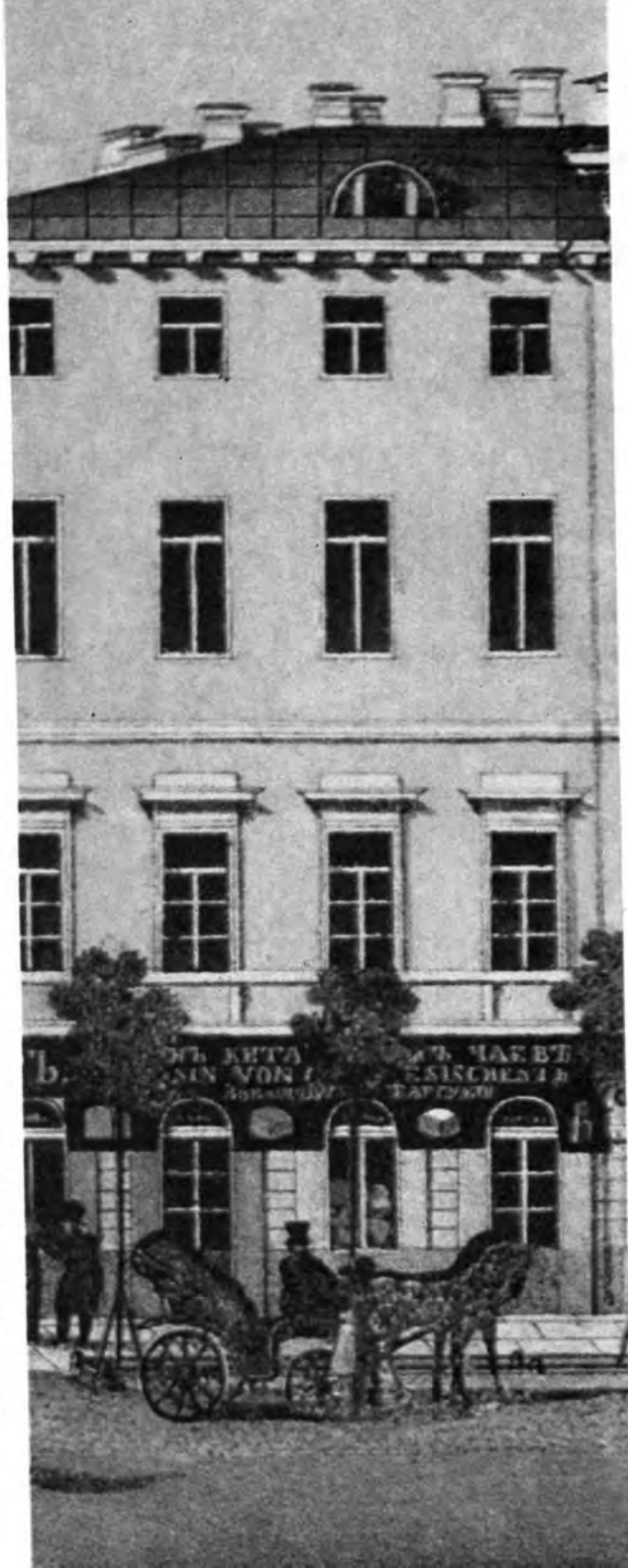
А. А. Гозенпуд

ДОМ ЭНГЕЛЬГАРДТА



ИЗ ИСТОРИИ
КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ
ПЕТЕРБУРГА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ



А. А. ГОЗЕНПУД

Дом Энгельгардта

«Советский композитор»
Санкт-Петербург
1992

Оформление и макет И. А. Лужиной

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена музыкальной жизни Петербурга (первая половина XIX столетия), связанной с концертным залом в доме В. В. Энгельгардта. Здесь выступали выдающиеся музыканты — М. И. Глинка, А. Я. Воробьева-Петрова, О. А. Петров, Ф. Лист, К. Шуман, А. и Н. Рубинштейны, А. Вьетан, П. Виардо, С. Тальберг и многие другие. В доме Энгельгардта устраивались маскарады, привлекавшие множество посетителей. Одно из действий драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» происходит в доме Энгельгардта. Для того чтобы картина концертной жизни Петербурга рассматриваемого периода была максимально полной, привлечены сведения о выступлениях исполнителей (например, Ф. Листа) и в других залах. Но дом В. В. Энгельгардта остается в центре повествования, ибо он являлся подлинным средоточием концертной деятельности Петербурга.



Г59 Гозенпуд А. А.

Дом Энгельгардта: Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века.— СПб.: Сов. композитор, 1992.— 248 с.: ил.

ISBN 5-85285-223-6

Одним из центров музыкальной жизни Петербурга 30—40-х годов прошлого века был дом на Невском проспекте, 30, принадлежавший приятелю А. С. Пушкина В. В. Энгельгардту. В этом доме был прекрасный по акустике и убранству зал. Здесь выступали Д. Ж. Фильд, Ф. Лист, А. Рубинштейн, Г. Зонтаг, С. Тальберг, А. Гензельт, К. Шуман, П. Виардо, Ш. Берно, А. Вьетан и другие выдающиеся музыканты.

Книга опирается на обширный материал рецензий, переписки и воспоминаний современников.

Для широкого круга читателей.

В центре Невского проспекта находится Малый зал Санкт-Петербургской филармонии, носящей имя М. И. Глинки. На этом месте ранее стоял дом, неоднократно менявший свое назначение и хозяев. Его построил в 1759—1761 годах прославленный архитектор В. Ф. Растрелли, и первым владельцем был генерал-фельдцейхмейстер (начальник артиллерии) А. Н. Вильбоа. Позднее дом приобрел генерал-фельдмаршал А. М. Голицын (1718—1783), участник сражения при Кунерсдорфе (1759) и русско-турецкой войны 1768—1774 годов.

После смерти фельдмаршала и его жены наследники сдали дом в аренду французскому эмигранту Лиону. Иногда здесь приезжие музыканты давали концерты, но особую популярность Лион приобрел как устроитель маскарадов и танцевальных вечеров, на которые собирались представители высшего света.

И. И. Дмитриев в сатирической поэме «Чужой толк» так описал времяпрепровождение знатного барина, сочиняющего стихи:

Вдруг било шесть часов. Уже карета ждет;
Пора в театр, а там на бал, а там к Лиону,
А тут и ночь...

Строки эти автор снабдил примечанием, поясняющим, что Лион — «бывший содержатель вольных маскарадов».

По свидетельству современников, залы Голицынского дома, вернее — дворца, были обширны, прекрасно обставлены, ярко освещены. Их наполняли толпы пестро наряженных посетителей в масках. Играли оркестры, в том числе роговой.

Извещения о балах публиковались в петербургских газетах. Мемуаристы с восхищением вспоминали о блистательных маскарадах, в которых появлялись «рыцари» в драгоценных доспехах и «рыбаки», чьи неводы состояли из жемчужных нитей.

Маскарады Лиона процветали, собирая тысячи посетителей. Так было до 1796 года, когда на престол вступил Павел I. Время публичных увеселений, в том числе балов и маскарадов, миновало. Специ-

альным указом было предписано гасить свет в десять часов вечера, а виновные в нарушении предписания строго карались. Жизнь в Петербурге (и не только в столице) была строго регламентирована, причем это касалось и поведения и одежды. Запрещено было надевать фраки и круглые шляпы (полицейские срывали их с прохожих), носить башмаки с лентами, короткие сапоги с отворотами, а женщинам — платья определенных материй и некоторых цветов. Был наложен запрет на локоны и бакенбарды.

Специальным предписанием было запрещено танцевать вальс. И хотя устройство маскарадов некоторое время разрешалось, бывшего веселья и оживления на них не стало, так как все проходило под наблюдением частных приставов, следивших за «соблюдением надлежащего благочиния». Соответственно балы и маскарады должны были прекращаться до десяти часов вечера. Специальные служители — вахтмахтеры — с наступлением сумерек громогласно предупреждали на улицах: «Гасите свет, запирайте ворота, ложитесь спать». Ослушников постигала немедленная кара. Естественно, маскарады Лиона утратили былые блеск и привлекательность, а затем и вовсе прекратились.

В 1799 году дворец, некогда принадлежавший князю А. М. Голицыну, приобрел «первостатейный купец» М. Кусовников, сдававший его, как и другие скупленные им дома, в аренду. В некоторых из них устраивались концерты, музыкальные собрания, или, как их тогда называли на иностранный лад, — «академии». Так, в доме Кусовникова на Мойке, у Красного моста помещался Музыкальный клуб, одним из основателей которого был придворный банкир А. А. Раль, позднее ставший учредителем Санкт-Петербургского филармонического общества, чья деятельность прочно связана с домом по Невскому проспекту № 30. Рассказанное нами — пред- история будущего дома Энгельгардта.

В музыкальной жизни Петербурга Филармоническое общество сыграло историческую роль. С его деятельностью связано исполнение произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини, Глинки, Берлиоза; выступления крупнейших вокалистов, пи-

анистов, скрипачей, виолончелистов — Дж. Фильда, М. Шимановской, С. Тальберга, Ф. Листа, А. Рубинштейна, К. Шуман, П. Виардо, Ф. Серве, У. Буля, Г. Эрнста и многих других, а в качестве дирижеров — Г. Берлиоза и Р. Вагнера. Основная часть этих концертов проходила в доме по Невскому проспекту № 30, с 1829 года ставшем домом Энгельгардта.

Выдающийся русский писатель и замечательный музыкальный критик В. Ф. Одоевский утверждал: «Концерты Филармонического общества имеют всегда в себе нечто особенно привлекательное и для музыканта и для простого любителя; этого дня ждешь с нетерпением; ...ко дню концерта Филармонического общества приготавливаешься, как к истинному празднику; устраиваешь свои дела, чтоб быть свободным и утром и вечером; приходишь на репетицию и в самый концерт, а что всего важнее и что часто не случается после других концертов, возвращаешься домой с душою, истинно освеженной музыкою. Симфония Моцарта (C-dur), концерт Бетховена, Реквием Керубини, петый придворными певчими! В каком другом концерте мы все это услышим? Хвала и честь Филармоническому обществу; в нем основание, корень нашего общественного музыкального чувства, нашей музыкальной жизни, — все прочее цветы и плоды прекрасные, но преходящие!»². И в другой статье: «Концерты сего общества всегда отличаются занимательным и просвещенным выбором пьес; не обинуясь можно сказать, что сему выбору мы обязаны постепенным образованием музыкального вкуса в нашей публике; тогда как большая часть дающих концерты старались угождать своенравным прихотям моды, Филармоническое общество с твердостью и терпением продолжало знакомить нас с лучшими классическими произведениями старой и новой музыки»³.

Е. К. Альбрехт, автор «Общего обзора Санкт-Петербургского филармонического общества», следующим образом излагает одну из версий его возникновения: «В ноябре 1801 года несколько камер-музыкантов придворного театрального оркестра и несколько любителей серьезной музыки собирались по временам у придворного банкира [А. А.] Ралья

[отца капельмейстера Ф. А.]»⁴. На одном из таких вечеров начался разговор о последних сочинениях Гайдна и Моцарта. Виолончелист Бахман прочел присутствующим несколько писем, полученных им из Вены, с описанием того блестящего успеха, который имел Гайдн при исполнении им своей оратории «Сотворение мира»⁵. Вслед за этим был возбужден вопрос, почему бы и в Петербурге не исполнить ту же ораторию с тою же благотворительной целью. Новая мысль была так горячо принята к сердцу кружком любителей искусства, что осуществление ее было немедленно обеспечено предложением посильного содействия со стороны всех присутствующих».

Тот же Альбрехт сообщает, что в марте 1802 года «несколько друзей человечества и почитателей музыки соединились для основания благотворительного заведения Кассы музыкантских вдов. Посредством сбора с нескольких ежегодно в пользу сего заведения даваемых двора его императорского величества капеллою ораторий составить капитал, из процентов коего можно было бы давать ежегодные пенсии вдовам членов сего общества»⁶. Учредителями его явились названные выше А. А. Раль, Д. Бахман, а также историк Ф. П. Адельунг и композитор А. Булландт. Таким образом, изначально общество преследовало двойную цель: художественно-просветительскую — исполнение крупных хоровых произведений — и материальную — помощь семьям музыкантов.

Последнее было не менее важно. Только музыканты придворного оркестра первого класса получали тысячу рублей ассигнациями в год, тогда как рядовые оркестранты принуждены были довольствоваться четырьмястами, а то и двумястами рублей. Положение семьи после кончины кормильца оказывалось безнадежным. Она была обречена на голодную смерть. Поэтому создание Кассы музыкантских вдов обусловила жизнь. Аналогичные учреждения издавна существовали в Западной Европе. Особенно авторитетным являлось Венское общество вдов и сирот музыкантов, в пользу которого и состоялось упомянутое выше первое исполнение «Сотворения мира» Гайдна.

Для создания Филармонического общества одного только желания обеспечить судьбу семей музыкантов было недостаточно. Несомненно, решающую роль сыграл А. А. Раль как придворный банкир, имевший доступ к Александру I. Кроме того, он заручился поддержкой графа А. С. Строганова, Матв. Ю. Виельгорского и других влиятельных лиц. Филармоническое общество получило статут и наименование Императорского.

А. А. Раль являлся одним из учредителей петербургского Нового музыкального общества, открывшегося в 1778 году. В 1792 году деятельность Общества, было прервавшаяся, возобновилась вновь благодаря тому же Ралю. Примечательно, что в первом же концерте, состоявшемся 20 ноября 1792 года, были исполнены «большая симфония господина Гайдена [Гайдна]», а затем неназванное произведение Сартри «с роговою музыкою и хорами»⁷.

Новое музыкальное общество, вскоре переименованное в клуб (слово и самое понятие общества при Павле I было запрещено), существовало сравнительно недолго, но оставило известный след в музыкальной жизни Петербурга.

Александр Александрович Раль и его жена были страстными любителями музыки, «оба хорошо играли на фортепиано и в молодости часто исполняли в четыре руки все любимые вещи музыкального репертуара начала... столетия, особенно оперы. В жизни семейства Ралей музыка всегда играла большую роль, и одна из дочерей Аделаида Александровна... писала: „Я вышла из семьи чрезвычайно музыкальной, многие члены которой обладали таким музыкальным талантом, что могли бы стать наряду с первейшими артистами“».

Дом А. А. Раля был с конца XVIII столетия «одним из самых значительных музыкальных центров в Петербурге. Все приезжавшие иностранные артисты, певцы, певицы, скрипачи, арфисты, кларнетисты и т. д. не только были принимаемы с радушием, но часто гостили тут по целым месяцам. Музыкальные собрания, маленькие концерты происходили чуть ли не всякий день. Весь дом был полон музыки»⁸. Там, как мы знаем, часто собирались музыканты. Постоянными посетителями были виолон-

челист Д. Бахман, скрипач И. Мазнер, композитор и капельмейстер Н. Поморский, композитор и фого-тист А. Булландт, флейтист Ф. Михель — участники квартетных и других музыкальных вечеров. Они, так же как историк Ф. П. Аделунг, явились учредителями Филармонического общества (Аделунг был автором устава).

Почетными директорами избрали обер-камергера барона, позднее графа, Г. А. Строганова, обер-камергера А. А. Витовтова, барона А. А. Раля, графа Матв. Ю. Виельгорского и Ф. П. Аделунга. Исполнителями в концертах являлись музыканты оркестров императорских театров (русского и немецкого), придворная певческая капелла и оперный хор, солистами — артисты петербургских оперных театров.

Первые годы концертами дирижировал композитор и капельмейстер французского, а затем итальянского театра в Петербурге Гийом-Алексис Парис (1756—1840). Бельгиец по национальности, он начал свою исполнительскую деятельность в театре Маастрихта, продолжал ее в Генте и Льеже. В Льеже в 1786 году состоялось первое исполнение его комической оперы «Новый чародей». Парис с успехом выступал как дирижер в Амстердаме и Брюгге. Вторжение французских войск в Бельгию (1792) побудило Париса уехать в Гамбург, где он с успехом дирижировал оперными спектаклями. Один из современников писал: «Парис — замечательный капельмейстер, добившийся необычайной тонкости, стройности, ровности звучания оркестра, в котором все инструменты образуют подлинное единство. Он управляет оркестром, не прибегая к усиленной жестикуляции, никогда не заглушая певцов»⁹.

В 1799 году Парис подписал с директором императорских театров контракт, по условиям которого обязался дирижировать оперными спектаклями, балетами, пантомимами, дивертисментами во Французском театре в Петербурге и руководить разучиванием новых опер. 25 апреля 1799 года состоялся дебют. Под его управлением с большим успехом прошла опера А. Саккини «Эдип в Коло-не»¹⁰. Не меньшим успехом сопровождалась постановка музыкально-сценических произведений само-

го Париса, в частности, балета «Возвращение Фетиды», а позднее комической оперы «Новые оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся»¹¹. Парис написал музыку к балету И. Вальберха и П. Огюста «Русские в Германии, или Следствие „Любви к Отечеству“» (1813) и «Деревенская героиня». Под управлением Париса прошли первые представления ряда комических опер Буальдые.

Современники отмечали талант Париса и его человеческие достоинства. Вынужденный вначале работать во Французской опере с приобретшими скандальную известность супругами Шевалье (певицей и балетмейстером), он не запятнал себя участием в их интригах. Парис был музыкантом, обладавшим высоким художественным вкусом, поэтому неудивительно, что именно его пригласили дирижировать концертами Филармонического общества. Цитированный выше рецензент немецкой газеты особо отмечал тщательность, с которой Парис проводил разучивание партитур, и его стремление добиться подлинного ансамбля. Нет сомнения, что это же было характерно для петербургских спектаклей бельгийского дирижера. Примечательно, что в операх, которыми он управлял, зрители-слушатели рукоплескали не только певцам, но исполнению увертюры, как это случилось в 1799 году на представлении «Эдипа в Колоне» Саккини¹².

Не слишком щедрый директор театров на второй год службы Париса повысил его жалование, а Павел I выразил дирижеру восхищение, поднявшись на сцену (спектакль был поставлен в Гатчине).

На события Отечественной войны Парис откликнулся сочинением балета «Русские в Германии», а также выступил в качестве организатора торжественных патриотических концертов. Программа одного из них, состоявшегося 15 декабря 1813 года в пользу инвалидов войны, в доме Кусовникова, включала Симфонию А. Ромберга, Фортепианный концерт Дж. Фильда (в исполнении автора), Марш на вступление победоносных русских войск во Франкфурт-на-Майне самого Париса.

Одно из последних выступлений Г.-А. Париса в концертах Филармонического общества состоялось в 1826 году. Под его управлением была исполнена оратория И. Г. Миллера «Архангел Михаил». Ею он дирижировал впервые в 1817 году. По словам рецензента (Ф. В. Булгарина), «оратория «Архангел Михаил» в полной мере удовлетворила знатоков и просвещенных любителей музыки. Удивительное согласие в распределении различных инструментов и отсего согласие звуков, уместные переходы нескольких инструментов и голосов, сила и особенно одинокие [простые] и двойные фуги и каноны поставляют сие произведение покойного Миллера в число классических и учнейших музыкальных творений Гайдна и Моцарта... Оркестр играл превосходно под управлением заслуженного музыканта г. Париса, одного из первых дирижеров в Европе. Приятно было видеть, как почтенный старец, одушевленный силою гармонии, старался перелить чувства свои в каждого музыканта и певца; жезл, которым он означал такт, казался оживленным, издающим звук. Г. Парису мы во многом обязаны успеху сей оратории»¹³.

Филармоническое общество, сняв зал в доме Кусовникова (Невский, № 30), получило право распоряжаться им самостоятельно и уже от своего имени предоставлять его, за плату, другим музыкантам. Само Филармоническое общество давало в год не более четырех концертов. Оркестры императорских театров были заняты в спектаклях и освобождались только на время Великого поста, когда представления на русском языке были запрещены. Придворно-певческая капелла, являвшаяся основным исполнителем, строго подчинялась своему распорядку. В помещении, получившем название Старого филармонического зала¹⁴, наряду с исполнителями ораторий, кантат, месс и симфоний выступали в сборных концертах и солисты — певцы и инструменталисты, иногда исполнялись без декораций и костюмов целые оперы.

Сама возможность создания Филармонического общества, чей репертуар первое время состоял из ораторий, месс и кантат, была обусловлена расцветом русской хоровой культуры — композиторской и

исполнительской. Хоровые произведения Е. И. Фомина, духовные концерты Д. С. Бортнянского, так же как сочинения итальянских мастеров, живших и творивших в России, в особенности Дж. Сартти, — подготовили слушателей к восприятию ораторий и месс Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини.

Решающую роль играло непревзойденное мастерство отечественных исполнителей — придворно-певческой капеллы, искусству которой не переставали изумляться иностранные музыканты, приезжавшие в Россию. Капелла участвовала едва ли не во всех концертах Филармонического общества первой половины XIX века и в решающей степени способствовала мастерскому исполнению сложнейших хоровых партитур.

Мы не знаем, участвовал ли Д. С. Бортнянский в разучивании произведений, входивших в репертуар Филармонического общества, но тот высочайший уровень исполнительского мастерства, который был достигнут в руководимой им капелле, в немалой мере способствовал успеху интерпретации произведений Гайдна, Генделя, Моцарта.

Филармоническое общество начало свою деятельность в 1802 году с исполнения оратории Гайдна «Сотворение мира». Произведение это пользовалось мировой славой. В 1799 году московская газета сообщала: «Славный автор музыки г. Гайдн поручил комиссии известить почтеннейшую публику, не угодно ли кому иметь новейшее его музыкальное сочинение под названием «Сотворение мира», за самое превосходнейшее из его сочинений признанное. Составлять оно будет 300 страниц с немецкими и английскими словами. Цена экземпляру 20 рубл[ей], с таковым угождением получающим, что на первой странице будет напечатано каждого имя. Желаящие оное иметь могут адресоваться к музыканту г. Денглеру, коему сия комиссия от г. Гайдна поручена, живущему близ Разгуляя, в доме купца Горошкова, взнося притом в означенное число денег»¹⁵.

Нам не известно, много ли нашлось желающих приобрести партитуру оратории, так как Павел I, неумолимый в «борьбе с развратом, идущим с Запа-



Й. Гайдн



В. А. Моцарт
(портрет работы Л. Фогеля)

да», в особенности из Франции, издал 18 апреля 1800 года именной указ, приобретший силу закона. Согласно ему с целью защиты от «разврата веры, гражданского закона и благонравия» запрещался «впуск из-за границы всякого рода книг, на каком бы языке они ни были, без изъятия, в государство наше, равномерно и музыки»¹⁶.

К счастью, этот изуверский указ, внушенный страхом перед политическими событиями во Франции, был отменен после убийства Павла I, и партитура «Сотворение мира» попала в Россию. Особый интерес к оратории вызывала ее тема, вернее — литературный источник текста — поэма Дж. Мильтона «Потерянный рай», пользовавшаяся огромной популярностью и любовью русского читателя.

В 1745 году поэму перевел А. Г. Строганов, этот перевод, оставшийся в рукописи, распространялся в списках. Позднее появились многочисленные печатные переводы. Издавал поэму и Н. И. Новиков. Алексей Николаевич Веселовский писал: «Общедоступность новиковского издания, конечно, в значительной степени содействовала установлению популярности у нас поэмы Мильтона, проникшей не в пример классическим произведением Запада в среду народных читателей, даже в мир сектантства»¹⁷. Не следует думать, что популярность «Потерянного рая» всецело обусловлена его темой. Поэма Мильтона отнюдь не является каноническим изложением библейской книги Бытия. И потому при переводе-переделке оригинала многое сокращалось и изменялось. Русских читателей, в том числе поэтов, привлекала грандиозность замысла и его воплощение, титанические, мощные картины первозданного мира, возникшего из хаоса, рождение жизни на земле.

На равных правах с Богом в поэме выступает его антипод — Сатана, гордый, могучий дух, вождь восставших ангелов; его образ нарисован поэтом с глубоким сочувствием. С необычайной любовью и поэтической прелестью созданы поэтом образы первых людей — Адама и Евы, воплощающих идеал человека. Самое грехопадение является, по Мильтону, не следствием искушения Дьявола, но сознательным актом, стремлением постигнуть истину, вкусить плод познания. Обрушивающаяся на Адама



Л. ван Бетховен



Л. Керубини

и Еву небесная кара, изгнание из рая, воспринимается как несправедливость.

Поэма Мильтона в известной мере подготовила слушателей к восприятию оратории Гайдна. Правда, текст и музыка отразили лишь некоторые темы произведения английского поэта. Сняты богоборческие мотивы, и в соответствии с заглавием музыка рисует создание мира и рождение жизни на земле.

Оратория Гайдна привлекла внимание не только музыкантов, но и писателей. Едва ли случайно, что текст «Сотворения мира» перевел на русский язык почитатель Мильтона Н. М. Карамзин. Его перевод вышел из печати в 1801 году. Несомненно, к нему писателя привел интерес к жанру оратории и то, что в основу произведения Гайдна положена поэма высоко ценимого Карамзиным Мильтона. О нем он писал в программном стихотворении «Поэзия»:

...Мильтон
Высокий дух, в гремящих страшных песнях
Описывает нам бунт, гибель Сатаны;
Он души веселит, когда поет Адама,
Живущего в раю; но голос ниспустив,
Вдруг слезы из очей ручьями извлекает,
Когда поет его, подпавшего греху¹⁸.

Вновь Карамзин среди наиболее значительных эпизодов поэмы называет песню, в которой поэт воспеваает Адама, живущего в раю. Карамзин не раз упоминает в «Письмах русского путешественника» о поэме Мильтона. В ней, по его словам, «столь много прекрасного»¹⁹. «Самым же лучшим цветком британской поэзии считается Мильтоново описание рая»²⁰.

Среди музыкальных впечатлений Н. М. Карамзина одним из самых сильных было знакомство с ораторией Генделя «Мессия», которую он услышал в Лондоне (1790). Писатель был потрясен мощью музыки и гигантским составом оркестра. «Вообразите действие 600 инструментов и 300 голосов, наилучшим образом согласенных в огромной зале, при бесчисленном множестве слушателей, наблюдающих глубокое молчание! Какая величественная гармония! Какая трогательная ария! Гремящие хоры! Быстрые перемены чувств! <...> И печально и радостно, и великолепно и чувствительно»²¹. Не-

сомненно, тогда же у Карамзина родился интерес к жанру оратории, позднее реализованный в переводе текста «Сотворения мира».

Оратория привлекла внимание и других писателей. А. Н. Радищев определил жанр своего «Творения мира» как *песнопение*, а это тождественно оратории. Произведение Радищева представляет своеобразную, отнюдь не каноническую трактовку книги Бытия. Бог, создавая вселенную, хочет выразить свою творческую мощь. Он говорит, обращаясь к Слову:

Тебе я навсегда вручаю
Владычество и власть мою.
В тебе любовь я заключаю,
Тобою мир я сотворю.

Бог, по Радищеву, испытывает глубокое недовольство собой, неудовлетворенность, сомнение.

Но неужель всегда пребуду
Бессилен мыслью, мыслью Бог...²²

Сотворив животворящее Слово, основу всего сущего, самой жизни, Бог реализует себя, вернее, только тогда обретает бессмертие.

Оратория и кантата интересовали Г. Р. Державина. Он посвятил им специальный раздел в своем «Рассуждении о лирической поэзии» (1811—1815)²³. По определению поэта, «оратория... музыкальное, некоторое частью драматическое, а более лирическое сочинение... Оратория с оперою различается в том, что оратория имеет духовное содержание и лица из священного писания и Ветхого и Нового завета, а опера, разумеется важная,— из языческой мифологии, истории древней и новой. В оратории поющие лица не действуют, а в разговорах не имеют почти никакой связи... Цель оратории одна только та, чтоб возбудить в слушателях те же сердечные чувствования, кои воспеваются; а в опере представляется действие, лица имеют в изъяснениях своих завязку и прочие драматические принадлежности. Опера блистает великолепием, лица ее открыты; а в оратории напротив поют с великим смирением и, если же можно, то и со-

кровенны, дабы пение казалось с облаков, подобно ангельскому... Опера для зрения, а оратория для слуха. Оперу должно, не спуская глаз, смотреть, а ораторию слушать с закрытыми глазами. Опера представляется на театре во всякое время, а оратория токмо в знаменитые праздники, или в дни особому благоговению посвященные. В церквах наших ораториев не бывает, они исполняются у нас по великим постам на театрах и в домах, а потому здесь пристойнее может назваться большою кантатою».

Переходя к структуре оратории, Державин пишет: если «речитативы, арии, дуэты и прочие песни для применения музыки и отдохновения необходимы, то должны быть они, сколько можно, не из части и сокращения для вынуждения только или, так сказать, для воскрыления хорального пения. Главное свойство оратории хор. Он есть глас целой вселенной... Никогда не должен сочинитель оратории спускать с глаз главного своего предмета. Ни выше его не возноситься, ни ниже не спускаться, а всегда от него заимствовать, и к нему только относить свои чувства, тем паче не уклоняться к личности или к каким поучениям, ибо оратория не богословие. Стихи должны быть в ней без всякой пышности и натянутых прикрас, плавны, просты, умиленны. Нежные и утонченные сладострастные песни, каковы бывают в операх и кантатах, важности ее не соответствуют и совсем не у места. Стихотворец для сочинения оратории потребен не самой высокой степени, но посредственной, который бы умел только делать стихи для музыки способные, изливающие... чувства».

Далеко не все в этой характеристике оратории справедливо. Сюжеты многих ораторий отнюдь не связаны с Библией. Автор «Сотворения мира» написал светскую ораторию «Времена года», также светской ораторией является «Песнь о колоколе» Б. Ромберга, исполнявшаяся в Петербурге.

Завершая раздел, посвященный оратории, Державин писал: «На нашем языке не знаю я никакой оратории, на какой-либо особый случай сочиненной, кроме переведенной господином Карамзиным [оратории] «Сотворение мира» г-на Гайдена». Несмотря на то что Державин был не слишком вы-

сокого мнения о текстах ораторий и даже утверждал, что для их сочинения потребен «стихотворец не самой высокой степени», — он сам сочинил слова оратории «Целение Саула», не дождавшейся музыкального воплощения.



Концепция «Сотворения мира» Гайдна поражает глубиной и широтой охвата явлений, поистине космическими масштабами. Он стремится воплотить в музыке то, как из хаоса возникает мир, земля и небо, твердь и хлябь, свет отделяется от тьмы, рождается жизнь — звери, животные, птицы и, как венец творения, — человек. Грандиозность и величие сочетаются в музыке с пристальным вниманием к мельчайшим деталям. Гайдн, подобно Богу, любит своею созданием.

Он хочет передать и величие картины сотворения мира, и мельчайшие детали, отталкиваясь от текста. Отсюда изобилие звукоизобразительных подробностей — имитации рычания льва, шума вод, щебетания птиц, воркования голубей, пения соловья. И хотя современники не раз укоряли композитора в том, что он перенасытил партитуру деталями, именно они сообщают оратории реальные жизненные черты.

В. Ф. Одоевский писал: «Я сию минуту из концерта Филармонического общества, где давали бессмертную ораторию Гайдна; я весь еще полон гармоний вдохновенного старца. ...Столетие пройдет над его прахом, а он еще предстает пред нами полный силы и жизни; ... Вы... всегда находите в нем что-нибудь новое; вы забываете о дани, которую он заплатил своему веку, желая изобразить музыкою и рыкание льва, и движение звезд, и дождь, и плескание рыб, и жужжание насекомых, — ибо все эти места, несмотря на их странное назначение, прекрасны сами по себе; музыкальный инстинкт Гайдна был сильнее его искусственного вкуса; но должно

признаться, что иногда желание великого музыканта выразить музыкою наимельчайшие подробности слов, доходит до невыразимой странности, так, напри[м]ер, в речитативе Уриэля... я заметил одно место...: посреди прекрасного Largo вас вдруг поражает соло для валторн, не имеющее никакой связи ни с предыдущим, ни с последующим; но прислушайтесь к словам: «Seht das beglückte Paar, wie Hand in Hand es geht» (посмотрите на счастливую чету, идущую рука в руку), говорит Уриэль; почти нет сомнения, что старик Гайдн счел долгом выразить слова: *чета* (Paar) — *парою валторн!* Прости мне великая тень,— но это уж слишком странно!»²⁴.

«Сотворение мира» впервые было исполнено в Петербурге 14 февраля 1801 года, а год спустя — в концерте Филармонического общества (оба раза на немецком языке). Дирижировал Г.-А. Парис. Оркестр состоял из музыкантов русского и немецкого оперных театров, солисты — немецкие и итальянские певцы. Хор — придворная певческая капелла.

Впервые на русском языке оратория Гайдна была исполнена только 5 марта 1808 года (солисты Ж. Фодор, В. М. Самойлов и Чудин). «Сотворение мира» на долгие годы вошло в программы Филармонического общества. Менялся состав солистов, среди них были такие выдающиеся певицы и певцы, как Е. С. Сандунова, О. А. Петров, С. Шоберлехнер и другие. Произведение это пользовалось у слушателей Петербурга огромным успехом.

В. Ф. Одоевский писал в одной из статей о предстоящем исполнении оратории: «Люди, бывшие в чужих краях, уверяют, что в целой Европе, далеко обогнавшей нас по другим частям музыкального образования, нигде хоры Гайдна и вообще хоры не могут быть исполнены с тою точностию и энергиею, коими отличаются наши придворные певчие, нигде фуги не производят такого действия даже на самых обыкновенных слушателей...; хоры наших придворных певчих производят впечатление, доходящее до физического потрясения; они своею силою соответствуют великим идеям сочинителей»²⁵.

О том, как менялось отношение слушателей к оратории Гайдна, свидетельствует позиция А. Н. Серова, бывшего в годы молодости восторженным по-



В. Ф. Одоевский
(акварельный портрет работы А. Покровского)

клонником «Сотворения мира». Он писал В. В. Стасову (20 февраля 1841 года): «Исполняли бессмертную ораторию Гайдна... что за гениальное создание эта оратория»²⁶. Особенное восхищение будущего критика вызывают реалистические, звукоизобразительные страницы партитуры, смущавшие, как мы знаем, многих (в том числе и Стендаля). Серов предварительно изучил ораторию по четырехручному переложению и не раз играл ее вместе с сестрой на фортепиано.

«Таким образом, восторг мой в концерте был неизъясним, имея перед глазами *текст* оратории и в голове своей весь ход, почти все ноты лучших ее номеров. Что за гигантское создание эта оратория! Там есть, между прочим, одна ария, изображающая сотворение *птиц*, это решительно лучшее торжество *звукоподражательной* музыки и притом какая энергия, какая простота, какая простодушная *грация*»²⁷. Это решительно выше всякого сравнения»²⁸.

Проходит несколько лет. Серов погружается в изучение творчества Бетховена, и его отношение к Гайдну меняется, в частности, к проблеме звукоизобразительности. Он пишет: «В Гайдново время была очень в ходу музыка, по преимуществу, «изобразительная»... Гайдн, несмотря на свою гениальность, под влиянием духа времени питал к этой изобразительной музыке побольше пристрастия, чем бы следовало... Гайдн смотрел на изобразительную музыку иначе, чем мы смотрим. От того он считал очень важным изобразить звуками повествование о мироздании рядом небольших музыкальных картин, но с тем, чтобы они были перемешаны с гимнами во славу Творца, более или менее торжественными». Очень существенно замечание: «По самому свойству своего таланта Гайдн не мог взять сюжета «Мироздания» иначе, как с идиллической, грациозной стороны. <...> В целой оратории он остался верен своему кроткому воззрению на природу и произвел вещь вполне гениальную, потому что между бесчисленными сторонами такого сюжета грациозно-наивное занимает не последнее место, и даже, быть может, ближе других подходит к библейскому повествованию. Высшей поэзии, то есть красоты в Гайдновом творении столько, что эта красота и по-



А. Н. Серов

эзия с избытком выкупает некоторую односторонность взгляда на сюжет. Эти истинно райские звуки навевают на душу какое-то неизъяснимое спокойствие. <...> Слабее прочего, если не в отношении самих звуков (всегда неподражаемо красивых), то в отношении поэтической концепции те места оратории, где нужны были прежде всего могущественные мрачные краски (Хаос — в интродукции), бушевание моря (в арии баса в первой части), громы и молния (в речитативе баса). Хаос Гайдна — удивительное произведение с чисто музыкальной стороны, одно из гайдновских чудес контрапункта и оркестровки, но эта музыка для хаоса немножко чересчур спокойна. Это слишком музыкальный, гармонический хаос»²⁹.

По справедливому замечанию Серова, оратория Гайдна «для настоящего своего исполнения, особенно в вокальных партиях, требует высокого технического совершенства в соединении с тем простодушным выражением, которое реже и реже встречается в современных виртуозах»³⁰.

На протяжении первых десятилетий XIX века, а в эту пору «Сотворение мира» исполнялось очень часто, — солисты неоднократно менялись. Среди них были представители различных национальных школ и направлений, в том числе и чисто виртуозного (итальянская певица Г. Маджорлетти). И нередко критики, в особенности В. Ф. Одоевский, не пропускавший исполнений оратории Гайдна, отмечали неравноценность солистов. Одоевский писал: «Исполнение [оратории] было превосходное, за исключением, увы! *первого сопрано*³¹, удивительно, как мы несчастливы на певиц; голос, слышанный нами в оратории, казался изломанным вдребезги; ни один звук не связывался с другим; в нем было постоянное *стаккато* или, лучше сказать, *пиццикато*; и это в прекрасной партии Гайдна, которая вся дышит глубоким чувством невинности и умиления! Любопытно знать, где эти певицы обучаются такой манере пения? — Зато Ферзинг и Брейтинг были превосходны; замечательно было, что в их образе пения не было ни тени театрального стиля, ни неуместных порывов, ни тех украшений, ни тех прибавлений, которыми обыкновенные певцы стараются



В. В. Стасов
(портрет Н. Манухиной, 1852—1853)

украшать простые ноты классических сочинителей; Брейтинг и Ферзинг пели, ничего не изменяя в творении великого музыканта, и с тем особенным выражением, которого требует характер оратории; такое исполнение обнаруживает в них не простых артистов, но истинных художников, понимающих и любящих искусство. Хоры Немецкой оперы исполняли, по обыкновению, свое дело как нельзя лучше: верность интонации, сила, огонь, все соединилось в их исполнении; удивительно, какой эффект могут производить не более, как 40 голосов, когда каждый из хористов музыку знает основательно, учил свою партию не по скрипке, поет совестливо, с толком, не пропуская ни полпаузы, и наблюдает *piano* и *forte*; честь и слава немецким артистам»³². Оратория исполнялась под управлением главного дирижера Немецкой оперы И. Ф. Келлера, талантливого музыканта, даровитого композитора.

И все же далеко не все слушатели были удовлетворены художественным уровнем хоров. Об этом свидетельствуют слова А. Д. Улыбышева. В своем фантастическом «Сне» он слышит, как в храме будущего «несколько превосходных по правильности и звучности голосов начали петь гимн Созданию («Сотворение мира». — А. Г.). Исполнение мне показалось впервые достойным гения Гайдна, и я думал, что действительно внимаю хору ангелов. Следовательно, там должны были быть женские голоса? Без сомнения, — и это новшество, столь согласное с хорошим вкусом и разумом, доставило мне невыразимое удовольствие»³³.

Вслед за «Сотворением мира» Филармоническое общество исполнило 9 марта 1803 года ораторию Гайдна «Времена года». Произведение это, являющееся высшим творческим завоеванием композитора в данном жанре, существенно отличается от предшествующей оратории. На смену грандиозным образам возникновения мира из хаоса пришли картины мирной, трудовой жизни крестьян, бесхитростной и чистой любви, звуковые пейзажи, смена времен года. С неба композитор спустился на землю.

Литературной основой оратории является одноименная поэма (1726—1730) английского поэта

Дж. Томсона, принесшая ее автору мировую славу. Она неоднократно переводилась на русский язык. Поэму эту высоко ценил Карамзин. Он посвятил Томсону следующие строки:

Природу возлюбив, Природу рассмотрев
И вникнув в круг времен, в тончайшие их тени,
Нам Томсон возносил Природы красоту,
Приятности времен. Натуры сын любезный,
О Томсон! в век тебя я буду прославлять!
Ты выучил меня Природой наслаждаться
И в мрачности лесов хвалить Творца ее!³⁴

Имя Томсона, цитаты из его произведений не раз встречаются в «Письмах русского путешественника». Карамзин писал: «По сие время [1790] ничто еще не может сравняться с Томсоновыми «Временами года»; их можно назвать зеркалом природы»³⁵. Русский писатель перевел завершение последней части поэмы английского поэта, озаглавив его «Гимн». Строку своего перевода

Соедини свой глас с глубоким сим органом

Карамзин снабдил примечанием: «Кто знает музыку, тому не странно покажется выражение *глубокий орган*, то есть орган, издающий глубокие тоны»³⁶.

Несомненно, Карамзина, как и другого поклонника Томсона — Жуковского, во «Временах года» привлекли не только мастерские описания природы, но самый характер поэмы, в которой явственно выступают черты сентиментальной идиллии.

Эти же свойства в известной мере присущи и музыке Гайдна. Поэтому вполне естественно, что именно Жуковский перевел на русский язык текст оратории.

В поэме Томсона нет единой фабульной линии. Лишь по временам среди описаний природы возникают сюжетные повествования. Так, во время грозы погибает молодая девушка — Амелия. В оратории Гайдна эта драматическая развязка снята. В соответствии с замыслом композитора силы природы благостны, а не губительны, и человек живет в соответствии с их законами. Героиня оратории не толь-

ко не погибает, но выходит замуж за любимого. Музыкальная картина грозы выполняет в оратории иную функцию. Земля жаждет дождя, и вся природа после налетевшей бури обновляется.

В отличие от Томсона Гайдн показал неразрывную связь человека и природы. В его оратории три основных действующих лица: старый крестьянин Симон, его дочь Хана и ее жених Лукас. У Томсона молодой поселянин носит имя Селадона, традиционное для пасторали со времен романа Оноре д'Юрфе «Астрея» (1607—1618) и приобретающее позднее иронический смысл.

Три центральных героя оратории заменили множество эпизодических персонажей, появляющихся в четырех частях поэмы и нередко дублирующих друг друга.

Гайдн и его либреттист Свитен изменили последовательность частей поэмы. У Томсона она начинается с «Зимы» и завершается картиной «Осени». В оратории первой частью является «Весна» и завершающей — «Зима».

С расцветом природы, пробуждающейся от зимнего сна, расцветает и любовь Лукаса и Ханы. В первой части одним из важных эпизодов является трио с хором — молитва о дожде, солнце и хорошем урожае. Центральный раздел второй части («Лето») — картина бури, благодетельной и грозной, завершающаяся картиной мирного труда. В третьей части («Осень») основные разделы — сцена охоты и праздник урожая. В четвертой («Зима») как бы подводятся итоги года. Здесь и жанровые картины посиделок, и образ одинокого путника, бредущего по дороге, и философские раздумья о бренности и радости жизни.

«Времена года» — новая страница истории музыки, от этого произведения прямой путь ведет к Пасторальной симфонии Бетховена и жанровым сценам в западноевропейской опере. Смелый реализм «Времен года» возмутил консерваторов. Иногда при исполнении иные, чрезмерно «простонародные» сцены оратории сокращались. В 1809 году в Гевандхаузе (Лейпциг) «Осень» была вовсе пропущена и после «Лета», вопреки законам природы, сразу наступила «Зима». Но и в четвертой части была сокра-

щена сцена посиделок. Все это было сделано, как объяснил рецензент «Allgemeine Musikalische Zeitung», потому, что в оратории заключено «множество чрезвычайно «низких» (niedrigen) сцен»³⁷.

К чести Филармонического общества и русских слушателей оратория Гайдна исполнялась в Петербурге без сокращений. Правда, успех «Времен года» не сравнялся с успехом «Сотворения мира» и на долгие годы это произведение выпало из репертуара. Примечательно одно обстоятельство. При первом исполнении «Времен года» в сцене охоты (третья часть) к симфоническому был присоединен роговой оркестр.

Немецкий композитор и скрипач Л. Шпор, приехавший в Петербург (1803), был восхищен исполнением оратории и указал в своей автобиографии, что это соединение двух оркестров произвело необычайный эффект. Его поразила мощная звучность оркестра и его огромный состав — сто струнных инструментов и двойной состав духовых³⁸.

В 1836 году Одоевский писал: «Концерт открывался двумя последними частями оратории Гайдна „Четыре времени года“, отметив, что произведение в продолжении тридцати лет не исполнялось в Петербурге. В наброске рецензии (она не была завершена) Одоевский мимоходом упомянул о «Временах года»: «Прекрасные развалины прекрасного здания! Как еще много свежего, нового под их вековым мохом. (...) Как чуден был старик Гайдн! он часто хотел музыкою выразить именно то, что выходит из пределов этого искусства; в стихах говорится о петухе — Гайдн заставляет гобой подражать петушину крику, стихотворец упоминает о веретенах — Гайдн пишет для скрипок фразы, похожие на звук, производимый веретенами, в стихах попадают ему два слова о ткацком стане — у Гайдна челнок свистит в оркестре. Публика слушала внимательно древние звуки почтенного старца; особенно ария охотника и род баллады в последней части произвели большое впечатление»³⁹.

В течение первой половины XIX века «Сотворение мира» исполнялось в Петербурге 28 раз, «Времена года» — 8.

В 1808 году в концерте Филармонического об-

щества была исполнена ранняя оратория Гайдна «Возвращение Товия» (1775), переработанная композитором в 1784 году. Темой этого произведения является библейский рассказ о том, как Товий — сын старика Товита, — возвратившись из скитаний, благодаря помощи ангела вернул зрение слепому отцу.

Многие страницы этого произведения (в частности, «хор бури») можно отнести к лучшим в творчестве композитора.

Исполнение «Возвращения Товия», прошедшее с большим успехом, послужило для Филармонического общества поводом для того, чтобы выразить свое преклонение перед гением Гайдна. Его избрали почетным членом Общества, и в честь композитора была выбита золотая медаль.

29 мая 1808 года Гайдну было отправлено дирекцией официальное письмо, извещавшее его об этом. «Диплом и медаль будут вручены бессмертному творцу высоких музыкальных произведений, способствовавших успеху Общества». И 25 июля 1808 года русский посол в Вене князь А. Б. Куракин писал Гайдну: «Петербургское филармоническое общество вручает доктору музыкального искусства, отцу гармонии, бессмертному Гайдну прилагаемую при сем медаль. С тем большим удовольствием я принимаю данную обязанность, что она предоставляет мне прекрасную возможность выразить безграничное восхищение создателю «Сотворения мира», «Времен года» и других произведений»⁴⁰.

Гайдн ответил дирекции Филармонического общества (28 июля 1808 года): «Мне трудно найти слова, дабы выразить глубокую признательность за Ваше драгоценное письмо и приложенную к нему медаль. Я горжусь тем, что мои сочинения пользуются успехом в Вашей великой и знаменитой империи. И мне особенно дорого то, что признание моих заслуг исходит от деятелей искусства, которому я посвятил свою жизнь. Это придает новую энергию моим угасающим силам и вызывает чувство радости от того, что исполнение моих произведений Вашим Обществом способствует тому, чтобы осушить слезы вдов и сирот»⁴¹.

Из письма своего ученика С. Нейкома Гайдн

знал о высоком уровне исполнения Филармонического общества. Знал и о том, какой любовью пользуется его музыка в России.

В 1809 году смерть великого композитора была отмечена концертом Филармонического общества. Этим торжественным аккордом завершился первый период его деятельности, связанный с творчеством Гайдна. «Сотворение мира» продолжало исполняться, но последующие годы прошли под знаком Реквиема Моцарта, Торжественной мессы и Девятой симфонии Бетховена.



Имя Моцарта стало известно в России еще при его жизни. А. К. Разумовский писал из Вены Г. А. Потемкину в 1791 году о своем намерении направить в Петербург «одного из интереснейших композиторов Германии, по имени Моцарт». Произведения автора «Дон-Жуана» исполнялись приезжими музыкантами, входили в репертуар домашнего музицирования, издавались.

В 1794 году в Петербурге состоялось исполнение «Волшебной флейты» с Е. С. Сандуновой в партии Царицы Ночи. Оперы Моцарта, как можно судить по некоторым данным, входили в репертуар итальянской труппы конца XVIII века. А с начала нового столетия на русской и немецкой оперных сценах Петербурга и Москвы с успехом исполнялись «Дон-Жуан», «Похищение из сераля», «Титово милосердие» и «Волшебная флейта», позднее и «Свадьба Фигаро». Арии из этих опер входят в репертуар певиц и певцов. Сведения о жизни Моцарта, анекдоты о нем, не всегда достоверные, публикуются в петербургских и московских журналах. Но главное, музыка великого композитора все более властно входит в сознание слушателей, как бы подготавливает расцвет столь характерного для России моцартианства.

В немалой степени популяризации симфониче-

ских и хоровых произведений автора «Дон-Жуана» способствовало Филармоническое общество. Здесь были впервые исполнены Реквием (1805), кантата «Кающийся Давид» (1807), симфония № 41 («Юпитер» — 1839). В программы Филармонического общества входили оперные увертюры, Концерт для валторны и другие произведения Моцарта. В его редакции и инструментовке исполнялась оратория Генделя «Мессия».

Особой симпатией слушателей пользовался овеянный легендами Реквием. Накануне первого его исполнения в концерте Филармонического общества в одной из петербургских газет появился рассказ об истории создания этого произведения, о «сером человеке», который заказал его Моцарту. В ту пору имя графа Вальзегу цу Штуппаху, по чьему поручению действовал таинственный «человек в сером», не было никому известно. В рассказе описывались страшные предчувствия, овладевшие Моцартом, и то, что он вскоре «умер в мучительных мыслях, что ему дан яд и что он должен быть медленного действия»⁴². В этом компилятивном и далеком от истины очерке впервые в русской печати появилось изложение легенды об отравлении Моцарта. Имя Сальери не было названо.

Вновь Реквием был исполнен в концерте Филармонического общества двадцать лет спустя. К этому времени с полной ясностью определилось историческое значение творчества композитора и его роль в споре моцартианцев и россинистов, столь важном для судеб русской художественной культуры.

Начало этому спору положил В. Ф. Одоевский в 1825 году. Отнюдь не принижая таланта Россини, он убедительно доказал превосходство гения автора «Дон-Жуана» в глубине и широте охвата явлений жизни.

Одоевский следующим образом определил коренное различие обоих композиторов. «Россини пишет для удовольствия уха, Моцарт к сему удовольствию присоединяет наслаждение сердечное. ...: выходя из театра после оперы Россини, невольно напеваешь счастливые его темы...; после музыки Моцарта делается то же, но сверх того остается в душе глубокое, неизгладимое впечатление. В мире

нравственном два рода гениев: одни рождаются для всех веков, для всех народов и постигают сущность искусства; другие потому только гении, что являются во время, сообразное с их собственным духом; одни поражают глубоким чувством, другие этой сообразностью; ...Моцарт принадлежит к первому роду гениев, Россини ко второму. <...> Сверх того таково различие между сими двумя родами гениев, что первых произведения вечны, вторых временны...»⁴³

Булгарин, чутко улавливавший изменение вкусов, счел полезным в 1826 году, не участвуя в споре, откликнуться восторженной статьей на исполнение Реквиема, хотя его симпатии, как это вскоре выяснилось, были на стороне россинистов. Статья издателя «Северной пчелы» написана в свойственной ему фальшивой ложнопатетической манере. Он писал: «Моцарт есть Гомер музыки. Он постиг все таинства гармонии; все его произведения, подобно эпической поэме, заключают в себе действие, жизнь, страсть. Моцартова музыка говорит сердцу, пленяет ум и располагает душу к разнообразным ощущениям по воле композитора. Ужас, гнев, отчаяние, умиление и радость, выраженные Моцартом... весьма живо столь же сильно отражаются в душе слушателей. Первыми духовными сочинениями в свете почитаются Гайденово «Сотворение мира» и Реквием, или моление об усопших, Моцарта. Сие последнее было играно 31 марта [1826 года]...»⁴⁴ Изложив кратко историю происхождения произведения и версию об отравлении Моцарта, Булгарин продолжал: «Трудно словами выразить возвышенность, сладкозвучие и силу той вдохновенной музыки... Господа придворные певчие и музыканты, составляющие хоры и оркестр в концерте 31 марта, выполнили свое дело с отличным искусством. Но для четырехголосного пения, для дуэтов, терцетов и соло не нашлось первоклассных певцов и певиц и потому сия часть партитуры представлена была слушателям не в самом лучшем виде. Стечение публики было чрезвычайно многочисленно, многие дамы не нашли места и принуждены были стоять, другие должны были вернуться домой. Накануне концерта было продано до тысячи билетов... Все

высшее общество столицы, иностранные послы и проч. удостоили сей концерт своим посещением»⁴⁵.

Булгарин, перефразируя мысль Одоевского, утверждал, что «Моцартова музыка говорит сердцу, пленяет ум и располагает душу к разнообразным ощущениям»^{45а}.

Вновь к исполнению Реквиема «Северная пчела» вернулась в 1832 году. «Ни в одном создании Моцарт не подошел так близко к началу гармонии, как в Реквиеме. Здесь искусство художника сокрыто и идеальная природа изображена во всей ее красоте, и многосложной и простой. Кажется, гений измерил все страсти, подслушал их вопли и превратил в стройную систему хаос человеческой души»⁴⁶.

Тем временем спор моцартианцев и россинистов обострился. Он шел уже не только о превосходстве того или другого композитора, но о преимуществе национальной композиторской школы — немецкой или итальянской, о той роли, которую они призваны сыграть в развитии музыки.

Н. А. Полевой, посвятивший этой теме значительную часть своей статьи, построил ее на антилизе музыкального Юга и Севера. Гений Италии, по его словам, сосредоточенный в Россини, это «огонь, это поэзия сердца, горячего, сильно бьющегося, гармонический язык прекраснейшей страны в мире... Звуки этой музыки очаровательны, как язык Италии, шумны, как водопады ее, горячи, как вершины Этны и Везувия, высоки, как цепь Апеннин, увлекательны, как любовь поэта». Перечислив достоинства «музыки юга», то есть Россини, Полевой все же пришел к выводу, что русской душе родственней «музыка севера» (Германии), ибо итальянская музыка «увлекает нас так же, как скоротечная молодость, и мы лучше понимаем другую музыку, дитя мрачного неба Севера, рожденную в глубине лесов, германца — поэта пламенного и унылого, который... сторае в идеальных порывах... Живет среди развалин феодальных... и рвется душою за пределы земного, не удовлетворяясь ни миром, ни жизнью. Моцарт и Бетховен — вот два гениальные представителя сей музыки — дикой, как вой ветра между опустелых развалин феодальной бойницы, мрачной, как храм готического зодчества, непонятной, как

высокие, вдохновенные думы поэта, изумляющие вас, если вы разгадали эту чудную душу»⁴⁷.

Конечно, определение характера немецкой музыки, творчества Моцарта и Бетховена более чем наивно. Полевой неоправданно превратил их в представителей неистового романтизма. Его характеристики немецкого искусства явно навеяны книгой Ж. де Сталь «О Германии», сказанное ею о литературе он перенес на музыку. Полевой отказался отдать предпочтение одной из национальных школ.

В отличие от Полевого Д. Ю. Струйский безоговорочно признал превосходство немецкой школы и Моцарта, ее величайшего представителя. Он писал в статье «Россини и россинисты»: «Теперь мы наслаждаемся гармониею Моцарта, настанет время, когда дадим отчет в нашем наслаждении. Уж и теперь многие начинают чувствовать, что восторг их возбужден не эфемерным явлением, не ложным блеском неживотворного театрального огня, но прочным достоинством изящных созданий великого художника... Мы благоговеем перед созданиями великого гения Моцарта, потому что он возносит нас от земли на небо, раскрывая данной ему властью от Бога недоступный идеальный мир... Немцы во всем наши учителя... Гайдн, Моцарт, Бетховен составляют триумвирство музыкального мира; они усвоили себе все прошедшее, вместили в себе все настоящее; вероятно от них же произойдет и будущее».

Великой традиции немецкой музыки, воплощающей духовный мир человека, по убеждению Д. Ю. Струйского, противостоит искусство автора «Севильского цирюльника». «Удивительно ли, что музыка Россини не действует на людей одаренных сильною душой? Она отделилась от начала духовного и приблизилась к подражанию физической природе»⁴⁸.

В споре моцартианцев и россинистов было произнесено много запальчивых и несправедливых слов. Величие Моцарта вовсе не требовало принижения другого, несходного с ним великого художника. Но бесспорно одно, ориентация на творчество Моцарта, а позднее — на Бетховена сыграла

благотворную роль в развитии русской музыкальной культуры. Это выразилось не в подражании, но в усвоении великой традиции. И в этом смысле деятельность Филармонического общества, его ориентация на австрийскую и немецкую классику имела немалое значение, тогда как в репертуаре русского оперного театра 20-х годов главенствовал Россини.

В полемике моцартианцев и россинистов принял участие и издатель «Северной пчелы», позабывший все, что он писал о Моцарте несколько лет назад. Сначала он напечатал в своей газете перевод фельетона французского критика Ж. Д'Ортига (1829. № 156), а в 1835 году выступил сам со статьей «Россини и музыкальный мир», поразительной по невежеству и развязности даже для него. «Знатоки и любители разделили в наше время музыкальный мир на две части: на немецкий и итальянский музыкальный мир. Немецким миром управляет дух Моцарта и Гайдна. Эти два кумира, которых верховные жрецы суть Вебер, Шпор, Бетховен, Мошелес, Мейербер и многие другие истинно великие гении. В немецкой музыке чрезвычайно много духовного (спиритуального), много меланхолии, много учености, верности, *бездна гармонии* и мало мелодии, а еще менее чувственности (*sensualité*). Итальянским современным музыкальным миром овладел Россини и диктаторствует в нем, как Цезарь или Сулла. Характер современной итальянской музыки, Россиниевой музыки есть противоположность немецкой. В современной итальянской музыке мало духовного, мало меланхолии, мало учености, мало гармонии, но *бездна мелодии*, много чувственного и много веселости.

Немецкой музыке поклоняются и следуют все немцы по характеру и из патриотизма, из национальной гордости, и все те, которые хотят прослыть *учеными знатоками* музыки или расположены к ней также по характеру и вкусу.

Приверженцы современной итальянской или россиниевской музыки суть все светские люди, в целой образованной Европе все те, которые в музыке ищут забавы, развлечения, приятных ощущений, которые хотят, так сказать, настроить душу музыкаю к сладостным впечатлениям и изгнать из души

музыкаю же грусть и скуку, которые хотят понимать музыку сердцем, а не головою. К числу этих любителей принадлежит и пишущий эти строки, отказываясь торжественно от всех притязаний на звание знатока, приличествующее любителям, имеющим право произносить приговор. Склоняя чело в прах перед великими и учеными композиторами Германии, признавая высокий их гений, пишущий сии строки вздыхает по итальянской опере»⁴⁹.

Вопреки торжественному заявлению, что он отрекается от притязаний на звание знатока и права произносить суждения о музыке, именно в этом качестве он постоянно выступал в рецензиях, вернее — пасквилях на «Жизнь за царя» и «Руслана и Людмилу», или когда давал советы Листу, как нужно исполнять Шопена и других композиторов. Да и какими могли быть суждения человека, который в музыке искал забаву и развлечение, а все то, что выходило за их пределы, относил к искусству ученому, что на его языке означало — скучному. А именно к этой категории он причислял творчество Моцарта, Бетховена и Глинки. И когда в 1842 году в Петербурге начались постоянные спектакли итальянской оперы, в жертву которой была принесена русская (в чем немалая «заслуга» Булгарина), — он торжественно возгласил «граду и миру»: «Решительно объявляем себя приверженцами итальянской музыки вообще, и россиниевской, предпочитая чистую, ясную, сладкую итальянскую мелодию мрачной и мистической германской. Зато мы и не выдавали и не выдаем себя за *ученых знатоков музыки* и в суждениях следуем внушению нашего чувства»⁵⁰. Нужно сказать, что в неприятии «мрачной и мистической германской музыки», то есть Моцарта и Бетховена, «Северная пчела» в лице Булгарина и Р. М. Зотова была последовательна, хотя иногда (преимущественно в отсутствие редактора) и давала место статьям противоположного характера (Одоевский, Струйский).

Газета Булгарина с явным удовольствием сообщила, что «Дон-Жуан» имел у зрителей меньший успех, нежели оперы Беллини и Россини. Р. М. Зотов выражал не только собственное мнение, но и мнение хозяина газеты, заявляя: «Когда вместо вто-

рого представления «Дон-Жуана» возвестили «Сомнамбулу» [Беллини], мы искренне обрадовались, потому что, слушая Моцарта, мы заняты умом, а при «Сомнамбуле» — сердцем»⁵¹.

По утверждению Зотова, «в одной россиниевской опере более арий, дуэтов, терцетов, квартетов и квинтетов, чем прежде бывало в нескольких операх, вместе взятых. Россиниевский род сочен и полон до пресыщения, и в сравнении с этим музыкальным стилем прежняя оперная музыка поневоле кажется сухой»⁵². Эту оценку разделяли и другие посетители итальянских оперных спектаклей.

Музыкальные критики, стоявшие на позициях противоположных Булгарину, указывали на то, что итальянским певцам (исключая П. Виардо) стиль Моцарта чужд и, исполняя его музыку, они неоправданно приближают его к Россини, «украшая и расцвечивая» мелодии фиоритурами.

Ф. А. Кони писал в рецензии на исполнение Реквиема в зале Энгельгардта итальянскими певцами: «Строгие моцартисты находят, что в пении Рубини и Тамбурини⁵³ было слишком много искусственности и итальянской манеры, несовместной с целями и намерениями композитора, и что духовная немецкая музыка может быть достойно исполнена только безыскусственными, свежими, но хорошо образованными и сильными голосами немецких певцов»⁵⁴.

Страстное увлечение итальянской оперой, казалось, свидетельствовало о победе россинистов, поражении моцартианцев и всех сторонников «ученой музыки». Но это было не так. При всей пленительности итальянской оперы, изумительном вокальном искусстве П. Виардо, Дж. Рубини, А. Тамбурини и других великих певцов (им в значительной степени вызвано преклонение слушателей перед Россини, Беллини, Доницетти), они не могли насытить духовного интереса русского общества. И если в опере полновластно владычествовали итальянцы, то на концертной эстраде, прежде всего в Филармоническом обществе, основное место занимала музыка ораториальная и симфоническая, произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена, внося необходимое равновесие.



Дж. Б. Рубини
(литография Митрейтера с рисунка В. В. Тимма)



А. Тамбурини

В 1836 году произошло событие исторического значения для судеб русской музыкальной культуры — первая постановка оперы Глинки «Жизнь за царя». В. Ф. Одоевский писал: «Посвященный во все таинства итальянского пения и германской гармонии, композитор глубоко проник в характер русской мелодии! — богатый своим талантом, он доказал блистательным опытом, что русская мелодия, естественно то заунывная, то веселая, то удалая, может быть возвышена до трагического стиля».

По замечательному, провидческому определению критика, с появлением оперы Глинки родилась «новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: *период русской музыки*»⁵⁵. Жизнь подтвердила правоту этих слов. Примечательно, что и певцы итальянской оперы, прежде всего П. Виардо, обратились к музыке Глинки. В зале Энгельгардта не раз исполнялось П. Виардо, А. Тамбурини, Дж. Рубини трио из первого действия «Жизни за царя». П. Виардо в сцене урока в «Севильском цирюльнике» пела арию Гориславы из «Руслана из Людмилы».



В программах Филармонического общества значительное место занимали произведения Бетховена — Месса C-dur, Торжественная месса (Missa solemnis), оратория «Христос на Масличной горе», симфонии — Вторая, Третья, Пятая, Шестая, Седьмая и Девятая, увертюры «Кориолан», «Эгмонт», «Король Стефан», «Леонора» № 1, «Военная» симфония, фортепианные и Скрипичный концерты, сонаты, в том числе «Крейцера» (инструментована Э. Марк-сеном), песни и романсы.

Произведения Бетховена исполнялись и в других концертных залах (у братьев Виельгорских).

Не будет преувеличением сказать, что в рассматриваемый период (1813—1845) в Петербурге, прежде всего в зале дома Кусовникова — Энгель-



М. И. Глинка
(дагерротип 1840-х годов)

гардта, были исполнены наиболее значительные произведения Бетховена. Следует вспомнить о том, что в репертуар немецкой труппы входил «Фиделио» (1835). В духовной жизни русского общества творчество Бетховена сыграло важную роль. Его произведения исполнялись на собраниях будущих декабристов. По свидетельству П. А. Каратыгина, Бетховен, наряду с Моцартом, принадлежал к числу любимых композиторов А. С. Грибоедова.

В Кружке Н. В. Станкевича, сыгравшем важную роль в развитии русской эстетической мысли, творчество Бетховена подвергалось внимательному изучению. Здесь царил культ автора Девятой симфонии, что вовсе не означало игнорирования других композиторов, в том числе Моцарта и Шуберта. Существенно то, что в этот Кружок входили В. Г. Белинский, М. А. Бакунин, Я. Н. Неверов, молодой И. С. Тургенев, В. П. Боткин — все они были бетховенианцами.

Восприятие творчества Бетховена в русском обществе не было однозначным. Свидетельство этому — позиция убежденного моцартианца А. Д. Улыбышева и та оживленная полемика, правда относящаяся к позднему времени, которую вызвали его книги о Моцарте и Бетховене. На новом этапе развития русской музыки и музыкознания определяющее значение получила мысль о революционизирующем значении творчества Бетховена, художника, проложившего новые пути в искусстве.

Первым произведением Бетховена, исполненным в концерте Филармонического общества, была оратория «Христос на Масличной горе», в основу которой положено евангельское предание о последней ночи Иисуса перед предательством Иуды. Произведение это предназначалось для концертного зала, а не для церкви. По своему духу и образному содержанию оратория близка к опере, а партия Христа родственна партии Флорестана в «Фиделио».

Музыка оратории исполнена драматизма и патетики. В. Ф. Одоевский высоко ценил эту ораторию. Он писал о том, что она принадлежит «к тем немногим произведениям, которые никогда не изменяют ожиданию музыканта»⁵⁶. И в другой рецензии: «Концерт окончится ораториею Бетховена... В ней диле-

танты, вероятно, обратят внимание на прекрасные хоры воинов... Особенно поразителен терцет «In meinen Adern», исполненный тихих, возвышенных чувств, в который врываются дикие крики воинов... Блистательная fuga «Preiset ihn» оканчивает величественное произведение второго периода Бетховенской музыкальной жизни, современное симфониям Героической и *ut-mineur*»⁵⁷.

Одоевский был знатоком и страстным поклонником творчества великого композитора. Он глубоко постиг трагедию его жизни и рассказал о ней в новелле «Последний квартет Бетховена». Сущность этой трагедии не только в том, что окружающие не понимают гениального художника. Для Бетховена в новелле Одоевского самое страшное то, что он сознает разрыв между замыслом и воплощением, испытывает муку и вечную неудовлетворенность. Общество, в котором живет композитор, считает его сумасшедшим. Глухота Бетховена в новелле Одоевского символизирует глухоту окружающих гения. Несколько лет спустя Одоевский в незавершенной статье о Девятой симфонии сравнил Бетховена с Чацким, которого фамусовское общество объявило безумцем. Одоевский в 1838 году писал: «Давно ли... серьезно уверяли нас, что «Кориолан», «Фиделио», квартеты, посвященные Разумовскому, Девятая симфония и Героическая, и прочие сочинения Бетховена доказывают, что творец их был... сумасшедший! После таких ошибок можно ли иметь доверенность к бедному суждению этих рецензентов?»

Отмечая, что за последние пять — шесть лет положение изменилось и бывшие отрицатели переродились, Одоевский задает вопрос: «Кто же сообщил им теперь то дельное критическое суждение, которого они прежде не имели? Кто перевоспитал этих аристархов? Может быть, один или два меломана, знакомые с европейским положением искусства, указали этим господам тот путь, по которому должно идти, чтоб не казаться смешным в глазах людей сведущих и образованных». С чувством законной гордости Одоевский продолжает: «Автор этой статьи может по справедливости назвать себя историком критики. Он помнит, как некоторые наши

меломаны и артисты судили о Бетховене в 1826 году, и знает, как судят они теперь. Он много выдержал споров за искусство им страстно любимое...»⁵⁸.

Говоря о всеобъемлющем гении Бетховена, Одоевский в же время находил в музыке композитора отражение его жизненной судьбы. Он писал: «„Кориолан“ есть создание души опальной, отринутой от мира. Бетховен *выстрадал* сей венец. Долго буря зрела в его груди, но исторгшись единожды, она пронеслась над миром, оставя неизгладимое впечатление. <...> Мы слышали последний отгул страстей, за которыми последовало не спокойствие, но мрачная тишина, изнеможение души»⁵⁹. Одоевский как бы проводит параллель между героем увертюры и самим Бетховеном, утверждая, что и композитор и созданный им Кориолан являются мятежниками, восстающими против окружающего мира. В «Кориолане» только часть души Бетховена: он поднимается над своим героем.

26 мая 1824 года в концерте Филармонического общества была впервые исполнена Торжественная месса Бетховена. В Вене при жизни композитора это произведение исполнялось не полностью, а только отдельные фрагменты, и то через месяц после Петербурга.

Великий композитор медлил с изданием партитуры и, нуждаясь в деньгах, направил в разные страны письма с предложением приобрести за 50 дукатов рукописную копию мессы. На предложение композитора откликнулись немногие. Среди адресатов Бетховена было и Петербургское филармоническое общество. Композитор направил ему 21 июня 1823 года письмо, в котором писал о том, что льстит себя надеждой найти среди русской нации «столь благородных и столь просвященных знатоков искусства, которые пожелали бы приобрести его произведение»⁶⁰.

В России были приобретены два экземпляра мессы — один купил князь Н. Б. Голицын, а другой — Александр I. Так началось заочное знакомство Бетховена и Голицына, талантливого виолончелиста и страстного поклонника творчества великого композитора. 29 ноября 1823 года Голицын писал ему, что пребывает в восхищении от этого произведе-

ния, которому свойственно то же величие, что всем сочинениям Бетховена. «Я теперь занимаюсь тем, — продолжал Голицын, — чтобы исполнить мессу таким образом, чтобы оно было достойно своего автора и явилось праздником для тех, кто хочет с ней познакомиться. Я даже думаю, что трудно найти, где-нибудь, кроме Петербурга, столь важные вспомогательные средства для интерпретации. Придворные певчие, которые примут на себя исполнение хоров и соло, очень многочисленны и в отношении красоты голосов и согласованности могут почитаться образцовыми»⁶¹.

Письмо Голицына взволновало и обрадовало Бетховена.

В Филармоническом обществе с конца 1823 года приступили к разучиванию партитуры. Голицын извещал Бетховена 11 марта 1824 года, что подготовка исполнения мессы замедлилась, «чтобы дать певцам время для надлежащего разучивания сложных партий. Кроме того, мы старались провести должное количество репетиций, чтобы творение было исполнено с тем совершенством, какого оно заслуживает».

После исполнения мессы Голицын сообщал Бетховену: «Можно сказать, что Ваш гений опередил век, и что теперь, может быть, не найдется ни одного слушателя, который был бы достаточно просвещен, дабы насладиться всей красотой Вашей музыки. Но потомки будут благоговеть перед Вами и благословлять Вашу память, более чем это доступно Вашим современникам»⁶².

По-видимому, Н. Б. Голицыну Петербург был обязан и исполнением Девятой симфонии. В письме к великому композитору он просил его выслать партитуру этого произведения. Но исполнение его состоялось только в 1836 году. Едва ли в разгар спора моцартианцев и россинистов эта симфония была бы доступна слушателям и критике. Ведь и Торжественная месса не получила отклика в печати. В газетах появились только сообщения о предстоящем концерте.

Голицыну музыкальный мир обязан появлением квартетов Бетховена — ор. 127, 130 и 132. Композитор посвятил ему увертюру «Освящение дома».

Самым значительным событием в музыкальной жизни Петербурга явилось исполнение в концерте Филармонического общества Девятой симфонии. Страстный поклонник этого произведения В. Ф. Одоевский писал в наброске статьи: «Завтра [7 марта 1836 года], в концерте Филармонического общества, любителей музыки ожидает торжественный праздник: *«играют Девятую симфонию Бетховена!»* Кто эти немногие слова прочтет хладнокровно, тот может здесь остановиться и не читать далее: эти строки не для него писаны. <...> С Девятой симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор еще не совершенно ясный; не ищите в этой симфонии обыкновенного пения, обыкновенных блистательных фраз, обыкновенных аккордов; здесь все ново: новые соединения инструментов, новые сопряжения мелодий, ...; здесь один инструмент — *сам оркестр*; здесь нет пения для того или другого инструмента; здесь пение принадлежит всему оркестру и возможно только на этом живом, органическом инструменте. Действие, производимое этою симфониею, невыразимо: сначала она поражает, давит вас своею огромностью, как своды исполинского готического здания; еще минута — и этот ужас превращается в тихое, благоговейное чувство; вы всматриваетесь — и с удивлением замечаете... — что вся эта страшная масса легка, воздушна, полна жизни и грации. Мы не будем говорить о трудности исполнения этой симфонии. Честь и слава людям, возымевшим мысль, долго считавшуюся неисполнимою, — познакомить петербургскую публику с этим исполинским произведением!»⁶³.

Одоевский спрашивал Верстовского (письмо 1834 года): «Видел ли ты партицию [партитуру] Девятой симфонии Бетховена? это чудо; в ней Бетховен проложил новую дорогу для музыки, которую никто и не предполагал»⁶⁴.

О том, какое глубокое впечатление произвела Девятая симфония на Глинку, рассказывает В. Ленц: «Когда симфония впервые исполнялась в Петербурге [7 марта 1836 года], я встретил на репетиции знаменитого композитора Глинку. Мы сидели на ступенях около окон зала Энгельгардта,

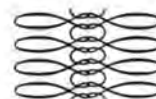
выходящих на Невский проспект, с его непрерывно приливающим и отливающим людским потоком. После аллегро Глинка сказал: «Сядем ниже, так будет удобнее», и он сел на зеленое сукно, которым были покрыты ступени.

Во время скерцо Глинка воскликнул, закрыв лицо руками: «С этим ничего не может сравниться! О! Это невозможно!» Он плакал. Я понял, что большого артиста я бы не мог иметь рядом с собой»⁶⁵.

Глинка в своих «Записках» относит это к Седьмой симфонии Бетховена. Но, думается, что свидетельство Ленца достовернее.

В 1845 году, благодаря Ф. Листу и в значительной степени на его средства, в Бонне был открыт памятник Бетховену и состоялись торжества. Газеты и журналы посвятили этому событию восторженные статьи. Но раздался и негодующий голос — голос Ф. В. Булгарина. Он писал: «При всей любви нашей к музыке, мы не разделяем вовсе печатных восторгов по случаю сооружения памятника Бетховену посреди городской площади в Бонне. Памятники на площадях, среди народа, должны воздвигаться только мужам с народным именем... Я готов назвать Бетховена необыкновенным человеком, но великим мужем не назову. Величие не в нотах, а в душе, в уме»⁶⁶.

Булгарин никогда не ошибался в выборе тех, на кого клеветал. Гонитель Пушкина, Глинки, Гоголя присоединил к ним и творца Девятой симфонии. Быть может, единственное, что сохранило имя Булгарина от забвения, это имена тех гениев, которых он в бессильной злобе и ненависти пытался опорочить.



Дом С. Кусовникова или «Старая филармоническая зала, супротив Казанского собора» — так называлось на афишах здание на Невском проспекте, в котором с начала века давались концерты. Об исполнении ораторий и месс Гайдна, Моцарта и Бетховена речь шла в первой главе.

В 1830 году в перестроенном доме Кусовникова, теперь уже принадлежавшем В. В. Энгельгардту, началась новая глава музыкально-общественной жизни Петербурга. В разных залах дома Энгельгардта устраивались маскарады, выступали певцы, пианисты, инструменталисты, оркестры. Мы начнем с маскарадов, — именно с ними связана известность дома Энгельгардта.

Следует остановиться на личности его владельца.

Василий Васильевич Энгельгардт (1785—1837), член общества «Зеленая лампа», был приятелем А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, М. И. Глинки, П. А. Вяземского, А. И. Тургенева. Отец В. В. Энгельгардта, также носивший имя Василий Васильевич (1755—1828), генерал-лейтенант (участвовал во многих сражениях под командованием П. А. Румянцева, И. П. Салтыкова, А. В. Суворова), был племянником Г. А. Потемкина.

В. В. Энгельгардт старший не был женат⁶⁷, и его сыновья, в том числе герой нашего повествования, считались «воспитанниками». Лишь в 1801 году, по ходатайству отца, специальным рескриптом Павла I⁶⁸ они были признаны законными детьми вышедшего в отставку генерала⁶⁹, в ту пору одного из богатейших помещиков России (как и его сестра, графиня А. В. Браницкая), унаследовавшего основную часть состояния Г. А. Потемкина. Ф. Ф. Вигель писал в «Записках»: «От Ольшаны (поместье В. В. Энгельгардта. — А. Г.) и Казацкого вплоть до Херсонской губернии идут именья, купленные Потемкиным у князя Любомирского, из них могло бы составиться княжество Потемкинское, пространнее и богаче иного немецкого герцогства. После его смерти разделены они были между потомками трех сестер, и каждому из наследников досталось более пяти тысяч душ»⁷⁰. Один из этих наследников — В. В. Энгельгардт старший — значительно приумно-

жил доставшееся ему состояние, купив земли и крепостных в Киевской, Екатеринославской, Херсонской и других губерниях; он приобрел богатейшее поместье Ляличи с дворцом, построенным архитектором Дж. Кваренги, принадлежавшее одному из бывших фаворитов Екатерины II графу П. В. Завадовскому и проданное за долги.

Все эти богатства, по завещанию В. В. Энгельгардта старшего, достались его бывшим «воспитанникам», то есть сыновьям и дочерям. В 1828 году, после смерти отца, Василий Васильевич Энгельгардт младший стал обладателем огромного состояния — земель и крепостных в различных губерниях России. Ему в ту пору исполнилось сорок три года и значительная часть жизни осталась позади.

В. В. Энгельгардт младший получил образование в иезуитском пансионе патера Чижа в Петербурге, в котором воспитывались преимущественно дети русской аристократии. Здесь преподавались языки (русский и иностранные — латинский, французский, немецкий), логика, риторика, история, математика, а также обучались музыке, танцам и верховой езде.

Иезуиты пользовались дурной славой. Но не следует смешивать политическую и церковную деятельность ордена с педагогической, о чем справедливо писал П. А. Вяземский. А система образования, которая являлась основой практики иезуитского пансионата, значительно превосходила принятую в других учебных заведениях России.

П. А. Вяземский, обучавшийся в пансионе патера Чижа вместе с В. В. Энгельгардтом, писал в «Автобиографическом введении» к собранию своих сочинений: «Иезуиты, начиная с ректора, патера Чижа, были, — по крайней мере в мое или наше время, — просвещенные, внимательные и добросовестные наставники. Уровень преподавания их был возвышен. Желавшие учиться хорошо и основательно имели все способы к тому и хорошо обучались... Обращение наставников с воспитанниками было не излишне строгое: более родительское, семейное. Допускалась некоторая свобода мнений и речи»⁷¹. Касаясь не раз выдвигавшихся против иезуитов обвинений, что они стремятся «переманить на свою

сторону», то есть превратить православных учеников в католиков, — Вяземский писал, что в пансионе «никогда не было попытки внушить, что Римская церковь выше и душеспасительней православной. А ум мой и тогда уже был настолько догадлив, что он понял бы самые извилистые и хитрые подступы. Никакого различия не было в обращении с воспитанниками обоих вероисповеданий. Паписты не пользовались перед нами никакими прерогативами и льготами. В костел нас не водили. По воскресеньям и праздничным дням бывали мы в русской церкви. Великим постом мы говели, как следует». Свой рассказ о годах обучения Вяземский завершает словами: «По выходе из пансиона был я в переписке с патером Чижом»⁷².

К теме пансиона поэт обратился в «Послании к Дмитрию Петровичу Северину», товарищу школьных лет. Он писал в этом стихотворении:

Детьми нас патер Чиж лелеял в черной клетке,
Но мы, беспечные, как соловьи на ветке,
Встречая песнями весну своих годов,
Любили мирный свой иезуитский кров;
Там жизни внутренней рассвет наш и начало,
Там оперилась мысль, чутье там чувством стало,
Из просвещенных рук наставников-друзей
Запали в нашу грудь, на жатву поздних дней,
Зародыши добра и любознания семья.
Счастливые года! Безоблачное время⁷³.

Строки воспоминаний Вяземский писал в годы старости, через много лет после описываемых им событий, когда система политических взглядов поэта существенно изменилась. Но это, думается, не противоречит нарисованной им картине. Пансион Чижа действительно был превосходным учебным заведением.

В своем «Автобиографическом введении» Вяземский посвятил несколько страниц соученикам по пансиону, в том числе и В. В. Энгельгардту. Отмечая его острословие и дар каламбуриста, Вяземский писал, что тот «очень удачно играл словами. Острые выходы и забавные куплеты его ходили по городу и в пансионе еще промышлял он этим, между прочим, и на мой счет, как говорится. Тотчас по водворении моем приветствовал он меня следующим куплетом:



П. А. Вяземский
(акварель И. Дица, 1838)

Mon princ,
De quelle province?
Couscou,
De Mosque.

Можно представить себе, с каким единогласием весь пансионский люд подхватил этот куплет. Мне прохода не давали; преследовали меня, встречали и провожали этою импровизацией.

Одно время воспитанники забавлялись пусканием мыльных пузырей. Северин был всегда довольно худощав, а тогда и ростом мал. Он проходил по двору, когда слетел один из этих пузырей. «Посторонись!» — закричал ему кто-то со второго этажа. Энгельгардт не пропустил этого случая и сказал:

О, день счастливый, день, в который
Котенок смерти избежал,
Когда пузырь полет свой скорый
На малой точке основал.

Северин и в пансионе прозван был котенком, как бы в предсказание того, что в Арзамасе будет он значиться Резвый Кот. Позднее Энгельгардт забавно и удачно пародировал строфу Онегина о знаменитой танцовщице Истоминой. Речь идет об известном картежнике:

Тщедушный и полувоздушный,
Тузу козырному послушный et cтr.⁷⁴

Следуя семейной традиции, В. В. Энгельгардт вступил на военную службу, принял участие в Отечественной войне и к 1819 году уже был капитаном. Он стал членом общества «Зеленая лампа», объединявшего представителей передовой дворянской молодежи. К этому времени, по-видимому, относится его дружеское сближение с Пушкиным. В стихотворении, обращенном к Энгельгардту, написанном в 1819 году, после выздоровления от изнурительной болезни, поэт писал — и строки эти являются живым свидетельством приятельских отношений и яркой характеристикой личности адресата:

Я ускользнул от эскулапа
Худой, обритый, но живой,
Его мучительная лапа



А. С. Пушкин
(гравюра Н. Уткина с портрета О. Кипренского)

Пушкин, конечно, не раз встречался с Энгельгардтом, не говоря уже о том, что он посещал концерты в его зале. А. О. Смирнова-Россет указывает в своих записках (1829): «Фирс-Голицын меня звал в филармоническую залу, где давали всякую субботу концерты: Requiem Моцарта, «Création» Гайдна, симфонии Бетховена, одним словом серьезную немецкую музыку. Пушкин всегда их посещал»⁸¹.

Посещал Пушкин и другие вечера в доме Энгельгардта. Так, несомненно он был 13 апреля 1834 года на концерте, устроенном женским патриотическим обществом в пользу бедных в зале дома Энгельгардта, на котором присутствовало все высшее общество Петербурга (было известно, что концерт «удостоит» своим посещением царь). Пушкин записал в «Дневнике» скупое и точное: — 14 апреля. «Вчера концерт для бедных. Двор. В концерте — 800 мест и 2.000 билетов»⁸². По свидетельству К. Я. Булгакова, «Дамы принуждены были стоять... Весь beau-mond был»⁸³.

И. С. Тургенев вспоминает, что он видел Пушкина на концерте в зале Энгельгардта незадолго до роковой дуэли.

В 1828 году, после смерти отца, Василий Васильевич получил огромное наследство. К тому же он выгодно женился на дочери «первостатейного купца» и домовладельца С. Кусовникова. До этого он вышел в отставку с чином полковника лейб-гвардии Финляндского полка и перешел на службу в ведомство путей сообщения, главноуправляющим которого был брат императрицы Марии Федоровны герцог Александр Вюртембергский. Должность, занимаемая Энгельгардтом, носила характер синекуры. Но и ее он вскоре оставил. Незачем было богачу, получившему возможность удовлетворять все свои желания, оставаться чиновником.

Характеризуя В. В. Энгельгардта, П. А. Вяземский писал: «Расточительный богач, не пренебрегающий веселием жизни, крупный игрок, впрочем, кажется, на веку своем больше проигравший, нежели выигравший, строитель в Петербурге дома, сбивавшегося немножко на Парижской Пале-Рояль, со своими публичными увеселениями, кофейнями,



И. С. Тургенев
(акварель 1838—1839 годов)

ресторанами. Построение этого дома было событием в общественной жизни Петербурга»⁸⁴.

Функцию Пале-Рояля, дворца герцога Орлеанского, часть которого сдавалась внаем под магазины, кафе, игорные дома, в Петербурге в конце XVIII — начале XIX века выполнял дом Кушелева на Дворцовой площади. В нем помещались лавки с разнообразным товаром, трактирные заведения и маскарадная зала Фельета.

В. В. Энгельгардт решил превзойти своего предшественника. Для этой цели он предназначил дом, полученный в качестве приданого его женой, на Невском проспекте, в котором и ранее, как мы знаем, устраивались концерты Филармонического общества. Здание было подвергнуто коренной перестройке. Ее поручили известному в Петербурге архитектору П. Жако.

Замысел Энгельгардта возник еще в 1823 году. Из сохранившегося плана явствует, что новый владелец выразил желание «сделать вместо окна в каменном доме дверь, устроить погребной этаж, сходы с железными решетками»⁸⁵. Но к осуществлению проекта приступили шесть лет спустя — в 1829 году, после того как Энгельгардт получил отцовское наследство. Тогда были надстроены два этажа — один предназначался для гостиницы, а верхний для служебного пользования. Прямоугольные окна первого этажа превращены в двери. Между третьим и четвертым этажами по фасаду были размещены шесть колонн коринфского ордена, укреплены небольшие балкончики — посетители могли в жаркий день выйти подышать воздухом. Прямоугольные окна первого этажа заменены овальными. Появились треугольные сандрики.

Количество входных дверей по фасаду Невского проспекта было увеличено, так как часть помещений первого этажа предназначалась под магазины. В одном из них некоторое время находилась книжная лавка И. В. Сленина, в других — нотный магазин издателя М. И. Бернарда, книжная лавка А. Ф. Смирдина, нашедшего здесь приют после краха издательства. В первом этаже позднее помещался книжный магазин Ф. В. Базунова и при нем контора некрасовского «Современника».

В залы, где устраивались маскарады и давались концерты, можно было попасть как с Невского проспекта, так и с Екатерининского канала.

У подъезда на Невском проспекте размещались афиши за проволочной решеткой, очевидно, чтобы прохожие, подобно Чичикову, не срывали их. О «проволочном ящике» упоминает Т. Г. Шевченко в повести «Музыкант».

Перестроен был не только фасад, но весь интерьер, начиная с лестницы, ведущей во второй этаж (где были расположены концертный, игорный и маскарадные залы, гостиные, ресторан, буфет) и на третий — в гостиницу. Сам Энгельгардт и его семья в этом доме не жили.

Внутренние отделки помещений производились в 1829 году «артелью разных живописных дел цехового мастера В. Г. Ширяева», учеником которого несколько лет спустя стал Т. Г. Шевченко, в ту пору крепостной П. В. Энгельгардта. Так как к открытию маскарадов в 1830 году отделка помещений не была завершена и продолжалась в последующие годы, можно предположить, что Шевченко принимал в ней участие.

Дом Энгельгардта, иногда он именовался (при жизни В. В.) домом госпожи Энгельгардт, поразил современников роскошью обстановки. В соответствии с модой той эпохи одни залы были отделаны в «готическом» вкусе, другие в ориентальном — «китайском» и т. д. Ведь и посетители маскарадов, как предполагалось, будут одеты соответственно. Как явствует из объявлений в газетах и из афиш, маскарадные костюмы можно было получить за дополнительную плату в особом помещении в доме Энгельгардта. Разумеется, представители светского общества не прибегали к «платному гардеробу».

Открытие дома Энгельгардта вызвало живой интерес современников. По свидетельству П. А. Вяземского, это «было событием в общественной жизни столицы»⁸⁶. Ф. В. Булгарин посвятил открытию дома Энгельгардта несколько фельетонов, выдержанных в слащаво-восторженном духе, но содержащих ценные фактические сведения, каких мы не найдем в других источниках. Издатель «Северной пчелы» писал о том, что до недавнего времени

не было «никаких общественных заведений в Петербурге, где бы благородное, но небогатое семейство могло найти рассеяние. Заведение общественного собрания было бы благодеянием для Петербурга... Наконец явился благонамеренный человек Василий Васильевич Энгельгардт, который решил посвятить дом свой⁸⁷ на общественное собрание. Для этого надлежало переделать весь дом с чрезвычайными издержками, и В. В. Энгельгардт исполнил это. Весь средний этаж устроен для публичных собраний. Изящный вкус управлял работами, а щедрость сыпала деньги. Теперь можем решительно сказать, что ни одна столица в мире, включая Париж и Лондон, не имеет такого великолепного заведения. В этом сознаются не только все русские, бывавшие в чужих краях, но и все иностранцы».

В рекламной манере, с какой он рекомендовал покупать отличные сигары в магазине определенного торговца, указав его адрес, Булгарин описывает роскошные интерьеры, призывая непременно их посетить. «В доме В. В. Энгельгардта всюду паркет отличнейший, карнизы раззолоченные, потолки расписанные искуснейшими художниками. Колонны мраморные, бронзовые, стены или расписаны искусно, или отделаны под мрамор⁸⁸. Бывшая филармоническая зала представляет совершенство вкуса и великолепия. Потолок расписан золотом удивительно. Ложа для императорской фамилии убрана великолепно»⁸⁹.

Вслед за этим Булгарин переходит к описанию отдельных помещений. «Каждая комната имеет особенный характер. Готическая комната расписана во вкусе средних веков, военная с арматурою; китайская, обитая великолепными китайскими тканями, имеет выгнутый потолок с змеями и китайской живописью; одна комната расписана такими цветами, что можно было бы поместить каждый цветок в альбом.

Столовая столь обширна, что в другом конце едва ли можно видеть в лицо человека. Прибавьте к этому великолепные, соответствующие каждой комнате, мебели, зеркала, богатейшие люстры... При этом не забыты удобства. Тут же находятся боковые комнаты для туалета, теплые переходы в



Т. Г. Шевченко
(портрет И. Крамского)

обширные сени на парадной лестнице для служителей.

Многие [раньше] жаловались, что при разъезде из филармонической залы было тесно. Ныне три выхода.

Говорят, что сначала будут только маскарады в этом заведении, и нам известно, что приняты все средства к тому, чтоб собрание было составлено из особ, имеющих право по своему поведению и званию находиться в хорошем обществе». Дом Энгельгардта, по словам Булгарина, «храм вкуса, храм великолепия, открыт для публики. Все, что выдуманно роскошью, все, что изобрела утонченность, соединено здесь. Тысячи свеч горят в богатых, бронзовых люстрах и отражаются в зеркалах, в мраморе, в паркетах; отличная музыка гремит в обширных залах; согласные звуки певчих разносятся под позолоченным потолком»⁹⁰.

Булгарин призывает представителей высшего света, средних классов и чиновников посещать маскарады в зале Энгельгардта, расхваливая на все лады ожидающие их развлечения. «Мы слышали, что в новых маскарадах будут танцы, что для пожилых людей или любителей будут расставлены столики для коммерческих игр». Попутно он сообщал, что позади столовой [ресторана] «устроен буфет»⁹¹.

Особое значение в своих статьях Булгарин уделял тому, что маскарады в доме Энгельгардта — занятие вполне благонамеренное и потому посещение их представителями разных сословий не только дозволено, но и желательно. По его словам, «высшее общество *обязано* участвовать в публичных забавах; это род его службы для угождения публике. Высшее общество приобретает чрез это уважение».

Примечательны слова издателя «Северной пчелы», обращенные к представителям этого общества: «Какая нужда, что в одном зале с ними может быть и купец, у которого он берет товары, и честный ремесленник, трудящийся для удовлетворения всем прихотям? Разве вы не бываете с ними на гулябищах, в театре? Ах, боже мой! Мы все живем под одним небом, на одной земле»⁹².

Менее всего Булгарина можно заподозрить в

стремлении проповедовать общественное равенство. Его слова обусловлены прежде всего ростом удельного веса купечества, буржуазии, правительственной политикой по отношению к ее представителям. При Николае I были введены звания личных и потомственных почетных граждан, даруемые в том числе и особо отличившимся представителям купечества; они награждались орденами. Некоторые занимали в табели о рангах довольно высокие ступени. Отец жены В. В. Энгельгардта, богатый купец и домовладелец, имел звание статского советника⁹³.

«Северная пчела» живо откликнулась на рост значения купечества в общей государственной системе. Отсюда, в частности, призывы к дворянству примириться с тем, что рядом с ним, на равных правах, в одном зале окажутся купцы и даже ремесленники (тем самым аристократия выполнит свой долг). «Надо, чтоб высшее общество согласилось принести некоторую жертву публике за те преимущества, которыми оно пользуется в свете. Должно непременно, чтоб дамы высшего света посетили сии маскарады с своими семействами, в богатых костюмах, в характерных масках, чтоб в маскараде завелись были танцы, чтоб в танцах участвовали только знакомые семейства, отдельно, кадрилями»⁹⁴. По утверждению Булгарина, маскарады «смягчают нравы и дают благоприятное направление умам; город принимает вид живого; желаем от души, чтоб общественные собрания утвердились»⁹⁵.

Статьи Булгарина выражали не только его личные взгляды. В тягостной, мрачной обстановке николаевского царствования, преследования и подавления свободной мысли правительству необходимо было создать хотя бы видимость свободного общения «в благопристойных границах», разумеется, под бдительным наблюдением третьего отделения. Этой цели призваны были служить балы и маскарады.

Энгельгардт получил в 1829 году от Управы благочиния привилегию на устройство публичных маскарадов и пользовался ею до 1835 года, когда этим правом завладела дирекция императорских театров, получавшая от маскарадов немалую выгоду⁹⁶. После 1835 года в доме Энгельгардта спорадически устраивало балы и костюмированные вечера мещанское

собрание. Основная деятельность была связана с концертами.

На первых порах маскарады в зале Энгельгардта не пользовались успехом. Посетителей было немного, и те чувствовали себя неловко. Они не столько веселились, сколько расхаживали по залам, рассматривали роспись или сидели в ресторане. Булгарин писал с негодованием: «Вы подумаете, что мы обрадовались [маскараду], что в великолепных залах [дома Энгельгардта] расхаживают характерные маски, шутят, веселятся, забавляются мистификациями, как в Париже, Вене, Лондоне? Что несколько характерных кадрилей⁹⁷ легкими танцами привлекают внимание зрителей, что длинные полонезы тянутся через все комнаты и что великолепие этих комнат соответствует богатству и вкусу костюмов? Не то видим мы в маскараде... Мужчины в черных фраках, без шляп, с важными и угрюмыми лицами, расхаживали по светлым, веселым комнатам, с любопытством посматривали на мебель, живопись, драпировку, как будто на аукционе или в комнатах, отдающихся внаем. Малое число дам, в костюмах обыкновенных, или в наряде, известном под названием капучинской одежды⁹⁸, сидели чинно или прохаживались в безмолвии по комнатам. Знакомые, сходясь вместе, говорили друг другу: «Какие прелестные комнаты! Как жаль, что наша публика не пользуется представленными ей удовольствиями» и снова расходились, чтоб передвигаться из одной комнаты в другую. В столовой зале вокруг столов, накрытых богатейшими приборами, прислуживаемыми официантами в великолепной одежде, чинно сидели гости и в безмолвии удовлетворяли аппетит. Неужели это публичная забава?»⁹⁹.

О скуке, первоначально царившей на маскарадах Энгельгардта, свидетельствуют и другие современники. Так, О. А. Пржецловский писал в «Очерках петербургской жизни» о начале 30-х годов: «В зимнее время давались в доме Энгельгардта маскарады. Увы! Эти собрания не имели ничего похожего на рауты этого рода в других европейских городах, оживленных характеристическими кадрилями, эксцентричными костюмами, масками, интригующими не какие-нибудь личности, а всю публику са-

тирическими намеками, ворожбой и тому подобное. Несмотря на веселые мотивы, наигрываемые оркестром, маскарады Энгельгардтова дома, всегда без танцев, имели вид похоронной пустыни и утомляли мундирным однообразием костюмов — монахов и пилигримов, маркизов и пьеро»¹⁰⁰.

Первоначально цена за право посещения маскарада была довольно высокой — десять рублей ассигнациями с одного человека. Это, по-видимому, было сделано для того, чтобы ограничить доступ представителям низших сословий. Но плата оказалась чрезмерно дорогой и для аристократии. «Северная пчела» писала: «Высокая цена не есть средство, чтоб те не посещали маскарады, которых бы не хотели видеть в обществе. Впрочем, в публичных собраниях, как в саду: роза не теряет своих достоинств, если в общей ограде с нею растет волчец»¹⁰¹. В канун 1831 года цену за вход снизили вдвое. Билет стоил пять рублей.

Маскарады начинались в десять часов вечера и, когда они начали пользоваться большим успехом, продолжались до трех часов утра.

Думается, что одной из причин неудачи первых маскарадов, малого количества посетителей был страх перед любым проявлением общественной жизни. Люди отвыкли веселиться. Возможно, что для того, чтобы развеять этот страх, показать, что посещение маскарада поощряется начальством, очередной маскарад в доме Энгельгардта «посетили их королевское высочество, герцог Александр Вюртембергский¹⁰² и принц Альберт Прусский». И как следствие, появилось на маскараде «множество знатных дам и первостепенных военных, гражданских и придворных чиновников, составивших блистательное общество. Костюмы были прекрасные»¹⁰³.

«Высшее общество» устремилось в дом Энгельгардта после того, как там на маскараде появились Николай I, его брат, великий князь Михаил Павлович и те же герцог Александр Вюртембергский и принц Альберт Прусский. «Северная пчела» писала с восторгом о том, что «непринужденное веселье оживляло собрание, которому присутствие высочайших особ придавало необыкновенную цену. Собрание публики было многочисленно, но в пре-

красных, светлых залах было просторно и свежо. С удовольствием заметили мы несколько наших купцов в народной одежде.

Дамы почти все были замаскированы — обыкновенно в легких черных капюшинах с черными масками»¹⁰⁴.

Николай I, появившись в зале Энгельгардта, тем самым призвал представителей высшего общества посещать маскарады и одобрил в то же время присутствие представителей «торгового сословия».

Энгельгардт поспешил закончить отделку парадных зал. И «Северная пчела» с удовольствием сообщила: «Целый этаж громадного дома г-жи Энгельгардт на Невском проспекте отделан великолепным образом и мебелировка [обставлена] с величайшим вкусом. Главная зала раззолочена, искусно расписана и украшена». Повторив вновь, что первоначально вечера в доме Энгельгардта плохо посещались, Булгарин писал: «Бог знает, что бы сделалось с маскарадами, если б государю императору не было благоугодно посетить оные вместе с августейшею фамилиею. Весь двор, вся знать поспешили туда же, и вдруг маскарады сделались блистательными».

С холопским восхищением Булгарин описывал снисходительность и доброту царя и царицы: «Маски подходят к ним и мистифицируют их, как будто частных лиц»¹⁰⁵.

Николай I и Александра Федоровна не раз посещали маскарады в доме Энгельгардта, способствуя тем самым привлечению новых посетителей.

Запись в камер-фурьерском журнале от 1 марта 1834 года гласит: «После ужина в сорок минут двенадцатого часа [ночи] их величества выезд имели в карете в дом г-жи Энгельгардт, где изволили присутствовать в публичном маскараде. Государь император, одетый в кавалергардский мундир и венециану»¹⁰⁶, изволил проходить по комнатам дома, а ее величество с фрейлинами графиней Тизенгаузен и графиней Шереметевой сидели в ложе»¹⁰⁷. После отъезда из залы Энгельгардта во дворец царица вернулась назад под маской. В ее дневнике есть запись: «Поехала в ложу. Смотрели маскарадный бал. Около часу [ночи] уехали, но опять туда с Софи

Бобр[инской] и Катрин. Немного интриговали... Дантес. В три четверти третьего дома»¹⁰⁸. И это было не единственное посещение маскарада. По словам Э. Герштейн, изучавшей дневники императрицы, последняя «все смелее и смелее интригует молодых людей на Энгельгардтовых балах»¹⁰⁹.

Вечера в доме Энгельгардта, благодаря тому что на них появлялись столь «высокие гости», пользовались все большей популярностью. На них бывал весь цвет петербургского общества. И вместе с тем, быть может потому, что на маскарадах присутствовали представители «золотой молодежи», а наряду с императрицей и дамы полусвета, — вечера эти пользовались двусмысленной репутацией. Здесь назначались и устраивались свидания, так как помимо маскарадных зал были и небольшие «кабинеты».

Как мы знаем, часть действия «Маскарада» Лермонтова происходит в залах дома Энгельгардта. Здесь Нина теряет браслет и завязывается интрига, приводящая к ее гибели.

На маскарады Энгельгардта мужчины, по словам одного из персонажей драмы, едут для того, чтобы развлечься и завести интригу.

Князь	Там женщины есть... чудо
	И даже там бывают, говорят...
Арбенин	Пусть говорят, а нам какое дело?
	Под маской все чины равны,
	У маски нет души, ни званья нет, — есть тело.
	И если маскою черты утаены, ¹¹⁰
	То маску с чувств снимают смело ¹¹¹ .

Именно так поступает баронесса Штраль на маскараде.

Арбенин, указывая на маску турчанки, спрашивает князя:

Вы знаете ли, кто она?

Быть может, гордая графиня иль княжна,
Диана в обществе... Венера в маскараде,
И также, может быть, что эта же краса
К вам завтра вечером придет на полчаса,
В обоих случаях вы, право, не в накладе¹¹¹.

Маска уравнивает в правах светскую даму и продажную женщину, но первая сочла бы оскорблени-

ем, если б ей сказали, что она была на маскараде в доме Энгельгардта.

Услышав слова князя, что он под маской узнал иных из наших дам:

Конечно, вы охотницы рядиться,
баронесса восклицает горячо:

Я объяснить вам, князь, должна,
Что эта клевета нимало не смешна.
Как женщине порядочной решиться
Отправиться туда, где всякий сброд,
Где всякий ветреник обидит, осмеет;
Рискнуть быть узнанной,— вам надобно решиться
Отречься от подобных слов¹¹².

Лермонтов знал, что среди замаскированных дам в доме Энгельгардта бывают не только «Дианы» и «Венеры», но и императрица. Тем более дерзким вызовом являлась его драма.

Цензор П. Ольдекоп писал в рапорте: «Я не понимаю, как автор мог допустить такой резкий выпад (la diatribe suivante) против маскарадов в доме Энгельгардта»¹¹³. В рапорте о второй редакции драмы тот же цензор писал: «В новой переделке (édition) мы находим те же самые непристойные нападки (les mêmes attaque) на костюмированные балы в доме Энгельгардта, те же дерзости (impertinences) против дам высшей знати (haute noblesse)»¹¹⁴.

Дерзости эти были тем более «возмутительны», что среди этих дам высшей знати находилась императрица — о посещении ею маскарадов в доме Энгельгардта сообщали, как мы видели, газеты.

Рассуждения Булгарина о необходимости допустить в общество, где присутствуют представители высшего света, купцов и чиновников вызвали возражения. Так, П. П. Свињин, редактор-издатель «Отечественных записок», вступил в полемику с «Северной пчелой», осудив заодно маскарады как увеселение, чуждое русскому духу и завезенное с Запада. Свињин любил прибегать к казенной, псевдопатриотической фразеологии. Выступая в качестве защитника исконных «русских начал», он писал: «Я сколько по обязанности журналиста, а более того еще по старинной страсти к любопытству, не пропустил ни одного почти маскарада, данного в доме



М. Ю. Лермонтов

г-жи Энгельгардт, и вопреки распространению европейских обыкновений на Руси радуюсь, что [несмотря] ни [на] пышные объявления газетчиков, ни [на] предварительные слухи, разносимые о великолепии здания, прелестях и выгодах сего нового общественного заведения, русская публика не изменила своему равнодушию к общественным веселостям»¹¹⁵. Предложение посещать маскарады представителям низших сословий представляется Свиныну во многих отношениях пагубным. «Весьма ошибаются те, кто думает, что сии маскарады облегчат возможность для небогатых чиновников доставить семействам своим удовольствия высшего сословия. Неужели толкаться в одной зале с особами высшего сословия значит наслаждаться удовольствием, им свойственным? Может ли небогатый человек доставить часто своему семейству сии удовольствия, платя за вход по десять рублей с персоны?»¹¹⁶.

Пером Свинына водили отнюдь не заботы о бедных чиновниках, но совершенно другие побуждения. Он писал о том, что «напрасно они думают, что веселятся одни только высшие сословия на блестящих, великолепных балах: напротив, вряд ли не более истинного веселия в собраниях посредственного [среднего] равного состояния; вряд не более ли, не радушнее ли прыгают под одну скрипку, чем под огромный оркестр». И, наконец, сбросив маску, Свинын заявляет: «Я думаю даже, что в земле, где положены непреодолимые преграды между сословиями не одним богатством, там сближение оных невозможно и даже вредно». И если маскарады посещают представители высшего общества, а там чаще всего раздаются «пищание масок на французском диалекте», то низшим сословиям, по мнению Свинына, «свойственна любовь к семейной, тихой, домашней жизни»¹¹⁷.

Выступление Свинына против маскарадов не встретило поддержки, тем более что Николай I и его жена, неоднократно посещая дом Энгельгардта, как бы взяли его под защиту.

На маскарадах Энгельгардта бывали, разумеется, не только представители знати, светские дамы и дамы полусвета, «золотая молодежь». Бывал на них и М. Ю. Лермонтов, знавший В. В. Энгельгард-

та. Сын Василия Васильевича был товарищем поэта по юнкерскому училищу.

В 1839 году писатель Н. Неверин опубликовал рассказ «Маскарад», действие которого происходит в доме Энгельгардта. Одним из главных героев этого произведения является поэт Н-нь, в котором трудно узнать Пушкина. Н-нь не пропускает ни одного маскарада, внимательно наблюдая за поведением дам и мужчин. Рассказ этот рисует живую картину нравов светского общества.

«Было одиннадцать. Комнаты Энгельгардтова дома пестрели разноцветными костюмами. Вдруг дверь в прихожую отворилась. Вошла дама в черной маске. (...)»

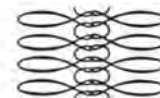
Между тем в зале уже начиналось движение, настал законный час непринужденной веселости. Маскарад одушевился, все старались любезничать; все шутили и позволяли шутить с собой. Маскарад, как известно, свет наизнанку. Мужчины скромничают и порой даже краснеют. Женщины бегают за мужчинами, шепчут им любовные признания, назначают свидания, упрекают в ветрености. (...)»

У дверей залы, при входе в буфет, на высшей эстраде сидела неподвижно черная маска. Только по сверкающим глазам можно было угадать, что она следила кипучее движение бала и наблюдала за проходящими. Кто-то за дверьми сказал:

— Здравствуй, Н-нь!

Н-нь бранил маскарады. Для удовольствия бранить он бывал на всех маскарадах, приезжал одним из первых, уезжал одним из последних; нередко там ужинал и после каждого маскарада писал бессмертные стихи в альбом смутных красавиц»¹¹⁸.

В 1835 году у Энгельгардта была отнята привилегия на устройство маскарадов. Но это не означало, что дом опустел. Напротив, зала его наполнялась посетителями, которых привлекали выступления певиц и певцов, пианистов, скрипачей, виолончелистов и других музыкантов. Дом Энгельгардта сделался центром музыкальной жизни Петербурга.



В концертном зале дома Кусовникова — Энгельгардта с начала века до 1846 года выступали крупнейшие пианисты России и Западной Европы, представители различных исполнительских школ: Дж. Фильд, М. Шимановская, А.-К. Бельвиль-Ури, А. Гензельт, К. Плейель, А. Дрейшок, К. Майер, Л. Мейер, А. Герке, С. Тальберг, Ф. Лист, К. Шуман, А. Г. Рубинштейн. Их концерты получили непосредственное отражение в печати. Разумеется, восприятие искусства этих художников слушателями и критикой отнюдь не было однозначным — но ведь несходными были и исполнители.

Но именно противоречивость и пестрота суждений — от восторга до резкого неприятия — представляет интерес для характеристики слушательской массы и ее духовного уровня. Конечно, в рамках данной работы, посвященной частной теме, невозможно дать исчерпывающую картину концертной жизни Петербурга рассматриваемого периода.

Развитие фортепианного исполнительства в России первых десятилетий XIX века неразрывно связано с творческой деятельностью Джона Фильда и созданной им школой. Его искусство явилось в глазах многих, прежде всего М. И. Глинки, нормой и образцом совершенства. М. И. Глинка писал: «Хотя я слышал его [Фильда] не много раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую, отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату... Игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна, но он не обезображивал искусства шарлатанством и не рубил пальцами котлет, подобно большей части новейших модных пианистов»¹⁹.

Поэтическое, вдохновенное искусство Фильда — исполнителя и композитора — В. Ф. Одоевский противопоставлял исполнительству виртуозов, демонстрирующих техническое совершенство и в жертву ему приносящих содержание. «...Везде первый аккорд... [Фильда] уже уничтожал всех его соперников; под пальцами Фильда фортепианы делаются совсем другим инструментом; он господин своего



Дж. Фильд (гравюра Г. Янова)

инструмента, когда соперники его — только хорошие управители»¹²⁰.

Искусство Дж. Фильда можно условно назвать преромантическим; в нем главенствовало лирическое, поэтическое, мечтательное начало. Ф. Лист писал в статье «Джон Фильд и его ноктюрны»: «Никто не смог вновь достигнуть этих трепещущих, подобно золотой арфе, звучаний, этих полувздохов ветерка, которые, тихо жалуясь, истаявают в исполненном страданья блаженстве.

Никто не отважился на попытку создать нечто подобное, в особенности никто из тех, кому довелось слышать исполнение Фильда, или, верней, Фильда, погружавшегося в грезы своих сочинений, в те моменты, когда он, не связывая себя нотами и непрерывно обвивая свои мелодии новыми арабесками и цветочными гирляндами, целиком отдавался вдохновению минуты»¹²¹.

«Любимый ученик Клементи, [Фильд] был посвящен этим большим мастером в тайны прекраснейшего исполнения той эпохи и перенес их на поэтический жанр, в котором и создал неподражаемый образец произвольной грации и меланхолической наивности... Он был представителем одного из тех подготовительных направлений, которые встречаются лишь в известные периоды искусства, когда появляются в нем новые родники»¹²².

Искусство Фильда, исполнительское и творческое, отвечало вкусам слушателей 10—20-х годов XIX века, оно было созвучно элегической поэзии Жуковского и Батюшкова, в нем слышались отзвуки оссиановских поэм, идиллических образов, меланхолических, таинственных и просветленных. По словам Р. Шумана, Фильд «возлюбленный того сумеречного часа, когда солнце уже зашло и когда в душах пробуждается вечная тоска по родине. Напоминать ли тем, кто его знает, о тех мгновениях, когда они продолжали прислушиваться к музыке, уже умолкнувшей»¹²³.

Погоня за внешними эффектами, демонстрация трудностей, которые призван победить исполнитель, вызывали протесты музыкальных критиков. Им противопоставлялся Фильд. В. Ф. Одоевский писал в рецензии на концерт пианиста Вольфа, что, исполняя

пьесу С. Тальберга, он «прибавил новые эффекты для фортепиано, но жаль, что они часто требуют от этого инструмента то, чего он дать не может. Вся задача нынешней фортепианной музыки состоит в том, чтобы посадить за фортепиано человека с двумя руками, а слушатель подумал бы, что у него их четыре. Скажите, почему не сесть бы двоим за фортепиано, так делали в старину Фильд с Гуммелем... и было не дурно». Попутно Одоевский бросает замечание, что «нынешняя игра наизусть есть незаконная дочь импровизации»¹²⁴.

В оценке любого пианиста основным критерием являлось сравнение с Фильдом, — то, в какой мере он приближается к великому музыканту — не по силе таланта, но по характеру исполнительства.

И вполне закономерно — наибольший успех в России имели пианисты, в той или иной степени близкие Фильду. Это в полной мере относится к польской пианистке Марии Шимановской, которую даже называли ученицей Фильда. Она приехала в Россию, овеянная мировой славой. Ее талантом восхищался И. В. Гёте.

Эккерман записывает (27 октября 1823 года): «Молодая польская дама, мадам Шимановская, в честь которой [Гёте] был устроен праздничный вечер, мастерски играла на рояле и привела в восхищение все общество. Я узнал также, что этим летом Гёте познакомился с нею в Мариенбаде и что она приехала его навестить»¹²⁵. Эккерман приводит запись своей беседы с Гёте о Шимановской: «Говорят, что она очень хорошо играет», — прибавил я. «Превосходно», — сказал Гёте. <...> «Она не только большой виртуоз... Она обладает мастерскою беглостью, прямо поразительной». «Достаточно ли у нее силы?» — спросил я. «Да, и сила большая», — сказал Гёте, — и это в ней самое замечательное, потому что обычно женщины ее не имеют»¹²⁶.

«24 октября 1823 года. Вечером был у Гёте. Госпожа Шимановская исполняла свою фантазию на рояле. Гёте, весь погруженный в слух, казался очень растроганным и взволнованным»¹²⁷.

Гёте 1 декабря 1831 года рассказал Эккерману о том, как им создавался поэтический цикл «Трилогия страсти»: «Сначала я, как вы знаете, написал

только Элегию, как самостоятельное стихотворение, потом меня посетила Шимановская, которая была в то лето вместе со мной в Мариенбаде, и ее пленительные мелодии разбудили в моей душе отзвук юношеских блаженных дней. Строфы, посвященные мною этой моей приятельнице, по размеру стиха и тону совершенно таковы же, как Элегия и потому совершенно сливаются с ней»¹²⁸.

В стихотворении «Примирение», навеянном игрой М. Шимановской, поэт преодолевает мучительное чувство скорби и отчаяния, которым проникнута Элегия.

Ведет к страданию страсть. Любви утрата
Тоскующей душе невозместима.
Где все, чем жил ты, чем дышал когда-то,
Что было так прекрасно, так любимо?
Подавлен дух, бесплодны начинанья,
Для чувств померкла прелесть мирозданья,
Но музыка внезапно над тобою
На крыльях серафимов воспарила,
Тебя непобедимой красотой
Стихия звуков мощных покорила.
Ты слезы льешь? Плачь, плачь в блаженной муке,
Ведь слезы те божественные звуки¹²⁹.

Выступления М. Шимановской на ее родине, в Польше, вызвали поток разноречивых отзывов. Так, в 1827 году в одной из польских газет разгорелась дискуссия о Шимановской, в которой победу одержал, что признал один из участников спора, — музыкальный критик, скрывший свое имя под инициалами М. М. Его статья является содержательной и глубокой характеристикой замечательной пианистки. Приведем фрагмент ее.

«Существуют два типа игры на фортепиано и как бы две отдельные школы: свойство, характеризующее первую, созданное прославленным Клементи, а усовершенствованное его учениками — Фильдом, Кленгелем и др. — это изысканный вкус, деликатность и, осмелюсь сказать, точность музыкальной фразировки; в другой школе главенствует техника, отличающаяся необычайной легкостью преодоления трудностей. Стиль первой школы можно было бы уподобить вдохновенной лирической поэзии, второй — рифмованной прозе. Обе школы обладают своими достоинствами и красотой. Но пер-



М. Шимановская
(с гравюры И. Олешковича)

вая в большей степени сродни природе, вторая — искусству. Способ прикосновения к клавишам пианисты называют туше, происходящий от французского *toucher*. А это техническое выражение почти тождественно интонации, штриху на скрипке. Туше определяет не только звук, но в определенной степени характер названных выше школ. [Особо отметим] округлость и полноту туше г-жи Шимановской, чарующую простоту и высокое чувство стиля ее игры, отказ от изысканных или искусственных украшений, уродующих гармоническую фразировку. <...>

В игре М. Шимановской, — утверждает далее рецензент, — достигнуто единство всех элементов. Техника подчинена выразительности и никогда не является самоцелью. Поразительные переходы от мощного *fortissimo* к *pianissimo*, от *pianissimo* к *crescendo*, от *crescendo* к *decrescendo* поражают знатоков. Ее исполнение приближается к пению человеческого голоса — особенно в адажио. И это едва ли не самая характерная черта ее исполнительства»¹³⁰.

Неудивительно, что искусство польской пианистки очаровало русских слушателей.

«Игра на фортепиано г-жи Шимановской соединяет легкость, блеск и нежность с особенными свойствами польской нации в игре и сочинениях музыкальных. Метод г-жи Шимановской — метод Фильда, хотя сия художница никогда не знала нашего виртуоза, не изучала его методы»¹³¹.

«Она заставила петь свой неблагодарный инструмент. Большую пользу в этом отношении ей принесла возможность изучить методу первых певиц Европы, в особенности близкое общение с госпожой Пастой.

Она подражает итальянским певицам, порою так же, как они, прибегает к обильной орнаментике (украшениям — *une profusion de broders*), которые не всегда уместны, и нередко не считается ни с темой, ни с метром исполняемой пьесы»¹³².

В искусстве М. Шимановской органически сочетались романтическая одухотворенность и виртуозность. Критики особенно выделяли певучесть ее игры, сопоставляя ее со звучанием человеческого го-

лоса. «Какое чувство, какой жар в игре, — восклицал один из рецензентов. — Не знаем, чему удивляться, нежности ли в переходах из тона в тон, из ноты в ноту, или блеску в высоких пассажах, певкости (*cantabile*) при сочетании даже отдаленных нот, не только обыкновенных постепенных пассажей. Не говорим о ловкости и быстроте, это необходимые условия виртуоза! Но в игре г-жи Шимановской есть душа — и вот все, что мы можем только сказать для объяснения наших ощущений»¹³³.

И в другой рецензии:

«Она восхитила всех своей прелестною игрою, в которой соединены с необыкновенным искусством чувство, жизнь и то высшее понятие гармонии, которое сообщает музыке силу трогать сердце. Это можно назвать поэзией музыки. Фортепиано одушевилось игрою сей артистки. Знатоки, вообще скупые на похвалы, говорят, что г-жа Шимановская несравненна в *legato* и *cantabile*, что она с чрезвычайной выразительностью передает блестящие мысли композитора и весьма искусна в побеждении трудностей, не развлекая сим внимание слушателей. Любители музыки восхищены приятным слиянием тонов, так сказать, певкостью нот, искусным переходом от одного тона к другому с движением душевным и вообще легкою, свободною игрою, чувством в выражении мелодии. Вот, что мы слышали со всех сторон в концерте и сообщали публике»¹³⁴.

Известный бытовой интерес представляют сведения о составе слушателей и их отношении к пианистке.

«Несмотря на самую дурную погоду и на распутицу, собрание публики было значительное. Лучшее общество (*la haute société*) украсило сей концерт своим присутствием. Можно сказать, что горизонт усеян был звездами. Дам было весьма много. После каждой паузы во время игры г-жи Шимановской громкие рукоплескания раздавались в зале»¹³⁵.

Преобладание представительниц и представителей высшего общества на концерте объясняется тем, что в 1827 году М. Шимановской было пожаловано звание придворной пианистки императрицы.

Подчеркивая неразрывную связь пианистки с ее

родиной, Адам Мицкевич писал в стихотворении, ей посвященном (1827).

В каких краях ты б ни блистала мира,
Повсюду видели в тебе кумира.
Певцы, которых всюду лаврами венчали,
Напевом сотен арф тебя встречали.
Вдруг слышишь ты, смущением объята,
В хор ангелов, в ликующие крики
Ворвался голос незнакомый, дикий,
Как будто селянин попал в палаты,
Всех растолкал, спеша к тебе навстречу,
Приблизился, обнял бесцеремонно;
Но будь, царица звуков, благосклонна:
Ведь то твой старый друг — звук
польской речи¹³⁶.

Значительная часть критики придавала решающее значение в оценке искусства пианистов певучести и особое внимание уделяла ей, а не технической беглости, утверждая, что достоинство пианиста определяется именно тем, как он передает кантилену, медленную часть пьесы, а не стремительную, быструю.

Противопоставляя М. Шимановскую другим пианистам, представителям чисто виртуозной школы, критики особо отмечали поэтичность ее исполнительства, отсутствие погони за успехом.

«С некоторого времени совершенство в игре на фортепиано определяется публикой по мере скорости или, лучше сказать, летучести игры в разыгрывании трудных нот. Артист, разыгравший с невероятной быстротой несколько аллегро и вариаций, может быть уверен, что его заглушат рукоплесканиями. В этой коловоротной быстроте пассажей, трелей и беспредельной дробности чувство слуха не может передать впечатлений душе, потому что невозможно понятию постигнуть мелодию в этом всеобщем движении клавиш. Таким образом из фортепиано сделали какую-то машину для пробования упругости мускулов и скорости в пальцах. На адажио вовсе не обращалось внимания, и в новых концертах, сочиненных для фортепиано, адажио представлены почти всегда оркестру, а виртуоз выказывает свое искусство в одних аллегро. Мы, напротив того, как в поэзии, так и в музыке, ищем идей, чувства, душу, и быстроту в игре почитаем механиз-

мом, принадлежностью искусства, но не существом одного. В этом отношении г-жа Шимановская превосходит многих отличных артистов. Одушевленная игра ее на фортепиано трогает сердце. Она несравненна в адажио, и каждой ноте умеет сообщить особенную выразительность, понятную музыкальной душе. Игру г-жи Шимановской можно назвать красноречивым пиитическим рассказом мыслей композитора. Нежность приемов и ударений по клавишам, слияние тонов и, как мы уже говорили однажды, певкость, или *cantabile*, при необыкновенном чувстве, суть отличительные черты игры г-жи Шимановской»¹³⁷.

Дом М. Шимановской, поселившейся в Петербурге, посещали Пушкин, Вяземский, Грибоедов, Жуковский, Михаил и Матвей Виельгорские. В альбом пианистке Пушкин вписал строки из второй сцены «Каменного гостя», быть может, навеянные ее игрой.

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь — мелодия.

М. И. Глинка вспоминает в «Записках», что в 1827 (1828 — А. Г.) году он познакомился с известной фортепианисткой Шимановской. «Я был *maestro* на музыкальных утрах Шимановской, [где] исполняли иногда и мою музыку. Там, если не ошибаюсь, встретился я с известным поэтом Мицкевичем».

Вспоминая впечатление от услышанного им рогового оркестра, Глинка замечает: «В особенности производила волшебный эффект пьеса Шимановской «Вилия», состоящая вся из арпеджий»¹³⁸. Глинка включил это произведение в изданный им «Лирический альбом». «Вилия» — песня из поэмы А. Мицкевича «Конрад Валленрод», пользовавшаяся популярностью у русских читателей. На тексты Мицкевича М. Шимановская сочинила ряд романсов, в том числе балладу «Альпухара», также входящую в состав поэмы «Конрад Валленрод».



В 1833 году в Петербурге и Москве выступала пианистка А. К. Бельвиль-Ури (1808—1880), ученица К. Черни. Ее концерты вызвали оживленную полемику. Первым на ее концерт откликнулся замечательный музыкант Н. Гилью, указавший как на главное достоинство исполнительницы то, что она «владеет в высочайшей степени даром заставлять говорить клавиши. Вот почему всякий раз слушаешь ее с новым, возрастающим удовольствием».

Г-жа Бель[виль]-Ури стоит ныне в одном из почетных мест между великими пианистами Европы... Невозможно более выказать в один раз и чувства, и блеска, и верности. Сии качества обыкновенно бывают разделены и сливаются в одно лишь у виртуозов первостепенных»¹³⁹.

Эта восторженная оценка показалась В. Ф. Одоевскому преувеличенной. Он назвал похвалы пианизму Бельвиль-Ури «чрезмеру льстивыми» и незаслуженными. «Игра г-жи Бель[виль]-Ури бесспорно имеет свои достоинства; прикосновение ее к клавишам (*touché*) сильно, исполнение трудностей блистательно, но талант ее, нисколько не трогая сердца, не волнуя души, удивляет только слух и взоры. И где же, где это неподражаемое выражение? Где это превосходное пение, в недостатке которого Гилью так неосторожно упрекает вообще всех пианистов и которое исключительно и в высочайшей степени приписывает он игре одной г-жи Бель[виль]-Ури? Признаюсь, или вовсе не понимаю в точности, что такое пение, или г. Гилью не имел счастливого случая слышать истинно неподражаемого нашего пианиста Фильда».

Одоевский в качестве коренного недостатка Бельвиль-Ури указал на то, что она не применяет педали, тогда как она особенно необходима «в *cantabile*... Во всех концертах Гуммеля, Фильда, Мошелеса, Калькбреннера и др., везде, где только начинается *cantabile*, так уже и действует педаль. Сам Фильд, искусству пения которого еще недавно удивлялись в Париже и Лондоне, играл свои восхитительные ноктюрны, непрестанно употребляя педаль. Где же Бель[виль]-Ури показала необыкновенное пение? В сочинениях Пиксиса и Герца? Там весьма мало пения».

Единственное достоинство исполнительницы Одоевский увидел только «в сильной, отчетливой и быстрой игре»¹⁴⁰.

Если рецензия Гилью грешила преувеличением, то отзыв Одоевского был несправедливо придиричив и преуменьшал дарование замечательной пианистки. Ее достоинства отнюдь не ограничивались только виртуозной техникой. Она была глубоким и вдумчивым музыкантом.

Одоевскому возразил Н. Б. Голицын. Он писал о том, что «имел весьма часто неоценимое удовольствие слышать ее [Бельвиль-Ури] в домашних условиях и восхищаться, и даже аккомпанировать ей в бетховенской музыке,— сем камне преткновения для всех пианистов. Смело могу сказать, что никогда мне не приходилось ни в России, ни вне оной, слышать сию музыку, выраженную с такими оттенками, таким чувством и душою, как слыша от г-жи Бельвиль-Ури. Будучи сам страстным обожателем бетховенских творений, я часто слышал, как разыгрывают оные те артисты, о которых упоминает наш критик, но никто из них не произвел во мне сего же восторга... тут и сам Бетховен не нашел бы лучшего исполнения. По такой музыке должно судить о настоящем достоинстве пианиста, а что касается творений Герца и подобных фигляров, то я об исполнении их прыжков (*salto mortale*) не намерен распространяться, ибо я видел *Фуриозо* и *Киабини*¹⁴¹, которые удивляли меня еще более».

Кто не слышал превосходного большого Трио В-дур Бетховена (ор. 97), игранного г-жой Бельвиль-Ури, тот не имеет понятия обо всех сокровищах, скрывающихся в сем бессмертном творении.

Можно утвердительно сказать, что ни один из упомянутых в статье нашего критика пианистов не выразит ни классической, а особенно бетховенской музыки с большим чувством, чем г-жа Бельвиль-Ури. Фильд первый из оных, без всякого сомнения, играет превосходно, но разыгрывает (увы!) только свои сочинения, которые твердит, как школьник, а до Бетховена он еще не поднимался. Надобно глубокое музыкальное чувство и большое познание музыки, чтобы вполне выразить все красоты, которыми усеяны творения сего исполина»¹⁴².

Спор продолжался и далее. Возражая Одоевскому, Голицын вновь коснулся вопроса об отношении Фильда к Бетховену: «Сколько раз я сам убеждал его [Фильда] сыграть мне что-либо из многочисленных творений сего гения [Бетховена], но он отвергал их, как музыкальные бредни»¹⁴³.

Голицын откликнулся на исполнение Бельвиль-Ури Пятого концерта Бетховена: «Сие удивительное творение было исполнено с совершенством, при коем умолкает самая придирчивая критика»¹⁴⁴.



Среди петербургских пианистов рассматриваемого периода большой популярностью пользовался А. Л. Гензельт (1814—1889), чью исполнительскую манеру музыкальные критики сравнивали с фильдовской. Его поклонниками были такие музыканты, как Ф. Лист, А. Г. Рубинштейн, М. А. Балакирев. По словам Одоевского, Гензельт соединяет «в своем редком таланте... чудные качества блистательного фортепианиста и первоклассного сочинителя, полного страсти, огня, одушевления... с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом». Его пианизм свободен от вычур и «беззаконных намерений истребить фортепиано...: достоинство Гензельта состоит в том, наиболее, что он умеет быть увлекательным, не выходя из пределов инструмента; его фортепиано не барабан, не пушка, не гитара,— но фортепиано во всей своей полноте, сохраняющее беспрерывно свой блистательный характер; ...; его блистательные пассажи не пустой грохот, но новые, полувоздушные сопряжения звуков, возможные исключительно лишь на сем инструменте. Мы уже не говорим о механизме его пальцев; ...; этот механизм доведен им до непонятной степени совершенства, особенно в левой руке, по обыкновенному порядку вещей более слабой, нежели правая. <...> Для помнящих незабвенного Фильда мы скажем только одно слово, которое даст им полное



А. Л. Гензельт

понятие о Гензеле: в нем возродился Фильд, обогащенный всеми тайнами новейшего искусства»¹⁴⁵.

Восторженную характеристику Гензеля оставил музыкальный критик М. Д. Резвой: «Игра его исполнена огня, силы, чувства, выражения, мягкости, вкуса, вдохновения. Если по исполнению поставить его на одну ступень со знаменитым Тальбергом, то он имеет над ним большой перевес по своим сочинениям, в которых отражается могущественная творческая сила самобытного гения. Гензельт есть явление совершенно поэтическое. Тальберг, Лист и Шопен принадлежат столько же своему искусству, сколько миру, в котором живут. Гензельт весь сосредоточен в своем искусстве. Он отделен от света, он, как младенец, не знаком с прозой житейских потребностей и отношений»¹⁴⁶.

Определяя эстетическую позицию музыканта, М. Д. Резвой писал: «Убегая холодности и сухости записного классика, [он] не впадает в безотчетность буйного романтика, отклоняясь от злоупотреблений новейших школ, он воспользовался однако нововведениями и усовершенствованиями по части механики. Нет трудностей, которые бы затрудняли его. Гаммы его обеими руками равно превосходны, быстрота и притом отчетливость в пассажах неимоверна. Руки его, хотя и не большие, но так приспособлены к инструменту, что он свободно берет и выдерживает дециму крайними пальцами, между тем как средние выделяют различные фигуры. Иногда он одною из рук своих (все равно — правой или левой) делает сложный и претрудный пассаж, между тем как большой палец или мизинец той же руки производит скачками на большое расстояние плавное и неразрывное пение»^{146a}.

Наряду с Гензелем особое внимание петербургских слушателей привлекал А. А. Герке (1812—1870), синтезировавший достижения европейских пианистических школ: он был учеником Фильда и совершенствовался у Ф. Калькбреннера и И. Мошеле. Талантливый исполнитель, он стал замечательным педагогом. У него обучались игре на фортепиано М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, В. В. Стасов и другие. В отличие от многих современников, как бы остановившихся в своем развитии, Герке

горячо откликнулся на появление Листа и с симпатией отнесся к творчеству композиторов «Могучей кучки». Он участвовал в концертах Бесплатной музыкальной школы. Один из современников писал о нем: «С какой бы стороны мы ни рассматривали его талант, он выдержит самую строгую критику. Герке — артист во всем смысле сего слова. На сей раз он предстанет с концертом и вариацией на Моцартову тему».

Рецензент особо отметил факт, что в программу включено «сочинение Шопена. Сей сочинитель, уже прославившийся в Париже, еще у нас неизвестен... нашим меломанам верно любопытно будет с ним познакомиться. В сочинениях его (речь шла о Первом концерте. — А. Г.) сколько можем судить [по фортепианной партии]... мы видим много нового. Механизм неимоверный, все пассажи кажутся обширны. Если оркестровка соответствует, то сей сочинитель вышел из ряда обыкновенных пианистов... Без Герке нам бы долго не удалось слышать его концерт, требующий при окончательном механизме [совершенной технике] необыкновенного усилия со стороны исполнителя»¹⁴⁷.

Герке принадлежит заслуга ознакомления русских слушателей с творчеством Шопена. Длительное время было распространено ошибочное представление о том, что фортепианные произведения польского композитора ставят перед исполнителями непреодолимые технические трудности. Так, В. П. Боткин писал, что «творения Шопена... уже года три или четыре лежат в здешних нотных магазинах; до сих пор, кажется, еще никто не пытался преодолеть необычайные трудности, которыми наполнены эти творения. Если Шопен решится когда-нибудь писать человеколюбивее, если он будет хотя несколько щадить физические способности фортепиано, то он, конечно, займет почетное место в числе известнейших композиторов. Творения его отличаются большим изяществом, певкостью в *capabile*, оригинальностью в идеях и пассажах; аккомпанементы его иногда сложны, но между тем в них заметна рука мастера своего дела. Концерт *mineur*, сыгранный г-м Герке, достоин быть в репертуаре лучших фортепианистов»¹⁴⁸.

прочным, остепенившимся, не увлекается мимолетными требованиями музыкальной моды; он уверен, с чем нельзя не согласиться, что и в музыке, как она есть, еще много неисчерпаемых источников, еще много тайн непостижных, много действительных трудностей, преодолимых не одними пальцами, но и глубоким чувством. Его концерт, который удалось нам слышать, не имеет тех разрушительных для фортепиано пассажей, которыми отличается новая школа, но то, чего бы не грех иногда пожелать ей: простое, невычурное, но правильное выражение мелодии и щегольство, полувоздушность в блистательных фразах. Недалеко то время, когда в музыке не трудность для пальцев, удовлетворяющая одному любопытству, но трудность выражения, которого требует эстетическое чувство, делается главным делом»¹⁵⁷.

Для Одоевского Дж. Фильд и его последователи, в том числе Ш. Майер, представляли своеобразный рыцарский орден хранителей и защитников истинного искусства, противостоящего разрушительным тенденциям так называемой новой виртуозной школы, главой которой он считал С. Тальберга.

Одоевский в равной мере высоко ценил пианизм и композиторское творчество Ш. Майера. В одной из рецензий он писал: «Концерт г-на Карла Мейера принадлежал... к числу классических. Новый концерт г-на Мейера содержал, действительно, много нового, хотя мы и не слышали в нем подражания Тальбергу. Сочинения г-на Мейера вообще средина между Гуммелем и Фильдом — широкие размеры и моцартовская инструментовка первого и щеголеватость второго. Нельзя не быть особенно благодарными г-ну Мейеру за исполнение фантазии Бетховена с хорами»¹⁵⁸.

Исполнительское искусство австрийского пианиста Леопольда фон Мейера (1816—1883) встретило в России противоречивую оценку музыкальной критики. Одни приветствовали его как яркого, самобытного художника, глубоко постигшего тайны исполнительства, другие укоряли в погоне за внешним успехом.

М. И. Глинка презрительно упомянул о том, что «котлетнейшим образом играл две пьесы собствен-

ного изделия мощный [модный?] пьянист Леопольд Мейер»¹⁵⁹. В. П. Боткин сравнил игру Л. Мейера с фейерверком, который «изумит глаза неожиданностью и быстротой своих разноцветных огней, но последняя ракета лопнула — и в душах слушателей остается странное безалаберное смешение звуков, не имеющих никакого значения. Да, таков вкус публики, скажет нам Мейер. Но если вы истинный художник, если в душе вашей горит огонь вечного духа, решитесь ли вы попирать ногами то, что составляет сущность вашей жизни»¹⁶⁰.

На фоне этих отзывов резко выделяются рецензии В. Ф. Одоевского, казалось бы долженствовавшего присоединиться к оценке Глинки и Боткина. Но противник новой виртуозной школы восторженно приветствовал исполнительство Леопольда Мейера. «Наш Петербург богат пианистами, между которыми, без сомнения, первое место занимают Гензельт, Карл Мейер и Герке; но не будем их сравнивать с Леопольдом Мейером, потому что у каждого своя метода, свои достоинства. Под пальцами г. Леопольда Мейера инструмент получает какую-то особенность, которая не может быть сообщена читателям, если только им не угодно быть слушателями. Как на бумаге выразить его воздушное пианиссимо, его резкие, мелкие и блестящие стаккато, октавы, хроматические гаммы? Не лучше ли сделают наши меломаны, если пойдут собственным сердцем и слухом поверить очаровательные звуки Леопольда Мейера, и тем избавят нас от труда выразить то, что невыразимо. (...) Звуки Л. Мейера имеют особенный отголосок, которым отличался наш незабвенный Фильд. Это такого рода собственность, которая не приобретается трудом, но дается свыше только любимцам Аполлона»¹⁶¹.

И в другой статье: «О Леопольде Мейере не надобно говорить ничего, или написать целую книгу; кто сказал, что уже не может быть ничего нового в мире вообще и в фортепианной игре в особенности? В фон Мейере мы видим представителя фортепианной школы, в которой все ново: выражение, аппликатура, фразы, приемы, положение рук. Здесь не ищите обыкновенных хроматических или диатонических гамм: здесь целые аккорды пролетают в ви-

де гамм; здесь новые сочетания фраз, здесь в одно и то же время полувоздушные гаммы и трели в правой руке, арпеджии в левой, а в середине сильное, выразительное пение, которое, кажется, исполняется третьейею рукою. И сила, и грация, и простота, и роскошь! Действие, производимое г. фон Мейером, невыразимо. Упомянем как об отличии новой школы: необычайную работу для большого пальца и мизинца, почти беспрестанное употребление левой педали (которая сдвигает на одну струну клавиатуру) в *dolce*, и такое сильное ударение о клавиши в *marcato*, что здесь в Петербурге одни фортепиано мастера Вирта могли устоять под пальцами г. фон Мейера; это сильное ударение придает фортепиано звучность и певучесть, какой доселе в этом инструменте не подозревали»¹⁶².

Нет оснований сомневаться в тонком художественном вкусе В. Ф. Одоевского. Остается предположить, что искусство Л. Мейера было явлением более сложным, чем это представляется обычно. Одно только преодоление технических трудностей не могло бы увлечь Одоевского. Что же касается «котлетности», о которой писал Глинка, то этот же упрек, как мы знаем, он адресовал и Листу.

Особое место в ряду пианистов, выступавших в Петербурге в 1839 году, занимает Камилла (собственно Мари-Фелисите) Плейель (1811—1875), впитавшая опыт наиболее прогрессивных школ. Ее учителями были А. Герц, И. Мошелес и Ф. Калькбреннер. Но, не довольствуясь этим, она обращалась за советами к С. Тальбергу и Ф. Листу¹⁶³.

На концерты К. Плейель Одоевский откликнулся сочувственной рецензией. Он писал: «...после нескольких тактов соло (она играла концерт Калькбреннера.—А. Г.) мы скоро уверились, что пред нами художник, обладающий всеми тайнами своего искусства, художник, у которого об имени его учителя не спрашивают, который идет своею, им самим избранною дорогою и прокладывает путь другим. На этот раз чужеземная молва нас не обманула; г-жа Камилла Плейель действительно принадлежит к числу отличнейших клавицинистов нашего времени, и недаром Россини назвал ее *La Malibran du piano* (Малибран игры на фортепиано). <...> Говоря о

г-же Плейель, уже нечего упоминать о чистоте, об отчетливости в блестящих пассажах; все это второстепенные качества, без которых артист в наше время уже не должен являться в публику; не эти качества поразили нас в г-же Плейель; отличительный характер ее игры есть необыкновенная, невыразимая грациозность; каждая фраза, ею сделанная, похожа на игривый, причудливый арабеск, брошенный на полотно рукою искусного живописца; кажется, она так небрежно играет клавишами, а между тем под ее пальцами звуки рассыпаются, как жемчужины, и каждый из них имеет свою округленность, свою полноту, свой оттенок;...»

В исполнении концерта Калькбреннера пианистка решила поставленную композитором задачу. «Сочинитель искал в своем концерте блеска, шеголеватости, грации,— и г-жа Плейель выдержала вполне характер этого рода произведений и умела к нему присоединить ту прелестную, художническую небрежность, которая может быть свойственна лишь артисту-женщине».

В программу концерта была включена фантазия Гуммеля на темы «Оберона» Вебера. «В исполнении этой фантазии г-жа Плейель показала, что ей доступна не одна грация, не один блеск, но и сила, и внутреннее одушевление. <...> ...В сем концерте, несмотря на всеобщий восторг, с которым была принята г-жа Плейель, она не поделилась еще с нами всеми тайнами искусства, ей известными; мы слышали произведения в других родах ею иггранные и не знали чему более удивляться: силе или прелести и оттенкам ее игры, которые невыразимы словами и понимаются только чувством. Недавно на вечере одного известнейшего любителя и знатока музыки (г. М. Ю. В[иельгорского]) г-жа Плейель играла знаменитый Септуор [Септет] Гуммеля — этот камень преткновения для многих клавицинистов; впечатление, ею произведенное на собрание любителей, было неизъяснимо; в своем исполнении г-жа Плейель показала, как живо, пламенно она чувствует музыку и с какою верностью может передавать пальцами свои ощущения; мы, к сожалению, не слышали этого Септуора, но говорим по словам людей, заслуживающих вполне доверенность»¹⁶⁴.

В рецензии на другой концерт: «Что сказать о самой фортепианистке? <...> Мы должны признать, что до *впредь могущих представиться обстоятельств* мы не можем себе вообразить ничего совершеннее ее исполнения сей пьесы [Секстета Г. Онслова], совершенно подходящей к грациозному и блестящему характеру ее игры;... <...> Во второй раз г-жа Плейель играла фантазию Гуммеля. Отчетливость ее игры... знание фортепианных эффектов превосходит всякое описание»¹⁶⁵.

Значительным событием музыкальной жизни Петербурга был приезд в 1839 году С. Тальберга. Пианиста сопровождала мировая слава, и история его соревнования с Листом¹⁶⁶ освещалась в русской печати. С тем большим интересом ожидали петербургские слушатели встречи с «первым пианистом мира», как поспешили его окрестить поклонники. Тальберг имел в Петербурге огромный успех. Им восхищались, его прославляли на все лады. Но это было восхищение изумительной, блистательной техникой, виртуозностью, искусством преодоления трудностей. Даже Ф. В. Булгарин писал о том, что «чувство, возбужденное в нас Тальбергом в первом его концерте, есть — *удивление*. Во всех концах залы мы слышали повторение «удивительно, непостижимо!» Мы думаем, что механизма игры невозможно подвинуть далее ни на волос. Задача уже решена.

У Тальберга, кажется, *три руки*. Среди труднейших пассажей, исполненных с быстротою молнии, октавами, вы всегда слышите тему, играемую будто бы *третьей рукою*, между тем как *две руки* разыгрывают, в двух различных тонах, вариации и фантазии на эту же тему, играемую *третьей рукой*. Как это делается, не знаем».

По мнению Булгарина, Тальберг достиг в техническом мастерстве крайней точки. «Далее идти некуда...

Нужно ли говорить о нежности его игры, о фильдовской силе, о непостижимой быстроте, отчего тоны сливаются по воле виртуоза». Характерное для издателя «Северной пчелы» сопоставление: Тальберг «то же в сравнении с другими артистами, что Ротшильд в сравнении с другими банкирами»¹⁶⁷.



С. Тальберг

«Игра Тальберга имеет две характеристические стороны: грациозность исполнения темы и непостижимое побеждение трудностей в изобретенных самим виртуозом фантастических пассажах на тему». Булгарин понимает под словом *г р а ц и о з н о с т ь* непринужденное изящество, импровизационность. И хотя «грациозность», как ранее утверждал Булгарин, одна из основных черт искусства пианиста, оказывается, что «в игре Тальберга трудности [то есть преодоление их] преобладают над грациозностью».

На вопрос, им поставленный, можно ли после Тальберга слушать других пианистов, например, А. Гензельта и К. Плейель, — Булгарин отвечает утвердительно: «Гензельт также великий виртуоз, создавший свой собственный род игры. Игра г-жи Плейель удивительно грациозна, и мы тотчас после Тальберга готовы слушать Гензельта и г-жу Плейель»¹⁶⁸.

На концерты Тальберга откликнулось большинство музыкальных критиков. Глубокую характеристику его дал В. Ф. Одоевский, признавшийся, что он не сразу решился писать о том впечатлении, которое на него произвел пианист. Особенность исполнительской манеры Тальберга, по мнению Одоевского, заключается в том, чтобы «сделать первенствующий голос или так называемое *пение* совершенно независимым от других голосов, и второе — достигнуть до того, чтобы пение ограничивалось не одною правою или одною левою рукою, но делилось между ними, и несмотря на то, сливалось бы в эффекте. (...) Иногда поющий голос тянется тихо, спокойно, а над ним, так сказать, носятся плески игривых, блестящих и едва слышных арпеджий; эти арпеджи час от часу усиливаются, соединяются с другими, а голос поет все тихо и спокойно, но внятно; наконец самый голос усиливается, к нему присоединяется другой, столь же внятный и выразительный, а сопровождение не прерывается, напротив, крепчает; кажется, фортепиано достигло до самой высшей степени своей силы, но слышны еще новые неожиданные звуки, и все сливается в огромное сложное фортиссимо, в котором явственно слышен каждый голос, как будто здесь несколько инструментов, с

тою разницею, что они вполне подчинены одному чувству, одной воле...»¹⁶⁹

В. В. Стасов, вспоминая музыкальные впечатления своей молодости, писал: «Главным предметом нашего [его и Серова] восхищения были Тальберг, Росси [Г. Зонгар] и Паста. В те времена Тальберг считался по всей Европе ровней и соперником Листа, не только в сочинениях, но и по исполнению. Мы, конечно, вполне этому верили. Не слышав Листа (Тальберг приехал в Петербург в 1839 году, то есть за три года до гениального музыканта. — А. Г.), мы приходили в беспредельный восторг от игры Тальберга — конечно, до тех пор мы ничего подобного не слышали; впрочем и действительно способ игры и выражение Тальберга, способ употребления им фортепиано были совершенно новы и своеобразны, быть может, всего более, благодаря изумительным усовершенствованиям в фортепианной конструкции, произведенным Эраром в Париже, и Тальберг тотчас же воспользовался новооткрытыми способностями фортепиано и направил к тому все свои сочинения. Тягучесть тона в мелодиях, блеск и легкость в пассажах, окружавших мелодию, как кружево, и сыпавшихся золотистыми каскадами — это было ослепительно для всей тогдашней Европы, разумеется, выходило таковым и для нас. Услыхав раз Тальберга у принца (Ольденбургского, директора училища правоведения. — А. Г.), мы все, училищные музыканты, выпрашивали себе потом отпуски на многие его концерты в Большом театре или Энгельгардтовой зале. В одном из них мы были вместе с А. Н. Серовым в ложе, оба были одинаково восхищены и (как читатель может увидеть из напечатанных мною писем Серова) мы оба продолжали восторгаться Тальбергом вплоть до самого приезда Листа в 1842 году»¹⁷⁰.

В 1840 году в Петербурге выступил впервые выдающийся чешский пианист Александр Дрейшок (1818—1869), надолго связавший свою жизнь с Россией как исполнитель и, главным образом, как педагог. По приглашению А. Г. Рубинштейна он стал профессором Петербургской консерватории.

А. Дрейшок был пианистом-виртуозом; техническое совершенство его игры, в особенности левой

руки (для нее он сочинил ряд произведений), поражало современников. Однако было бы неверно считать, что именно техническое совершенство составляло суть его мастерства. Он был подлинным поэтом фортепиано, вдохновенным интерпретатором произведений Шопена, Шуберта, Бетховена, Листа. Современники сравнивали его с Тальбергом и отдавали предпочтение Дрейшоку, а иные ухитрялись поставить его выше Листа. В нем видели ярчайшего представителя новой пианистической школы.

Уже первое выступление А. Дрейшока в Петербурге сопровождалось шумным успехом. На его концерте «были только записные знатоки, страстные любители и любительницы музыки и первые виртуозы здешние и приезжие, и все приведены были в восторг гениальной, одушевленной, чудною игрою г. Дрейшока. Вы восхищались Тальбергом, послушайте же Дрейшока, и вы увидите разницу. Чудному механизму Тальберга Дрейшок сообщил жизнь, душу, чувство и все, что в других виртуозах было только искусством, проворством игры, так сказать, штуками, доведено Дрейшоком до высочайшей степени музыкальной. Это просто чудо из чудес... Он сделал из фортепиано какой-то особенный инструмент, который поет, как скрипка, и гремит, как полный оркестр. Дрейшок — просто феномен. «Песни без слов» точно песни в полном значении слова. Флажолеты его — прелесть и подражание аккомпанементу колокольчика, собственная его выдумка — удивление! Вариации, иггранные им *одной только левой рукой*, привели всех в изумление. Нельзя поверить, даже глядя на его игру, чтоб на левой его руке не было *десяти пальцев*.

Петербург еще не слыхал такого фортепианиста. Немецкие знатоки ставят его выше Листа и Тальберга. <...> Игра Дрейшока это такое наслаждение, какого даже вообразить себе нельзя! Выше его невозможно довести игру на фортепиано»¹⁷¹.

Похвалы пианизму Дрейшока нарастали. «Северная пчела» утверждала, что «в техническом отношении Дрейшок занимает первое место между всеми нынешними фортепианистами. Мнение наше решительно, но не может показаться оскорбительным ни для одного истинного артиста. Каждый из них



Мих. Ю. Виедьгорский
(литография по рисунку неизвестного художника)



Матв. Ю. Виедьгорский
(портрет работы К. Брюллова, 1828)

имеет свои неотъемлемые достоинства, и г. Дрейшок, рожденный гениальным музыкантом, не мог не придать величайшей музыкальности всем прихотям новой школы, которой он достойный представитель»¹⁷².

Концерты Дрейшока в Петербурге вызвали сопоставление с Тальбергом.

«Тальберг, говорят знатоки, отличается твердостью, силою; Дрейшок — силою, соединенною с прелестью. Тальберга можно сравнить с огнедышащею Геклою, которая покрыта снегом, Дрейшок подобен Везувию, который, дыша пламенем, красуется тучною зеленью и прелестными цветами. Сила, чистота, выразительность, приятность, очаровательность его игры выше всякого сравнения. Есть степень, говорит один критик, на которой быстрота и беглость пальцев становится гениальностью. Этой степени достиг Дрейшок. Мы слышали его в частном доме, где он исторг искреннюю, усердную дань изумления и хвалу из уст и души совершенного знатока в этом деле — Л. Мейера»¹⁷³. (Обычно музыкант, впервые приезжавший в Петербург, перед концертом выступал в доме влиятельного лица; чаще всего это было у Матвея и Михаила Виельгорских. На этот приватный концерт приглашался представитель газеты, и затем в ней появлялась заметка, предвещающая публичное выступление виртуоза. Так поступали все — вплоть до Ф. Листа и К. Шумана. Это был освященный традицией обычай.)

«Всем знакомый пианист Дрейшок в зале Энгельгардта (который вероятно по сему случаю на топят¹⁷⁴) дает 18 февраля [1841 года] концерт, в котором ознакомит с новейшими своими сочинениями: «Драматической сценой» для фортепиано, «Экспромтом», *недавно сочиненным*, и новым «Анданте». Кроме того он сыграет нам концерт (*mi-mineur*) Шопена, который любят очень наши дамы, и песню Шуберта «Лесной царь»... которой Лист воспользовался для фантазии на фортепиано. Слушать такого артиста, как Дрейшок, нам никогда не надоест»¹⁷⁵.

Один из рецензентов писал: Дрейшок «довел игру на фортепиано до такого искусства, выше которого нельзя, кажется, и идти. Фортепиано под его пальцами одушевлено, ноты сливаются: вы слышите

в его игре необыкновенное пение и вместе с тем аккомпанемент полного оркестра»¹⁷⁶.

В отличие от большинства О. И. Сенковский дал резко отрицательную оценку пианизму Дрейшока. Он писал: «Игра его не для людей, но для паровых машин; им только она доступна: люди не могут играть таким образом. Это образчик артиста невозможного. Выслушав его, все-таки надо поневоле возвратиться к возможным артистам, как истинным представителям искусства»¹⁷⁷.

Музыкальные вкусы Сенковского были консервативны. Он отверг искусство Серве, считая, что этот выдающийся музыкант, как и Дрейшок, идет по ложному пути, открытому в музыке Паганини, «сущность их системы заключается в том, чтобы не довольствоваться простым и натуральным звуком инструмента, но посредством напряженной ловкости при помощи усиленных средств механизма, извлекать... звуки новые, необыкновенные, изумляющие, действующие на воображение и сердца слушателей, поражать их непредвиденным и неожиданным сочетанием таких звуков, которые по сущности инструмента почитались прежде неспособными к сочетанию между собой»¹⁷⁸.

Упрек этот несправедлив, и оценка пианизма Дрейшока в высшей мере пристрастна.



1842 год, ознаменованный появлением «Руслана и Людмилы» Глинки и «Мертвых душ» Гоголя, статей Белинского, определивших новый этап истории отечественной культуры, был значителен и в концертной жизни России.

IV

Впервые — в Петербурге и в Москве — выступил Ф. Лист.

Конечно, исторически явления эти неравноценны. Но для многих, притом передовых представителей русского искусства, в частности, для Стасова и Серова, страстных поклонников Глинки, Гоголя, Белинского, приезд Листа явился событием огромного значения. Они называли встречу с великим пианистом началом нового этапа своей духовной жизни.

Лист произвел коренной переворот в шкале эстетических ценностей. Он не только положил конец бессмысленным спорам о том, кто является первым и лучшим пианистом мира, но определил во многом критерий оценок — не только пианизма, но прежде всего требований, предъявляемых к искусству исполнителя-творца. Это вовсе не значит, что гений Листа завоевал общее признание — консерваторы и преданные адепты старой школы не приняли Листа.

Даже Глинка предпочел жемчужистую игру Фильда отчасти «котлетной» исполнительской манере Листа. Характерно, что Одоевский, столь чуткий к музыкальным явлениям современности, не откликнулся на выступления Листа. По-видимому, бурный романтический гений великого пианиста, его стихийная сила оказались в противоречии с нормативной эстетикой. И это помешало восприятию искусства замечательного художника. Позднее, как мы знаем, пианизм Листа вступил в новую, зрелую фазу своего развития — но с ней русские слушатели могли познакомиться, только находясь за границей.

Имя Листа было известно в Петербурге и Москве еще до его приезда. Об его триумфах извещали столичные газеты, а русские путешественники слышали игру гениального пианиста и сообщали о своих впечатлениях в письмах родным, и письма эти передавались друзьям. Граф Михаил Виельгорский писал близким о встрече с Листом в 1839 году: «Хо-



Ф. Лист

тел бы я вам дать понятие об его игре, но этого пером нельзя описать. Что господствует в нем, это — чувство и оригинальность, а оттенки дошли, кажется, до последней границы возможного и прилично-го; далее было бы карикатурно. Я слышал у него на вечере 4 пьесы, после которых принужден был уехать. Его игра меня расстроила так, что я спать не мог и не *настроился* опять, как на другой день к вечеру. Темпы его в моем роде, то есть скорые — необыкновенно скоро, а медленные — протяжнее также обыкновенных экзекуторов [исполнителей]. Переходы от fortissimo к pianissimo неимоверны»¹⁷⁹.

Слышал Листа до его приезда в Россию и П. В. Анненков, запечатлевший его образ в «Письмах из-за границы». Анненков пишет: «Вчера [11 ноября 1840 года]... в Гамбурге... концерт давал знаменитый Лист... Вышел небольшого роста бледный молодой человек с длинными волосами. Публика захлопала, музыканты троекратно проиграли туш; он поклонился публике и музыкантам и сел за фортепиано. Гуммеля концерт исполнил он гениально; игра его невыразима; это соединение Тальберга с Фильдом, удивительного механизма с самым страстным выражением и самою увлекательною грацией. Потом стал он выбирать для импровизации темы, положенные заранее в урну, стоявшую в зале; публика потребовала тем из «Нормы», «Фигаро» Моцарта и «Лукреции [Борджа] Г. Доницетти», и он играл, играл... Ему кричали, ревели — он все играл и кончил страшным громовым чем-то, произведшим необыкновенный эффект»¹⁸⁰.

Сравнивая Листа-пианиста, каким он был в Риме в 1839 году и каким предстал перед московской публикой четыре года спустя, С. П. Шевырев писал: «В 1839 году, в Риме, я слышал в первый раз игру Листа, с тех пор прошло не так много времени, и если бы я не видел в лицо того же самого художника, то никак бы не мог поверить, что играет тот же Лист, которого слышал я тому назад четыре года. Так изменился он, так неизмеримо вырос в это время. И художник сам это знает и сознает эту перемену в себе перед многими любителями. Тогда, в пору кипения неустоявшихся еще сил, он предавался каким-

то неистовым порывам игры необузданной... Первая эпоха игры Листа была юность гениального художника. Он вызывал свой инструмент на борьбу с собою, он вопрошал его, могут ли его клавиши выразить собою все чувства потрясенной души в их разнообразных оттенках и переживаниях.

Воспитанный в Москве на свежих впечатлениях грациозной и пластичной игры нашего Фильда, я не мог сочувствовать тогда бурным порывам музыканта, от которых содрогался инструмент его. Я не знал еще, какое богатство будущего таилось в этой игре. Я не мог предугадать нынешнего Листа. <...>

Могучая сила художника, преобладавшая в то время, [теперь] вошла в свои границы. Мера есть внешний признак красоты искусства, вполне развитой.

Лист явился нам теперь в совершенном равновесии сил своих. Борьба с инструментом кончена; он совсем покорен художником — и полным, верным отголоском отвечает на все вызовы могучей души его.

Да инструмент и душа художника уже слиты в одно»¹⁸¹.

Отзыв С. П. Шевырева подтверждает и А. Я. Булгаков: «Те, кто слышали Листа несколько лет назад, замечают видимую перемену, как в его сочинениях, так и в его игре, в которой прежний оглушающий шум заменяет он ныне мелодиями, отличающимися более простором и плавностью. Он обдумывает еще многие улучшения и перемены для фортепиано и сказал княгине Д [олгоруковой] один раз:У меня бродят разные реформы в голове: на это нужно еще три или четыре года; ежели достигну до желанных успехов, то тогда буду значить что-нибудь, или, в противном случае, распрощаюсь с фортепиано»¹⁸².

Известия о возможности выступлений Листа в России появились в 1839 году¹⁸³, но реальность приобрели года два спустя. Приезд пианиста, как справедливо писал Я. И. Мильштейн, «ожидался в Петербурге с огромным нетерпением... Имя великого пианиста было у всех на устах... Ему предстояло оправдать сложившееся о нем мнение, что он стоит

выше всех, что он является величайшим исполнителем своего времени»¹⁸⁴.

Первые известия о Листе в русской печати появились в 1824—1825 годах. Петербургские и московские газеты сообщали об успехе юного пианиста в Париже и Лондоне, о сочиненной им опере «Дон Санчо»; а с середины 30-х годов произведения Листа входили в репертуар русских пианистов. Поклонником великого венгерского музыканта был преподаватель Училища правоведения А. А. Герке. По свидетельству В. В. Стасова, он давал своим ученикам (1840) «играть Листа, например, *Galop chromatique*, великолепное переложение «*Erlkönig*» Шуберта, его же марши, наконец, этюды и фантазии на новые оперы»¹⁸⁵. В рецензии на концерт Герке Булгарин писал: «Не можем выразить глубокого впечатления, произведенного на нас чудесным созданием гениального Листа, утопая в этом море дивных звуков, где все кипит и дышит роскошною жизнью, где душа привлекается от одного чувства к другому волшебною силою творческого воображения»¹⁸⁶.

19 ноября 1841 года одна из столичных газет писала: «К нам в Санкт-Петербург едет знаменитейший пианист нашего времени, Лист. Рояль его уже привезли.

Видевшие его инструмент не могут достаточно надивиться его звуку, полноте и прекрасному устройству»¹⁸⁷. Что же скажут [они], когда две волшебные руки вызовут из этого Пандорина ящика рой дивных звуков, лаву гармонии, пламя страсти, пение и слезы.

А Лист не то, что его знаменитые собратья: он не фокусник, не шуток на клавишах, но музыкант в душе, глубоко понимающий и уважающий свое искусство. Он сам прекрасный композитор. Послушаем, посмотрим — справедливы ли наши современные слова»¹⁸⁸.

Газеты сообщали: «Лист в Риге и на днях будет здесь»¹⁸⁹. 14 марта 1842 года: «С сожалением узнали мы, что г. Лист, находящийся теперь в Риге, болен и потому прибытие его сюда замедляется на несколько дней»¹⁹⁰. Вслед за этим последовало новое сообщение. «На днях Лист приедет в нашу столицу, и мы скоро услышим самого гениального фортепиан-

ниста в Европе, фортепианиста, который не играет, подобно Тальбергу и другим виртуозам, несколько вытверженных пьес своего сочинения, но мощным орлом парит над всею музыкальною областью, и от глубоко соображаемых композиций Себастьяна Баха, Генделя, Скарлатти быстро и легко переносится к блистательным сочинениям Гуммеля, Мошелеса, Шопена или к пленительным песням Шуберта, Вебера, Мейербера, к сладостным мелодиям Россини и Беллини, к вдохновенным творениям Моцарта и Бетховена.

Присоедините к тому чудные фантазии Паганини, национальные песни и марши венгерцев, многие собственные его композиции на оригинальные мотивы, наконец, его изумительное искусство фантазировать на заданные темы и, несмотря на всю противоположность их характера, сливать их в одно гармоническое целое, и вы будете иметь понятие о мощном таланте этого единственного артиста, одаренного притом необыкновенной памятью»¹⁹¹.

Петербургские газеты той поры были полны известиями о великом музыканте. «Весь музыкальный мир наш готовится к принятию Листа, главного представителя нынешних гениальных артистов, так сказать переродивших неблагоприятное фортепиано в инструмент могущественный. В музыкальном магазине «Одеон» (в Большой Морской, на углу Гороховой и у Казанского моста) ныне уже заготовлены в большом количестве лучшие композиции Листа и сверх того портреты его в разных изданиях, следовательно и разной цены — от 2-х до 8 рублей ассигнациями. Там находится также портрет Листа в барельефе»¹⁹².

Интерес к предстоящим выступлениям Листа в Петербурге был велик. Одних привлекало желание услышать прославленного музыканта и сравнить его с другими исполнителями, иных — простое любопытство, стремление не отстать от моды. Естественно, и восприятие листовского пианизма не могло быть однородным. Отсюда, при огромном внешнем успехе, сопровождавшем концерты Листа в Петербурге в 1842 году, необычайная противоречивость суждений.

Лист приехал в Петербург 4 апреля 1842 года,

а первое его публичное выступление состоялось в зале Дворянского собрания 8 апреля¹⁹³. Он пробыл в столице пять недель (до 16 мая), дав за это время пять сольных концертов, в том числе три в зале Энгельгардта, выступал много раз в концертах других артистов, играл в салонах, прежде всего у Михаила и Матвея Виельгорских. Большая часть его выступлений была дана с благотворительной целью. С полным основанием А. Я. Булгаков писал, что Лист «покровительствует другим вместо того, чтоб искать для себя, он обеими руками раздает то, что обеими руками приобретает»¹⁹⁴.

Бескорыстие, благородство натуры Листа, его постоянная готовность прийти на помощь нуждающимся в немалой степени привлекли к нему симпатии русских слушателей.

В программах концертов Листа значительное место занимали транскрипции и фантазии на темы других авторов, и это вызвало особый интерес слушателей. Правда, и ранее выступавший в Петербурге С. Тальберг исполнял свои фантазии на темы опер Моцарта, Россини, Герольда, Мейербера. Но они составляли сравнительно небольшую часть программ, а главное, напоминали попури популярных мелодий, связанные виртуозными пассажами, сочиненными Тальбергом.

А. Г. Рубинштейн писал о фантазии С. Тальберга на темы «Дон-Жуана» Моцарта, открывающейся большой интродукцией — «плодом вдохновения Тальберга, ничего общего с оперой Моцарта не имеющей, и с эффектнейшими раскатами гамм... В «Дон-Жуане», так же, как и в «Сомнамбуле», темы теноровые и баритонные переписаны Тальбергом октавою выше; это доказывает, до какой степени тогда пренебрегали музыкальными требованиями и все приносили в жертву эффекту и технике»¹⁹⁵.

Петербургские слушатели получили возможность сравнить транскрипции и фантазии Тальберга (в частности, на темы «Дон-Жуана» и «Сомнамбулы») с листовскими. В основе транскрипций гениального венгерского пианиста лежала строго продуманная музыкально-драматургическая концепция.

Было бы неверно объяснять частое обращение Листа к транскрипции оперных мелодий их попу-

лярностью и, следовательно, расчетом на успех. Сама эта популярность была обусловлена тем, что в романтической итальянской и французской опере получила яркое отражение судьба современного человека (пусть действие было отодвинуто в далекое прошлое) — его неудовлетворенность действительностью, протест против несправедливости, мечта о несбыточном счастье и неизбежное крушение надежд.

С. П. Шевырев писал о том, что Лист собрал и передал на фортепиано в фантазиях и реминисценциях «все страстные мотивы современной оперы, которая перенесла в свою область всю страстную душу драмы Шекспира»¹⁹⁶.

Не случайно так потрясла слушателей итальянская опера, начавшая свою деятельность почти одновременно с выступлениями Листа в Петербурге и Москве. В ее спектаклях современники услышали нечто глубоко родственное поэзии Лермонтова и искусству Мочалова.

Лист, несмотря на то что с самого начала исполнительской деятельности завоевал успех, был глубоко неудовлетворен положением художника в буржуазном обществе. На него оказало воздействие учение К.-А. Сен-Симона и Ф.-Р. Ламенне. Лист справедливо считал, что буржуазное общество враждебно искусству и его представителям. Оно растлевает и убивает их. Лист утверждал в одном из «Путевых писем бакалавра», обращенном к Жорж Санд (1837), что современный художник живет вне социальной среды, ибо элемента поэзии, то есть религиозного начала жизни, не существует более в наших государствах. «Кого встречали мы, по большей части, в наши дни? Скульпторов? Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов картин. Музыкантов? Нет, фабрикантов музыки. Всюду есть ремесленники и нигде нет художников... Особенно тяжело положение музыканта-композитора и исполнителя в одном лице, так редко его понимают по настоящему. Насколько чаще случается, что он должен prostituirовать перед холодной и насмешливой публикой сокровеннейшие порывы своих переживаний... Лишь с величайшим трудом пламя его вдохновения может вызвать бледный ответ на этих

ледяных лбах, зажечь слабые искорки в этих лишенных любви и сочувствия душах»¹⁹⁷.

Отсюда глубокий драматизм исполнительства Листа, потрясший наиболее чутких его русских современников. И, напротив, высокая идейная содержательность искусства гениального музыканта, его социальный пафос оказались неприемлемыми для части слушателей и рецензентов.

В своих транскрипциях Лист обращался не только к операм и романсам, но и к оркестровым произведениям, к симфониям Бетховена и Берлиоза. Три части Пасторальной симфонии он исполнил в Петербурге. Одна из газет писала о предстоящем первом выступлении Листа: «Он будет играть увертюру из «Вильгельма Телля» один, без оркестра... Зачем ему оркестр? У него есть две руки и гений. Этого слишком довольно, чтоб наполнить дивной гармонией огромную залу Дворянского собрания. Потом услышим мы финальное анданте из «Лючии ди Ламмермур», Большую фантазию на темы «Дон-Жуана», «Аделаиду» Бетховена и две пьесы Шуберта, которые никто так не поет, как Лист на фортепиано»¹⁹⁸.

Составляя репертуар петербургских, а позднее московских, концертов, Лист исходил из того, что его будут слушать и поклонники классики и любители итальянской и французской оперы. И в то же время, зная о популярности Фильда, он включил в программу один из его ноктюрнов, так же как мазурки завоевавшего симпатии русских слушателей Шопена. И если некоторые пуристы упрекали Листа за пестроту его программ, большая часть слушателей была удовлетворена.

А Булгаков писал: «[Лист] мастерски выбирает темы свои, но так как публика предпочитает слушать мотивы ей уже знакомые, то она особенно восхищается фантазией, заимствованной из «Дон-Жуана», «Сомнамбулы», «Нормы». Один пассаж из сей последней оперы был аплодирован с живейшим восторгом. Это было, когда Лист левою рукою играл и тему и аккомпанемент, а правую делал непрерывающуюся трель, составляющую особенную гармонию с целым, и в коей все пальцы попеременно должны были участвовать»¹⁹⁹.

Далеко не все слушатели (и критики) поняли творческие замыслы Листа, а некоторые восприняли его фантазии на оперные темы как виртуозные попури популярных мелодий, подобные тальбергским. Так, Булгарин услышал в фантазии на темы «Дон-Жуана» Моцарта только то, как Лист «мастерски поет пальцами дуэт „Lá ci darem la mano”»²⁰⁰, тогда как тема этого дуэта составляет лишь один из элементов целостного драматургического замысла. Его в полной мере оценил А. Н. Серов. Он писал: «Лист начал с ужасающего голоса совести (тема Командора. — А. Г.) в бессмертных аккордах *простых* и *сильных* до невероятия. Наконец, страшные завывания умолкают и замолкли. Дон-Жуан поет «Lá ci darem la mano», и все вздохнули свободно, всех грудь была стеснена теми *роковыми* звуками, а теперь, что за нежность, что за сладость, что за нега? Церлина отвечает, и те же звуки говорят другим голосом, другою душою; вот начинается что-то похожее на вариацию, которою, однако, в ней заставляет забыть исполнителя, и она так же *необходима*, как Моцартова тема. Опять голос Командора — опять грозная труба гнева небесного. Дон-Жуан старается заглушить этот невыносимый *зов* разгульною вакхической песнею. Это не концерт вовсе, вовсе не концерт, это опера и еще какая»²⁰¹.

Серов проницательно отметил новое свойство «фантазий» Листа на оперные темы. Он писал Стасову в 1842 году: «Ты знаешь, как Л[ист] умеет *сжимать* оперу в своих фантазиях. Но в этой [«Норма»] он достиг высшего совершенства в *conception*. Я не знаю даже уступает ли эта фантазия в чем-нибудь фантазии на «Дон-Жуана». Нет, она без всякого сомнения равно высока. В «Норме» кроме того еще гораздо более механического (виртуозного, технического. — А. Г.) достоинства. Сама блестящая отделка и совершенство механическое, как более доступное *толпе*, произвели в концерте высшее *изумление*. Все вскочили с мест и с восторженным, с расстроенным взглядом преследовали вихрь Листовых перстов, и он разливался *ураганом* в песне галлов и плакал в предсмертном пении Нормы»²⁰².

В другом письме к Стасову Серов так охарактеризовал листовскую фантазию на темы «Сомнам-

булы»: «После вступительной мелодической фразы и ее развития вступает *марш* с чудным аккомпанементом широких аккордов, потом переход к адажио, прекрасному итальянскому пению (это кажется каватина Рубини [то есть Эльвино. — А. Г.]). Особенно минорная часть отделана у Листа с высшим мастерством, — но вот снова знакомый марш и *каденца*, служащая переходом к новой теме (сколько помню, это *финал* оперы), и Лист свел вместе две мелодии (то есть марш и финал)»²⁰³.

Ярче и полнее всех о впечатлении, произведенном Листом на современников, рассказал В. В. Стасов в «Воспоминаниях об училище правоведения» и очерке «Лист, Шуман и Берлиоз в России». Он писал о том, что приезд Листа в Петербург в 1842 году был для него и Серова «сущим мировым событием. У нас воображение было сильно настроено заранее, после всего читанного и слышанного о Листе, но впечатление, произведенное на нас им самим, было в тысячу раз сильнее всего, что мы могли предвидеть». Поражало то, что он играл один, «собою одним наполнял весь концерт», но прежде всего — репертуар. «Концерт Листа являлся (тоже совершенная новость тогда) сущей исторической выставкой музыкального творчества. Он играл зараз и старинных сочинителей, Баха, Генделя, и разных старых итальянцев, и народные мелодии, марши Шуберта, и фортепианные пьесы Шопена, и произведения Бетховена, Берлиоза, транскрипции и фантазии на темы опер Моцарта, Россини, песен Шуберта.

Мы в концертах Листа впервые услышали целый мир нам неведомых музыкальных творений, множество такого, чем гордится история музыкального искусства за все времена своего существования, но как это исполнялось! Так, как может исполнить только величайший музыкальный гений, создавший из фортепиано неведомую и неслыханную вещь — целый оркестр и играющий на этом оркестре как с сотворения мира еще никто не играл»²⁰⁴.

Почти все писавшие о первом концерте Листа 8 апреля 1842 года указывали на огромный интерес слушателей, которые, вопреки обычаю опаздывать, пришли задолго до начала. Концерт был назначен на два часа дня. Некоторые явились в одиннадцать



Зал Дворянского собрания



Филармония
(б. дом Дворянского собрания)

часов утра (посетители балкона, чтоб занять место в первом ряду); по свидетельству одного рецензента, к часу дня огромный зал Дворянского собрания был переполнен до отказа. «На всех лицах царило напряженное ожидание. По распоряжению Листа в центре зала была устроена прямоугольная эстрада и на ней поставлены — один против другого, — два рояля, на которых он играл попеременно. Таким образом слушатели-зрители окружали эстраду со всех сторон. Появление Листа было встречено бурными рукоплесканиями. Они многократно усилились после первой сыгранной им пьесы — транскрипции увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини и раздражались с новой силой после каждого исполненного им произведения»²⁰⁵.

Некоторые современники объясняли эту особенность не столько стремлением Листа «угодить» аудитории, сколько желанием дать «отдохнуть» инструменту.

До начала концерта пианист прогуливался вместе с Михаилом Виельгорским по галерее. «Лист сошел с галереи, протеснился сквозь толпу и быстро подошел к эстраде, но вместо того, чтобы подняться по ступенькам, вскочил сбоку прямо на возвышение, сорвал с рук своих белые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, раскланялся на все четыре стороны при таком громе рукоплесканий, какого в Петербурге с самого 1703 года еще наверное не бывало, и сел. Мгновенно наступило в зале такое молчание, как будто бы все разом умерли, и Лист начал виолончельную фразу увертюры «Вильгельма Телля» без единой ноты прелюдирования. Кончил свою увертюру и пока зала тряслась от громовых рукоплесканий, он быстро перешел к другому фортепиано, и так менял рояль для каждой новой пьесы, являясь лицом то к одной, то к другой половине зала».

Перечислив исполненные в концерте произведения, Стасов продолжает: «Мы с Серовым были после концерта как помешанные, едва сказали друг другу по несколько слов, и поспешили каждый домой, чтоб поскорее написать один другому свои впечатления, свои мечты, свои восторги наедине с бумагой, чернильницей и пером, ведь нам казалось го-

раздо²⁰⁶ лучше, превосходнее, возможнее, чем прямо в лицо... Мы были как влюбленные, как бешеные. И не мудрено. Ничего подобного мы еще не слышали на своем веку, да и вообще мы еще не встречались лицом к лицу с такою гениальною, страстною демоническою натурою, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации. Впечатление от Листовой игры было решительно потрясающее. <...> Во втором концерте всего замечательнее явились у него мазурки Шопена и «Erlkönig» Шуберта — этот последний в его собственном переложении, но исполненный так, как наверное никогда не исполнял еще ни один певец в мире. Это была настоящая картина, полная поэзии, таинственности, волшебства, красок, лошадиного грозного топота, чередующегося с отчаянным голосом умирающего ребенка»²⁰⁷.

О силе потрясения, испытанного слушателями под воздействием листовской интерпретации «Лесного царя», свидетельствуют воспоминания Ю. К. Арнольда. Он писал: «На меня лично игра Листа и в особенности его чудное исполнение «Лесного царя» произвели столь сильное впечатление, что я, когда оставил концертную залу, побежал, можно сказать, стремглав домой, бросился на диван и зарыдал»²⁰⁸.

«Во втором своем концерте [11 апреля] Лист играл [в своей транскрипции] всю вторую половину «Пасторальной симфонии» [Бетховена]: он начал с «пляски крестьян» [третья часть], потом воспроизвел ни с чем не сравнимую бетховенскую «бурю», наконец, — весь финал симфонии. <...> В третьем концерте [22 апреля] в зале Энгельгардта, Лист играл «Konzertstück» Вебера и Бетховена «Sonata quasi una Fantasia»... В «Konzertstück» нас всего более поразило как Лист распорядился с маршем, стоящим посредине пьесы. Его исполняет один оркестр, сначала pianissimo, потом во всем блеске и со всею оркестровою силою. Лист дал сыграть первую половину оркестру, но потом, точно выхватив у него все инструменты из рук, перешагнул через него и заиграл оркестровый tutti — один, без единой ноты оркестра, но с такою колоссальною силою, с таким блеском и увлечением, что никогда бы, кажется, ника-

кому оркестру за ним не угоняться и не достигнуть его страсти, величия, подавляющей энергии»²⁰⁹.

Стасов посвятил исполнению Листом Сонаты *quasi una Fantasia* Бетховена вдохновенные строки: «Это была та самая драматическая музыка, о которой мы с Серовым в те времена больше всего мечтали... Мне показалось, что в этой сонате есть целый ряд сцен, трагическая драма; в первой части — мечтательная кроткая любовь и состояние духа, по временам исполненное мрачными предчувствиями, дальше, во второй части (*scherzo*) изображено состояние духа более покойное, даже игривое — надежда возрождается; наконец в третьей части бушует отчаяние, ревность, и все кончается ударом кинжала»²¹⁰.

В данном случае не столь существенно — отвечает ли эта программа замыслу Бетховена, важно то, что интерпретация Листом музыки могла подсказать подобную драматическую трактовку.

В Лунной сонате Бетховена издавна принято видеть воплощение образов разлуки, прощания с любимой на фоне сумрачного ночного пейзажа. Трактовка Стасова, в известной мере, приближает ее к образам драматического театра, вернее к мелодраме. Но это свидетельствует о том, что сама трактовка данной сонаты Листом носила черты театральности.

Серов писал Стасову (8 апреля 1842 года): «Вот уже почти два часа, как я оставил залу, а я все еще вне себя — где я? Где мы? Что это, наяву или во сне? Неужели я точно Листа *слышал*? Счастливы, истинно счастливы мы, что живем в 1842 году, когда на свете есть *такой* исполнитель, и этот исполнитель заехал в нашу столицу и нам довелось его слышать».

По мнению Серова (письмо от 12 апреля 1842 года), после Листа не решится выступить ни один пианист. «И в самом деле, кто осмелится потчевать нас своей игрой после этих сверхъестественных звуков, у кого будет эта лавинная сила, эта быстрота молнии, эта женская нежность! У кого этот ужасающий *драматизм*, эта всеобъемлющая *верность природе*, это ангельское, святое спокойствие и неистовый дьявольский пламень»²¹¹.

Серов не мог предвидеть, что вскоре (а не через

несколько веков, как он предполагал) появится пианист, в котором соединятся все перечисленные им черты, — то есть А. Г. Рубинштейн.

Первыми печатными откликами на выступления Ф. Листа в Петербурге явились рецензии Ф. В. Булгарина и А. Л. Элькана. Эстетические позиции обоих авторов были вполне консервативны, и искусство гениального художника осталось им чуждо, хотя оба критика вынуждены были, подчиняясь общему мнению, осыпать Листа комплиментами. Позднее Булгарин занял по отношению к Листу резко отрицательную позицию и осмелился печатно указать ему, как должно исполнять Шопена.

В первой, «комплиментарной» рецензии Булгарин писал: «По нашему мнению, *игра* Листа есть *отпечаток нашего* времени, то есть безусловный романтизм, в котором воображение не знает других пределов, кроме пределов изящного вкуса, не подчиняется другим законам, кроме воли гения, который ниспровергает все теории... Игра Листа в музыкальном мире то же, что драма В. Гюго в литературе французской... тут и страшное и милое, и гром и солнечное утро, и смерть и розы.

О механизме игры Листа и говорить нечего. Не только побеждены все трудности, но выдуманы такие, которых никто не победит».

Булгарин с восхищением отмечает искусство пианиста «*рассказывать пальцами* содержание немецкой баллады [*«Лесной царь» Шуберта*]»²¹².

Рецензия А. Л. Элькана, в отличие от булгаринской, профессиональна. Но пианизм, творческая индивидуальность великого музыканта критику чужды и враждебны. Его эстетическим идеалом является Тальберг. «Лист без сомнения превосходнейший фортепианист, — писал он, — какого мы только когда-либо слышали. В нем так много необыкновенного, что даже не все его и понимают; все, что он делает, до того далеко от обыкновенной фортепианной игры, доведено до такой степени совершенства, что совершенно непостижимо для знатоков. Быстрота пальцев вдвое более той, какая нам известна, сочетание, распределение звуков такое, что заменяет оркестр со всей полнотой и разнообразием его инструментов; бесчисленное множество пассажей, новых

по форме, непостижимых по трудности, оттенки особенно резкие в свете и тени, легкость рук, подобная полету птицы — все это может дать только весьма неполную идею об нем тем, которые его не слышали; для тех, кто его слышал, всякое описание будет далеко от истины. Поэтому мы постараемся только передать главное впечатление, которое он произвел на нас.

Элемент *Листа* — бесспорно страсть, цель его — воспламенять, увлекать своих слушателей; спокойных минут у него немного; страсть самая пылкая, неудержимая волнует его почти непрерывно. Таким образом, он составляет совершенную противоположность *Тальбергу*, который отличается спокойным достоинством и постепенным усилением эффектов. *Лист* тотчас, с рьяным порывом устремляется в вихрь жизни. *Тальберг* с расчетом и осторожностью переходит ко всем степеням чувства. Сочинения *Тальберга* ясные и тщательно обдуманные доступны для всякого; сочинения *Листа*, блестящие и необыкновенные выходят из ряда тех творений, которые нравятся всем и каждому»²¹³.

И заключая свой отзыв, Элькан писал: «Признаться откровенно, нынешняя фортепианная школа нам не нравится. Небо даровало нам гармонию для успокоения наших страстей, увеселения, утешения посреди треволнений жизни. Ежели гармония заставляет меня плакать и смеяться, возбуждает во мне чувствования нежные или религиозные, я охотно возвращаюсь к ней, ищу ее; но если она старается возбудить во мне только удивление, она не привлекает меня»²¹⁴.

Пространную и уклончиво-лукавую статью посвятил Листу О. И. Сенковский. По утверждению автора, слушатели и критики единодушно признают исключительное мастерство пианиста, его виртуозную технику, но коренным образом расходятся в оценке целей и задач, которым служит эта техника. «Многие жалуются, что они не тронуты, что эта чудесная игра оставляет их холодными». Оказывается, всему виной рационализм, рассудочность исполнителя.

По Сенковскому, Лист овладел бездушным и неловким инструментом и извлек из него все возмож-

ное, но не сравнивал фортепиано по выразительности со скрипкой или виолончелью. И для того, чтобы победить природные недостатки рояля, утверждает критик, Лист прибегает ко всевозможным украшениям, звуковым орнаментам. Во всем виден ум, все тщательно обдумано. Лист «не оставит почти ни одной ноты, чтобы не придать ей какого-нибудь смысла, какой-нибудь особенной и замысловатой выразительности... Очень понятно, что для такой игры нужно иметь в голове огромный материал толку, мысли и воображения, быть не только вещественным гением фортепианным (фортепианных гениев на свете много), но и весьма умным, образованным, тонким, понятливым человеком вообще. Если есть недостаток в игре г. Листа, так это порой излишняя умственность; в некоторых пьесах он набивает столько остроумия во все ноты, что не остается места для чувства»²¹⁵.

На концерты Листа откликнулся стихотворением П. А. Вяземский. Он писал, обращаясь к великому музыканту:

Когда в груди твоей созвучий
Забьет таинственный родник
И на чело твое из тучи
Снисходит огненный язык,
Когда, исполнясь вдохновенья,
Поэт и выпренный посол,
Теснишь души своей виденья
Ты в гармонический глагол —
Молниеносными перстами
Ты отверзаешь новый мир
И громкозвучными волнами
Кипит, как море, твой клавиш;
И в этих звуках скоротечных,
На землю брошенных тобой,
Души бессмертной, таинства вечных
Есть отголосок неземной»²¹⁶.

Концертам Листа посвятил статью Ф. А. Кони. Менее всего критика занимал вопрос о технике пианиста. Для Кони Лист не просто замечательный виртуоз, но прежде всего вдохновенный художник, поэт, творец. «Это талант капризный, весь, телом и духом, переливающийся в пальцы, под которыми то дышит нега любви, меланхолии, то зарождающий духовные гимны, полные умиления, то раздражаю-

щийся громом и молнией в хаотической стройности, альфа и омега целого мира гармонии и звуков. Все лучшее, что мы доселе слышали от лучших экзекюторов [исполнителей] на пианфорте, Лист соединяет в себе одном; в его игре сила и ум Гензельта, нежность и страсть Камиллы Плейель, беглость и щегольство Тальберга. Над всем этим господствует глубокое, вдохновенное музыкальное чувство, только ему одному свойственное. У других, даже выдающихся виртуозов внимательный наблюдатель заметит применяемые ими технические приемы и расчет на эффект их использования, в отличие от Листа, где они незаметны, так как растворяются в поэзии вдохновенного исполнения. Посмотрите на пальцы Тальберга, когда он играет, и вы тотчас поймете, до какой степени он изучил и усвоил себе все величайшие трудности игры; но вы удивитесь еще более мастерскому приложению этих трудностей для того, чтобы произвести на слушателя необыкновенный эффект... Тальберг музыкант рассудительный, он держит музыку, так сказать, в руках, он управляет ею по усмотрению и не дозволит ей взять власть над его душою, она как бы прикована к его инструменту и повинуется его наперед рассчитанному плану, как послушный ребенок. Отсюда в его исполнении так много блеска и щеголеватости, что слушатель невольно поражен точностью и игривостью трудных пассажей, которые артист, как актер свои *pointes*, умеет выставить на показ. Совсем не таков Лист, он увлекается своей пиесой, он прочувствует ее до последней ноты и потом в энергической, одушевленной, почти до какой-то поэтической иступленности входящей игре передает ее, или вернее, вырывает ее из души инструмента, как бы он был его собственною душою. От того, слушая Листа, мы невольно увлечены...»²¹⁷

Кони дает параллельную характеристику пианизма Листа и Тальберга, для того чтобы полнее и ярче раскрыть индивидуальные особенности гениального венгерского музыканта, но отнюдь не для того, чтобы доказать превосходство одного над другим. Величие и неповторимость гения Листа для Кони аксиоматична. Преклонение перед великим искусством Листа Кони сохранил до конца жизни.

Среди авторов, писавших о Листе, особое место занимает талантливый французский музыкант, друг Берлиоза, Ж. Гийю. Гийю описывает впечатление, произведенное великим пианистом на слушателей. «Теперь только полдень. Куда же это спешат со всех сторон великолепные экипажи? Причина: маленькая афиша, самая лакомая и простая объясняет, что такого-то дня в 2 часа дня, он [Лист] будет играть без оркестра, без обаяния [сборного] концерта, составленного по всем правилам из пяти или шести пьес, на своем инструменте. Эта новость подняла весь город. Посмотрите, какая необозримая толпа теснится, толкается, входит. Многие утверждают, что теперь, когда удивление и восторг удовлетворены, энтузиазм ослабеет. Напротив, он усилился и этим доказывается превосходство его таланта, который у Листа обнимает все роды и поэтому, чем более его слышишь, тем более хочешь слушать. Сила звука, легкость, благородство стиля, грация и чувство, все ему дано в удел. Много пианистов славилось прежде его, одни быстротою и блестящим исполнением, другие чистой, прекрасною и выразительною игрою, но никто не соединял в себе и не довел до высокой степени всех этих способностей... Никогда в Петербурге не видели столь громкого и столь справедливого успеха. Не буду говорить о том, какое действие произвели его публичные концерты. Все было на них, все слышали. Но что было на музыкальных собраниях в залах высшего общества, немногим известно. Чтобы дать понятие об этом, довольно рассказать о последнем, самом замечательном. Оно было поутру, за несколько часов до отъезда *Листа* из Петербурга. Все высшее общество, желая еще раз его послушать, собралось у графов Виельгорских... *Лист* открыл собрание концертом *Гуммеля*, которого был самым достойным истолкователем... Заклучил его концертом *Бетховена*, и здесь-то он, оживленный присутствием и вниманием стольких артистов и знающих аматеров, превзошел сам себя. Невозможно представить себе одушевления, жара, выразительности, с какими он разыгрывал от начала до конца эту величественную пиесу, и *Бетховен* воскрес в нем: гений исполнителя стал гением композитора. Мы не слышали ничего столь

прекрасного и все собрание было в удивлении и восторге»²¹⁸.

О могучей силе воздействия Листа на слушателей писал и анонимный рецензент немецкой газеты, издававшейся в Петербурге. «Все мое существо стремилось раствориться в звуках, рождавшихся под пальцами Листа... Три дня прошло после первого концерта, но наше волнение не улеглось и пульс по-прежнему возбужден под воздействием его могучей волшебной игры.

Кто не вспоминает с восхищением исполнение увертюры к «Вильгельму Теллю», журчание швейцарских вод, звук альпийского рожка, столь нежного и задумчивого, и как все венчает торжественный марш»²¹⁹.

Переходя к характеристике технической стороны, рецензент писал: «Его [Листа] пружинистые, стремительно подвижные пальцы равно сильны в престижиссимо, в динамичных хроматических гаммах, в двойных терциях и секстах, в параллельных расходящихся движениях, в волшебных пассажах, подобны духам, проносящимся над клавиатурой. Не менее поразительна его сила, певучесть звука, напоминающая, особенно в трелях, пение соловья, а в искусстве владения педалью Листу нет равных»²²⁰.

В 1843 году Лист вновь приехал в Россию и дал в Петербурге, а затем в Москве, несколько концертов. Принято считать, что его успех был меньшим, чем год назад. В. В. Стасов объяснял это тем, что для высшего общества, увлекшегося новой забавой — итальянской оперой, великий пианист утратил интерес новизны. Думается, в таком объяснении заключается лишь часть истины.

По отношению к Листу светская чернь в 1843 году проявляла не только равнодушие, но прямую враждебность. Я. И. Мильштейн писал: «Придворные критики были настроены отнюдь не благодушно. Завистники и пошляки усердствовали, создавая в определенных общественных кругах атмосферу тупого безразличия и недоброжелательства»²²¹.

Что же послужило причиной? И ранее представители власти, в особенности Николай I, не испытывали симпатии к свободолюбивому художнику, венгерскому патриоту, не скрывавшему своей нена-

висти к поработившей его родину Австрии. А в 1843 году, до приезда в Петербург, Лист открыто выразил симпатии к Польше. Биограф Листа Л. Раман писала о том, что он, выступая в одном из варшавских салонов, «воскликнул: *Jeszcze Polska nie zginela*» и вызвал неопиcуемый восторг вдохновенной импровизацией на тему этой патриотической песни»²²². Не наступило утро, как уже соответственно составленный рапорт тогдашнего шефа варшавской полиции, преувеличивавший значение данного инцидента, был отправлен в Петербург. Ненависть [Николая I] к Польше оказалась сильнее уважения к артисту, Листа постигла царская немилость... По отношению к нему было установлено «осадное положение»²²³.

Если в 1842 году все петербургские газеты изо дня в день извещали читателей о предстоящем приезде в Петербург знаменитого виртуоза, то теперь «Русский инвалид» с наигранным удивлением сообщил, что «Лист, упавший к нам, как снег на голову, вовсе неожиданно, тотчас же по приезде дал концерт»²²⁴. Булгарин, незадолго до этого известивший читателей своей газеты о том, что Лист не приедет, поспешил указать, что на этот раз пианист выступит не в Дворянском собрании, но в зале Энгельгардта. С характерным для него бесстыдством и лицемерием издатель «Северной пчелы» писал: «Выбор залы Энгельгардта происходил скорее (выделено мной.— А. Г.) от скромности художника, нежели от боязни, что концерт его не привлечет достаточного множества публики для наполнения зала Дворянского собрания». И далее: «Публика наша обладает таким утонченным вкусом, что не будет... пренебрегать художником, которого за год перед тем превозносила почти до безумия (выделено мной.— А. Г.)»²²⁵.

Было бы, однако, неверно делать вывод, что выступления Листа в Петербурге в 1843 году прошли бесследно или оставили посетителей равнодушными. Ведь помимо представителей светского общества на многочисленных концертных выступлениях присутствовали и представители артистического мира и демократические слушатели. Возражая Булгарину, Ф. А. Кони писал: «Мы слышали волшебника, кото-

жал неоднократно. Он импровизировал в концертах на темы лезгинки из «Руслана и Людмилы», а позднее исполнил созданную им транскрипцию Марша Черномора и Фантазию К. Фольвейлера на темы танцев четвертого действия. Ф. А. Кони писал: «Вариации на темы танцев арабов и лезгинской пляски расположены в его [Фольвейлера] «Капризе» с большим искусством и эффектом, украшения исполнены вкуса, переходы оригинальны. Можно себе представить, сколько [пьеса] выиграла в исполнении Листа»²³³.

Несомненно справедливо замечание А. Н. Серова, что «самолюбие Глинки было... сильно польщено, когда Лист в одном из своих концертов сыграл свою мастерскую транскрипцию Марша Черномора и фантазию Фольвейлера на лезгинку»²³⁴.

Внимание Листа, конечно, было приятно композитору, и в то же время он писал не без горечи: «Меня, отказавшегося от света... снова вытащили на люди; и забытому почти всеми русскому композитору пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста (выделено мной. — А. Г.)»²³⁵.

Транскрипция Марша Черномора вошла в репертуар Листа, и он исполнял ее не только в России. В 1844 году он дал два концерта в Париже. «Восторг был неописанный. Между прочим Лист играл свой Венгерский марш вслед за Маршем Черномора Глинки из «Руслана и Людмилы». Публика требовала повторения этих оригинальных пьес»²³⁶.

Если Лист в полной мере постиг творческий гений Глинки, то этого нельзя сказать об отношении русского композитора к венгерскому музыканту. Бурная демоническая стихия листовского пианизма осталась чуждой классическому идеалу Глинки. Она показалась ему преувеличенной и вычурной. Он писал: «Способ игры Листа в окончательности не сравню с Фильдом, Карлом Мейером, даже Тальбергом в особенности в скалах [гаммах]...»²³⁷ В другом месте «Записок», оспаривая утверждение Листа, что «Фильд играл вяло (endogmi)», Глинка возражает: «Нет, игра Фильда была чиста, смела, колоритна и разнообразна, но он не обезображивал искусств шарлатанством и не рубил пальцами котлет, подоб-

но большей части новейших модных пианистов»²³⁸. Глинка — поклонник жемчужистой игры Фильда, эстетически противоположной стилю Листа, — не мог принять последнего, как не принял он и искусства Дж. Рубини. Глинка не нуждается в защите и оправдании. В. В. Стасов писал с полным основанием: «Для Глинки высшим критерием в фортепианном исполнении было: присутствие или отсутствие отчетливости, мягкости, грации, ровности и других концертных качеств прежних школ. Естественно, что он вовсе не чувствовал того огромного и решительного переворота, который совершен в фортепианной игре Листом, прямым наследником той игры, которую создал и завещал искусству Бетховен, но которая оставалась решительной тайной и даже какою-то враждебной загадкой всем тем, кто вырос в преданиях прежней виртуозной школы»²³⁹.

В связи с выступлениями Листа не раз возникало имя Фильда. И в большинстве случаев поклонники последнего признавали превосходство венгерского музыканта. Ф. Н. Глинка писал: «Листов способ прикосновения перстов к клавишам напоминает, как замечают некоторые, нашего незабвенного Фильда. И это, будь это так — не может быть неприятно Листу. Игра Фильда верная, степенная, красиво-жемчужная (perlé) и часто вдохновенная, так же погружала слушателей в самозабвение. Его ноктурны переносили воображение куда-то на берег моря, освещенный золотом луны, оживленный легким шорохом волн, и эти волны были звуки. Но что сказать о Листе? Кто насылает на вас это рокотание удаляющегося грома? Где звенит эта близкая труба? Не в синеющих ли горах Венгрии? Не при ней *Рокоци* [Ракоци] ведет полки свои на последний бой? У кого под перстами заиграла флейта, запел голос и вдруг пронесся по клавишам свистящий вихорь, и вдруг брызнул из клавиш злобный ураган, и между тем, как буря (буря музыкальная) шумит и движется на *басах*, на противоположной стороне клавиатуры слышатся сладостные звуки гармонии и все это... Лист. Под перстами Листа *пиано* — не пиано, а он сам не пианист. Соловьиные посвисты изумительных триллеров [трелей], рокошующие *арпеджио* и умение играть одним перстом тему, а другими

рый совершенно неожиданно обрадовал Петербург своим приездом и концертом в самую ту минуту, как некая *достоверная* газета («Северная пчела». — А. Г.) формально объявила, что он не будет. Он тот же мощный самобытный гений, не имеющий равных себе предшественников, и которого последователи пойдут только по его стопам, но выше едва ли станут»²²⁶.

Вторичный приезд Листа в Россию укрепил его связи с передовыми представителями русского общества и русской культуры. Существенно и то, что количество слушателей на концертах Листа не уменьшилось, что вынуждена была признать и «Северная пчела», высказав, впрочем, фарисейское сожаление о том, что пианист растрчивает свои силы, выступая в многочисленных сборных концертах и даже аккомпанируя певцам и инструменталистам. Одна из газет писала: «Несмотря на весну, время года, когда все петербургское население заражено непреодолимой страстью к сельской жизни... в это самое время концерты, исключительная принадлежность Великого поста, продолжают по-прежнему. Отчего же это нас вдруг обуяла такая музыкальность? От того, что здесь теперь один молодой человек, худой, тщедушный и бледный, с синими очками на длинном, тонком носу (или без оных), с длинными волосами, висящими до плеч, с умною, чрезвычайно выразительною физиономиею, прекрасным сердцем, благородным характером, доброю душою, сочувствующей всякому несчастью, всегда расположенным к благотворительности, с огромным талантом и еще более огромной европейской славой, одним словом *Лист*. *Лист* дает концерт и для себя и в пользу жителей Гамбурга, играет в концертах [тенора] Панталеоне и Гилью и г-жи Миллы, исполняет дивные создания Бетховена и осыпает слушателей блестящими своими собственными произведениями... одним словом играет публично почти всякий день и всякий день приводит в восторг невыразимый... Никогда на нашей памяти ни один фортепианист не имел в Петербурге такого огромного успеха, ни даже наш несравненный Фильд. Как скоро имя *Листа* является на афише — гульбища пустуют и концертная зала наполняется народом»²²⁷.

В Петербурге Лист сблизился с русскими музыкантами, прежде всего с Глинкой и стал его горячим поклонником. По свидетельству В. В. Стасова, «Жизнь за царя» была Листу так хорошо знакома, «что в пятом своем концерте [в зале Энгельгардта (1842)] он экспромтом долго импровизировал на темы этой оперы и привел всю публику в неописанный восторг»²²⁸.

Ю. К. Арнольд рассказывает об импровизации Листа на тему марша Черномора в 1843 году.

Великий венгерский художник в полной мере оценил гений Глинки. В. В. Стасов справедливо писал: «Пребывание Листа у нас оставило навсегда в нем самом неизгладимые впечатления. Из них главное относилось к Глинке, которого гений он оценил и понял сразу»²²⁹.

Так положено было начало глубокой и прочной связи Листа с русской музыкой, пламенным поклонником и пропагандистом которой он стал позднее.

Глинка писал в своих «Записках», что Лист «у Одоевского сыграл а *livre ouvert* «Руслана» с собственноручной, никому еще неизвестной моей партитуры, сохранив все ноты, ко всеобщему нашему удивлению»²³⁰.

Опера эта произвела на Листа глубокое впечатление. По свидетельству Глинки, Лист «верно чувствовал все замечательные места» в ней²³¹. 18 апреля 1843 года великий пианист, присутствовавший на представлении «Руслана», открыто выразил свое восхищение: «Между избранными посетителями... спектакля можно было заметить в одной из лож в небольшом кружке литературных и музыкальных наших знаменитостей художавого молодого человека с восторженным лицом... который с величайшим вниманием следил за ходом оперы... можно представить себе, какое впечатление его одобрителный аплодисман должен был произвести на публику... Лист не проронил ни одной нотки и... вышел из театра с лицом, выражавшим изумление и полное удовольствие. Странно. Первому европейскому музыканту опера не показалась *длинною и скучною*. Вот судите после этого о критиках „Руслана и Людмилы“»²³².

Свою симпатию к творчеству Глинки Лист выра-

ее варьировать — все это только игрушки у Листа. Он — Паганини на своем фортепиано.

Но, милостивые государи, если вы слышали Листа только громкого, звонкого, изумляющего, то вы еще не слышали его! Надобно услышать его *поющего*... Есть минуты, когда у него клавиши (клавиши и пальцы, пальцы и клавиши) поют, воркуют, когда серебряные звуки... доходят до такой певучести, что не веришь глазам и слуху, думая, что это человеческий голос»²⁴⁰.

Едва ли не самой интересной из всех появившихся в московской печати статей является рецензия на концерты Листа, написанная А. Я. Булгаковым. Он писал: «Лист без всякого сомнения феномен, музыкальное диво, явление доселе неслыханное и изумляющее самого хладнокровного человека. Я слышал Мошелеса, Гуммеля, Стейбельта [Штейбельта], Тальберга, Гензельта, Мейера, Дрейшока и всегда ставил выше всех Фильда, которого нежная, жемчужистая и приятная игра чужда была стукотни, шума, ташеншпиллерства [фокусничества], на коем основываются более или менее музыкальные успехи всех сих артистов... Готовясь слушать Листа, я задавал себе только один вопрос: кого найду я превосходнее, его или Фильда? Вопрос сей был Листом решен с неоспоримым торжеством... И как человек, одаренный сметливым гением, он приспособил игру свою ко вкусу нашего века и к требованиям нынешней публики». Булгаков утверждал, что «Лист превосходит всех в мире пианистов в тайне проникать в души истинных знатоков, восхищая их до слез»²⁴¹.

«Никто из музыкантов не стремится в своем исполнении приблизиться к человеческому голосу. И всего труднее это сделать именно пианисту в силу свойств того инструмента, на котором он играет. Кому неизвестна трудность, почти невозможность привить душу, чувство, выражение к фортепиано, инструменту, от человеческого голоса наиболее отдаленному, коего звуки не во власти музыканта ни продлить, ни усилить, ни смягчить, чтобы преодолеть эти неудобства. Сим-то искусством Лист обладает до высочайшей степени. В игре его есть какое-то волшебство, уничтожающее все недостатки фортепиано. <...>

Игра Листа имеет три прочные основания: *силу, проворство и чувство*. Он одарен всеми сими дарами до такой степени, что невероятно, чтобы можно было кому-нибудь превзойти его со временем; надобно бы было подобно Листу соединить в себе все сии три дара. Он далеко превосходит Тальберга в силе, Мошелеса в беглости, Фильда в приятности... Он не пренебрегает могуществом, данным ему — ослеплять слушателей изумляющими трудностями; когда он выполняет, например, увертюры «Фрейшютца» и «Вильгельма Телля», то слышится не фортепиано, но целый оркестр. То, что делает он на фортепиано, часто непостижимо; он один имеет ключ к этой задаче. Игра его уподобляется иной раз стуку грома, беглому огню и скоропостижности молнии. Одним словом, это совершенное волшебство. Но, когда буря утихает и Лист начинает наигрывать какой-нибудь прекрасный мотив Моцарта, Беллини и Доницетти, которые он всегда мастерски умеет выбирать и варьировать, тогда начинается истинная прелесть его игры, игры, наполняющей душу сладкими ощущениями»²⁴². «Лист особенно превосходен и достоин удивления, когда, едва дотрагиваясь до клавишей, заставляет, как говорится, петь инструмент, тогда он как будто сеет перлы.

Один из великих поклонников Тальберга сказал об нем, что когда он играет, [у него] должна быть третья рука. Услышав это, Ф. Н. Глинка сделал следующее основательное и остроумное замечание: но ежели у Тальберга третья рука, то должно согласиться, что у Листа каждый палец — рука»²⁴³.

А. Я. Булгаков указал на стремление многих исполнителей выйти за границы, свойственные тому виду искусства, которому они призваны служить, дабы изумить слушателя, «поэтому певица Каталани поет вариации, написанные Роде для скрипки, Паганини подражает флейте, колоколу [колокольчикам], контрабасист Даль'Окка исполняет скрипичный концерт»²⁴⁴.

Критик осуждает эту тенденцию, так как человеческий голос, скрипка, виолончель достаточно выразительны и звучны. А Лист, чьим инструментом является лишенное красок фортепиано, в отличие от своих современников, идет по другому пути, ставя

целью сообщить роялю чистоту и прелесть человеческого голоса. «Лист преобразил фортепиано, или, говоря правильнее, создал какой-то новый инструмент, который по воле трогает, пленяет или поражает. Он производит действия, кои, казалось бы, должен производить человеческий голос»²⁴⁵.

С. П. Шевырев писал: «Лист явился нам... в совершенном равновесии сил своих... Инструмент и душа художника слились в одно... Душа нашла [в клавишах] определенный язык, как наш, и плачет она, стонет, смеется, улыбается, вздыхает, мучится, любит и ненавидит, как ей угодно. И как огромно вырос этот слабый инструмент потому только, что душа такого великого художника им овладела... Какое чудо над ним свершилось! Он стал способен греметь, как гром и орган, рыдать и почти взвизгивать, как скрипка, стонать и вздыхать, как флейта, и даже петь, как голос человеческий.〈...〉

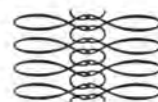
Вот где тайна волшебному действию Листа на нас. Скажите, какой другой художник, действующий не голосом, а инструментом, так свободно покорял себе души всех и каждого, так поглощал все наше внимание, опутывал нас такою невидимою сетью звуков, что вы теряли всю власть над собою и предавались его воле».

По убеждению Шевырева, искусство Листа приобретает особое значение «для современности, в которой царствует холодный расчет, где все размерено и исчислено. Великий художник вносит гармонию в мир полный противоречий. Как часто своими начальными диссонансами, которые будто не хотят разрешиться, выражает он разногласие эпохи нам современной, и потом полным и чудным их разрешением пророчит и нашим такое же полное и внезапное разрешение»²⁴⁶.

Выступления Листа в Петербурге и Москве оставили глубокий след в сознании слушателей и оказали мощное воздействие на исполнительское искусство. По справедливому замечанию Ю. К. Арнольда, «влияние Листа простиралось не на одну только фортепианную игру, оно простиралось ясно... и далеко за пределы этого инструмента.

Игра же самого Листа находилась вне всяких пределов известной дотоле технической умелости,

то есть основной цели виртуозности в теснейшем смысле.〈...〉 Кто бы услышал [Листа], хотя бы сам и был лишь певцом, скрипачом, арфистом или гобоистом, всякий почувствовал в себе расширение своих воззрений на искусство»²⁴⁷.



Любого пианиста, выступавшего в России после 1842—1843 годов, невольно сравнивали с Листом. Выдержать подобное сопоставление было чрезвычайно трудно. И этим в значительной степени объясняется сравнительно малый художественный и материальный успех большинства пианистов, выступавших в Петербурге.

Соперничать с Листом в той области, в которой он царил полновластно, было невозможно, но не лучше было положение исполнителей, чей стиль был противоположен листовскому. Но были и другие причины, затруднявшие исполнителей-инструменталистов. Внимание слушателей было сосредоточено на итальянской опере.

Клара Шуман, приехавшая в Петербург в 1844 году, записала в «Дневнике»: «Опера в эту зиму стоила публике полмиллиона рублей, а немедленно по окончании сезона столько же было уплачено вперед за новые абонементы на следующую зиму. (...) Говорят, будто самые знатные семьи доставали деньги в ломбарде, лишь бы только приобрести ложу... Ясно, что в этих условиях концертирующим артистам приходилось плохо, и я должна быть довольна своими заработками»²⁴⁸.

Действительно, спектакли итальянской оперы полностью сосредоточили на себе интерес слушателей и зрителей. Залы на концертах инструменталистов почти пустовали. «Северная пчела» прямо указывала на то, что «итальянская опера имела не весьма благоприятное влияние на успехи инструментальной музыки и вообще на концерты. Никого не хотят слушать после Виардо-Гарции, Рубини и Тамбурины. Г-н Малик, первый виртуоз Германии, скрипач удивительный, имел в первом своем концерте весьма мало слушателей к сожалению всех постоянных знатоков и любителей музыки»²⁴⁹.

Полное материальное крушение потерпел выдающийся австрийский пианист Т. Делер, выступавший в зале Энгельгардта. К. Шуман указала в своем «Дневнике» не без злорадства, что Делер «к своему первому концерту доложил, а от второго и последнего ему осталось два талера, несмотря на то, что он четырнадцать дней сам развозил билеты по домам, чего я никогда не сделаю»²⁵⁰.

Булгарин писал: «К удивлению нашему, в концерте г. Делера, европейской знаменитости, собралось только небольшое число любителей. За три и за четыре года перед сим мы жаловались в фельетонах, что публика наша пристрастна к фортепианистам, а теперь и знаменитая К. Вик [Шуман], и знаменитый Делер не возбуждают энтузиазма.

А г. Делер отличный виртуоз и достоин своей славы. Правда, он не увлекает подобно Листу быстрыми, громогласными порывами, внезапностями, но нежной, одушевленной, чистой игрою наполняет душу сладостными ощущениями.

Лист и Делер совершенно два различные рода игры, две противоположные методы... Неужели г. Делер, возбудив сильный энтузиазм в целой Европе, пройдет у нас незаметно, как Клара Вик? Чего доброго»²⁵¹.

В рецензии, посвященной концерту, в котором для привлечения слушателей кроме Делера участвовали П. Виардо, Дж. Рубини, А. Тамбурины, сказано: «О Делере в Петербурге двойное мнение: что он постигнул все тонкости игры и совершенно победил механизм ее, в этом нет никакого сомнения. Но, говорят одни: так играть, как играет Делер, можно *выучиться*, играя лет десять сряду по десять часов в сутки, а играть так, как играет Лист, нельзя *выучиться*: это дар неба, следовательно г. Делер — *талант*, а Лист — *гений*! Игранные им *мелодии* Шуберта, *экзерцисы* Себастиана Баха, *Концертштюк* Вебера навеки останутся в памяти слушателя, а после игры г. Делера останутся лишь воспоминания об отличном артисте вообще.

Другие говорят: «Делер другой школы, нежели Лист, пренебрегает эффектами, не бродит нот (не прибегает к украшениям.— А. Г.)... но строго держится текста, употребляя весь свой талант на правильность и утонченность игры. Делер — классик, а Лист — романтик и их не должно вовсе сравнивать. Делер — Расин фортепиано, а Лист — Шекспир». Так судят любители, и обе партии кажутся правы»²⁵².

Ф. А. Кони дал содержательную характеристику Т. Делера и объяснил причины его малого успеха в Петербурге. «Наши меломаны с нетерпе-

нием и жадностью желали услышать этого знаменитого пианиста, чтоб сравнить с Листом и Тальбергом. Ожидания большей части истинных любителей и знатоков музыки были удовлетворены самым приятным образом, но на массу публики г. Делер не произвел желанного впечатления. Причины тому самые простые. Игра г. Делера, при совершенстве рук, при самом приятном и выразительном туше, отличается глубокой обдуманностью, живописностью и какой-то мечтательностью. Поэтому места поющие у него выходят гораздо эффектнее самых блестящих пассажей. В самых трудных местах он, видимо, старался дать значение музыке, придать игре душу, выразить мысль и успевает в этом совершенно. [Но] в игре его нет гениальной энергии и силы Листа, нет щегольства и наружного блеска Тальберга. Зато у него каждое выражение пронизано мыслью, везде проглядывает глубокое чувство и фортепиано поет под его перстами теми упительными звуками, которые одна К. Плейель умела извлекать из этого инструмента. Сравнить Делера с Листом невозможно: Лист — музыкальный гений, который не может иметь равного; как гений он оригинален и неподражаем.

Но г. Делер имеет свои высокие достоинства как исполнитель отчетливый, умный, не гонящийся за одним эффектом, но понимающий музыку в настоящем ее значении»²⁵³.

Концертная деятельность Т. Делера прервалась рано, во всяком случае в России. Существовал закон, в основном касавшийся артисток: вступая в брак с аристократами, они теряли право появляться на сцене или в публичных концертах и могли участвовать как любители в благотворительных вечерах. Так, выдающаяся оперная артистка Г. Зонтаг, выйдя замуж за сардинского посла графа Росси, сошла со сцены. Та же участь постигла великую русскую трагическую актрису К. Семенову, ставшую княгиней Гагариной.

Т. Делер едва ли не единственный артист-мужчина, вынужденный по распоряжению Николая I прекратить концертную деятельность в России, так как женился на графине Е. Д. Шереметевой и не мог выступать публично, не роняя достоинства жены.

Не изменило положение и то, что глава княжества Лукка даровал Делеру, родившемуся в Италии, дворянское звание.

В 1844 году в Петербурге и Москве состоялись концерты выдающейся немецкой пианистки Клары Шуман, жены великого композитора Роберта Шумана. До этого она с большим успехом выступала в Германии, Австрии, Франции, Дании. В Вене в 1838 году молодую пианистку слышал Лист. Московский знакомец гениального венгерского музыканта А. Я. Булгаков писал о Кларе Шуман: «Ее талант был прославлен истинными знатоками везде, где она играла, особенно в Вене и Париже. Сам Лист, сей верховный и безапелляционный судья, услышав первый раз молодую Клару, восхитился совершенством ее игры, но его еще более изумил дар, с каким постигла она малейшие оттенки всех сочинителей, особенно Бетховена. Он не из лести или вежливости, но по истинному убеждению провозглашал в ней опасную для всех пианистов соперницу, и когда отправилась она в Россию, то он снабдил ее самым лестным рекомендательным письмом»²⁵⁴.

А. Я. Булгаков заметно преувеличил степень листовского восторга исполнительским искусством К. Шуман. В действительности он писал следующее: «Я приехал [в Вену] как раз вовремя, чтобы услышать интересную молодую пианистку Клару Вик, уже прошлую зиму имевшую большой заслуженный успех. Ее талант привел меня в восхищение. Она обладает крупными достоинствами: глубоким, искренним чувством и неизменным внутренним подъемом»²⁵⁵.

Отношение Листа к пианизму К. Шуман не было неизменным, с годами оно становилось все более критическим. Нельзя не согласиться с Я. И. Мильштейном, который писал: «К Кларе Вик [Лист] относился с учтивой снисходительностью»²⁵⁶. Об этом свидетельствует и позднейшая (1854) статья его «Клара Шуман».

В творческом отношении Лист и К. Шуман были антиподами. В отличие от гениального романтика, художника, смело прокладывающего новые пути в искусстве, К. Шуман была представительницей классической школы, традиционалисткой. Это

ее свойство проникательно уловил один из русских критиков, писавший, что талант пианистки покоряет своим спокойствием, всеобъемлющей полнотой: «Этот превосходный талант — достойный представитель того живого классического направления, которое принимает новейший романтизм музыки в сочинениях Мендельсона-Бартольди и Роберта Шумана»²⁵⁷.

В Германии многочисленные противники Листа, в том числе и некоторые представители «Лейпцигской школы», противопоставляли ему Клару Шуман, как художницу, стоящую на страже вечных идеалов и борющуюся с разрушительными тенденциями, якобы присущими Листу.

В известной мере противопоставление двух творческих индивидуальностей, столь характерное для немецкой музыкальной критики, проявилось и в русской печати.

К. Шуман вела во время поездки в Россию «Путевой дневник». Правда, некоторые записи в нем сделаны позднее (так, она не могла в 1844 году предвидеть неуспеха концертов Т. Делера в 1845 году). Дневник этот содержит ценные факты и данные для характеристики личности К. Шуман, натуры трезвой, практической и деловой. Он свидетельствует о том, что выдающаяся пианистка принуждена была, чтоб обеспечить успех своих концертов, принять соответствующие меры. Она запаслась рекомендательными письмами от австрийской императрицы²⁵⁸, прусской королевы, канцлера Австрии К. Меттерниха, нанесла в Петербурге визиты министру Двора М. П. Волконскому, австрийскому послу Колоредо, директору императорских театров А. М. Геденову, придворному банкиру А. Штиглицу, оберцеремониймейстеру графу И. Н. Воронцову-Дашкову, журналистам Ф. В. Булгарину²⁵⁹, О. И. Сенковскому, встречалась с канцлером Нессельроде, начальником третьего отделения Л. В. Дубельтом²⁶⁰.

К. Шуман записывала в «Дневнике» (23 марта 1844 года): «Гензельт взял меня с собою к фрейлине императрицы Бартеневой, с которой он разговаривал по поводу моей игры при дворе. [Она] предложила рекомендательное письмо в Москву. Я уже так давно здесь и все еще не играла при дворе... Если



Р. Шуман
(гравюра Й. Крихубера, 1839)

бы по приезде я сразу играла у императрицы, сборы от моих концертов были бы много лучше. В Петербурге все должно исходить от Двора, если хочешь, чтоб знать проявила интерес... Виельгорский принес мне приглашение к императрице на вечер. Вечер у императрицы — я играла много, в числе прочего три раза подряд «Весеннюю песнь» Мендельсона»²⁶¹.

Разумеется, К. Шуман встречалась не только с «сильными мира сего», но и с представителями художественной интеллигенции, в том числе с Михаилом и Матвеем Виельгорскими, А. Гензельтом, А. Герке, П. Виардо, С. Шоберлехнер, В. Ферзингом, Г. и К. Ромбергами, с юным А. Г. Рубинштейном, с П. А. Вяземским и многими другими.

Конечно, не рекомендательные письма и не покровительство Двора, но талант К. Шуман определил успех пианистки. Правда, он пришел не сразу. Медвежью услугу К. Шуман оказал Булгарин, начавший прославлять ее еще до приезда в Петербург. А рекламе издателя «Северной пчелы» мало кто верил.

«Друзья наши пишут к нам из Дерпта, что они никогда не слыхали подобной игры (хотя в Дерпте давали по несколько концертов Лист и Тальберг), и что ни одного музыкального гения не принимали с таким энтузиазмом, как К. Шуман. В игре ее с женской нежностью и чувством соединены сила и метод Гензельта, Тальберга и Листа»²⁶². Булгарин призывал петербургских слушателей достойно встретить пианистку. Петербургская публика, однако, не откликнулась на призывы «Северной пчелы», и на первом концерте К. Шуман зал Энгельгардта был наполовину пуст. Булгарин с возмущением писал в рецензии: «Лист играл в огромном зале Дворянского собрания и зала была полна. Тальберг не мог удовлетворить и половины требований на билеты, следовательно и у г-жи К. Шуман на концерте будет тесно. Но вот бьет 8 часов и зала едва занята на половину... Признаюсь, нам сделалось стыдно. Клара Вик... единственная и неподражаемая в мире виртуозка не могла расшевелить нашей публики! Ужасно подумать! Что скажут о нас в Париже, в Лондоне? Что скажут в Вене, в Берлине, в Мюнхене, наконец, что скажут о нас в Риге и Дерпте? <...>



К. Шуман

марта был концерт знаменитой пианистки *Клары Шуман*, урожденной *Вик*, которая под этим последним именем наделала столько шума в музыкальном мире, где ставят ее наряду с первыми современными пианистами нашей эпохи. Первое появление [артистки] в Петербурге, где публика слышала уже величайших фортепианистов — *Фильда*, *Гуммеля*, *Майера*, г-жу *Шимановскую*, *Плейель*, *Тальберга*, *Дрейшока*... и наконец, гениального *Листа*, сопровождено было огромным успехом.

В первом концерте своем в пятницу играла она семь пьес, одну другой лучше совершенно исполненных: *Фантазию* на темы *Пачини* *Листа*, адажио и рондо из сонаты (d-moll, op. 31) *Бетховена*, натурно *Шопена*, этюду *Р. Шумана* (супруга артистки), «Весеннюю песнь» *Мендельсона-Бартольди* из тетради «*Lieder ohne Worte*», пьесу *Скарлатти* и *фантазию Тальберга* на тему из оперы *Россини* «*Моисей*».

Не достаёт слов, чтобы выразить совершенство, с которым г-жа *Шуман* исполнила все эти столь разнохарактерные по стилю и композиции своей пьесы; играя каждую из них, она, казалось, усвоила себе совершенно род ее, передавая все оттенки ее с верностью изумительною. Игра ее соединяет в себе все достоинства — чистоту, круглость, беглость неимоверную, силу беспримерную в женщине (и оба эти качества у нее одинаковы в обеих руках), вкус изящнейший; чувство и выразительность, и сверх того, качество, кажется, исключительно принадлежащее прекрасному полу — певучесть, нежность, мягкость touché. Эпитеты эти в таком множестве покажутся, вероятно, преувеличенными, но всякий, слышавший игру *К. Шуман*, наверно разделит наше мнение». Отметив огромный успех пианистки у слушателей, «которых хотя на этот раз было немного», рецензент выразил «убеждение, что второй концерт будет полон», так как «теперь в городе только и речи, что о *Кларе Шуман*»²⁶⁶.

В одном из концертов она участвовала в исполнении *Квинтета Es-dur, op. 44, Р. Шумана* для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели и сыграла *Фантазию Листа* на темы «*Лючии ди Ламмермур*» *Доницетти* и транскрипцию «*Лесного ца-*

ря», *Прелюдию* и *фугу Баха*, *Колыбельную Гензельта* и *Каприччио Тальберга*.

Квинтет Шумана, композитора в ту пору мало известного в России, не получил признания петербургской критики. *Ф. А. Кони* писал осторожно: «Музыка классическая, строгая», была исполнена «с величайшей точностью и отчетливостью концертанткой и содействовавшими ей артистами. «*Лючию ди Ламмермур*» и «*Erlkönig*» сыграла г-жа *Шуман* блистательно, с силою и энергиею, отличающими исполнение гениальным композитором этих пьес: казалось, будто сам *Лист* играл их. Точно также превосходно сыграла она «*Capriccio*» *Тальберга*, пьесу, исполненную пения и величайших трудностей; пение передано артисткой с большой выразительностью, а трудности побеждены ею с легкостью неимоверной.

Но наибольшее впечатление произвела на публику «*Wiegenlied*» *Гензельта* и *Прелюдия* и *фуга Баха*. Первая из этих пьес — чудная мелодия, напоминающая напев матери у колыбели младенца, сыграна была госпожой *Шуман* с той нежностью выражения, бархатностью туше, если можно так выразиться, с тою певучестью, которая составляет главное достоинство этой пианистки. *Прелюдия* и *фуга Баха* принадлежит к числу классических шедевров музыки; эта пьеса составляла всегда предмет удивления знатоков и камень преткновения для исполнителей, даже самых искусных; но исполнение ее г-жой *Шуман* превзошло все ожидания даже самых пылких почитателей ее таланта: точность, стройность, отчетливость, ум — необычайные. По окончании пьесы громкие рукоплескания раздались в зале, на этот раз наполненной слушателями.

В последнем концерте *К. Шуман* исполняла с оркестром концерты *Мендельсона* и *Вебера*, затем «*Гретхен за прялкой*» *Шуберта* — *Листа*, этюды *Шопена* и *Гензельта*, собственное *скерцо* и, по единогласному требованию публики, повторно *прелюдию* и *фугу Баха*»²⁶⁷.

Этот факт свидетельствовал об изменении вкусов слушателей, что не преминул отметить *В. Ф. Одолевский*: «...*Клара Шуман*... решилась играть в публичном концерте даже музыку *Скарлатти* и *Себа-*

стьяна Баха! Кто бы поверил этому лет девять назад?! Кто бы поверил, что эта музыка произвела необыкновенное впечатление и что г-жа Шуман при-
нуждена была ее повторить несколько раз! Замечательный урок для тех артистов, которые до сих пор думают, что публике можно угодить лишь вариациями все на одни и те же беллиниевские мотивы или разными фарсами»²⁶⁸.

На фоне восторженных рецензий о К. Шуман резким диссонансом прозвучал отзыв О. И. Сенковского. Он услышал в щедро расточаемых артистке похвалах (особенно болгаринских) отрицание всего, что было внесено в исполнительское искусство Листом. По мнению Сенковского, пианизм К. Шуман означает возврат к предшествующей, доромантической, «древней» поре.

Сенковский писал, словно забыв свою рецензию на выступление великого пианиста: К. Шуман «приводит в тихое восхищение... именно тех, кто терпеть не могут солистов (виртуозов.— А. Г.), которые не любят видеть в музыке человека с его умом, гением, душою, сердцем, страстью, которые хотят слышать только инструмент и нотную тетрадку. Отчего это? От того, что г-жа Шуман играет... чисто, ровно, математически аккуратно, совершенно, и в результате всего этого... такое восхищение...

Такого рода игра не идет для солиста, в игре которого мы желаем слышать вместо инструмента искусство самого артиста, его страстное, убедительное присутствие, его гениальный способ излагать свои мысли, чувства...

Со времени Паганини и Листа вся европейская публика поняла, чем может быть солист в музыке, и что есть на свете музыка выше всех музык, музыка гения... Противники этого направления при появлении г-жи Шуман хотели произвести шумную реакцию²⁶⁹, нанести удар Листу, увлечь публику в пользу этой артистки (Сенковский явно намекает на Булгарина.— А. Г.), бросились в страшные восторги, аплодировали до растрескивания перчаток. Публика аплодировала вместе с ними, но осталась холодной. Г-жа Шуман получила бы гораздо блистательнейший успех в Петербурге, если бы реакционисты искуснее принялись за дело, не сравнивая этот пре-

красный женский талант с самым необыкновенным, самым истинно мужским талантом, не ставя г-жу Шуман вблизи или выше Листа, поставив ее на законном месте, возле древних знаменитых солистов, напр[имер] Гензельта, Фильда. Место прекрасное»²⁷⁰.

По мнению Сенковского, сопоставление К. Шуман с Листом служит только к ее невыгоде. «К чему это соперничество женской слабости с мужским могуществом?»

Критик упрекал К. Шуман и за то, что она включила в репертуар своих петербургских концертов «не только знаменитейшие пьесы Листа, но и любимейшие им пьесы Шопена, Баха, Гензельта, Вебера. Какой же расчет?»²⁷¹.

Отзыв Сенковского пристрастен. К. Шуман вовсе не стремилась вызвать сравнение с Листом, но оно возникло независимо от ее желания.

И программы ее концертов, хотя и включавшие некоторые пьесы листовского репертуара, в целом от него отличались прежде всего потому, что включали произведения Баха, Р. Шумана, Мендельсона, сонаты Бетховена, пьесы Скарлатти и многое другое, в том числе фантазии на оперные темы Тальберга. Сочинения и транскрипции Листа занимали в ее репертуаре сравнительно скромное место.

Статья Сенковского, конечно, несправедлива. Но смысл ее не сводится к утверждению превосходства Листа над К. Шуман. Автору рецензии искусство венгерского пианиста ближе потому, что в нем ярко проявилась индивидуальность художника, тогда как исполнительство К. Шуман носило объективный классический, чтобы не сказать академический характер. А романтическая стихия гения Листа подчиняла себе даже творения великих мастеров прошлого.

Выступлениям К. Шуман посвятил рецензию А. Я. Булгаков. Она открывалась стихотворением, обращенным к пианистке.

Душа ее полна огня и нежных слез,
Из рук ее же сыплется дождь жемчугов и роз,
Клавир ее поет, мечтает и тоскует,
И слух ласкает наш и душу в нас чарует.
Влюблен в нее, влюблен в ее игру,
Но чистой сей любви не выразить перу²⁷².

В отзыве Булгакова, как обычно, содержатся устные суждения современников. Так, в связи с исполнением К. Шуман произведений ее мужа, рецензент приводит слова Матв. Ю. Виельгорского о Шумане: «Это наследство, оставленное Европе Моцартом и Бетховеном».

О пианистке А. Я. Булгаков писал: «Сила и беглость, коими одарены нежные пальцы К. Шуман, достойны удивления. В сем отношении напоминает она часто самого неподражаемого Листа, но более еще удивляться должно нежности, чистоте, вкусу и чувству, с коими она играет. Преимущества сии отличают ее особенно; {...} Много перебывало здесь славнейших пианистов. Что мы слышали? Ужаснейший стук, пушечную пальбу, трудности, нас только удивлявшие. Что же доходило до сердца? Восьма мало»²⁷³.

Главное достоинство К. Шуман, по мнению Булгакова, умение «олицетворить всех славных сочинителей», то есть объективность и чувство стиля.

Это же отметил и автор безымянной рецензии на ее последний концерт. Можно подумать, что она принадлежит тому же А. Я. Булгакову. Автор рецензии особо выделил способность пианистки «воскрешать Бетховена» во всей «полноте совершенства». Едва ли кто сравнится с г-жой Шуман в глубоком понимании великого композитора и особенно в умении, сделавшемся у нее второю природою, излагать величавые его мысли в первобытной, так сказать, девственной чистоте их, со всею полнотою творческой свободы и вместе с изумительно стройною отчетливостью.

Если б дарование превосходной артистки ограничивалось и одною этою областью музыки, она и тогда была бы уже явлением замечательным и редким, но посмотрите, как доступны ей почти все возможные отрасли музыкальных направлений — и этюды Шопена, и глубоко оригинальные композиции супруга своего Р. Шумана, — вникните в верность, в отчетливость, в чистоту и наконец в выразительность игры ее, столь далекой притом от всякой жеманности, и вникните вместе с нами, зачем этот великий талант прервал ряд наслаждений, которыми заманил нас в двух первых концертах»²⁷⁴.

В 1843 году в зале Энгельгардта состоялось выступление Антона Рубинштейна, только что вернувшегося из длительной концертной поездки за границу, прошедшей с триумфальным успехом. О чудесном ребенке с восхищением писали газеты Западной Европы, сообщая о похвалах, которыми его осыпали крупнейшие музыканты мира — Шопен, Лист и другие.

Однако далеко не все верили известиям газет, нередко объявлявших заурядных музыкантов гениями. Поэтому первый концерт Рубинштейна не собрал полного зала. Но слушатели убедились в правоте восторженных отзывов французских газет.

Булгарин, считавший своей специальностью поощрение вундеркиндов, писал: «Дитя-виртуоз Рубинштейн играл в своем концерте превосходно и оправдал совершенно заграничные похвалы. Бойкость, верность приемов, смелость и беглость его игры поразительны»²⁷⁵.

И в другой заметке: «Юный пианист разыгрывает труднейшие композиции Тальберга, Листа, Шопена, как какой-нибудь французский кадрили... это точно игра натуры или ее каприз»²⁷⁶.

Булгарин счел нужным выразить сожаление, что концерт не привлек достаточного количества слушателей: «Не знаем, собрал ли он столько, чтобы покрыть издержки»²⁷⁷.

Более содержателен краткий отзыв А. Л. Элькана о Рубинштейне. «Талант его далеко оставил за собой возраст. Игра его отличается силою, энергией удивительной, верностью, чистотою неизменною, быстротою чудною и, что всего удивительнее, чувством, выразительностью непостижимою»²⁷⁸.

Предваряя первое выступление А. Рубинштейна, Ф. А. Кони писал: «Завтра [8 марта] дает концерт наш милый соотечественник. Говорят, что быстрота, ловкость, искусство и определительность (*précision*), с которой он исполняет на фортепиано самые трудные вещи Листа, Тальберга, Делера, Герца и Гуммеля, изумительны. В особенности поражает в молодом артисте чувство, которое господствует в его исполнении, и уверенность, с которою он делает трудные пассажи. Мы слышали игру Рубинштейна до отъезда его [в Париж], но теперь, говорят, его

узнать нельзя, так далеко он ушел в искусстве»²⁷⁹.

Ф. А. Кони посвятил двум выступлениям молодого пианиста пространную рецензию: мы «надеялись услышать талантливое ребенка, который усвоил своим [и] маленьким [и] пальцам [и] механизм игры, и вдруг услышали превосходного зрелого артиста. Нельзя представить себе, сколько силы, вкуса, блеска и бойкости в игре этого гениального ребенка. Похвалы французских и немецких журналов таланту Рубинштейна казались преувеличенными. Но кто слышал этого замечательного пианиста, тот вполне убедился, что иностранные критики слишком умеренно отзывались об этом феномене в музыкальном мире»²⁸⁰.

Пророчески звучали слова критика: «Рубинштейн — отрадное явление в области искусства. Это Листик в полном значении слова, который еще разовьется и вероятно будет так же велик, как и великий Лист. Все элементы Листовой игры вы находите у Рубинштейна: увлечение, теплоту, эффекты и певучесть»²⁸¹.

Трудности для Рубинштейна не существуют на фортепиано. [Он] теперь уже превосходит всех наших пианистов, за исключением Гензельта, разумеется, он выше Дрейшока, даже, в некоторых отношениях, выше Тальберга. Наша публика была приведена его игрой в такой восторг, что не знала меры аплодисментам и вызовам». Кони объяснял малое количество слушателей в зале Энгельгардта тем, что на афише было сказано: «„А. Рубинштейн — пианист из Москвы“. Напиши он: „Из Парижа“, и число слушателей, верно, утроилось бы. Но он гордится именем *русского* артиста и это делает честь патриотическому чувству, хотя не приносит существенных выгод. Наша просвещенная публика никак не может уверить себя, что в русских пальцах, в русском смычке может быть столько же гения, как и в бельгийских, французских, итальянских»²⁸².

В 1844 году состоялось новое выступление молодого пианиста в зале Энгельгардта. В концерте участвовал и его младший брат Николай. В. Ф. Одоевский писал в рецензии: «Мы советуем тем, которые не слыхали наших молодых фортепианистов, вос-



Братья А. и Н. Рубинштейны (1844)

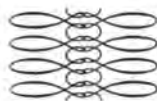
пользоваться этим последним концертом их не потому только, что они наши соотечественники, но и потому, что они действительно замечательное и редкое явление в эстетическом мире». Одоевский противопоставил обоим братьев — детям, выступающим на концертной эстраде и выделяющимся «трудности, некогда казавшиеся необоримыми и для взрослых».

В игре подобных «отроков-музыкантов нет той жизни, тех произвольных, незаготовленных порывов, которые одни дают привлекательность музыкальному исполнению, и в которых вся тайна непостижимого действия, производимого, например, Листом на слушателей. Такого рода машинки далеко не пойдут: механически приобретенная привычка убивает и то дарование, которое они могли бы иметь. <...> Но совсем иное происходит в тех редких организациях, которые одарены истинным, прочным музыкальным талантом». В виде примера гениальной одаренности музыканта с детства Одоевский назвал Моцарта.

«Мы невольно вспомнили о детском возрасте Моцарта, говоря о Рубинштейнах: их талант — врожденный; ...в старшем Рубинштейне (Антоне) уже видна зрелость исполнения и та отчетливость, которая есть более или менее следствие ученья; младший (Николай), которому не более *семи* лет, — совершенный ребенок:...<...>

Мы можем ошибаться, но есть повод думать, что от молодых Рубинштейнов должно ожидать многого, и что на этот раз нас не обманет раннее развитие музыкального таланта, как оно не обмануло в Листе, который также в свое время был *un enfant-prodigue*»²⁸³.

Как мы знаем, предвидение Одоевского оправдалось.



В Петербурге рассматриваемой поры концертировали выдающиеся скрипачи, виолончелисты, представители различных национальных школ и направлений — классического и романтического.

VI

В ряду исполнителей особое место занимал великий польский скрипач Кароль Липиньский, неоднократно выступавший в Петербурге в зале Энгельгардта. В его искусстве органично уживались импульсы, исходящие от Л. Шпора, и своеобразно преломленные воздействия Н. Паганини. Липиньский по отношению к ним занимал промежуточную позицию, хотя несомненно классическая традиция была ему ближе.

Он был исключительным мастером ансамбля, и его роль в пропаганде квартетного исполнительства трудно переоценить. Едва ли случайно то, что этот выдающийся художник, достойный соперник Паганини, отказался от карьеры виртуоза, предпочтя ей положение концертмейстера в Дрезденской опере. Страстный поклонник Баха, Моцарта, Бетховена, он всей душой принял Шумана и Берлиоза. Оба великих музыканта были горячими поклонниками польского скрипача. Р. Шуман, посвятивший ему свой «Карнавал», озаглавил рецензию на концерт Липиньского цитатой из Л. Бёрне: «Он играл божественно». В ней он писал: «Едва ли кто-нибудь в пространных суждениях высказал о Паганини больше, чем это сделал Бёрне тремя приведенными выше словами... одно несомненно: если бы Паганини... сегодня слышал [Липиньского], он вложил бы в его руку скипетр (по меньшей мере). Давайте сделаем то же самое»²⁸⁴.

И в другой заметке: «Липиньский дает... второй концерт. Тех, кто имел возможность слушать первый, уже нет нужды приглашать для наслаждений, принадлежащих самым редким и возвышенным, какие только может доставить музыка».

Шуман характеризует Липиньского, как могучего властителя скрипки, умеющего на своем инструменте открыть многим дотоле совершенно неизвестные области чувств. Услышать этого скрипача, значит «получить такого рода художественное наслаждение, какое едва ли скоро опять выпадет»²⁸⁵.

Г. Берлиоз писал в «Путешествии по Германии», обращаясь к скрипачу Г. Эрнсту: «Теперь... мне бы хотелось подробнее рассказать о Липиньском, но ведь не вам же, прославленному скрипачу... не вам, артисту столь образованному и чуткому, я смогу сообщить что-нибудь новое о природе таланта этого великого виртуоза, вашего предшественника по карьере. Вы знаете так же хорошо и даже лучше, чем я, как поет его скрипка, как он трогает в высоком патетическом стиле»²⁸⁶.

По словам польского современника, «в игре Липиньского прежде всего привлекает внимание чувство стиля, чистота интонации, очарование звука, высокая простота и необычайная выразительность небывалой певучести в аккордах и пассажах»²⁸⁷.

Не случайно А. Я. Булгаков писал о том, что после К. Липиньского невозможно слушать другого скрипача. Он увлекает слушателей не виртуозностью, не искусным преодолением головоломных трудностей, но глубиной проникновения в музыку.

По словам В. Ф. Одоевского, «все согласно удивляются смелости, силе смычка его, чудному, оригинальному выражению, необыкновенному огню в быстрых пассажах и нежности в плавных. В сочинениях г. Липиньского много нового и прекрасного; двойные ноты играют в них важную роль; Липиньский дал им оттенок совершенно оригинальный, небывалый до того в музыке; ... Эти двойные ноты он делает с необыкновенной чистотой и точностью; можно подумать, что слышишь две скрипки... В некоторых местах он удаляется более от подставки к грифу, и это производит необыкновенное действие»²⁸⁸.

Концертам К. Липиньского посвятил несколько фельетонов Булгарин. В одном из них он писал: «Ах, знаете ли, с чем можно сравнить игру Липиньского? Ни дать ни взять, это поэзия Гёте — милая, нежная, трогательная, умная, высокая и утешительная. Дайте мне поэзию Гёте и игру Липиньского... и я вам отдам все в мире паровые машины, железные дороги, игру фондами... всю эту материальную часть жизни, которая заставляет меня по несколько раз в день повторять стихи Пушкина

Мне душно здесь, я в лес хочу»²⁸⁹.



К. Липиньский

Среди крупнейших представителей классической скрипичной школы, выступавших в Петербурге, был ученик Л. Шпора Фердинанд Давид²⁹⁰. Замечательный музыкант несколько лет (1829—1835) провел в России.

До своего публичного концерта в зале Энгельгардта он выступил в доме А. Ф. Львова. «Мы слышали недавно г. Давида, — писал Булгарин, — в собрании избранных виртуозов здешней столицы... и многих любителей и музыкантов. Все они восхищены были игрой и скрипкой г. Давида. По мнению сих виртуозов, стиль и метода у г. Давида превосходны эстетически, смычок смелый и верность удивительная. Скрамность его равняется таланту. Он в игре выказывает более прелести сочинения, нежели собирается блеснуть искусством. В адажио, как [и] в аллегро он заслужил равные похвалы знатоков. После Бёма и одного известного любителя Л [ьвова] г. Давид есть, без всякого сомнения, первый скрипач в Петербурге. Мы уверены, что он заслужит благосклонность здешней публики и привлечет в свой концерт всех любителей музыки. Скрипка есть первый инструмент и виртуоз на оном такое явление, которое не часто повторяется в музыкальном мире»²⁹¹.

В Петербурге выступали и русские талантливые скрипачи, внесшие заметный вклад в развитие национальной исполнительской школы.

В 1828 году в филармонической зале, год спустя получившей название зала Энгельгардта, впервые в Петербурге дал концерт русский композитор и скрипач Г. А. Рачинский, обработавший для скрипки мелодии русских и украинских народных песен и романсов. Петербургские слушатели с большим интересом отнеслись к выступлению замечательного музыканта. Даже «Северная пчела» предварила концерт Рачинского сочувственной заметкой. «Сочинения г. Рачинского... отличаются точным подражанием коренному русскому напеву и строгим соблюдением оригинальных мотивов, а самая игра его — следствие необыкновенной природной способности. Всякая нота под смычком г. Рачинского имеет свое особенное выражение, напоминающее каждому русскому несравненную мелодию отечественных песен»²⁹².

Однако после концерта Булгарин поспешил взять назад похвалы, высказанные в его газете. Он заявил, что успех Рачинского вызван не талантом композитора и скрипача, но популярностью мелодий и патристическими чувствами слушателей. Поэтому он должен ограничиться этой областью и не посягать на лавры виртуоза. «Г. Рачинский должен служить примером для всех литераторов и художников. Хотите ли быть любимым отечественною публикою, быть известным, иметь пламенных приверженцев — будьте национальны. Вот вся тайна. Мы двадцать лет слыхали о необыкновенном таланте г. Рачинского, которого называли виртуозом, и теперь услышали игру его, поняли его славу. Г. Рачинский с необыкновенным искусством играет мотивы русских песен. Он совершенно постигнул русские напевы со всеми национальными ухватками — и вот достоинство игры. Мы бы советовали г. Рачинскому держаться одного: не играть никаких концертных пьес, не сочинять, не варьировать русских песен, а разыгрывать их точно так, как их поют русские крестьяне. В этом он превосходен и всегда найдет слушателей и приверженцев»²⁹³.

Трудно с большей откровенностью выразить свое отношение к национальному искусству и неприязнь к его представителям, чем это сделал Булгарин.

Его издевательская статейка вызвала полемические возражения. В «Письме в редакцию» «Северной пчелы» *Любитель музыки* блестяще опроверг лживые утверждения Булгарина и доказал художественные достоинства композиций и исполнительства Рачинского²⁹⁴.

В 1836 году в зале Энгельгардта выступил талантливый русский скрипач И. И. Семенов. Жизнь этого замечательного музыканта сложилась трудно. Он был крепостным князя А. Б. Куракина, который упорно отказывался дать ему вольную. В борьбе за освобождение талантливого музыканта приняли участие П. А. Вяземский и Мих. Ю. Виельгорский. Они организовали благотворительный концерт в Москве в 1824 году и собрали 10 000 рублей, для того чтобы выкупить Семенова из неволи. Но Куракин, согласившийся было отпустить Семенова, взял свое

слово назад, и музыкант вышел на свободу только десять лет спустя, после смерти своего хозяина.

Семенов переехал из Москвы в Петербург и стал концертмейстером оркестра оперного театра. В. Ф. Одоевский посвятил его концерту в зале Энгельгардта восторженную рецензию. Он писал: «...слышали мы г. Семенова с тем наслаждением, которое доставляется сердцу одним только изящным. У Семенова нет покровителей, но скрипка его имеет много друзей; когда он вышел, его почти никто не приветствовал, но зато прощальный поклон его был сопровожден громким рукоплесканием. Публика на сей раз даже отступила от принятого обыкновения вызывать одних только актеров и певцов, и в первый раз почтила этой честью скрипача. Правда, такой артист, как Семенов, заслуживает особенного внимания. Мы удивляемся, как скрипка его не утратила вокальной прелести тона после тяжелой игры в оркестре! Кто бы подумал, слыша его очаровательные звуки, что сей самый виртуоз играет не только в операх, но в балетах, и даже в водевилях! <...>

Честь петербургской публике, оценившей его талант! Она судила без предубеждения, и вернее многих так называемых знатоков, которые в изящных искусствах часто руководствуются *привычкою к чему-нибудь* и отвергают все то, что не подходит под их маленькую мерку»²⁹⁵.

В этой заметке наиболее существенно замечание о «вокальной прелести тона», то есть о певучести звука. И. И. Семенов обладал и блестящей техникой и по уровню мастерства не уступал крупнейшим виртуозам современности. Так, Д. Ю. Струйский писал о попытках «первых наших артистов исполнить трудный фа-диез минорный концерт К. Липиньского, но до сей поры один только... Семенов разгадал требование сочинителя и передает сей концерт и другие сочинения Липиньского со всем разнообразием смычка, и не делая никаких изменений, во избежание тех подводных камней, о которые разбиваются и стопушечные корабли других артистов. Сам Липиньский в бытность свою в Москве отдал справедливость русскому артисту, который ему собрат по славянской крови и по таланту. Зато и Семе-

нов, ободренный вниманием Липиньского, шел вперед и с той поры (около десяти лет), неутомимо изучая свой инструмент, наконец, достиг своей цели, и самая строгая беспристрастная критика должна почтить его одним из *первых* скрипачей в России»²⁹⁶.

Талантом Семенова восхищался великий бельгийский скрипач Ш. Берио.

В Петербурге, сменяя друг друга, выступали представители классической школы и приверженцы новой, виртуозной. В. Ф. Одоевский, стоявший на страже классических традиций, считал, что новая скрипичная школа, в отличие от пианистической, отодвинула искусство в сторону. Он писал: «Есть люди, которые в танцах находят величайшую прелесть, когда человек становится на одну ногу, другую поднимает и в этом положении вертится, и чем он дольше вертится на одной ноге, тем это им приятнее. Есть люди, которые и в музыке ищут таких же наслаждений: они с восхищением смотрят, как палец скрипача прыгает на пол-аршина к подставке, с нетерпением ждут той минуты, когда скрипач в одно время трогает струну и смычком и щипком; их восторгу не было бы границы, если бы артист бросил вверх свою скрипку, подхватил ее на лету, потом продолжал свое соло; — можно посоветовать сделать этот опыт — он верно удастся. Какое же наслаждение должно быть для этого рода любителей музыки, когда артист с истинным талантом доставляет им это невинное препровождение времени! — Никто более нас не уважает дарований г. Гаумана, никто более нас не отдает справедливости отличной обработке его пальцев, необыкновенной чистоте интонации, выразительной игре его; но мы не перестаем воевать против новой скрипичной школы, этой школы, состоящей большею частью из скачков, прыжков, щипков, эквилибри[сти] ческих штук, фокусов-покусов разного рода и ложного приторного выражения»²⁹⁷.

Исполнителям, превращающим искусство в средство преодоления чисто технических трудностей, критик противопоставлял Ф. Бёма, выдающегося скрипача — солиста и ансамблиста, концертмейстера петербургского оперного театра, художника, под-

чинившего технику задаче раскрытия образного содержания музыки.

В. Ф. Одоевский писал: «В концерте Бёма мы отдохнули ото всех ужасов новейшей скрипичной школы. Как верна, как отчетлива, как благородна игра г. Бёма! В ней нет [ни] тени шарлатанства, а одно постоянное уважение и бескорыстная любовь к искусству»²⁹⁸. И в другой рецензии — «Бём истинно утешил нас прекрасно сыгранною пьесой Берио. Какая верность интонации в самых критических пассажах — ни на волосок фальши, и какое благородство в пении, какая тягучесть в legato! До нас дошло, что когда г-н Бём кончил свою пьесу, один любитель музыки сказал довольно громко: «Слава богу! Наконец мы услышали скрипку!» Мы в душе разделили это мнение; но скажите, ради бога, не скрывается ли чего-нибудь в этих простых словах?»²⁹⁹.

В 1838 году впервые в Петербурге выступил выдающийся норвежский скрипач, ярчайший представитель виртуозной школы Уле Буль. Его концерты сопровождался огромным успехом у слушателей и вызвали множество критических откликов — восторженных и отрицательных. Своеобразие творческой индивидуальности Уле Буля, наличие в его деятельности противоречивых тенденций, смелых исканий и погони за внешними эффектами смущали многих, а некоторые современники даже склонны были обвинять его в шарлатанстве.

Большинство петербургских слушателей покорила виртуозная техника Уле Буля, искусство, с которым он побеждал трудности, и это даже заслонило в их глазах другие стороны его исполнительства.

Всех более норвежским скрипачом восхищался Булгарин, казалось, истощивший запас похвал. В своих произведениях, исполнявшихся в Петербурге, Уле Буль нередко использовал приемы звукоизобразительности или звукоподражательности, что приводило в восторг не слишком музыкальных слушателей. Так, Булгарин, восторгаясь техникой Уле Буля, писал о новом роде творчества и исполнительства, открытых норвежским скрипачом. «Что за существо этот г-н Уле Буль? Человек ли он, или дух какой, обитающий в поэтических горах Норве-



У. Буль

гии. <...> Ужели это скрипка? Никогда в жизни не слышал я подобных звуков, никогда не видел такой оригинальной, непостижимой игры! Говорить ли о том, что все трудности игры побеждены Уле Буллем? Это разумеется само собой, но в побеждении этих трудностей он составил совершенно новый, оригинальный род игры, до него не существовавший... Он играл *военный полонез* своего сочинения, правильное *фантазию*, в коей изображалось звуками нападение на лагерь, битва, жалостный голос любовницы, ищущей на поле битвы своего любовника, победа, ретирада и прочее. В адажио скрипка точно плакала, а в последнем аллегро быстрота игры превышала всякое понятие. Непостижимо и только! Все, что только есть в Петербурге музыкального, все артисты и любители были на концерте, и все были в восторге. Мы сами были в каком-то забвении, под влиянием неисповедимого очарования»³⁰⁰.

Похвал, высказанных в первом фельетоне, Булгарину показалось мало, и он напечатал новую статью, озаглавив ее: «Что такое Уле Буль», и в ней провозгласил, что норвежский скрипач «музыкальный гений, как Паганини, только в своем роде... У нас было много хороших исполнителей, но они то же, что доброе вино, а Паганини и Уле Буль: шампанское и притом лучшее: креман»³⁰¹. Среди пошлостей, которые столь щедро изрекал Булгарин, его определение таланта Паганини и Уле Булля должно занять особое место.

Выступления Уле Булля вызвали критические отзывы — как восторженные, так и отрицательные, со стороны музыкальных староверов. Взгляды последних решительно оспорил критик, подписавший свои рецензии псевдонимом «*Любитель музыки*»³⁰². Принято считать, что под ним скрывается В. Ф. Одоевский. Полной уверенности в этом нет, так как взгляд «*Любителя музыки*» на старую и новую школы разительно отличается от известных нам суждений Одоевского. И, наконец, что более существенно — в бесспорно принадлежащей ему статье, опубликованной в той же «Северной пчеле», где были напечатаны и фельетоны «*Любителя музыки*», указано: «Мы еще не начинали [об Уле Булле] говорить, предоставляя то другим, а публике вслушаться

и подумать»³⁰³. «*Любитель музыки*» называет норвежского скрипача гением, тогда как Одоевский говорит о себе, что не принадлежит «ни к восторженным его поклонникам, ни к безусловным порицателям». Против отождествления Одоевского с «любителем музыки» говорит и то обстоятельство, что последний начинает свой отзыв об Уле Булле словами похвалы, адресованной издателю «Северной пчелы», сравнившему талант норвежского скрипача с креманом.

«*Любитель музыки*» писал: «Что такое Уле Буль? Этот вопрос еще не разрешен и, вероятно, долго еще не будет разрешен в Европе.

После первого дебюта Уле Булля у нас возникли рго и сопга, и мы сознаемся искренно: они должны были возникнуть. Нас не так часто посещают великие скрипачи, представители искусства... и хотя у нас есть артисты не без достоинства, но они все, без исключения, принадлежат к старой школе, которая давным-давно уже существует в европейском мире. Знаменитый Буль должен был встретить в нашем музыкальном обществе сильную преграду устарелых мнений. Но как могущественно влияние гения! Когда Уле Буль держит в руках свою дивную скрипку, все покорено ему. Масса людей становится одним человеком. Но едва эти очаровательные звуки умолкают, сопровождаемые громовым рукоплесканием, и обветшавшая теория, представительница скучной и однообразной игры посредственных талантов, снова силится возратить свои похищенные права, и опять начинают по углам шепот: «Что это такое? Разве так играют? Он шарлатан!» и проч. <...> Публика, эта масса здравого смысла, не разделяется на касты: ей было бы лишь *изящно* и она не будет наводить справки с кодексами запоздалых теорий, вечных врагов гения, покровительниц бездарной посредственности».

«*Любитель музыки*» в заключение своей статьи призывает *молодых* артистов «оставить старую Крейцерову и Родеву школу... Теперь у нас есть свои виртуозы, с обширной гаммой, с блестящими пассажами, со страстным пением, с разнообразными эффектами. Пусть наши рецензенты называют это шарлатанством. Публика и люди, знающие иску-

ство, почтят их бедное суждение ироническою улыбкою»³⁰⁴.

Высоко оценил талант и искусство норвежского музыканта Ф. А. Кони. «Отличительная черта виртуозов нашего времени есть отсутствие творчества. Все искусство их состоит в варьировании и сшивке на живую нитку разных удачных тем других композиторов. Их этюды, фантазии, каприциозы и т. п. не что иное, как вывески, на которых значится: здесь есть все по сходным ценам, кроме оригинальности и творчества... Романтическая школа ищет только эффектов; ей нужно потрясти ваши наружные органы, слух и зрение, а какое ей дело, западут ли звуки в вашу душу, заговорят ли они внутреннему чувству. Каждому инструменту ныне стараются дать другой, несвойственный ему характер. Человеческий голос должен петь скрипичные вариации, а скрипка обращается в фляжолет. Все это неестественно и потому — нравится. Но вот в том-то именно и был велик Паганини, в том велик и Уле Булль, что они мощью своего гения вырвались из этой противоестественной колеи, по которой погналось бедное искусство — за деньгами»³⁰⁵.

Ф. А. Кони в этой рецензии задает вопрос: «Что же такое душа в музыке?» и отвечает: «Это способность придавать бесчувственному инструменту жизнь и извлекать из него звуки, которые не только нежат слух, но западают в сердце, это дар управлять по произволу толпой слушателей, вызывать из глаз их слезу тихой грусти, или возбуждать в сердце их безотчетную радость. Этой-то способностью, этим даром вполне обладает Уле Булль»³⁰⁶.

Резко отрицательную оценку Уле Буллю дал В. П. Боткин, считавший, что исполнительство норвежского скрипача рассчитано на низменные вкусы толпы. Он писал: «В музыке, как и во всяком искусстве, есть две стороны — сторона духа и... здравого смысла. Музыка существует для толпы только в своей конечной стороне и стороне механической или в чувствительности. Чем полнее присутствует дух в художнике, чем торжественнее одушевление его, чем просветленнее он, тем меньше понимается музыкальною толпой. И напротив, чем дальше отстоит исполнитель от духовной сферы, чем более внеш-

ний характер носит его искусство, тем больший он может завоевать успех».

По мнению Боткина, именно таким исполнителем является Уле Булль: «Его игра состоит из механики, фарсов и плаксивой сентиментальности; этим мы объясняем его успех»³⁰⁷.

Едва ли нужно доказывать несправедливость этого утверждения. В отличие от Боткина, восторженный отзыв об Уле Булле дал А. Н. Серов. Он писал В. В. Стасову 12 мая 1841 года под непосредственным воздействием выступления скрипача: «Спешу сообщить тебе блаженные впечатления, которых я набрался во вчерашнем концерте *гениального* Уле Булля. Вот истинно *гениальный* скрипач. По-моему, главная отличительная черта *настоящей* гениальности есть *оригинальность*, и именно это качество прежде всего замечается в игре скандинавского артиста. (...) С первых звуков его волшебной скрипки вся душа моя к нему приковалась».

Дав краткую характеристику произведений Уле Булля, исполненных им, Серов продолжал: «*Исполнение и пассажи* изумительны, не знаю, может ли искусство идти *далее* в механизме. Он играет без всякого аккомпанемента, и ты слышишь отдельные *четыре* голоса, которые как в ловко сочиненной фуге для фортеп[иано] или органа, то сливаются, то расходятся каждый по своей дороге — просто чудеса! Иль вдруг восемь, иногда десять тактов *staccato* в один смычок! Или целая страница двойных *трелей*, которые не заглушают главного голоса, и только *слегка* украшают его, — и все это так легко, непринужденно. Вряд ли в мире есть подобный скрипач».

Отдав должное виртуозной технике исполнителя, Серов особо отметил глубокое эмоциональное воздействие его исполнительства: «И какое невыразимо глубокое *чувство* в каждой его ноте — с самых первых звуков он меня растрогал»³⁰⁸.

Одним из талантливых представителей паганиниевской школы был Э.-К. Сивори, скрипач, для которого его великий учитель написал несколько пьес. В его исполнительстве поэтичность, одухотворенность, задушевность сочетались с виртуозным блеском.

В рецензии на первый концерт молодого скрипача А. Л. Элькан писал: «Нельзя сказать, чтобы г. Сивори имел сильный, мужественный звук, но зато этот звук льется прямо в сердце; в игре его и такая мягкость, нежность, каких мы не замечали еще ни у одного скрипача. Метода его исполнения новейшей изящности и чистейшего вкуса. Слушая его, не знаешь чему отдать предпочтение — его арпеджиям или двойным нотам, его гаммам октавами и в децимах, его флажолетам, или разнообразию его смычка. В минувшее воскресенье он играл концерт своего сочинения, который произвел величайший эффект: фермата, которую он тут вставил — верх совершенства. Потом он играл «Le prière de Moïse»^{308a}, которую Паганини повторял в своих концертах. Сивори восхитил всех слушателей энергией, чувством, и, наконец, всем слышавшим Паганини, небесным звуком своего великого учителя. Последняя пьеса «Венецианский карнавал» — есть tour de force бравурная композиция Паганини, и тут-то он выказал неоспоримо, что вполне постиг все таинства фантастической игры этого чародея. Громкие восторженные рукоплескания, которыми наградила г-на Сивори наша публика — достойная оценка его таланта»³⁰⁹.

В зале Энгельгардта выступали крупнейшие представители бельгийской скрипичной школы, основоположником которой был Ш. Берио, — А. Вьетан, Ф. Прюм, А.-Ж. Арто и другие. Некоторые из них прочно связали свою исполнительскую и педагогическую деятельность с Россией. Это относится прежде всего к Анри Вьетану, бывшему ряд лет концертмейстером Петербургской оперы. Он создал ряд скрипичных обработок произведений русских композиторов.

А. Вьетан — один из величайших скрипачей XIX века. В его исполнении были достигнуты синтез завоеваний классической и романтической школ, идеальная гармония всех элементов. Он был равно велик как солист и как ансамблист. Большой заслугой Вьетана явилось возвращение на концертную эстраду Скрипичного концерта и последних квартетов Бетховена. В отличие от многих, даже выдающихся скрипачей предшествующей и современной поры, он никогда не превращал технику в



А. Вьетан
(портрет работы Ш. Бонье (1845)
с дарственной подписью А. Ф. Львову)

самоцель, но подчинял ее выразительной задаче.

Вьетан приехал в Петербург, когда ему исполнилось восемнадцать лет и его исполнительский стиль еще не определился. Поэтому и В. Ф. Одоевский поначалу писал о нем осторожно, чуждаясь восторгов, которыми осыпали приезжих музыкантов другие авторы. Но постепенно, по мере того как талант Вьетана созревал, менялось и отношение замечательного критика. По его рецензиям можно отчетливо увидеть этапы роста скрипача.

Одоевский писал: «...рекомендуем вниманию публики г. Вьетана, отличного скрипача, который, несмотря на молодость свою, успел уже приобрести во всех странах, им посещенных, одобрения всех знатоков и любителей скрипки». Кратко изложив факты биографии Вьетана, указав, что он слышал его игру (по-видимому, у Виельгорских), Одоевский прибавил: мы «не скажем ничего более о впечатлении, которое произвел на нас его талант, а предоставляем сей суд публике и уверены, что этот молодой артист будет оценен по достоинству в нашем Петербурге...»³¹⁰

Слова эти написаны до публичного выступления Вьетана. А в рецензии на его концерт Одоевский сопоставил бельгийского музыканта с Уле Буллем и Арто, подчеркнув их коренные отличия. «Мы убеждены, что искусство, как солнце, светит для каждого художника и каждый из них более или менее способен отражать радужные лучи его каким бы колоритом то ни было, и вот доказательство. Между манерой Уле Булля и манерой Вьетана целая бездна; но каждый из них доставляет наслаждение, производит действие не только на одних знатоков, но и на всю публику. Страшно, казалось, выйти на сцену почти тотчас после появления Уле Булля, его торжества и рукоплесканий слушателей; заранее было заметно в некоторых предубеждениях против молодого художника, или, по крайней мере, недоверчивости; в самом деле, в настоящую минуту трудно было вообразить, что кто-либо пойдет дальше Уле Булля в удивительном его механизме и умении владеть скрипкою. Раздались звуки Вьетановой скрипки, и слушатели были приятно изумлены, заметив, что этот инструмент под

смычком Вьетана пошел ни дальше, ни ближе Уле Буллева, но просто другою дорогою»³¹¹. Вместе с тем Одоевский упрекнул скрипача в некоторой холодности и чрезмерном спокойствии. В очередной рецензии на концерт Вьетана критик метко определил его исполнительский стиль как счастливую середину «между классицизмом и романтизмом музыки». Он «соединяет в себе достоинства обоих родов. Его пение верно, выразительно, а обработка блистательных пассажей доведена почти до совершенства». И снова Одоевский повторил упрек: «Одного не достаёт юноше-музыканту: *страсти*. Его выражение слишком чисто, слишком невинно. <...> Нынешняя музыка полна или плача и рыдания, или буйной веселости»³¹².

Если в 1838 году Одоевский сравнивал искусство молодого скрипача с солнцем на восходе, которое «еще не вполне развернуло свою живительную силу»³¹³, то два года спустя он писал: «Вьетан, который развился пред нашими глазами, есть без сомнения ныне первый скрипач в Европе; он идет быстро вперед; последние его произведения, мною слышанные, носят уже на себе отпечаток таланта зрелого, со знавшего себя, об исполнении и говорить нечего: в этом отношении он с первого концерта был выше всех талантов, которые появляются к нам из-за моря в наши музыкальные недели»³¹⁴.

Почетным успехом сопровождались выступления в Петербурге (1840) бельгийского скрипача Ф.-Г. Прюма (1816—1849), ученика Ш. Берио. Но полному его торжеству помешало сравнение с выступавшими до него в Петербурге Уле Буллем, Липиньским и другими выдающимися скрипачами.

«Прюм играет удивительно чисто, — писала «Северная пчела», — свободно преодолевает величайшие трудности, хорош он и в адажио, в аллегро и в двойных нотах... и в стаккато, словом он имеет прекрасный талант, но он не гений, не Уле Булль, не Липиньский, не Серве, а о Паганини мы и вспомнить не дерзаем»³¹⁵.

В другой рецензии особо отмечалась певучесть звука и отсутствие погони за внешними эффектами. Большую популярность получила в исполнении Прюма его скрипичная пьеса «Меланхолия», «ис-

полненная нежности и грации, [она] потрясает слушателей и приводит их в восторг более возвышенный, нежели все штуки, порожденные школой Паганини, за которые, увы, артиста награждают наибольшими рукоплесканиями»³¹⁵.

К блестящей плеяде музыкантов, выступавших в Петербурге, принадлежал скрипач А.-Ж. Арто. В. Ф. Одоевский писал о нем: «Арто образовал себя под руководством знаменитого Крейцера, несколько лет тому назад получил первый приз в Парижской консерватории... и мы уже давно встречали его имя в иностранных журналах, сопровождаемое похвалами... Арто принадлежит к числу, по крайней мере, весьма замечательных явлений в музыкальном мире. В его игре много нового, неожиданного: не говорим уже о том, что он посвящен во все таинства нынешней огненной, блестящей музыки, которая бы испугала наших прадедов, что все ее заколдованные трудности сами собою ложатся под пальцы художника: для первоклассного таланта это последнее дело. Главное достоинство игры Арто состоит в необыкновенной энергии, соединенной с тою выразительностью, которая невольно производит в слушателе нервическое сотрясение. Посреди живой искрометной игры Арто есть звуки, которые, кажется, долетают до вас из какого-то другого, далекого мира; они касаются всех ощущений души и производят то высокое, утонченное наслаждение, которое доводит слушателя до восторга, непонятного людям, хладнокровным к музыке. <...> Желанием от сердца, чтобы просвещенная публика подтвердила наше мнение»³¹⁶.

В другой, позднейшей рецензии, Одоевский указал на одно из высших достоинств исполнительства Арто — певучесть. «Много слушали мы скрипачей в своей жизни, отдаем каждому из них должную справедливость, но признаемся, что ни у одного мы не замечали того выражения в пении, которое принадлежит исключительно г-ну Арто. Его пение есть в самом деле пение, а знакомые с методом Малибран, Рубини невольно вспоминали об них, слушая фантазию Арто на мотивы из «Нормы»³¹⁷.

В. Ф. Одоевский посвятил несколько восторженных рецензий замечательному скрипачу, вновь при-

ехавшему в Петербург. «Мы имели уже случай слышать его и не можем в первую минуту дать полного отчета в том впечатлении, которое он произвел на нас. Тому три года [назад] он поражал нас тою полнотою звуков, тем магическим одушевлением, которое тщетно мы старались найти в игре скрипачей, бывших в Петербурге, более или менее известных в Европе. Но что сказать теперь, когда все блистательные качества таланта Арто развились, усилились, созрели? <...> В руках Арто скрипка есть инструмент благородный, выразительный, трогательный, а не средство для фокус-покусов, которыми так усердно нас наделяют многие из знаменитостей;... Верх искусства Арто есть пение, которого вы не можете слушать без слез...; но не думайте, что так называемые трудности не известны Арто; жертвуя вкусу слушателей, он тут бросает на воздух новые блистательные фразы, изумляющие своею трудностью, — но эти фразы всегда подчинены тонкому, изящному вкусу; они служат оттенком для пения... Слава и честь знаменитому художнику, который выводит инструмент *Роде, Бальо и Крейцера* из той несчастной колеи, в которую завели его скрипачи-ремесленники. <...> В остальной Европе уже этот благодетельный перелом совершается; и доказательство тому то глубокое впечатление, которое производил Арто в Лондоне и Париже»³¹⁸.

Среди скрипачей, выступавших в 40-х годах в зале Энгельгардта и завоевавших симпатии слушателей, одно из первых мест принадлежит Н. Д. Дмитриеву-Свечину. Он начал свою деятельность в Дрездене, где обучался игре на скрипке, затем выступал с большим успехом в других немецких городах, а также во Флоренции, Генуе, Венеции, Лондоне и Париже. И дебютировал в Петербурге в 1840 году. Его исполнение носило ярко выраженный романтический, страстный, порывистый характер. Современники в разное время отмечали в качестве основного достоинства исполнительства Дмитриева-Свечина певучий звук. В ту пору некоторые критики разделяли исполнителей по тому, где ярче всего раскрывается их талант — в стремительном аллегро или медлительном адажио и анданте, считая, что область первых — чисто виртуозное нача-

ло, тогда как вторые являются представителями поэтической классической школы.

Булгарин писал: «Сила игры Дмитриева — *пение*: адажио и анданте. Пение это заставляет трепетать сердца. Сознаемся откровенно, что кроме Липиньского мы не слыхали в жизни ни одного виртуоза, который извлекал бы такие живые звуки из бездушного инструмента»³¹⁹.

Владея блестящей, свободно побеждавшей трудности техникой, Дмитриев-Свечин никогда не пытался поразить ею слушателей.

Одним из крупнейших скрипачей рассматриваемого периода был А. Ф. Львов. А. Н. Серов писал, что имя его, «как отличного виртуоза на скрипке многие десятки лет пользуется во всей Европе вполне заслуженною знаменитостью. Немногие из первостепенных скрипачей в Европе могли состязаться с русским виртуозом-дилетантом, когда он исполнял «приму» в гайдновских, моцартовских и бетховенских квартетах». Львов был не только первоклассным ансамблистом, но виртуозом-солистом в полном смысле этого слова. Его яркий талант вызывал восхищение таких музыкантов, как Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Дж. Мейербер, Г. Берлиоз, А. Вьетан, К. Липиньский и многих других. По словам цитированного выше Серова, «пение смычка в Adagio, чистота интонации и щеголеватость отделки в пассажах, выразительность, доходящая до огненной увлекательности, всем этим в такой степени, как А. Ф. Львов, обладали немногие виртуозы на свете»³²⁰.

А. Ф. Львов занимал видное общественное положение — он был директором Придворной певческой капеллы, автором гимна «Боже, царя храни» и поэтому давать публичные концерты, подобно другим скрипачам, не мог. Он играл у себя дома, в салонах друзей, в благотворительных концертах в качестве любителя, подобно виолончелисту графу Матв. Ю. Виельгорскому и графине Росси (до замужества — оперной артистке Г. Зонтаг). Поэтому слушатели Западной Европы знали Львова лучше, нежели Петербурга. Чаще всего замечательный скрипач выступал в благотворительных концертах в зале Энгельгардта, но и в этом случае рецензенты

указывали на участие «известного любителя-скрипача Л.».

Как скрипач А. Ф. Львов был представителем классической школы и противником новой, виртуозной, которая своим патроном избрала Паганини. Он убежденно считал, что виртуозная школа нанесла вред исполнительскому искусству. По словам Львова, «обольщенные славою Паганини, весьма многие артисты, бывшие на пути игры правильной и сознательной, стали подражать ему, не размыслив о возможности такого подражания». Классическая школа открывает возможность интерпретациям произведений любого стиля, позволяет идти «по какому угодно направлению», тогда как «от методы же Паганини не идет путь никуда, да и самой его методы достигнуть невозможно, ибо его метода была совершенно индивидуальная, ему одному принадлежащая и для всех других вполне замкнутая».

Подражатели Паганини могли воспроизвести лишь внешние особенности исполнения и только его произведений. «Смею утверждать, что если скрипачи, гоняясь за неуловимым фантомом, забудут о том, что главный характер скрипки — *певучесть* и обратят все силы лишь на выделку фокусов, известных под ложным названием *паганиниевских*, то такие артисты горько раскаются; они отвыкнут от настоящего художественного исполнения на скрипке, потеряют время и исказят свои способности, а между тем флажолеты и щипки успеют уже всем надоесть и падут безвозвратно в мнении публики. Эта эпоха уже начинается»³²¹.

Пафос отрицания Львовым «новой школы» заключается в защите коренных свойств классического искусства. Львов был страстным поклонником и несравненным интерпретатором Моцарта, Гайдна, Бетховена, единомышленником Одоевского и Берлиоза.

В зале Энгельгардта в 1845 году с большим успехом выступал выдающийся венгерский скрипач М. Гаузер. Это был художник, синтезировавший высшие достижения старой и новой школ, артист, с равным совершенством исполняющий произведения классиков и романтиков.

Ф. А. Кони писал в рецензии на концерт Гаузера: «Игра его полна одушевления, и это верный при-

знак внутреннего участия артиста, это доказывает, что молодой виртуоз и музыкант в душе отличный исполнитель. По этой причине, вероятно, г. Гаузер и усвоил себе обе скрипичные школы: чистота, певучесть, ясность и благородство выражения Берио и могучую, энергическую, изумительную способность преодолевать все трудности и делать на инструменте самые беглые, блестящие, изумительные пассажи à la Паганини. Слепые поклонники школы Паганини употребляют обыкновенно во зло методу своего великого учителя и смотрят на скрипку, как на предмет, на котором можно выделять всевозможные фокус-покусы для изумления слушателей. Они совсем забывают о том, что главное назначение инструмента — выражать музыку и действовать ею на душу слушателя, но не механически на зрение и слух. Игра г. Гаузера отчетиста, умна, всегда энергически и шеголевато выражена, пение выразительно и страстно. В адажио он трогает сердце до тончайших его фибр, его стаккато, арпеджио и пиччикато неподражаемы. Но более всего изумляет в его игре необыкновенная верность и смелость смычка, преимущественно в двойном арпеджио, в тремоло и флажолете»³²².

В. Ф. Одоевский, как мы знаем, яростный противник внешней виртуозности, высоко оценил искусство скрипача. «Г. Гаузер, член Венской консерватории, в короткое время стяжал себе громкое имя в Германии, и немецкие журналы единодушно провозгласили его первоклассным скрипачом. На днях мы имели случай в самом деле поверить [проверить], в какой мере эти суждения справедливы. Мы слышали г. Гаузера и нашли, что он, невзирая на свою молодость, обнаруживает талант, достигший уже полной зрелости. Игра его несколько напоминает Вьетана... Он имеет звучный, отлично-приятный тон, и верность интонации его удовлетворяет самому взыскательному слуху. В техническом отношении он вполне обладает всем обилием механизма новейшей скрипичной школы и побеждает самые большие трудности как бы шутя, без всякого видимого напряжения. Особенного же внимания заслуживает разнообразие его таланта: с одинакою удовлетворительностью исполняет он сочинения всех

школ — от величавого и широкого стиля Виотти и Роде до вычурных и затейливых выходов Паганини с братиею. Но главное торжество его игры состоит в пении. Здесь выказывает он тот утонченный вкус и чувство, к которым бы мы вообще желали обратиться направление скрипичной школы современных виртуозов. В вокальном пении мы теперь слышим по большей части только инструментальную музыку³²³: желательно бы по крайней мере на инструментах услышать истинное пение без фарсов, без выжимки и без выдрягивания, без этих вечных vibrato, от которых сообщается такая невыносимая приторность игре многих знаменитостей, посещавших нашу столицу, — одним словом: пение, которое бы из сердца виртуоза переливалось в сердце слушателя. А таким-то именно нам кажется пение на скрипке Гаузера»³²⁴.

Одним из крупнейших виолончелистов классической школы, чьи концерты вызывали живой интерес петербургских слушателей, был Б. Ромберг, представитель славной семьи немецких музыкантов — композиторов, скрипачей, дирижеров. Бетховен назвал Б. Ромберга «великим артистом»³²⁵. Искусство этого замечательного художника высоко ценили многие русские музыканты. Матв. Ю. Виельгорский был его учеником.

В. Ф. Одоевский писал: «...там, где чувства всех сливаются в одно удивление к дарованию высокому, там умолкает голос критики. <...> Слышавшие его прежде уверяют, что Ромберг совершил невозможное, еще более усовершенствовался; люди нового поколения безмолвствовали от восторга и изумления. <...> ...Ромберг изумил знатоков побежденными трудностями, и трудностями, заметим, такими, которые выливались непринужденно...»³²⁶

Ни один виолончелист, выступавший в Петербурге в первой половине XIX века, не пользовался такой популярностью у слушателей, как А.-Ф. Серве. Он являл разительный контраст представителям классической школы — Б. Ромбергу, Ф. Кнехту и М. Бореру. В. Ф. Одоевский писал о том, что «метода игры г. Серве представляет много нового и неожиданного; под его смычком виолончель потеряла тот степенный, важ-

ный, спокойный и, сказать правду, немножко монотонный характер игры, присвоенной ей Ромбергом; виолончель последовала за веком и приняла характер страстной и бурной [свойственный для] всех других произведений искусства (выделено мной.— А. Г.). Доныне уже были деланы попытки в этом роде, но никому они еще не удались, как г. Серве»³²⁷.

«Все любители музыки согласно удивлялись игре сего отличного артиста, необыкновенной выразительности пения, той изумительной смелости, с которой он внезапно, без старинных, так сказать, *благоразумных* приготовлений атакует быстрые, трудные пассажи на высших нотах своего инструмента, смелости, которую бы можно было назвать дерзостью, если бы она не оправдывалась постоянно верною интонацією и полною отчетливостью». И Одоевский следующим образом закончил рецензию: «В разговоре Серве я открыл не только знание средств его инструмента, но глубокое изучение правил гармонии и полное сведение об инструментальных эффектах, которые для многих солистов бывают *terra ignota*. Находившаяся предо мной партитура служила мне доказательством, что Серве великий музыкант не на одних словах...»³²⁸

Серве встречался с Глинкой, Одоевским, Верстовским, Виельгорскими. Он создал ряд произведений на темы русских песен и романсов, в том числе на «Соловья» Алябьева и «Красный сарафан» Варламова, переложил для виолончели «Сомнение» Глинки. Выступления Серве оставили глубокий след в сознании молодого Серова. Он писал В. В. Стасову 15 апреля 1841 года: «Теперь немножко о концерте Servais. ...Не знаю, как тебе (может быть, ты его и меньше моего слышал), а мне кажется, что *только в его руках* виолончель получает истинный свой характер — эту рыцарскую нежность прекрасного мужского голоса... эту страстность, которая так мощно владеет душою слушателей... Чему действительно можно дивиться непрерывно, так это искусству Серве *округлять* своею игрою каждую музыкальную идею, одним словом, его фразированию. Тут видна истинная гениальность, потому что для



Б. Ромберг



Ф. Серве

таких оттенков правила не существуют и существовать не могут»³²⁹. О глубоком потрясении, испытанном под впечатлением игры Серве, писал Т. Г. Шевченко в повести «Музыкант».

Искусство Серве увлекло и поклонников старой классической школы. Так, Булгарин писал: «Все знатоки сознаются, что они не слыхали ничего подобного! Пренебрегая всеми вычурными средствами и шарлатанством, он в бурных, так сказать, пассажах делает удивительные скачки октавами из высших нот в нижние и обратно и никогда ни на волос не нарушает гармонии фальшивым приемом. Верность и быстрота непостижимые! В пении г. Серве страстен и нежен, как незабвенная Боргондио. Слушатели были в восторге, в каком-то удивительном забвении и часто прерывали Серве восклицаниями, вырывавшимися из глубины души»³³⁰.

«В своем роде, Серве... занимает первое место (среди виолончелистов. — А. Г.). Техническая часть игры его доведена до возможного совершенства, а величайшие трудности [побеждает] он совершенно незаметным образом для слушателей. Помним, как он был равно хорош в пассажах величественных, громких, и в самых нежных, тихих, в жемчужных хроматических переходах и в *таккато*, в флажолете, в гармонической мелодии, в двойных фугах и т. п. Помним игру его, полную чувства, выражения, поэзии; помним изящный вкус, удерживавший его всегда в пределах свойственных виолончели»³³¹.

В зале Энгельгардта выступали талантливые флейтисты, в том числе Генрих Сусман (Зусман), совмещавший концертную деятельность с работой в оркестре русского оперного театра. Он участвовал в первом представлении «Жизни за царя», составил для флейты попури на темы этого произведения и исполнял их в концертах. Глинка высоко ценил искусство талантливого музыканта. По его мнению, Сусман «был бесспорно одним из лучших, ежели не лучший артист [флейтист] в Европе»³³².

С Петербургом связал свою разностороннюю музыкальную деятельность другой замечательный флейтист Жозеф Гийю, артист оркестра русской оперы, частый участник концертов в зале Энгельгардта, композитор, педагог и талантливый музы-

кальный критик. Его чрезвычайно высоко ценили Ф. Лист и Г. Берлиоз.

В. Ф. Одоевский писал о том, что многие несправедливо считают флейту «скучною, сухою, даже не концертным инструментом. Никакой музыкант не разделит подобного мнения... <...> Одно только правда, что мало артистов, вполне обладающих флейтою. К этому малому числу, без сомнения, принадлежит г-н Гийю. <...> [Он] не только глубокий музыкант, отличный исполнитель, но и прекрасный профессор музыки». Критик писал о том, что Гийю, исполняя «Angelus» А. Романьези, извлек из своего инструмента «воздушные, как будто теряющиеся в отдалении звуки»³³³. И в другой рецензии: «Концерт г. Гийю был очень удачен. <...> Никогда еще не случилось нам слушать столь прекрасного и столь эффектного для флейты мотива, какой мы заметили в *gondo* сочинения г. Гийю. Его игра сопровождалась единодушными, громкими рукоплесканиями»³³⁴.

Среди кларнетистов, выступавших в Петербурге, бесспорно, первое место принадлежало профессору Брюссельской консерватории А.-Ж. Блазу. Глинка упоминает о нем в «Записках», указывая, что этот музыкант «был долгое время у нас и был любим»³³⁵.

Исполнительское искусство замечательного художника покорило русских слушателей и вызвало восторженную оценку критики, сравнивавшей его с Листом и Серве. «Вот талант, о котором нельзя говорить много, потому что слов не достает в языке на выражение удивления, которое он возбуждает. Сказать, что чудесно, удивительно, невообразимо, значит не сказать ничего; не слышав г. Бласа, нельзя даже представить, что такое его игра, что такое его инструмент... который в его руках затмевает все инструменты и делается их царем. <...> Никто, решительно никто не пел на своем инструменте так, как поет г. Блас на кларнете. Вот пение! Вот умение петь. Мало того, на инструменте! Ни одна певица, ни один певец не понимал искусства пения так тонко, так глубоко, так умно, так очаровательно эстетически, как этот необыкновенный виртуоз. Чувство, душа, страсть — это имеют многие в своем пении и вокальном и инструментальном; но в это чувство, в эту ду-

шу, в эту страсть никто еще не вложил столько ума и гения, никто не выразил оттенков их с такою восхитительною тонкостью и такою чудесною понятливостью. Концерт, который играл г. Блас, привел в изумление всех знатоков и музыкантов. *Серве, Лист и Блас*, вот три гениальных человека, которые *нынче* умеют и г р а т ь»³³⁶.

Не менее восторженную рецензию написал о Блазе Ф. А. Кони. «Кларнет — инструмент самый неблагодарный: в нем есть крикливые, шершавые звуки, которые при самой отличной игре неприятно действуют на слух. Блез³³⁷ довел этот инструмент до магического совершенства. Он как будто вливает в него человеческий голос, и кларнет его поет, поет упоительно, со всеми оттенками страсти, неги, меланхолии, со всем блеском радости и роскоши. Нельзя описать наслаждения, которое вы чувствуете при игре его. Вам кажется, что душа Малибран или Каталани заключена в этот ствол из черного дерева и поет в нем. Но сколько вкуса, игривости, грации в этом пении.

Для Блеза не существует никаких трудностей: послушный инструмент его готов великолепно передать труднейшие скрипичные вариации и простую швейцарскую песенку с той же легкостью и непринужденностью. Все, что Блез делает из своего инструмента, принадлежит собственно индивидуально ему одному.

Он так мастерски управляет своим инструментом, что часто нельзя дать себе верного отчета, на чем он играет — на английском рожке, на флейте, гобое или на скрипке! Пока не слышали скрипки Паганини, Уле Булля и Берио, не знали порядком, что такое скрипка и какие дивные тайны очарования заключены между ее досками, до Ромберга и Серве не понимали всей прелести виолончели; можно решительно прибавить, что до Блеза никто не знал и не воображал, что кларнет может быть главным, господствующим инструментом оркестра, ближайшим к голосу человеческому, этому совершеннейшему инструменту природы. Наша публика, которая никогда еще не слыхала подобного художника на духовом инструменте, приняла его с восторгом, какого редко удостаивались в Петербурге»³³⁸.

В позднейшей рецензии Ф. А. Кони назвал Блаза «Листом кларнета». «В игре г. Блеза столько мысли, чувства, вкуса, что решительно не знаешь, чему более удивляться в этом артисте, таланту ли экзекутора (исполнителя. — А. Г.), доведенному до апогея, или тому глубокому музыкальному самоощущению, которым проникнута и переполнена его душа».

Блаз никогда не прибегал к внешним эффектам, так как его исполнение всегда подчинялось выражению музыкальных мыслей. В этом отличие замечательного музыканта от многих виртуозов, у которых, «кажется, идея музыкальная гибнет в их выкрутасах или теряет свою простоту и величественность, а потому и выходит наоборот: восхищаешься прекрасной музыкой, которая так и проникает в сердце, и почти не дивишься трудности исполнения, потому что они не выставлены напоказ исполнителем и усилия его незаметны».

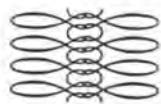
По мнению Ф. А. Кони, «главное достоинство [Блаза] — это *живописность музыкальная*, тут он настоящий Клод Лоррен. Его замирающее эхо, его переливы вод, его щебетанье птиц и песни — верх искусства музыкальной живописи, так ярко, свежо и верен колорит. Вот почему в зале, наполненной слушателями, такая мертвая тишина». Блаз, помимо концертных выступлений, вел в Петербурге и педагогическую деятельность. «Талантливый артист образцово у нас несколько русских кларнетистов. В этом концерте он вывел одного из них, — музыканта кавалергардского полка Васильева, и сыграл с ним большой Концерт для двух кларнетов К. Фольвейлера. Надо было видеть, с какой заботливостью и удовольствием этот первоклассный артист следил за каждой нотой своего ученика. Надо отдать справедливость, что ученик вполне достоин своего учителя. Васильев еще молодой человек и обещает отличного солиста-кларнетиста»³³⁹.

Ошеломляющее впечатление на петербургских слушателей произвел знаменитый французский валторнист Э.-Л. Вивье, артист оркестра итальянской оперы в Париже. Вивье много выступал и как солист, поражая необычайными техническими эффектами. Берлиоз писал о нем, как об остроумном мистификаторе. «Артист-эксцентрик, но артист,

заслуживающий настоящего уважения, одаренный очень редкими музыкальными качествами»³⁴⁰.

Талантом Вивье восхищался Мейербер.

Булгарин писал о выступлении Вивье в зале Энгельгардта: «Всякий, кто знает свойства духовых инструментов, не может составить себе понятия, каким образом этот виртуоз извлекает из валторны три, четыре звука *вдруг*. Сначала мы думали, что услышим быстрые арпеджи, которые *будут казаться* одновременными. Нет, это длинные белые ноты, которые вы ясно и долго слышите и из которых одна тянется нижнюю октаву, а другая варьирует тему. К ним присоединяется еще один звук, а там еще... Изумительно, непостижимо! Впрочем, нам очень простительно не понять, в чем состоит секрет г. Вивье, когда сам Мейербер не понял его и сказал, что это *übergreiflich*»^{340a}. Публика была в восторге, потому что, кроме этих непостижимых тройных и четверных нот, игра г. Вивье восхитительна. Его *замирающие* ноты, его переходные звуки из тона в тон, тоже неподражаемы»³⁴¹.



С начала XIX века в Петербурге, в старом зале Филармонического общества, ставшем залом Энгельгардта, выступали русские, итальянские, французские, немецкие, английские певицы и певцы, представители различных вокальных школ, профессионалы и любители. Нередко последние не уступали прославленным артистам.

Чредой перед петербургскими слушателями прошли такие замечательные певицы и певцы, как А. Каталани, Дж. Паста, Г. Зонтаг, С. Гейнефетер, М. Фалькон, А. Я. Воробьева-Петрова, Г. Брейтинг, П. Виардо, П. А. Бартенева, А. Н. Билибина и другие.

В 1820 году в Петербурге и в Москве состоялись концерты выдающейся итальянской певицы Анжелики Каталани. Певица, овеянная мировой славой, выступавшая в Италии, Португалии, Франции и Англии, признанная «королевой оперной сцены», посетила Россию за несколько лет до прекращения исполнительской деятельности (1828).

А. Каталани была одной из величайших представительниц виртуозной школы. Ее искусство поражало техническим совершенством, свободным преодолением вокальных трудностей, но, по свидетельству современников, было несколько холодным. Так, Стендаль писал, что она «забыла поместить сердце по соседству со своей возвышенной гортанью»³⁴². И в другом месте: «Ее чудесный голос производит такое же впечатление, какое охватывает душу при виде чуда. Смушение нашего сердца мешает нам в начале заметить прекрасную и благородную бесстрастность этой единственной певицы»³⁴³.

Вкусы А. Каталани, современницы Россини, сформировались в предшествующую эпоху. В ее репертуаре основное место занимали произведения композиторов, не выдержавшие испытания временем и забытые уже в первые десятилетия XIX века. Неудачными оказались ее выступления в операх Моцарта.

В ее концертный репертуар входили сложнейшие произведения виртуозного характера, в ту пору недоступные другим исполнителям.

Большой популярностью среди скрипачей пользовались Вариации П. Роде на тему одной из опер

Дж. Паизиелло. А. Каталани пела эти Скрипичные вариации с поразительным блеском, передавая сложнейшее стаккато, стремительные хроматические пассажи. Помимо этих вариаций Роде Каталани исполняла в Петербурге и скрипичные пьесы Ш.-Ф. Лафона.

Выступления Каталани в Петербурге и Москве прошли с триумфальным успехом. Ее прославляли на все лады. Рецензенты в ее честь слагали стихи на русском и французском языках, — В. Л. Пушкин, дядя великого поэта, П. И. Шаликов, В. И. Панаев и др. Примечательно, что если величайшим достоинством скрипачей и виолончелистов справедливо считали певучесть звука, приближенную к человеческому голосу, то в искусстве А. Каталани особо отмечали его инструментальный характер. Так, Н. И. Греч писал: «Мы тщетно хотели бы изобразить ее пение. Это звуки прекраснейшей скрипки в руках виртуоза»³⁴⁴.

Писатель-сентименталист П. И. Шаликов, посвятивший Каталани стихи и восторженные рецензии, услышал в голосе певицы звуки различных инструментов. В. Ф. Одоевский заметил иронически, что Шаликов, «говоря о концерте г-жи Каталани... доказал, что голос ее походит на скрипку, флейту, клавикорды и даже, если не ошибаюсь, на целый оркестр»³⁴⁵, весьма новое и важное открытие».

Существенно замечание Одоевского: «Мы думали до сих пор, что голос тогда только хорош, когда он походит на голос, и даже доблуждались до того, что полагали тот инструмент приятнейшим, который ближе подходит к пению, а тот голос дурным, который подражает скрипке или флейте; г-н Шаликов решился первый восстать против сего общего предрассудка»³⁴⁶.

А. С. Пушкин не мог слышать Каталани (он был выслан из Петербурга незадолго до ее приезда в Россию), но упомянул ее имя в одном стихотворении.

Существует рассказ о том, что цыганка Стеша растрогала своим пением итальянскую певицу. Об этом великому поэту мог рассказать его друг П. В. Нащокин, чьей возлюбленной была дочь Стеши.



А. Каталани

В 1827 году Пушкин посвятил З. А. Волконской — талантливой певице, композитору, писательнице стихотворение, завершающееся строками:

Внемли с улыбкой голос мой,
Как мимоездом Каталани
Цыганке внемлет молодой³⁴⁷.

В отличие от А. Каталани, выступавшая в 1840 году в Петербурге Дж. Паста была равно великой певицей и артисткой. Она обладала ярким актерским дарованием, достигнув в лучших своих ролях подлинно трагедийной силы. По свидетельству Стендаля, в партии Дездемоны («Отелло» Россини) она «вознеслась на такую высоту трагической энергии, а ее голос так хорошо вторил порыву ее души, что вся публика... была наэлектризована»³⁴⁸.

В исполнении Пастой заглавной партии в опере «Нина, или Безумная от любви» Д. Паизиелло зрители «получили увлекательную игру *самой естественной* трагической актрисы, какую мы когда-либо видели на театре, и все очарование прекрасного голоса и великолепного метода»³⁴⁹.

Исполнительство Пасты неразрывно связано с творчеством В. Беллини, она была первой исполнительницей написанных для нее партий Амины в «Сомнамбуле» и Нормы в одноименной опере.

Глинка писал, вспоминая свое пребывание в Италии: «В конце карнавала, наконец, явилась всеми ожидаемая «*Sonpambula*» Беллини. Несмотря на то, что она появилась поздно, невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект. Паста и Рубини... пели с живейшим восторгом; во втором акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что видно было... как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы... в ложе посланника также проливали обильный ток слез умиления и восторга»³⁵⁰.

Столь же высоко оценил Глинка выступление артистки в опере Доницетти «Анна Болена». «Исполнение мне показалось чем-то волшебным. Паста... действительно отлично исполняла всю роль Анны Болены»³⁵¹.

Расцвет искусства артистки — 20-е годы XIX века. В начале 30-х годов критика отмечала упадок ее голосовых средств. Но вокальное и сценическое искусство певицы было так высоко, что зрители-слушатели почти не замечали роковых изменений голоса.

Ф. Шопен писал Т. Войцеховскому (1831): «Говорят, что Паста много утратила, но я еще ничего более возвышенного не слышал»³⁵².

В России Паста выступала в концертах и оперных спектаклях («Норма» Беллини, «Анна Болена» Доницетти, «Танкред» и «Семирамида» Россини). О силе впечатления, производимого певицей, свидетельствует письмо поэта А. В. Кольцова сестре (10 января 1841 года): «Недавно был я на концерте. Пела Паста, итальянка... Боже мой! Что за голос, что за музыка, что за звуки, что за грация, что за искусство; что за сила, за энергия в этом голосе роскошного Запада! ...я весь был очарован, упоен ее звуками; кровь вся в жилах кипела»³⁵³. И в письме В. Г. Белинскому (10 января 1841 года): «Пела [Паста] удивительно, чудо, как хорошо. Все были упоены чудными ее звуками»³⁵⁴.

В. В. Стасов так вспоминал свои юношеские впечатления: «Паста была уже почти старуха»³⁵⁵, когда приехала в Петербург, и часто фальшивила своим простуженным и попорченным голосом. Но в ее натуре присутствовала трагическая сила, соединенная с необыкновенной страстностью; вдобавок к тому она была изумительная, превосходная актриса, пластика игры у нее была поразительна по красоте и силе, и хотя она исполняла... только старые итальянские оперы в роде «Семирамиды» Россини и «Анны Болены» Доницетти, мы были от нее в восторге и она у нас [Стасова и Серова] осталась навсегда в памяти, как тип никем не превзойденный великого трагического исполнения»³⁵⁶.

В программы петербургских концертов Пасты входили арии из опер «Мария ди Руденц» Доницетти, «Крестоносец в Египте» Мейербергера, «Танкред» и «Семирамида» Россини; Амины из «Сомнамбулы» Беллини, Эммы из оперы «Эмма из Антиохии» Меркаданта и сцена из оперы «Жертвоприношение Авраама» Д. Чимарозы.

М. И. Глинка вспоминал: «Паста, приехавшая к нам в Петербург в октябре 1840 года, была в моей опере «Жизнь за царя». Когда Петрова начала петь «Ах, не мне бедному», сопровождаемая, как известно, четырьмя виолончелями и контрабасом, Паста, обратившись ко мне, сказала: *«Как хорошо плачут эти виолончели»*³⁵⁷.

В 1842 году в зале Энгельгардта состоялись концерты французской певицы, за несколько лет до этого являвшейся примадонной Парижской Большой оперы — М.-К. Фалькон, первой исполнительницы партий Алисы в «Роберте-дьяволе», Валентины в «Гугенотах» Мейербера, Рахили в «Жидовке» Галеви. Успех был беспримерен. Но слава артиста скоропреходяща.

В 1837 году после тяжелой болезни М.-К. Фалькон потеряла голос и вынуждена была покинуть театр. Но партии, которые исполняла артистка, получили во Франции название «жанр Фалькон», равнозначное понятию лирико-драматических.

М.-К. Фалькон была одной из самых ярких представительниц романтической школы, ее пением и актерским талантом восхищались Т. Готье и Ж. Жакен; они отмечали высокий драматизм и одухотворенность ее исполнительского искусства.

Оставив сцену, Фалькон начала выступать в концертах. В ее петербургскую программу вошли оперные арии («Жидовка», «Роберт-дьявол», «Коронные бриллианты» [Обер], «Сомнамбула» [Беллини], «Матильда ди Собран» [Россини]).

Булгарин писал: «Как восхитительна была г-жа Фалькон в арии из «Жидовки», прославленной ею в Париже. Это было истинное драматическое пение, проникающее в душу и поражающее притом своею простотою»³⁵⁸.

По свидетельству Ф. А. Кони, «величайшее наслаждение доставила зрителям г-жа Фалькон в четвертом акте «Роберта-дьявола» Мейербера. Что за дивная артистка! Сколько души и увлечения в ее игре и в пении. Неудивительно, что французы называли ее «царицей пения». Она командует вашим вниманием и вырывает из души восторги, как законную дань. Можно себе представить по этому небольшому образчику, по одной каватине «Grâce»³⁵⁹, что такое



Дж. Паста в роли Танкреда
(«Танкред» Дж. Россини)

была г-жа *Фалькон* в цветущее время своего голоса. Теперь же, при прежней силе и энергии в пении, невольно слышишь, что серебристая струя ее голоса катится не по металлу, а по бархату. Но и теперь слушать ее можно без усталости и наслаждаться ее пением без меры! Главные партии, которые ее прославили — в «Жидовке» и в «Гугенотах». Жаль, что эти блистательные страницы ее таланта для нас закрыты»³⁶⁰.

В концертах *Фалькон* принимала участие другая выдающаяся французская певица, также выступавшая ранее на сцене Парижской Большой оперы — Л. Даморо-Чинти (лирико-колоратурное сопрано). Для нее Россини написал несколько партий в операх последней поры (Париж).

Сравнивая двух певиц, выступавших в Петербурге, Гийю писал: «Даморо. Где вы найдете более огня, более вкуса в выборе и составлении мелодических контуров. Послушайте эти нежные баркаролы, эти веселые рондо и скажите сами, может ли искусство идти далее? Кто мог когда-нибудь лучше соперничать с певцом лесов? Не восхищают ли вас эти хроматические гаммы, эти жемчужные трели, эти смелые черты, украшающие ее пение? И соловей признал бы себя побежденным, если бы услышал их. Сколько надобно было усилий, чтобы достигнуть такого высокого совершенства».

Отдав дань восхищения красоте голоса и виртуозному мастерству певицы, Гийю все же признал превосходство *Фалькон*, несмотря на то, что ее некогда превосходный голос значительно поблек. Он писал: «Как ни удивителен талант г-жи Даморо, он не выражает, однако же, страстей сильных; и ежели нежным напевам и трудным пьесам вы предпочитаете сцены страстные, жалобные вопли несчастной любви, в таком случае идите послушать девицу *Фалькон*; трогательное пение ее извлечет у вас слезы».

Кто эта прекрасная женщина, которая робко пробирается сквозь оркестр, которую встречают громкими рукоплесканиями. <...> Мало по малу она предается увлечению, и романс из «Жидовки», пропетый с выражением доселе не слыханным, оканчивается среди грома рукоплесканий».

Касаясь причин раннего ухода *Фалькон* с оперной сцены, Гийю возлагает вину на композиторов, забывающих, создавая партитуры, о певцах. «В самом деле, как голос устоит при шумной инструментровке современных партий [партитур]. Я не отвергаю усовершенствований, но неужели это усовершенствование, когда вводят почти во все части оперы трубы, офиклейды, контрабасы, литавры, даже барабаны? Эта ужасная артиллерия оркестра, гремя беспрерывно среди арий и дуэтов, покрывает голоса и уничтожает их»³⁶¹.

Легенды о роковом воздействии шумной инструментровки на голоса певцов распространены в оперном театре.

Одной из самых популярных певиц Петербурга 20—30-х годов была С. Шоберлехнер³⁶², артистка местной итальянской оперы. Она часто выступала в концертах. О ней один из современников писал: «От природы получила она один из прелестнейших органов, которые только родились в наших климатах. Случай даровал ей также одно из важнейших пособий — мужа, отличного музыканта. Г. Шоберлехнер, композитор, преисполненный талантов, превосходный виртуоз, видимо, споспешествовавший музыкальному образованию своей супруги»³⁶³.

И в другой рецензии: «Голос обширный, полный и гибкий, прекрасная метода пения. Отличная сия певица не обременяет пения своего искусственными украшениями, но приятные, ласкающие слух звуки, льющиеся прямо из груди и одинаково полные во всех переходах от верхних нот к нижним и обратно, говорили сердцам слушателей внятнее, нежели все усилия искусства»³⁶⁴. «Г-жа Шоберлехнер с таким совершенством пела русскую песню, так постигла характер народных мотивов, что все слушатели приведены [были] в истинный восторг»³⁶⁵.



Крупнейшим событием русской музыкальной жизни 30-х — начала 40-х годов было появление опер Глинки и связанный с ними расцвет исполнительского искусства двух великих певцов — О. А. Петрова и А. Я. Воробьевой-Петровой. Их творческая судьба сложилась по-разному. О. А. Петров пел до конца своей жизни и был первым исполнителем басовых партий в операх Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова. А. Я. Петрова, вынужденная оставить в 1846 году сцену, умерла в глубокой старости, в 1901 году. Она стала жертвой варварского отношения директора императорских театров А. М. Геденова (ее заставляли петь больной, исполнять даже баритоновые партии) и, как результат, она рано потеряла голос и ее поспешили уволить из труппы. Но одиннадцать лет ее исполнительской деятельности, оперной и концертной (1835—1846), оставили неизгладимый след в русском искусстве. После вынужденного ухода из театра великая артистка пела только в кругу друзей, исполняя произведения русских композиторов, в особенности Мусоргского. В. В. Стасов отмечал: «Голос Воробьевой был один из самых необычайных, изумительных контральто в целой Европе: объем, красота, сила, мягкость — все в нем поражало слушателя и действовало на него с неотразимым обаянием»³⁶⁶.

Исключительными вокальными и актерскими достоинствами обладал и О. А. Петров (бас). Стасов справедливо писал: «Но художественные качества обоих артистов оставляли за собой совершенства их голоса. Драматичность, глубокое, искреннее чувство, способное доходить до потрясающей патетики, простота и правдивость, горячность — вот что сразу выдвинуло Петрова и Воробьеву на первое место в ряду наших исполнителей и заставило русскую публику ходить толпами на представление «Жизни за царя». Сам Глинка сразу оценил все достоинство двух этих исполнителей и с сочувствием занялся их высшим художественным образованием. Легко представить себе, как далеко должны были шагнуть вперед талантливые, богато одаренные уже и так от природы артисты, когда руководителем, советником и учителем их вдруг сделался гениальный композитор»³⁶⁷.



О. А. Петров
(портрет работы С. Зарянко)



А. Я. Воробьева-Петрова
(портрет работы К. Брюллова)

До появления «Жизни за царя», да и позднее, А. Я. Петрова-Воробьева часто выступала в «Семирамиде» и «Танкреде» Россини, «Крестоносце в Египте» Мейербера. Феноменальный голос, яркий драматический талант позволили артистке не только победить исключительные вокальные трудности этих партий, но и преодолеть сценическую условность (женщина в роли воина-мужчины). Одну из первых побед артистка одержала в партии полководца Арзаса (Арзаче) в «Семирамиде» Россини.

Сравнивая исполнение этой партии Воробьевой и артисткой Петербургского Немецкого театра Боте, Одоевский писал о последней: «Конечно, она не может равняться с Воробьевой ни голосом, ни методой, ни выражением, ни силою. Природа не одарила ее тем огнем, который придает так много прелести пению Воробьевой. Если вы хоть раз слышали русскую «Семирамиду», то не забыли того неподражаемого чувства, с которым Воробьева одушевляет самый простой, незначащий речитатив. У нее есть минуты истинно поэтические: ее душа переходит в души слушателей, исторгает в них слезы и невольные рукоплескания. Ария [Арзаса] во втором действии основана совершенно на выражении: когда Воробьева поет анданте этой арии, публика готова плакать; когда при воспоминании об отравлении Нина она приемлет меч родителя и... взывает: «Мщение! Мщение!», — невозможно удержаться от невольного трепета. У нас не вполне оценивают то гениальное чувство, с которым она выражает в аллегро глубокий, сосредоточенный гнев»³⁶⁹. И когда позднее «Семирамида» исполнялась в Петербурге итальянской труппой, то даже «Северная пчела» принуждена была признать, что воспоминание о русской певице, так прекрасно исполнявшей партию Арзаса, мешает успеху Кастеллан.

В отличие от большинства итальянских певиц, А. Я. Петрова не «украшала» исполняемых ею партий фиоритурами, но следовала оригиналу. Н. В. Кукольник писал: «Мы принадлежим вместе со всею публикою к искреннейшим поклонникам одушевленного, сильного, трогательного пения г-жи Петровой и радуемся, что она не увлеклась прыгучим веком современной музыки, а сохранила путь, который го-

лосу ее указала натура; радуемся также, что вдохновенное предчувствие г-жи Петровой угадало предел изящного в пении и игре и умело так чудно соединить на славу и утешение русского театра»³⁷⁰.

«Скажите, у какого Тальмы или Гаррика училась г-жа Петрова? У кого перенял Тебальдо дивную простоту и правду игры; кто научил его сообщить своей роли ту степень грации, которая только в собственных своих пределах так изящна... Только способностям высшего разряда дозволено угадывать пределы изящного, выдерживая до конца и возрастание страсти (*crescendo*), и силу голоса, и малейшие оттенки роли, согласные с характером персонажа... Оперное пение — враг жестикуляции... нет артиста, который бы не был хотя несколько смешон в опере. Г-жа Петрова в этом отношении поражает удивлением. Не только не смешна, напротив, все картинно, сильно, выразительно, грациозно... А главное правдиво, искренно»³⁷¹.

Высшие творческие достижения А. Я. Воробьевой-Петровой связаны с созданием образов Вани в «Жизни за царя» и Ратмира в «Руслане и Людмиле». А. Н. Серов писал: «В бесподобном, полном чувства исполнении г-жи Воробьевой эта роль [Вани] стала любимой во всей опере и приобрела общую симпатию публики до такой степени, что как будто вся опера сосредоточивается в арии Вани»³⁷². «Песня сиротки», так называлась на афишах ария Вани «Как мать убили у малого птенца», в исполнении А. Я. Воробьевой-Петровой приобрела огромную популярность в концертах. Высокой силы драматизма достигала артистка в финальном трио оперы («Ах, не мне, бедному»). По словам рецензента, «всегда драматическое, трогательное душу пение [Петровой] возвысилось теперь еще более. Песню сироты («Как мать убили»), дуэт с Сусаниным («Ты меня на Руси взлелеял»), следующее за ним трио («Время к девичнику») и раздирающую сердце арию «Не к моей то груди», где, по выражению одного любителя, у г-жи Петровой в каждом звуке дрожит слеза, исполняла она в совершенстве»³⁷³.

В. Ф. Одоевский завершил свой отзыв о представлении «Жизни за царя» следующим образом: «Но что же сказать об игре г-жи Воробьевой? Труд-

но на чем-нибудь остановиться! С появления «Жизни за царя» она стала выше всякого суждения и по игре и по голосу. В одном только можно ее уверить, что вся публика без различия обожает милого птенчика!»³⁷⁴.

Величайшим сценическим созданием А. Я. Петровой-Воробьевой был образ Ратмира в «Руслане и Людмиле». По свидетельству В. В. Стасова, «огненное, симпатическое исполнение Петровой рельефно выдвинуло на первый план партию Ратмира, особенно в 3-м акте, и именно арию «Чудный сон живой любви». Эта ария сделалась... самою любимую вещью во всей опере»³⁷⁵.

Слова Стасова подтверждают отзывы большинства современников. Глинка писал: «Старшая Петрова... исполнила сцену [третьего действия] с таким увлечением, что привела в восторг публику. Раздались звонкие и продолжительные рукоплескания, торжественно вызвали сначала меня, потом Петрову. Эти вызовы продолжались в продолжение 17 представлений»³⁷⁶.

По словам В. А. Панаева, «гениальный Глинка в созданной им музыке для роли Ратмира дошел, можно сказать, до апофеоза выражения неги и сладострастия. Воробьева-Петрова творила в этой роли чудо и своими необычайно сладкими звуками и своим искусством... Невозможно высказать того впечатления, какое произвела Петрова этой арией [«Чудный сон живой любви»] на слушателя... Ратмир — Петрова была Ратмир огненно-страстный, что выражалось преимущественно не в игре, а в звуках голоса, искусным образом управляемых»³⁷⁷.

Арии Ратмира А. Я. Петрова исполняла в концертах, так же как песни Вани, дуэт Вани и Сусанина, трио и квартет из «Жизни за царя». В ее репертуар входили романсы Глинки — «Не называй ее небесной», «Жаворонок», «Сомнение» (с аккомпанементом скрипки и арфы), «Сто красавиц светлооких», Баркарола и Болеро.

Выдающейся певицей-«любительницей» была камер-фрейлина императрицы Александры Федоровны П. А. Бартенева. Ее исполнительским искусством восхищались В. А. Жуковский, В. Ф. Одоевский, Виельгорские, Н. А. Мельгунов и другие. В ее пении



П. А. Бартенева
(портрет работы К. Брюллова)

пленили задушевность, проникновенность, высокий драматизм. М. Ю. Лермонтов в адресованном ей стихотворении (1830) писал:

Скажи мне, где переняла
Ты обольстительные звуки,
И как соединить могла
Отзывы радости и муки³⁷⁸.

Сходно характеризовала пение П. А. Бартеневой и Е. П. Ростопчина:

Она поет и сердцу больно,
И душу что-то шевелит,
И скорбь невинная томит,
И плакать хочется невольно³⁷⁹.

Участницей благотворительных концертов была другая замечательная певица-любительница А. Я. Билибина. В ее артистическом становлении значительную роль сыграли М. И. Глинка и А. С. Даргомыжский. Она пользовалась также советами и указаниями Дж. Пасты. По свидетельству А. Л. Элькана, «знаменитая Паста... познакомившись с г-жою Билибиной, часто слушала ее и с величайшим удовольствием давала ей советы»³⁸⁰.

Билибина мастерски исполняла романсы русских композиторов, народные песни. Современники отмечали исключительные достоинства голоса певицы и проникновенность исполнения. Даже Булгарин, не склонный восхищаться талантом отечественных музыкантов, в самый разгар успеха итальянской оперы писал, «что есть русская певица, которую можно слушать не только с величайшим наслаждением и даже с восторгом после П. Виардо. Эта певица у нас, наша соотечественница! Это — певица-любительница А. Я. Билибина.

Конечно, у А. Я. Билибиной голос не так силен, не так обширен и выработан, как у г-жи Виардо-Гарции, но у А. Я. Билибиной тот же род голоса, то есть чистый, жемчужный перекал от сопрано до контральто, бездна сладости в звуках и столько чувства, сколько может быть в одушевленном пении. Те, которые слышали девицу А. Я. Билибину в публичных концертах Женского патриотического об-

щества, не могут иметь полного понятия о ее таланте. Надобно слышать ее в *русской песне*.

Гений А. Я. Билибиной создал что-то чудное и необыкновенное из простых русских песен и превратил их в какие-то прелестные романсы, дивные каватины и бравурные арии особого рода, особого характера.

Верный себе Булгарин счел нужным уколоть создателя «Жизни за царя» и великую русскую артистку А. Я. Петрову, первую и непревзойденную исполнительницу партии Вани. «Просим извинения у М. И. Глинки, но мы должны сказать, что, слышав более двадцати раз его оперу, мы не понимали его музыки, и тогда только впервые постигли ее прелесть, когда услышали, как поет эту музыку А. Я. Билибина. По справедливости можно сказать, что если г-жа Виардо-Гарция должна называться *Regina del canto italiano*, то А. Я. Билибина — есть *Regina del canto Russo*»³⁸¹.



Среди немецких певиц и певцов, выступавших в Петербурге на рубеже 30—40-х годов, наиболее значительными были С. Гейнефеттер, Г. Брейтинг, В. Ферзинг, Г. Зонтаг.

Сабина Гейнефеттер обладала подвижным, большого диапазона, благородного тембра сопрано (некоторые современники утверждали, что это меццо-сопрано). Она прошла отличную вокальную школу (немалую роль в ее певческом воспитании сыграл Л. Шпор), овладела искусством бельканто и с большим успехом пела в Париже на сцене Итальянской оперы. Доницетти написал партию Адины в «Любовном напитке» в расчете на ее голос, и она явилась первой исполнительницей этой роли. Ей были равно доступны героические, романтические и лирические партии. В Петербурге она выступала в ролях Нормы, Ромео (опера Беллини), Танкреды, Розины, Агаты («Волшебный стрелок»), Анны Болены, Иза-

беллы («Роберт-дьявол»), донны Анны («Дон-Жуан»).

В концертах она исполняла не только оперные арии, но и песни и романсы, в частности, Ф. Шуберта. «Романс «Wanderer» г-жа Гейнефеттер поет с невыразимым чувством и одушевлением»³⁸².

Ф. Шопен, слушавший С. Гейнефеттер в 1830 году в Вене, ценил ее вокальное искусство, но находил, что она как артистка холодна. По его словам, «все великолепно спето, каждая нота выдержана безупречно, чистота, гибкость, portamento — но все так холодно. Она хороша со сцены. В «Отелло» она лучше, чем в «Цирюльнике», где она вместо невинной, живой и влюбленной девушки изображает многоопытную кокетку; в моцартовском «Тите» она хороша в роли Секста, а также и в «Крестоносце» [Мейербера]. Она, несомненно, одна из первых певиц, но все же не первая»³⁸³.

Возможно, что холодность исполнения, в чем С. Гейнефеттер упрекал Шопен, объясняется тем, что великий польский композитор слышал артистку в начале ее исполнительского пути, когда она еще не овладела сценическим мастерством. Большинство критиков, писавших о ней позднее, напротив, отмечали нервность, страстность, взволнованность ее исполнения.

Ф. А. Кони так описывает выступление артистки в концерте, данном ею в зале Энгельгардта в 1841 году: «Выразительное лицо, огненные горящие глаза, стройные движения и при этом душа впечатлительная, пылкая, сильно чувствующая и резко высказывающаяся сделали из нее замечательную актрису: полный, звучный голос с самыми высокими нотами сопрано и самыми низкими контральто, с гибкостью и силой изумительной — сделали ее одной из первых певиц в Германии... В каждой роли она дает свой колорит (Норма, Ромео, Фиделио). И если разоб- рать этот колорит критически, он верен, близок натуре».

В концерте она исполняла меццо-сопрановую арию С. Меркаданте. «Но лучшие пиесы в ее концерте были две песни Шуберта, которые она спела с большим вкусом и искусством. Никогда еще мы не слышали шубертовских арий [мелодий] в таком

изящном исполнении. Мы помним только одну его песню — «Лесной царь», которую когда-то прекрасно пел Брейтинг. Простые, но полные чувства мелодии Шуберта закипели жизнью и страстью в устах Гейнефеттер. Ее заставили их повторить»³⁸⁴.

Выдающимся оперным и концертным певцом был Г. Брейтинг, обладавший исключительным по мощи и красоте баритонального характера драматическим тенором. Он выступал в спектаклях Петербургской Немецкой оперы в партиях Роберта, Елеазара («Жидовка»), Цампы, Арнольда («Вильгельм Телль») Оттавио, Фиорилло (Мазиниелло) («Немая из Портичи»), Поллиона («Норма»), Гюона де Бордо («Оберон»). На концертной эстраде, наряду с оперными ариями, он исполнял песни Шуберта, пел в ораториях.

Талант замечательного артиста высоко ценили русские слушатели. В. Ф. Одоевский писал в рецензии на концертное исполнение «Оберона» Вебера в зале Энгельгардта: «Первая похвала господину Брейтингу (Гюон). Ehre und Heil! ³⁸⁵ Где он взял этот чудный голос? Где он взял эту силу, которая заглушает оркестр, и ту приятность, которая до сих пор свойственна одним женским голосам? С какою точностью и энергиею была им передана воинственная ария «Von Jugend auf in dem Kampfgefilde!» ³⁸⁶ С каким неподражаемым выражением он спел тихую молитву во втором акте!» Ставя артиста в пример другим исполнителям, Одоевский писал: «Не всякого природа наделила таким волшебным голосом, как г. Брейтинга; но петь верно, петь в меру, есть дело труда и искусства. Посмотрите на г. Брейтинга: довольствуется ли он одним своим обворожительным голосом? Он не пропустит ни одной нотки, ни одной паузы; в самых затруднительных интонациях, в середине диссонанса, его голос показывает прямо на ноту, ни на волос ни выше, ни ниже, а это происходит оттого, что г-н Брейтинг к своему дарованию присоединяет, как видно, глубокое знание музыки»³⁸⁷.

Одоевский отмечал способность Брейтинга и замечательного баса немецкой оперы Ферзинга «обновлять даже всем известную музыку. Кому не показалась, например, партия Роберта совершенно но-

вою?»³⁸⁸. Особо выделил Одоевский в другой рецензии передачу Брейтингом «Лесного царя» Шуберта и исполнение сольной партии в «Сотворении мира» Гайдна. «...Ферзинг и Брейтинг были превосходны; замечательно было, что в их образе пения не было ни тени театрального стиля, ни неуместных порывов, ни тех украшений, ни тех прибавлений, которыми обыкновенные певцы стараются украшать простые ноты классических сочинителей; Брейтинг и Ферзинг пели, ничего не изменяя в творении великого музыканта, и с тем особенным выражением, которого требует характер оратории; такое исполнение обнаруживает в них не простых артистов, но истинных художников, понимающих и любящих искусство»³⁸⁹.

В. Г. Белинский был глубоко взволнован, услышав «Волшебного стрелка», в котором партию Макса исполнял Брейтинг. «Когда последний только готовился петь, мне становилось страшно — такая могучесть и энергия»³⁹⁰.

Брейтинг завоевал в Петербурге большую популярность, и его выступления на сцене и на эстраде всегда привлекали большое количество слушателей. В одном из концертов, устроенных им перед отъездом из Петербурга, при участии В. Ферзинга, он исполнял сцены из опер Галеви, Доницетти, Россини, пел романсы и песни немецких композиторов. Пространную и содержательную рецензию посвятил его выступлению Ф. А. Кони.

«Концерт был истинным торжеством для этого отличного артиста. Зала г-жи Энгельгардт едва могла вместить в себе всех почитателей его высокого таланта. Артист был встречен тремя громовыми залпами рукоплесканий. Он исполнил арию из оперы «Знаменитые соперники» (МеркадANTE), исполнялось трио из «Карла Смелого» [Вильгельма Телля] (Ферзинг, Брейтинг, Матис) и с таким совершенством, как мы его давно не слыхали. Прекрасный голос Ферзинга получил новый блеск при поддержке сильного, чистого, верного голоса Брейтинга. Но величайшее торжество этих двух отличных европейских артистов было в дуэте из «Жидовки». Какая сила, сколько души и чувства в этом пении! Публика была в восторге.

Брейтинг все тот же, каким был и за два года перед сим, прежде торжеств своих в Лондоне и Германии. Он тот же страстный, энергический, могучий певец, это тот же самый, необъятный в размере и фальцете своим голос, верный как инструмент, сильный, как два оркестра вместе, которые он покрывает, нежный в адажио, потрясающий в порывах страсти.

Брейтинг истинно драматический певец. Это не мертвая машина, которая тянется за каждой нотой, достает ее на цыпочках, берет и передает слушателю холодно-равнодушно. У Брейтинга каждая нота почувствована, каждый звук имеет смысл, пение его разнообразно, для каждой страсти в его голосе и манере петь есть свое выражение и это самое дает ему почетное место между артистами первого величия»³⁹¹.

Одновременно с Брейтингом в Петербургскую Немецкую оперную труппу вступил (1838) Вильгельм Ферзинг, ставший ее украшением. Правда, его талант раскрылся не сразу и А. Вольф писал о нем: «Ферзинг большими голосовыми средствами не обладал, его бас был довольно глухого тембра, владел он им мастерски, но драматическим талантом не отличался»³⁹². В этой характеристике справедливо лишь замечание, что Ферзинг мастерски владел своим голосом. Он был выдающимся оперным и камерным певцом, замечательным мастером сцены, достигавшим в некоторых партиях трагической мощи.

Страстными поклонниками этого артиста были А. А. Фет и особенно А. А. Григорьев. Фет писал о том, что Ферзинг в партии Бертрама в «Роберте-дьяволе» производил на него и его друга впечатление равное Мочалову — Гамлету. «Когда он [Ферзинг], бывало, приподняв перегнувшуюся на левой руке его упавшую в обморок Алису и высоко занеся правую руку, выражал восторг своей близости к этой безупречной чистоте фразой: «Du zarte Blume», потрясая театр самую низкую нотой своего регистра, мы с Григорьевым не могли удержать восторга»³⁹³.

А. А. Григорьев посвятил Ферзину — Бертраму рассказ «Роберт-дьявол» и строфу поэмы «Встреча».

Вот и он,
 Проклятьем неба поражен
 И величав, как образ медный,
 Стоит недвижимый и бледный
 И словно вопль несется звук
 Gieb mir, mein Kind, mein Kind zurück
 И я... Как прежде я внимаю
 С невольной дрожью звукам тем
 И снова полон, болен, нем,
 Рукою трепетной сжимаю
 Другого руку³⁹⁴.

С большим успехом выступал Ферзинг в концертах, исполняя не только оперные арии, но песни и романсы Шуберта и Лёве. В 1847 году, когда в Петербург приехал Берлиоз, Ферзинг исполнял под его управлением партию Мефистофеля в «Осуждении Фауста» и партию Капулетти в «Ромео и Джульетте». В знак благодарности композитор дирижировал в бенефис Ферзинга Фантастической симфонией.

С значительным успехом выступала в Петербурге замечательная бельгийская певица Мерти, связавшая свою жизнь с бельгийским же кларнетистом Блазом. Она виртуозно владела голосом (лирико-колоратурное сопрано) и мастерски исполняла в концертах арии из опер Моцарта, Россини, Доницетти, песни и романсы Шуберта.

А. Л. Элькан писал в рецензии на ее концерт: «Это голос истинно прекрасный, обнимает две октавы с половиной, так что обладательница его может петь арии, написанные для контральто и для сопрано. До первого концерта г-жи Мерти мы несколько раз имели удовольствие слышать ее в частных домах, но там она не могла произвести полного эффекта: голосу ее тесно, неловко в небольшой комнате, ему нужен простор театра или обширного зала, и потому талант ее развернулся в полном блеске только в зале *Энгельгардта*, в концерте, который дала она там 29 ноября утром.

Голос ее одарен большой гибкостью, свеж, сладостен для слуха и чрезвычайно верен. Что касается до ее пения, то у ней много вкуса, много изящности, метода прекрасная, стиль самый благородный. Жаль только, что она не употребляет триллеров, которые производят такой эффект, когда их делает прекрасный голос. В концерте 29 ноября г-жа

Мерти приветствована была громкими рукоплесканиями множества посетителей, особенно после предельной арии из «Любовного напитка», которой она восхитила всех и каждого»³⁹⁵.



В зале Энгельгардта в благотворительных концертах выступали светские любительницы и любители, привлекавшие аристократическую аудиторию; иногда концерты посещал Николай I. Грань, отделяющая любителей от профессионалов, была зыбкой и условной, так как нередко профессиональная артистка, выйдя замуж за аристократа, приняв его фамилию и титул, теряла право петь на сцене и превращалась в любительницу.

Подлинными музыкантами, настоящими профессионалами были и другие участники благотворительных концертов, например, друг Глинки, князь С. Г. Голицын, прозванный Фирсом, поклонник Моцарта, талантливый поэт, обладатель редкого по красоте голоса (баса), не говоря уже о князе В. Ф. Одоевском, графе Матв. Ю. Виельгорском, А. Ф. Льво-ве и других.

Благотворительные концерты были в жизни Петербурга событием, и попасть на них стремились многие. По свидетельству журналиста П. Медведовского, «за несколько недель... начинают говорить об этом концерте, и огромное, часто *гиперболическое* для залы г-жи Энгельгардт, число билетов бывает расхвачено жадными меломанами заранее. Надобно принадлежать к высшему кругу столицы, или, по крайней мере, иметь там *протекже*, чтоб получить право на билет. <...> С шести часов начинается съезд; в семь часов зала полна, набита, нет ни одного [свободного] места, нельзя упасть иголке, не только яблоку. Горе тому, у кого часы отстают, кто находит особое наслаждение *опаздывать*: он должен слушать концерт на лестнице, или уехать домой, на-свистывая в утешение мотив Мейербера. Между тем

в зале волнуется целый океан шляпок, перьев, тюрбанов, беретов, беленьких плечек, газовых шарфов, улыбок, локонов, полувопросов, полуответов, эпolet, лорнетов; дамы обмахиваются опахалами из павлиньих перьев, военные крутят усы. Гул ходит по зале спокойно и ровно. Эта блестящая толпа не походит на ту, которая кипит и шумит нетерпеливо в театре перед началом новой оперы. Эта аристократическая публика не хочет обнаружить плебейского буйного нетерпения и с дипломатическим хладнокровием ждет начала». По словам автора, «экипажи стояли от Полицейского моста до Аничкова»³⁹⁶.

Из всех иностранных певиц, дававших концерты в России до П. Виардо, наибольшей популярностью и любовью слушателей пользовалась Г. Зонтаг, ставшая графиней Росси. Она участвовала в многочисленных концертах в зале Энгельгардта и в Дворянском собрании в 30—40-е годы.

Г. Зонтаг-Росси несомненно была одной из самых выдающихся певиц первой половины XIX столетия, достойной соперницей М. Малибран и В. Шредер-Девриент. Природа одарила ее с исключительной щедростью — красотой, певческим и сценическим талантом; ее голос — лирико-колоратурное сопрано — и исполнение отличались грацией, задушевностью, кристальной чистотой. Вокальных трудностей для нее не существовало. Но самодовлеющая виртуозность ее не привлекала, — быть может, только в ранней молодости она отдала ей известную дань.

В юности Генриетте Г. Зонтаг посчастливилось встретиться с Бетховеном. Великий композитор доверил ей участвовать в первом исполнении Девятой симфонии и трех частей Торжественной мессы. Под руководством Вебера она участвовала в первом представлении «Эврианты», исполняя главную партию.

Прекрасный голос, красота, артистический талант Г. Зонтаг покорили зрителей всей Европы и вызвали, по словам современников, «зонтагскую лихорадку». Дж. Россини пригласил певицу в руководимую им Итальянскую оперу в Париже. Ее дебют в «Севильском цирюльнике» сопровождался



Г. Зонтаг

триумфом. Немецкая артистка покорила соотечественников композитора и французов.

Начало артистической деятельности Г. Зонтаг относится к 1820 году, и в известной мере ее успех обусловлен тем, что творческая индивидуальность артистки идеально отвечала эпохе, наступившей после поражения Наполеона I. Весь ее облик как бы воплощал мечту о мире, избавленном от тревог войны. Современники сравнивали ее с Мадонной Рафаэля, писали об ангельской красоте артистки и ее голоса. Ей была чужда мятежная романтическая стихия. Она воплощала образы чистых душой, невинных, благородных девушек. Искусство Г. Зонтаг было спокойным, безмятежным, оно говорило о радости, а не о волнениях жизни, и в известной мере отвечало стилю «бидермайер». Поэтому у певицы были и страстные приверженцы, и столь же яростные противники. Но официальное положение Г. Зонтаг до замужества с графом Росси, ее близость к прусскому двору не поощряли зоилов. Когда немецкий музыкальный критик и романист Л. Рельштаб в 1826 году выпустил сатирическую брошюру «Генриетта, или Прекрасная певица», высмеивавшую «зонтагскую лихорадку», а заодно содержавшую замечания об ее исполнительстве, автор был осужден на шестимесячное заточение в крепости. Правда, ему припомнили заодно и выступление против Г. Спонтини, возглавлявшего Берлинскую Королевскую оперу.

Успех Г. Зонтаг был беспримерен. И конечно же, его определяло не покровительство двора, но талант и обаяние артистки. Стендаль писал о парижском дебюте Г. Зонтаг: «Успех и успех заслуженный. <...> М-ль Зонтаг — маленькая особа девятнадцати-двадцати лет, полна грации; она очень красива, и ее пение имеет в себе нечто благородное и изысканное. <...> Она крайне тонко и талантливо пела все речитативы «Цирюльника»... Как дать представление о пении дебютантки? — Это блестящее пение, действующее своими неожиданными порывами и полное изящества...». И как вывод: «Никогда роль Розины не исполнялась более удовлетворительно. М-ль Зонтаг свойственны веселость и вдохновение первой молодости».

Стендаль упрекнул певицу за то, что она «применяет слишком много украшений... она заглушила ими [вставную] большую арию из «Сизизмондо» Россини, избранную ею для урока пения во втором акте. В этом отрывке она не имела никакого успеха»³⁹⁷. В последующих спектаклях артистка исполняла скрипичные виртуозные Вариации Роде.

Искусством Г. Зонтаг восхищался Шопен. Характеризуя ее, он писал: «Пани Зонтаг не красива, но в высшей степени хороша. Она всех (в Варшаве. — А. Г.) очаровала своим голосом, который хотя и не очень большого диапазона... но чрезвычайно обработан; ее *diminuendo* — *non plus ultra*^{397a}, ее *portamento* — прелестны, а гаммы, особенно хроматические, более чем великолепны. Она нам спела арию МеркадANTE очень, очень хорошо, *Вариации* Роде — превосходно, особенно последнюю с руладами; вариации на швейцарские темы так понравились, что на вызовы... спела их еще раз... Вчера с *Вариациями* Роде было то же самое. Она спела нам каватину из «Цирюльника», ту знаменитую, и из «Сороки [-воровки]»... она пела арию [Агаты] из «Фрейшютца»... и пела сверхчудесно»³⁹⁸.

В Петербурге и в Москве Г. Зонтаг пела арии из опер Моцарта и Россини, участвовала в исполнении Реквиема Моцарта, «Сотворении мира» Гайдна. В ее репертуар входили и романсы [Шуберта], «Соловей» А. Алябьева. Она пела его по-русски, и это в немалой степени способствовало успеху произведения и популярности исполнительницы. Рецензенты восхищались искусной интерпретацией песни Алябьева и тем, как чисто ее русское произношение. Так, неизвестный автор «Писем о концертах г-жи Зонтаг» подчеркивал, что «„Соловей мой, соловей“ был экзекутирован [исполнен] в совершенстве и слушался с всеобщим восторгом. Г-жа Зонтаг прекрасно вникла в песню сию; она поняла душу ее, не обременяла ее лишними нотами, а украшала токмо конец всякого куплета, исполненного русского вкуса вариациями собственного сочинения. Она сохранила³⁹⁹ песне сей всю ее трогательную простоту».

Сходно писал и Булгарин: «Зонтаг пела русскую песню «Соловей» и так мило, так нежно, с таким на-

родным чувством. Зонтаг постигает в полной мере характер русского напева и притом произносит слова, как природная русская»⁴⁰⁰.

Певица часто выступала в концертах, устраиваемых Женским патриотическим обществом. В одном из них она «пропела трудные Вариации Роде с чудными переливами и жемчужными руладами и трелями, затем русскую песню «Милый мой, сердечный друг». Соло пела графиня Росси с чувством, выражением, проникавшим до самой глубины души. Простые слова «Душа моя, душенька» получили в устах ее прелесть невыразимую»⁴⁰¹. В заключение она исполнила «Соловья» Алябьева.

Концертам Зонтаг-Росси посвящены десятки восторженных рецензий и множество стихотворений, воспевающих ее ангельскую красоту и ангельское пение. На этом фоне выделяется критическое выступление «Беспристрастные мысли о пении Г. Зонтаг» неизвестного автора в «Литературной газете» А. А. Дельвига⁴⁰². Статья эта — одно из звеньев полемики, которую вела «Литературная газета» с «Северной пчелой» и «Московским телеграфом», хотя и написана по частному поводу.

Автор возражает против тенденции газеты Булгарина любого артиста, прибывшего из Парижа, восхвалять только за то, что он является иностранцем, причем восхвалять еще до того, как он выступил перед русскими слушателями. Он превозносится до неба, зачастую в ущерб другим.

«Г-жа Зонтаг вскружила головы не только юношам, но и старикам. Все, что было знаменито до нее и будет после нее, только слабая тень в сравнении с ее блеском». Автор статьи сводит воедино все, что писалось в России о Зонтаг. «Это благодетельная волшебница, которая прикосновением своего жезла очаровывает сердца. Это — небесное существо, сошедшее с горней обители на землю для отрады смертных... Говорить об ней без энтузиазма значит не иметь никаких чувств, быть варваром, вандалом... Пусть так! И я, к сожалению моему, сознаюсь, что я варвар и вандал, потому что не намерен увеличивать собой число тех опрометчивых судей, которые без дальнейшей обдуманности следуют общему потоку и без разбора повторяют пригово-

ры, произнесенные толпою. Предвижу — целые груды камней посыплются на мою голову, но не утешусь и останусь верным истине. Начну с того, что я в г-же Зонтаг далеко не нахожу того, что мне об ней говорили. Отдавая дань ее драматическому искусству оперной артистки, не признаю ее пока достойной камерной певицей.

Приехав в Россию, она вознамерилась преимущественно блеснуть на поприще концертного пения. И хотя и в сем отношении стоит весьма высоко, но далеко от совершенства... У г-жи Зонтаг голос хорош, но не имеет ничего необыкновенного. Объем его простирается до двух с половиной октав — законное достояние всякой почти порядочной сопранистки. Но какое сравнение с голосом Каталани, Бергондио, Мильдер. Голос г-жи Зонтаг доведен к большой гибкости, беглости, легкости в пассажах. Но где та отчетливость, та ясность в тонах, кои столь свойственны пению г-жи Сеси и Каталани. Г-жа Зонтаг делает пассажи не в пол и даже не в четверть голоса. Кто сам поет, тот верно знает, что это несравненно легче. Трель, которая есть оселок искусства пения в отношении к беглости и гибкости, не доведена до совершенства г-жой Зонтаг. Она учащает оную и тем, кажется, желает скрыть неверность двух переменных тонов. Притом никогда долго не выдерживает и старается преимущественно употреблять в виде *Pralltriller*»⁴⁰³.

Конечно, статья «Литературной газеты» не беспристрастна и потому неудивительно, что ее встретили в штыки поклонники Г. Зонтаг. Завязалась полемика, в которой приняли участие Булгарин и критики, выступившие под псевдонимами. Булгарин вместо возражений осыпал автора, а заодно и «Литературную газету» оскорблениями. Возражая противникам, автор статьи, вызвавшей полемику, все же признал, что, при всех недостатках, он почитает Г. Зонтаг «прекрасною, необыкновенною певицей, которую⁴⁰⁴ рад всегда с величайшим удовольствием слушать».

Глубокое впечатление выступление Г. Зонтаг произвело на Серова, а В. В. Стасов противопоставил ей драматизм и трагедийную силу Пасты. Но все же и он писал, вспоминая прошлое: «Графиня Росси

была нечто совершенно противоположное [Пасте]. На сцене мы ее никогда не слышали, она была теперь уже не Генриетта Зонтаг, а жена сардинского посланника в России. О сцене давно уже забыла, проводила время в дворцах и аристократических салонах, но все-таки иной раз участвовала в благотворительных концертах Патриотического общества, где участвовали еще и другие княгини и графини; но, несмотря на все это, она сохранила всю свою ангельскую, чисто рафаэлевскую красоту и грацию выражения, и Серов, всего прежде всегда наклонный к грациозному в искусстве, сходил от нее положительно чуть не с ума. Много подробностей об ее пении и исполнении читатель найдет в восторженных письмах Серова ко мне из периода 1841 года»⁴⁰⁵.

В оценке Г. Зонтаг оба критика коренным образом разошлись. Ничто не могло быть Стасову столь чуждо в искусстве, нежели «рафаэлевская красота и грация». Письма Серова действительно свидетельствуют об его безграничном восхищении Г. Зонтаг. Для него она «чистый тип женского ангельского голоса... мне кажется, вряд ли была когда-нибудь или будет подобная ей певица, а то теперь нет на земном шаре ей равной... Когда она пела молитву Агаты (из «Волшебного стрелка». — А. Г.)... я сам превратился в молитву, и слезы брызнули из моих глаз»⁴⁰⁶.



В 1843 году в Петербурге началась деятельность новой итальянской труппы, в состав которой входили П. Виардо, Дж. Рубини, А. Тамбурини и другие выдающиеся певцы. Когда весной прекращался сезон, артисты выступали в концертах, где исполняли оперные арии и дуэты. Особенно ярко проявила себя как оперная и камерная певица П. Виардо. Ее концертный репертуар включал песни и романсы композиторов разных национальных школ, в том числе русской. П. Виардо прочнее всех была связана с русской



П. Виардо-Гарсиа
в партии Амины в «Сомнамбуле» В. Беллини
(рисунок К. Брюллова, 1844)

художественной культурой. Она поняла и оценила гений Глинки и включила его произведения в свой репертуар. Несомненно, значительную роль в пробуждении ее интереса к России сыграло общение с Тургеневым.

Сочетание исключительного по красоте голоса, выдающегося вокального и сценического таланта, ум, высочайшая духовная культура определили значение великой артистки в истории оперного театра XIX века. Ее эстетические взгляды формировались в высшей интеллектуальной и художественной среде Франции. Другими П. Виардо были Ф. Шопен, Жорж Санд, Ф. Лист, Т. Готье, Г. Берлиоз, а первый значительный отзыв об ее выступлении на сцене написал А. де Мюссе.

Артистической индивидуальности П. Виардо были равно доступны образы драматические, героические и комедийные, лирические и характерные. Несравненная Дездемона в «Отелло» Россини, она была блистательной Розиной в «Севильском цирюльнике» и Золушкой в его одноименной опере, Аминой в «Сомнамбуле» Беллини, Церлиной в «Дон-Жуане» Моцарта, а позднее блистательной исполнительницей партий Орфея (Глюк) и Фидес в «Пророке» Мейербера.

Артистка дебютировала в Петербурге в роли Розины. Один из зрителей вспоминал позднее: «Вдруг совершилось что-то необыкновенное: раздались такие восхитительные, бархатные ноты, каких, казалось, никто никогда не слыхивал»⁴⁰⁷. «По зале мгновенно пробежала электрическая искра. В первую минуту — мертвая тишина; какое-то блаженное оцепенение. Но молча прослушать до конца — нет, это было свыше сил! Хлынула такая могучая волна, разразилась такая буря, каких я не видывал. При повторении арии для всех стало очевидно, что Виардо не только великая исполнительница, но и гениальная артистка. Почти каждое украшение, которыми так богаты мотивы Россини, являлось теперь в новом виде: новые, неслыханно изящные фиоритуры сыпались как блистательный фейерверк, изумляли, очаровывали, никогда не повторяясь, порожденные минутой вдохновения.

Диапазон ее голоса от сопрано доходил до глу-

боких, ласкающих сердце нот контральто с неимоверной легкостью и силою. Обаяние певицы и женщины возрастало *crescendo* в продолжении всего первого акта»⁴⁰⁸. Во втором акте Виардо показала себя и как превосходная актриса: игра ее, умная, изящная и веселая, отличалась особенно ей свойственную благородною красотой и прелестью»⁴⁰⁹.

Исполнение П. Виардо сцены, в которой Розина передает Фигаро любовную записку Линдору, приводила зрителей в восторг. Эта сцена оставила след в русской литературе. Когда Настенька в «Белых ночах» Достоевского вручает Мечтателю письмо, «какое-то знакомое, милое, грациозное воспоминание пронеслось в моей голове.

R, Ro, s, i, si, n, p, a — начал я.

Rosina — запели мы оба»⁴¹⁰.

П. Виардо увлекла слушателей не только красотой голоса, но изумительной вокальной техникой, которая всегда служила выразительной задаче. В. Ф. Одоевский писал об этом: «Применением трудностей управляет вкус необыкновенный; она [П. Виардо] в пору поет плавно, гладко, и только там, где позволяет это ситуация, предается всему пылу воображения, дает полную волю прелестному своему органу. В стретте известной каватины [Розины] *Una voce poco fa* она начинает пассаж нижнею нотою *fa-diese* и оканчивает ее верхним *si*. Голос ее проходит по всем нотам, составляющим эту огромную гамму, с силою и легкостью неимоверною. Преобладающее качество пения г-жи Виардо-Гарсия — вкус, грация, верность и притом сила и выражение необыкновенные. Отделка ее имеет качество, которое мы осмелимся назвать *внезапностью*, *spon-tanéité*»^{410a}, которая неожиданно поражает нас своею новостью и оригинальностью»⁴¹¹.

П. Виардо выступала в зале Энгельгардта, в Дворянском собрании, в Большом театре, в университете, нередко с благотворительной целью, способствуя сбору других певцов. Ее партнерами были Дж. Рубини, А. Тамбурины, О. Петров, С. Артемовский.

Она исполняла дуэты из «Музыкальных вечеров» Россини⁴¹², Псалом Б. Марчелло, обработки инструментальных пьес с подтекстовкой. Она обращалась

к произведениям русских композиторов, в том числе к «Соловью» А. А. Алябьева, «Милый мой сердечный друг» К. А. Кавоса, «Колокольчику» А. Н. Верстовского, «Вот мчится тройка удалая» Мих. Ю. Вильгорского. Исполнение «Соловья» было своеобразной традицией для иностранных певиц, выступавших в России, но П. Виардо, в отличие от большинства предшественниц и современниц, действительно интересовалась русской культурой и в особенности музыкой. Отсюда ее обращение к творчеству Глинки. Она была знакома с великим композитором, высоко ценила его музыку. В ее концертный репертуар входили ария Гориславы, по некоторым данным — ария Ратмира, трио первого и последнего действия «Жизни за царя».

Обычно в сцену урока в «Севильском цирюльнике» певицы вводят вставной вокальный номер, часто это «Соловей» Алябьева, дающий возможность исполнительнице блеснуть колоратурой. Так иногда поступала и П. Виардо. Но однажды она нарушила эту традицию и в одном из представлений оперы Россини исполнила арию Гориславы. Характерна реакция «Северной пчелы», отражающая ее отношение к Глинке: «Г-жа Виардо в сцене урока имеет полное право вставлять откуда хочет, хотя бы даже из «Руслана и Людмилы». Мы были душевно благодарны ей за эту маленькую лесть нашей национальной гордости, хотя, признаемся, что при третьем представлении оперы «Тройка удалая» нам понравилась более»⁴¹³.

По инициативе П. Виардо в программы концертов итальянских певцов было включено трио из «Жизни за царя» (исполнители — П. Виардо, Дж. Рубини, А. Тамбурини⁴¹⁴). Булгарин, отметив огромный успех концерта, приписал его всецело искусству певцов, заодно принизив русских артистов. Ф. А. Кони, полемизируя с «Северной пчелой», отметив блестящее исполнение трио итальянцами, вновь указал на достоинства музыки Глинки: «Не проходило ни одного музыкального вечера, где бы не пели... трио, не повторяли его по два и по три раза по требованию восторженной публики. (...) Исполнение его итальянцами — верх совершенства; эффект им производимый невыразим. Вот что значит

настоящая драматическая музыка, мысль и чувство, развитие мелодическое. Они всегда возмут свое, на всех языках, спетые даже людьми не могущими совершенно постичь духа народности, которым проникнуты мелодии композитора. Если бы вся опера «Жизнь за царя» была исполнена на сцене итальянской труппой, то произвела бы фурор, едва ли не больший «Сомнамбулы» и „Лючий“⁴¹⁵.

В 1845 году, когда итальянские певцы обратились к трио «Жизни за царя», русскую труппу, дабы «не мешала», перевели в Москву, и только весной она возвращалась на несколько представлений. К тому же спектакль обветшал, и утрата голоса Анной Яковлевной Петровой, несравненной исполнительницей партии Вани, понизила интерес зрителей.

«Северная пчела» пользовалась любым поводом, чтоб унизить Глинку. Поэтому обращение итальянских певцов к музыке великого композитора приобрело особое значение. В. Ф. Одоевский писал: «Благодарность итальянским артистам за счастливый выбор; они не знают, какую важную задачу решили этим выбором; ибо для некоторых, так называемых любителей музыки, музыка Глинки, к сожалению, была еще задачей неразрешимой. Теперь сделалось понятным для всех высокое значение музыки Глинки, и самые отъявленные ее противники должны были сознаться, что во всех современных операх, приводящих в восторг Европу, нет ни одного нумера, который по оригинальности мелодии, по глубокому чувству и по изяществу отделки мог бы равняться... тому трио, которое мы слышали в концерте Дёлера и услышим в концерте Маурера»⁴¹⁶.

Роль П. Виардо в раскрытии истинного значения музыки Глинки можно сравнить с выступлениями Ф. Листа в Петербурге, когда он исполнил Марш Черномора и фантазию К. Фольвейлера на темы танцев «Руслана и Людмилы».

Композитор был рад успеху своей музыки. Он писал матери из Парижа, что получил радостные вести из Петербурга: «...m-me Viardot пела по-русски арию из «Руслана» «О, мой Ратмир» в концерте в присутствии двора и произвела огромный эффект, так что ее заставили повторить. Сверх того

m-me Viardot, Rubini, Tamburini в каждом почти концерте поют трио из «Жизни за царя» «Не томи, родимый» по-итальянски. Театр всегда полон, когда на афишке трио. Граф Виельгорский сказал [Бартеневой], что два купца принесли двойную сумму за концерт и просили, чтобы их пустили в залу послушать, как итальянцы поют их любимую песенку из «Руслана». Эти дружеские известия восхитили меня»⁴¹⁷.

Отвечая П. А. Бартеневой, Глинка писал: «Радостно мне было ваше уведомление, что в мое отсутствие меня не забыли, что скромные мои звуки наконец были исполнены превосходнейшими талантами Европы. Приятно бы мне было быть свидетелем всего этого, но, с другой стороны, мне кажется, что в моем отсутствии успех такого рода, может быть, удовлетворительнее для моего самолюбия, потому что нельзя предположить, чтобы я, находясь так далеко от Санкт-Петербурга, мог иметь какое-либо влияние на артистов итальянской оперы, что бы непременно предположили мои недоброжелатели»⁴¹⁸.

Глинка высоко ценил талант П. Виардо, выделяя из всех артистов итальянской труппы, в письмах называл — «голубушкой». В свою очередь великая певица горячо любила музыку Глинки и сохранила память о ней до глубокой старости. Выдающаяся русская оперная певица Е. И. Збруева, обладательница редчайшего по красоте и мощи голоса (контральто), выступавшая в Париже в 1907 году, рассказывала в воспоминаниях о том, что П. Виардо пригласила ее к себе и попросила спеть. После того как русская артистка исполнила арию Ратмира «И жар и зной», П. Виардо сказала: «А теперь — «Она мне жизнь, она мне радость», очень, очень прошу. Пожалуйста, спойте». Так как Збруева не захватила нот, то П. Виардо предложила проаккомпанировать на память. «И вот старушка, много десятков лет уже не певшая, все же замечательная пианистка (ученица Мейзенберга и Листа), села за рояль и нота в ноту, как по клавиру, проиграла весь аккомпанемент арии «Она мне жизнь, она мне радость», арию, которую сама Виардо вероятно когда-то пела образцово.

Я кончила. При мертвой тишине, Виардо осталась сидеть за роялем, а когда подняла голову, у нее на глазах были слезы. Я склонилась к ней и поцеловала у нее руку. Эту минуту моей жизни я никогда не забуду»⁴¹⁹.



2 февраля 1838 года в зале Энгельгардта праздновалось 50-летие литературной деятельности И. А. Крылова. Торжество это должно было носить официальный характер, им руководил министр народного просвещения С. С. Уваров, а среди гостей были «министры, члены государственного совета и другие знатные особы»⁴²⁰. Юбиляру был пожалован орден Станислава второй степени. Но вопреки замыслу «властей предержащих», юбилей Крылова превратился в праздник русской литературы. «Звуки громкой отборной музыки возвышали торжественность праздника. Восторг дошел до высшей степени, когда [О. А.] Петров прекрасным голосом своим запел стихи П. А. Вяземского, положенные на музыку графом Мих. Ю. Виельгорским.

На радость полувековую
Скликает нас веселый зов,
Здесь с музой свадьбу золотую
Сегодня празднует Крылов.

.....
Изба его детьми богата
Под сенью брачною венца:
И дети — славные ребята,
И дети все умны — в отца.

.....
Забавой он людей исправил,
Сметая с них пороков пыль,
Он баснями себя прославил,
И слава эта — наша боль.
И не забудут этой были
Пока по-русски говорят,
Ее давно мы затвердили,
Ее и внуки затвердят.

Стихи сии были повторены по общему требованию. (...) Тост в славу благоденствия России и успе-

хов русской словесности был произнесен В. А. Жуковским»⁴²¹.

Обращаясь к Крылову, он сказал: «Поэтические уроки мудрости, которыми так давно и так пленительно вы поучаете современников, уроки, которые дойдут до потомков, никогда не потеряют в них своей силы и свежести, ибо они обратились в народные пословицы, а народные пословицы живут с народом и их переживают»⁴²². Жуковский в своей речи упомянул о том, что на празднике Крылова «недостает двух [поэтов], которых потеря еще так свежа в нашем сердце... один... недавно кончил свою прекрасную жизнь, достигнув старости глубокой [И. И. Дмитриев]. Другой — [Пушкин] едва расцветший, и в немногие годы наживший славу народную, вдруг исчез, похищенный у надежд, возбужденных в отечестве его гением. Воспоминание о Дмитриеве и Пушкине само собой сливается с отечественным праздником Крылова»⁴²³.

В. Ф. Одоевский приветствовал Крылова от «лица младших деятелей» русской литературы и указал на то, что басни Крылова стали подлинно народным достоянием. «Ваши стихи во всех концах нашей величественной родины лепечет младенец, повторяет муж, вспоминает старец; их произносит простолюдин как урок положительной мудрости, их изучает литератор, как образцы остроумной поэзии, изящества и истины»⁴²⁴.

Празднование юбилея Крылова призвано было доказать, как царь и правительство ценят и награждают благонамеренных литераторов, и полное их единство. Но случилось иначе. Один из издателей «Северной пчелы» — Н. И. Греч, оскорбленный тем, что его не ввели в состав юбилейного комитета, известил В. А. Жуковского, что не может участвовать в празднике. Так же поступил и Булгарин. А когда они узнали о желании Николая I, чтоб все литераторы присутствовали на юбилее, билетов уже не было.

А. Ф. Воейков, лютей враг издателей «Северной пчелы», с большой радостью сообщил в «Русском инвалиде» о том, что «из известных литераторов не участвовали в сем празднике Ф. В. Булгарин, Н. И. Греч и О. И. Сенковский». За это дерзкое по тем временам сообщение Воейков провел три дня на



И. А. Крылов
(с портрета Загорского)

гауптвахте. А Гречу пришлось не только печатно объяснить причины своего отсутствия на юбилее, но и сочинять оправдательную записку в третье отделение.

В зале Энгельгардта в 1846 году состоялось последнее выступление великой русской трагической актрисы К. С. Семеновой, которой восхищался Пушкин, актрисы, оставившей сцену после того, как она вышла замуж за князя И. А. Гагарина. Она исполнила роли — Клитемнестры в трагедии Расина «Ифигения в Авлиде» и Медеи в одноименной трагедии Лонжюьера. В остальных ролях выступили светские любители, а спектакли давали «в пользу бедных семейств».

Вспоминая молодость, Булгарин писал о Семеновой: «Ничего лучше мы не видали (а мы видели и г-жу Жорж и Дюшенуа в цвете их лет и славы), как княгиню Катерину Семеновну Гагарину в роли Медеи. Сцена ее с детьми — верх совершенства! Нет никакого сомнения, что наша просвещенная публика, движимая чувством человеколюбия и любовью к изящному, наполнит залу»⁴²⁵.

К сожалению, спектакли 1846 года не произвели на зрителей глубокого впечатления. К. С. Семенова была артисткой иной эпохи — расцвет ее таланта это 10—20-е годы XIX века. Ее репертуар и стиль игры вступили в противоречие со вкусами нового времени, с искусством Щепкина, Мочалова, Мартынова, да и Каратыгина 40-х годов. К тому же партнерами Семеновой были беспомощные любители. П. А. Каратыгин писал в «Записках»: «Боже мой! Кем она была окружена... И все-таки, несмотря на окружающий ее персонал, на преклонные ее лета — ей было тогда уже 62 года, были минуты, когда как будто прозвучат давно-давно знакомые мне звуки ее дивного голоса; как будто из-под пепла блеснет на мгновение искорка того божественного огня, который во время оно воспламенял эту великую художницу. Мне по крайней мере так казалось; но молодежь, не выдавшая этой гениальной артистки в лучшую ее пору, насмешливо смотрела на эту верховную жрицу Мельпомены и говорила:

— Помилуйте, неужели эти развалины могли быть когда-нибудь знаменитостью?



В. А. Жуковский

Да, может быть, это были и «развалины», но развалины Колизея, на которые художники и теперь еще смотрят с благоговением»⁴²⁶.



Одним из значительнейших событий музыкальной жизни Петербурга, а вернее — России, было первое исполнение Реквиема Г. Берлиоза, состоявшееся в марте 1841 года под управлением Г. Ромберга в зале Энгельгардта.

Дотоле с произведениями великого французского композитора русский слушатель не был знаком, если не считать исполнения одной из его увертюр в 1840 году. Имя Берлиоза часто появлялось на страницах русских газет и журналов, где печатались известия об его сочинениях, и, конечно же, сообщение о том, что Паганини поддержал музыканта. Берлиоз был известен в России как музыкальный критик⁴²⁷.

Исполнение Реквиема явилось для русских слушателей открытием нового музыкального мира. Но не меньшее значение оно имело и для самого композитора, предварив его встречу с Глинкой, а затем и приезд в Россию в 1847 году.

Реквием — грандиозное по замыслу и воплощению произведение. В музыке нет покорности и примирения со смертью, в ней выражен протест против жестокости жизни. Это не заупокойная по одному человеку, но по тысячам, павшим на войне. Сохраняя традиционное построение и канонический латинский текст Реквиема, Берлиоз как бы взрывает форму изнутри, наполняя ее новым бунтарским, революционным содержанием. Этому соответствуют и масштабы произведения, рассчитанного на восприятие сотен, чтобы не сказать тысяч слушателей. В первом исполнении Реквиема в Париже участвовало 420 человек. Солистами были крупнейшие певцы: К.-М. Фалькон, Р. Штольц, Л. Лаблаш и Н.-П. Левассер.



К. С. Семенова
в роли Клитемнестры в трагедии Ж. Расина
«Ифигения в Авлиде»
(гравюра И. Ческого)

Петербургские слушатели с глубоким интересом ожидали встречи с прославленным произведением. Ф. А. Кони писал: «Сегодня в зале Энгельгардта в 8 часов в концерте Ромберга мы услышали, наконец, тот знаменитый Реквием Берлиоза, о котором знали только по рассказам. Нельзя выразить, до какой степени интересно послушать новые эффекты, придуманные в инструментовке нашим знаменитым современником. Берлиоз во что бы то ни стало решился проложить новую дорогу в музыке. Не знаю, достигнут ли до этого его музыкальные идеи — музыкальный рисунок, но в инструментовке, в колорите музыки Берлиоз действительно превзошел всех своих предшественников. Первая попытка его была *Фантастическая симфония*, которая увлекла за Берлиозом толпу подражателей. Но Берлиоз в остроумных статьях, помещаемых им в «*Revue Musicale*», осмелял своих поклонников и торжественно сожалел о том, что пустил в ход романтически-фантастическую, или, как он называет, фосфорическую, флуорическую, мышечную музыку. В новых его произведениях, в особенности в Реквиеме, видно другое направление, но изобретательное воображение осталось то же. Нельзя довольно благодарить нашего искусного капельмейстера Ромберга за доставление нам случая услышать это чудное произведение, а равно за обстановку его. Реквием будут исполнять 130 инструментов и 100 человек певчих. Редко бывает музыкантам такой праздник»⁴²⁸. Со сдержанной похвалой отзывалась о Реквиеме «Северная пчела». «Берлиоз — основатель новой школы, еще мало известной, но быстро распространяющейся во всей Европе. Реквием этот обличает в г. Берлиозе ученого, необыкновенного композитора. В обыкновенной концертной зале эффекты, рассчитанные на три оркестра, не могут достигать цели композитора и по большей части исчезают, лишь оглушая слушателя массой труб и литавр. Поэтому Реквием Берлиоза вообще нравится менее творений в том же роде Моцарта, Керубини и даже Крейцера. Но нельзя не похвалить образцового исполнения нашими артистами самых трудных пассажей и не поблагодарить Ромберга от имени всех любителей за доставление им столь высокого музыкального наслаждения»⁴²⁹.



Зал дома Энгельгардта

Больше всего слушателей поразило количество участников и грандиозная звучность Реквиема. Для его исполнения пришлось несколько переоборудовать помещение. «Третий залы г-жи Энгельгардт, в какой дан этот концерт, было занято эстрадой для хоров и оркестра, остальная часть наполнена любопытствующей публикой»⁴³⁰.

В. Ф. Одоевский в статье, предварявшей исполнение Реквиема, также основное внимание уделил оригинальности и новизне инструментовки. «Заметим, во-первых, употребление в «Dies irae» (in A) шести пар литавр, настроенных в разные тоны, сопровождаемых... четырьмя особыми оркестрами труб, поставленных в 4-х концах главного оркестра.

Простой, но оригинальный мотив «Dies irae» повторяется главным оркестром при словах: «Quis sum miser», которые сопровождаются оригинальной инструментацией, составленную из двух английских рожков, восьми (!) фаготов и виолончелей.

После громогласного в полном смысле оркестра, употребленного в «Rex [tremendae]» (in E) следует... шестиголосный хор без инструментов.

«Lacrimosa» отличается весьма счастливым, грустным мотивом, которого тихая, тянущаяся гармония прерывается ударами труб и шести пар литавр.

«Offertorium» представляет одно из замечательнейших гармонических сопряжений; мотив сего номера в певческих голосах состоит только из двух нот *la* и *si-bemol*, которые мало-помалу переходят в ряд шестиголосных аккордов. <...>

Наконец (после «Hostias». — А. Г.) «Sanctus» представляет наибольшую занимательность для музыканта; этот № начинается четырехголосным хоралом, исполняемым 4-мя скрипками *divisi*, при сопровождении флейт и *tremolo* 4-х альтов; этот хорал прерывается фугою остального оркестра; засим, хорал 4-х скрипок соединяется с фугою и продолжается непрерывно в самых верхних нотах скрипок до самого конца фуги»⁴³¹.

Вновь к Реквиему Берлиоза Одоевский вернулся в 1847 году, когда композитор приехал в Петербург. «Года два тому, мы слышали здесь его *Requiem* в концерте г. Ромберга, произведший такое впечат-

ление на образованную публику и столько споров в журналах»⁴³².

По свидетельству Ф. А. Кони, «концерт г. Ромберга привлек избранную и многочисленную публику. Надеюсь сообщить читателям в следующем номере нашей газеты довольно подробную статью об этом во всех отношениях музыкальном произведении»⁴³³, скажем теперь только, что оно при всех трудностях было исполнено прекрасно»⁴³⁴.

Серов, вспоминая о концерте Ромберга, также отмечал достоинство исполнения и глубокое испытанное им впечатление. Но в 1841 году он оценил музыку Берлиоза иначе. Серов писал Стасову (14 декабря 1841 года): «[Берлиоз] совсем не гений, а просто сумасброд. Я слышал... его *Requiem* в весьма хорошем исполнении... и повторяю, что он сумасброд»⁴³⁵.

Произведение Берлиоза встретило противоречивую оценку критики. Были и восторженные и отрицательные отзывы. Наиболее проникательную и глубокую оценку Реквиему после Одоевского дал Ж. Гийю, в отличие от большинства остановившийся не на новшествах инструментовки, но на содержании этого произведения⁴³⁶. Две его обширные рецензии озаглавлены «Большое музыкальное торжество».

Берлиоз, вспоминая о своей поездке в Россию, перечисляя тех, кто ему помогал в устройстве концертов, назвал Г. Ромберга, Л. Маурера, особенно выделил Гийю, «истинного артиста, сердечного, умного, преданного. Я счастлив, что с ним познакомился»⁴³⁷.

Несколько уничижительных строк, свидетельствующих о полном непонимании музыки великого композитора, посвятил Реквиему О. И. Сенковский. Но у большинства слушателей Реквием имел действительно большой успех. О нем композитора известили его друзья, жившие в Петербурге, и, вероятно, Г. Ромберг. Берлиоз, отнюдь не избалованный судьбой, с радостным изумлением писал своему другу Э. Феррану: «Вы, конечно, слышали про страшный успех моего Реквиема в Петербурге. Он был исполнен целиком в концерте, нарочно данном для того, всеми оркестрами петербургских театров

вместе с хорами придворной капеллы и хорами двух гвардейских полков. По рассказам людей, присутствовавших на концерте, исполнение, под управлением [Г.] Ромберга, было до невероятности величественным»⁴³⁸.

В 1846 году в зале Энгельгардта была исполнена ода-симфония Ф. Давида «Пустыня», принесящая автору недолговечную славу. Его провозгласили гением (Т. Готье), «вторым Бетховеном». Правда, раздавались и критические голоса. А. С. Даргомыжский писал отцу (январь 1845 года): «Весь Париж собран был... слушать сочинение Давида, нового французского композитора, которого все здешние журналы провозгласили заранее вторым Бетховеном. Главнейше привлекала всех симфония с хорами и солами, с арабскими словами и чтением французских стихов, под названием «Le Desert»... Французы бесновались от восхищения, но мы смотрим другими глазами. Нельзя отказать Давиду в некотором таланте, но он столько же Бетховен, сколько мой кукиш — Вандомская колонна». В симфонии «Пустыня» «слышна степь, видно пенье аравитян. Тут буря, ночь, восход солнца и многое еще другое. {...} Несмотря на то, что Давид ездил на Восток за мелодиями для этой симфонии, я в ней нашел так мало арабского духа и столько французского пуха, что ее надо назвать „Le boulevards de Paris“»⁴³⁹.

Если большая часть отзывов французских критиков грешила безмерным преувеличением, то в письме Даргомыжского, напротив, преуменьшены достоинства оды-симфонии.

Как встретили русские слушатели произведение Ф. Давида? «Зала была полна. Всем нашим дилетантам любопытно было проверить музыкальные свои познания с прочею Европою. Мы всегда привыкли встречать с восторгом все, что приобрело известность на Западе: как же не послушать «Пустыню» Ф. Давида, в которой есть и декламированные строфы, и арии, и пение, и хоры, и большой оркестр (как сказано в программе)». Рецензент перечисляет, сопровождая похвалами отдельные номера. В «Песне пустыни» — «музыкальная часть полна жизни, одушевления и самых свежих идей. В «Мар-

ше каравана» мотив и нов и полон огня». А «Буря в пустыне» привела рецензента в полный восторг. «Свирепый, огненный самум вздымает пески и поражает путников. Музыкальная идея прекрасно выражена; кажется, слышишь этот гибельный ветер, эти стоны погибающих, эти молитвы умирающих; но тишина восстанавливается и блистательный хор поет спасение каравана».

Указав, что гимн ночи, так же как ария с хором, не произвели впечатления на слушателей, рецензент с похвалой отзывается об арабской мелодии и пляске пленниц. А «Восход солнца» — торжество всего сочинения. «Этот номер так высок и прекрасен, что мы не находим слов к выражению нашего восторга. Это чистая поэзия. Песня муэдзина произвела также величайший эффект по своей новостности, дикости и странной мелодии. Мы впервые слышали эти дисгармоничные звуки восточной музыки, которые композитор умел так хорошо и с такою простотой передать нам»⁴⁴⁰.



Успех «Пустыни» не был долговечным. Повторение концерта не собрало большого числа посетителей. Это объяснялось в значительной степени временным падением интереса к симфонической музыке.

Зал Энгельгардта терял значение центра концертной жизни Петербурга.

Рецензию на исполнение «Пустыни» Р. М. Зотов завершал следующим образом: «Концерты совершенно упали в Петербурге и только цыганский хор имел полный успех и привлекал столько охотников, что зала была всегда полна. Даже в концерте Филармонического общества знаменитая ода-симфония Ф. Давида «Пустыня», возбуждившая живейший интерес во всей Европе, не привлекала и в половину столько слушателей, как цыганский хор»⁴⁴¹.

Все чаще и чаще в зале Энгельгардта вместо симфоний и ораторий Гайдна, Моцарта и Бетховена

звучали таборные песни. Так, Ф. В. Булгарин писал, обращаясь к читателям своей газеты: «Хотите ли послушать (на маслянице) удалой русской песни, оглашающей в летнее время Марьину рощу: милости просим в залу г-жи Энгельгардт. Там знаменитый цыганский хор лихача Ильи пропоет вам, пропляшет и позабавит русским весельем»⁴⁴².

Вновь и вновь издатель «Северной пчелы» призывал слушателей насладиться цыганским пением и плясками; он посвятил этой теме несколько фельетонов, напоминая рекламные объявления.

Одним из доказательств усилившегося упадка было и отсутствие заботы владелицы дома Энгельгардта об удобстве посетителей. Дом плохо отапливался осенью и зимой, и в рецензиях все чаще встречаются жалобы на холод. Некогда прекрасное здание было запущено, К. Шуман писала в «Дневнике» (15 марта 1844 года): «Зал Энгельгардта очень безобразен: темный, грязный, можно только удивляться, как люди из утонченного общества его посещают»⁴⁴³.

И рядом: «Вечером перед нами открылось невиданное дотоле величественное зрелище. Мы вошли в переполненный зал Дворянского собрания, освещенный тысячами огней. Все в роскошных туалетах. Дамы в бальных платьях с букетами цветов. Это трудно описать: подобного великолепия не увидишь даже в Париже, там не найдешь и такого зала»⁴⁴⁴.

Дом Энгельгардта перестал приносить доход, и его владелица сдала помещение Купеческому клубу соединенных обществ для танцевальных вечеров и маскарадов. Они собирали большое количество посетителей, но, разумеется, эти балы не могли сравняться с тем, что было в прежнюю пору. Единственной заслугой Купеческого общества было то, что оно на свои средства привело в порядок запущенные залы. «Помещение превосходное, в комнатах... в доме г-жи Энгельгардт»⁴⁴⁵. «У нас теперь завелись маскарады и танцы, — имею в виду *Клуб соединенных обществ*, где члены часто веселятся без принуждения, что называется *от души*. Это придает маскарадам этого клуба много жизни... Они во сто раз интереснее других, где люди только спуют взад и вперед, как будто по докторским предписаниям»⁴⁴⁶.

«„Клуб соединенных обществ“ открыл уже великолепно подновленные свои залы для вихрей вальсов и бешеных галопов под заманчивые звуки волшебника [капельмейстера И.] Германа»⁴⁴⁷.

В 1846 году дом Энгельгардта перестал существовать. Владелица продала его.

Н. В. Кукольник писал: «Есть новость и весьма важная. Вы помните прекрасную филармоническую залу и весь великолепный бельэтаж дома г-жи Энгельгардт. Когда это помещение было отстроено и отделано, весь Петербург сбегался смотреть на это новое, тогда удивительное, тогда несравненное явление. Весь город был полон толками про готическую и китайскую комнаты. А в зале, кого мы там не переслушали: Бёма, Уле Булля, Липиньского, Вьетана, Сивори, Прюма, Эйхгорнов, Виардо-Гарсия, Шоберлехнер, Кастеллан, Тамбурины, Рубини, Тальберга, Дрейшока, Листа и проч. и проч.; не здесь ли мы переслушали высокие творения Генделя, Гайдна, Моцарта, Эльснера, Мендельсона-Бартольди... Всего не вспомнишь, что здесь видел и слышал; на эту залу мы привыкли смотреть с благоговением и признательностью. И что же? Эрата и Полигимния, Мельпомена и Талия! Ваш храм, где вы обитали более пятнадцати лет на нашей только памяти — ваш храм обращается, знаете ли во что? [С 1 октября 1846 года] вы пойдете покупать «все для вас необходимое» в филармоническую залу...»

Н. В. Кукольник писал о том, что в бывшем доме Энгельгардта будет открыт «магазин русских изделий... Мы обошли все помещение нового магазина и, право, не пожалели ни об исчезнувших китайцах, ни о других украшениях этих комнат. В Петровском зале будут продаваться обои и еще что-то, в столовой, как будто в память прошедшего ее, назначено серебро, там — полотно, там — сукно, в угловой гостиной — золото и серебро, там — материи и т. д.

В филармоническом зале предполагается устроить базар, в котором будут продавать свои изделия ремесленники и мастера меньшего разряда. <...> После столь важной новости, обещающей так много прекрасных последствий, не хочется ни о чем говорить»⁴⁴⁸.

Булгарин, подробно описавший «магазин русских изделий в доме г-жи Энгельгардт», заявил, что смотря «на это новое заведение с высшей точкой зрения», он видит «величайшую пользу для русской промышленности».

Но и он счел нужным заметить, что «бывшая огромная концертная зала почти пустая производит такое неприятное впечатление, что побывав в ней, все кажется пусто»⁴⁴⁹.

Так бесславно на долгие годы прекратилось существование дома, в котором выступали выдающиеся музыканты России и Западной Европы. Десять лет спустя, в 1856 году, бывший дом Энгельгардта сгорел — погибли и концертный зал и магазин русских изделий со всеми товарами.

В заново отстроенном здании разместилось Купеческое собрание. Иногда здесь устраивались концерты. А позднее, после коренной перестройки, в доме обосновался учетно-ссудный коммерческий банк.

Прошло столетие с того дня, когда в доме по Невскому проспекту, № 30, прекратилась музыкальная жизнь. Здание, пострадавшее от фашистской бомбы, было отстроено, и в нем начал свою деятельность Малый зал имени М. И. Глинки (1949). С ним связаны многие крупнейшие музыкальные события. Здесь состоялись выступления выдающихся композиторов и исполнителей, русских и зарубежных.

За сорок два года своего существования Малый зал имени М. И. Глинки обогатил летопись советской музыкальной культуры, вписал в нее много славных страниц. Но это уже тема другой книги.



ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 114.
- ² Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 41. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 181.
- ³ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 116.
- ⁴ Ф. А. Раль инструментовал по просьбе М. И. Глинки «военную музыку» четвертого действия «Руслана и Людмилы» (сцена в садах Черномора).
- ⁵ Исполнение оратории под управлением Гайдна состоялась 22 и 23 декабря 1799 года и было организовано Венским Gesellschaft musikalischen Wittwen und Weisen (общество вдов и сирот музыкантов). В 1800 году оратория была исполнена четыре раза.
- ⁶ Альбрехт Е. К. Общий обзор деятельности Санкт-Петербургского филармонического общества. СПб., 1884. С. V—VII.
- ⁷ Финдейзен Н. Очерки истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М., 1928. Вып. 4. С. 340.
- ⁸ Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1978. Вып. 4. С. 340.
- ⁹ Цит. по кн.: Mooser Aloys. L'opéra comique français en Russie au XVIII siècle. Geneve; Monaco, 1954. P. 210.
- ¹⁰ См.: Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, 1799. S. 686.
- ¹¹ Опера эта исполнялась в Петербурге, в Москве и в провинции. В ней выступали М. С. Щепкин, В. С. Самойлова и другие артисты.
- ¹² См.: Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, 1799. S. 686.
- ¹³ Северная пчела. 1826. № 44.
- ¹⁴ Некоторое время Общество давало концерты в другом помещении. Но основная часть выступлений проходила в доме Кусовникова, с 1829 года перешедшем во владение его дочери, вышедшей замуж за В. В. Энгельгардта.
- ¹⁵ Московские ведомости. 1799. № 72.
- ¹⁶ Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. Напечатан по распоряжению Министерства народного просвещения. СПб., 1926. Полн. собр. законов. Т. 26. С. 59. № 19387.
- ¹⁷ Веселовский Алексей. Западное влияние в новой русской литературе. М., 1916. С. 95.
- ¹⁸ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966. С. 62.
- ¹⁹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 334.
- ²⁰ Там же. С. 368.
- ²¹ Там же. С. 334.
- ²² Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 19.
- ²³ Это сочинение великого поэта полностью не опубликовано. Отдельные фрагменты раздела об оратории приведены в работе Э. Э. Язовицкой «Очерки по истории русской музыки» (Л., 1956) и в книге К. Ковалева «Глагол таинственный: Очерк о русской музыке XVIII века» (М., 1988). Приводим текст Державина по автографу, хранящемуся в отделе рукописей и редких книг ГПБ имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 247).
- ²⁴ Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 58. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 189—190.
- ²⁵ Северная пчела. 1835. № 48. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 112—113.
- ²⁶ Музыкальное наследство. М., 1962. Т. 1. С. 100.
- ²⁷ Восхищение арией Габриеля, о которой идет речь, в значительной степени вызвано тем, что в концерте эту партию исполняла выдающаяся певица — Г. Зонтаг.
- ²⁸ Музыкальное наследство. Т. 1. С. 101.

- 29 Серов А. Н. Статьи о музыке. М., 1984. Вып. 1. С. 137—139.
- 30 Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 1. С. 139.
- 31 Партию Габриэля исполняла артистка Немецкой оперы в Петербурге Матис. А. И. Вольф писал о ней: «Певца довольно посредственна...» (Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 74).
- 32 Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 58. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 190.
- 33 Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. М., 1951. Т. 1. С. 288.
- 34 Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 62.
- 35 Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 368.
- 36 Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 23.
- 37 Schering A. Geschichte der Oratoriums. Leipzig, 1911. S. 387.
- 38 См.: Spohr L. Selbstbiographie. Cassel und Göttingen, 1860. Bd 1. S. 50—51.
- 39 Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 116. В исполнении «Времен года» участвовали певицы и певцы Эйзрих, Евсеев, О. А. Петров и Усольцев.
- 40 Dies Albert Christoph. Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien, 1810. Nachdruck. Berlin, 1959. S. 170—171.
- 41 Альбрехт Е. К. Общий обзор деятельности Санкт-Петербургского филармонического общества. С. 25 (текст на немецком языке).
- 42 Санкт-Петербургские ведомости. 1805. № 7.
- 43 Прибавление к «Московскому телеграфу». 1825. № 8. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 98.
- 44 Накануне концерта «Северная пчела» (1826. № 38) извещала: «Завтра, в среду 31 марта, Филармоническое общество дает в пользу вдов и сирот музыкантских известную Панихиду (Requiem) славного Моцарта в бывшем Филармоническом зале у Казанского моста. В оной петь будут г-жи Шоберлехнер и Шрейцнер, гг. Цилиакс, Шрейцнер и придворные певчие».
- 45 Северная пчела. 1826. № 40.
- 46 Там же.
- 47 Северная пчела. 1832. № 66.
- 48 Московский телеграф. 1832. Ч. 47. № 18. С. 280.
- 49 Атений. 1829. Ч. 1. № 20. С. 185—186.
- 50 Северная пчела. 1835. № 85.
- 51 Северная пчела. 1842. № 98.
- 52 Там же. 1843. № 293.
- 53 Северная пчела. 1843. № 293.
- 54 Они исполняли сольные партии.
- 55 Лит. газ. 1845. № 10.
- 56 Северная пчела. 1836. № 280. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 119.
- 57 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 2. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 130.
- 58 Там же. № 11. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 133.
- 59 Северная пчела. 1838. № 40. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 158.
- 60 Северная пчела. 1831. № 1. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 105—106.
- 61 Цит. по статье М. П. Алексеева «Русские связи и встречи Бетховена» в сб.: Русская книга о Бетховене. М., 1927. С. 101. В этой прекрасной работе собран и тщательно изучен обширный материал, относящийся к истории исполнения мессы в России.
- 62 Цит. по статье М. П. Алексеева «Русские связи и встречи Бетховена» (С. 105).
- 63 Thayer A. Ludwig van Beethoven's Leben. Leipzig, 1908. Bd 5. S. 562.
- 64 Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 114—115.
- 65 Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 497.

- 65 Lenz W. Beethoven: Eine Kunststudie. Hamburg, 1857. Bd 2. S. 189.
- 66 Северная пчела. 1845. № 55.
- 67 По семейным преданиям, матерью детей В. В. Энгельгардта старшего была похищенная им из польского монастыря княжна (см.: Энгельгардт Ник. Давние эпизоды // Исторический вестник. 1911. Т. 121. № 5).
- 68 В. В. Энгельгардт старший был рыцарем Мальтийского ордена, главой которого являлся император Павел I.
- 69 Старший сын — Андрей Васильевич, герой Отечественной войны. Средний — Василий Васильевич, младший — Павел Васильевич, получивший печальную известность как жестокий крепостник. Одной из его жертв был молодой Тарас Шевченко, определенный им на должность казачка и только в 1838 году благодаря К. П. Брюллову и В. А. Жуковскому обретший свободу.
- 70 Вигель Ф. Записки. М., 1892. Ч. 6. С. 62.
- 71 Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Письма. М., 1988. С. 180—181.
- 72 Там же.
- 73 Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Письма. С. 104.
- 74 Там же. С. 175.
- 75 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 2. С. 83.
- 76 Цит. по кн.: Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 341.
- 77 Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Письма. С. 175.
- 78 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1951. Т. 8. С. 28.
- 79 Там же.
- 80 А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 169.
- 81 Смирнова-Россет А. О. Записки. Дневник. Воспоминания. Письма. М., 1929. С. 176.
- 82 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 46.
- 83 Русский архив. 1904. Т. 1. С. 417.
- 84 Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Письма. С. 175.
- 85 Ленинградский исторический архив. Фонд Городской управы — ф. 513, оп. 102, д. 9083.
- 86 Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Письма. С. 175.
- 87 «У Казанского моста, дом бывший Кусовникова, где была старая филармоническая зала». Прим. Ф. В. Булгарина.
- 88 «В нынешнем [1830 году] не успели все стены сделать под мрамор». Прим. Ф. В. Булгарина.
- 89 Северная пчела. 1830. № 15.
- 90 Там же. № 17.
- 91 Там же. № 15.
- 92 Там же. № 17.
- 93 В первые годы царствования Николая I в Зимний дворец, обычно 1 января, допускался «простой народ». А. О. Смирнова-Россет (Дневник. Воспоминания...) назвала этот день «балом с мужиками» (с. 171).
- 94 Северная пчела. 1830. № 17.
- 95 Там же.
- 96 См.: Русский архив. 1885. Т. 3. С. 150—151.
- 97 Вспоминания маскарады первых десятилетий XIX века, Булгарин писал о знаменитой кадрили «из двенадцати рыцарей в богатых латах, двенадцати дам, осыпанных алмазами», и далее: «Помню кадрили «Венецианские рыбаки» с их подружками, несшими на плечах жемчужные сети, помню кадрили из шести петухов и шести куриц с золотыми перьями и т. д.» (Северная пчела. 1845. № 43).
- 98 Платье в виде плаща с капюшоном (А. Г.).
- 99 Северная пчела. 1830. № 17.
- 100 Русская старина. 1874. Т. 1. С. 468.
- 101 Северная пчела. 1830. № 18.
- 102 Под его началом, в управлении путей сообщения, как мы знаем, служил В. В. Энгельгардт.
- 103 Северная пчела. 1830. № 18.
- 104 Там же. № 21.
- 105 Северная пчела. 1831. № 40.

- 106 Венециана — мужской головной убор, надеваемый на маскарадах и карнавалах.
- 107 Яшин М. Преддвузвучная хроника // Звезда. 1963, № 9. С. 10.
- 108 Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 82.
- 109 Там же. С. 119.
- 110 Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. 5. С. 288.
- 111 Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 5. С. 290.
- 112 Там же. С. 319—320.
- 113 Там же. С. 737.
- 114 Там же. С. 743.
- 115 Отечественные записки. 1830. Ч. 42. № 120. С. 125.
- 116 Там же. В другом номере того же журнала Свиный рассказал о том, какую брешь в семейном бюджете чиновника образовало посещение маскарада в зале Энгельгардта (Ч. 41. № 119. С. 471).
- 117 Отечественные записки. 1830. Ч. 42. № 120. С. 129.
- 118 «Маскарад», опубликованный в «Библиотеке для чтения» (1839. Ч. 33), перепечатан и снабжен вступительной статьей Н. О. Лернера в «Русской старине» (1913. Т. 154. № 4). Цитирую по этому изданию.
- 119 Глинка М. И. Записки. М.; Л., 1952. С. 75.
- 120 Прибавление к «Московскому телеграфу». 1825. № 8. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 100.
- 121 Лист Ф. Избр. статьи. М., 1959. С. 414—415.
- 122 Там же. С. 420.
- 123 Шуман Р. Собр. статей. М., 1975. Т. 1. С. 152.
- 124 Северная пчела. 1838. № 6.
- 125 Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 181.
- 126 Там же. С. 186.
- 127 Там же. С. 628.
- 128 Эккерман И. П. Разговоры с Гёте... С. 842.
- 129 Гёте И. В. Фауст. Лирика. М., 1986. С. 720.
- 130 Gazeta Polska. 1827. № 44. Цит. по кн.: Jarociński Stefan. Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX—XX wieku. Krakow, 1955. S. 44—45.
- 131 Московские ведомости. 1822. № 36.
- 132 Journal de St. Pétersbourg. 1827. № 39.
- 133 Северная пчела. 1827. № 48.
- 134 Там же. № 36.
- 135 Там же.
- 136 Мицкевич Адам. Собр. соч.: В 5 т. М., 1948. Т. 1. С. 158.
- 137 Северная пчела. 1828. № 45.
- 138 Глинка М. И. Записки. С. 111—112.
- 139 Северная пчела. 1833. № 195.
- 140 Северная пчела. 1833. № 221.
- 141 Фуриозо и Кьярини — цирковые артисты, прыгуны и эквилибристы (А. Г.).
- 142 Северная пчела. 1833. № 230.
- 143 Там же. № 254.
- 144 Там же. № 295.
- 145 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. № 12. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 171.
- 146 Северная пчела. 1838. № 62.
- 146а Там же.
- 147 Там же. 1834. № 80.
- 148 Сын отечества и Северный архив. 1834. № 16. С. 602—603. Статья подписана псевдонимом Василий Фортепианов.
- 149 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 11. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 134.
- 150 Барон Брамбеус — псевдоним О. И. Сенковского. Он писал в статье, посвященной драме Н. В. Кукольника «Торквато Тассо», что последнее действие этой пьесы «приносит величайшую честь поэтическому дарованию юного нашего Гёте» (Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. Критика. С. 29). Никто не при-

- нял всерьез эту похвалу. В лукавом сближении несопоставимых литературных явлений скрыта была насмешка (А. Г.).
- 151 Северная пчела. 1839. № 89.
- 152 То есть шестнадцатыми (ред.).
- 153 Северная пчела. 1838. № 55. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 163—164.
- 154 Северная пчела. 1838. № 59.
- 155 Лит. газ. 1841. № 24.
- 156 Имя и фамилию пианиста в России писали по-разному: Карл и Шарль, Майер и Мейер.
- 157 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. № 8. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 155—156.
- 158 Северная пчела. 1838. № 61. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 170.
- 159 Глинка М. И. Записки. С. 246.
- 160 Московский наблюдатель. 1838. Т. 16. Кн. 1. С. 176.
- 161 Северная пчела. 1838. № 74. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 173—174.
- 162 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 12. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 137—138.
- 163 Мари-Фелисите, урожденная Мок, была невестой Берлиоза. Но, уступая настояниям матери, возражавшей против брака с бедным музыкантом, она нарушила помолвку и вышла замуж за фабриканта роялей К. Плейеля. Г. Берлиоз посвятил этому эпизоду несколько страниц в своих «Мемуарах», обозначив неверную возлюбленную заглавной буквой ее артистического псевдонима Камилла — К.
- 164 Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 1. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 174—176.
- 165 Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 4. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 179—180.
- 166 В 1837 году в Париже состоялось своеобразное состязание Листа и Тальберга. Оба имели шумный успех. Хозяйка одного из парижских салонов, графиня Бельджозо, у которой в один вечер выступили оба пианиста, сказала в ответ на вопрос, кто вышел победителем: «Тальберг — первый пианист мира. А Лист — единственный». И хотя сторонники Тальберга сохранили верность своему кумиру, превосходство Листа, которого Берлиоз назвал «пианистом будущего», выявилось с полной очевидностью.
- 167 Северная пчела. 1839. № 44.
- 168 Там же.
- 169 Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 41. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 182—183.
- 170 Стасов В. В. Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3. С. 1671.
- 171 Северная пчела. 1840. № 76.
- 172 Там же. № 79.
- 173 Там же. № 71.
- 174 Из рецензии в рецензию переходили жалобы на холод, царящий в зале.
- 175 Лит. газ. 1841. № 49.
- 176 Репертуар русского театра. 1840. Кн. 5. С. 11—12.
- 177 Библиотека для чтения. СПб., 1840. Т. 39. С. 72—73.
- 178 Там же.
- 179 Русская старина. 1886. № 11. С. 489—490.
- 180 П. В. Анненков и его друзья: Литературные воспоминания и переписка. СПб., 1892. [Т.] 1. С. 128—129.
- 181 Шевырев С. Несколько слов о Листе // Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 5. С. 318—319.
- 182 Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 3. С. 308.
- 183 См.: Библиотека для чтения. 1839. Т. 32. С. 79—80.
- 184 Мильштейн Я. Ф. Лист. М., 1956. Т. 1. С. 156.
- 185 Стасов В. В. Собр. соч. Т. 3. С. 1670.
- 186 Северная пчела. 1838. № 59.
- 187 Это был рояль фортепианной фабрики С. Эрара с «двойной репетицией». По приезде в Петербург Лист познакомился с инструментами фирмы Г. Лих-

тенталя, и они ему чрезвычайно понравились. Один из корреспондентов газеты писал: «Через неделю по приезде сюда [в Петербург] знаменитый пианист во всех своих концертах ставил инструмент *Лихтенгале* возле своего эраровского. Их слушали попеременно. Лихтенгале инструмент очень часто одерживал верх» (Санкт-Петербургские ведомости. 1842. № 219).

По свидетельству О. И. Сенковского, Лист «нашел [в Петербурге] механику своего земляка г. Лихтенгале, которого опыты по преобразованию фортепиано известны в Европе. Теперь он делает для г. Листа фортепиано-виолу с двумя клавиатурами. По словам самого Листа, этот инструмент произведет совершенный переворот в фортепианной игре. Лист во всех своих концертах употребляет только инструменты Эрара и Лихтенгале. К чести последнего надобно сказать, что его фортепиано не уступает эраровскому по силе звука и приятности тона. Они лучше выдерживают эту мощную игру, чем эраровские» (Библиотека для чтения. 1842. Т. 62. С. 65).

188 Лит. газ. 1841. № 136.

189 Санкт-Петербургские ведомости. 1842. № 58.

190 Там же. 1842. № 59.

191 Северная пчела. 1842. № 57.

192 Среди произведений Листа, продававшихся в связи с предстоящими его концертами в музыкальных магазинах Петербурга, значились: реминисценции «Роберта-дьявола» и «Лючия ди Ламмермур», Большой хроматический галоп, транскрипции песен Шуберта «Лесной царь» и «Скиталец», Неаполитанской гавальки Россини, Венгерский марш (см.: Северная пчела. 1842. № 66).

193 До этого Лист, по желанию Николая I, играл в Зимнем дворце.

194 Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 5. С. 305.

195 Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. М., 1986. Т. 3. С. 198.

196 Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 3. С. 320.

197 Лист Ф. Избр. статьи. С. 72—73.

198 Санкт-Петербургские ведомости. 1842. № 78.

199 Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 5. С. 304.

200 Северная пчела. 1842. № 81.

201 Музыкальное наследство. Т. 1. С. 169—170.

202 Там же. С. 180.

203 Там же. С. 217.

204 Стасов В. В. Собр. соч. Т. 3. С. 1673—1674.

205 St. Petersburger Zeitung. 1842. № 81.

206 Письмо А. Н. Серова к Стасову, написанное под впечатлением концерта, сохранилось. Мы далее приведем из него несколько выдержек.

207 Стасов В. В. Собр. соч. Т. 3. С. 1676.

208 Арнольд Ю. Воспоминания. М., 1893. Вып. 3. С. 77.

209 Стасов В. В. Собр. соч. Т. 3. С. 1677.

210 Там же. С. 1676.

211 Музыкальное наследство. Т. 1. С. 166—167.

212 Северная пчела. 1842. № 81.

213 Санкт-Петербургские ведомости. 1842. № 81.

214 Редактор газеты, по-видимому, смущенный финальным выводом рецензии, снабдил ее примечанием: «В деле искусства мы поставили себе за правило давать полный простор всем мнениям, прося только об одном — не принимать мнений почтенных наших сотрудников за наши.

Мы на днях сообщим нашим читателям еще статью о Листе, обещанную нам другим знатоком музыки, хотя бы она была совершенно противоположна этой».

Намерение это не было выполнено. Только в конце 1842 года «Санкт-Петербургские ведомости» опубликовали переведенную французскую статью о Листе.

215 Библиотека для чтения. 1842. Т. 62. № 3. С. 64—65.

216 Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 275.

Стихотворение впервые опубликовано в «Санкт-Петербургских ведомостях» 23 апреля 1842 года, но написано ранее. В комментарии к этому стихотворению в новом издании лирики поэта (Л., 1986) даны ссылки на письмо поэта от 7 апреля 1842 года. Но первый концерт великого пианиста в Петербурге состоялся 8 апреля. По-видимому, под его впечатлением стихотворение и было

написано. Во французском переводе М. П. Голицына оно помещено в «Messenger de St. Pétersbourg» (1842. № 21). В том же номере этого издания напечатано стихотворение О. Лепэ, посвященное Листу.

217 Лит. газ. 1842. № 17.

218 Санкт-Петербургские ведомости. 1842. № 219.

219 St. Petersburger Zeitung. 1842. № 81.

220 Там же. № 92.

221 Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 1. С. 161.

222 Патриотической песне этой, созданной в 1797 году, посвящены вдохновенные строки в двенадцатой песне «Пана Тадеуша» А. Мицкевича. Песня — марш Домбровского была запрещена, и исполнение ее преследовалось полицией (А. Г.).

223 Ramann L. Franz Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig, 1887. Bd 2. Abt. 2. S. 206—207.

224 Русский инвалид. 1843. № 81.

225 Северная пчела. 1843. № 83.

226 Лит. газ. 1843. № 16.

227 Санкт-Петербургские ведомости. 1843. № 107.

228 Стасов В. В. Лист, Шуман, Берлиоз в России. М., 1954. С. 58.

229 Там же. С. 58.

230 Глинка М. И. Литературное наследие. Л., 1952. Т. 1. С. 219.

231 Там же. С. 230.

232 Лит. газ. 1843. № 16.

233 Там же. № 22.

234 Серов А. Н. Критические статьи. Спб., 1895. Т. 3. С. 1349.

235 Глинка М. И. Литературное наследие. Т. 1. С. 216.

236 Библиотека для чтения. 1844. Т. 64. № 5. С. 64.

237 Глинка М. И. Литературное наследие. Т. 1. С. 216.

238 Там же. С. 75.

239 Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1974. Вып. 1. С. 190—191.

240 Московские ведомости. 1843. № 55.

241 Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 5. С. 304.

242 Там же. С. 304.

243 Там же. № 3. С. 305.

244 Там же. № 5. С. 304.

245 Там же.

246 Там же. № 3. С. 320.

247 Арнольд Ю. Воспоминания. Вып. 3. С. 81.

248 Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России. С приложением фрагментов из русского путевого дневника Клары Шуман. М., 1962. С. 126.

249 Северная пчела. 1844. № 45.

250 Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России. С. 127.

251 Северная пчела. 1845. № 55.

252 Там же. № 57.

253 Лит. газ. 1845. № 10.

254 Москвитянин. 1844. Ч. 3. № 5. С. 165—166.

255 Лист Ф. Избр. статьи. С. 133.

256 Мильштейн Я. Ф. Лист. М., 1956. Т. 2. С. 183.

257 Московские ведомости. 1844. № 49. Статья не подписана. Возможно, что ее автор — А. Я. Булгаков.

258 К. Шуман была придворной пианисткой австрийской императрицы.

259 Булгарин, извещая о встрече с К. Шуман, сообщил о том, что на вопрос, обращенный к ней, много ли привезла она рекомендательных писем и много ли особ взялись разносить для нее билеты, она «посмотрела на нас с удивлением. «Я печатаю афиши», — отвечала она» (Северная пчела. 1844. № 53).

260 Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России... С. 128.

261 Там же. С. 138—140.

262 Северная пчела. 1844. № 36.

263 Там же. № 53.

264 Там же.

265 Там же. № 54.

- 266 Лит. газ. 1844, № 10.
 267 Там же. № 12.
 268 Санкт-Петербургские ведомости. 1844, № 59. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 213.
 269 Характерный для манеры Сенковского каламбур.
 270 Библиотека для чтения. 1844, Т. 64, № 5, С. 64—65.
 271 Там же.
 272 Стихотворение это подписано: кн.ий. А. Я. Булгаков указал, что оно написано «одним из усерднейших петербургских меломанов и известнейших наших поэтов». Это князь П. А. Вяземский. В «Дневнике» К. Шуман есть запись о посещении ее поэтом и о том, что он посвятил ей стихи.
 273 Москвитянин. 1844, Ч. 3, С. 167—168.
 274 Московские ведомости. 1844, № 49.
 275 Северная пчела. 1843, № 57.
 276 Там же. № 51.
 277 Там же. № 63.
 278 Санкт-Петербургские ведомости. 1843, № 56.
 279 Лит. газ. 1843, № 10.
 280 Там же. № 11.
 281 А. Г. Рубинштейн как-то сказал, что в юности копировал манеру игры Листа.
 282 Лит. газ. 1843, № 11.
 283 Чудо-дитя (*фр.*). Русский инвалид. 1844, № 69. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 215—216.
 284 Шуман Роберт. Собр. статей. Т. 1, С. 188—189.
 285 Там же.
 286 Берлиоз Г. Мемуары. М., 1962, С. 439—440.
 287 Gazeta Polska. 1827, № 353. Перепеч. в кн.: Jagociński Stefan. Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX—XX wieku. S. 46.
 288 Прибавление к «Московскому телеграфу», 1825, № 8. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 99.
 289 Северная пчела. 1838, № 60.
 290 Высший расцвет исполнительства Ф. Давида связан с Лейпцигом, где он был профессором консерватории и концертмейстером оркестра Гевандхауз. Его искусство высоко ценили Р. Шуман, Ф. Мендельсон, написавший для Ф. Давида скрипичный концерт, и другие выдающиеся музыканты. Из школы Ф. Давида вышли крупнейшие скрипачи Европы, в том числе Й. Иоахим.
 291 Северная пчела. 1831, № 57.
 292 Там же. 1828, № 55.
 293 Там же. № 61.
 294 Там же. № 70.
 295 Там же. 1836, № 40. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 113—114.
 296 Московские ведомости. 1839, № 27.
 297 Литературное прибавление к «Русскому инвалиду», 1837, № 14. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 143—144.
 298 Там же. № 12. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 139.
 299 Северная пчела. 1838, № 45. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 157.
 300 Там же. № 42.
 301 Там же. № 44.
 302 Там же. № 61.
 303 Там же.
 304 Там же. № 49.
 305 Лит. газ. 1841, № 56.
 306 Там же.
 307 Московский наблюдатель. 1838, Ч. 16, Кн. 2, С. 330.
 308 Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым // Музыкальное наследство. Т. 1, С. 121.
 308a Молитва Моисея (*фр.*).
 309 Санкт-Петербургские ведомости. 1842, № 18.
 310 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 10. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 160—161.
 311 Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 164—165.
 312 Северная пчела. 1838, № 61. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 170.
 313 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 12. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 172.
 314 Санкт-Петербургские ведомости. 1840, № 16.
 315 Северная пчела. 1840, № 51.
 315a Там же. № 79.
 316 Там же. 1836, № 241. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 117—118.
 317 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 11. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 165.
 318 Санкт-Петербургские ведомости. 1842, № 64. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 199.
 319 Северная пчела. 1840, № 134.
 320 Театральный и музыкальный вестник. 1860, № 8. Перепеч. в кн.: Серов А. Н. Статьи о музыке. М., 1988, Вып. 4, С. 230.
 321 Цит. по статье «Советы начинающему играть на скрипке» А. Ф. Львова // Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 4, С. 231—232.
 322 Лит. газ. 1845, № 10.
 323 Иностранцы певцы, в том числе выдающиеся — Дж. Паста и П. Виардо — исполняли переложения для голоса скрипичные вариации Роде.
 324 Русский инвалид. 1845, № 49. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 216—217.
 325 Бетховен Л. ван. Письма. М., 1986, С. 470.
 326 Прибавление к «Московскому телеграфу», 1825, № 2. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 88—89.
 327 Санкт-Петербургские ведомости. 1839, № 50. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 186.
 328 Санкт-Петербургские ведомости. 1839, № 50. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 194—195.
 329 Музыкальное наследство. Т. 1, С. 115—116.
 330 Северная пчела. 1839, № 35.
 331 Там же. 1844, № 23.
 332 Глинка М. И. Записки. С. 166.
 333 Северная пчела. 1838, № 55. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 162—163.
 334 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837, № 14. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 145.
 335 Глинка М. И. Записки. С. 225.
 336 Санкт-Петербургские ведомости. 1842, № 38.
 337 Фамилию Blaas писали по-русски по-разному: Блаз, Блас и Блез.
 338 Лит. газ. 1842, № 7.
 339 Там же. 1843, № 6.
 340 Берлиоз Г. Мемуары. С. 393.
 340a Непостижимо (*нем.*).
 341 Северная пчела. 1846, № 62.
 342 Стендаль. Собр. соч. Л., 1936, Т. 10, С. 440.
 343 Там же. С. 458.
 344 Сын отечества. 1820, Ч. 62, № 22, С. 140.
 345 К этому месту редактор журнала сделал примечание: «Неужели так было там сказано?»
 346 Вестник Европы. 1822, № 8. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 79.
 347 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1950, Т. 3, С. 12.
 348 Стендаль. Собр. соч. Т. 10, С. 546.
 349 Там же. С. 552.
 350 Глинка М. И. Записки. С. 123.
 351 Там же. С. 122.
 352 Шопен Ф. Письма. М., 1962, С. 241.

- 353 Кольцов А. В. Соч. М., 1955. С. 320.
 354 Там же. С. 325.
 355 Ей было 42 года.
 356 Стасов В. В. Собр. соч. Т. 3. С. 1672—1673.
 357 Глинка М. И. Записки. С. 212.
 358 Северная пчела. 1842. № 17.
 359 Молитва (фр.). Ария Изабеллы из четвертого действия оперы «Роберт-дьявол».
 360 Лит. газ. 1843. № 2. С. 43.
 361 Санкт-Петербургские ведомости. 1842. № 213.
 362 Талант С. Шоберлехнер высоко ценит В. Ф. Одоевский. Урожденная Даль-Окка, представительница семьи итальянских музыкантов, осевших в России, жена пианиста и педагога Ф. Шоберлехнера.
 363 Северная пчела. 1830. № 45.
 364 Там же. 1828. № 51.
 365 Там же. 1830. № 44.
 366 Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1976. Вып. 2. С. 320.
 367 Там же.
 368 Ежегодник императорских театров. СПб., 1892. С. 341.
 369 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1838. № 36.
 370 Худож. газ. 1840. № 11. С. 12.
 371 Худож. газ. 1840. № 10—11.
 372 Серов А. Н. Критические статьи. СПб., 1895. Т. 4. С. 1656.
 373 Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1837. № 22.
 374 Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 130.
 375 Стасов В. В. Собр. соч. Т. 3. С. 625.
 376 Глинка М. И. Записки. С. 228.
 377 Русская старина. 1901. Т. 108. С. 127.
 378 Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 1. С. 258.
 379 Ростопчина Е. Соч. СПб., 1890. Т. 1. С. 11.
 380 Санкт-Петербургские ведомости. 1844. № 106.
 381 Северная пчела. 1847. № 5.
 382 Там же. 1841. № 47.
 383 Шопен Ф. Письма. С. 203.
 384 Лит. газ. 1841. № 28.
 385 Честь и хвала (нем.).
 386 С юности на полях сражений (нем.).
 387 Северная пчела. 1838. № 13. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 151—152.
 388 Там же. С. 153.
 389 Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 69. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 190.
 390 Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 11. С. 446.
 391 Лит. газ. 1841. № 138.
 392 Фет А. Воспоминания. М., 1983. С. 145.
 393 Там же.
 394 Григорьев Аполлон. Избр. произведения. Л., 1959. С. 312.
 395 Санкт-Петербургские ведомости. 1842. № 272.
 396 Северная пчела. 1835. № 83.
 397 Стендаль. Собр. соч. Т. 10. С. 590—591.
 397a Верх совершенства (лат.).
 398 Шопен Ф. Письма. С. 160.
 399 Московский телеграф. 1830. Ч. 34. № 13. С. 129. Перепеч. в кн.: Штейнпресс Б. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956. С. 235.
 400 Северная пчела. 1830. № 109.
 401 Там же. 1841. № 55.
 402 Статья анонимна. Е. М. Блинова в книге «„Литературная газета“ А. А. Дельвига и А. С. Пушкина (1830—1831): Указатель содержания (М., 1966)» обосновала принадлежность статьи автору текста «Соловья», то есть самому Дельвигу. Однако вопрос этот остается открытым.
 403 Лит. газ. 1830. № 53.

- 404 Там же. № 57.
 405 Стасов В. В. Собр. соч. Т. 3. С. 1673.
 406 Музыкальное наследство. Т. 1. С. 99.
 407 Партия Розины, которую обычно исполняют лирико-колоратурные сопрано, в оригинале написана для контральто.
 408 В оригинале оперы первое действие состоит из двух картин. В современных постановках вторая картина является вторым действием.
 409 Русская старина. 1886. Т. 52. С. 740—741.
 410 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 2. С. 127.
 410a Непосредственность (фр.).
 411 Санкт-Петербургские ведомости. 1843. № 242.
 412 Воспоминания об исполнившихся П. Виардо дуэтах отразились в одной из сцен «Дворянского гнезда» Тургенева. См. нашу заметку в «Тургеневском сборнике» (Л., 1964. [Т.] 1).
 413 Северная пчела. 1845. № 245.
 414 Иногда партию Сусанина в концертах исполнял О. А. Петров.
 415 Лит. газ. 1845. № 13.
 416 Русский инвалид. 1845. № 69. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 217.
 417 Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. М., 1975. Т. 2а. С. 216.
 418 Там же. С. 217.
 419 Музыкальное наследство. Т. 1. С. 110—111.
 420 Северная пчела. 1838. № 32.
 421 Там же.
 422 Там же.
 423 И. А. Крылов в воспоминаниях современников. Л., 1982. С. 227.
 424 Там же.
 425 Северная пчела. 1846. № 49.
 426 Каратыгин П. А. Записки. Л., 1929. Т. 1. С. 199—200.
 427 Статья Берлиоза «Нынешнее состояние музыки в Италии» в переводе В. Г. Белинского была опубликована в журнале «Телескоп» (1833. Ч. 16, № 13 и 14); затем появляются — рецензии Берлиоза на оперу Ф. Галеви «Гвидо и Джиневра» (Северная пчела. 1838. № 77), очерк «Полина и Евгения Гарсия» (Лит. газ. 1840. № 97). Кроме того, статьи Берлиоза публиковались в петербургских французских газетах.
 428 Лит. газ. 1841. № 24.
 429 Северная пчела. 1841. № 49.
 430 Там же.
 431 Санкт-Петербургские ведомости. 1841. № 48. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 197—198.
 432 Там же. 1847. № 49. Перепеч. в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 220.
 433 Обещанная статья не появилась.
 434 Лит. газ. 1841. № 26.
 435 Музыкальное наследство. Т. 1. С. 153.
 436 См.: Journal de St. Pétersbourg. 1841. № 257 и 263.
 437 Берлиоз Г. Избр. письма. Л., 1981. Т. 1. С. 164.
 438 Стасов В. В. Лист, Шуман, Берлиоз в России. М., 1952. С. 69.
 439 Даргомыжский А. С. Избр. письма. М., 1952. С. 30.
 440 Северная пчела. 1846. № 53.
 441 Там же.
 442 Там же. 1844. № 27.
 443 Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России... С. 131.
 444 Там же. С. 122.
 445 Северная пчела. 1843. № 6.
 446 Там же. № 7.
 447 Лит. газ. 1843. № 40.
 448 Иллюстрация. 1846. Т. 2. № 30. С. 474.
 449 Северная пчела. 1846. № 236.

Содержание

От автора	5
Глава I	6
Глава II	50
Глава III	74
Глава IV	104
Глава V	134
Глава VI	153
Глава VII	183
Примечания	235

Абрам Акимович Гозенпуд

Дом Энгельгардта

Из истории концертной жизни Петербурга
первой половины XIX века

Редактор И. В. Белецкий
Худож. редактор Г. Л. Лапинова
Технич. редактор Л. Л. Мусатова
Корректор А. А. Тимофеев

ИБ № 2345. Сдано в набор 19.03.91.
Подписано к печати 09.12.91. Формат 60×100/16. Бум. офс. № 1. Гари. Т. Таймс. Офс. печать. Печ. л. 15,5. Усл. печ. л. 17,2. Уч.-изд. л. 14,3. Усл. кр.-отт. 165,0. Тираж 5000 экз. Заказ № 6114. Цена договорная. Санкт-Петербургское издательство «Советский композитор», 190000, Санкт-Петербург, ул. Герцена, 45. Предприятие малообъемной книги дважды ордена Трудового Красного Знамени Санкт-Петербургского производственного объединения «Типография им. Ив. Федорова» Министерства информации и печати РСФСР, 192007, Санкт-Петербург, ул. Боровая, 51.