

«ПЕТЕРБЕРГСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ»:

А.Глазунов глазами Л.Сабанеева

*Его сочинения более всего архитектурны: они подобны
величественным соборам и дворцам, и в их архитек-
турной красивости есть нечто от Петербурга, –
от его величественных и холодных зданий.*

Л.Сабанеев

Одна из значительных фигур музыкального мира «русского» Парижа – Л.Л.Сабанеев (1.10.1881, Москва – 3.5.1968, Антиб, Франция). Музыкальный критик, писатель, журналист, композитор, магистр математики, бывший профессор Московского университета, он являлся автором блистательных мемуаров, эссе, научных работ. Сабанеев оказался свидетелем и непосредственным участником многих событий в художественной жизни России Серебряного века и Русского Зарубежья. Эмигрировав в 1926 году, он попеременно жил во Франции, Англии, Германии, США, затем окончательно обосновался в приморских Альпах. За рубежом критик, мнение которого было чрезвычайно авторитетно в музыкальных кругах Парижа, печатался в журнале «Современные записки», газете «Последние новости» и других изданиях.

Долгое время критик имел неоднозначную репутацию в отечественном музыкознании в силу политических причин. Статус эмигранта сделал Сабанеева «фигурой умолчания» в СССР, и его работы выпали из музыковедческого дискурса. Так, в 1978 году И.Ямпольский, автор статьи о нем в «Музыкальной энциклопедии» писал, что Сабанеев «был противоречив в критических суждениях, зачастую допускал произвольные оценки, проявлял беспринципность. Его музыковедческие труды во многом отмечены чертами вульгарной социологии, компилятивностью, в большинстве своем не имеют серьезного научного значения»¹. В начале XXI века музыкально-критическое наследие Сабанеева переживает своеобразный ренессанс: переиздаются работы, переосмысливаются идеи и реабилитируется репутация одного из самых «скандальных» отечественных критиков.

Сабанеев больше всего известен своими работами о современных ему А.Скрябине, С.Танееве, Н.Метнере, А.Крейне, зарубежных композиторах XIX и начала XX века (К.Дебюсси, Ф.Шопене, М.Равеле, Р.Вагнере), а также монографиями по истории русской, западноевропейской и еврейской музыки. Сабанеев как автор критических статей о Глазунове до сих пор не известен, хотя ему принадлежат три довольно обширные работы, посвященные композитору. Даже уникальное переиздание работ критика, вышедшее в 2004 году под названием «Воспоминания о России», не включило статьи, посвященные Глазунову. Взгляды Сабанеева на творчество русского композитора, во многом отличные от современного дискурса, не фигурируют в литературе, и не являются парадигмальными для отечественных исследований творчества Глазунова.

Одна из первых статей Сабанеева о Глазунове появилась в газете «Последние новости» (от 29 марта 1932 года) по случаю 50-летия его композиторской деятельности. Поводом к написанию следующих статей послужили печальные обстоятельства, связанные с кончиной композитора. Вторая статья была опубликована в «Последних новостях» 28 марта 1936 года, третья – в эмигрантском журнале «Современные записки» в 1936 году. История создания работ о Глазунове определила как жанр, так и стиль статей.

¹ Ямпольский И. Л.Л.Сабанеев // Музыкальная энциклопедия. – М., 1978. Т. 4. – С. 807–808.

Они написаны живым, иногда метафорическим языком и в целом представляют публицистический жанр, что не умаляет их научной ценности².

Перечисленные три исторических документа содержат сформулированную Сабанеевым концепцию творчества Глазунова, включающую анализ стиля композитора, его генезис, творческий портрет, позиции в музыкальном мире России и Зарубежья. Не смотря на то, что работы были написаны в разное время, по содержанию и затронутым проблемам они продолжают и уточняют друг друга. Кроме того, ряд тем, поднятых Сабанеевым, является в этих статьях «сквозными». Например, автор постоянно размышляет над проблемами: Глазунов и эстетика Новой русской школы, Глазунов и Петербург, симфонизм Глазунова, Глазунов и «аполлоновское» искусство, Глазунов и проблема авторского в музыкальном произведении и др. При чтении работ Сабанеева складывается впечатление, что с течением времени автор не менял своего мнения о Глазунове и выработал собственное устойчивое отношение к творчеству композитора.

«Баловень судьбы» и «надежда русской музыки» - такими эпитетами Сабанеев характеризует Глазунова, отмечая, что композитору необычайно повезло родиться даровитым, в обеспеченной семье и получить отличное воспитание³. Рассматривая в целом творческий путь Глазунова, критик выстраивает следующую траекторию: невероятная успешность и везение в начале пути, кульминация творчества на рубеже XIX-XX веков, затем спад, попытка в 1900-х годах создать «более декоративный стиль современности» и почти тридцатилетнее молчание. Сабанеев пишет, что композитор начинал свою карьеру как новатор, однако, полностью выразив себя в симфонических опусах, к 35-ти годам уже имел «все признаки консерватора и академиста», замолчал и остался «пассивным и ироническим зрителем»⁴.

Термин «академизм», который не раз произносит критик в отношении Глазунова, означает, по Сабанееву, не только одну из характеристик, данную композитору. Автор рассматривает «академизм» как целое направление в русской музыкальной культуре, которое пришло на смену «исконно русскому дилетантизму» в лице Новой русской школы, и шире, как закономерный этап в эволюции всей европейской музыки. В числе последователей академизма автор также упоминает А.Серова, С.Танеева, А.Аренского в России, И.Брамса и М.Регера в Германии, К.Сен-Санса во Франции⁵.

Вообще, основные размышления Сабанеева, затронутые в этих трех текстах, касаются преимущественно стиля Глазунова. Критика волнует как пути его формирования и развития, показательные сочинения, так и персоны, оказавшие влияние. Одной из основных характеристик стиля Глазунова автор называет его цельность. Созданный композитором музыкальный язык, принадлежащий, по словам Сабанеева, XIX веку, практически не менялся со временем. Так среди кульминационных сочинений Глазунова, в которых его стиль получил свое законченное выражение, критик называет балет «Раймонда» (1897), Пятую (1895), Шестую (1896) и Седьмую (1902) симфонии. Попытки выйти за пределы наработанного стиля Глазунов продемонстрировал лишь дважды. Первый раз в 1900-х годах, а именно в Восьмой симфонии (1906) и Музыка к драме О.Уайльда «Саломея» для оркестра (1908). Музыкальный язык этих сочинений обнаруживает нечто новое и представляется Сабанееву «более декоративным» и

² Кроме упомянутых работ Сабанеев анализирует творчество Глазунова и в своих трудах по истории музыки (Сабанеев Л. История русской музыки. – М., 1924. – С. 72–73; Сабанеев Л. Всеобщая история музыки. – М., 1925. – С. 244–246).

³ Сабанеев Л. А.К.Глазунов (к 50-летию его композиторской деятельности) // Последние новости. – 1932. – № 4024. – С. 4.; Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Последние новости. – 1936. – № 5483. – С. 2.

⁴ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 453–454.

⁵ Сабанеев Л. История русской музыки. – М., 1924. – С. 72–74.

вследствие этого более «современным». Второй раз стиливые изменения в творчестве Глазунова, по мнению критика, произошли уже на склоне лет в 1930-х годах. Пребывая в Париже, композитор неожиданно обращается к популярному в Европе саксофону и создает два произведения: Квартет для четырех саксофонов (1932), Концерт для саксофона альты со струнным оркестром (1933). Эти сочинения Сабанеев назвал «модернизмом, который позволил себе Глазунов»⁶.

Среди композиторов, оказавших сильное влияние на стиль Глазунова, Сабанеев называет Вагнера. Критик одним из первых заговорил о значении немецкого композитора для русской музыки конца XIX – начала XX века и, в частности, для Глазунова, ранние оркестровые опусы которого, по словам Сабанеева, представляли собой «первые тогда опыты «вагнеризма» на русской почве»⁷. Увлечение Глазунова творчеством немецкого композитора являлось следствием невероятного «вагнерома́нства» в России рубежа столетий. В творчестве Глазунова, по мнению Сабанеева, пик увлечения Вагнером пришелся на конец 1880-х годов, проявившись в ранних оркестровых сочинениях: симфонических картинах «Море» (посвящена Вагнеру)⁸, «Кремль», «Стенька Разин» и Шестой симфонии.

В работах отечественных музыковедов советского периода роль Вагнера в процессе формирования стиля Глазунова трактуется в основном негативно или не упоминается вовсе. Среди композиторов, у которых Глазунов что-либо позаимствовал в свой творческий арсенал, в первую очередь акцентируются кучкисты, а увлечение автором «музыки будущего» оговаривается вскользь. Например, в 1961 году М.Ганина в своей фундаментальной монографии о Глазунове упоминает о посещении композитором опер Вагнера, интересе к его способу оркестровки, и даже о вагнеровском звучании в *Andante* Третьей симфонии, но, тем не менее, резюмирует, что «музыка Вагнера произвела на него, скорее отрицательное впечатление»⁹. Продолжая в тон М.Ганиной, Ю.Келдыш замечает с явно негативным оттенком, что увлечения Вагнером привели Глазунова к созданию «пышных, громоздких по звучанию, но безжизненных партитур, в которых задачи красочно-декоративного порядка преобладают над заботой о содержательности материала и разнообразии средств музыкального изложения»¹⁰.

Одним из объяснений того, что вагнеровское присутствие в опусах Глазунова зачастую недооценивалось исследователями или рассматривалось со знаком минус, может служить тот факт, что на протяжении долгого времени Вагнер был персоной *non grata* в СССР. Возрождение интереса к вагнеровскому наследию наблюдается в музыковедческих работах с 1990-х годов, где анализируется влияние вагнеровского искусства на отечественную культуру и отдельные композиторские имена. Так, например, в работе Ю.Келдыша, которая помещена в учебнике «История русской музыки» и написана в 1994 году, имя Вагнера звучит при анализе творчества русского композитора. Хотя в его же статье из «Музыкальной энциклопедии», написанной на 20 лет раньше (1973 год) о влиянии Вагнера не упоминается, а Глазунов представлен исключительно как

⁶ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 454.

⁷ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Последние новости. – 1936. – № 5483. – С. 2.

⁸ Симфоническая фантазия «Море» (Е dur op.28, 1889), посвященная Вагнеру, создана в период наибольшего увлечения вагнеровским оркестром. В письме С.Кругликову от 1 апреля 1889 года Глазунов писал о работе над «Морем»: «Вагнер в нашем кружке в этот сезон был настоящей эпохой. Было время, когда я отрицал его, теперь же уверовал, как апостол Павел» (Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. – М., 1958. – С. 123).

⁹ Ганина М. А.К.Глазунов. – М., 1961. – С. 30.

¹⁰ Келдыш Ю. А.К.Глазунов // История русской музыки: В 10-ти т. Т. 9. – М., 1994. – С. 233.

своеобразный «комбинатор» традиций «Могучей кучки» и московской композиторской школы¹¹.

Однако в письмах Глазунова 1880-х годов, а также фактах биографии можно найти неоспоримые доказательства его увлечения Вагнером, которые он в начале своей карьеры вовсе не скрывал. Первые контакты с вагнеровскими опусами произошли летом 1884 года, когда юный композитор вместе с М.Беляевым предпринял большую заграничную поездку по Германии, Швейцарии, Франции, Испании и Африке. В Веймаре они послушали вагнеровские оперы, а также побывали на съезде музыкантов по поводу представления «Парсифаля» в Байройте.

Следующая «встреча» Глазунова с вагнеровскими произведениями произошла в начале 1889 года, когда на петербургской сцене труппой антрепренера А.Неймана, гастролировавшей со спектаклями «Кольца Нибелунга», была поставлена тетралогия. Вместе с Римским-Корсаковым Глазунов посещал не только спектакли, но и репетиции. В одном из писем П.Чайковскому, возвратившись из театра после представления «Зигфрида» Глазунов написал следующее: «Должен признаться, что редко я бывал в таком восторге, как сегодня. Еще недавно соглашался с Рубинштейном, который говорил, что терпеть не может Вагнера. За последнее время я стал ходить на репетиции и на представления вагнеровских опер и иногда следил по партитуре, результатом чего случилось, что я во многом уверовал в Вагнера <...> поражен колоритностью не только оркестровки, но и музыки. Николай Андреевич не менее меня увлекается Вагнером. Мы были с Николаем Андреевичем просто в каком-то чадy. Я перестал ходить в гости – только и делал, что появлялся на репетициях. Изучил я вагнеровскую трилогию не хуже самого отчаянного немца-вагнериста и мечтаю о том, как бы ближе познакомиться с остальными его операми, я теперь потерял вкус ко всякой другой инструментовке»¹². Получив это письмо, Чайковский записал в своем дневнике 13 марта: «Он вагнерист!».

Лето 1895, которое Глазунов провел за границей, также прошло не без музыкального участия Вагнера. Композитор побывал в Дрездене на «Ниbelунгах» и подробно сообщал о постановках в письмах к Римскому-Корсакову. Так Глазунов написал из Дрездена, что «Золото Рейна» ему очень понравилось, «Валькирия» не произвела впечатления, и что сегодня собирается идти на «Зигфрида»¹³. Не смотря на присутствие вагнеровских флюидов в опусах Глазунова, Сабанеев отмечал, что композитор полностью не следовал принципам немецкого автора. Музыка Глазунова, по словам критика, «есть не что иное, как «обезвреженный Вагнер», своего рода Вагнер без «вагнерина», как бывает кофе без кофеина»¹⁴.

Одна из основных характеристик творчества Глазунова, которую доказывает Сабанеев на протяжении всех трех статей, можно сформулировать как антагонизм с эстетикой Новой русской школы. По словам автора, Глазунов довольно быстро разобрался в своих творческих симпатиях и понял, что с «кучкой», в недрах которой он возник, ему не по пути. Сабанеев пишет: «Глазунов в итоге своей деятельности становится живым

¹¹ Келдыш Ю. А.К.Глазунов // Музыкальная энциклопедия. – М., 1973. Т.1. – С. 993–998. Похожее мнение демонстрируют практически все энциклопедические издания советского периода, за исключением статьи Е.Браудо, написанной в 1930 году. В ней автор отмечает влияния Новой русской школы, Вагнера, Брамса, Листа и Чайковского на творческое становление Глазунова (Браудо Е. А.К.Глазунов // Большая советская энциклопедия. 1-е изд. Т. 17. – М., 1930. – С. 186–191).

¹² Глазунов П.Чайковскому от 9 марта 1889 (Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. – М., 1958. – С. 119).

¹³ Глазунов Римскому-Корсакову от 3/15 июня 1895 из Дрездена (Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. – М., 1958. – С. 176–178).

¹⁴ Сабанеев Л. Н.К.Метнер // Сабанеев Л. Воспоминания о России. – М., 2004. – С. 83.

отрицанием всех основных принципов кучкизма, как бы негативом кучки (вместо вокального культа – инструментальность; вместо песенности – полифония; вместо дилетантства – мастерство; вместо изобразительности – абстрактность; вместо колорита – бескрасочность; вместо рапсодизма – формальная закованность)»¹⁵.

Пожалуй, ни один отечественный критик так последовательно и пристально не акцентирует расхождения взглядов Глазунова с эстетикой Новой русской школы, как это делает Сабанеев. Мнение критика о взаимоотношениях Глазунова с балакиревским кружком расходится с отечественной традицией интерпретации стиля композитора¹⁶. Обобщая мысли Сабанеева о Глазунове как феномене, противоположном «кучкизму», можно сформулировать следующие отличия:

Отличие социологическое. Как отмечает Сабанеев, Глазунов и представители Новой русской школы изначально принадлежали к разным социальным стратам. По своему происхождению композиторы «кучки», так же как и Глинка, были представителями дворянской культуры. Глазунов, происходивший из купеческой среды, являл собой новый класс буржуа и символизировал, по словам Сабанеева, завершение «барского дилетантизма» и начало эпохи просвещенного меценатства. Интересное замечание оставил в своих мемуарах писатель-эмигрант А.Седых. Характеризуя Глазунова, он отмечал, что тот «своей внешностью никак не походил на композитора, а скорее на купца первой гильдии»¹⁷. Такое же противоречие между дворянством и буржуазией Сабанеев наблюдает на примере Беляевского кружка, называя его «образованием чисто буржуазного типа», в котором Глазунов являлся постоянным участником.

Сабанеев отмечает, что музыкальные занятия русских композиторов-дворян XIX века (Верстовского, Варламова, Алябьева, Глинки, Даргомыжского, Бородина, Балакирева, Мусоргского) не являлись их профессией, приносящей основной материальный доход, и отличались малой продуктивностью. Так, например, Глинка – типичный, по мнению критика, представитель композитора-дворянина, талантливого дилетанта, для которого музыка являлась «барским досугом», написал по европейским меркам чрезвычайно мало за 50 с лишним лет своей «вполне обеспеченной жизни». Указания биографов на его хроническое болезненное состояние кажутся Сабанееву малоубедительными, поскольку, пишет критик: «Западная Европа знала очень много примеров очень болезненных и очень продуктивных творцов». Сабанеев видит причины этого в атмосфере барства, «расслабленной и инертной», которая окружала тогдашнего помещика-дворянина и создавала «неумение и нежелание работать энергично»¹⁸.

У наставников Глазунова, композиторов-кучкистов, которые были воспитаны на тех же принципах «барского досуга», что и Глинка, сочинение музыки также не достигает статуса профессии и поэтому сохраняет «привкус дилетантизма». Изменение имиджа композитора как профессионального занятия, приносящего заработок, начинается, по

¹⁵ Сабанеев Л. История русской музыки. – М., 1924. – С. 72.

¹⁶ Одна из весомых причин, по которой фигура Глазунова в советский период рассматривалась преимущественно сквозь призму традиций Новой русской школы, была, скорее всего, идеологической. Как провозгласил в 1948 году секретарь ЦК ВКП(б) А.Жданов главным критерием «правильного» в советском искусстве является национальный ракурс (Выступление товарища А.А.Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) // Советская музыка. – 1948. – № 1. – С. 14–26). Идея национального стала ведущей в творчестве советского художника, поэтому размышления об близости Глазунова с национально ориентированными кучкистами являлась весьма устойчивой интерпретацией стиля русского композитора в отечественной музыковедческой парадигме.

¹⁷ Седых А. Старость Глазунова // Седых А. Далекие, близкие. – М., 1995. – С. 182.

¹⁸ Сабанеев Л. История русской музыки. – М., 1924. – С. 32–49.

словам критика, с А.Рубинштейна. Глазунов, по Сабанееву, является примером нового типа композитора, у которого «господствовавший ранее тип дилетанта-барина, отдающего досуги музыке, заменяется новым типом профессионала-музыканта»¹⁹.

Отличие идеологическое. Появление Новой русской школы было связано, как утверждал Сабанеев, с феноменом «русского национального романтизма». Глазунов же не являлся «романтиком и националистом» по натуре, а был скорее европейски ориентирован. Подчеркивая его «западничество» и «анти-славянофильство», Сабанеев замечает, что это, тем не менее, не помешало Глазунову остаться русским композитором.

Размышления Сабанеева о единстве эстетики «кучкизма» и славянофильского дискурса весьма интересна. Историческая дилемма славянофильство-западничество, возникшая в русской общественной мысли в 1840-х годах и продолженная вплоть до рубежа столетий, была настолько актуальной темой споров, что ее можно определить как важный контекст культурных практик XIX – начала XX веков. Философские основы славянофильства, заложенные А.Хомяковым, А.Киреевским и др. получили дальнейшую разработку в 1860-е годы, послужили исходной точкой для развития взглядов почвенников, панславянистов, неославянофилов, а на рубеже веков оказали влияние на В.Соловьева, В.Розанова, К. и Е.Трубецких, П.Флоренского, В.Зеньковского, Н.Лосского и евразийцев²⁰. Славянофилы выступали за самобытный исторический путь России, отличный от западного и следовали знаменитой триаде «православие-самодержавие-народность»²¹.

Баталии западников и славянофилов разворачивались и в поле музыкальной культуры Петербурга. Как известно к 1860-м годам в северной столице оформились две конфликтующие между собой силы: беляевский кружок под предводительством В.Стасова и Петербургская консерватория во главе с А.Рубинштейном. Первые были вдохновлены идеей создания русской национальной музыки и ее особой исторической миссии, призывали обратиться к народным корням, фольклору и уникальному историческому прошлому России. Целью вторых – являлось создание профессиональной русской музыкальной культуры по европейским стандартам. Открытие консерватории и приглашение иностранных преподавателей «кучка» посчитала анахронизмом и расценило этот факт как препятствие формированию национальной культуры. Как отмечает Д.Редепеннинг, за этой враждой стояли напряженные отношения славянофилов и западников²².

Позиция главного глашатая кучкистов имела славянофильскую платформу. В поисках национальной идентичности Стасов размышлял, что атрибутами русской музыки (подразумевая, конечно, Петербургскую композиторскую школу) являются: обращение к фольклору, работа в жанре оперы на сюжет из русской истории или мифологии с большими хоровыми партиями, программность, а также ориентализм, вдохновленный

¹⁹ Сабанеев Л. История русской музыки. – М., 1924. – С. 47.

²⁰ Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону, 1995. – С. 144, 159.

²¹ По словам одного из основоположников славянофильства А.С.Хомякова, «в старые годы лучше было все в земле русской. Была грамотность в селах, порядок в городах, в судах правда, в жизни довольство. Земля русская шла вперед, развивала все силы свои, нравственные, умственные и вещественные. Ее хранили и укрепляли два начала, чуждые остальному миру: власть правительства, дружного с народом, и свобода церкви, чистой и просвещенной» (Хомяков А. О старом и новом // Хомяков А. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. – М., 1994. – С. 456).

²² Редепеннинг Д. Музыкальный город Петербург. Размышление о диалоге культур // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2003. – № 4. – С. 187.

кавказской музыкой²³. «Западник» Глазунов, по Сабанееву, вовсе не укладывается в предложенную Стасовым музыкальную парадигму. Он – антитеза «лохматого», воинственного славянофильства Мусоргского и Балакирева, – был равнодушен к «народности» в музыке. Хотя, как считает Сабанеев, его первые композиторские опусы имеют «этнографический» уклон, но в целом его мелодика интернационально нейтральна.

Отличие в музыкальных пристрастиях. Сабанеев пишет, что музыкальные симпатии Глазунова и «кучкистов» также не совпадали. Глазунов не любил, например, Мусоргского за дилетантизм, не мог простить ему «музыкальной неумытости»²⁴. Кучка в свою очередь «презирала» Вагнера, которого Глазунов уже в начале своего творческого пути «полюбил безотчетно, как женщину»²⁵.

Отличие жанровое. В отличие от кучкистов, культивировавших песню, голос, Глазунов не интересовался вокальной музыкой и оперным жанром. Тяготевший к инструментальной музыке (симфониям и балетам), он почти сразу отказался от любимой кучкой программной симфонии и стал писать чисто звуковые полотна как Бетховен и Брамс. Вместо изобразительности он предложил «культ чистой музыки, беспредметной и беспрограммной» (Сабанеев). Если сравнить количественно долю чисто инструментальных опусов в творческом багаже Глазунова и произведений, связанных со словом, то очевидно, что симпатии композитора явно на стороне инструментальной музыки. Им созданы 8 симфоний, ряд других симфонических опусов, балеты, инструментальные концерты, сонаты, пьесы, квартеты. Жанры, использующие слово, представлены в арсенале Глазунова лишь несколькими циклами романсов. Заявив о себе с Первой же симфонии как композитор инструментального склада, он уже при жизни был оценен критиками как «значительнейший русский инструментальный композитор, неоспоримый мастер в этой области» (Е.Браудо)²⁶.

Отличие в области композиторской техники. По словам Сабанеева, Глазунов, родившись с «готовой техникой», превосходил композиторов Новой русской школы в мастерстве «чуть ли не с самого начала»²⁷. Кучка, как известно, училась «с трудом» и в лице Стасова высказывалась не в пользу консерваторского (читай – европейски направленного) образования. Композиторы Новой русской школы были ориентированы на автодидактический способ получения знаний и не признавали академическую форму обучения. Хорошо известен факт, случившийся с Римским-Корсаковым, когда он в 1870-х годах, будучи профессором, автором нескольких опер и других сочинений, сел за парту вместе со студентами Петербургской консерватории и начал упражняться в полифоническом мастерстве. Это вызвало самую враждебную реакцию Стасова и Мусоргского, которые восприняли занятия Римского-Корсакова как «бездушное изменничество и переход в стан консерваторов»²⁸. Позднее сам Глазунов, оценивая уровень технического мастерства своих учителей, признавал, что кучкисты выдвинулись

²³ Стасов В. Наша музыка за последние 25 лет // Стасов В. Статьи о музыке. В 5-ти выпусках. Вып. 3. – М., 1977. – С. 143–197.

²⁴ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 451.

²⁵ Глазунов С.Кругликову от 1 апреля 1889 (Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. – М., 1958. – С. 123).

²⁶ Е.Браудо А.К.Глазунов // Большая советская энциклопедия. 1-е изд. Т. 17. – М., 1930. – С. 186.

²⁷ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Последние новости. – 1936. – № 5483. – С. 2.

²⁸ Рахманова М.П. Н.А.Римский-Корсаков // История русской музыки: В 10-ти т. Т. 8. – М., 1994. – С. 534.

благодаря своей исключительной талантливости, но им часто не хватало знакомства с техническими приемами композиторского искусства²⁹.

Глазунов, по словам Сабанеева, стал «первым мастером академиком». Свое композиторское мастерство и технику, уровень которых, как отмечает критик, равноценен Бетховену и Баху, Глазунов почерпнул вовсе не у кучкистов, а у «старых мастеров». Кого именно подразумевает Сабанеев под «старыми мастерами» не известно. Учитывая, что автор сравнивает мастерство Глазунова с уже упомянутыми Бахом и Бетховеном, то предположительно это могут быть западноевропейские полифонисты эпохи барокко или классики XVIII века. Не интересовался он и оркестровым колоритом как кучкисты, предложив вместо инструментальной красочности «абстрактную, нарочито бесколоритную, мощную и компактную звуковую массу оркестра»³⁰.

Отличие эстетическое. Как отмечает Сабанеев, кучкисты отрицали «гладкость в искусстве». Опусы Глазунова напротив, представляют собой «парадные и прекрасные звуковые колоннады». Автор проводит интересную параллель сочинений Глазунова с блестящими и мастерскими картинами художника Генриха Семирадского (1843-1902).

Академик, профессор Петербургской академии художеств, Семирадский вошел в историю как один из ярчайших представителей позднего европейского академизма³¹. Большую часть своей жизни «певец античной красоты» Семирадский прожил в Риме, восхищаясь древней культурой Греко-римской империи. Окончив Академию с Большой золотой медалью, он получил право на шестилетнюю поездку за границу за счет учебного заведения и отправился в Италию. Как отмечают искусствоведы, в масштабных, многофигурных полотнах Семирадского нет накала страстей и сильных эмоций, одна красочная жизнь античных времен и южная идилия. «Римская оргия блестящих времен цезаризма» (1872), «Христос и грешница» (1872), «Светочи христианства. Факелы Нерона» (1877), «Танец среди мечей» (1881), «Фрина на празднике Посейдона в Эливсине» (1889) – работы художника, которые завоевали признание у Петербургской Академии художеств, декларировавшей академическое направление и считавшей, что деятельность Семирадского «приносит честь Академии и русскому искусству».

Творчество художника неоднократно обсуждалось в критических высказываниях Стасова, Репина, Дягилева³². Его полотна, сочиненные по канонам академической школы, казались представителям реалистического направления и зарождающегося мирикусничества анахронизмом. Известна история одного интервью Семирадского, в котором он отрицательно высказывался о новом направлении в искусстве: «Я его страшусь, но более того – я его нахожу нелепым. Все эти красные коровы, зеленые лошади меня приводят прямо-таки в ужас». В ответ, разгневанный Дягилев назвал слова художника «озлобленной болтовней, санкционированной дешевым авторитетом бывшей

²⁹ Глазунов констатировал, что во времена его юности существовало «печальное заблуждение, будто свободному художнику не для чего учиться» (*Глазунов А. Воспоминания о Н.А.Римском-Корсакове // Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. – М., 1958, – С. 441*).

³⁰ *Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 453.*

³¹ См.: *Русские художники: Энциклопедический словарь. – СПб., 2000. С. 558–561; Салмина Л.Н. Генрих Ипполитович Семирадский // Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX века. – М., 1971. – Ч. 2. С. 443–452.*

³² *Стасов В. Выставки // Стасов В. Избранные сочинения: В 3-х т. Т. 3. – М., 1952. – С. 215–228.; Интервью с г.Семирадским. Письмо в редакцию // Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка, современники о Дягилеве: в 2-х т. Т. 1. – М., 1982. – С. 100–102; Репин И. Далекое близкое. 9-е изд. – Л., 1986. – 488 с.*

знаменитости»³³. Не остался в стороне споров с Семирадским и Стасов, который, по воспоминаниям И.Репина, «разносил нашу Академию художеств за ее классицизм и рутину», «был уже во всеоружии тогдашних новых воззрений на реализм в искусстве и верил только в него»³⁴.

Вполне вероятно, что Сабанеев был знаком с полемикой вокруг Семирадского и Академии художеств. В его глазах художник являлся олицетворением академизма и безупречного мастерства. Сравнивая академиста Семирадского и первого русского мастера академика Глазунова, Сабанеев находит близость в масштабности их опусов, блестящей технике, парадности и, как отмечает критик, «апофеозичности».

Среди такого количества противоречий между Глазуновым и композиторами балакиревского кружка, Сабанеев находит единственную близость в том, что они все являлись представителями Петербургской школы, декларировавшие эстетику «объективного художника». Усматривая в творчестве Глазунова отсутствие авторского в его музыкальных опусах, Сабанеев считает это свойство исключительно петербургским.

Замечая, что Глазунов в жизни был вовсе не таким как его музыка, Сабанеев затрагивает актуальную для своего времени проблему отражения личности автора в его сочинении через противопоставление московской («субъективной») и петербургской («объективной») композиторских школ. Он рассуждает о музыке Глазунова как о «чистом искусстве» и характеризует композитора как «объективного художника», у которого личное (субъективное) никогда не выступает на первый план и выражается в сдержанной форме.

В контексте размышлений о проблеме отражения авторского в музыкальном тексте фигура Глазунова является уникальной. «Было даже странно видеть такую неполноту перевоплощения автора в свои произведения, – писал Сабанеев, – обычно музыка бывает очень похожа на своего автора, и это обстоятельство даже вызывало внимание и любопытство многих его знавших»³⁵. По тем характеристикам, какие дает Сабанеев Глазунову, весьма сложно еще найти подобных композиторов романтического XIX века, которые были бы так не похожи на свою музыку. Как известно, для композитора-романтика было свойственно отображать свое собственное «Я» в сочинении. По крылатому выражению И.Соллертинского, многие программные сочинения романтиков являлись их собственной «звучащей автобиографией». Русский композитор (а, по Сабанееву, Глазунов относится именно к представителям музыкального XIX века) в концепции критика не соответствует имиджу романтического художника.

Размышляя об эстетической направленности стиля Глазунова, Сабанеев одним из первых музыкальных критиков затрагивает проблему дионисийского и аполлоновского искусства применительно к русскому композитору. Необходимо заметить, что на рубеже XIX-XX веков смысл и восприятие Греко-римской культуры существенно изменились во многом благодаря Ф.Ницше. Разработанная им концепция двух противоположных начал древнегреческой картины мира, была сформулирована в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). В этом труде, написанном не без влияния Р.Вагнера и А.Шопенгауэра, Ницше предложил новое понимание античности и впервые заявил, что развитие искусства связано с двуединством аполлоновского (мир сновидения) и дионисийского (мир опьянения) начал. Так Ницше сделал актуальным не столько аполлоновскую античность Ренессанса, с которой было связано развитие профессионального европейского искусства, сколько дионисийскую мифопоэтическую архаику.

³³ Интервью с г.Семирадским. Письмо в редакцию // Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка, современники о Дягилеве: в 2-х т. Т. 1. – М., 1982. – С. 100–102.

³⁴ О споре Стасова с Семирадским см.: *Репин И.* Далекое близкое. 9-е изд. – Л., 1986. – 488 с.

³⁵ *Сабанеев Л.* А.К.Глазунов // *Современные записки.* – 1936. – Т. 61. – С. 453.

По словам Сабанеева, Глазунов принадлежит вовсе не к лагерю дионисийцев в искусстве. Автор считает, что Глазунов – это «аполлоновский грек», причисляя его творчество к достижениям «аполлоновской культуры», которая, по словам Ницше, «свергнув царство титанов и умертвив чудовища, должно с помощью ярких и смелых фантазий и радостных иллюзий одержать победу над страшной глубиной простого созерцания мира и над способностью к возбуждения и страданию»³⁶.

Одной из самых оригинальных идей Сабанеева в его работах является анализ музыки Глазунова сквозь призму петербургского архитектурного стиля. Поскольку упоминание об «архитектурности» стиля Глазунова встречается во всех трех статьях Сабанеева, то это выражение, вдобавок выделенное в тексте жирным шрифтом, можно считать не только одиночной метафорой, а устойчивым мнением автора. Характеризуя музыку Глазунова, Сабанеев употребляет такие «архитектурные» словосочетания как «звуковая архитектура его творений»³⁷, «архитектурная красивость», «архитектурные устремления» в музыке, «архитектурный элемент»³⁸, симфонии композитора называет «звуковыми соборами»³⁹, а их автора – «гениальным и чистейшим архитектором звука»⁴⁰. «Его сочинения архитектурны, – пишет Сабанеев, – они подобны величественным соборам и дворцам, и в их архитектурной красивости есть нечто от Петербурга, от его величественных и холодных зданий. Недаром покойный композитор сам был плотью от плоти пышной невской столицы, – ее облик более всего отразился в музыке Глазунова, наиболее «городского», «урбанизированного» из русских музыкантов»⁴¹.

Именно эти размышления критика являются ключевыми в его трактовке стиля русского композитора. Что же подразумевает автор под архитектурностью музыки Глазунова и как интерпретировать мнение Сабанеева? Выражения критика стоит воспринимать весьма условно, метафорически, тем не менее, можно выделить следующие смыслы, которые Сабанеев вкладывает в понятие архитектурность музыки, и отчасти обозначить некоторые константы петербургского стиля композитора:

Русское барокко и Стиль Империи. Автор считает, что именно торжественный и пышный архитектурный стиль северной столицы нашел отражение в музыке Глазунова, который сам так же являлся феноменом исключительно петербургским. Композитор действительно принадлежал Петербургу и стал символом его музыкальной культуры. Известно, что «на берегах Невы» семья Глазуновых жила с конца 1780-х годов, с тех самых пор, когда Матвей Петрович Глазунов (1757-1830) вместе с братом Иваном (1765?2-1831), основали вначале в Москве, а затем в Петербурге книжное издательство и торговлю⁴². Сам Глазунов до отъезда за границу постоянно жил в Петербурге, выезжая лишь в концертные поездки или по личным делам. Даже после смерти в Париже, спустя 36 лет прах Глазунова

³⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. – СПб., 1993. – С. 146.

³⁷ Сабанеев Л. А.К.Глазунов (к 50-летию его композиторской деятельности) // Последние новости. – 1932. – № 4024. – С. 4.

³⁸ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Последние новости. – 1936. – № 5483. – С. 2.

³⁹ Сабанеев Л. А.К.Глазунов (к 50-летию его композиторской деятельности) // Последние новости. – 1932. – № 4024. – С. 4.

⁴⁰ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 457.

⁴¹ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Последние новости. – 1936. – № 5483. – С. 2.

⁴² Лисовский Н. Глазуновы // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Т 16. – СПб., 1893. – С. 805–806.

вернулся в родной Петербург (тогда Ленинград) и был захоронен в Некрополе мастеров искусств в Александро-Невской лавре⁴³.

Проводя параллели сочинений Глазунова, которые он называет «просторными звуковыми храмами», с архитектурными постройками Петербурга, Сабанеев имеет в виду именно дворцы и соборы – крупные строения северной столицы. Критик, по сути, сравнивает стиль Глазунова с русским ампиром (фр. *Empire* – «Империя», «Стиль Империи») и барокко в архитектуре, замечая, что сочинения композитора – это «музыка вельмож и сильных мира сего»⁴⁴.

Архитектурный облик Петербурга, начиная с момента его основания, создавали иностранные зодчие на основе европейского барокко и классицизма и сделали его действительно самым не русским городом России⁴⁵. Русский ампир, наряду с барокко, стали ведущими направлениями, составившими парадный портрет монументального императорского города. Пышные и торжественные дворцовые комплексы барокко с анфиладами залов и комнат, с парадным двором, обширным регулярным парком и павильонами, а также постройки в стиле позднего классицизма несли в себе семантику парадности, величия, славы и власти Империи. Как отмечают искусствоведы, это архитектура крупных зданий, подчеркнута парадная и монументальная⁴⁶.

Семья Глазуновых проживала на Казанской улице (д. 8–10) в центре Петербурга, облик которого определили величественные сооружения в стиле ампир Д.Кваренги, А.Воронихина, Ж.Тома де Томона, А.Д.Захарова, а также развернутые на обширных пространствах ансамбли К.И.Росси с их имперской риторикой. Рядом с домом Глазуновых находился знаменитый шедевр позднего классицизма – Казанский собор архитектора А.Н.Воронихина – парадный ансамбль, с колоннадой коринфского ордена, рождающий ассоциации с храмом св. Петра в Риме. Да и сама улица, на которой провел почти всю свою жизнь Глазунов, возникла в первой половине XVIII века и укладывалась в официальный проект застройки города, подразумевающий здания одной высоты, стоящие вплотную друг с другом и образующие единый уличный фасад.

Глазунову с детства была близка эстетика столичного города: официальная пышность, пространственность и монументальность его строений, прямые улицы, геометрические формы, каменная фактура зданий, Все это, по мнению Сабанеева, повлияло на эстетическое восприятие, вкусы, стиль жизни и творчество композитора. И даже любовь Глазунова к балету («театру прекрасности») Сабанеев объясняет тем что, в этом жанре есть «нечто глубоко петербургское».

Урбанизм. Сабанеев подчеркивает, что эстетика музыки Глазунова исключительно городская, где отсутствует природа, пейзаж и пр. Его симфонические картины, как, например, «Море», представляет собой не саму стихию как таковую, а «иллюстрацию картины мариниста»⁴⁷. Урбанизм Глазунова связан, по Сабанееву, с принадлежностью к классу городского буржуазного меценатства, у которого отсутствовало, в отличие от дворянско-помещичьей «кучки», эстетическое восприятие и чувство природы.

Европеизм. Сабанеев считает музыку Глазунова явлением европейским («холодным империалистическим Европеизмом»), также как и сам Петербург, который изначально

⁴³ Современная музыка. – 1973. – № 2.

⁴⁴ Сабанеев Л. А.К.Глазунов (к 50-летию его композиторской деятельности) // Последние новости. – 1932. – № 4024. – С. 4.

⁴⁵ Костылев Р. Петерсторонина Г. Петербургские архитектурные стили (XVIII – начало XX вв.). – СПб., 2003. – 256 с.; Славина Т. Архитектурные стили // Санкт-Петербург: Энциклопедия. – СПб., 2004. – С. 57–58.

⁴⁶ Крюковских А.П. Дворцы Санкт-Петербурга. – СПб., 1999. – 318 с.

⁴⁷ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 452.

задумывался по европейскому образцу в функции «транспортного коридора России с Западом» (В.Третьяков)⁴⁸. «Как в лице Петербурга Россия стала впервые походить на Европу, – пишет Сабанеев, – так и в образе Глазуновской музыки едва ли не впервые мы получили вполне европейского композитора, без вмешательства «русских степей» и «самоваров»⁴⁹.

А-эмоциональность. По мнению Сабанеева, архитектурное качество музыки Глазунова победило всякое проявление эмоциональности в его опусах. «Вся архитектурность его музыки выступает на первый план, – подчеркивает автор, – и из искусства эмоций обращает ее в искусство звукового построения»⁵⁰. Рассматривая в целом творческий путь Глазунова, Сабанеев отмечает еще большее усиление архитектурного элемента, которое полностью победило следы эмоциональности его ранних опусов. В музыке композитора, замечает автор, преобладает спокойный эмоциональный тонус, «внешняя красота без душевности» и совсем нет эмоциональных откровений Москвы, трагичности и драматизма. Отсутствует в его музыке и смеховое начало, поскольку, замечает критик, сам Петербург лишен «гротеска».

Техническая доминанта и математическая природа. Сабанеев усматривает проекции петербургского архитектурного стиля не только в стиле композитора. Архитектурность является важным свойством в понимании творческого метода и композиторской техники Глазунова. По словам Сабанеева, Глазунов – «архитектор звука», метод сочинения которого, так же как и сама архитектура, подразумевает искусство построения и формирования звукового пространства. Посредством «звуковых комбинаций» Глазунов строит свои сочинения («звуковые соборы»), облаченные в четкие формы, – вот основной смысл в понимании музыки Глазунова по Сабанееву. Сочиняя музыку, Глазунов ее проектирует, комбинирует кирпичи целого как архитектор или математик, потому-то его техника безупречна и сравнима с «мастерским интегрированием дифференциального уравнения, изящным доказательством трудной теоремы»⁵¹. Размышления об архитектурности музыки русского композитора наводят на мысль о математической основе этого вида искусств. Известно, что по своей подчиненности математическим законам в области пропорций архитектура ближе всего подходит к музыке, которая подчиняется также математическим законам в области звуковых соотношений, и в этом смысле архитектуру метафорически называют «застывшей музыкой». Перефразируя Ницше, резюмируем, что музыка Глазунова – это музыка Аполлона, представляющая собой «дорическое зодчество в звуках»⁵².

Как отмечает Сабанеев, наиболее полное выражение архитектурный стиль нашел в кульминационных сочинениях Глазунова, которые были написаны на рубеже XIX-XX веков (балеты и симфонии). Балет «Раймонда», Симфонии № 5, 6, 7, 8 представляют собой

⁴⁸ Третьяков В.П. Москва – Петербург, два города, две функции // Полития. – 2002. – № 3 (26). – С. 8–12.

⁴⁹ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 452.

⁵⁰ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 455.

⁵¹ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 455.

⁵² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. – СПб., 1993. – С. 143. Интересно заметить, что согласно Ницше, аполлоновское искусство является искусством пластических образов, дионисийское – не пластических. Все изящные искусства являются аполлоновскими, они всегда оформлены и через свою оформленность принадлежат миру как представлению. Дионисийское же искусство представлено непластическим искусством музыки. Другими словами архитектура, также как и музыка Глазунова (по утверждению Сабанеева) принадлежат аполлоновскому искусству.

«величественное и пышное здание музыкального благозвучия, прекрасных сочных мелодий и благородно-сложных гармоний, изумительных по сложности звуковых комбинаций». Это музыка лишенная трагического элемента, в ней все ясно и прекрасно, она равна и бесконфликтна, «Дионис и Аполлон в ней не борются, а беседуют в дипломатических выражениях, причем ни один из них не высказывает себя до конца»⁵³.

Необходимо заметить, что в своих размышлениях об архитектурности музыки Глазунова Сабанеев был вовсе не одинок. Так, например, Б.Асафьев в монографии о композиторе, изданной в 1924 году, считал основным свойством музыки Глазунова «архитектурность», процесс сочинения определял как «метод перемещения звучащих плоскостей», а самого автора называл «никогда не ошибающимся в своих расчетах архитектором»⁵⁴. Другой советский музыковед Е.Браудо, автор статьи о композиторе в первом издании Большой советской энциклопедии (1930 год) также упоминает, правда не столь подробно, как это делают Сабанеев и Асафьев, о склонности Глазунова «к большим музыкально-архитектурным построениям»⁵⁵.

Можно резюмировать, что в 1920-30-х годах современники Глазунова слышали и воспринимали его творчество именно сквозь призму архитектуры. Для музыкальных критиков того времени также была очевидной «кидающаяся в глаза архитектурность» (Б.Асафьев) музыки Глазунова. Однако, такая интерпретация стиля композитора, весьма актуальная при его жизни, сегодня практически утрачена.

Размышляя о роли Глазунова в музыкальном континууме, Сабанеев подчеркивает его историчность и не современность. Композитор, по Сабанееву, явился основоположником русского музыкального академизма, величайшим русским симфонистом, крупнейшей фигурой не только на русском, но и на мировом музыкальном горизонте. Глазунов, завершив эпоху петербургской музыки, «легендарного почти мифического периода», уже при жизни стал «огромным призраком истории»⁵⁶. Однако, замечает Сабанеев, в появлении феномена Глазунова была историческая необходимость, как связующего звена русской музыкальной культуры и как «противоядие против чрезмерного национального пафоса «кучкизма». Автор также отмечает трагичность этой самой исторической роли композитора: стремительно создав свой стиль, принадлежащий XIX веку, Глазунов был отодвинут новыми течениями, и перестал пользоваться успехом.

Сформулированная Сабанеевым концепция творчества Глазунова – это во многом альтернативный подход к его творчеству, отличный от отечественной традиции изучения наследия композитора. Размышления Сабанеева о Глазунове можно расценивать не столько в качестве исторической реконструкции феномена русского композитора, а как свидетельство младшего современника и очевидца культурных практик того времени. Сабанеев обозначил магистральные проблемы, по которым возможно рассматривать феномен Глазунова. Он одним из первых заговорил о влиянии Вагнера на творчество композитора, о сложных идейных отношениях с кучкистами, о претворении петербургского стиля в его опусах, о нищепановской концепции искусства применительно к Глазунову и др. Тем не менее, большинство предложенных Сабанеевым ракурсов, не явилось основным в музыковедческих трудах о Глазунове и осталось неизвестным. Предложив оригинальный способ прочтения творчества Глазунова как явления исключительно петербургского, Сабанеев, по сути, предлагает рассматривать «петербургский стиль» как тип личности, утверждая, что атмосфера города сформировала определенную ментальность композитора.

⁵³ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 455.

⁵⁴ Асафьев Б. А.К.Глазунов. Опыт характеристики. – Л., 1924. – С. 18, 25.

⁵⁵ Е.Браудо А.К.Глазунов // Большая советская энциклопедия. 1-е изд. Т. 17. – М., 1930. – С. 189.

⁵⁶ Сабанеев Л. А.К.Глазунов // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 450.

В размышлениях Сабанеева явно проявляется идея синтеза музыки и точных наук (если рассматривать математику как основу архитектуры), весьма актуальная с конца XIX века. Именно в это время музыкальное искусство начинают осмысливать с помощью методов математики, физики, психологии и др.; появляются такие области изучения музыки на стыке искусства, точных и естественных наук как музыкальная акустика, музыкальная органология, музыкальное восприятие, социология музыки и др. Научный подход Сабанеева к музыкальному творчеству не кажется неожиданным, учитывая, что он являлся профессором математики, а в 1920-х годах вел научную работу в Государственном институте музыкальной науки (ГИМН). Как отмечает С.Разумова, математическое образование дало Сабанееву возможность более глубокого изучения научных аспектов музыки, которое проявилось в его исследованиях о музыкальной синестезии, психологии музыкального восприятия и других работах.

Исследования Сабанеева о русском композиторе, написанные в 1920-30-х годах, это мнение авторитетного музыкального критика и крупнейшего представителя русской художественной эмиграции. Его работы являются актуальными документами эпохи Глазунова, изучение которых сегодня сможет не просто расширить поле современных музыковедческих изысканий, а дать новые импульсы в исследование истории русской музыки конца XIX-начала XX веков.