

**«ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ»
Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНА КАК ФУНДАМЕНТ ИЗУЧЕНИЯ
ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
МЫСЛИ О МУЗЫКЕ В РОССИИ**

© 2008 Л. А. Ходыревская

Музыка – искусство эфемерных звуков, и фиксация фактов истории этого, самого абстрактного из всех видов искусств требует особого внимания, поскольку без сохранения информации немислимо сбережение, к примеру, исполнительского наследия или импровизационных форм бытования искусства звуков. XX век принес новые возможности для сохранения сведений о музыке. Тем не менее традиционные формы, такие как информация на бумажных носителях, остаются весьма существенными и значимыми и в новых технических условиях. Для прогресса в любой сфере человеческой деятельности надо знать историю вопроса. Быть может, современное, кризисное положение музыкальной критики кроется в неизученности ее истории и теории? Поэтому в статье предлагается анализ и первая в третьем тысячелетии публикация исследования Н.Ф. Финдейзена, его «Очерков по истории русской музыкальной критики».

Ключевые слова: история русской музыкальной критики, базовые исторические работы по истории музыкальной критики, процесс формирования музыкально-критической мысли в России

Многие поколения информировались о событиях музыкальной культуры исключительно через периодическую печать. Именно в рамках статей и заметок (или фельетонов, по терминологии XIX века) проходило становление и развитие русской музыкальной критики, формировалась методология и методика музыкально-критического анализа, проходили интеллектуальные споры лучших музыкантов России. Однако и по сей день история русской музыкальной критики не написана: нет ни обобщающих статей, ни учебного пособия. Единственное, пожалуй, исключение составляет история оперной критики России, представленная в капитальном труде Т. Н. Ливановой, как один из ракурсов музыкальной критики вообще.

Понимая значение изучения музыкальной критики для последующего развития этой профессии, Т. Н. Ливанова начала еще один грандиозный труд: уникальное пособие по периодике 1801–1880 годов в семи выпусках под общим названием: «Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века». Предисловия к каждому выпуску в своей совокупности являются развёрнутой работой на тему «Периодическая печать в России 1801–1880 годов как источник истории русской музыкальной культуры»; тщательно собранные по столичным и провинциальным изданиям статьи и заметки о музыке систематизированы по предметно-тематическим рубрикам, при этом все выстроено в хронологическом порядке.

Дальнейшие десятилетия (1880–2007), к сожалению, такого исследователя не нашли, и в России нет пока продолжения этой работы. Однако и то, что уже написано и собрано, весьма существенно для изучения истории музыкальной критики.

Вспомним еще одну весьма существенную работу для изучения истории русской музыкальной критики: в 1971 году вышел первый том биобиблиографического словаря «Кто писал о музыке» Г. Б. Бернандта и И.М. Ямпольского, дающий весьма обширную картину с богатейшим перечнем имен, в последующие годы – еще три тома. Кстати, основой для этого капитального энциклопедического труда стала работа Николая Федоровича Финдейзена (1868–1928) – ученого, историка, создателя и бессменного на протяжении почти 25 лет редактора-издателя самого специально-музыкально-критического издания дореволюционной России «Русской музыкальной газеты» (1894–

1918): и по сей день в архиве Государственного Дома-музея имени П. И. Чайковского хранится картотека его Словаря музыкантов, писавших о музыке в России, включающая около 10 000 карточек!

Н. Ф. Финдейзен своей картотекой готовился к труду всей его жизни, по мнению В. В. Стасова, Словарю русских музыкантов. Однако уже в начале XX века эта работа получила преломление в музыкально-критическую сферу. И связано это было с его «Очерками русской музыкальной критики» 1902 и 1903 годов, которые и в настоящее время, как и 100 лет назад, остаются единственной обобщающей историко-критической работой. Но ведь эти «Очерки» написаны еще в начале XX столетия! И с тех пор ни разу не переиздавались. Такое положение в сфере истории музыкальной критики, когда больше века не создается ни одного научного обобщения, заставляет современников обратиться к опыту уже весьма далекого прошлого, чтобы не дать кануть в лету работам, которые могут служить достойными образцами и сегодня. Именно таковыми и являются «Очерки по истории музыкальной критики» Н. Ф. Финдейзена.

О научности подхода ученого-историка к изучению истории музыкальной критики говорят многочисленные отсылки на используемые источники (приводятся точные названия газет со ссылкой на год и номер выпуска, цитируются различные публикации, и дается весьма подробный и обстоятельный их исторический и музыкально-критический анализ).

Несколько устаревший стиль изложения «Очерков...» еще больше привлекает к ним внимание, давая возможность погружения в эпоху, до формирования газетных лексических штампов. «Большинство статей В. В. Стасова не потеряло своего интереса; все они будут необходимыми будущему историку русской музыки, а потому каждый, кто любит русское искусство и интересуется узнать его жизнь, всегда будет благодарен этим статьям, всегда будет удивляться тому богатству идей и фактов, которые щедрой рукой рассыпаны во многих статьях В. В. Стасова, *первого* музыкального летописца» – эти хвалебные и благодарственные слова Николай Федорович Финдейзен написал в статье «В. В. Стасов (Очерк его жизни и деятельности, как музыкального писателя)», однако, читая очерки по истории русской музыкальной критики, их можно с точностью переадресовать самому автору.

«Очерки по истории музыкальной критики» Н. Ф. Финдейзена выходили в «Русской музыкальной газете» с весьма большими перерывами. Первый и фактически единственный «Очерк...» был опубликован в четырех выпусках газеты за 1902–1903 гг. Продолжением очерков по истории русской музыкальной критики можно считать тематические публикации посвященные отдельным музыкальным критикам.

Проанализируем структуру и особенности первого «Очерка...», поскольку именно его публикация видится сегодня наиболее интересной и значимой, так как факты и рассуждения, приводимые Н.Ф. Финдейзеном, актуально звучат и сегодня.

Первый выпуск начального раздела «Очерков...» Финдейзен предваряет цитатами известных философов Ф. Ницше и Т. Карлейля, в которых ставится основной вопрос публикации: «Что такое критик?». Огромной проблемой развивающейся музыкальной критики XIX–XX веков становится работа ради денежного вознаграждения или ради репутации в мире артистов. Большинство музыкантов и журналистов музыкальная критика признана как необходимый фактор музыкальной жизни и периодической печати. Однако признание необходимости музыкальной критики не подразумевает разумного отношения к ней. Эту причину Финдейзен выдвигает как основную в ненормальном и печальном положении музыкальной критики.

В первом «Очерке...» Финдейзен формулирует три основных вопроса изучения русской музыкальной критики: постановка задач музыкальной критики того времени,

освещение истории становления и развития музыкальной публицистики до начала деятельности Серова.

Начало русской музыкальной критики Финдейзен связывает с активным развитием русской музыкальной жизни и параллельным развитием периодической печати в 20-е годы XIX века. Однако первые критические выступления появились после прошения издателя «Северной пчелы» Фаддея Булгарина, поданного в комитет, управляющий придворными театрами, о разрешении публиковать разборы и суждения об игре актеров. Однако и эти публикации подвергались двойной цензуре – обычной и дирекции императорских театров.

Во втором выпуске «Очерков...» Финдейзен исследует и анализирует уровень профессионализма таких музыкальных просветителей, как С. Т. Аксаков, Н. Полевой, Ф. Булгарин, Ф. Кони, Н. Греч, цитируя и сравнивая их публикации, при этом выделяя как писателя более высокого уровня того времени только В.Ф. Одоевского.

Третий выпуск «Очерков...» полностью посвящен Владимиру Федоровичу Одоевскому. В начале Финдейзен приводит биографические сведения, а затем характеризует Одоевского как просвещеннейшего дилетанта, человека совмещавшего гражданскую службу с увлечением литературой, искусствами, наукой и общественной жизнью. Не обходит Финдейзен и человеческие качества Владимира Федоровича: чистосердечный, добродушный, искренний и деликатный.

Четвертый «Очерк...» посвящен отдельным характеристикам музыкально-критического творчества В. В. Стасова. В заключение Финдейзен, подводя итог всех четырех «Очерков...», отмечает, что музыкальная критика до середины XIX века отражала вкусы общества, она не касалась самого искусства. Впервые сознательно к задачам музыкальной критики отнесся Серов. Он хотел не освещать музыкальные явления, а разбирать их и поучать публику.

Публикуя «Очерки по истории музыкальной критики» Н. Ф. Финдейзена 1902–1903 годов в полном объеме, следует отметить некоторые редакционные правки. Текст публикаций дается без сокращений, орфография и синтаксис приближены к современным нормам.

Имена деятелей русской культуры комментируются в Примечаниях при первом упоминании. Без аннотаций оставлены имена самых выдающихся музыкантов: композиторов, критиков (М. И. Глинки, А. С. Пушкина).

Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕН ОЧЕРКИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Русская музыкальная газета
– 1902. – №50. – Стб.1249–1258

1249 В своем поучении «О трех Злах» (Also sprach Zarathustra [1]) Ницше сказал: «Wollust! – doch ich will Zaune um meine Gedanken haben und auch noch um meine Worte: dass mir nicht in meine Garten die Schweine und Schwärmer brechen!..» [2]. Философ совершенно не имел в виду ни критики вообще, ни музыкальной критики в частности; но разве его заботливая предусмотрительность при проповеди первого Зла исключает возможность, что и в сады художественного (музыкального) творчества явятся животные, закрытые масками, способные растоптать все наиболее высокое и ценное? //

1250 «Что такое критик?» – спрашивает Карлейль [3]: «Жрец литературы и философии, поставленный для того, чтобы разьяснять их тайны простым людям, подобно истинному проводнику, который учит понимать то, что доступно для их понимания, и относиться с уважением к тому, что доступно пониманию лишь высших умов? Или он –

просто прислужник тупоумия, выбивающийся из сил, чтобы получать известную плату помесечно или по четвертям, и способствующий утверждению на земле царства наглости и пошлости? И если он – последнее, то не посоветовать ли ему остановиться на минуту и серьезно поразмыслить – что лучше: быть голодным или вести такую собачью жизнь?»

1251 Современное положение русской музыкальной критики, за очень малым исключением показывает, что представители // этой критики не знают, не понимают или не признают всей беспощадно-жестокой справедливости приведенных мною цитат. Только духовный аристократизм Карлейля мог воспитать убеждение, которое заставило бы предпочесть «быть голодным», чем вести такую собачью жизнь. Такое убеждение не может быть сродни людям, которых к музыкальной критике приковывает лишь вопрос о построчной плате, о легкости заработка, иногда даже в виде ежемесячного содержания, или вопрос об установлении своей практической репутации в мире артистов, считающихся теперь не с талантом и правдивостью критика, а с распространенностью и авторитетностью (в смысле количества печатающихся экземпляров) издания, в котором такой индивид состоит непременно сотрудником. И те же лица, которые разыгрывают в карты успех и славу и артистов, и бездарностей, теперь смело забираются и опустошают сады высокого художественного творчества.

1252 На страницах «Р<усской> М<узыкальной> Г<азеты>» уже не раз приходилось указывать – и в последнее время все чаще и чаще – о таком положении нашей музыкальной критики; не раз приходилось выяснять ее недостатки и печальные стороны. В настоящих своих «очерках» мне придется иной раз касаться тех или иных вопросов, затронутых уже раньше, при разных случайных заметках; придется, к сожалению, снова указывать на те же темные стороны нашей критики и рецензентства, однако уже здесь я считаю необходимым предупредить читателя, что целью этих очерков отнюдь не является желание вступать с кем бы то ни было в полемику, кого-либо уколоть. Моя задача совершенно иная. Музыкальная критика в России уже имеет свою, хотя и небольшую, историю: она зародилась, на вполне серьезных началах, уже более 50 лет тому назад (а первые ее детские и наивные попытки мы встречаем еще гораздо раньше), она имеет своих выдающихся и вполне серьезных представителей, в ней – теперь уже более спокойно и беспристрастно – можно наблюдать своеобразные явления, безусловно, характерные для этого или иного периода нашей музыкальной жизни; наконец, в // настоящее время она признана необходимым фактором не только в нашей музыкальной жизни, но и в периодической печати (здесь я должен оговориться: признание ее необходимости еще не обуславливает разумного отношения к ней как музыкального, так и печатного мира; в этом, в сущности, и заключается основная причина ненормального и печального положения нашей музыкальной критики). Однако, за исключением очень немногих отдельных и случайных попыток, нередко вызывавшихся обстоятельствами чисто полемического свойства, ни прошлое нашей музыкальной критики, ни настоящее ее положение, ни, наконец, сами задачи современной музыкальной критики в России – до сих пор никто не пытался разобрать и осветить. Выяснению этих трех сторон и будет посвящен настоящий очерк. Как первая попытка в этом роде, настоящий очерк, конечно, далеко не будет полным и совершенным, но в оправдание свое автор может только сказать: не ошибается лишь тот, кто ничего не делает!

I

Русская музыкальная критика до Серова

Музыкальная критика в России могла явиться и развиваться лишь с упрочением нашей музыкальной жизни, ибо, если нет искусства и музыкального движения – нет и критики. Музыка до последнего времени – и именно до полного расцвета творчества

Чайковского – не шла за литературой и отчасти живописью, лишь иногда идя и развиваясь с ними параллельно. До прочного установления у нас положения музыканта (крупнейшая заслуга А.Г. Рубинштейна [5]) невозможно было предполагать и существования серьезной музыкальной критики. Такова зависимость последней от исторических явлений музыкального свойства. С другой стороны, зарождение и постепенное развитие музыкальной критики всецело относится к развитию русской периодической печати. В «дамских» или «гитарных» музыкальных журналах, в сухих, полицейски-точных или неточных, академических и иных ведомостях конца XVIII или первых годов // XIX века вполне бесцельно искать первых, хотя бы и наивных, проблесков музыкальной критики [6]. Лишь с появлением литературно-общественных газет и журналов, с допущением гласности в деле русской общественной жизни, стало возможным и процветание слабого семени музыкальной критики.

Материалы для характеристики эпохи ее зарождения еще не собраны или имеются лишь в отрывочных данных. Первые шаги ее можно наблюдать лишь с середины 20-х годов прошл<ого> века. До того времени сведения о концертах и театральных представлениях носили характер исключительно кратких оповещений, равняющихся нынешним, т<ак> наз<ываемым> «репортерским заметкам». Оно и понятно – печать не могла «суждения иметь» о спектаклях императорских театров; концерты же посещались главным образом любителями высшего круга, считавшими себя достаточно авторитетными ценителями искусства, а потому и не нуждавшимися в музыкальных рецензиях. К тому же и концертировавшие артисты были почти исключительно иностранцы, приезжавшие в столицы едва ли не исключительно с целью наживы, а не искавшие оценки своего таланта путем той же критики. Более подробные заметки встречаются, и то весьма редко, о концертах русских артистов – Жилина, Кашина [8], или о концертах Филармонического Общества. Так, напр<имер>, в №46 «Русского Инвалида» от 19 ноября 1813 г. редактор его П. П. Пессаровиус [9] «поставляет себе долгом сообщить публике обстоятельнейшее сведение о начальном основании Филарм<онического> Общ<ества>, по поводу концерта, данного 15 ноября, но, конечно, в разбор музыкальной части концерта не входит. Более подробную заметку мы находим в «Вестнике Европы» 1810 №21 // (ноябрь) «О господине Жилине» [10], которую я и привожу, как характерную для той эпохи:

«Едва ли кому неизвестно дарование Ал<ексея> Дм<итриевича> Жилина, русского дворянина. Он лишился зрения еще в колыбели, на шестом месяце от роду. В детских летах он оказывал уже великую страсть свою к музыке; наконец, без учителя, по одному только слуху, одарен будучи чрезвычайной памятью, он возвысил свои таланты до возможного совершенства. Фортепиано есть любимый инструмент его; но г. Жилин прекрасно играет еще на гитаре, на виолончели и на скрипке. С какой быстротой перебегают он клавиши, и какой чистый приятный тон из них извлекает! Известны концерты, которые он давал в Москве и в Петербурге. Фантазии его по большей части печальны, и до глубины души трогают душу. В нынешнем году отпечатана небольшая часть его сочинений, содержащая русские песни, польские, марши и проч<ие>, которую он поднес Его Императорскому Величеству. Слыша игру его, и не видя игрока, никто не поверит, чтобы это был слепой; и в сем искусстве он превосходит, может быть, всех артистов своего времени. Страсть к музыке увлекла его из объятий родственников. Он живет в С<анкт>-Петербурге и служит в тамошнем Институте слепых учителем музыки, получая жалованье и пользуясь от Монарших щедрот назначенной пенсией. Нынешним летом он посещал родных своих, которые убеждали его остаться с ними; но г. Жилин никак не захотел на то согласиться, представляя, что талант и любимое занятие заставляют его непременно жить там, где молодой артист находит возможные средства себя усовершенствовать. Г. Жилин живет в столице по своему желанию и по обязанно-

сти. Как благородный человек, не в состоянии будучи управлять шпагой или пером, он почитает за долг служить обществу своим талантом, и служба его столько же приносит ему чести, сколько удивляет пленительная игра его. Таковы главные причины, для которых он расстался с родными, любящими его от всего сердца. Истинные ценители изящности уважают его и отдают всю справедливость отличному его дарованию! Вот краткая история г-на Жилина. Теперь можно себе вообразить, с каким огорчением он услышал, а родственники его прочитали замечание в Аглае [11] 1810 г. X ч. В 3 книжке на стр. 55, где г. издатель, обманувшись ложными слухами, дозволил себе восклицать самым неприличным образом, и родственников г-на Жилина назвать бесчеловечными!...»

1255

Очевидно, настоящая статья была вызвана ошибочным отзывом издателя «Аглаи», // князя К. Шаликова [12], об отношениях слепорожденного артиста к своим родственникам, ибо далее следует оправдание этих последних, вызвавшее письмо издателя «Аглаи» к брату Жилина и снова обычную газетную ругань в защиту родственников и т. д. Как это походит на обычные «газетные приемы» нынешних, уже настоящих, представителей музыкальной критики!

Однако подобные выходки редко встречаются в музыкальной «литературе» первых двух десятилетий прошлого века. В общем наблюдается полная тишь и благодать. Несколько более оживилось детство нашей музыкальной критики с тех пор, как стало возможным печатать отзывы об игре артистов казенных театров, остававшихся до середины 20-х годов неприкосновенными для тогдашних лицедеев пера. Причиной этой возможности явилось, вероятно, следующее прошение издателя «Северной пчелы» Фаддея Булгарина [13], поданное им в 1825 г. в комитет, управлявший придворными театрами:

«Желая трудами своими принести пользу успехам драматического искусства в России [14] и усовершенствованию таланта артистов, принимаю на себя смелость всепокорнейше просить оный комитет об исходатайствовании мне разрешения печатать в издаваемой мною, вместе со многими литераторами, газете: разборы представляемых на здешних театрах пьес и суждения об игре актеров со всеми условиями и ограничениями, какие только комитету благоугодно будет определить в своем позволении... Не имею надобности излагать перед просвещенными членами этого комитета выгод, истекающих от театральной критики; известно, что драматическое искусство во Франции, Англии, Италии и Германии преимущественно этому средству одолжено своими блистательными успехами. Критика есть единственное средство, чтобы актер узнал мнение публики (?) о своих трудах и чтобы превосходный артист получил должную награду. Сверх этой пользы, дирекция будет иметь выгоду и в отношении к сборам: внимание публики будет обращено на новые, хорошие представления, и многие особы, которые теперь не думают посещать театра, в то время будут возбуждены к принятию участия в этом благородном увеселении».

1256

«Беспрепятствие, благонамеренность и тон благородный, веселый, не площадный, не педантский – // вот правила, которые я и сотрудники мои предлагают себе при этом занятии. Написанные в этом же духе возражения со стороны артистов или авторов пьес будут принимаемы беспрекословно. Всякая оскорбительная личность будет чужда совершенно этим критикам. Придворные актеры не могут оскорбляться суждениями об их трудах, ибо литературные и художественные труды первых в государствах особ подвергаются критике, коль скоро появляются в публику и становятся некоторым образом ее достоянием. Эту покорнейшую мою просьбу, если бы комитет не мог сам разрешить, прошу представить куда следует по благоусмотрению комитета» («Из прошлого Императорских театров» С. В. Танеева [15], вып. II, стр. 43).

Эта просьба Булгарина, точно списанная с одной из песен поэмы «Рейнеке Лис» [16], была уважена, конечно, при условии, чтобы критические статьи проходили двойную цензуру – обычную и дирекции Императорских театров. Вероятно, последняя мало-помалу отменялась, иначе трудно себе представить, чтобы издатели и рецензенты могли ухитриться попадать... на гауптвахту, благодаря оплошности или разного рода инцидентам, в духе того времени, о которых сохранилось несколько любопытных воспоминаний. Заимствуем два из них, приведенных в «Дневнике А.В. Никитенки [17]» (Русская Старина, 1889, декабрь).

«Октябрь 23 (1843 г.). Бедного М. Сорокина [18] по высочайшему повелению посадили на гауптвахту. В прошедшую среду объявлено было в афишах, что Гарсия [19] в первый раз явится на сцену в “Севильском цирюльнике”. Краевский [20], редактор литературного отдела в “Русском инвалиде”, заказал Сорокину статью для фельетона попросив его написать ее заранее. Он полагал что “Севильский цирюльник” непременно будет сыгран в среду, что Гарсия произведет всеобщий восторг, а статья о ней будет готова по утру в четверг и появится раньше чем в других журналах и газетах. М. Сорокин написал статью, в которой превознес до небес пение и игру знаменитой артистки. Публика, по его словам, была в неистовом восторге, на сцену было брошено два венка и т. д. Между тем, спектакль в среду не состоялся по болезни Рубини [21]. Можно вообразить себе всеобщее удивление и смех, когда в четверг прочли в “Инвалиде” восторженные статьи блестящему спектаклю, которого не было, – и особенно царице его Гарсии. Государь велел автора статьи, Сорокина, немедленно посадить на гауптвахту, “Инвалиду” запретил писать статьи о театре».

1257 // В то время, конечно, не существовало ночных заметок и рецензий, но уже тогда, // как мы видим, редакторы стремились опередить своих противников свежестью (даже преждевременно!) известий и статей, иногда, увы, на свою голову. То, что не удалось Краевскому, ныне вошло в обычай; правда, авторов таких статей уже не сажают на гауптвахту, но нередко в печати можно встретить разбор – осуждение или похвалу – произведениям неисполнявшимся, артистам невыступавшим. – Не избегал подобных осложнений и всемогущий в то время Фаддей Булгарин; очевидно, причиной их было время тогдашних цензурных строгостей. Через несколько дней после описанного происшествия в том же «Дневнике А. В. Никитенки» читаем:

«16 (ноябрь 1843). Некто увидел в Варшаве певицу Ассандри [22], которая была очень красива, и захотел, чтобы она была на петербургской сцене. Ее пригласили участвовать в итальянской опере за большие деньги. На беду Ассандри настолько же худо пела, насколько она прекрасна. Наглость ли или надежда на высокое покровительство воодушевили ее, только она решилась выступить на сцену, после величайшей певицы нашего времени – Гарсии Виардо. Ее жестоко ошкарли. Между тем в № 256 “Пчелы” было сказано о первом представлении “Нормы” [23], где явилась прелестная и трикратно счастливая Ассандри, следующее: “Мы не скажем об этом представлении ни словечка по латинской пословице: aut bene, aut nihil. Гораздо более нашли мы наслаждение в зверинце г-на Зама [24]” и прочих. Из этой фразы над цензурой разразилась страшная гроза”. – Окончание этой истории рассказывает барон Н.В. Дризен [25] в своем очерке театральной цензуры (“Исторический Вестник”, 1900 г.): Булгарин много оправдывался, но его клятвенное уверение в невинности не избавило “старейшего из литераторов” от наказания, хотя, быть может, и уменьшило его. Князь Волконский уведомил министра народного просвещения, что Высочайше повелено издателю “Северной пчелы” сделать строжайший выговор за написанную и напечатанную без его (министра Двора) разрешения неприличную статью, в которой хотя и не разбирается ни игры, ни пения, но говорится весьма резко не в пользу артистов и, сверх того, допущено крайне неприличное сравнение Императорского театра с зверинцем. Вместе с тем

1258

Его Величеству угодно, чтобы издатели всех журналов и газет в которых дозволяется помещать статьи об императорских театрах, не иначе печатали оные, как по предварительном его (министра Двора) рассмотрении, и чтобы таковые статьи представлялись к нему принятым порядком чрез III отделение Собственной его Императорского Величества Канцелярии за подписью сочинителей их не начальными только литеррами, а всеми словами. После сего статьи эти должны быть подвергаемы // рассмотрению обыкновенной цензуры на общих правилах».

Таковы были редакционные и цензурные отношения к только что возникавшей музыкальной критике. Внутренние качества последней – тоже оставляли желать не мало лучшего.

Ник<олай> Финдейзен

Очерки русской музыкальной критики

– 1902. – № 51-52. – Стб.1283–1290

1283

Подобно тому как русская музыка до Глинки, вернее до появления его двух великих опер, баюкалась в колыбели дилетантизма, точно так и русская музыкальная критика до Серова недалеко ушла от этого первобытного состояния. Любительство – незнание, отсутствие надлежащей художественной мерки, наконец, отсутствие критического дарования – за редким исключением и, пожалуй, единственным примером – у князя В. Ф. Одоевского [26] – сквозить на каждом шагу. Одоевский был талантливый и знающий предшественник Серова (и приближался к последнему именно благодаря энциклопедичности своих музыкальных познаний), но он не был музыкантом по специальности, как мы увидим ниже, а потому не мог развиваться в настоящего музыкального критика. Первые шаги его в этой области также свидетельствуют о дилетантской основе, как и у остальных литераторов и журналистов, пытавшихся выступать со статьями музыкального свойства. Большинство таких – остается неизвестным, ибо это большинство было любителями, к счастью хоронившимися под псевдонимами разных «Отшельников», «Лужницких стариков», или просто скрывавшихся под литеррами. Из литераторов и журналистов на поприще музыкальной критики выступали С. Т. Аксаков [27], Н. Полевой [28] – в Москве, Фаддей Булгарин, Ф. Кони [29], Н. Греч [30] и др. – в Петербурге.

1284

Знаменитый автор «Семейной хроники Багровых», С. Т. Аксаков (1791–1859) серьезно не помышлял о музыкальной критике, тем не менее, как образованный любитель театра, он напечатал несколько статей о Московском театре 20-х годов, в котором тогда только что начало блеснуть имя Верстовского [31]. Немногочисленные статьи Аксакова интересны как отголосок мнения лучшей части публики и наиболее образованного общества Москвы, современной автору «Аскольдовой // могилы» [32]. Не следует забывать, что это общество создало славу Верстовского, и что последний во вторую четверть 19-го века является наиболее выдающимся и типичным представителем московской музыкальной жизни. Статьи Аксакова печатались в «Драматическом» прибавлении к московскому вестнику», с 1823 г.

Первая статья Аксакова (Драматическое прибавление № 1) посвящена «Пану Твардовскому» [33]; говоря о музыке «Твардовского», критик пишет: «Это наша, это первая русская опера: кажется этих слов довольно, чтобы возбудить внимание наших соотечественников... Она, очевидно, написана под влиянием «Стрелка» [34] Веберова [35] и «Иосифа» Мегюлева [36]. Не менее того, он (композитор) в ней показал себя достойным последователем сих знаменитых композиторов. Из чего, впрочем, не следует, чтобы мы признавали г-на Верстовского их подражателем: напротив, он успел создать свой род, коему остается всегда верен. Его «Твардовский» отличается особенно чувством нежности, тонкостью вкуса, смелостью и неожиданностью в переходах, раз-

нообразием в оттенках, и вообще живостью и движением драматическим... В заключение всего не можем не отдать справедливости г. Верстовскому, как в счастливом и умном исполнении его художественного подвига, так в самом намерении и предприятии его. В художественном отношении эта опера, первенец его музыкального поприща и вообще русской Эвтерпы [37], имеет достоинство неотъемлемое; вместе с тем она обнаруживает явное свержение оков итальянских и частью немецких...» Подобный взгляд свидетельствовал, конечно, о полном непонимании цельности и драматической красоты опер Вебера и Мегюля, а также о совершенном незнании предшествовавших Верстовскому опер русских композиторов – Фомина [38] и др. и еще больше – обрусевшего итальянца Кавоса [39]. Но публика, а вместе с ней и вся тогдашняя критика смотрели на Верстовского именно как на первого русского музыкального гения. Об этом свидетельствуют заметки и рецензии в большинстве журналов и газет, начиная с «Моск<овского> Телеграфа» [40] Полевого [41] (в последнем //, кстати, с 1895 г. печатались статьи некоего У.У., писавшего «О музыке в Москве и моск<овских> концертах»). Даже такой музыкально образованный писатель, как кн<язь> В. Ф. Одоевский, смотрел на Верстовского вначале именно такими глазами. В этом отношении крайне любопытна полемика, начатая Одоевским в защиту Верстовского на страницах «Вестн<ика> Европы» [42] (1824), издававшегося в то время также в Москве. В первой книжке этого журнала мы находим обширное письмо к редактору, «Несколько строк о кантатах Г. Верстовского»:

Спешу разделить, м<илостивые> г<осударь>, с читателями вашего журнала те чувства, которые возбудились во мне при слушании новых произведений молодого нашего любителя музыки, господина Верстовского, уже выгодно известного публике своими музыкальными сочинениями. – Это суть три кантаты: одна на слова Черная шаль – Пушкина, другая – Три песни и третья – Бедный песец – Жуковского[43]. Эти кантаты замечательны по многим отношениям: и по своему превосходству касательно изящества, и потому, что сочинитель их – не есть подражатель тем совершенным талантам, коих сочинения в математическом вкусе наводняют теперь область искусств, и, наконец, потому, что кантаты г. Верстовского суть еще первый опыт сего рода в нашем Отечестве. – По всем этим причинам оне необходимо должны обратить внимание всякого любителя изящества, и тем более всякого русского.

Кантаты г. Верстовского должно отнести к разряду кантат эпических [44]. Наш молодой музыкант, решительно сказать можно, одухотворил своей гармонией поэтические произведения, им избранные, дал им новую жизнь, открыл в них оттенки, совершенно потерянные при чтении, словом, возвысил сии произведения к чистому невещественному идеалу, каковым был он первобытно в воображении поэтов, еще не подчиненный механизму стихосложения.

Я, может быть, весьма удивлю многих, когда скажу им, что сии кантаты, несмотря на свое превосходство, не имеют сухого педантизма немецкой школы; еще более удивлю, может быть, когда скажу, что они не имеют приторной итальянской водяности, не заглушена ни руладами, ни трелями, ниже какими-либо другими фиглярствами, которыми тщетно хочет прикрыть себя безвкусие; что пение г. Верстовского просто, но сильно и выразительно; что певец, который станет петь его музыку, будет иметь случай – показать не искусство свое в музыке, сальтоморталях, но // степень рассуждения об изящном – степень своей чувствительности и т. д.

Эта статья вызвала, между прочим, полемику с другим сотрудником «Вестн<ика> Евр<опы>», Н. Д., которому дважды отвечал Одоевский, но уже под псевдонимом «Аристотехид». И эта полемика ничем не отличается от обычных газетных приемов, тем более что авторы ее совершенно оставили в стороне музыку Верстовского и перешли на личную почву, причем сильно заметно, что Н. Д. напал, главным

образом, не на Верстовского, а на Пушкина, творческий гений которого он очевидно не переваривал. Во всяком случае, как уже было сказано, автор «Аскольдовой могилы» являлся центральным лицом московского музыкального мира, почти вплоть до учреждения Общества и этому композитору уделяла наибольшее внимание тогдашняя музыкальная критика, образцы которой мною были приводимы.

В Петербурге она была, пожалуй, более подвижна, но еще меньше выделялась из обычных журнальных статей. Типичным образцом могут служить театральные и музыкальные заметки Булгарина, этого журналиста-мастера «на все руки», включая сюда доносы и розыски. Вот несколько образчиков булгаринской критики. – По поводу представления «Ивана Сусанина», Кавоса [46], журналист пишет в фельетоне №90 «Север<ной> пчелы» за 1828 г.:

«Музыка оперы соч<иненной> г. Кавоса прелестна; она большей частью, набрана из русских песен. Представление шло как нельзя лучше. Рукоплескания, фора и ура не умолкали. Да и какой русский выслушает хладнокровно следующие стихи:

Чужеземцам не достанется

Русским царством никеле владеть!

Нет, нет богатств таких

Чтоб мог я изменить (Царю) за них! и т.д.

По поводу концерта 18 февраля 1828 г. «Музыкальной академии» в №23 той же «Сев<ерной> пчелы» читаем:

«Адажио и Польской» Шпора для скрипки – играл известный любитель виртуоз из благословенной Аполлоном фамилии Л [47]. Смычок говорит сердцу. Слушая игру его, человек с душой забывается и переносится в мир идеальный, в мир гармонии. Но талант этот превыше всех похвал, и для выражения впечатления, // производимого игрою сего любителя, – нет слов [49]» ... Об исполнении хора из «Орфея» Глюка [50] в том же концерте, Ф. Булгарин – он автор рецензии – пишет: «Согласие и чистота голосов в хорах и душевный голос соло гармонировали между собою в таком совершенстве, что слушатели в восторге не смели переводить дыхания. Это соло и теперь раздается в душе у каждого любителя, и при одном воспоминании приводит его в умиление»... Ф. Б<улгарин>

Нетрудно догадаться, что «душевный голос соло» принадлежал какой-либо высокопоставленной певице, которая, наверное, пригодилась впоследствии автору «Выжигина» [51]. Наконец, еще одна проба музыкально-критического пера редактора «Сев<ерной> пчелы» – на этот раз о современной ему пианистке Шимановской [52]:

«Г-жа Шимановская превосходит многих отличных артистов. Одушевленная игра ее на фортепиано трогает сердце. Она несравненна в адажио и каждой ноте умеет сообщать особенную выразительность, понятную музык<альной> душе. Игру г-жи Ш<имановской> можно назвать красноречивым, типическим рассказом мыслей композитора. Нежность приемов и ударений по клавишам, слияние тонов, певность или *cantabile*, при необыкновенном чувстве, суть отличительной черты игры г-жи Шимановской. Ее нельзя довольно наслушаться... Мы весьма желаем, чтобы любительницы музыки воспользовались ее преподаванием в Петербурге и переняли ее методу. Для прекрасного пола самая лучшая метода есть та, которая трогает душу, а не та, которая удивляет быстротой». Ф. Б<улгарин> («Сев<ерная> пч<ела>» 1828, №45).

На самом деле критика того времени совершенно не касалась ни разбора музыкальных произведений, ни подробностей характера исполнения – на то и на другое не хватало знания и умения, и в данном случае Булгарин являлся типичным образцом музыкального рецензента. К этому нужно прибавить и то, что строгость цензуры и общественное положение любителей высшего круга, нередко принимавшихся за устрой-

ство концертов, не позволяли более прямо и подробно высказывать в газетах свое мнение; все-таки, сравнивая журнальные заметки о музыке первых двух десятилетий 19-го в. с только что приведенными, – заметен некоторый прогресс. Более свободно выражались журналисты о музыкальной жизни столицы в тех случаях, когда им не предстояло указывать на то или другое определенный // концерт, а просто заниматься любезным их сердцу «описанием нравов». В этом отношении весьма любопытны «Письма провинциалки из столицы» (принадлежащие, очевидно, перу самого издателя «Сев<ерная> пчела»), напечатанные в той же газете (1830 г. № 79 и следующие), отрывок из которых был приведен мною в статье «Музыка в русской общественной жизни начала XIX века» (Русская музыкальная газета 1900, № 51). Несмотря на свою многолетнюю журнальную практику, в течение которой Булгарин мог постепенно образовать и свой вкус, – он все таки остался дилетантом самого высокого качества. Все остальные музыкальные рецензии и статьи Булгарина соответствовали приведенным. Наиболее ярко проявился его дилетантизм, еще более – критическое тупоумие, когда ему пришлось встретиться с музыкальным явлением из ряда вон выходящим – «Жизнь за царя» [53] Глинки (1836). В своей «Сев<ерной> пчеле» он уже разошелся тогда без стеснения, чтобы показать и глубину своих познаний, и остроумие своего пера. Несмотря на то что вслед за постановкой гениальной оперы, положившей основу новому, художественному направлению русской музыки, в той же «Сев<ерной> пчеле» князь В. Ф. Одоевский зорко провидел все величие и всю художественность нового русского творения, Булгарин, сейчас же после Одоевского, выступил с собственной нелепой критикой, которая, в сущности, может служить не только меркой его собственного критического дарования, но, вместе с тем, и отражением взглядов современной Глинки петербургской публики. Замечу здесь, что в то время «Северная пчела» была авторитетнейшим органом печати, подобно нынешнему «Новому времени» [54]. Насколько силен был в свое время Булгарин, видно хотя бы из воспоминания о нем в одном из отрывков «Дневника провинциала» (1872-73) М. Салтыкова-Щедрина [55].

– И чего церемониться с этой паскудной литературой! Говорит один из героев чудесного щедринского рассказа.

– Я, ваше превосходительство, записку составил, где именно доказываю, что в литературе нашей, со смерти Булгарина, ничего, кроме тлетворного направления, не существует. – Тлетворного, - c'est le mot! [56]».

Немудрено, что в свое время публика верила и в правильность критических суждений автора Выжигина о русской опере. Вот отрывок из 2-й статьи, посвященной Булгариным «Жизни за Царя» («Сев<ерная> пчела») 1836 № 292, «Мнение об новой опере»):

Мы согласны с восторженными хвалителями таланта Г. Глинки, что музыка его оперы, в целом, превосходная, бесподобная, прелестная, восхитительная, но думаем, что опера далеко отстала от музыки, т. е. что сочинение и расположение этой музыки не соответствуют различной в ней гармонии и мелодии. Во-первых, хоров в ней слишком много, и хоры эти слишком растянуты. Начало хора восхищает вас, а, наконец, внимание наше утомляется, и вы с нетерпением ждете нового. В этом деле надобна экономия! Во-вторых, мало отдельных арий, мало дуэтов, терцетов и проч., следовательно мало действия, мало жизни в опере. В-третьих, музыка иногда не соответствует действию. Г. Глинка за тип Польской музыки взял полонез и мазурку. У Поляков есть и заунывная народная песня, как у всех Славян. Странно, что Поляки сговариваются на ужасный подвиг под мазурку, изъявляют ужас, скорбь и злобу мазуркой и полонезом! В-четвертых, музыка для оркестра написана слишком низко, то есть на низкие ноты; оттого эффект оркестра незначителен и отдельные инструменты не обозначаются. Наконец, в-пятых, в целой музыке мало разнообразия, а от этого и от длинных хоров,

сколь эта музыка ни прелестна, как ни восхитительны отдельные части, но целая опера... извините... скучна. Это нисколько не помрачает таланта Г. Глинки. Первый опыт Моцарта был более неудачен в отношении композиции, а он двадцать раз переделывал первую свою оперу. Все дело в том, что драматическому композитору невозможно сразу постигнуть все таинства сцены и все тонкости, производящие драматический эффект. Без эффекта нет оперы! Что превосходно при фортепиано, в комнате, может быть несносным на сцене, и отдельные, превосходные пьесы должны быть связаны музыкальным действием, или, правильнее, театральным эффектом. Впрочем, главное дело в таланте, а этот механизм легко побудить. Г. Глинка имеет огромный талант. Дай Бог, чтобы он не слишком верил своим хвалителям!

1290 С такой же прозорливостью и чутьем отнесся Булгарин к второй гениальной опере Глинки «Руслана и Людмила» [57], он уже прямо разругался, даже предварительно первого спектакля. Его инцидент с Н. Кукольниковым [58] (приятелем Глинки), выступившим в защиту новой оперы, достаточно // точно известен по запискам Глинки и его биографиям.

Более деликатным и образованным критиком должен считаться издатель «Пантеона» [59] [1852–1856 гг.] Ф. А. Кони, завзятый театрал, хотя и не специалист по музыкальной критике, но относившийся к ней с большей добросовестностью и даже чуткостью.

Ник. Финдейзен

Русская музыкальная газета
– 1903. – №16. – Стб. 433–437
(продолжение)

433 // Князь Владимир Федорович Одоевский (род<ился> в 1803 г., умер 27 Февраля 1869 г. в Москве) – одна из своеобразнейших и даровитейших российских личностей середины 19 века – не музыкант и не критик по профессии, но разносторонняя деятельность которого далеко не прошла бесследно и для истории русской музыки. Последний представитель одного из древнейших дворянских родов, В. Ф. Одоевский – просвещеннейший дилетант и прирожденный романтик – не остановился на какой-либо отдельной отрасли общественной деятельности, но во многих из них он проявил себя превосходным знатоком и глубоко убежденным работником. Его гражданская служба (в московском депутатском двор<ьянском> собрании, цензурном // комитете и департаменте моск<овского> сената) не помешала его увлечению литературой, искусствами, науками и даже общественной жизнью. В качестве директора Румянцевского музея [60] (до перевода музея в Москву) и помощника директора Импер<аторской> Публичной библиотеки [61] Одоевский так же работал неутомимо. Стоит только просмотреть опись бумаг князя В. Ф. Одоевского, находящихся в Публичной библиотеке (см. отчет ее за 1884 г.), чтобы сразу понять, какую выдающуюся и своеобразнейшую личность представляет из себя Одоевский, живший и работавший в суровую эпоху и не потерявший, несмотря на сильно сказавшийся принцип милитаризма этой эпохи, ни одной капли своей глубокой, искренней, доходившей до чистоты детской души, веры в светлое и доброе.

434 Наиболее Одоевский известен, как литератор, своими рассказами и сказками в духе романтика Гофмана [62]. Но большая часть его работ в области науки и общественной жизни ныне забыта. Будущего биографа кн<язя> В. Ф. Одоевского ждет благодарная и полная интереса работа. На//сколько разносторонней была деятельность Одоевского, видно даже из перечисления статей и работ его, ныне хранящихся в Публичной библиотеке; вот первые попавшиеся из них: ст<атья> «Безвыходный круг: нет финансов без просвещения; бесплодно просвещение без гласного правосудия; не возмож-

но правосудие без финансов» (1875); «О вентиляции и устройстве оной в печах»; «Письма чиновника о сокращении делопроизводства» (1856); «О необходимости действительно простого пения в приходских церквях и в народных школах»; «Наши права и обязанности – опыт книги для крестьян»; «О педагогических способах при первоначальном образовании детей»; большая статья (1843 г.) «Житейский быт»; целый ряд статей и писем по юриспруденции, математике, химии и физике, истории, политической экономии, народоведению и т. д., и т. д.! В личной своей жизни Одоевский был такой же остроумный и сердечный оригинал. Он был приятелем Пушкина, Жуковского, Глинки, Даргомыжского [63], Листа [64], Брюллова [65], отчасти Серова [66], Рубинштейна [67] и многих других. В его бумагах сохранились любопытнейшие исторические документы, а также письма многочисленных приятелей и знакомых его из всех сфер общественной деятельности. С каким чистосердечием и добродушием относился Одоевский к своим друзьям, как дружески искренно и в то же время деликатно незлобиво относился он к их даже более слабым произведениям, можно видеть из его письма (1851 г.) к Глинке, в ответ на присланную «Испанскую увертюру» (вероятно «Ночь в Мадриде»): «За испанскую твою штуку спасибо. Как ее по имени и по отчеству, не знаю. Что мне сказать тебе про нее? Прекрасно, как все что выходит из под твоего ленивого пера, ибо ты ленишься из рук вон. Право грех! От этого у тебя выходят прелестные карапузики, головка, туловище – чудо, а ножки приказали кланяться! В твоей Испанской барыне всего 480 тактов, мало, весьма мало; но что хуже, на них всего 18-20 тактов de r'ogaison все-таки не в миру. Едва слушатели успели развесить уши и разинуть рты как шрам, конечно. Пойми, что и тебя // хотят слушать, хотят долго слушать, и что публику надобно кормить жеванным; нежеваного она не переваривает и, бросившись с жадностью на лакомый кусок, жалуется на андигестию. Бога ради будь подолговязее»...

436

Такой человек, как Одоевский, страстно любивший музыку, сам в молодости грешивший в области творчества (сознав в ней свою слабость – он ее покинул совершенно) и относившийся к искусству не поверхностно, а вдумчиво, требуя от него более глубокое и содержательное, нежели большинство его современников, – такой человек не мог не оставить следа и в области музыкальной критики. К счастью, он не был ни журналистом, ни критиком по профессии. Он заговаривал и начинал работать только тогда, когда какое-либо явление в музыкальной жизни трогало или увлекало его. Так было и в юности его, когда он обратил внимание на талант Верстовского, по неопытности не разобрав, правда, что это талант – вполне второстепенный, хотя и ярко выдвинувшийся в общем сером фоне нашей тогдашней музыкальной жизни. Наиболее выдающейся статьей Одоевского в интересующей нас области явилось «Письмо к любителю музыки об опере Глинки: “Жизнь за царя”» (1836.) Впоследствии Одоевский почти не возвращался к критике художественных произведений (исключение составляют небольшие статьи о «Русалке» [68] и «Юдифи» [69] и др.), за о его все более и более стали занимать вопросы о народном музыкальном образовании, церковном пении и преподавании, исследования в области народной музыки, а также чисто теоретического свойства [70]

437 // Так как статья Одоевского о «Жизни за царя» не только характерна для автора, но интересна и как первый серьезный разбор первой русской художественной оперы, помещаю ее почти целиком в приложении. Она показывает, что забытый ныне язык Одоевский первый в русской литературе понял и оценил по достоинству великое произведение М. И. Глинки.

Ник^олай Финдейзен

(Продолжение будет)

466 // Почти одновременно с Серовым на поприще русской музыкальной критики выступил целый ряд лиц, с которыми ему и пришлось воевать (Ю. Арнольд [72], В. Стасов [73], Ф. Толстой [74], А. Улыбышев [75], А. Фаминцын [76] и др.) и с которыми нам придется познакомиться при пояснении «серовского» периода нашей музыкальной критики. Ранее Серова в качестве случайного музыкального критика заявил себя его прежний близкий друг – В.В. Стасов, музыкально-критическая деятельность которого должна быть отнесена к более позднему времени – от конца 60 до середины 80 годов, когда она именно и приобрела значение и вес. До 1851 г., когда Серов серьезно и специально посвятил себя критике, появилась, едва ли не случайно, всего одна муз<ыкально>-крит<ическая> статья // В.В. Стасова – в «Отечеств<енных> Зап<исках>» 1847 г. («Музыкальное обозрение 1847 г.»). Называю ее случайной потому, что до 1856 г., когда уже обрисовалась вражда двух прежних друзей, В.В. Стасов не посвящал своего пера музыкальным событиям (описание в 1852 г. музыкальной лекции аббата Сантини [77] – не изменяет этого факта). Интересно, что это «Музыкальное обозрение» – вообще первая печатная работа В. В. Стасова. Наиболее замечательна в ней та оценка Берлиоза, от которой, конечно, автор впоследствии вполне отказался, т<ак> к<ак> при зарождении и развитии впоследствии новой русской школы Берлиоз стал одним из наиболее близких и почитаемых этой школой западных композиторов. Но в 1847 г. Берлиоз еще вполне не был оценен по достоинству публикой, удивлявшейся и увлекавшейся его чудачествами, гениальным дирижированием, разными легендами и анекдотами, окружавшими своеобразную личность французского художника. А потому музыка Берлиоза совершенно не была понятна, несмотря на весь восторг, возбуждавшийся концертами Берлиоза, и удивление перед его гениальным мастерством инструментовки (исключительное дарование Глинки в этой области совершенно не было оцениваемо тогда, за исключением, разве, кн<язем> Одоевским; Вагнер [78] только что начал развиваться тогда, и с оркестром его в Петербурге познакомились чуть ли не через 20 лет, хотя в 1845 г. в Дрездене уже был поставлен «Тангейзер» [79]). В. В. Стасов принадлежал, несомненно, к наиболее выдающимся по образованию и вкусу представителям тогдашней интеллигентной молодежи, интересовавшейся искусством, но и он в 1847 г. писал: «Про Берлиоза нельзя и не должно говорить, что у него есть мелодия или нет; про него должно сразу сказать, что у него нет решительно никакой музыки, что у него решительно нет никакой способности к музыкальному сочинительству; но зато самый громадный талант исполнителя». Разумеется, появление Берлиоза в то время не только у нас, но во многом и за границей было преждевременно! Из той же юношеской статьи В. Стасова выписываю еще небольшой // отрывок, обрисовывающий и характеризующий «выражение (музыкального) вкуса всех масс публики» того времени. «Танцевальная музыка, пишет В. В. Стасов, нынче развивается в таких огромных размахах, что тот даже, у кого есть хороший вкус и хорошее понимание настоящей музыки, не может не обращать особенного внимания на музыку танцевальную и ожидать, какие будут осадки от этого, потому что никогда не оставалось без великих результатов все, что занимало целые массы; вот почему ничего подобного нельзя оставить без внимания и забросить в черный угол. Танцевальная музыка, точно какая-нибудь беллетристика, сблизила с общественным понятием весьма многое, казавшееся в настоящей музыке темным; она начала образовывать уши большинства публики музыкальным образом посредством своих легких, популярных форм, сделала уже

467

нынче доступным для весьма многих ушей то, что, лет десять назад, было бы совершенно для них недоступно, приучила к тонкостям и деликатностям инструментовки».

Вся вообще музыкально-критическая деятельность В. В. Стасова будет рассмотрена позднее в своем месте. Здесь же необходимо было лишь выяснить первые шаги нашей музыкальной критики до второй половины 19-го века. До этого времени музыкальная критика явилась едва ли не исключительно отражением (при том во многом слишком поверхностным) вкусов тогдашнего общества; она не касалась самого искусства, его назначения, художественного значения и исторического развития его отдельных форм. Единственное, зато превосходное, исключение представляют несколько статей кн<язя> Одоевского. Серов первый иначе, вполне сознательно и твердо, отнесся к задачам музыкальной критики. И он справедливо не ограничился лишь ролью более и менее остроумного музыкального хроникера, но он хотел поучать, разбирать и, видя непонимание или невежественное отрицание, начал бороться, ради защиты своего искусства.

469 Кроме небольшого ряда вполне забытых теперь журналистов дилетантов, // выступавших со статьями, посвященными музыке (в большинстве, подобные статьи появлялись даже без подписей авторов [80]), особняком стоит П. М. Воротников [81] (1819–1876), один из первых критиков нашей духовно-музыкальной литературы [82], которая совершенно не входит в область настоящих «очерков». Точно так же стоит особняком и некий доктор Роб. Штекгардт [84] (род<ился> 1802, ум.?), бывший профессором в Училище Правоведения и сотрудничавший, в качестве одного из шумановских «Davidsbundler'ов», в Лейпцигской Новой музык<альной> газете. Статьи Штёкгардта – корреспонденция «Из Петербурга», хотя и описывали петербургскую музыкальную жизнь (1844–46 гг.), но еще не дают повода включать их автора в число русских музыкальных критиков.

Ник<олай> Финдейзен

(Продолжение будет)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Так говорил Заратустра» (нем.) – Ф. Ницше

² Перевод: Замечательно – к тому же я желаю забор, чтобы оградить мои мысли, а также и мои слова: чтобы в моем саду свиньи и энтузиасты ничего не поломали.

³ Карлейль Томас (1795–1881) – английский историк, критик и публицист.

⁴ Слова, завершающие публикацию показывают, что Н.Ф. Финдейзен планировал продолжать исследование. Однако за приведенными «Очерками...» последовало лишь одно, хотя и весьма обширное исследование.

⁵ Организация Русского музыкального общества, открытие первой консерватории в России.

⁶ В русских газетах и журналах того времени вообще исключительно редко можно встретить какие бы то ни было статьи, посвященные музыке. Одна из первых, если не первая, статья подобного рода, вкратце излагавшая «Историю о Музыке» Фридерика Пальмквиста, напечатана в журнале «Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащих» (1760, апрель). Несколько компилятивных статей о музыке (конечно, не критические) напечатаны в «Карманных книжках для любителей музыки» Герстенберга [7] (Спб., 1795–96). (Прим. Н.Ф. Финдейзена.)

⁷ Герстенберг Иоганн Даниэль (26.03.1758 – 7.12.1841) – немецкий печатник, издатель, книготорговец, композитор.

⁸ Кашин (1773–1840) – композитор.

⁹ «Русский инвалид» (1813–1917) – газета выходила в Санкт-Петербурге, основатель – Павел Павлович (Пауль-Вильгельм) Пезаровиус (17.04.1776 – 2.07.1847)

¹⁰ Алексей Дмитриевич Жилин (род<ился> в конце 18 в., умер в первой четверти 19 в.), слепорожденный композитор, скрипач и пианист; автор известного в свое время романса «Малютка, шлем неся, просил». (Прим. Н.Ф. Финдейзена.)

¹¹ «Аглая» – ежемесячный журнал, издававшийся в Москве в 1808–1810, 1812 г.

¹² Возможно опечатка. Известен Петр Иванович Шаликов (1767(68) – 1852) – писатель и журналист, печатался во многих московских газетах («Московский меркурий», «Патриот», «Вестник Европы», «Сын отечества» и т. д.). В течение 25 лет был редактором «Московских ведомостей».

¹³ Булгарин Фаддей Венедиктович (1789–1859) – русский журналист, писатель. Издатель газеты «Северная пчела» (1825–1859, с 1831 совместно с Н.И. Гречем).

¹⁴ В то время, насколько я знаю, драматические артисты являлись исполнителями и в оперных спектаклях, так что просьба Булгарина равносильно распространяется и на певцов. (Прим. Н.Ф. Финдейзена.)

¹⁵ Танеев Сергей Иванович (1856–1915) – русский композитор, пианист, музыкальный ученый, педагог.

¹⁶ «Рейнеке Лис» – знаменитая немецкая поэма XV века, принадлежащая перу неизвестного автора. В России известна лишь в обработке Иоганна Вольфганга Гете.

¹⁷ Никитенко Александр Васильевич (12(24).3.1804 – 21(28).7.1877) – литературовед и литературный критик, профессор кафедры русской словесности Санкт-Петербургского университета (1834–1864), действительный член Академии наук (с 1855), официальный редактор журналов «Сын отечества» (1840–1841), «Современник» (1847 – начало 1848), «Журнала Министерства народного просвещения» (1856–1861), газеты «Северная почта» (1862) и других изданий, долгие годы работал в различных цензурных учреждениях и ведомствах по надзору за печатью и сыграл заметную роль в истории русской цензуры.

¹⁸ Сотрудник «Русского инвалида». (Прим. Н.Ф. Финдейзена.)

¹⁹ Мишель Полина Виардо-Гарсиа (18.07.1821 – 17(18).05.1910) – певица (меццо-сопрано), вокальный педагог и композитор. В России выступала три сезона (1843–1846 гг.)

²⁰ Краевский Андрей Александрович (1810–1889) – журналист, в 1837 году принял на себя негласное редакторство и издательство еженедельника «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”».

²¹ Рубини Джованни Батиста (07.04.1794(95) – 02(03).03.1854) – итальянский певец (тенор). Дебютировал на оперной сцене в 1814 году. Пел в театрах многих стран, в 1843–45 и 1847 – в России (в составе итальянской оперной труппы). Один из лучших исполнителей партий, особенно героических (некоторые из которых написаны специально для Рубини), в операх Дж. Россини, Г. Доницетти, В. Беллини. Автор лирических песен (сборник «Прощание»), «12 уроков современного пения для тенора и сопрано».

²² Корбари (Ассандри) Лаура – певица, жена Александра Львовича Неваховича (сын известного варшавского банкира, начальник репертуарной части канцелярии директора императорских театров).

²³ «Норма» – опера Винченцо Беллини – лирическая трагедия в двух действиях.

²⁴ Частный зверинец, находился на углу Мойки и Кирпичного переулка. Открыт в 1843 году.

²⁵ Дризен Николай Васильевич (1868–1935) – русский мемуарист, историк театра.

²⁶ Одоевский Владимир Федорович (1803–1869) – князь, русский писатель, журналист, издатель, музыковед.

²⁷ Аксаков Сергей Тимофеевич (1791–1859) – русский писатель, литературный и театральный критик. Член-корреспондент Петербургской АН (1856).

²⁸ Полевой Николай Алексеевич (1796–1846) – русский писатель, литературный критик, журналист, историк, переводчик.

²⁹ Кони Федор Алексеевич (1809–1897) – русский драматург-водевиллист, редактор-издатель, мемуарист, театральный критик.

³⁰ Греч Николай Иванович (1787–1867) – журналист, филолог, писатель, педагог.

³¹ Верстовский Алексей Николаевич (1799–1862) – русский композитор и театральный деятель, писал и переводил либретто водевилей. В 1819 году в петербургском Большом театре была поставлена первая опера-водевиль «Бабушкины попугаи» по пьесе Н.И. Хмельницкого; им была написана музыка более чем к тридцати спектаклям. В 1830 году был назначен инспектором репертуара московских императорских театров.

³² «Аскольдова могила» – наиболее известная опера А.Н. Верстовского, построенная на бытовом романсово-песенном материале.

³³ «Пан Твардовский» – опера А.Н. Верстовского (1828), на либретто М.Н. Загоскина.

³⁴ «Вольный стрелок» – опера К.М. Вебера, либретто Ф. Кинда (по народным сказаниям и легендам). Поставлена 18 июня 1821 г. в Берлине. В России впервые поставлена 12 мая 1824, Санкт-Петербург. 27 ноября 1901 поставлена в Мариинском театре.

³⁵ Карл-Мария-Фридрих-Эрнест фон Вебер (1786–1826) – немецкий композитор, пианист.

³⁶ Мегюль Этьен (1763–1817) – французский композитор. Один из организаторов Национального музыкального института в Париже (с 1795 консерватория). Монументальные канаты, гимны, песни для революционных празднеств, оперы «Стратоника» (1792), «Иосиф» (1807) и др.

³⁷ Эвтерпа – в древнегреческой мифологии – муза лирической поэзии, изображавшаяся с двойной флейтой.

³⁸ Фомин Евстигней Ипатович (1761–1800) – вошел в историю музыки как выдающийся русский драматический композитор. Написал музыку к драматической сказке императрицы Екатерины II «Новгородский богатырь Боеславич» (дивертисменты), оперы «Ямщики на подставе» (на текст «народной коме-

дии» Н.А. Львова, 1787), «Американцы» (либретто И.А. Крылова, 1788), 2 русские оперы: «Золотое яблоко» (либретто И. Иванова, 1799) и «Клоринда и Милон» (либретто В.В. Капниста, 1799).

³⁹ Кавос Каатрино Альбертович (1775–1840) – композитор, капельмейстер, педагог. Учился в венецианской консерватории «Инкурабиле». В Санкт-Петербурге с 1798, служил в дирекции императорских театров. С 1806 – капельмейстер итальянской и русской оперных трупп. После роспуска итальянской оперы (после 1808) оставался капельмейстером русской труппы.

⁴⁰ «Московский телеграф» – русский журнал, издававшийся в 1825–1834 годах в Москве Н.А. Полевым. В журнале печатались А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, Е.А. Баратынский, В.К. Кюхельбекер, Н.М. Языков, Ф.Н. Глинка и др. «Московский телеграф» резко выступал против нормативной эстетики классицизма и отстаивал под общим, весьма неопределенным названием романтизма право писателя на новые литературные формы, на свое понимание и изображение жизни, продиктованное требованиями современности.

⁴¹ Полевой Николай Алексеевич (1796–1846) – писатель, журналист, критик, историк, сын купца, самоучка: был значительно начитан, знал иностранные языки.

⁴² «Вестник Европы» – русский двухнедельный журнал издававшийся в Москве в 1802–1830 гг. Основан Н.М. Карамзиным, который был его редактором до 1804 года и активно в нем печатался. Последующими редакторами были: в 1804 – П.П. Сумароков, 1808 – 1809 – В.А. Жуковский, в 1814 – В.В. Измайлов, в 1805–1807, 1811, 1813, 1815–1830 – М.Т. Каченовский. «Вестник Европы» был одним из первых русских журналов, который наряду со статьями по литературе и искусству широко освещал вопросы внешней и внутренней политики России, историю и политическую жизнь зарубежных стран.

⁴³ Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) – поэт, переводчик.

⁴⁴ В одной из частей Мнемозины [45] будет предложена теория кантаты, и покажется разделение ее на эпическую и лирическую. Одоевский так и не дал в «Мнемозине» обещанной «Теории кантаты». (Прим. Н.Ф. Финдейзена.)

⁴⁵ «Мнемозина» – русский литературный альманах, издававшийся В.К. Кюхельбекером и В.Ф. Одоевским в Москве в 1824–1825 (вышло 4 книги). Сотрудничали А.С. Пушкин, А.С. Грибоедов, Е.А. Баратынский и др. В альманахе нашли отражение, с одной стороны, философские и эстетические взгляды декабристов, изложенные в первую очередь в статье Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, преимущественно лирической», с другой стороны – поэзии кружка «любомудров». Публикации «Мнемозины» были встречены одобрением декабристской критики (А.А. Бестужев, К.Ф. Рылеев).

⁴⁶ Кавос Катерино (1775–1840) – итальянский композитор, капельмейстер с 1798 итальянской, французской и русской оперы в Санкт-Петербурге, писал оперы на французский и русский текст («Илья-богатырь», «Иван Сусанин»), поставил на сцене «Жизнь за царя» М.И. Глинки.

⁴⁷ А.Ф. Львов [48]. (Прим. Н.Ф. Финдейзена.)

⁴⁸ Львов Алексей Федорович (1798–1870) – российский скрипач, композитор, дирижер. Директор придворной певческой капеллы в 1837–1861. Автор музыки гимна «Боже, царя храни» (1833) и других сочинений.

⁴⁹ Выражение смелое, но мы не можем иначе изъясниться. Сочинитель (т.е. Ф. Бюллеринг) (Прим. Н.Ф. Финдейзена.)

⁵⁰ «Орфей и Эвридика» – опера Кристофа Виллибальди Глюка (2.07.1714 – 15.11.1787). Первое произведение, в котором Глюк осуществил новые идеи. Ее премьера положила начало оперной реформе. Глюк написал речитатив так, чтобы на первом месте был смысл слов, партия оркестра подчинялась общему настроению сцены, а поющие статичные фигуры начали играть, проявили артистические качества.

⁵¹ «Иван Выжигин» – самый успешный роман Фаддея Венедиктовича Булгарина (1789–1859).

⁵² Шимановская Мария (14.12.1789, Варшава – 25.07.1831 Санкт-Петербург) – польская пианистка и композитор.

⁵³ «Жизнь за царя» – опера Михаила Ивановича Глинки, в четырех действиях (семи картинах), с эпилогом. Либретто написано Г. Розеном, личным секретарем наследника, плохо владевшим русским языком. Существует текст С.М. Городецкого для современной постановки оперы под названием «Иван Сусанин». Опера была написана в 1836 году. Первое представление состоялось 9 декабря 1836 года на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге.

⁵⁴ «Новое время» – русская газета, издавалась в 1868–1917 гг. в Петербурге (до 234-го номера 1869 – 5 раз в неделю, затем ежедневно; с 1881 выходило 2 издания – утреннее и вечернее; в 1891 имела еженедельное иллюстрированное приложение). Принадлежала разным издателям. До 1872 ее издавали: А.К. Кирков и Н.Н. Юматов, в 1872–1873 – Ф.Н. Устрялов, в 1873–1874 – О.К. Нотович, в 1874–1876 – К.В. Трубников, в 1876–1912 – А.С. Суворин, в 1912–1917 – «Товарищество А.С. Суворин».

⁵⁵ Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (наст. фамилия Салтыков; псевд. Н. Щедрин) (1826–1889) – русский писатель-сатирик, публицист. По просьбе Некрасова становится соредктором журнала «Отечественные записки», где работает в 1868–1884 гг., в этот же период пишет «Дневник провинциала в Петербурге» (1873).

⁵⁶ Это слово (франц.).

⁵⁷ «Руслан и Людмила» – опера М.И. Глинки. Либретто композитора и В. Ширкова по одноименной поэме А.С. Пушкина. Опера в пяти действиях. Композитор начал работать над оперой в 1837 году, не имея еще готового либретто. Из-за смерти Пушкина он был вынужден обращаться к второстепенным поэтам и любителям из числа друзей и знакомых. Среди них были Н.В. Кукольник (1809–1868), В.Ф. Ширков (1805–1856), Н.А. Маркевич (1804–1860) и др. Первая постановка: Петербург, 27 ноября 1842 года.

⁵⁸ Кукольник Нестор Васильевич (1809–1868) – русский писатель. Кукольник был известен как издатель «Художественной газеты» (1836–1841), одного из первых искусствоведческих изданий в России. М.И. Глинка создал на тексты романтических стихов Кукольника популярные романсы «Сомнение» («Уймись, волнения страсти!») «Жаворонок», «Ходит ветер у ворот», «Прощальная песня» (все 1838–1840), а также сочинил музыку к его драме «Князь Холмский». В свою очередь, Кукольник участвовал в написании либретто опер Глинки «Руслан и Людмила» и «Жизнь за царя».

⁵⁹ «Пантеон» (1852–1856) – театральный журнал. Издатель-редактор Ф.А. Кони систематически вел театральную летопись Петербурга, анализировал творчество известных современных актеров, а также выступал с исследованиями по вопросам театрального искусства.

⁶⁰ Румянцевский музей – существовал в 1862–1925, образован на основе коллекций и библиотеки, собранных графом Н.П. Румянцевым. В 1861 перевезен из Петербурга в Москву. Состоял из трех отделов: в первом были собраны произведения русской живописи XVIII – начала XIX вв. (Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, О.А. Кипренского, А.Г. Венецианова, К.П. Брюллова, П.А. Федотова, А.А. Иванова) и западноевропейской живописи XVII–XIX вв.; во втором – русской и западноевропейской гравюры; в третьем (этнографический, или так называемый Дашковский) – коллекции русских путешественников И.Ф. Крузенштерна и Ю.Ф. Лисянского, а также частные коллекции, подаренные Румянцевскому музею. Находился в бывшем доме Пашкова (ныне одно из зданий Российской государственной библиотеки). Библиотека Румянцевского музея послужила основой Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина (ныне РГБ). С 1846 года заведующим музеем был В.Ф. Одоевский.

⁶¹ Императорская публичная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина. Основана в 1795 году, открыта как Публичная библиотека 2 (14) января 1814 году.

⁶² Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) – немецкий писатель, композитор и художник, в чьих фантастических рассказах и романах воплотился дух немецкого романтизма.

⁶³ Даргомыжский Александр Сергеевич (1813–1869) – русский композитор. В 1859 был избран членом комитета Русского музыкального общества, в 1867 – председателем его петербургского отделения. Один из основоположников русской классической композиторской школы, создатель оперной драмы и остро новаторской по жанру и стилю «разговорной» (речитативной) оперы.

⁶⁴ Лист Ференц (1811–1886) – венгерский композитор, пианист, музыкально-общественный деятель.

⁶⁵ Брюллов Карл Павлович (1799–1852) – русский художник.

⁶⁶ Серов Александр Николаевич (1820–1871) – композитор и музыкальный критик.

⁶⁷ Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894) – пианист, виртуоз и композитор. Основал при содействии великой княгини Елены Павловны в 1859 году «Русское музыкальное общество» и при нем позже консерватории в Санкт-Петербурге и Москве.

⁶⁸ «Русалка» – опера А.С. Даргомыжского (1813–1869), на сюжет поэмы А.С. Пушкина (1829–1832). Премьера проходила 4 (16) мая 1856 года в Санкт-Петербурге, на сцене Мариинского театра.

⁶⁹ «Юдифь» – опера А.Н. Серова (1820–1871), либретто И.А. Джустиниани, К.И. Званцова, Д.И. Лобанова и А.Н. Майкова. Поставлена 16 мая 1863 в Мариинском театре.

⁷⁰ Считаю не лишним перечислить здесь некоторые статьи и заметки Одоевского, приведенные в указанной выше описи его бумаг в П<убличной> Библ<иотеке>: Берлиоз как художник; Фантазия Листа, переписанная с нездешнего языка на грубый житейский; Основные правила гармонии или генерал-бас; О взаимной связи между собою музыки, поэзии, живописи, философии и религии. Не будет ли? (иронический отзыв об итальянской музыке); О музыке и произведениях Глинки; О необходимости действительно простого пения в прих<одских> церквях и в нар<одных> школах; Наше церк<овное> песнопение (предание и техника); О музыке по отношению к выражению души; Вопрос о сущности музыки – вопрос философский; Ответная статья о Рубинштейне и консерватории; О пении в приходских церквях; К вопросу о древне-русском песнопении (изд. М. 1864); Бесплатный класс простого хорового пения рус<ского> муз<ыкального> общ<ества> в Москве; Открытие Московской консерватории 1 сент. 1866 г.; Музык<альная> грамота для нем музыкантов (Вып. I, М. 1868); Хоровое пение в Исаак<иевском> Соборе (Спб. Вед<омости> 1858, № 95); Русская и другая новая опера Серова с его конц<ергом> 10 марта (1864); Об исполнении великорусской музыки. Письмо к П.А. Бессонову [71]; Старинная песня с заметкой о ней и с музыкой (Рус<ский> арх<ив>, 1863); Опыты в пределах погласицы древне-русских тетрахордов; Речь в Русском симфоническом обществе; Конфиденциальная записка в Муз<ыкальном> Обществе; Письма к В. Стасову о Глинке и оп<ере> «Руслан и Людмила» и др. (Прим. Н.Ф. Финдейзена.)

- ⁷¹ Бессонов Петр Алексеевич (1828–1898) – русский славист и издатель произведений народного творчества.
- ⁷² Арнольд Юрий Карлович (1.10.1811 – 7.07.1898) – композитор, музыкальный критик.
- ⁷³ Стасов Владимир Васильевич (2(14).01.1824, Петербург – 10(23).10.1906, там же) – русский художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог. Один из крупнейших деятелей русской демократической культуры 19 в. Почетный член АН (1900). Активно участвовал в творческой жизни Артели художников, Товарищества передвижников, композиторов «Новой русской музыкальной школы», названной «Могучей кучкой».
- ⁷⁴ Толстой Феофил Матвеевич (1809–1881) – музыкальный критик, композитор. Сочинял романсы, оперу «Birichino di Parigi», поставленную в Неаполе в 1832 году и в Петербурге в 1835. Вследствие слабого успеха оперы Толстой оставил композиторскую карьеру и посвятил себя критической деятельности.
- ⁷⁵ Улыбышев Александр Дмитриевич (1794–1858) – один из первых русских музыкальных критиков.
- ⁷⁶ Фамицын Андрей Сергеевич (1835–1918) – исследователь славянских мифов.
- ⁷⁷ Сантини Фортунатто (5.01.1778, Рим – 14.09.1861, там же) – итальянский композитор и коллекционер, аббат.
- ⁷⁸ Вагнер Вильгельм Рихард (1813–1883) – немецкий композитор.
- ⁷⁹ «Тангейзер» – романтическая опера в трех актах (четырёх картинах). Композитор и автор либретто Рихард Вагнер. Премьера состоялась 19 октября 1845 г. в Дрездене.
- ⁸⁰ Напр<имер>, целый ряд статей по музыке и довольно крупных по объему («Основные понятия о музыке, как искусстве», – «Моцартов Дон-Жуан», «О французском романсе» и др.) напечатан в журнале «Библиотека для чтения (40–50-х годов) без подписи автора».
- ⁸¹ Воротников Павел Максимович (1810–1876) – помощник управляющего Придворной певческой капеллой А.С. Львова.
- ⁸² См. ст. «П.М. Воротников и его статьи по церковному пению» Ант<она> [83] Преображенского // Р<усская> М<уззыкальная> Г<азета> 1902, №41 и 44.
- ⁸³ Преображенский Антон Викторович (1870–1929) – библиотекарь Капеллы, заведующий учебной частью в техникуме при Капелле. Писал о духовной музыке. Главный его труд – «Словарь русского церковного пения» (1897). Составил «Указатель книг, брошюр, журнальных статей и рукописей по церковному пению» (2-е изд., 1900); сотрудничал в «Русской музыкальной газете».
- ⁸⁴ Возможно, опечатка. Известен Штекгард Юлий Андреевич (умер в 1847 г.) – юрист, профессор римского права и энциклопедии в училище правоведения и главном педагогическом институте.