

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Тема этой книги — фортепианная музыка и музыкальная культура Петербурга, составной частью которой стала европейская музыка. Петербургский культурный контекст определял феномен, который исследователи культуры называют «петербургский текст»<sup>1</sup> в русской музыке и который в свою очередь повлиял на европейскую культуру. Из учебников акустики мы знаем о понятии обертоновой шкалы<sup>2</sup> — проще говоря, это те неслышимые в первый момент, но входящие в звучание основного тона призвуки, которые образуются от колебания струны (или столба воздуха) не только целиком, но и частично. По учебникам истории русской музыки мы представляем себе основные вехи в ее развитии: период доглинкинский, когда на фортепиано играли и для фортепиано сочиняли иностранные музыканты; период глинкинский, когда стали появляться первые русские композиторы-пианисты, в основном не зарабатывавшие себе на жизнь концертными выступлениями и потому названные дилетантами; и период профессионализма, ознаменовавшийся открытием Санкт-Петербургской консерватории. Параллельно существовала культура женских дворянских институтов, где профессию гувернантки «с музыкальным уклоном» получали девушки из обедневших дворянских семей. Особую роль в процессе становления русской и петербургской музыкальной культуры сыграл кружок Балакирева и Бесплатная музыкальная школа, им организованная. Наконец все эти линии развития соединились и дали мощный всплеск русского пианизма и фортепианного преподавания в начале XX века. Помимо главных фигур, выступающих на передний план, важную роль в создании общего звучания играют личности на первый взгляд второ- и третьестепенные. Именно они, как обертоны, поддерживают общую гармоничность звучания, создавая богатство его тембра. Имена, которые освещают путь исследователям, — Антон Рубинштейн, Теодор Лешетицкий, Анна Есипова — основательно изучены историками пианизма. Не избегая разговора о них, я хочу обратить особенное внимание на тех персонажей, которые остались в тени истории петербургской музыки, хотя в свое время были столь же влия-

тельно, как упомянутые. Это немецкий пианист и педагог Адольф фон Гензельт, пятьдесят лет проживший в Петербурге и обучивший огромное количество музыкантов и историков, среди которых Стасов, Серов, Канилле (учитель Римского-Корсакова), Зверев (учитель Рахманинова и Скрябина); его коллега Антон Августович Герке, первый исполнитель Концерта ор. 11 Шопена и Фантазии ор. 17 Шумана в России, долгие годы проработавший в Санкт-Петербургской консерватории и других учебных заведениях столицы, обучивший Мусоргского, Чайковского и Лароша. Это пианистка Вера Тиманова, ученица Листа, долгие годы проработавшая в Училище имени Раппофа и погибшая в дни блокады в 1942 году. Это музыкальный критик Григорий Николаевич Тимофеев и его жена певица — Мария Владимировна Янова. Наконец, первый учитель Дмитрия Шостаковича Игнатий Альбертович Гляссер и дядя Генриха Нейгауза, пианист и дирижер Феликс Михайлович Блуменфельд. Нельзя сказать, что эти музыканты забыты, но интерес исследователей к ним не так значителен, потому, мне кажется, ими и нужно заниматься в первую очередь.

Материалами исследования стали документы, хранящиеся в петербургских архивах — отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории (НИОР СПбГК) и кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ), в которых я провела несколько лет. За время работы в архивах эти «забытые музыканты» стали моими близкими друзьями, а перипетии их жизни, смерти и забвения — столь же трогательными, как и обстоятельства жизни моих знакомых. Я благодарна архивам с их особой атмосферой, описанной Гумилевым в его известном стихотворении «О, пожелтевшие листы в стенах вечерних библиотек», и особенно благодарна хранителям отделов рукописей библиотек — прежде всего Елене Андреевне Михайловой, Галине Викторовне Копытовой и Ларисе Алексеевне Миллер, так верно и заботливо помогавшим мне в изучении архивных материалов, а также Юрию Николаевичу Кружнову, Вениамину Егоровичу Смотрову, редактировавшим некоторые материалы.

В книге собраны статьи и эссе, посвященные петербургской музыке и написанные мною в течение последних 15 лет, в новой авторской редакции.

# 1

## СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА ПЕТЕРБУРГСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ<sup>3</sup>

Здесь перестаешь понимать, где находишься, куда направляешься; свет проникает повсюду и оттого теряет яркость; там, где тени зыбки, свет бледен; ночи там не черны, но и белый день — сер<...> Сама душа пребывает здесь подвешенной между днем и ночью, между бодрствованием и сном; ... и на сердце, и на тело нисходит в этом краю вечный покой, символом которого становится равнодушный свет, лениво объемлющий смертным холодом дни и ночи, моря и придавленную грузом зим, укутанную снегом землю. Свет, падающий на этот плоский край, в высшей степени подходит... застенчиво романическому воображению северных женщин: женщины эти без усталости мечтают о том, что другие осуществляют; именно о них можно сказать, что жизнь — сон тени.

*Астольф де Кюстин. Россия в 1839 году*

Теперь она уловила истинный смысл замкнутого круга, который проплывали золотые рыбки полковника Аурелиано Буэндии. Внешний мир скользил мимо, едва касаясь тебя, а мир внутренний ничем не омрачался.

*Г. Г. Маркес. Сто лет одиночества*

В своем знаменитом романе «Сто лет одиночества» Габриэль Гарсиа Маркес описал мифологический поселок Макондо, затерянный на латиноамериканском континенте и заселенный цепью сменяющих друг друга поколений — от первопроходцев Хосе Аркадио Буэндии и его жены Урсулы Игуаран, двух их сыновей Хосе Аркадио Буэндии и Аурелиано Буэндии и дочери Амаранты до всех их многочисленных потомков, прошедших через сложную последовательность подвигов, завоеваний, браков, преступлений и кровосмешений, вплоть до последнего из рода Буэндии, изощенного духовно и физически

выродившегося Аурелиано Бабилонья, который, как все Аурелиано, был влюблен в свою тетку Амаранту Урсулу. Любовь эта, преступная и страстная, стала последней свершившейся любовью в истории рода Буэндиа. После того как Амаранта Урсула умирает, родив младенца со свиным хвостиком, единственного из рода Буэндиа, зачатого в любви и съеденного муравьями в первый же день, Аурелиано Бабилонья в разрушенном и обветшавшем родовом доме Буэндиа находит на чердаке полуистлевшую книгу, пергаменты цыгана Мелькиадеса, в которой содержится одновременно летопись рода и пророчество о его грядущей гибели, и когда он лихорадочно перелистывает последние страницы, где изложена история его ближайших предков и его самого, поднимается ветер, превратившийся в ураган, который срывает со стропил крышу дома и сметает с лица земли весь город Макондо, весь дом и его самого...

Причина фантастического успеха романа Маркеса, который критики называют «вторым по важности после «Дон Кихота» Сервантеса романом на испанском языке»<sup>4</sup>, заключается в том, что он попал в самую болевую точку одной из главных проблем современного мира. Его Макондо — это не просто заброшенное и обреченное на одиночество выдуманное селение. Это метафора мира, обреченного на одиночество, социальной системы, выбравшей самоизоляцию. Не вдаваясь в причины возникновения этого феномена, отметим, что, очевидно, таких систем (городов, стран, общественных культур) было много, и все их объединяли общие черты. Это прежде всего особенности, характеризующие мифологический хронотоп: сжатое до небольших пределов, ограниченное, «островное» пространство порождает круговое (а не линейное) время, повторение сюжетов и социальных ролей, одни и те же имена и типы героев, наконец, обратное движение эволюции (инцест).

Думая о таких изощренно-утонченных и разветвленных культурных феноменах, как петербургская фортепианная культура XIX–XX века, поневоле призываешь для их описания и анализа талант, подобный маркесовскому, дар рассказчика, способного дать всему, еще не названному, имена («Земля кругла, как апельсин», — провозгласил Хосе Аркадио торжественно за завтраком перед ошеломленными домочадцами), аналитика, обнаруживающего во всех хитросплетениях историй тайную связь.

Петербург — Макондо? Не слишком ли причудливая метафора? Петербург и «Сто лет одиночества» его фортепианной (и прочей) музыки? Этого факта не хочется признавать... Нам более приятен другой,

пушкинский, образ города — «окна в Европу», а может быть, и части самой Европы, ведь, как мы все полагаем, Петербург — это наиболее европейский из городов России.

В начале XIX века так, на первый взгляд, и было. Три четверти населения Петербурга составляли иностранцы, а среди определенных социальных слоев — музыкантов, педагогов, фортепианных мастеров — их было тогда почти 100 процентов. Слава Северной столицы как рая и земли обетованной для приехавших музыкантов-гастролеров подпитывалась рассказами о баснословных гонорарах и переполненных концертных залах и не уменьшалась ни из-за жесткого политического режима, ни из-за сурового климата.

И все же характерно, что уже в 1839 году маркиз де Кюстин в книге своих путевых заметок о России «Россия в 1839 году» изобразил в весьма мрачных тонах русское чиновничество: «Обилие ненужных предосторожностей дает работу массе мелких чиновников; каждый из них выполняет свои обязанности с видом педантическим, строгим и важным, призванным внушать уважение к бессмысленнейшему из занятий; он не устаивает вас ни единым словом, но на лице его вы читаете: „Дайте мне дорогу, я — составная часть огромной государственной машины“. Эта составная часть, действующая не по своей воле, подобна винтику часового механизма — и вот что в России именуют человеком! Вид этих людей, по доброй воле превратившихся в автоматы, испугал меня; в личности, низведенной до состояния машины, есть что-то сверхъестественное. Если в странах, где техника ушла далеко вперед, люди умеют вдохнуть душу в дерево и металл, то в странах деспотических они сами превращаются в деревяшки; я не в силах понять, на что им рассудок, при мысли же о том давлении, которому пришлось подвергнуть существа, наделенные разумом, дабы превратить их в неодушевленные предметы, мне становится не по себе; в Англии я боялся машин, в России жалею людей. Там творениям человека недоставало лишь дара речи, здесь дар речи оказывается совершенно излишним для творений государства». Характерно, что Лист был выдворен из Петербурга после того, как прекратил играть во время разговора императора в зале, что Шопен и Жорж Санд отказались сюда приехать («Мы не унизимся до того, чтобы приехать в страну рабов!» — ответила Жорж Санд на приглашение приехать в Петербург, поступившее от петербургского русского посла во Францию, правоведа и меломана Вильгельма Ленца).

Очевидно, уже с окончанием декабристской эпохи (1825 год) и с приходом к власти Николая I Россия и Петербург стали постепенно

изолироваться от окружающего европейского мира, хотя музыкальный мир оставался по-прежнему интернациональным, и заезжие музыканты-иностранцы все более удивляли петербуржцев и удивлялись сами.

В 1869 году английская газета *The musical world* («Музыкальный мир») восторженно-изумленно писала: «Не без основания кто-то назвал Санкт-Петербург Санкт-Пианополисом. Рояли есть в каждом доме, инструмент имеется даже у самых простых горожан. А в больших семьях их может быть несколько. В Петербурге 800 — восемьсот! — учителей и 3000 учительниц фортепиано. Адольф Гензелът стоит на вершине этой пирамиды, поскольку он преподает фортепиано императорской семье и в императорских институтах. В одном только Николаевском институте 23 фортепианных учителя. Там выделено 90 роялей и 70 пианино для занятий. В императорских учебных заведениях стоит по 6 инструментов в каждом классе, так что лишь 6 учеников могут заниматься одновременно. Единственное оправдание такой музыкальной избыточности — толщина русских стен, которая позволяет музицировать, не мешая соседям. Ситуация, конечно, совершенно непостижимая для других стран, где перегородки в домах словно из картона. С недавних пор любовь к фортепианной игре приобрела в России характер страсти. Ее питал талант таких мастеров, как Клементи, Фильд, Гуммель, Мошелес, Майер, как (позже) Гензелът, Контский, Жан Фогт, Лешетицкий, Рубинштейн и Дрейшок. Сегодня знать отчасти вынуждена экономить, так что у дорогих фортепианных учителей остается все меньше работы. К тому же в городе недавно открылась консерватория — она стала буквально занозой для тех музыкантов, которых не пригласили в профессора, но она выпускает отличных специалистов за умеренную плату. Впервые за последние четыре года окончила консерваторию с золотой медалью женщина — мадемуазель Логинова.

Везде в России фортепианная игра рассматривается как важная составляющая образования. Даже в самом маленьком городке учитель средних способностей сможет обеспечить себе достойную жизнь, а консерватория поставляет таких учителей, грубо говоря, пачками. У иностранных музыкантов теперь положение хуже. Такие виртуозы, как фрау Шуман, господин Литольф и Ганс фон Бюлов, поражают критиков, но не публику. И только Гензелът и Лист смогли наэлектризовать массы»<sup>5</sup>.

Неизвестно, кто именно назвал Петербург Пианополисом — городом пианистов, но в XIX веке это было справедливое название. Приезд Клементи, Гуммеля, Фильда, Клары и Роберта Шуманов, Листа, Ген-

зельта, Тальберга, Мари Камиллы Плейель, Марии Шимановской, Антона Контского давал пищу для рецензий в петербургских газетах. Некоторые артисты оставались в городе и связывали свою судьбу с ним, как Гензельт, или делили свою жизнь между столичным Петербургом и провинциальной Москвой, как Джон Фильд. Характерные «неприезды» — Вебера, Шопена, Алькана, Сен-Санса и Брамса — только доказывали основной тезис «от противного». Для каждого европейского пианиста и фортепианного педагога Петербург был желанным местом для приложения сил и талантов. Между Петербургом и Европой существовали еще в 1830–1860-е живые связи, живой обмен, не позволявший культуре застаиваться.

Исследуя феномен петербургской фортепианной культуры в период между 1814 и 1914 годом, замечаешь определенные закономерности. Даты выбраны не случайно. 1814-й — год рождения выдающегося немецкого пианиста, педагога и композитора Адольфа Гензельта, большую часть жизни прожившего в Петербурге. Это было время, когда облик фортепиано как инструмента уже сложился в Европе (Вене, Лондоне и Париже) почти окончательно, а петербургское фортепианостроение стремительно догоняло, а в чем-то (в количестве фабрик, например) и перегоняло Европу. 1914-й — 25-летие со дня смерти Гензельта — символически совпал с началом Первой мировой войны, положившей конец старой европейской (и русской) культуре и цивилизации.

В европейской и русской фортепианной культуре период с 1814 по 1840 год был эпохой преобразований. Возник новый фортепианный репертуар, созданный специально с учетом возможностей нового инструмента (например, демпферной педали и двойной репетиции), — золотой репертуар пианиста, заложенный произведениями Шопена, Шумана, Мендельсона и Листа. Возник новый тип музицирования — публичные фортепианные концерты (клавирабенды) с их тщательно разработанным ритуалом поведения пианиста и аудитории. Эта эпоха породила новый тип артиста: взамен пианиста-гастролера, который, как Вебер, Клементи, Гуммель, совмещал в себе одну роль антрепренера, пианиста-исполнителя, композитора и педагога, пришел новый пианист-Артист, пианист — духовный лидер, который, подобно Листу, поднимался на возвышение эстрады над притихшим залом, «чтобы оттуда, как с алтаря, лить потоки своей славы и величия» (Стасов о Листе).

В России и в Петербурге, самом европейском городе России, поначалу 1820–1840-е были годами учения и ученичества. Русская фортепианная музыка создавалась немецкими, французскими, польскими мастерами так же, как и русская фортепианная педагогика и русское

фортепианостроение направлялись благодаря усилиям приехавших в Россию иностранцев. Первый период — назовем его эпохой Фильда, по имени самого крупного пианиста, приехавшего в Петербург в 1802 году и оставшимся здесь до 1832-го (после чего он совершил европейское турне и вернулся умирать в Москву) — был временем первоначального становления петербургской фортепианной школы.

Следующий этап петербургской фортепианной культуры связан с именем Адольфа фон Гензельта, приехавшего сюда, в Северную столицу, в 1838 году и оставшимся здесь до 1889 года. Он делится на два периода: до 1862-го — года открытия первой русской консерватории и возникновения профессионального музыкального образования, и после 1862-го — до смерти Гензельта, которая символически совпала для петербургской культуры с окончанием значительного периода.

И наконец, третий большой этап, связанный с расцветом русской фортепианной и композиторской школы Петербурга и приведший к всплеску «серебряного века русского пианизма», начался в 1890-е и завершился после Первой мировой войны и победы революции, резко оборвавшей стремительный подъем русско-европейской петербургской фортепианной культуры. С этого момента Петербург (и Россия) отъединяются от Европы и все больше превращаются в Макондо, а следующий XX век в отношении Петербурга с полным правом можно назвать «сто лет одиночества».

Не были ли причины этой самоизоляции фортепианной культуры Петербурга глубже, чем только политические смены режимов и правлений? Не заложен ли был в этом феномене некий экзистенциальный смысл? Трудно судить, но возможно, что для петербургской фортепианной культуры XIX–XX веков характерны определенные черты феномена, описанного Маркесом... Может быть, при всей парадоксальности, это сопоставление высветит некие сущностные явления, которые мы осторожно назовем чертами самоизолирующейся культуры.

Вслед за энергией первопроходцев, основывающих в удалении ото всех очагов культуры новое поселение, закладывающих основы нового мышления и нового (музыкального и не только) языка, приходит период постепенного замедления хода времен. И вот уже некогда новая культура попадает в заколдованный круг, временную петлю. Постоянно повторяются одни и те же роли и социальные амплуа: пианист-гастролер (Фильд), пианист-педагог (Гензельт), пианист-артист (Рубинштейн), пианист-композитор (Прокофьев); педагог авторитарный (Гензельт) и либеральный (Фильд, Виллуан); ученик-дилетант (Вильгельм фон Ленц, Елизавета Шереметева) и ученик-профессио-

нал (Чайковский, Прокофьев), ученик-догматик и ученик-бунтарь... Все эти типы отношений встречаются, конечно, и в других музыкальных культурах, но только в Петербурге, пожалуй, они постоянно повторяются, возвращаются вновь и вновь, закономерно и непреложно, с постоянством смены приливов и отливов, времен года и часов суток.

За Фильдом, веселым и беспечным «дедушкой русского пианизма», воспитавшим походя Карла Майера, Михаила Глинку, Александра Дюбюка, Александра Виллуана и других, пришел черед строгого, педантичного и авторитарного Адольфа фон Гензельта. Он довел до возможного предела систему законов фортепианной игры, дисциплину и методичность фортепианного обучения, хотя — странное дело! — воспитал очень мало артистов первого ранга. Зато его ученики — Стасов, Серов, Зверев, Канилле — стали теми культурными деятелями, которые передали эстафету петербургского пианизма следующим поколениям.

В созданной Антоном Рубинштейном Санкт-Петербургской консерватории работали рука об руку ученик Фильда Александр Виллуан, воплотивший либеральные принципы своего учителя, когда занимался с братьями Рубинштейнами, и строгий методист и авторитарный педагог Теодор Лешетицкий. Сам же Рубинштейн своей бурной артистической натурой не вписывался ни в какую систему. Оппозиционно настроенный по отношению к Рубинштейну Балакирев сам был гениальным пианистом, но тоже по типу педагогики совмещал либеральную и авторитарную системы преподавания.

Как в политической жизни России, так и в ее фортепианной культуре либерально-демократическая и авторитарная системы правления сменялись одна за другой, а порой и причудливо совмещались. Удивительно постоянство сюжетов, постоянно сохраняющиеся роли пианистов и педагогов, можно даже сказать, типы педагогов и типы пианистов, которые делятся на две модели: авторитарная (Гензельт — Лешетицкий — Есипова — Гляссер — Николаев) и либеральная (Фильд — Александр Виллуан — Антон Рубинштейн — Blumenfeld). В конце XIX века обмен с европейскими странами не прекращался, но его темп все более замедлялся. Когда в 1887 году в честь 25-летия Санкт-Петербургской консерватории вновь вернувшийся в нее в качестве ректора Антон Рубинштейн предложил ее реформу и пригласил видных европейских музыкантов в качестве профессоров (ими должны были стать Сен-Санс, Иоахим, Брамс), ни один из них не приехал. Пришел только Адольф Гензельт, который проработал в консерватории один семестр, отпраздновал в ее стенах пятидесятилетний

юбилей своей творческой деятельности в России и был с почетом отправлен на пенсию.

В 1890–1910-х годах иностранные музыканты-пианисты находили себе место уже на периферии петербургской фортепианной культуры, как И. А. Гляссер или Ф. М. Блуменфельд. Первый, приехав из Волыни и Кракова, основал собственную частную музыкальную школу в Кронштадте, которая была преобразована затем в Высшие музыкальные курсы, расположенные в центре Петербурга, и наконец завершил свою педагогическую деятельность в Пушкине (Царском Селе), основав там Царскосельскую консерваторию. Его учеником был Шостакович. Второй, приехав из Елисаветграда и Вены, был профессором Петербургской консерватории и дирижером Мариинского театра на протяжении 25 лет, но не отмечен ни одним петербургским историком<sup>6</sup>. Переехав в Москву, он добился огромного признания там как профессор Московской консерватории.

Если не рассматривать такие вершинные имена в петербургской фортепианной школе, как Антон Рубинштейн или Теодор Лешетицкий — о них уже написано и сказано очень много, то заметны будут фигуры на первый взгляд менее значительные, но на самом деле сыгравшие свою подспудную роль в возникновении феномена петербургской фортепианной школы. Это ирландец Джон Фильд, немец Адольф фон Гензельт, поляки Игнатий Гляссер и Феликс Блуменфельд. Хотя за ними стоят их национальные фортепианные школы, их можно считать основателями петербургской русско-европейской школы пианизма.

Нас не должно смущать, что фигуры эти стоят, на первый взгляд, на обочине музыкальной истории, что их значение несопоставимо с ролью великих петербургских музыкантов. Такие «маргинальные», выпадающие из общего хода исторического процесса личности вообще чрезвычайно типичны и характерны для русской культуры. Зачастую именно они определяют музыкально-исторический процесс. По аналогии с литературными персонажами их хочется назвать «лишние люди» русской музыки, но мы понимаем, что эти «лишние» персонажи как раз самые необходимые и нужные для развития истории личности. Их маргинальность заключается как раз в том, что, опережая свою эпоху, они создают идеи, необходимые будущему.

В русской (петербургской) литературе подробно описан феномен «лишних людей». Белинский в своей рецензии на «Героя нашего времени» подробно описал это явление в отношении пушкинского Онегина и лермонтовского Печорина и, полемически заостряя свою мысль и защищая своего героя, писал: *«Итак — «Герой нашего времени» —*

*вот основная мысль романа. В самом деле, после этого весь роман может почесться злою иронией, потому что большая часть читателей наверное воскликнет: «Хорош же герой!» — А чем же он дурен? — смеем вас спросить. <...> Вы говорите против него, что в нем нет веры. Прекрасно! Но ведь это то же самое, что обвинять нищего за то, что у него нет золота: он бы и рад иметь его, да не дается оно ему. И притом, разве Печорин рад своему безверию? Разве он гордится им? Разве он не страдал от него? Разве он не готов ценою жизни и счастья купить эту веру, для которой еще не настал час его?.. Вы говорите, что он эгоист? — Но разве он не презирает и не ненавидит себя за это? Разве сердце его не жаждет любви чистой и бескорыстной?.. Нет, это не эгоизм: эгоизм не страдает, не обвиняет себя, но доволен собою, рад себе. Эгоизм не знает мучения: страдание есть удел одной любви. Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля, пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы небесной любви... Этому человеку стало больно и грустно, что его все не любят, — и кто же эти «все»? — пустые, ничтожные люди, которые не могут простить ему его превосходства над ними».*

Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов, — кажется, русская литература только и занималась тем, что исследовала феномен «лишнего человека».

Видится не случайным, а глубоко закономерным, что именно «маргиналы» сыграли главную роль и в русской музыкальной жизни. «Лишним человеком» чувствовал себя, вероятно, в России 1820–1830-х годов и Филд. Его светская жизнь «на два дома», апатия и пьянство — типичные русские черты. Гензельт, приехавший в Петербург как блестящий пианист и подающий надежды молодой композитор, за какие-нибудь 6 лет деградировал и превратился в сухого, желчного старика, занимавшегося только педагогикой (*только!* педагогикой). Боюсь сделать неверные обобщения, но кажется, что и Глинка, который всю жизнь предавался сибаритству, и Антон Рубинштейн, и Балакирев могли бы сделать гораздо больше, не преодолевая они постоянного сопротивления консервативной общественной среды.

Эта типичная черта ярко проявилась и в отношении в России XIX века к иностранным музыкантам. Вот как прекрасно описал этот феномен Н. Финдейзен в 1899 году в статье, посвященной 10-летию со дня смерти Адольфа Гензельта: «Петербург издавна служил притягательной силой для иностранных музыкантов. Многие у нас

создали свою славу, многие нажили или наживали себе деньги; немало из них подолгу оставались в России и даже, обжившись, переходили в русское подданство и становились неотъемлемой частью нашего, в старину *мало обширного мира* (курсив мой, — О. С.). Не говоря уже о таких художниках, как Берлиоз, Лист, Шуман и Вагнер, приезжавших сюда с концертами, не говоря, конечно, о целом ряде менее знаменитых, второклассных музыкантов и певцов, достаточно вспомнить имена Арайи, Боальдые, Кавоса, Маурера, Направника, Паизиелло, Раупаха, Сарти и Чимарозы, явившихся к нам из-за рубежа, чтобы согласиться с тем фактом, что в Петербурге и в России вообще всегда была какая-то притягательная сила для иностранцев»<sup>7</sup>.

Рассуждая об общности судеб пианистов Фильда, Майера и Гензельта, Финдейзен отмечает: «Все трое вполне сроднились со своим новым отечеством, тяготение к которому было столь велико (я даже сказал бы, что Россия их так восала), что они даже не пытались оторваться от нее, не думали приняться за общественную деятельность за границей <...> и, странное дело, не успевал почти такой артист переселиться в Россию, не успевал он «благополучно» и с достатком устроиться, стать знаменитым в известных кружках — *его деятельность переставала дышать воздухом художественной свободы, он точно переставал общаться с внешним художественным миром, переставал интересоваться его успехами, его поступательным движением*. Раз он достигал этого благополучия, он держался его. И Фильд, и К. Майер, и Гензельт — все трое оставили свою карьеру концертного виртуоза; они ограничились хорошо оплачиваемыми уроками, творчество постепенно переставало их привлекать. И еще более удивительно, что, несмотря на огромную популярность у нас подобных личностей, несмотря на то, что их уроков искали и дорожили ими (так предписывала мода!), не успевал такой артист сойти в могилу — он точно навсегда вычеркивался из памяти толпы, даже из памяти музыкантов»<sup>8</sup>.

Финдейзен точно подметил и впервые описал все симптомы феномена «петербургского одиночества» иностранца-музыканта. Но он не обратил внимание на то, что вообще петербургский музыкант, пианист и педагог, независимо от того, был он иностранцем или нет, был обречен на такое же положение. Кажется порою, что Глинка, Мусоргский, Балакирев, Бородин и даже Римский-Корсаков были в конце творческого пути вытеснены на обочину музыкальной жизни и точно «перестав дышать воздухом художественной свободы», задыхались, прекратив общаться с внешним миром. Сражаясь с общественной

рутиной, «филистерством», жили, творили и умирали «русские давидсбюндлеры» — Антон Рубинштейн, Петр Ильич Чайковский — и Лурье, Ребиков, Обухов.

Но история и природа не двигаются только по вершинам. Скромные, «второстепенные» музыканты-иностранцы сыграли очень важную, магистральную роль в подготовке блестящего расцвета русской фортепианной школы, который, вопреки всему, наступил в начале XX века, перед Первой мировой войной и русской революцией.

Их роль огромна, но главное значение их фортепианной педагогики — в воспитании следующих поколений великих русских пианистов и композиторов XIX — начала XX века: Фильд сформировал пианизм Глинки, Гензелът заложил основы фортепианного стиля Балакирева и Чайковского, Римского-Корсакова, Скрябина и Рахманинова, Гляссер был первым учителем Шостаковича. Теодор Лешетицкий стоит у истоков той линии, которая привела к возникновению феномена пианизма Прокофьева.

«Новое русское музыкальное возрождение» начала XX века (а именно так хочется назвать этот период вслед за другими национальными «новыми ренессансами» — итальянским *Risorgimento*, испанским *Renacimiento*, английским *The New English Musical Renaissance*) оказало мощное воздействие на европейскую музыкальную культуру XX века. И тут приехавшие в Россию и разделившие вместе со своими русскими друзьями «сто лет одиночества» иностранные коллеги, пусть и после смерти, вырвались в новый, открытый, свободный музыкальный мир. Но в погружившимся в сон после отъезда Прокофьева, Стравинского, Рахманинова, Шостаковича, Лурье Петербурге вновь возобладал романтизм.

Пытаясь сформулировать, что определяет Петербург как форму духовной жизни («Любек как форма духовной жизни» — так назвал свое эссе Томас Манн), понимаешь, что это продленный романтизм. XX век, во всяком случае его первая половина, для Петербурга стал своеобразным «продленным XIX веком», а наш город оставался, по образному выражению одного ученого, «заповедником романтизма». Того романтизма, который в Петербурге постепенно утрачивал свою жизненную силу и становился «гипсовой моделью» в духе садово-парковой скульптуры.

Возможно, такая заикленность на романтизме и определила причины того, что следующий век стал в своей основе не просто «ста годами одиночества» фортепианной музыки в Петербурге, а дважды, если не трижды «ста годами». Ведь понятно, что сто лет — это условная

цифра, у Маркеса это на самом деле 120 лет. Для Петербурга и его фортепианной музыки это, возможно, трижды сто лет — с 1703-го до 2003-го, и далее. И так будет до тех пор, пока не изживутся здесь все приметы «мифологического времени» — повторяемость сюжетов и имен, ритуальное («круговое») время, время «застывающее» и внезапно ускоряющееся. До тех пор, пока, может быть, как постоянно твердят все петербургские эсхатологические мифы, вихрь (наводнение), не сметет с лица земли и весь фортепианный мир Петербурга, и весь этот город. Пока последний пианист не сыграет последнее произведение, написанное последним композитором Петербурга.

## 2

# ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА. ФЕНОМЕН ПЕРЕКРЕСТКА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ВЛИЯНИЙ<sup>9</sup>

Прежде чем говорить о фортепианной музыке Петербурга, города, который английский журналист в 1869 году несколько неожиданно для нас назвал «Пианополисом» — городом фортепиано, скажем несколько слов о том термине, который был применен к литературе: «петербургский текст». Что определяло особый характер Петербурга? Что скрывается за этим метафорическим понятием? Об особенностях петербургского контекста и текста размышляли несколько поколений исследователей — художник и искусствовед Александр Бенуа<sup>10</sup> и историк Николай Анциферов<sup>11</sup>, литературоведы Юрий Лотман<sup>12</sup> и Владимир Топоров<sup>13</sup>, философ Константин Исупов<sup>14</sup>. Все они выделяют такие черты, свойственные петербургской культуре, как:

- множественность национальных и социальных культур;
- следование «европейской» модели, своеобразно преломляемой;
- положение посредника между русской и западной культурами;
- «утопичность», экспериментальный характер;
- оппозиционность по отношению к старой столице, Москве;
- «искусственность», «умышленность», неорганичность;
- пестрота и эклектичность, парадоксально сочетающиеся со стремлением к единообразию.

Рассмотрим некоторые из этих черт отдельно.

Отличительной особенностью Северной столицы Российской империи с момента ее основания была *множественность* национальных и социальных культур, которые переплавлялись здесь воедино, сохра-

няя каждая свою самобытность и одновременно чужеродность по отношению к остальной России.

В 1830–1880-х годах в Петербурге жили немцы, французы, шведы, англичане, финны, эстонцы, поляки. Как полагают современные исследователи, эта пестрота петербургского населения объяснялась тем, что в России Петербург был представителем Европы, а в Европе представлял Российскую империю, огромную, растянувшуюся в трех частях света — Европа, Азия и Америка (Аляска) — и разнообразную в культурном и социальном отношении державу.

В Петербурге работали, уживаясь одновременно, итальянская, французская и немецкая театральные труппы. В городе выходили немецкие и французские газеты, которые читали жители немецкой и французской общин, сложившихся в устойчивые социальные образования уже в XVIII веке. В XIX веке потоки эмигрантов из Европы увеличились. Если в конце XVIII сюда бежали потомки аристократов из революционной Франции, то после войны 1812 года усилился приток жителей из Германии и Австрии. Российская империя присоединила Польшу, Лифляндию, Восточную Пруссию, и жители балтийских стран со своей культурой влились в поток социальной миграции в Петербурге.

Множественность национальных культур естественно сочеталась со множественностью социальных слоев. Н. В. Гоголь, приехавший в Петербург в 1828 году из Полтавы, изумлялся: «Трудно схватить общее выражение Петербурга. Есть что-то похожее на европейско-американскую колонию; так же мало коренной национальности и так же много иностранного смешения, еще не слившегося в плотную массу. Сколько в нем разных наций, столько и разных слоев общества. ...аристократы, служащие чиновники, ремесленники, англичане, немцы, купцы — все составляют совершенно отдельные круги, редко сливающиеся между собою, больше живущие, веселящиеся невидимо для других»<sup>15</sup>.

Из всех русских городов Петербург выделялся своей *«европейской сущностью»*. Это был город, изначально задуманный как *европейская столица*. В устойчивых метафорах, определявших название этого города, уже отражена его «чужеродность», следование иностранной модели. Столицу Российской империи называли «Северная Венеция», «Новый Амстердам» и даже «Северная Пальмира», подчеркивая его европейскую и всемирную сущность. Образ Петербурга как города-посредника между русской и западной культурами, «окна в Европу», вероятно, одним из первых в литературе во-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)