

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Станиславчик Зинаида Александровна

КОНЦЕПТЫ «КОМПОЗИТОР» И «ИСПОЛНИТЕЛЬ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ  
В.Ф. ОДОЕВСКОГО

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Музыка»

Научный руководитель:

Огаркова Наталия Алексеевна  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры  
междисциплинарных  
исследований и практик  
в области искусств СПбГУ

---

подпись, дата

Санкт-Петербург  
2016

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. «КОМПОЗИТОР» И «ИСПОЛНИТЕЛЬ»: О ПОНЯТИЯХ «ГЕНИЙ», «ТАЛАНТ», «ВДОХНОВЕНИЕ».....	13
§ 1. «Композитор»: о понятии «гений».....	13
§ 2. «Исполнитель»: о понятиях «гений», «талант», «вдохновение».....	18
ГЛАВА 2. «КОМПОЗИТОР» И «ИСПОЛНИТЕЛЬ»: ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА.....	25
§ 1. «Новое искусство» против итальянских «кринолинов».....	25
§ 2. Об исполнительском профессионализме.....	39
ГЛАВА 3. «ОБРАЗ» ПЕВЦА И ИНСТРУМЕНТАЛИЗСТА-ВИРТУОЗА В ТРАКТОВКЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО.....	40
§ 1. О мастерстве певца и его сценической «роли».....	40
§ 2. Итальянский вокал и сценическая практика.....	47
§ 3. О романтическом образе музыканта-исполнителя.....	51
§ 4. О «виртуозности» и виртуозах.....	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	63
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:.....	67

## ВВЕДЕНИЕ

Князь Владимир Фёдорович Одоевский (1804 – 1869) – одна из наиболее ярких и своеобразных фигур в отечественной литературе, философии, музыкознании, истории музыкальной критики XIX века. После окончания Московского университетского благородного пансиона Одоевский перешел на государственную службу и в последующие годы жизни сменил множество поприщ: переехав в Петербург в 1826 году поступил на службу в Цензурный комитет Министерства внутренних дел, с 1846 года по 1861 год являлся помощником директора Императорской публичной библиотеки (ныне – Российская национальная библиотека), а также директором Румянцевского музея.

За свою неугасающую жажду знаний среди современников Одоевский получил кличку «Фауст», что в целом весьма точно соответствовало реальности, ведь поле интересов Одоевского отличалось чрезвычайной широтой, а деятельность разнообразностью. Одоевский был человеком универсальных талантов и знаний энциклопедических масштабов. Он оставил после себя богатое публицистическое и литературное наследие, в частности философский роман «Русские ночи» (1844), известную сказку «Городок в табакерке» (1834), «Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук о кухонном искусстве» (публиковались в «Литературной газете с 1844 года) и др. Одоевского не раз относили к «русским гофманистам» за превалирующую эстетику романтизма, которой проникнуты его новеллы, повести и сказки, утопические и фантастические произведения. Помимо этого, он проявил себя как незаурядный музыкант-любитель, занимался композицией, теорией музыки (создал труд «Музыкальная грамота, или основания музыки для немусыкантов», 1868) и музыкальной эстетикой. Ему принадлежат эстетические трактаты «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» (1825) и «Гномы XIX века» (1825), работа над которыми началась незадолго до смерти,

и завершить их Одоевский так и не смог. Уникальная в своем роде универсальность личности так же проявлялась в интересе Одоевского к проблемам музыкальной акустики. Стоит упомянуть о том, что он изобрел энгармонический кабинетный орган (клавицин), процесс создания и особенности которого запечатлел в заметке «Русский простолоюдин»<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что Одоевский не являлся профессиональным музыкантом, сфера его музыкально-критической деятельности оказалась весьма обширной, а работы в данной области крайне востребованы<sup>2</sup>. Он публиковался в самых крупных периодических изданиях своего времени — «Северная пчела», «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», «Санктпетербургские ведомости», «Прибавление к Московскому телеграфу», «Московский наблюдатель», «Московские ведомости», «Литературная газета», «Энциклопедический лексикон». Помимо этого, он сотрудничал с пушкинским «Современником» и другими изданиями. Его статьи охватывали различные жанры (анонс, рецензия) и отражали многие аспекты современной музыкальной жизни: инструментальное и вокальное исполнительство, музыкальный театр, включающий оперные произведения, композиторская деятельность классиков и современников. Одоевским написан ряд статей, посвященных творчеству В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Г. Берлиоза, В. Беллини, М. И. Глинки, А. Н. Верстовского. В связи с плодovitостью и увлеченностью вопросами музыкальной философии и критики, а также погруженностью в исторический, культурный и эстетический контекст, деятельность Одоевского является своего рода отражением, существовавшей в эпоху романтизма, музыкально-критической практики первой половины XIX века.

Степень изученности музыкально-критической деятельности Одоевского на сегодняшний день только на первый взгляд представляется

---

<sup>1</sup>См. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. ст., примеч. Г. Б. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 481—482.

<sup>2</sup>См. Финдейзин Н. Ф. Русская музыкальная газета. 1903. №16. Стб. 433—437. Цит. по: Ходыревская, Л. А. «Очерки по истории музыкальной критики» Н. Ф. Финдейзена фундамент изучения истории становления и развития мысли о музыке в России, 2008 - <http://scientific-notes.ru/pdf/005-21.pdf> (дата обращения 20.05.2015)

исчерпанной. Следует упомянуть издание «В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие», опубликованное в 1956 году под редакцией Г. Б. Бернандта, и представляющее собой собрание музыкально-критических статей и рецензий, фрагментов, новелл, личной переписки Одоевского с современниками. Во вступительной статье к данному изданию Бернандта «В. Ф. Одоевский – музыкант» содержится довольно обширный свод данных биографического толка, обращается внимание на некоторые литературные произведения писателя, освещаются его политические и эстетические взгляды, отношения с современниками (В. К. Кюхельбекером, Ф. В. Булгариным, В. Г. Белинским и др.). Бернандт подробно анализирует литературные, музыкальные и другие предпочтения, создавая некий образ Одоевского как человека, принадлежавшего своему времени, вписанного в исторический, социально-политический и культурный контексты. Но, очевидно то, что анализ музыкально-критической деятельности Одоевского, предпринятый Бернандтом, не свободен от «советизмов», оценки публикатора явно нуждаются сегодня в пересмотре, необходимо также уточнение источников, проверка информации (Бернард грешит неточностями), а также более объективный взгляд на творчество Одоевского с позиций сегодняшнего времени.

Ю. А. Кремлёв в трехтомном издании «Русская мысль о музыке» (1935) отмечает важность и особенность влияния Одоевского на пропаганду творчества русских композиторов, например, Глинки. Но и эта работа, без сомнения, сегодня устарела. Кроме того, Одоевский упоминается в книге А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» (1927), ему уделяется внимание в работе Т. Н. Ливановой «Оперная критика в России» (в 2-х томах, 1981), где отмечается неоспоримый вклад Одоевского в развитие данной области музыкально-критической мысли, но и в этом случае необходима «переоценка ценностей».

Музыкально-критическим и литературным творениям Одоевского, а также его личностным качествам, посвящены отдельные труды и собрания

сочинений. Среди них: «В память о князе Владимире Фёдоровиче Одоевском» (1869), где содержатся воспоминания и рассказы Н. В. Путяты, К. А. Тимирязева и др., «Князь В. Ф. Одоевский в критике и мемуарах» Н. Ф. Сумцова (1884), «Одоевский В. Ф. Записки для моего праправнука. Повести. Статьи. Письма. Критика и воспоминания современников. Московские адреса» (сост. и вступ. ст. В. И. Сахарова, 2006), а также труды В. Г. Белинского «Сочинения кн. В. Ф. Одоевского» (Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955. С. 297—323), П. Н. Сакулина «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский» (Т.1. Ч. 1—2. М., 1913), Ю. В. Манна «В. Ф. Одоевский и его «Русские ночи»» (в кн.: «Русская философская эстетика». М., 1969).

В данной работе так же привлекаются труды отечественных и зарубежных музыковедов, помогающие выстроить причинно-следственные связи, исторические и культурно-эстетические взаимодействия, создать контекст и плацдарм для эффективного анализа работ Одоевского в условиях современной научной реальности.

Одним из таких трудов является книга известного отечественного музыковеда, доктора искусствоведения и профессора Московской консерватории Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII—начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика» (1996). Данная работа дает возможность соотнести ряд понятий, касающихся проблем музыкального профессионализма, концептов «композитор—исполнитель», актуализованных в данной квалификационной работе.

Так же в качестве ценного источника для данного исследования был привлечен труд М. А. Сапонова, доктора искусствоведения и профессора Московской консерватории, под названием «Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы» (2004). Важность понимания самого термина «профессионализм» и его трактовки в различные исторические периоды, играет для нас огромное значение. В данном случае, исследуя музыкальную культуру эпохи средневековья, Сапонов ссылается на знаменитого советского фольклориста П. Г. Богатырёва и привлекает понятие «профессионализма» в

тесной связке с фольклорным творчеством. На почве этого сравнения народного и профессионального искусства, мы находим некоторое объяснение исходного смысла самых явлений – «профессиональный музыкант», «профессионализм», «профессионал». Эти выводы помогают в процессе данного дипломного исследования объяснять сходные понятия в контексте музыкальной критики В. Ф. Одоевского.

В данной дипломной работе представлены музыкально-критические рассуждения Одоевского, касающиеся отдельных персоналий истории музыки. В частности, Глинки, личность которого имела важное значение для критика как синоним огромного раскрывающегося потенциала русской музыки. Ввиду этого факта, невозможно было не затронуть в работе позицию американского ученого Ричарда Тарускина, касающуюся данного вопроса и представленную в книге «Defining Russia musically» (1997). В данном основательном исследовании Тарускин так же, как и ранее Одоевский, на которого автор ссылается, обсуждает вопрос специфики музыкального языка Глинки как основы русской национальной оперы.

Несмотря на ряд трудов, многие аспекты музыкально-критической деятельности Одоевского на сегодняшний день всё еще остаются недостаточно изученными.

*Цель работы:* исследование концептов «композитор» и «исполнитель» в музыкально-критической деятельности Одоевского.

*Задачи работы:*

1. рассмотреть понятия «гений», «талант», «вдохновение», «творчество» в качестве смысловых констант феномена «композитор—исполнитель»;
2. акцентировать внимание на трактовке Одоевским понятия музыкального профессионализма в области композиторского и исполнительского творчества;
3. выявить отношение Одоевского к решению проблемы вокально-исполнительского мастерства оперного певца;

4. дать характеристику образа музыканта-инструменталиста романтической эпохи;
5. акцентировать внимание на решении Одоевским проблемы виртуозного исполнительства.

К основным источникам данной работы относятся статьи Одоевского, где рассматривается феномен «композитора», начиная с классиков и заканчивая современниками. Среди них статьи, посвященные творчеству Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Винченцо Беллини, Гектора Берлиоза, Рихарда Вагнера, Михаила Ивановича Глинки: «Сотворение мира Гайдна. – «Колокол» Шиллера. – Концерт г. Ромберга»<sup>3</sup>, «Еще о представлении «Нормы»<sup>4</sup>, «Берлиоз в Петербурге»<sup>5</sup>, «Первый концерт Вагнера в Москве 13 марта»<sup>6</sup>, «Вагнер в Москве»<sup>7</sup>, «Рихард Вагнер и его музыка»<sup>8</sup>, «Новая Русская опера: Иван Сусанин»<sup>9</sup>, «Русская или итальянская опера?»<sup>10</sup>.

Также в качестве материала используются критические статьи и рецензии Одоевского, посвященные концертной деятельности гастролировавших и работавших в Петербурге музыкантов-инструменталистов: бельгийских скрипачей Александра Жозефа Арто и Анри Вьётана, немецкого композитора и пианиста Адольфа фон Гензельта, братиславского скрипача Миксы (Михаила) Гаузена, норвежского скрипача и композитора Уле Булля, бельгийского виолончелиста и композитора Адриена

---

3Впервые статья «Письма в Москву о Петербургских концертах. VI. Сотворение мира Гайдна.—«Колокол» Шиллера.—Концерт г. Ромберга» опубликована: Санктпетербургские ведомости. 1839. № 58. 12 марта.

4Впервые статья «Еще о представлении «Нормы» опубликована: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 23 октября. 1837. № 43.

5Впервые статья «Берлиоз в Петербурге» опубликована: Санктпетербургские ведомости. 1844. № 49. 2 марта.

6Впервые статья «Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта» опубликована: Наше время. 1863. № 57.15 марта.

7Впервые статья «Вагнер в Москве» опубликована: Современная летопись (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»). 1863. № 8. Март. С. 13.

8Впервые статья «Беспристрастный. Рихард Вагнер и его музыка» опубликована: «Современная летопись»(воскресные прибавления к «Московским ведомостям»). 1863. № 11, Апрель. С. 11.

9Впервые статья «Новая русская опера: Жизнь за царя. Музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена» опубликована: Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1837. 30 января.

10Впервые статья «Русская или итальянская опера?» опубликована: Москва. 1867. № 70. 29 марта.



Франсуа Серве. Творчеству этих музыкантов посвящены следующие музыкально-критические статьи Одоевского: «Арто и Люилье»<sup>11</sup>, «Музыкальные надежды»<sup>12</sup>, «Вьётан и Арто»<sup>13</sup>, «Скрипач Арто»<sup>14</sup>, «Музыкальные вечера Арто»<sup>15</sup>, «Смесь»<sup>16</sup>, «Смесь. Гензелът»<sup>17</sup>, «Последний концерт Рубинштейнов»<sup>18</sup>, «Тальберг. – Концерт Филармонического общества. Виолончелист Серве»<sup>19</sup>, «Виолончелист Серве. – Исторические концерты»<sup>20</sup>, «Еще об Уле Булле»<sup>21</sup>, «О завтрашнем концерте Уле Булля»<sup>22</sup>, «Уле Булль в Москве»<sup>23</sup>, «Концерт Г. Гаузера»<sup>24</sup>.

С помощью анализа данных текстов Одоевского становится возможным выявить отношение критика к проблеме профессионализма, определяющей смысловые доминанты концептов «композитор» и «исполнитель», охарактеризовать контекст, где используются первоначально важные для данного дискурса понятия — «гений», «талант», «творчество», «вдохновение», «профессионализм».

---

11Впервые статья «Арто и Люилье» опубликована: Северная пчела. 1836. № 241. 21 октября.

12Впервые статья «Музыкальные надежды» опубликована: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 2. 9 января.

13Впервые статья «Вьётан и Арто» опубликована: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. № 11. 12 марта.

14Впервые статья «Любитель музыки. Скрипач Арто» опубликована: С. Петербургские ведомости. 1842. № 64. 20 марта.

15Впервые статья «Любитель музыки. Музыкальные вечера Арто» опубликована: С. Петербургские ведомости. 1842. № 67. 24 марта.

16Впервые статья «Смесь» опубликована: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. № 10.5 марта.

17Впервые статья «К. В. О. Гензелът» опубликована: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. № 12. 19 марта.

18Впервые статья «Последний концерт Рубинштейнов (30-го марта в два часа пополудни, в доме Энгельгардта, у Казанского моста)» опубликована: Русский инвалид. 1844. № 69.30 марта.

19Впервые статья «Письма в Москву о Петербургских концертах. III. Тальберг.— Концерт Филармонического общества.— Виолончелист Серве» опубликована: Санктпетербургские ведомости. 1839. № 48.1 марта.

20Впервые статья «Письма в Москву о Петербургских концертах. IV. Виолончелист Серве. — Исторические концерты» опубликована: Санктпетербургские ведомости. 1839. № 50. 3 марта.

21Впервые статья «Любитель музыки. Еще об Оле Булле» опубликована: Северная пчела. 1838. №45. 2 марта.

22Впервые статья «Любитель музыки. О завтрашнем концерте Оле Булля» опубликована: Северная пчела. 1838. № 50.3 марта.

23Впервые статья «Любитель музыки. Оле Булль в Москве» опубликована: Северная пчела. 1838. № 74.1 апреля.

24Впервые статья «Любитель музыки. Концерт г. Гаузера, 5-го марта, в понедельник, в 8 часов, в зале г-жи Энгельгардт» опубликована: Русский инвалид. 4 марта. 1845. №49.

Равнозначное место в данной работе занимают статьи Одоевского, в которых содержится оценка профессионализма, наличие, по мнению критика, необходимых качеств для оперного певца, и вокального творчества в целом. Избранные герои критика: Эмма Лагруа, Александр Олимпиевич Бантышева, Генриетты Карл, Михаил Сарриотти.

Цитируемые фрагменты, касающиеся творчества данных певцов и приведенные в качестве опорного материала в работе, содержатся в следующих статьях Одоевского: «Лагруа в роли Донны Анны»<sup>25</sup>, «О спектакле 10 апреля и о Бантышеве»<sup>26</sup>, «Русский певец Михаил Сарриотти»<sup>27</sup>, «Итальянский театр. Дон Жуан – опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти»<sup>28</sup>, «Немецкий театр. Дон Жуан опера Моцарта, представленная в Александрийском театре 22 октября, в бенефис г-жи Карл»<sup>29</sup>, «Еще о представлении Нормы»<sup>30</sup>, «Концерт г-жи Александровой»<sup>31</sup>, «Русская или итальянская опера?»<sup>32</sup>.

В данной работе на примере избранных для анализа текстов удается высветить актуальные проблемы музыкальной критики первой половины XIX века: специфику романтического типа музыканта-виртуоза, «роли» и мастерство оперного певца, особенности итальянской вокальной школы, музыкальные вкусы читательской аудитории Одоевского. Постановка основной проблематики расширяет представление современного

---

25Впервые статья «Лагруа в роли Донны Анны» опубликована: Советская музыка. 1955. № 10. Копия рукописи с поправками и вставками Одоевского хранится: РО ГЦММК. № 415; чистовая неоконченная копия — там же. № 416.

26Впервые статья «О концерте 10-го апреля и о Бантышеве» опубликована: Северная пчела. 28 марта. 1833. № 69, за подписью «П. Экономический». О принадлежности Одоевскому этого псевдонима см. *Бернард Г. Б. В. Ф. Одоевский. Литературно-музыкальное наследие* / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. М., 1956. С. 543—544.

27Бернард, Г. Б. В. Ф. Одоевский. Литературно-музыкальное наследие // Там же. С. 249—250.

28Впервые статья «Итальянский театр. Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти» опубликована: Прибавление к Московскому телеграфу. 1825. № 4. Февраль. С. 62—67.

29Впервые статья «Наблюдатель. Немецкий театр. Опера Дон Жуан Моцарта, представленная на Александрийском театре 22-го октября, в бенефис г-жи Карл» опубликована: Северная пчела. 1833 № 245. 28 октября.

30См. примечание № 4.

31Впервые статья «Концерт г-жи Александровой» опубликована: Московские ведомости. 1867. № 69. 28 марта.

32Впервые статья «Московский обыватель. Русская или итальянская опера?» опубликована: Москва. 1867. № 70. 29 марта.

музыкознания о процессах развития музыкального искусства в целом, и, в частности, музыкального творчества, инструментального и вокального исполнительства XIX века. Заявленная проблематика на избранном материале (текстах Одоевского) практически не исследовалась, что определяет *актуальность* данной работы.

Для совершенствования профессиональной современной музыкальной критики, на наш взгляд, так же может оказаться полезным более подробное и глубокое изучение данной области музыкознания. Неоспоримое место в процессе развития этой области занимала личность Одоевского и его музыкально-критические работы. На многие термины и понятия, как будет показано в дальнейшей работе, используемые критиком для характеристик профессиональных качеств композиторов и исполнителей, на сегодняшний день наложен негласный мораторий. Выявление первоначальных смыслов, привносимых Одоевским в данные понятия в соответствующей ему эстетико-культурной манере, способно вывести отношение к данным понятиям сегодня на более объективный уровень понимания. Проследив пути изменения смысловых нагрузок и оттенков данных понятий в контексте концептов «композитор» и «исполнитель», современный музыкальный критик становится способным к более глубокому анализу и сравнению критериев качества музыкального мастерства и профессионализма в современной и исторической перспективах.

Данная дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, и снабжена списком литературы.

Во *Введении* дается краткое описание профессиональной деятельности Одоевского, его научных интересов, а так же осуществляется необходимый сжатый обзор основных публицистических и художественных произведений, представляющих безусловный интерес для данного дипломного исследования; перечисляются основные периодические издания, где публиковались музыкально-критические статьи, используемые в качестве основного материала для данной работы, и другие литературные

произведения Одоевского; определяются цели и задачи работы; дается краткий анализ основной литературы по избранной теме с акцентом на ее ценности, объективности и информативности в условиях контекста исследования; представлен обзор источников — разного рода статьи Одоевского.

*Первая глава «"Композитор" и "исполнитель": о понятиях "гений", "талант", "вдохновение"»* ориентирована на выявление и формирование представлений об основных элементах понятийного аппарата, который выстраивает Одоевский. Основной задачей является обнаружение и прояснение контекста, в котором критик использует необходимые для данного дипломного исследования понятия — «гений», «творец», «творчества», «талант», «вдохновение». Мы оцениваем эти понятия, существующие в контексте трудов Одоевского, с двух возможных точек зрения – современной и аутентичной, определяя их значение, многоуровневые смыслы, контекст их использования. Материал, рассматриваемый в данной главе, дает возможность отойти от привычных и современных нам норм употребления терминов, и проникнуть в мир музыкальной критики Одоевского, для которого данные понятия являлись основой и неотъемлемой частью объяснения с читателем.

*Вторая глава «"Композитор" и "исполнитель": проблемы профессионализма»* посвящена основным проблемам, связанным с типом музыканта-профессионала и профессионализма как явления в музыкально-историческом аспекте. Акценты на данной проблематике расставлены в статьях Одоевского в косвенной форме, не прописаны критиком дословно, но в процессе анализа литературных текстов становится очевидным, что Одоевского неизменно волновали данные аспекты музыкального творчества. В текущей главе рассматриваются критерии, по которым Одоевский оценивает мастерство, профессионализм композиторов и исполнителей — оперных певцов и инструменталистов. В ходе анализа и выявления данных критериев мы находим некоторые схожие моменты, которые должны были

быть, согласно Одоевскому, присущи любому музыканту-профессионалу. А так же мы обнаруживаем частные и специфические для каждой области музыкального творчества характеристики, которые Одоевский неизменно обязывает музыканта иметь.

В Третьей главе «"Образ" певца и инструменталиста-виртуоза в трактовке В. Ф. Одоевского» рассматривается «образ» исполнителя и композитора, выстраиваемый в ходе анализа критических работ Одоевского. Этот «образ» имеет свои характеристики, на формирование которых влияли философско-эстетические и мировоззренческие тенденции эпохи романтизма. В процессе анализа текстов выявляется взгляд Одоевского на музыканта-исполнителя как универсальную личность, личность романтической эпохи.

В *Заключении* в обобщающей форме представлены основные выводы работы.

## **ГЛАВА 1. «КОМПОЗИТОР» И «ИСПОЛНИТЕЛЬ»: О ПОНЯТИЯХ «ГЕНИЙ», «ТАЛАНТ», «ВДОХНОВЕНИЕ»**

В понятийный аппарат, используемый Одоевским в статьях, критик вводит такие определения как «гениальность», «талант», «вдохновенность», направляя их в адрес своих героев — «композиторов» и «исполнителей». Внимание данным понятиям стоит уделить в связи с тем, что для современной музыкальной критики они довольно давно и негласно находятся под запретом. Особенно это касается творчества композиторов или исполнителей XX—XXI веков. Причины подобной практики, по-видимому, скрываются в избегании современными критиками заложенной в данных понятиях субъективной окраски, или в нежелании представить читателю более четкие ориентиры относительно «гениев» и «талантов» сегодня. Что же касается музыкальной критики XIX века, и Одоевского как ее непосредственного участника, именно эти понятия являлись основными категориями высокой личной похвалы, выказывать которую не только не возбранялось, но считалось необходимым.

## § 1. «Композитор»: о понятии «гений»

Первая треть XIX века — эпоха, в рамках которой происходило становление Одоевского как музыкального критика, отмечена сменой культурных, эстетических и мировоззренческих декораций. В ней отчетливо проявился процесс отмирания классицизма и формирование романтических нравов и новых эстетических канонов. Одна глава в музыкальной истории сменяла другую.

Л. В. Кириллина посвящает заключительный раздел книги «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков» анализу финальной стадии эпохи классицизма, считая ее началом дату 11 апреля 1827 года. В этот день вышел номер «Берлинской музыкальной газеты» с сообщением о смерти Бетховена<sup>33</sup>. Одоевский, заявивший о себе как музыкальный критик в раннем возрасте (первые статьи датированы 1822 годом – ему всего 19 лет), находился на этом перекрестке, вследствие чего, вобрал в себя многое от «старого» классицизма и «нового» романтизма. Классицизм, важнейшей частью которого стали герои статей Одоевского – Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, будет всегда являться для критика неизменным образцом композиторского творчества, олицетворением понятия «гений» от музыкального мира. Понятия, привнесенного в эпоху романтизма, (частью которого являлся Одоевский), из уходящей классической эпохи<sup>34</sup>. Кириллина с вкрадчивой усердностью разбирает и прослеживает путь понятия «гений», его значение в эпоху классицизма, утверждая, что в смысловые характеристики этого понятия не привносилось ни пафоса, ни мистики, ни чего-то чудесно-божественного. Классицизм, как пишет Кириллина, подразумевал связь художника с неким «гением» или каким-то «добрым духом, внушающим человеку благие мысли и посылающим творческое вдохновение»<sup>35</sup>. Терминами «гений», «творец» пользуется и Одоевский в

---

33 Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. – С. 156

34 Там же. С. 124.

35 Там же.

наступившую и расцветающую эпоху романтизма, унаследовавшую от классицизма эти понятия. В определении их смысловой составляющей в трактовке Одоевского для нас существенно то, что его мировоззрение формировалось на рубеже эпох — классицизма и романтизма. И именно с этой позиции стоит рассматривать и оценивать многие суждения в его критических трудах.

Так, Одоевский был в числе многих слушателей, — дилетантов и профессионалов, — превозносивших Гайдна и его творчество. Гайдн — один из немногих композиторов, признанных в качестве некоей «вершины» уже при жизни. Но творчество Гайдна продолжало оставаться образцом «генияльности» и во времена Одоевского. *«Как чуден Гайдн! скоро столетие пройдет над его прахом, а он еще предстает пред нами полный силы и жизни; тысячи новых произведений явились после него, но музыкальное чувство человечества принесло их в тризну на его могиле. Разверните любое музыкальное произведение, не исключая произведений Моцарта, великого Моцарта, везде вы найдете или расположение инструментов, или особенные ритмы, иногда целую мелодию, заимствованные из богатой сокровищницы Гайдна, а до сих пор Гайдн все еще свеж, всегда находите в нем что-нибудь новое»*<sup>36</sup>, — так передал Одоевский свои впечатления после концерта Филармонического общества, где исполнялась оратория «Сотворение мира» — образец музыкального классицизма — Йозефа Гайдна.

Одоевский называет ораторию «Сотворение мира» «бессмертной»<sup>37</sup>. Это говорит нам не только о том, что он отдавал дань классику, но и о том, что критик видел в произведениях «гения» вневременную перспективу для следующих поколений композиторов, музыкантов и слушателей.

Статья, посвященная Гайдну, носит название «Сотворение мира Гайдна». Мы понимаем, что Одоевский, озаглавив таким образом статью,

---

<sup>36</sup>Одоевский В. Ф. Письма в Москву о Петербургских концертах. VI. Сотворение мира Гайдна.—«Колокол» Шиллера.—Концерт г. Ромберга // Одоевский, В. Ф. Литературно-музыкальное наследие / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернад. М., 1956. С. 189—190.

<sup>37</sup>Там же. С. 189.

отталкивался от названия оратории. Но отсутствие кавычек в названии произведения дает возможность предположить, что критик отказался от них не случайно. Гайдн возводится Одоевским до божества, способного «сотворить мир». Следовательно, параллель с божественным началом, композиторским талантом «от Бога», в данном случае вполне уместна. «<...> *Вы забываете о дани, которую он заплатил своему веку, желая изобразить музыкою и рыкание льва, и движение звезд, и дождь, и плескание рыб, и жужжание насекомых, — ибо все эти места, смотря на их странное назначение, прекрасны сами по себе; музыкальный инстинкт Гайдна был сильнее его искусственного вкуса*»<sup>38</sup>. По-видимому, Одоевский подразумевает под «данью», отданной Гайдном, его тридцатилетнее служение при дворе князей Эстерхази, наложившее на творчество композитора определенный отпечаток, заставлявшее его следовать определенным обязательствам в процессе сочинения музыки, немалая часть которой предназначалась для празднично-развлекательных событий двора. Но при этом, Одоевский отмечает то, что даже эти рамки не могли препятствовать проявлениям чутья и вкуса композитора, его творческому существованию вне времени и обязанностей придворной службы. Те произведения со «странным назначением», (т.е. прикладные), неотделимы от произведений, где Гайдн осваивал новые инструментальные и вокальные жанры, открывал новые пути в истории музыкального искусства. Наравне со зрелым творчеством ради творчества, «служебные» произведения так же уникальны, и созданы рукой «генияльного» мастера.

Одоевский слышит в музыке Гайдна в сущности то же, что, к примеру, отмечает Кириллина, рассуждая о классицизме и, в частности, о феномене художника. В иносказательной форме, к слову очень близкой по духу самому Одоевскому, Кириллина указывает на глубину, содержащуюся во всех произведениях Гайдна, но не всегда доступную для понимания при первом контакте с этой музыкой. Исследователь крайне образно объясняет этот

---

<sup>38</sup>Там же. С. 190.



феномен творчества Гайдна: *«Гайдн на самом деле порой чрезвычайно глубок, однако это глубина не океана или темного омута, а прозрачного горного озера: при поверхностном взгляде кажется, что дно близко, ибо отчетливо видны все камешки и водоросли, но это лишь иллюзия ясности и безмятежности – приглядевшись, можно заметить, что там, в глубине, происходят свои трагедии и драмы...»*<sup>39</sup>.

Главный герой статьи под названием «О концерте Филармонического общества данном в пользу вдов и сирот 23 декабря 1931 года»<sup>40</sup> – Л. Бетховен. Несмотря на то, что отношение Одоевского к личности композитора в тексте статьи вербально не выражено, но в его оценке произведения мы всё-таки без труда слышим интонацию вдохновенного восторга и преклонения перед мощью гения. На концерте, о котором Одоевский пишет – *«Не буду говорить о всех пьесах, разыгранных в сем прекрасном концерте, все они исчезли, или слились в моей памяти в одного Кориолана»*, – была исполнена увертюра «Кориолан» Бетховена<sup>41</sup>, в основу сюжета которой легло жизнеописание древнеримского полководца Гая Марция, изложенное в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха и использованное в одноименной пьесе Шекспира. О своих впечатлениях от бетховенского произведения Одоевский пишет в высшей степени художественным языком: *«Он один стоит передо мною, как колоссальный призрак души, посетивший наш мир для того, чтоб оставить ему в наследство свою тень, независимую и вечную, как вселенная»*<sup>42</sup>. И в данном случае, критик вряд ли имеет в виду именно исторического героя как такового. Одоевский подразумевает под местоимением «Он», на наш взгляд, тот музыкально-поэтический образ трагического персонажа, переданный гениальным Бетховеном средствами музыкального языка. Здесь перед нами образовывается крайне тонкая

---

39Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. С. 167.

40Одоевский В. Ф. О концерте Филармонического общества данном в пользу вдов и сирот 23 декабря 1931 года // Музыкально-литературное наследие. С. 105—106.

41Бернард Г. Б. В. Ф. Одоевский // Там же. С. 543.

42Одоевский В. Ф. О концерте Филармонического общества данном в пользу вдов и сирот 23 декабря 1931 года // Там же. С.105.

материя практически мистических и философских рассуждений Одоевского о Бетховене. В увертюре, созданной Бетховеном, Одоевский «слышит» путешествие души композитора и героя, образующих единое целое, переставая, по сути, являться каким-то конкретным лицом и образуя некоторую высшую грань человеческого существа. Одоевский воспроизводит цепочку «страдание – буря – изнеможение души», проживаемые композитором, героем, самим Одоевским через произведение: «<...> *Гений его* [Бетховена. – З.С.] *возвратился к земной жизни путем, достойным его предназначения*»<sup>43</sup>. И в данном случае Одоевский подразумевает под «гением» именно тот самый высший дух композитора, (о котором упоминалось ранее в связи с высказываниями Кириллиной), контролирующей человеческое вдохновение. Этот дух существует где-то между земным миром и миром возвышенным, божественным (но не религиозным). Безусловно, в таких категориях Одоевский мог рассуждать только о тех музыкантах, перед которыми он преклонялся. Иносказательная манера, высокая степень погруженности в музыкальный материал и впечатление от произведения, в повествовании о котором Одоевский опускает всякую реальную критику и анализ музыки, может служить высшей его похвалой композитору.

## **§ 2. «Исполнитель»: о понятиях «гений», «талант», «вдохновение».**

В контексте музыкально-критической деятельности Одоевского отчетливо прослеживается тенденция использования одних и тех же понятий, как в оценках творчества композиторов, так и исполнителей. Данный метод актуализирует проблему исследования понятийного аппарата критика, контекст его использования и форму выражения в связи с исполнительским искусством и, выделенными Одоевским персоналиями.

Будто предвосхищая будущие тенденции в истории музыкально-критической сферы, Одоевский с большой аккуратностью и осторожностью

---

<sup>43</sup>Там же. С. 106.

вводит в свои тексты, посвященные музыкантам-исполнителям, понятие «гениальности». Как правило, он дает определение «гениальности» через посредника – обстановку, аудиторию. В статье «Уле Булль в Москве», которую выдающийся скрипач посетил в 1838 году, Одоевский, кроме всего прочего, еще и противостоит некоей критике в адрес норвежца<sup>44</sup>. *«Ни пустые толки, ни статьи, написанные против него с отчаянья, не могли заглушить в сердцах, чуждых систематического пристрастия, того инстинкта к изящному, который в деле искусств судит вернее, чем все познания мелочных теоретиков, всегда принадлежащих, по их обветшалым понятиям, к архиву изящных искусств. Наша гостеприимная Москва, верная читательница всего гениального, не разделила этих черствых предубеждений против самобытности великого таланта. Помня скрипку Роде<sup>45</sup>, она требовала от Булля не подражания, всегда тщедушного, но вдохновения»<sup>46</sup>*. Но большее внимание стоит сконцентрировать на том, что о гениальности Уле Булля Одоевский говорит именно через описание Москвы, если объясняться прозаичнее, то московской публики как «читательницы гениального», соответственно, приписывает гениальность и игре самого Булля. При том хвалит Булля Одоевский именно за самобытность, которая входит, на его взгляд, в список главных качеств истинного исполнителя. Нелишним будет отметить здесь и то, что речь в данном случае идет именно об исполнительской части творчества. И собственное мнение по этому вопросу можно сформировать только основываясь на высказываниях современников, Одоевского или других критиков своего времени.

Понятие «таланта» Одоевский использует в двух совершенно различных проявлениях. В его текстах присутствуют такие выражения как

---

44Булль (Bull) Уле (Оле Бонеман, 1810—1880), норвежский скрипач-виртуоз и композитор, один из зачинателей норвежской национальной музыкальной школы. Оказал большое влияние на творчество Э. Грига. В 1850 году основал в Бергене первый норвежский национальный театр. В сочинениях для скрипки разрабатывал норвежские народные темы. Своими выступлениями в Европе и Америке Булль приобрел мировую известность. В 1838 и 1866—1867 годах с успехом концертировал в России.

45Роде (Род, Rode) Пьер (1774—1830), французский скрипач и композитор. Длительное время проживал в России, как в Санкт-Петербурге, так и в Москве; находился на службе в качестве придворного скрипача.

46Одоевский В. Ф. Уле Булль в Москве// Музыкально-литературное наследие. С. 172.

«простой талант»<sup>47</sup> или «посредственный талант»<sup>48</sup>, что говорит о разведении и расхождении смыслов, заключенных в этом определении. Музыкант-исполнитель, владеющий техникой, к примеру, тоже талантлив, но Одоевский не возводит его в ранг романтических героев от музыки, которыми искренне восхищается. «Посредственным талантам», по словам Одоевского, совершенно не достаёт яркости, они «играют скучно»<sup>49</sup>. Как правило, в противоположность «посредственности» явственно выступает выделяемая Одоевским самобытность, следующая рука об руку с возвышенной и истинной стороной таланта, не приемлющей даже толики иронии, как в предыдущем случае. В статьях, содержащих оценку и анализ творчества скрипача Александра Жозефа Арто<sup>50</sup>, Одоевский отмечает новизну его музыки и техники: *«Скажем здесь только, что, по нашему мнению, — Арто принадлежит к числу, по крайней мере, весьма замечательных явлений в музыкальном мире. В его игре много нового, неожиданного: не говорим уже о том, что он посвящен во все таинства нынешней огненной, блестящей музыки, которая бы испугала наших прадедов, что все ее заколдованные трудности сами собою ложатся под пальцы художника: для первоклассного таланта это последнее дело»*<sup>51</sup>. Кроме того, Одоевский здесь апеллирует такой категорией как «огненная, блестящая музыка», которая сегодня представляется понятием довольно размытым. Но для своего времени, равно как и для Одоевского, данная характеристика стиля вмещает в себя нечто большее, нежели сегодня. Подобное явление объясняет филолог и специалист по западноевропейскому романтизму А. Е. Махов: «Впрочем, малопонятное для нас — тогда-то, напротив, было общепонятным, само собой разумеющимся; поэтому в письмах романтики свои самые странные (на наш взгляд) музыкальные суждения никогда не сопровождают пояснениями: ведь

---

47Одоевский В. Ф. Еще об Уле Булле// Там же. С. 157.

48Одоевский В. Ф. Выписка из письма князя Владимира Одоевского в Москву к А.Н. Верстовскому// Там же. С. 194.

49Одоевский В. Ф. Еще об Уле Булле// Там же. С. 157.

50Арто (Artôt) Александр Жозеф (1815—1845), бельгийский скрипач, ученик Родольфа и Августа Крейцеров, дядя известной певицы Дезире Арто. Концертировал в России в 1836, 1837, 1838 и 1842 годах.

51Одоевский В. Ф. Арто и Люилье// Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 116.

музыкальный образ — и есть сама очевидность, последнее, итоговое слово о мире, человеке, природе — о чем угодно»<sup>52</sup>. И в самом деле, определения, звучащие из уст Одоевского, и являются той самой очевидностью, выраженной на романтическом языке, они были вполне доступны его окружению и его читателям. Это прямые свидетельства включенности Арто как исполнителя в основной контекст эпохи романтизма, а значит владения «блестящим» стилем игры и виртуозностью. И именно они дают нам возможность к пониманию романтического образа музыканта, романтического восприятия искусства в целом, призванными будоражить чувственную сторону человека. А это, в свою очередь, создает некую взаимосвязь между всеми выделяемыми особенностями анализируемых нами текстов, как бы намекая на то, что данные аспекты должны естественным образом складываться воедино, создавая образ Одоевского — музыкального критика.

В музыкально-критических статьях Одоевского, посвященных инструменталистам различного толка, можно заметить еще одну характерную особенность. Он концентрирует свое внимание не только на личности и таланте самого исполнителя, но также одушевляет инструмент. Есть прямая параллель в понимании Одоевским мастерства исполнителя и одухотворенностью его инструмента, звуков, которые он из него извлекает. Критик неоднократно указывает на певучесть фортепиано, как в случае с Адольфом Гензелем<sup>53</sup>, или скрипки Александра Жозефа Арто. И даже снабжает инструмент чертами, присущими живому существу. *«Но что сказать теперь, когда все блистательные качества таланта Арто развились, усилились, созрели? — Нет, не оскорбляя никого, мы можем смело*

52Махов, А. Е. Звукомызыкальная эротика романтиков // Апокриф № 1 / Культурологический журнал А. Махова и И. Пешкова. С. 35—46. [http://ec-dejavu.ru/m/Music\\_romanticism.html](http://ec-dejavu.ru/m/Music_romanticism.html) - дата обращения 10 мая 2016

53Адольф (Адольф Львович) Гензельт (Henselt) (1814—1889), немецкий пианист и педагог. Впервые посетив Россию в 1838 году и, встретив восторженный прием русских слушателей, Гензельт решил навсегда остаться в Петербурге и посвятил себя всецело педагогической и композиторской деятельности. Среди его учеников: И. Нейлисов, Н. Зверев, Ф. Канилле, В. Стасов, Н. Христианович, Г. Лишин, В. Чечотт, Н. Садольская и многие другие. В концерте 21 марта 1838 года в Большом театре Гензельт исполнил: *Larghetto affetuoso*, *Allegro passionato*, *Marcia e Rondo giocoso* К.-М. Вебера, этюд Ф. Шопена, собственные сочинения — Любовную поэму (анданте и аллегро), Анданте и этюд, «Песню без слов» и Фантазию на тему из оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера.

сказать, что до сих пор еще никто не постиг в такой степени тайны скрипичного пения. <...> *Верх искусства Арто есть пение, которого вы не можете слушать без слез, если в вас есть музыкальное чувство*<sup>54</sup>. Такой подход является опять же ничем иным, как выражением эстетических взглядов своего времени. В эту эпоху многие критики, равно как и слушатели, стали ценить, и просто жаждали слышать пение на инструменте, почитая ее как одну из неотъемлемых граней искусства. И мы знаем, что придание неодушевленным предметам качеств оживленных, относится, разумеется, не только к музыке, мысли о музыке, а и ко всем аспектам искусства в принципе. *«Скрипка Арто также верна, также благородна в своем выражении, также игрива в блестящей отделке, но она одушевлена, в ней есть звуки, которые пленяют вас не одною изящностью своей формы, но которые проникают вас до глубины души, которых нельзя заучить, которых не может придумать совершеннейшее искусство, которые сами невольно выражаются из-под пальцев художника в самую минуту исполнения»*<sup>55</sup>. Всматриваясь в данный текст, мы как будто, видим и слышим скрипку Арто совершенно отдельно от исполнителя, рассматриваем различные стороны ее характера, и сам предмет вырастает перед читателем в отдельную личность – благородную, игривую, изящную вещь. Это дает некоторую смелость предположить, что в понимании Одоевского «оживление» инструмента в руках исполнителя – есть тоже своего рода грань таланта, которым в обязательном порядке должен быть снабжен исполнитель, достойный восхищенной оценки слушателей.

В статье «О завтрашнем концерте Уле Булля» Одоевский пишет следующее: *«Мы снова услышим его! Снова перед нами вдохновенная душа артиста разольется в звуках»*<sup>56</sup>. «Вдохновение» Одоевский считает главным импульсом, побуждающим настоящего музыканта к действию, в случае же с исполнителем — к игре. Понимание критиком состояния вдохновения

---

54Одоевский В. Ф. Скрипач Арто // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 198.

55Одоевский В. Ф. Вьётан и Арто // Там же. С. 164.

56Одоевский В. Ф. О завтрашнем концерте Уле Булля // Там же. С. 159.



показывает, что в его системе представлений вдохновение оказывается напрямую связано с тем, какого качества музыку генерирует артист. Кроме того, Одоевский, придерживаясь романтического мировоззрения и эстетики времени, в данном случае выпускает из описания техническую составляющую и как бы самого артиста, говоря о том, что в момент игры «звучающими разливается душа». Говоря об исполнении, например, о транслируемой Буллем звучащей музыке, Одоевский пишет: «<...> *Восторг, с которым принят был великий артист, так сильно взволновал его, что он после первого аллегро своего концерта, исполненного им в совершенстве, несколько времени должен был промедлить, чтоб прийти в то могущественное спокойствие, которое необходимо артисту для выражения его вдохновения*»<sup>57</sup>. Таким образом, получается, что для критика как ценителя музыкально-исполнительского искусства, уровень этого вдохновения напрямую влияет на качество звучания инструмента. Сравнивая степень талантливости музыкантов, Одоевский идет от обратного или, по его мнению, недопустимого, как в статье «Гензельт»: «*Не ищите в его игре насмешек над природою инструмента, трудностей, выдуманых холодно, без вдохновения...*»<sup>58</sup>. Одоевский по сути апеллирует к понятиям, чрезмерно возвышенным и оттого несколько эфемерным, в силу того, что они находятся за рамками объективности и возможности дать этому какое-то общее определение. Но, тем не менее, опираясь на предыдущие соображения о романтическом свойстве критики Одоевского, из вышеприведенных его слов можно сделать вывод о том, насколько сильна в понимании Одоевского взаимосвязь между вдохновением и качеством исполнения.

Одоевский как настоящий романтик излагает мысли иносказательно, метафорично, с характерной полнотой образного языка. Важно отметить, что такую образность необходимо расценивать как художественный прием, относящийся к его работам в области как художественной литературы, так и

---

57Одоевский В. Ф. Уле Буль в Москве // Там же. С. 172.

58Одоевский В. Ф. Гензельт // Там же. С. 171.

публицистики. «Как следствие нового [романтического – З. С.] идейного содержания искусства появились и новые выразительные приемы, свойственные всем многообразным ответвлениям романтизма. Эта общность позволяет говорить о единстве художественного метода романтизма в целом, который в равной мере отличает его как от классицизма эпохи Просвещения, так и от критического реализма XIX столетия. Можно сказать, что главная черта этого метода заключается в повышенной эмоциональной выразительности. Художник-романтик передавал в своем искусстве живое кипение страстей, которое не укладывалось в привычные схемы просветительской эстетики»<sup>59</sup>.

Не прекращая в своих текстах использовать глубокие метафорические образы, Одоевский видит в настоящем творце-музыканте нечто совершенно поэтическое, а в его музыке то, что может выйти за рамки посюстороннего существования. «Прекрасная» музыка для Одоевского служит своего рода медиатором, сопровождающим слушателя в единый, надстроенный, высокий мир. И этот проводник един в одинаковой степени для исполнителя и одновременно слушателя, которым в данном случае является и сам Одоевский. В статье «Уле Булль в Москве» Одоевский приводит эпизод из концертной практики скрипача в Риме: *«Булль, когда был в Риме, импровизировал в Колизее, по желанию некоторых художников, <...> и там, ночью, при луне, в вековых развалинах раздавались печальные звуки вдохновенного артиста и тени великих римлян, казалось, внимали его северным песням»*<sup>60</sup>. Яркий лиризм и смелость образов данного высказывания, (очевидно, что «великие римляне» представляют собой мертвых, «пришедших» слушать скрипку Булля), и в тоже время не прямолинейное выражение своего впечатления, обеспечивает понимание того как мыслил Одоевский-критик. Величайшей похвалой для него оказывалось именно умение музыканта благодаря вдохновению и одухотворенности

---

59Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века. Изд. 5-е. М.: Музыка, 1981. С. 168.

60Одоевский В. Ф. Уле Булль в Москве // Там же. С. 172.



стереть границы между реальностью и мистикой, между сегодняшним моментом и историей, заставить «тени» внимать своей музыке и своему инструменту. В этом мистицизме, который при необходимой доли внимания легко считывается, тоже в какой-то степени, пусть косвенно, сквозит намек на мифологизм, присущий романтизму. Как Николо Паганини, еще при жизни окруженный легендами о контактах с «другим» миром, Буль в описании Одоевского представляется так же неким посредником, чья музыка не имеет границ реальных<sup>61</sup>.

На примере анализа избранного материала, включающего как оценку композиторских, так и исполнительских практик, в данной главе мы выявляем особенности трактовки Одоевским понятий «гений», «талант», «вдохновение», с какими явлениями данные понятия сопряжены в процессе творчества. В связи с феноменом «композитор» мы находим следующие смысловые особенности понятия «гений». «Гений» для Одоевского отождествляется с высшим началом и душой, о которой критик рассуждает в связи с личностями Гайдна и Бетховена. В текстах, посвященным классикам, неизменно прочитывается, отмечаемый Одоевским вневременной характер их сочинений, в современном смысле – актуальность музыки для любого времени.

В связи с феноменом «исполнитель» одним из самых главных и наиболее часто встречающихся факторов являются самобытность, непосредственность, новизна исполнения, объединяющиеся с высококачественным знанием основ мастерства. Мы разводим грани понятия «талант», к которым часто апеллирует Одоевский в связи с техничностью исполнителей. Он вовсе не считает техническое мастерство одним из главных качеств исполнителя в этой иерархии.

Кроме того, мы отмечаем один из наиболее важных для исполнителя моментов – звучание его инструмента, которое неизменно при хвалебных отзывах Одоевского сравнивается с человеческим голосом – инструмент

---

<sup>61</sup>Берфорд Т. В. Стилевые истоки творчества Н. Паганини. Дис. на соиск. степени канд. искусств. СПб, 2000. С. 4.

обязан петь. Только таким образом неодушевленный предмет с помощью своего проводника-исполнителя сможет заговорить со слушателем на одном языке, сделать музыку понятной человеку, донести все необходимые смысловые послы.

В более глобальном смысле мы находим вполне обоснованным тот факт, что Одоевский был включен в мифологическую картину мира эпохи романтизма, производя сравнения героев своих критических текстов с такой, окруженной мифом, фигурой как Паганини.

## **ГЛАВА 2. «КОМПОЗИТОР» И «ИСПОЛНИТЕЛЬ»: ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА**

### **§ 1. «Новое искусство» против итальянских «кринолинов»**

Точного определения феномена музыкального профессионализма Одоевский не дает. Но подробно анализируя тексты критика, а также предпринимая попытку обобщить рассматриваемый аспект, приходим к выводу о том, что проблема профессионализма его чрезвычайно интересовала. Она отчетливо высвечивается в статьях, посвященных оперному искусству зарубежных и русских композиторов.

Для более глубокого анализа понятия профессионализма, присутствующего в работах Одоевского, необходимо наиболее общее определение данного термина. Как пишет М. А. Сапонов в книге «Менестрели», профессионализм в широком смысле мы можем определять в контексте сравнения профессионального и народного творчества, где профессиональное, предполагает наличие аудитории, которая должна «требовать от артиста все более сосредоточенной работы и оплачивать ее»<sup>62</sup>. Кроме этого, исследователь расставляет важные и для контекста данного исследования акценты, свидетельствующие о том, что профессионалу должны быть переданы практические и теоретические навыки и знания от его учителя, но одной из главных отличительных особенностей профессионала

---

<sup>62</sup>Сапонов М. А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004. С. 33.

является его «авторская воля и личный талант, заметные даже неискушенным»<sup>63</sup>. В этих выводах прослеживается взаимосвязь между положениями Одоевского на данный счет, и в последующем анализе нам так же предстоит вывести тип музыканта-профессионала с точки зрения музыкальной критики XIX века.

Одоевский-критик в отношении оперы, как известно, придерживался крайне категоричного мнения, в котором проявился в полной мере его патриотизм. «<...> Нам нужен театр русский вообще, русская опера в особенности», — пишет он в статье с говорящим названием «Русская или итальянская опера?»<sup>64</sup>. Если исходить из данного заявления Одоевского, становится вполне очевидно, какой опере он отдает предпочтение.

В указанной статье критик крайне активно призывает городские власти, публику, читателя к пониманию необходимости создания в Москве постоянной русской труппы, которая в тот момент существовала только в Петербурге. Главный аргумент Одоевского — несостоятельность по многим пунктам творчества итальянских оперных композиторов и итальянских певцов. В комментариях к данной статье Г. Б. Бернарда пишет следующее: «Изобличая аристократические круги в пренебрежении интересами русской национальной музыкальной культуры Одоевский, как подлинный патриот, дает “генеральный бой” итальянomanам и призывает к созданию в Москве постоянной русской оперной труппы»<sup>65</sup>. То, что Бернардт называет «генеральным боем» на самом деле представлялось таковым без преувеличения, потому как Одоевский буквально выплескивает свое негодование по поводу возможного создания в Москве постоянной итальянской труппы. Статья пропитана гневом и некоторыми язвительными крайностями в адрес итальянских композиторов, особенно в связи с Дж. Верди, что для весьма сдержанного в изложении своей позиции Одоевского,

---

<sup>63</sup>Там же. С. 34.

<sup>64</sup>Одоевский В. Ф. Русская или итальянская опера? // Одоевский, В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. М., 1956. С. 309.

<sup>65</sup>Бернардт Г. Б. В. Ф. Одоевский – музыкант // Там же. С. 621.

нормой не являлось. Это говорит нам не только о том, насколько страстно Одоевский болел идеей значимости патриотического вектора в развитии русского музыкального театра, но и о неприятии музыки Верди, чуждой его слуховому опыту.

Необходимо критически отнестись к различного рода оценкам итальянского искусства Одоевским, поскольку неоднозначность и спорность суждений довольно часто наличествует в его статьях. Романтическое, импульсивное и воинственно настроенное начало в Одоевском иногда выходило из-под контроля разума и той объективности, к которой он, очевидно, стремился. В связи с этим в его текстах, содержащих жесткую критику итальянцев, мы зачастую можем наблюдать противоречивость и некоторую необоснованность суждений.

Всему итальянскому Одоевский был склонен предъявлять претензии в дурновкусии, но то, что его огорчало более всего, и в чем он видел главную проблему – это публика, склонная выбирать фальшивые «рулады», циркачество, развлекательные формы массовой культуры, нежели искусство в истинном его проявлении. *«Вообще акробатство у нас предпочитается художественным представлениям. Варварское плясание на канате, отвратительное хождение по потолку привлекают у нас не только тех мужиков, что пешком ходят, но и тех мужиков, что в каретах ездят»<sup>66</sup>.*

Подход Одоевского, где он принципиально проводит грань между русским и итальянским оперным искусством, профессионализмом итальянских и русских композиторов, можно наблюдать во многих его текстах. «Суммируя разного рода, встречающиеся в его текстах, сравнительные оценки двух «музык», мы получаем некий набор полярностей, представленный рядом антиномий. «Итальянское» — это «больное», «изнеженное», «пошрое», «худосочное», «пустое», «игривое», «русское» —

---

<sup>66</sup>Одоевский В. Ф. Русская или итальянская опера? // Там же. С. 312.

«здоровое», «девственное», «строгое», «народное», наполненное «здравым смыслом»<sup>67</sup>.

Под шквальный огонь обвинений Одоевского в адрес «итальянщины» попадает В. Беллини. Критик указывает на ординарность Беллини-композитора, отсутствие у него некоего особенного вдохновения; пишет о том, что Беллини удобно вписывается в рамки итальянской композиторской школы своего времени, не пытаясь выделяться и быть «изобретателем» в музыке, идет на поводу у сложившихся правил.

Борьба Одоевского против «акробатства» явно проявляется в статье «Еще о представлении “Нормы”»<sup>68</sup>. Основная порция критики, доставшаяся Беллини, связана с проблемой профессионализма, отсутствием у композитора должного мастерства. *«Представление этой пьесы требует более подробного разбора, хотя мы и не можем разделять пристрастия дилетантов к музыке Беллини, и особенно к «Норме»; в ней этот сочинитель музыкальных вздохов и нежных кавалетт походит на дитя, которое намазало себе углем усы, взяло в руки деревянную саблю и хочет испугать всех окружающих. Настоящий род Беллини это «Sonnambula»; в этом роде сноснее отсутствие изобретения и драматического таланта и ловчее сочинять под туфлю примадонны, как обыкновенно пишут нынешние итальянские композиторы, отказавшиеся от всякого другого вдохновения»*<sup>69</sup>.

Заметим, что Одоевский, характеризуя музыку Беллини, нередко использует выражения явно иронического толка. «Музыкальные вздохи» — характерное определение Одоевского, которое по сути ставит Беллини и, равно с ним всё итальянское, в один ряд с чем-то изнеженным, несерьезным, с неким баловством в негативном смысле этого слова. Практически в каждом из

---

67 Огаркова Н. А. В. Ф. Одоевский об итальянской опере: комментарии и размышления // Болховитиновские чтения—2011: Русское искусство в мировом художественном процессе / Материалы всероссийской научно-практической конференции: 10—12 ноября 2011 г. Воронеж: ВГАИ, 2011. С. 15.

68 Одоевский В. Ф. Еще о представлении «Нормы» // Одоевский, В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 149.

69 Там же.

обличительных текстов мы ощущаем акценты, выраженные в особых лексических формах.

Одоевским подчеркивается неумение Беллини работать над оркестровкой. В той же статье «Еще о представлении Нормы» он находит чрезвычайно топорным подбор инструментов, который использует Беллини, «плохо знакомый с оркестром»<sup>70</sup>. В таких колких выражениях Одоевский проявляет свой современный в условиях времени нрав, отмечая явную неприязнь к «тарелкам и звонкам», без которых Беллини не обходится при аранжировке сильных долей в своих произведениях. Критик задает эмоциональный вопрос: «Когда эти варварские инструменты исчезнут из оркестра?», — тем самым как бы говоря о том, что можно и нужно искать новые способы музыкального выражения сильной доли такта, более тонкие и изящные, нежели прямолинейные удары тарелок. Но такие способы не может найти исчерпавшая себя, по мнению критика, итальянская музыка и непрофессиональный композитор.

Единственную возможную перспективу развития и прогресса в отечественном профессиональном музыкальном искусстве Одоевский усматривает исключительно в национальной русской опере и ее потенциале, который способны раскрыть русские композиторы. Но совершить этот прорыв станет возможным только при необходимом воспитании публики, дав ей понять свои исторические, национальные истоки, выраженные в музыке, в частности, в оперном творчестве отечественных композиторов. *«Не забудем, что нигде так явственно не выражается характер народа, как в его музыке»*<sup>71</sup>.

Одоевский искренне верит в то, что музыкальный театр — лучшее средство для достижения таких целей как «выражение характера», явленное только через облачение исконно русских человеческих свойств и качеств в музыкальное слово. При этом он проводит параллель между национальной

---

<sup>70</sup>Там же.

<sup>71</sup>Одоевский В. Ф. Русская или итальянская опера? // Там же. С. 313.

музыкой и музыкальным национальным языком; существование и того, и другого в равной степени, по мнению Одоевского, важно для любого народа. *«Развить свое народное музыкальное отличие, провести его всеми его оттенками и условиями в художественное произведение — есть такая же обязанность для народных деятелей, как развить и народное слово»*<sup>72</sup>. И наибольшие надежды в связи с решением проблемы национального Одоевский возлагает на таких композиторов как М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский и А. Н. Серов. Именно эти имена он упоминает в статье *«Русская или итальянская опера?»*<sup>73</sup> как пример музыкального искусства, развивающего русское уникальное, с его точки зрения, национальное сознание, музыкальный вкус отечественной публики и, как следствие этого, способствующих эволюции музыкального языка.

Глинка в критических статьях Одоевского выполняет роль главного оперного композитора, способного противопоставить свое искусство несостоятельной итальянской опере. Критик был бесконечно уверен в том, что именно Глинка принес русской оперно-театральной публике понимание собственной национальной самобытности и уникальности. Называя очарование итальянской оперой всего лишь «оптическим обманом», Одоевский возлагает на Глинку роль провидца и разрушителя этой иллюзии: *«Но когда русский, благородный, образованный, с пламенной душою, с величайшим талантом понял русскую национальность; когда он, увидев безоблачное небо Италии, вспомнил свое пасмурное родимое небо; услышав творения Беллини, Россини, Доницетти в их отечестве, вспомнил унылую песнь русского и создал нежную Антонида, ангела Ваню,— и наконец, горестно расставаясь с любимую своею мечтою, бросил ее на позорище света: тогда исчез оптический обман, разорвалась завеса, скрывавшая*

---

<sup>72</sup>Там же.

<sup>73</sup>Там же. С. 309—315.



*непроницаемый петербургский высший круг и все его суждения; настала эпоха настоящего переворота общих мнений»<sup>74</sup>.*

Сложность задачи Глинки как главного друга и сподвижника русской оперы заключалась в том, чтобы передать основные тенденции, характерные для русской национальной музыки. Одоевский относится к русской мелодии и музыке как чему-то крайне «безыскусному», что, на мой взгляд, следует скорее понимать, как нечто неискусственное, настоящее, сложно органичное, нежели трактовать это слово в его привычной коннотации – простоватое и дилетантское. Об этом говорит следующее определение Одоевского: *«Нет в свете более своевольного, неправильного и вместе с тем гармонического соединения звуков, как в русских напевах»<sup>75</sup>*. Одоевский считал такие заданные параметры сложной задачи, — вывести русскую оперу на новый уровень восприятия, — стоящей перед Глинкой, весьма неблагоприятными: *«Это условие представило Глинке значительную трудность. Он должен был, руководствуясь общею музыкаю, передать совершенно верно звуки родные, и тем поставить русскую музыку на ту же степень, на которой стоят национальные мелодии Запада Европы»<sup>76</sup>*. И Одоевский с восхищением объявляет о том, что Глинке удалось решить эту непростую проблему во благо слушателя: *«Глинка вполне успел в этом деле; он понял эти напевы и передал их в стройном целом, присоединив к ним удивительную инструментовку, которая бы сделала честь любой из опер Обера, Галеви, Беллини или Доницетти. Он еще более показал этим творением: он показал, что твердо владеет пером музыки, что оно никогда не изменяет ему, как бы различны ни были обстоятельства действий»<sup>77</sup>*.

Американский музыковед Ричард Тарускин в книге «Defining Russia musically» в главе «M.I. Glinka and the State», посвященной Глинке и его опере «Иван Сусанин», так же отмечает тот прорыв, который совершил

---

<sup>74</sup>Одоевский В. Ф. Новая русская опера: Иван Сусанин музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена // Там же. С. 127.

<sup>75</sup>Там же. С. 129.

<sup>76</sup>Там же.

<sup>77</sup>Там же.



Глинка в использовании национальной мелодии, ее характера и особенностей. При этом Тарускин ссылается на Одоевского как на первого музыкального критика, заметившего этот прорыв: «This was Glinka's great break-through, as another romantic literary contemporary, Prince Vladimir Fedorovich Odoyevsky (1804—1869) was first to discern. What Glinka "proved", according to Odoyevsky, writing the Northern Bee, was that 'Russian melody may be elevated to a tragic style»<sup>78</sup>. Это так же дает нам право полагать, что Одоевский небезосновательно почитал Глинку, делая ставку на возможное становление русского оперного искусства и национального музыкального языка. Таким образом, данная Глинке характеристика Одоевского — «народный художник»<sup>79</sup> обретает особое значение и важность.

На наш взгляд, несмотря на то, что Одоевский не декларирует идею национального искусства, выраженную в глинкинской опере прямо, он с удовлетворением наблюдает аналогичный процесс в музыке Р. Вагнера, которой так многословно и искренне восхищается в статьях «Рихард Вагнер и его музыка»<sup>80</sup>, «Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта»<sup>81</sup> и «Вагнер в Москве»<sup>82</sup>. *«Как в журнальной статье высказать то глубокое впечатление, которое произведено этим концертом! Ведь этот концерт для нас — эпоха! здесь все было ново: и глубоко задуманная музыка, как мелодия, и как гармоническое сопряжение, и как оркестровка, и как исполнение с тончайшими оттенками, и как эстетическая дирижовка»*<sup>83</sup> — концерт Вагнера в Москве состоялся 13 марта 1863 года. Как и в отношении многих других композиторов Одоевский отмечает, и судя по всему, особенно ценит в

---

78 Taruskin Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997. Page 31—33.

«Великий прорыв Глинки первым разглядел его современник, представитель литературного романтизма, князь Владимир Федорович Одоевский (1804—1869). Глинка, "доказал", по словам Одоевского, сказанным в "Северной пчеле", что "русская мелодия может быть возвышена до трагического стиля» — перевод с англ. языка З.С.

79 Одоевский В. Ф. Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 372

80 Одоевский В. Ф. Рихард Вагнер и его музыка // Там же. С. 260—274.

81 Одоевский В. Ф. Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта // Там же. С. 257—260.

82 Одоевский В. Ф. Вагнер в Москве // Там же. С. 255—256.

83 Одоевский В. Ф. Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта // Там же. С. 257—260.

композиторском искусстве и его проявлениях, новизну. Вагнер, несомненно, был новатором, но отношение к нему делилось на две равно противоположные части – благоговели перед ним и его же ненавидели. Одоевский относился к первым.

В статье «Первый концерт Вагнера в Москве», Одоевский отчасти поясняет ту весомую ценность и значимость для него новаторства в музыке: *«Таких вещей не разбирают по косточкам. В других искусствах новые шаги невозможны: какой шаг могут сделать живопись, ваяние, архитектура? Эти искусства достигли своего предела, и могут, в том или в другом виде, лишь повторять сделанное. Драматическая музыка искусство новое, ему нет и трехсот лет; оно еще движется; для него есть еще будущность, и Монтеверди, Себастьян Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер — суть эпохи этого передового движения; последняя из них — Вагнер — совершается у нас воочью»<sup>84</sup>.*

Одоевский ставит Вагнера в ряд с великими композиторами, отводит ему роль первооткрывателя экспериментальной главы в музыкальной истории. Возможно, критик считал, что процесс развития профессионального музыкального искусства происходит в кардинальной смене векторов, в наличии неких открытий, новшеств и «неизбитостей». В последних же Одоевский обвиняет Верди, проводя параллель «Вагнер—Верди».

Крайне нелестными сравнениями он дает понять читателю, что считает музыку Верди несерьезной, если даже не фиглярской: *«Недавно мы видели афишку любопытного концерта; здесь красовались какая-то “Луиза Миллер” г. Верди, какой-то финал из какого-то “Эрнани”, также г. Верди, какой-то вальс: “Il Vasio” какого-то г. Ардити, какой-то “Хуторок”, должно быть, на слова: “сурово не белье, свое рукоделье”, — все, вероятно, вещи, известные в кружках, где все это, с бессознательным простодушием, принимается серьезно за музыку; капитальной пьесой было трио из “Ломбарди” опять неизбежного г. Верди; Словом, этот концерт был*

---

<sup>84</sup>Там же. С. 257.

замечателен тем, что в нем было настолько художества, насколько его находится в табакерках с музыкою; стало быть, есть кружки, в которые не проникло еще то простое понятие, что все эти *Vasio*, Хуторки, Эрнани и Ломбарди, то же в отношении к музыке, что журнальные картинки мод или разукрашенные вывески в отношении к живописи. Вообразите себе художественную выставку, составленную из картинок, представляющих разные чепчики и кринолины — в музыке ей будет отвечать ряд плясовых штучек г. Верди, называемых будто бы операми. Не пройдет двух лет, и такие кринолины-концерты сделаются невозможными, между ними и Вагнеровским концертом пролегло столетие»<sup>85</sup>. В данном тексте Одоевский обращается к сравнению итальянского—неитальянского. Всё итальянское для него – устаревшие «кринолины», препятствующие развитию музыкального вкуса публики, в то время, как Вагнер со своей музыкой устремляется далеко вперед, в будущее. От итальянского в лице Верди и Беллини необходимо избавляться. Музыку Верди он считал ребячеством, однообразным, беспредметным и бессмысленным действием, из которого нужно вырасти, как из чего-то, что давным-давно перестало быть актуальным. Возвращаясь от пострадавшего Верди к не менее пострадавшему от довольно колких и язвительных откликов критика Беллини, можно выделить следующую позицию Одоевского. В творчестве итальянских композиторов — Беллини, Верди — отсутствует профессионализм — оригинальность, новации в сфере музыкального языка и уникальность музыкального мышления. И только лишь музыка, преисполненная различных смыслов – «музыка, где каждая нота имеет смысл и требует своеобразного выражения»<sup>86</sup> — вот на что стоит уповать, вот что принесет музыкальному искусству возможность выйти на новый уровень. Именно таковыми требованиями, предъявляемым временем, публикой и законом развития музыкального языка, как считал Одоевский, соответствовал Вагнер.

---

<sup>85</sup>Там же. С. 258.

<sup>86</sup>Там же.

Главные слова, сказанные им, к примеру, по поводу увертюры к «Тангейзеру» – «драматизм», «глубокая прочувствованность», «задуманность»<sup>87</sup>. Причину предпочтения Одоевским подобных свойств музыкального искусства можно отыскать в его изречениях о том, что музыкальные потребности публики, слушателей, любителей музыки и музыкантов-профессионалов, возросли и продолжают возрастать со временем. То есть слушателю перестало хватать всего лишь витиеватых мелодических линий, обыденного вокала и тому подобного.

Оценки профессионализма композиторов в статьях Одоевского отмечены тонким знанием музыкальной ткани произведений, партитуры, оркестровки. Так, для него в выражении «играет на оркестре» в связи с музыкой Вагнера заложен явный, важный смысл. *«Вагнер решительно играет на оркестре; посредством нескольких условных знаков, он, по произволу, иногда, может быть, по минутному вдохновению, производит все самые тонкие оттенки, какие может произвести играющий на одном инструменте, например, фортепианист. — Оркестр, повинувшись своему музыкальному инстинкту, в каждом музыканте более или менее присущему, невольно следит за разумно-художественным направлением гениального дирижера, и тогда исполнение всегда удается, ибо направление эстетически верно»*<sup>88</sup>. В данном тексте Одоевский употребляет довольно занятное выражение – «эстетически верно». В таком случае, возвращаясь к главной параллели итальянское—неитальянское, можно так же включить это выражение в список антиномий, используемых Одоевским в характеристике указанных двух полюсов – в итальянском нет «эстетической верности». На первый взгляд, кажется, что такие категории довольно эфемерны и мало что на деле проясняют. Но сравнивая статьи Одоевского, посвященные разным композиторам, мы можем находить идентичные моменты в его оценках по принципу «хорошо—плохо». Это в свою очередь дает нам право полагать,

---

<sup>87</sup>Там же.

<sup>88</sup>Там же. С. 259.

что подобные общие моменты и акценты в высказываниях Одоевского создают некую более масштабную систему критериев. По этой системе критик оценивает мастерство и творчество в целом.

В сравнение с рассуждениями Одоевского по поводу профессионализма Вагнера можно привести тексты критика, посвященные Гектору Берлиозу – статья «Берлиоз в Петербурге»<sup>89</sup>. И мы незамедлительно увидим схожие моменты. Положительным образом Одоевский оценивает основополагающие признаки профессионализма — свежесть и новизну сочинений этих композиторов, а так же оригинальность исполнения. *«Гектор Берлиоз действительно играет, хоть не на новом, но на совершенно особом инструменте. Этот инструмент — оркестр; инструмент дивный, разнообразный и которого тайна далась немногим. Берлиоз разгадал эту тайну: и художническим талантом и сознательным изучением, превосходное творение. Свидетельством тому служит его инструментации (Grand Traite d'Instrumentation et d'Orchestration par Hector Berlioz), которое должно быть и есть настольная книга каждого музыканта. Это теоретическое сочинение, плод глубокого знания оркестрных эффектов вообще и капризов каждого отдельного инструмента, расширило пределы музыкального мира столько же, сколь и чисто музыкальные произведения Берлиоза»*<sup>90</sup>. В этой довольно обширной цитате выделим ту же самую «игру на оркестре», которую Одоевский хвалит в случае с Вагнером. Он акцентирует внимание читателей на том, что под руководством Берлиоза-дирижера, оркестр, не теряя ранее открытых его качеств, превращается в особенный инструмент. *«Наш оркестр в руках Берлиоза, как воск, принимал все самые тонкие формы...»*<sup>91</sup>.

Одоевский так же подчеркивает, что такому особому звучанию способствуют глубокие и обширные знания композитора о природе оркестра, его эффектах и возможностях. Эти знания дают композитору возможность

---

89Одоевский В. Ф. Берлиоз в Петербурге // Там же. С. 220.

90Там же.

91Там же. С. 225.

расширять границы оркестрового звучания и придавать оркестру те характеры и оттенки, которых требуют особенности и драматургия произведения. Берлиоз же заставляет работать воображение слушателя только лишь с помощью оркестрового звучания. *«Берлиоз играет на оркестре — это выражение верно во всех смыслах; Берлиоз не только знает оркестр и умеет писать для него, — но знает и другое искусство — весьма немногим, хотя и отличным компонистам, известное: управлять оркестром; под рукою Берлиоза инструменты и голоса действительно сливаются в один инструмент, покорный вдохновению художника, исполняющий мгновенно все замыслы, все прихоти его фантазии. Кто из музыкантов не ждет с нетерпением Берлиозова концерта!»*<sup>92</sup>.

Одоевский уделяет особое внимание эстетическим критериям, описаниям характера и эмоциональной стороны музыкального материала. Но нередко критик отмечает и вполне конкретные моменты в композиционном и оркестровом отношении, которые его особенно восхищают: *«Заметим, во-первых, употребление в «Dies irae» (in A) шести пар литавр, настроенных в разные тоны, сопровождаемых при словах: “Et iterum venturus est» четырьмя особыми оркестрами труб, поставленных в 4-х концах главного оркестра. Простой, но оригинальный мотив «Dies irae» повторяется главным оркестром при словах: “Quist’ sum miser”, которые сопровождаются оригинальной инструментацией, составленную из двух английских рожков, восьми (!) фаготов и виолончелей. После громогласного в полном смысле оркестра, употребленного в “Rex [tremende]” (in £), следует “Quaerens me”, шестиголосный хор без инструментов»*<sup>93</sup> (концерт состоялся 1 марта 1941 года). Берлиоз считается большим новатором в отношении масштабности оркестра, что Одоевским, судя по всему, ценится крайне высоко, в первую очередь, ввиду оригинальности использования увеличенного количества инструментов, создающих совершенно новое впечатление от звучания оркестра — монументальное, плотное, громогласное.

---

<sup>92</sup>Там же. С. 221.

<sup>93</sup>Одоевский В. Ф. Реквием Берлиоза в концерте г. Ромберга // Там же. С. 197.



Выделяет так же Одоевский талант Берлиоза не только как композитора и оркестровщика, но и как профессионального дирижера. Эти три качества создают в свою очередь некую структуру: новатор – оркестр – дирижер.

Следствием подобного новаторства и оригинальности, как правило, для Одоевского является высокий профессионализм и обширные знания о разных сторонах композиторской деятельности. Но так же, исходя из вышеизложенного текста, для нас проясняются основные положения понятия музыкального профессионализма композитора в понимании Одоевского. Неизменно он отмечает владение композитора оркестром как в партитуре, так и в исполнении в качестве дирижера. Одоевский неоднократно отмечает важность понимания композитором функциональных особенностей различных инструментов в оркестре, знание их специфики, что в конечном итоге работает на профессионально созданное музыкальное произведение, где каждый участник-исполнитель имеет свои задачи и цели.

Кроме того, важным наблюдением является тот факт, что Одоевский позитивно оценивал только глубоко содержательное творчество композиторов, используя в качестве оценочных характеристик такие выражения как «задуманность», «драматичность», «высокая прочувствованность». Одоевский не приемлет заурядного, популяристического подхода к музыкальному сочинительству в угоду публике и модным нравам, в чем он обвинял Беллини. Резюмируя данные аргументы, можно сделать выводы о том, что важнейшее значение для критика имели знания и опыт, совмещенные с новаторскими задатками, способностью композитора находить новые подходы к созданию музыки, выстраивать неизбитые концепции.

## **§ 2. Об исполнительском профессионализме**

Одоевский не придерживался столь категоричных взглядов в отношении инструментального исполнительства, проявившиеся в рассуждениях о композиторском творчестве. Он имел довольно обширные представления о специфике различных исполнительских школ, в частности о старой —

«классической» и новой — «романтической». Он отстаивал интересы прогрессивного хода исторического развития в этой области, полностью признавал профессионализм и характерные особенности музыкантов «новой исполнительской школы» (к которым в частности относились Уле Булле, А. Гензельт, Ф. Серве), способных развиваться и эволюционировать в своём направлении. Одоевский неоднократно указывал на то, что многих музыкантов «новой школы» резко и несправедливо критиковали, и даже отвергали в связи с их своеобразным, самобытным подходом к исполнению. Он каждый раз становился в оппозицию к подобным мнениям, как, к примеру, в статье об Уле Булле, где критик в несколько ироничной форме отвергал консервативные и, очевидно, противостоящие его взглядам мнения: *«Всему есть конец. Когда такие исполины, как Гомер и Шекспир, несколько подвержены влиянию разрушительного времени, то мы можем перестать говорить о таких виртуозах, как Крейцер и Роде. Они собрали справедливую дань с их века, — и этого довольно. Теперь у нас есть свои виртуозы, с обширной гаммой, с блестящими пассажами, с страстным пением, с разнообразными эффектами»*<sup>94</sup>. Именно на основании этого высказывания можно заметить как Одоевский по сути ставит знак равенства между понятиями виртуоза в широком смысле слова и исполнителя-профессионала. Профессионал должен быть наделен такими качествами как «мастерство» — техническая подкованность, «пение» на инструменте, разнообразие, новизна. Что касается последнего аспекта — новизны или самобытности исполнения, то Одоевский неоднократно отмечает её наличие в рецензиях, посвященных тем музыкантам (Арто, Гензельт и др.), которые удостоились его положительной оценки. Очевидно, что музыкант-исполнитель должен был преодолевать все трудности технические, иметь талант для выражения композиционного и драматургического содержания произведения. Оригинальность же, если воспринимать ее как грань профессионализма, являлась чуть ли не высшей точкой в этой иерархии навыков, умений и природной одаренности. В статье «Виолончелист Серве. —

---

<sup>94</sup>Одоевский В. Ф. Еще об Уле Булле // Там же. С. 157.



Исторические концерты», Одоевский пишет: «На вечере, о котором я говорю, он играл концертную пьесу и вариации на известный, так называемый Бетховенский вальс; любители музыки с изумлением следовали за совершенно новыми, небывалыми на виолончели фразами, боялись перевести дыхание и единогласно признали, что этот инструмент сделал важный шаг под смычком г. Серве»<sup>95</sup>. С восхищением Одоевским подчеркивается способность Серве открывать новые грани исполнения, но кроме этого, он акцентирует внимание на единодушии, с которым слушатели следовали за исполнением виолончелиста, на том, как согласны они были в своем впечатлении. Соответственно, под теми качествами исполнителя, способными создать и удержать на протяжении всего выступления такой эффект среди аудитории, Одоевский и подразумевает понятие «мастерства».

### **ГЛАВА 3. «ОБРАЗ» ПЕВЦА И ИНСТРУМЕНТАЛИЗСТА-ВИРТУОЗА В ТРАКТОВКЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО**

#### **§ 1. О мастерстве певца и его сценической «роли»**

Область оперного искусства, оперных амплуа, мастерства певцов, школ и техник вокального исполнительства неоднократно привлекала внимание Одоевского-критика. Он с твёрдой убеждёностью высказывался по поводу как необходимых, так и недопустимых для певцов приемов и эффектов в исполнении вокальной музыки. Многие в текстах Одоевского, посвященных исполнительской традиции оперных певцов, связано с рассуждениями об эстетическом аспекте вокального мастерства, нежели о технике исполнения. Одоевский склонен оценивать профессионализм певца нередко с точки зрения того, какое впечатление он производит на публику и, в частности на него самого как на слушателя. В общих чертах своё представление о том, как в идеальном случае должен чувствовать себя посетитель музыкального театра, критик выражает следующим образом: «Мы часто восхищаемся

---

<sup>95</sup>Одоевский В. Ф. Письма в Москву о Петербургских концертах. IV. Виолончелист Серве. — Исторические концерты // Там же. С. 186.

исполнением того или другого лица; чаще удивляемся исполнению, но в то же время невольно чувствуем, что наше – внутреннее чувство удовлетворено не вполне; вы холодны – вы в театре; но иногда в нас совершается какой-то таинственный процесс, трудно объяснимый, но сущность которого состоит в том, что художественное произведение проникает и в нашу душу и в нашу плоть, подчиняет нас своему обаянию; этот чудный процесс в нашем организме можно сравнить лишь с тем, чтобы произошло при соединении двух полюсов электрического тока, если бы возможно было перенести такое явление в мир искусства»<sup>96</sup>. В данном тексте довольно емко объясняется, на мой взгляд, основная мысль Одоевского по поводу вокального искусства, основное его требование скорее как слушателя, нежели музыкального критика, к исполнителю. В таком, на первый взгляд, высокопарном мнении проявляется и неразрывная связь Одоевского с эстетическими канонами романтической традиции, желание видеть в исполнителе, в данном случае вокалисте, героя, способного «проникать в нашу душу и нашу плоть» с помощью музыкального языка произведения и своего таланта. Кроме того, Одоевский отмечает некий «таинственный, трудно объяснимый, процесс», происходящий на уровне «исполнитель—слушатель». Критик не берется, каким бы то ни было образом, охарактеризовать этот труд, возможно, в связи с присущей ему романтической веры в божественное происхождение музыки как высшего искусства, и веры в исполнителя как проводника или медиатора между сферами возвышенного, тайного, трудно постижимого и земного, реального. В данном случае, эти понятия могут быть выражены в такой цепочке как «музыка—исполнитель—слушатель». Соответственно, в том случае, если исполнитель не соответствует эстетическим, условно говоря, нормам и качествам, данная цепочка рушится, и зритель перестает контактировать с Музыкой.

---

<sup>96</sup>Одоевский В. Ф. Лагура в роли Донны Анны // *Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие* / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. М., 1956. С. 245.

В виду того, что для Одоевского «произведение» как феномен высокого искусства, представленное именем того или иного композитора, имело огромное значение, наше рассуждение следует начать именно с оценки его предпочтений в сфере композиторского творчества. Так, как уже отмечалось в работе одним из гениальных композиторов он считал Моцарта, оценивая мастерство тех или иных певцов, Одоевский в первую очередь рассматривал их исполнение партий в операх гениальных композиторов, в первую очередь Моцарта, считая, — что чем музыка более возвышенна, универсальна, гениальна, тем большего таланта в ее исполнении должно требовать от певца<sup>97</sup>.

Опера Моцарта «Дон Жуан» является наиболее часто встречающимся объектом его критических статей. *«Давали у нас Моцартова Дон Жуана. Такое представление есть всегда событие в художественном мире. Степень усвоения этого дивного создания исполнителями и степень его уразумения публикою может всегда служить термометром художественного образования в данную эпоху»*<sup>98</sup>. В частности, Бернад в комментариях к данной статье отмечает, каким большим событием для Одоевского — «энтузиаста «Дон Жуана» — стали постановки этой оперы<sup>99</sup>. К классике и классикам, коим для нас в той же степени, что и для Одоевского, является Моцарт, существует особенное отношение. Его музыка уже тогда воспринималась как своего рода мерило качества — исполнительского, композиционного, зрительского — любого. Кроме того, Одоевского исполнение классического оперного репертуара погружало в состояние некоторого успокоения, так как «прерывало вереницу вердиевских опер», находившихся в тот момент в фаворе, что не могло радовать Одоевского — ярого противника итальянцев. Стоит еще раз напомнить, что именно по поводу Верди Одоевский выражался достаточно грубо: *«Не знаю как другие,*

---

<sup>97</sup>Безусловно, следует отметить стремление критика сохранять некую объективность в отношении мастерства певцов, исполнявших произведения тех композиторов, которые ему не импонировали.

<sup>98</sup>Одоевский В. Ф. Лагуа в роли Донны Анны // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 243.

<sup>99</sup>Бернард Г. Б. В. Ф. Одоевский — музыкант // Там же. С. 545.

*громогласная монотония, это вечное то же, подрумяненное и подбеленное, наводит тоску невыносимую, несмотря на весь талант исполнителей; словом, к величайшему моему сожалению, оперы Верди и подобных ему сочинителей для меня то же, что музыка вообще для людей с поврежденным слухом, т. е. шум довольно неприятный»<sup>100</sup>.*

Рассуждая об отношении Одоевского к операм Моцарта, становятся очевидными некие постулаты, являвшиеся залогом «хорошего» исполнителя. Одна из главных задач в трактовке оперного персонажа исполнителем, — «понять лицо, им представляемое». С выполнением этой задачи, безусловно, связано и напрямую зависит успешность погружения зрителя в произведение и возвышенный выход за рамки театральной залы. Впоследствии Одоевский подходит практически ко всем певцам с одной и той же «линейкой», измеряя их талант, сравнивая уровень развития одних и тех же качеств, силу осознания ими своих оперных героев. *«Мне привелось слышать Моцартова. Дон Жуана по крайней мере раз пятьдесят, в разных странах Европы. Донна Анна в этой опере есть лицо загадочное, которое можно понимать различно: многие в ней видят простую жертву Дон Жуана, которая находит себе утешение в любви Дон Оттавио. Как бы ни была понята эта роль — Моцартова музыка производит свое действие; но признаюсь, лишь в лице г-жи Лагруа<sup>101</sup> я увидел впервые настоящую художественную Донну Анну»<sup>102</sup>.*

В случае оценки героини «Дон Жуана» Донны Анны Одоевский ведет себя крайне тактично, с точки зрения современной музыкальной, да и любой другой, критической практики. Поясняя свои представления о героине Моцарта, Одоевский анализирует образ Донны Анны, объясняя читателю крайне сложную и многофактурную природу её эмоций. При этом, он

---

<sup>100</sup>Одоевский В. Ф. Лагруа в роли Донны Анны // Там же. С. 243.

<sup>101</sup>Лагруа Эмма (1836 - ?), итальянская певица (сопрано). В 1859 приглашена в Петербургскую итальянскую оперную труппу, где в качестве примадонны выступала до 1862 года. Одаренная красивым, хотя и небольшим по диапазону голосом, и ярким драматическим талантом, Лагруа завоевала любовь петербургских слушателей, особенно выделяясь в операх «Норма» Беллини, «Дон Жуан» Моцарта, «Волшебный стрелок» Вебера. Её драматическим талантом восторгался не только Одоевский, но также А. В. Серов, П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков.

<sup>102</sup>Одоевский В. Ф. Лагруа в роли Донны Анны // *Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие*. С. 243.

обращает особое внимание на причину столь редких успешных исполнений партий Донны Анны, считая, что многие певицы искали отражение характера, многообразие эмоций и чувств героини в тексте либретто оперы, что приводило к заведомо неудачной тактике. Искать, по мнению Одоевского, необходимо было в музыке Моцарта, подсказывавшей каждый мельчайший оттенок настроения и внутреннее содержание персонажа в целом. Соответствующее своим представлениям об образе Донны Анны Одоевский находит в исполнении Эммы Лагруа, которая «не только поняла роль Донны Анны в этом глубоком смысле, но и выражает его каждым звуком голоса, каждым телодвижением»<sup>103</sup>.

Не так развернуто и эмоционально, но тем не менее Одоевский не опускает и некоторые технические моменты в исполнении Лагруа. Особенно отмечая густоту ее голоса, несмотря на сопрановый тембр и не очень широкий диапазон голоса, Одоевский делает акцент на «строгом стиле» исполнения. Это замечание крайне важно, поскольку касается соответствия заданной Моцартом характеристики роли героини и воплощением ее на сцене Лагруа. «Строгий стиль» исполнения<sup>104</sup>, как отмечает Одоевский, полностью соответствует образу героини Моцарта.

Отсутствие таких качеств как способность певцов к пониманию роли, создание стиля, соответствующего персонажу, является весомой причиной для негативных отзывов критика об исполнении некоторых других исполнителей. Так, нередко претензии Одоевского к оперным певцам сводятся к неосознанной трактовке ими роли, что дает возможность сделать вывод о значимости для критика данного фактора в оценке качества вокально-оперного искусства того или иного исполнителя. Для Одоевского, как мы бы сейчас сказали, качественное проживание роли и понимание личности персонажа неразрывно связаны с вокальным профессионализмом, которые, соединяясь, создают необходимый «правильный» эффект и

---

<sup>103</sup>Там же. С. 244.

<sup>104</sup>Там же. С. 249.

вызывают нужную реакцию публики оперным певцом: *«Окончим замечанием для г-жи Поллерт: она, в роли Церлины, была мила, как всегда, но вовсе не поняла своей роли. Церлина, и по тексту оперы, и в особенности по характеру, приданному ей Моцартом, должна быть совершенно простодушною и невинною девушкою, которая даже не понимает ни волокитства Дон Жуана, ни ревности Мазетта, а г-жа Поллерт играла роль какой-то крестьянки-кокетки»*<sup>105</sup>.

Другим примером подобного непонимания роли, или даже, возможно, неверного выбора исполнителя, может являться рассуждение Одоевского в рамках статьи *«О спектакле 10 апреля и о Бантышеве»*<sup>106</sup>. В тексте, несмотря на то, что критик признает талант популярного в то время тенора Александра Олимпиевича Бантышева<sup>107</sup>, стремление к наибольшей объективности – не отдавать почестей, исходя только из статусности и известности исполнителя – не дает ему права умолчать о недостатках исполнения. *«Вчера любители русского театра приветствовали приезжего гостя певца Бантышева. Не одна Москва гостеприимна: едва еще г. Бантышев вышел на сцену, его приветствовали рукоплесканиями, и я также, как москвич, не утерпел не похлопать ему на встречу. Однако комплимент комплиментом, а правда правдой. Бантышев в самом деле певец не дурной, по крайней мере теперь лучший, особливо у нас, безгласных. Но как об актере, о нем нельзя вовсе судить по вчерашней его роли: должно сознаться, что она выше его»*<sup>108</sup>.

Если исходить из небезынтересного замечания, заканчивающего данную мысль, можно сделать вывод о том, что не каждый, возможно даже очень талантливый исполнитель, подходит для той или иной конкретной роли. В

---

105 Одоевский В. Ф. Немецкий театр. Опера Дон Жуан Моцарта, представленная на Александрийском театре 22-го октября, в бенефис г-жи Карл // Там же. С. 112.

106 Одоевский В. Ф. О спектакле 10 апреля и о Бантышеве // Там же. С. 108—109.

107 Бантышев Александр Олимпиевич (1804—1860), русский певец (тенор). Прославился исполнением роли Торопки в опере А.Н. Верстовского «Аскольдова могила», а также Собинина в «Иване Сусанине» Глинки (первое выступление 7 сентября 1842 года). Свыше 25 лет с огромным успехом пел на сцене Большого театра в Москве, выступал также как исполнитель русских народных песен, романсов А. А. Алябьева, А.Е. Варламова и др.

108 Одоевский В. Ф. О спектакле 10 апреля и о Бантышеве // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 108—109.

случае с Бантышевым Одоевский поясняет это таким образом: «*В игре Бантышева, как и в голосе его, главное достоинство простота, непринужденность, но не та возвышенная простота, которую так прекрасен прекрасный Иосиф [речь идет об опере Этьена Мегюля “Иосиф в Египте”]. — З. С.]. Иосиф юноша, но не ребенок; Иосиф чувствителен, но не плаксив; Иосиф не горд, но величав; Иосиф великодушен, но не слаб; а г. Бантышев не различал этих близких противоположностей, и представил Иосифа, как представляют его в детских книжках и на московских картинках*»<sup>109</sup>. Такие характеристики исполнения Бантышевым партии Иосифа могут быть восприняты нами неоднозначно. С одной стороны, Бантышев, возможно так же, как и некоторые другие певцы о которых Одоевский высказывался с неодобрением, не до конца понимал требования, которые к нему как к исполнителю предъявлялись. А с другой, такое непонимание вполне могло быть связано с тем, что Бантышев не являлся, что называется, многопрофильным певцом, и выступал не в своем амплуа. Как оперный, так и любой другой исполнитель, имеют право на свой исполнительский стиль. В случае с Бантышевым — это «непринужденность и простота», которые идеально вписываются в рамки качественного исполнения некоторых оперных персонажей. В рамках такой логики для данного исполнителя существуют идеально подходящие роли и партии, просто роль Иосифа выходила за рамки не возможностей даже, а профессионального амплуа Бантышева. «Иосиф, повторю, в лице Бантышева, походил на очень обыкновенного Осипа»<sup>110</sup> — тонкая ирония, с помощью которой Одоевский вряд ли хотел уязвить исполнителя, скорее критик отметил значительное расхождение между требованиями роли и возможностями данного конкретного певца. Что в свою очередь еще раз подчеркивает значение, имеющее для Одоевского, соответствие исполнителя, его стиля, возможностей и мастерства, заданному оперному персонажу.

---

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Там же. С. 109



## § 2. Итальянский вокал и сценическая практика

В статье под заглавием «Итальянский театр. Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти»<sup>111</sup> Одоевский практически с самого начала объявляет о своем отношении к вокальной оперной итальянской школе, которая в полной мере проявляет себя в операх Моцарта и в частности в опере «Дон Жуан», исполненной итальянской труппой: *«Итальянская труппа приучила нас к прекрасному исполнению, и в сем случае не изменила уверенности просвещенной публики»*<sup>112</sup>. Но в этом частном отзыве Одоевского просматривается очевидное расхождение с его глобальными взглядами на оперную итальянскую школу. В таком случае возникает вопрос: только ли данная, указанная в тексте, труппа заслужила похвалу, или же Одоевский признает важные моменты становления оперного искусства и оперного вокала, в частности, центральным звеном которого стали именно итальянцы?

На наш взгляд, Одоевский, будучи патриотически настроенной личностью, оставался всё-таки благоразумным, и предъявлять ему претензии в крайности суждений было бы не верно. Одоевский не обвиняет, а лишь тонко указывает на то, что для исполнения партий были избраны певцы с другими, к примеру, вокальными характеристиками и тембрами, нежели указаны у Моцарта, в виду чего некоторые недостатки или особенности исполнения оперы были предсказуемы. Даже более того, он отмечает старание певцов, которые стремились выйти за пределы своих возможностей, указывая на то, что знатоки музыки должны оценить подобные риски: *«Г-н Перуцци (Дон Жуан) и г-жа Анти (Зерлина) по своему обыкновению прекрасны. Дуэт (A-dur) La ci darem la mano был ими спет вообще хорошо; но признаемся, что желали бы больше легкости, непринужденности в роли Зерлины. Трудно выразить на бумаге недостатки пения, но образованные любители музыки знают, какое очарование обыкновенно производит место *mi fa pieta Masetto* [дуэт Церлины и Дон-Жуана. — З.С.]. Нельзя не отдать справедливости нашим певцам итальянским: конечно,*

<sup>111</sup>Одоевский В. Ф. Итальянский театр. Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти // Там же. С. 92—95.

<sup>112</sup>Там же. С. 93.

половине публики было не известно, что голос Дон Жуана написан Моцартом для баса, или по крайней мере для баритона, а у г-на Перуцци только тенор; знающие музыку понимают, как трудно тенором петь ноты, написанные для баса...»<sup>113</sup>. В данной цитате нам, среди прочего, интересен момент, где Одоевский отмечает сложность, которую представляет сама задача – описать «недостатки пения». Но, тем не менее, в критике данных исполнителей Одоевский крайне сдержан, более того, он даже стремится оправдать некоторые возникшие трудности тем, что тембр голоса певца изначально выбран неверно в соответствие с указаниями Моцарта. В купе, это дает нам возможность полагать, что Одоевский не был «слепым» противником всего современно-итальянского. Он поддерживает, хвалит и снисходительно критикует итальянскую труппу, проявляя таким образом неоднозначность своих суждений в том, что вся «итальянщина» отжила себя.

В тексте анализируемой статьи прослеживается тенденция Одоевского к игнорированию природных данных певца — мощности голоса, тембра, в угоду наиболее важной для него характеристике – качеству актерской игры. *«Замбони (Лепорелло) недостаток голоса заменял превосходною игрою. Вообще должно заметить, что г. Замбони актер, каких мало: мы не знаем еще ни одной роли, в которой бы талант его и искусство не являлись во всем блеске. То же, что мы сказали о г-не Перуцци, должно отнести и к г-же Тегиль: голос ее был во многих местах слаб, но зато в некоторых она была превосходна, как, например, в первом квартете (F-dur), в трио масок (B-dur) и особенно в секс-туоре. Г-ну Монари мы посоветовали бы ничего не выкидывать из своей арии (B-dur), а петь ее, как она есть: в музыкальном мире она почитается лучшею теноровою арией»*<sup>114</sup>.

Снисходительное и крайне лояльное отношение Одоевского прослеживается в тексте всей статьи, заканчивающейся следующими словами: *«Мы уверены, что итальянская труппа не оскорбится нашими*

---

<sup>113</sup>Там же. С. 93—94.

<sup>114</sup>Там же. С. 94.

замечаниями; уверяем ее, что погрешности заметны только между хорошим, а в превосходстве ее никто не сомневается: слышавшие лучших певцов европейских отдадут полную справедливость московской труппе»<sup>115</sup>.

Необходимо отметить, что Одоевский в некоторых статьях, посвященным вокальному исполнительству, подробно описывает не только эстетические, но и технические качества и приемы исполнителя. Высокопрофессиональную оценку он дает голосу певца, диапазону, тембру, мягким переходам от одного регистра к другому: *«Важное приобретение, ею [«Нормой». – З.С.] сделанное в лице г. Несторова, ... для нашей оперы истинная находка — обширный, прекрасный голос, правильная метода пения, неподдельный талант, счастливая для сцены организация и наконец (без чего никакой успех невозможен) благородная, высокая страсть к благородному, высокому искусству. Наши иногородние читатели не найдут этих похвал преувеличенными, когда узнают, что публика (театр был полон донельзя) приняла дебютанта с невыразимым восторгом, вызывала его в середине пьесы и три раза по окончании оной, и что, несмотря на то, дебютант не мог употребить и половины своих художественных средств. Вообразите себе первый в жизни выход на эту бесконечную сцену, пред вами это бесконечное поле любопытных лиц; вообразите себе естественное желание художника быть не ниже самолюбия, выходящее на страшную своего искусства, его битву, словом, вообразите себе эту решительную минуту, которой, может быть, принесены в жертву выгоды другого состояния, и вы поймете, что такое первый дебют, и первый дебют певца, которого инструмент — голос, инструмент, подверженный доселе неизъяснимым капризам. Вообразите себе, сверх этих нравственных причин, возмущающих дебютанта, все физические обстоятельства: непривычку к сцене, непривычку иметь оркестр под самыми ногами, трудность сообразить звучность своего голоса с наполненною людьми залю, трудность согласить сценические телодвижения с пением, и присоедините к*

---

115 Там же.

тому еще, как нам показалось, маленькую простуду... сколько препятствий для успеха! Г. Несторов вышел из этой битвы — победителем; но в его таланте хранятся новые, не известные еще публике сокровища возвышенных наслаждений. Голос г. Несторова принадлежит к числу тех голосов, которые называют *voilee* \* [от фр. «завуалированный». – З.С.], что, как известно, нисколько не мешает силе голоса; он заключает в себе, если не ошибаемся, более двух октав; по крайней мере мы слышали верхнее *contra si betol*, взятое с необыкновенною силою; регистр верхних нот счастливо соединяется с регистром низких, и мы не заметили столь обыкновенных в теноре резких переходов от одного регистра к другому; но мы бы посоветовали дебютанту обращать лицо к публике, когда его партия входит в *medium*\* [средний регистр голоса. – З.С.]: это одно из тех условий, которые на зло искусству необходимы в большой зале, и тем более в зале несовершенной в акустическом отношении»<sup>116</sup>. Суммируя, мы понимаем, что Одоевский отмечает высокий профессионализм Несторова<sup>117</sup>, исходящего от хорошей выучки и вокальной школы. Но так же он выделяет и некоторые недостатки исполнения певца, касающиеся в частности его контакта с публикой, обращения к зрителю. Такие замечания отсылают нас вновь к важности для Одоевского тонкой связи между любым исполнителем и зрителем, необходимости четкого понимания исполнителем своей миссии как проводника музыки к слушателю в момент исполнения.

Одоевский не умаляет значения итальянской вокальной школы, отмечая тот безусловный и неоспоримый вклад, который она привнесла в оперное искусство. Вокальную школу критик выделяет особенно и прямолинейно, но при этом имеет в виду определенную технику вокального исполнительства,

---

116Одоевский В. Ф. Еще о представлении «Нормы» // Одоевский, В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 148—149.

117<sup>1</sup>Лоди (Лодий) Андрей Петрович (1812—1870), певец-тенор, выступавший под псевдонимом Несторов. Обучался вокальному искусству в Италии, после чего вернулся в Россию и учился у М.И. Глинки. В 1837—1838 выступал в Большом театре в Петербурге, где исполнил прославившую его партию Собинина в опере Глинки «Жизнь за Царя», но был известен скорее как камерный, нежели оперный певец – исполнял романсы А.Е. Варламова, А.С. Даргомыжского, Глинки. Глинка в свою очередь посвятил Лоди каватину «Давно ли роскошно ты розой цвела». Впоследствии в 1859–1861 годах Лоди преподавал в музыкальных классах Русского музыкального общества.

пришедшую в Россию из Италии. Но наравне с этим Одоевский в нелестной форме рассуждает о том, как обстоит дело с вокальным образованием и учителями пения в Петербурге. Например, в статье «Русский певец Михаил Сарриотти»<sup>118</sup> он пишет следующее: *«В самом Петербурге едва ли найдутся два настоящих учителя пения; все остальные, хотя и иностранцы и итальянцы, вполне невежественны, плохие музыканты, заучившие несколько условных фраз, несколько условных приемов пения, но никогда и не думавших о том, что образование голоса есть целая наука и притом наука весьма многосложная и трудная, ибо ее общие основания могут быть неодинаково применимы к различным способностям и к физиологическому характеру каждого отдельного голоса»*<sup>119</sup>. Одоевский обвиняет практикующих учителей вокала в невежестве и халатном отношении к профессии, а так же в том, что «иностранцы и итальянцы» недооценивают науку вокального мастерства, по-видимому, относясь к ней как чему-то, чем просто овладеть, имея некоторые исходные вокальные данные.

### § 3. О романтическом образе музыканта-исполнителя

Анализируя статьи Одоевского «Арто и Люилье», «Музыкальные надежды»<sup>120</sup>, «Вьётан и Арто»<sup>121</sup>, «Скрипач Арто»<sup>122</sup>, «Музыкальные вечера Арто»<sup>123</sup>, «Гензельт»<sup>124</sup>, «Последний концерт Рубинштейнов»<sup>125</sup>, «Тальберг. – Концерт Филармонического общества. Виолончелист Серве»<sup>126</sup>, «Виолончелист Серве. – Исторические концерты»<sup>127</sup>, «Еще об Уле Булле»<sup>128</sup>,

---

118Одоевский В. Ф. Русский певец Михаил Сарриотти // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 249—250.

119Там же. С. 249.

120Одоевский В. Ф. Арто и Люилье // Там же. С. 116—118.

121Одоевский В. Ф. Музыкальные надежды // Там же. С. 130—132.

122Одоевский В. Ф. Вьётан и Арто // Там же. С. 165—168.

123Одоевский В. Ф. Скрипач Арто // Там же. С. 116—118.

124Одоевский В. Ф. Музыкальные вечера Арто // Там же. С. 199—200.

125Одоевский В. Ф. Гензельт // Там же. С. 132—134.

126Одоевский В. Ф. Последний концерт Рубинштейнов // Там же. С. 213—216.

127Одоевский В. Ф. Тальберг. – Концерт Филармонического общества. Виолончелист Серве // Там же. С. 182—185.

128Одоевский В. Ф. Виолончелист Серве. – Исторические концерты // Там же. С. 185—187.

«О завтрашнем концерте Уле Булля»<sup>129</sup>, «Уле Буль в Москве»<sup>130</sup>, «Концерт Г. Гаузера»<sup>131</sup>, посвященные исполнительству различных музыкантов-современников, можно отметить создание критиком некоего типичного образа музыканта-инструменталиста, существовавшего в пространстве музыкальной культуры эпохи романтизма. Этот образ высвечивается довольно отчетливо практически в каждой статье Одоевского, посвященной тому или иному исполнителю. Так, и собирая воедино, и анализируя музыкально-критический опыт Одоевского, можно представить тот образ музыканта-исполнителя, которому он отдает предпочтение, о котором склонен лестно выражаться и советовать своему читателю обратить на него внимание. В статье «Арто и Люилье»<sup>132</sup>, посвященной Александру Жозефу Арто, неоднократно посещавшему Россию с концертами, Петербург в 1836, 1837 и 1842 годах, Одоевский дает описание внешности, «наружности» своего героя, создавая явно романтический образ. Это проявляется в том, с каким энтузиазмом и благосклонностью говорит об Арто критик, начиная данную статью так: *«Арто, молодой человек (лет около 20), замечательно прекрасной, благородной наружности, одаренный огненною, подвижною физиономиею, в которой живо отражаются все чувства, выражаемые смычком его, и которая, сколь это ни покажется странным, напоминает несколько выражение лица Паганини. Хотя наружность постороннее дело в музыканте, но весело видеть, когда внутреннее одушевление художника невольно переходит в его наружность: — тогда мы скорее верим, что он нас не обманывает, что он сам разделяет то наслаждение, которое он производит в душе нашей, что он не безжизненный исполнитель»*<sup>133</sup>. В таком описании Одоевский скрещивает и проводит довольно тонкую параллель между внешним обликом и исполнительским поведением Арто, а также тем, что воспроизводит скрипач на своем инструменте. Он указывает на то, что

---

129Одоевский В. Ф. Еще об Уле Булле // Там же. С. 157—159.

130Одоевский В. Ф. О завтрашнем концерте Уле Булля // Там же. С. 159—160.

131Одоевский В. Ф. Уле Буль в Москве // Там же. С. 172—173.

132Одоевский В. Ф. Арто и Люилье // Там же. С. 116—117.

133Там же. С. 116.



внешний облик музыканта не является хоть сколько-нибудь превалирующим аспектом для оценки, но, тем не менее, именно поведение и внешнее соответствие обстоятельствам исполнителя дают Одоевскому повод полагать, что Арто вовлечен в музыкальный процесс не меньше, сам Одоевский, как слушатель и критик, что в сущности подчеркивает обязательную черту настоящего музыканта романтической эпохи.

В образе Арто, созданным Одоевским, крайне важным критерием оценки является то небольшое, на первый взгляд, сравнение «его [Арто. — 3. С.] физиономии с выражением лица с Паганини»<sup>134</sup>. Н. Паганини воспринимался современниками как эталон, совершенный уникум, и хотя бы малая доля с ним сходства придавала исполнителю необходимый для эпохи романтический ореол, создавала образ необычного, возвышенного, профессионального творца. Кроме того, в то время Паганини стал уже своего рода брэндом, если это сравнение уместно. То есть при упоминании его имени аудитория, читающая и слушающая, получала необходимые сведения о характере ожидаемого мероприятия, а исполнитель, соответственно, получал «знак качества». В связи с этим устоявшимся фактом восприятия Паганини, многие критики, как и сам Одоевский, активно пользовались подобными сравнениями. Это помогало, в том числе, сделать хорошую рекламу и привлечь публику на концерты молодых музыкантов, в особенности зарубежных, впервые посетивших страну.

В статьях Одоевского прорисовывается образ возвышенного творца, коим и должен являться настоящий исполнитель как одухотворенный носитель менталитета эпохи. В том, что касается описаний того или иного героя статей и произведений им сочиненных или исполненных, то образ исполнителя-инструменталиста нередко напоминает чуть ли ни небожителя, способного регенерировать нечто совершенно отличное от всех посредственных, повседневных музыкальных опытов. О немецком пианисте и композиторе Адольфе фон Гензельте в статье «Гензельт», Одоевский пишет

---

<sup>134</sup>Там же. С. 117.



крайне одухотворенно: *«Есть люди, о которых нельзя говорить словами; всякая похвала в отношении к ним покажется 'обыкновенною, пошлою фразою; пред ними надлежало бы изумляться в молчании. Таков знаменитый, недавно прибывший в нашу столицу, Адольф Гензельт, в своем редком таланте соединяющий чудные качества блистательного фортепианиста и первоклассного сочинителя, полного страсти, огня, одушевления, полного новых мелодических идей с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом»*<sup>135</sup>. В таком восприятии Одоевским личности Гензельта отчетливо прослеживается свойственное эпохе романтизма мышление. Гензельт предстает музыкантом, для характеристики которого недостаточно вербального языка и обывательских прилагательных. Таким образом, в каком-то «подлинном» таланте по мнению Одоевского можно увидеть явление, для передачи свойств и особенностей которого необходим некий метаязык, язык более высоких понятий («Есть люди, о которых нельзя говорить словами»). Помимо этого, Одоевский подчеркивает и выделяет то, что художник в широком смысле обязан обладать «вкусом», что само по себе является понятием довольно растяжимым, в чем-то субъективным, но вполне отвечающим эстетическим принципам критика. Лариса Кириллина в уже упомянутой ранее книге «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков» посвящает часть большого исследования именно понятию «вкуса». Она отмечает «вкус», как изначально «слишком тонкую субстанцию, не в полнее поддающуюся точному измерению»<sup>136</sup>. Но тем не менее Кириллина дает характеристики понятия вкуса, в контекст которых вписывается употребление таких категорий Одоевским, особенно употребление таких понятий в адрес классиков или классического репертуара: «Классическое или аристократическое как бы по определению не может быть безвкусным. <...> Признание того, что человек обладает вкусом (и тем более высоким вкусом) равносильно причислению его к кругу

---

135Одоевский В. Ф. Смесь. Гензельт // Там же. С. 171.

136Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Моск. гос. консерватория, 1996. С. 135.

избранных – либо «аристократов», либо «классиков»<sup>137</sup>. Не приходится сомневаться в том, что вкус – есть отражение исторической эпохи, в рассуждениях о котором необходимо погружаться в проблемы романтической эстетики. Возможно, важно привлечь к обоснованию данного наблюдения общие характеристики романтического прошлого, суть которых заключалась в превосходстве личного, чувственного, персонифицированного над всем внешним, рациональным и разумным. Но важно понимать, что само понятие вкуса не тождественно понятию гения, это две разные категории, которые, бесспорно имеют тесную взаимосвязь, но между ними отнюдь не стоит знак равенства. Кириллина так же разводит эти понятия и указывает на это таким образом: «Гений – только порождающая, природная сила; вкус подразумевает и отточенное самосознание, как бы изначально значение меры вещей, гармонии, дисгармонии, добра и зла, допустимого и недопустимого»<sup>138</sup>. И этим критериям вполне отвечают тексты Одоевского, в которых личностные качества персонажа, музыканта, возвышаются за счет его манеры исполнения, вкуса, мастерства. Точнее все вышеперечисленное является отражением его человеческой сути. Такое же отражение Одоевский нашел в образе Уле Булля: *«Мы снова услышим его! Снова перед нами вдохновенная душа артиста разольется в звуках»*<sup>139</sup>.

#### § 4. О «виртуозности» и виртуозах

В историческом и музыкально-эстетическом контексте XIX век в целом ознаменован пышным расцветом виртуозного искусства. Именно в эту эпоху музыкальное и музицирующее сообщество повсеместно охватило преклонение перед талантом, техничностью и новизной исполнения скрипача-виртуоза Паганини. «Блестящий» стиль исполнения в романтическую эпоху, основанный на обстоятельной выверенности деталей, присущей классицизму, культивировал фееричность, эффектность

---

137Там же.

138Там же. С. 137.

139Одоевский В. Ф. О завтрашнем концерте Уле Булля // Там же. С. 159.

исполнения. Он заключал в себе небывалые технические возможности и тембровое разнообразие в звучании инструмента. Ф. Лист, будучи первым солирующим пианистом-виртуозом, постепенно ввел в моду сольные фортепианные концерты. В эту эпоху возникла обширная практика интерпретации, своего рода вольное исполнение произведений других композиторов, ставшая попыткой самовыражения исполнителя, демонстрации его восприятия исполняемой музыки и открытия для аудитории собственного «Я». Опять-таки одним из знаменитых музыкантов-интерпретаторов стал Лист, занимавшийся переложениями, в том числе музыки Ф. Шуберта. Издав собственную редакцию произведений Шуберта, Лист «с большим удовольствием сообщил миру о том, что он сделал гораздо больше, чем того требовал долг»<sup>140</sup>. «Некоторые пассажи, — писал Лист, — да и всю до-мажорную Фантазию я переделал в современной фортепианной манере и льщу себя надеждой, что Шуберт не был бы недоволен»<sup>141</sup>. Таким образом постепенно складывался ранее упомянутый в данной работе романтический образ исполнителя, поэтического героя, одухотворенного творца, возвышенного и дистанцированного от аудитории, которому дозволено, если не всё, то очень многое.

В таких реалиях времени жил и развивался Одоевский как музыкант, слушатель и, разумеется, музыкальный критик. В своих музыкально-критических работах он, безусловно, отмечал сам факт виртуозности, но высказывался на этот счет весьма неоднозначно. В статье «Арто и Люилье», Одоевский говорит о технической стороне исполнительского мастерства музыканта, в частности Арто, как о чем-то само собой разумеющемся. «<...> *То, что все ее [музыки. – З.С.] заколдованные трудности сами собою ложатся под пальцы художника: для первоклассного таланта это последнее дело. Главное достоинство игры Арто состоит в необыкновенной, энергии, соединенной с тою выразительностью, которая невольно производит в*

---

140Шонберг Г. Великие пианисты. М.: «Аграф», 2003. С. 128.

141Там же.

*слушателе нервическое сотрясение»<sup>142</sup>. Наиболее важной составляющей для исполнителя становятся влияние и эффект, которые его талант должен оказывать на публику. Технический же аспект игры представляется своего рода первоосновой, без которой, с одной стороны, необходимого эффекта добиться практически невозможно, но, с другой, его и совершенно недостаточно для того, чтобы называться истинно талантливым исполнителем. Причина такого опасливого и недоверчивого взгляда Одоевского на механическую часть игры в некоторой степени просматривается в статье «Последний концерт Рубинштейнов»<sup>143</sup>. Одоевский рассуждает о том, что в современной ему исполнительской практике, виртуозная сторона таланта сделалась чрезвычайно развитой, обыденной и поддающейся овладению даже исполнителями детского возраста, которых муштруют и специально затачивают под механическую виртуозную игру. Но за этими навыками и мастерством критик не видит ничего кроме дрессировки пальцев, плоды которой впоследствии должны будут поразить неискушенного впечатлительного зрителя, но отнюдь не Одоевского. Такой подход к тренировке механики, он сравнивает с взращиванием тепличного растения, которое при определенных усилиях все-таки «пустит корни», но не будет обладать такой сильной и истинной виртуозностью, мастерством, присущим истинным, природным дарованиям.*

В каком-то смысле Одоевский даже осуждает и критикует случаи исполнительства, где форма превосходит содержание, то есть техническая первооснова берет верх, и исполнитель упивается собственной технической виртуозностью, начиная «фокусничать», забывает о том, что техничность должна служить во благо полноты выражения музыкального вдохновения. *«В руках Арто скрипка есть инструмент благородный, выразительный, трогательный, а не средство для фокус-покусов, которыми так усердно нас наделяют многие из знаменитостей; он не прибегает к тем фарсам, которые позорят искусство, обращают скрипача в прыгуна на канате и после которых*

---

142Одоевский В. Ф. Арто и Люилье // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 116.

143Одоевский В. Ф. Последний концерт Рубинштейнов // Там же. С. 213—215.

*так и ждешь, что фокусник того и смотри взбросит скрипку, поймает ее налету и опять заиграет; право, мы на один шаг от таких штук»<sup>144</sup>. Одоевский читит и восхищается исполнением Арто именно потому, что его исполнительская новизна не пренебрегает трудными фразами, но фразы эти всегда подчинены «тонкому, изящному вкусу; они служат оттенком для пения»<sup>145</sup>.*

Пение инструмента, как уже упоминалось в данной работе, являлось той характерной чертой исполнителя, в которой нуждалась публика и музыкальная критика времени, в том числе и Одоевский. Это пение, по словам Одоевского, являлось той условной субстанцией, импульсом, связывавшим слушателя с исполнителем. Создание этого импульса, передача ее аудитории – вот, что было, действительно, ценно для эпохи, и подчеркивалось Одоевским практически в каждой хвалебной рецензии. Безусловно, существовала некая параллель между вокальным пением и инструментальным, но эта связь открывалась на уровне, более возвышенном, уровне олицетворения инструмента, превращавшегося в руках настоящего виртуоза в живой организм, способного коммуницировать со слушателем. И вновь, это пение, делалось залогом качественного и востребованного публикой вкуса, наличествующего у исполнителя: *«Но главное торжество его игры состоит в пении. Здесь выказывает он тот утонченный вкус и чувство, к которым бы мы вообще желали обратить направление скрипичной школы современных виртуозов. <...> Одним словом: пение, которое бы из сердца виртуоза переливалось в сердце слушателя. А таким-то именно нам кажется пение на скрипке Гаузера»<sup>146</sup>.*

Описание Одоевским виртуозности снова и снова возвращает нас к сравнениям достойных, по его мнению, исполнителей с Паганини. В статье «Завтрашний концерт Уле Булля в Москве»<sup>147</sup> он отмечает техническую виртуозность Булля сходную с Паганини, в особенности «правую руку, которой,

---

144Одоевский В. Ф. Скрипач Арто // Там же. С. 198.

145Там же.

146Одоевский В. Ф. Концерт господина Гаузера, 5 марта, в понедельник, в 8 часов, в зале госпожи Энгельгардт // Там же. С. 216—217.

147Одоевский В. Ф. О завтрашнем концерте Уле Булля // Там же. С. 159.

как и у Паганини, нет равных»<sup>148</sup>. В глазах Одоевского такая виртуозность превращалась просто в необходимость в случае исполнения произведений «своенравного гения», в частности вариаций на тему «Nel cor più non mi sento» [популярная тема из оперы Дж. Паизиелло «La Molinara» — «Мельничиха. — З.С.], исполненных Буллем в концерте. В случае с норвежцем эту схожесть с Паганини отмечали повсеместно, в частности по причинам довольно формальным, связанным с подобием техник, но не только. Русский театральный критик и драматург Ф. А. Кони (1809—1879) в 1841 году писал о Булле следующее: «*Оле Буль — счастливый наследник Паганини, — должно быть, украл у скупого старика тайну плести, восхищать и очаровывать силою смычка. Талантливый скряга не скрыл своего клада в могиле*»<sup>149</sup>. Оценочные отзывы о Булле были совершенно разные: некоторые упрекали его в пустом подражательстве и вычурности пассажей, но никто не мог не признавать превосходной техники — «большую чистоту двойных нот и отличное стаккато»<sup>150</sup>.

Другому герою рецензий Одоевского, знаменитому виолончелисту бельгийского происхождения Ф. Серве, также было присвоено прозвище «Паганини виолончели» за полетную виртуозность, грацию и изящество его исполнения<sup>151</sup>. Само сходство с Паганини, как ни странно, Одоевский прямым текстом не отмечал, но также восторгался его техникой, не допускающей и толики фальши, певучестью, страстностью и новизной его исполнения, где виолончель открывала зрителю свои новые возможности: «виолончель последовала за веком и приняла характер страстной и бурной всех других произведений искусства»<sup>152</sup>.

---

148 Там же. С. 160.

149 Литературная газета. 1841. № 56. С. 221. Цит. по: Раабен, Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л.: Музыка, 1969. С. 98.

150 Соловьев Н. Ф. Буль, Оле-Бронеман // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон, 1890—1907.

151 Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л.: Музыка, 1969. С. 108.

152 Одоевский В. Ф. Письма в Москву о Петербургских концертах. IV. Виолончелист Серве. — Исторические концерты // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 185.

На формирование подобных сравнений и подхода к анализу виртуозности, безусловно, сказывалось существование своего рода «культов личности», которые распространяются и становятся беспрецедентно масштабными как в случае с Паганини. На него начинают равняться музыканты и измерять по нему качество исполнительских талантов музыкальные критики. *«Личностными ориентирами становятся масштабные, щедро одаренные фигуры. Наиболее полно такой тип личности воплощал для современников Наполеон I, выступая мерилom оценки личностных качеств. Так, в глазах тогдашней публики Паганини предстал «Наполеоном жанра». Наблюдаемый феномен гиперболизации личности в фортепианно-оркестровой композиции получает наиболее яркое, почти зримое выражение»*<sup>153</sup>.

Аналогичные процессы, касающиеся виртуозного мастерства, Одоевский отмечает и в вокальном исполнительском искусстве. Важным является наблюдение Одоевского о различных вольных импровизациях на основе музыки первоисточника. В качестве последней в данном случае нередко оказывались произведения Моцарта. В целом такая практика была вполне нормальной для своего времени, став неотъемлемой частью феномена исполнителей-виртуозов как инструментальных, так и вокальных в не меньшей степени. Но Одоевский неоднократно ругал и высмеивал тех певцов, кто отваживался на подобные вольности в отношении Моцарта, и хвалил тех, кто относился бережно и чутко к тексту первоисточника. Так, упоминаясь исполнением партии Донны Анны итальянской примадонной Лагруа Одоевский остался всецело доволен: *«Г-жа Лагруа не увлеклась такою щедростью; в ее дивном пении слышался один Моцарт, как он есть, и каким он должен быть для истинного художника, т. е. без всяких прибавок и невежественных украшений!»*<sup>154</sup>. Игра и исполнение Лагруа

---

<sup>153</sup>Гнилов Б. Г. [Моностилистический музыкальный жанр в функции культурного "тарана"](http://ecsocman.hse.ru/text/16147124/) // Общественные науки и современность. 2006. № 1. С. 160—168. <http://ecsocman.hse.ru/text/16147124/> (дата обращения 22.05.2015).

<sup>154</sup>Одоевский В. Ф. Лагруа в роли Донны Анны // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 249.



снискала у Одоевского столь положительные отзывы еще и потому, что и сегодня каждый из нас готов называть талантом актерства способность создавать иллюзию того, что «сцена исчезает, люди, на ней являющиеся, вам не чужие, вы понимаете причину их действий, сочувствуете их страданиям...»<sup>155</sup>.

Мода, как более глобальное определение и объяснение неких веяний в современной культуре, для Одоевского не являлась поводом для снисходительного отношения к этим веяниям, в частности «виртуозничанию» в вокальном искусстве. Скорее даже, мода для Одоевского тождественна чему-то неестественному, неглубокому в интеллектуальном и духовном смысле. И в этом отношении Лагруа вновь заслужила похвалу критика тем, что в ее пении нет *«ничего изнеженного, ничего искусственного..., никакого искажения мелодий, никаких пошлых задержаний, или других модных прикрас, которыми пробавляются современные певцы для потехи толпы»*<sup>156</sup>. Одоевский еще раз проявляет негативный настрой в отношении лишнего, ненужного виртуозничанья, техники во имя техники.

Ввиду того, что все аспекты, отмеченные Одоевским как обязательные и важные для исполнителя, создают целую систему понятий критика, было бы невозможно рассуждать об одном аспекте в отрыве от другого. Так, к примеру, в статьях, посвященных немецкой оперной труппе, Одоевский отмечает случай использования певицей техники импровизации. Пусть даже сдержанно, но Одоевский уделяет этому факту наибольшее внимания, уходя от технических характеристик в ту область рассуждения о музыке, которая занимала его больше всего: почему итальянские вольности в исполнении классики — это плохо. *«Чистое пение г-жи Карл [Карл Генриетта, 1802-? – певица оперного немецкого театра в Петербурге – З.С.], огонь, верность выражения, которая заставляла забывать несколько слабых нот в ее голосе — все соединилось для очарования! Но справедливость требует заметить*

---

<sup>155</sup>Там же.

<sup>156</sup>Там же. С. 244.

*следующее: Зачем г-жа Карл позволяет себе, хотя редко, украшать музыку Моцарта? Это особенно было некстати, и даже ошибкою против музыкальных правил в знаменитом трио масок: оно было спето прекрасно, но г-жа Карл два раза превратила в своей партии окончание нисходящей гаммы в восходящую, и таким образом уничтожила имитацию, которую Моцарт с намерением сделал и в голосах, и в оркестре. Это все равно, что у стиха уничтожить рифму или неправильно переменить ударение»<sup>157</sup>.*

Данную мысль Одоевский обосновывает, отмечая разницу между гениальным исполнением и формально «потешным» во благо жаждущей фокусов публики. Такое сравнение вновь отсылает нас к неприятию Одоевским итальянской музыкальной школы, с ее законами, которые служат исключительно для бессознательного, как кажется критику, развлечения зрителей. Выделяя в качестве главного отличия и преимущества композиторов-классиков крайнюю осознанность каждого звука и каждой ноты, Одоевский противопоставляет это итальянцам, бросивших композиторские силы на беспредельное виртуозничание и возможность демонстрации солистами импровизационного мастерства. Вообще саму суть и предназначение «новой итальянской музыки» Одоевский видел в нарочитом написании ее таким образом, «чтобы певцы могли украшать ее по произволу»<sup>158</sup>. Но свои правила итальянцы начинают применять повсеместно, что более всего и огорчает Одоевского, поскольку вольности в исполнении того же Моцарта просто кощунственны, ведь «у Моцарта каждая нота необходима»<sup>159</sup> и «Моцарта украшать не нужно»<sup>160</sup>.

---

157Одоевский В. Ф. Немецкий театр. Опера Дон Жуан Моцарта, представленная на Александрийском театре 22-го октября, в бенефис г-жи Карл // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 112.

158Там же.

159Там же.

160Там же.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе была предпринята попытка анализа музыкально-критических работ Одоевского, посвященных творчеству композиторов, исполнителей — инструменталистов и певцов. Перед нами стояла задача обозначить круг наиболее важных проблем, связанных с позицией Одоевского в связи с концептами «композитор» и «исполнитель» в рамках композиторского творчества, инструментального и вокального исполнительства первой половины XIX века.

На основе анализа критических текстов Одоевского, посвященных творчеству Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, В. Беллини, Дж. Верди, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, М. И. Глинки, удалось выявить некий концепт «композитора», характерный для данной эпохи. Феномен «композитора» репрезентируется Одоевским, а его мировоззрение формировалось на рубеже эпох классицизма и романтизма, через понятия «гений», «творец», «талант», «вдохновение». Он одним из первых вводит эти понятия в отечественную музыкально-критическую практику. «Генияльный» композитор в трактовке

Одоевского наделен высшей духовной силой, божественным началом, способностью «сотворить мир». Таковыми для Одоевского являлись Гайдн, Моцарт, Бетховен и др. Концепт «композитор» содержит в себе оценку Одоевским творческого мастерства, определенные качественные характеристики, наличествующие у тех композиторов, с которыми он соотносит понятие «гений» или же отсутствующие у тех, кому он отказывает в профессионализме, негативно оценивая их творчество.

Аналогичными понятиями пользуется Одоевский и в оценках творчества исполнителей (скрипачей, виолончелистов, пианистов, певцов). «Гениальность», «талант», «вдохновение» он рассматривает в контексте оценки исполнительского мастерства, его новизны, противопоставляет «посредственное», «скучное», «неяркое» исполнение «одухотворенному», способному «оживить» инструмент, «проникать в душу». Истинный музыкант способен, благодаря «вдохновению» и «одухотворенности», стереть границы между реальным миром и миром божественным. Техническое мастерство исполнителя является для Одоевского лишь способом донести до слушателя наиболее высокий смысл музыкального произведения.

Значимым понятием для критика становится понятие профессионализма в композиторском и исполнительском творчестве. Для нас его позиция становится понятной, благодаря разного рода наблюдениям аналитического толка, например, по поводу оркестровки Беллини, Верди, Берлиоза, Вагнера. Его оценки отмечены тонким знанием музыкальной ткани произведений, партитуры, оркестровки.

Тема «национального» в музыкальном искусстве в данной работе специально не рассматривалась, тем не менее, ее нельзя было обойти в анализе статей, посвященным творчеству итальянских композиторов и Глинки. Одоевский жестко разграничивает в искусстве «итальянское» (Беллини, Верди), к которому он относился с огромной неприязнью, и «немецкое» (Вагнер) — «русское» (Глинка). Он отказывает итальянским

композиторам в оригинальности, в новациях в сфере музыкального языка, в уникальности музыкального мышления, т.е. в профессионализме.

Профессионализм исполнителя также выявляется через понятие «мастерства», конкретизируемое через характеристики технической оснащённости, способности «пения» на инструменте, разнообразию, новизне. Одоевский в отличие от других критиков позитивно отзывался об исполнителях «новой школы», виртуозах — Булле, Арто, Серве. Он воссоздает характерный для эпохи образ музыканта-инструменталиста, существовавшего в пространстве музыкальной культуры эпохи романтизма: образ возвышенного творца, коим и должен являться настоящий исполнитель как одухотворенный носитель менталитета эпохи. Проблема виртуозности в исполнительском искусстве решалась критиком неоднозначно, поэтому в работе была предпринята попытка структурирования и разведения, выявленных в текстах Одоевского, граней понятия виртуозности и типа музыканта-виртуоза. Техническая оснащённость исполнителя — важный критерий мастерства, но чрезмерные «фокусы-покусы» и «фарсы» в этой сфере Одоевским осуждались. Главное «торжество» игры он ощущал только в «пении» инструмента, «пении» как залога качественного и востребованного публикой «утонченного» вкуса, наличествующего у исполнителя.

В связи с профессионализмом оперных певцов в позиции Одоевского очевидна связь с эстетикой романтической традиции. В певце, исполнителе той или иной роли, он видит некоего героя, способного «проникать в нашу душу и нашу плоть» с помощью музыкального языка произведения и своего таланта. Он считал высшим достижением искусства оперного певца его способность проникать в характер героя через музыку, а не текст либретто, и как следствие — создавать образ с помощью мастерского владения голосом, наличием школы, актерского таланта.

Мы предприняли попытку выявить созданный Одоевским образ музыканта-исполнителя, романтика, позволяющий нам рассматривать

критика как непосредственного участника музыкально-эстетической реальности своего времени. В дипломной работе расставлены основные акценты, соответствующие понятиям «гений», «талант», «творчество», «вдохновение», что дает возможность выявить позицию Одоевского в отношении к искусству музыкантов-исполнителей, помогает понять, в каких иерархических связях находились различные критерии в оценке деятельности инструменталистов.

Проблематика, заявленная в работе, безусловно, нуждается в дальнейшем исследовании. Так, на основе анализа музыкально-критических работ Одоевского, посвященных оперному исполнительству, мы приходим к выводам о том, какие проблемы волновали Одоевского в развитии данной области музыкального творчества. Освоение данного материала, выявление критериев оценки Одоевского, на наш взгляд, имеет перспективы для развития музыкальной критики сегодня. Также предстоит в дальнейшем рассматривать значимые для Одоевского темы «музыкального профессионализма» и «национального» в русской музыке.

Интересный аспект, лишь косвенно затронутый в работе, — литературный язык Одоевского. Критик-романтик в основном излагает текст в иносказательной форме, с использованием метафор как особого художественного приема, с характерной полнотой образного, романтического языка. Современникам этот язык был вполне понятен, но к сегодняшнему исследователю и читателю статей Одоевского предъявляются свои требования, касающиеся некоей расшифровки, толкования принципиальных и концептуальных выражений, словосочетаний, фраз, их «перевода» на язык терминов и понятий.

В связи с материалом работы — статьями Одоевского — в дальнейшей работе над данной темой необходимо работать с первоисточниками (рукописями статей, хранящимися в ОР РНБ, с прижизненными публикациями статей в периодических изданиях), поскольку в опубликованных версиях статей имеются купюры, нередко продиктованные

идеологическими причинами, неточностями разного рода, что привело к потере полного авторского содержания, утрате авторской лексики и др. Так что, для более подробного исследования данной проблематики в перспективе необходима дополнительная работа над изучением подлинников статей и рецензий Одоевского.

На основе анализируемого музыкально-критического опыта Одоевского, возникают некие контуры личности автора статей, что хотелось бы в дальнейшем очертить более подробно. Одоевского нельзя назвать полностью лояльным критиком, не позволяющим себе резких, нередко ядовито-саркастических оценок или выражений. Его манера высказывания, соответствующая романтическому мироощущению, всегда содержит высокий градус эмоциональности. В зависимости от его убеждений, негативных или позитивных, но, априори, обусловленных высочайшей образованностью, этическими нормами поведения и тонкостью натуры, мы наблюдаем либо крайне воодушевленного и восхищенного критика, либо сурового и непримиримого.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Белинский В. Г. Сочинения кн. В.Ф. Одоевского. Полн. собр. соч. Т. 8. – М., 1955.
2. Бернад Г. Б. В. Ф. Одоевский — музыкант // В. Ф. Одоевский. Литературно-музыкальное наследие / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. – М., 1956. – С. 4—74.
3. Берфорд Т. В. Дуэль смычков: у истоков паганиниевского мифа // Новая юность. 1998. – № 2. – С. 12 –14.
4. Берфорд Т. В. Стилиевые истоки творчества Н. Паганини. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. – СПб., 2000.
5. Габай Ю. С. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. – СПб., 1987. – С. 5—30.
6. Гнилов Б. Г. Моностилистический музыкальный жанр в функции культурного «тарана» // Общественные науки и современность. 2006. № 1. С. 160—168. <http://ecsocman.hse.ru/text/16147124/> — дата обращения 10.05.2016.
7. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997.
8. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. – М.: Музыка, 1968.
9. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996.
10. Конен В. Дж. *История зарубежной музыки*. Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века. Изд. 5-е. – М.: Музыка, 1981.

11. Манн Ю. В. В. Ф. Одоевский и его «Русские ночи» // Русская философская эстетика. – М., 1969. – С. 104 – 169.
12. Махов А. Е. Звукомызыкальная эротика романтиков // Апокриф: Культурологический журнал. М., [1992]. № 1. С. 35—46. [http://ec-dejavu.ru/m/Music\\_romanticism.html](http://ec-dejavu.ru/m/Music_romanticism.html) — дата обращения 10.05.2016
13. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки. М.: Лабиринт, 1993.
14. Михайлов А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. Т. 1. – М.: Музыка, 1981. С. 48—56.
15. Огаркова Н. А. В. Ф. Одоевский об итальянской опере: комментарии и размышления // Болховитиновские чтения—2011: Русское искусство в мировом художественном процессе / Материалы всероссийской научно-практической конференции: 10—12 ноября 2011 г. – Воронеж: ВГАИ, 2011. – С. 34—47.
16. Одоевский В. Ф. Вагнер в Москве // Там же. – С. 255—256.
17. Одоевский В. Ф. Взгляд на Москву в 1824 году // В. Ф. Одоевский. Литературно-музыкальное наследие / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. – М., 1956. – С. 86—88.
18. Одоевский В. Ф. Вьётан и Арто // Там же. – С. 164—165.
19. Одоевский В. Ф. Гензельт // Там же. – С. 171—172.
20. Одоевский В. Ф. Еще об Уле Булле // Там же. – С. 157—159.
21. Одоевский В. Ф. Еще раз о представлении «Нормы» // Там же. – С. 148—150.
22. Одоевский В. Ф. Записки для моего правнука о русской литературе // Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. – М., 1982. – С. 60—66.

23. Одоевский В. Ф. Записки для моего праправнука. Повести. Статьи. Письма. Критика и воспоминания современников. Московские адреса // сост. и вступ. ст. В. И. Сахарова. – М.: Художественная литература, 1981.
24. Одоевский В. Ф. Итальянский театр. Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти // Там же. – С. 92—95.
25. Одоевский В. Ф. Итальянский театр: Дон Жуан — опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти // В. Ф. Одоевский. Литературно-музыкальное наследие / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. – М., 1956. – С. 92—95.
26. Одоевский В. Ф. Лагруа в роли Донны Анны // В. Ф. Одоевский. Литературно-музыкальное наследие / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. – М., 1956. – С. 240—249.
27. Одоевский В. Ф. Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами // Там же. – С. 371—385.
28. Одоевский В. Ф. Немецкий театр в С.-Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1837 год. № 7. 13 февраля. – С. 62—66.
29. Одоевский В. Ф. Немецкий театр. Опера Дон Жуан Моцарта, представленная на Александрийском театре 22-го октября, в бенефис г-жи Карл // Там же. – С. 111—112.
30. Одоевский В. Ф. О завтрашнем концерте Уле Булля // Там же. – С. 159—160.
31. Одоевский В. Ф. О концерте Филармонического общества данном в пользу вдов и сирот 23 декабря 1931 года // Там же. – С. 105—106.
32. Одоевский В. Ф. О спектакле 10 апреля и о Бантышеве // Там же. – С. 108—109.

33. Одоевский В. Ф. Реквием Берлиоза в концерте г. Ромберга // Там же. – С. 197—198.
34. Одоевский В. Ф. Рихард Вагнер и его музыка // Там же. – С. 260—274.
35. Одоевский В. Ф. Руслан и Людмила, опера русского музыканта Глинки (Отрывок из письма к журналисту) // В. Ф. Одоевский. Литературно-музыкальное наследие / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. – М., 1956. – С. 205—212.
36. Одоевский В. Ф. Русская или итальянская опера? // Там же. – С. 309—315.
37. Одоевский В. Ф. Русские ночи / Изд. подгот. Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой. – М., 1975.
38. Одоевский В. Ф. Русский певец Михаил Сарриотти // В. Ф. Одоевский. Литературно-музыкальное наследие / Ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернарда. – М., 1956. – С. 249—250.
39. Одоевский В. Ф. Русский певец Михаил Сарриотти // Там же. – С. 249—250.
40. Одоевский В. Ф. Скрипач Арто // Там же. – С. 198—199.
41. Одоевский В. Ф. Уле Буль в Москве // Там же. – С. 172—173.
42. Одоевский В.Ф. Виолончелист Серве. – Исторические концерты // Там же. – С. 185—187.
43. Одоевский В.Ф. Выписка из письма князя Владимира Одоевского в Москву к А.Н. Верстовскому // Там же. – С. 194—197.
44. Одоевский В.Ф. Музыкальные вечера Арто // Там же. – С. 199—200
45. Одоевский В.Ф. Музыкальные надежды // Там же. – С. 130—132.
46. Одоевский В.Ф. Новая русская опера: Иван Сусанин музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена // Там же. – С. 126—130.

47. Одоевский В.Ф. Последний концерт Рубинштейнов // Там же. – С. 213—216.
48. Одоевский В.Ф. Тальберг. – Концерт Филармонического общества. Виолончелист Серве // Там же. – С. 182—185.
49. Одоевский, В. Ф. Берлиоз в Петербурге // Там же. С. 220—222.
50. Одоевский, В. Ф. Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта // Там же. С. 257—260.
51. Одоевский, В. Ф. Письма в Москву о Петербургских концертах. VI. Сотворение мира Гайдна.—«Колокол» Шиллера.—Концерт г. Ромберга // Там же. С. 189—190.
52. Одоевский, В.Ф. Арто и Люилье// Там же. С. 116—118.
53. Погодин М. П. Воспоминание о князе Владимире Федоровиче Одоевском // В память о князе В.Ф. Одоевском. – М., 1869. – С. 52—53. [http://az.lib.ru/o/odoewskij\\_w\\_f/text\\_0620oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0620oldorfo.shtml) — дата обращения 10.05.2016.
54. Раабен Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л.: Музыка, 1969.
55. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, Т. 1. Ч. 1—2. – М.: Изд. Сабашниковых, 1913.
56. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. – М.: «Классика – XXI», 2004.
57. Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика //Соллертинский И. И. Исторические этюды. Т. 1. – Л., 1963. – С. 12-45.
58. Соловьев Н.Ф. Буль, Оле-Бронеман // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – СПб: Брокгауз-Ефрон, 1890—1907.
59. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: «Классика – XXI», 2003.

60. Финдейзин Н.Ф. Русская музыкальная газета. 1903. № 16. Стб. 433—437.
61. Ходыревская Л. А. Очерки по истории музыкальной критики Н.Ф. Финдейзена как фундамент изучения истории становления и развития мысли о музыке в России, 2008. <http://scientific-notes.ru/pdf/005-21.pdf> — дата обращения 10.05.2016
62. Шонберг, Г. Великие пианисты. – М.: «Аграф», 2003.
63. Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays. Princeton: Princeton University Press, 1997.