

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Степанидина О.Д., Войнова Д.В. Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века: любительское музицирование, допрофессиональное и профессиональное образование // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 1. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.1.40472 EDN: WBAPFE URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40472](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40472)

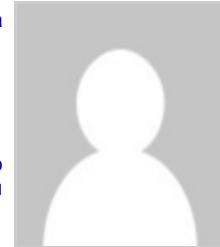
## Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века: любительское музицирование, допрофессиональное и профессиональное образование

Степанидина Ольга Дмитриевна

ORCID: 0000-0002-9137-0300

кандидат искусствоведения

профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»



410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, 1

✉ stepanidina047@gmail.com

Войнова Дарья Викторовна

ORCID: 0000-0002-9074-0752

кандидат искусствоведения

преподаватель Детской музыкальной школы для одаренных детей имени Л.И. Шугома при Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова



410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, 1

✉ darya.voinowa@yandex.ru

[Статья из рубрики "История и теория исполнительского искусства"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2025.1.40472

### EDN:

WBAPFE

### Дата направления статьи в редакцию:

16-04-2023

### Дата публикации:

06-04-2025

**Аннотация:** Предметом исследования является развитие отечественного фортепианного музыкального образования на протяжении конца XVIII – середины XIX веков. Определяются принципы обучения профессиональных музыкантов в Европе и специфика пути России в этом вопросе. Авторами статьи рассматривается начальный этап домашнего образования в аристократической среде, цели и задачи приглашенных европейских музыкантов. Анализируется своеобразие появления в России композиторской школы из среды пианистов-любителей, роль европейских музыкантов в этом явлении. В статье рассматривается направление музыкальных занятий в общеобразовательных учреждениях и их роль в воспитании прослойки музыкальной интеллигенции. Авторским вкладом в постановку и решение проблемы в новом ракурсе является неидеологизированный подход к рассмотрению уровня пианистов-меломанов из числа аристократов и «просвещенных дилетантов», сравнение комплекса навыков, разительно отличающих пианистов-дилетантов от пианистов-профессионалов. Выявляется, что основной целью домашнего образования в аристократической среде было воспитание у учеников художественного вкуса и овладения навыками игры на фортепиано, достаточными для исполнения по нотам нетрудных в техническом отношении пьес и ансамблей. Устанавливается, что расширение круга учащихся за счет дворянской прослойки не изменило целей и задач иностранных преподавателей. Авторами статьи определяется, что ни домашнее обучение, ни общеобразовательные учреждения не воспитывают профессиональных пианистов. Выявляется, что педагогические классы также преследуют достаточно узкие цели подготовки домашних учителей для подготовки пианистов-дилетантов. Определяется необходимость появления в России специального музыкального учебного заведения, готовящего кадры профессиональных пианистов и появление отечественной фортепианной школы. Выводом исследования является выявление основных критериев специального музыкального учебного заведения, способствующих воспитанию профессионального музыканта: временное ограничение изучения репертуара; показ качественной работы на открытых прослушиваниях в присутствии комиссии; дисциплина и самодисциплина как основа профессионального образования.

#### **Ключевые слова:**

отечественное музыкальное образование, допрофессиональное обучение, домашнее музыкальное образование, частное музыкальное обучение, пианисты-дилетанты, пианисты-профессионалы, музыкальные классы, приглашенные европейские музыканты, домашние учителя, основы профессионального обучения

Русское фортепианное искусство, появившись во второй половине XIX века на европейской и мировой концертной эстраде как бы внезапно, отличалось большим своеобразием. Плеяду выдающихся отечественных пианистов возглавил А.Рубинштейн, которого современники считали соперником великого «императора рояля» Ф.Листа. Не менее значимыми были и фортепианные сочинения русских композиторов: Первый концерт для фортепиано с оркестром П.Чайковского, исключительно своеобразные и оригинальные сочинения М.Балакирева («Исламей») и М.Мусоргского («Картинки с выставки») заинтересовали пианистов различных стран. А на рубеже XIX-XX вв. целое созвездие пианистов и композиторов во главе с С. Рахманиновым возвестило о появлении русской фортепианной школы, ставшей наряду с австро-немецкой, итальянской и французской на долгие десятилетия одной из лучших в мире. Особенность

и композиторской, и исполнительской русской фортепианной культуры **была обусловлена своеобразием и значительным отличием от становления и развития этапов европейской фортепианной культуры.**

К сожалению, в некоторых изданиях музыкальных пособий, опубликованных в середине XX века и предназначенных для изучения молодыми пианистами, преобладает несколько идеологизированный подход к определению качества музицирования в различных слоях русского общества. Так, музицирование в аристократическом обществе обыкновенно определяется как пустое времяпрепровождение: «В ту пору представления о духовной и общественной неполноценности, – считает В. Натансон – связываются с молодыми дворянами, воспитанными на заграничный лад», а «главный источник зла» связывается «с дворянской идеологией, всегда низводящей музыку на положение “увеселяющей забавы”» [\[1, с. 4\]](#)

В России полное посвящение себя музыке считалось для дворянина предосудительным. А. Алексеев приводит выдержку из статьи, опубликованной в «Северной пчеле» в 1828 году, где прямо указывается, что искусство должно быть «забавой, а не постоянным занятием, чего мы вовсе не желаем благородному русскому дворянству, при всей любви нашей к музыке» [\[2, с. 17-18\]](#). Однако занятия музыкой как искусством высокохудожественным, облагораживающим духовные запросы человека, приветствовались знатью с древнейших времен. Естественно, что, беря пример с европейских дворов, русская царская, позже – императорская семья внесли занятия музыкой в свой обиход. Содержание же музыкальной жизни императорской семьи и ее окружения, которое являлось образцом подражания для всей отечественной аристократической среды, так определяет М. Долгушина: «В музыкальной жизни дворца, имевшего возможность концентрации вокруг себя лучших исполнительских сил, проявились многие тенденции, характерные для русской дворянской культуры в целом» [\[3, с. 36\]](#). Обратим внимание на слова о «концентрации лучших исполнительских сил». Действительно, на музыкальных вечерах в салонах высокопоставленных особ выступали такие выдающиеся европейские музыканты, как И.Н. Гуммель, Дж. Фильд, Д. Штейбельт, М. Шимановская, С. Тальберг, Ф. Лист.

Клавирное, как и вообще классическое музыкальное искусство, пришло в Россию в то время, когда в Европе не только эпоха барокко, но и классицизма уже дала высочайшие образцы во всех музыкальных жанрах – в опере, симфонии, камерно-вокальной и камерно-инструментальной, в том числе и фортепианной музыке. Особенностью становления музыкального искусства в Европе было то, что, как справедливо отмечал А. Алексеев, «музыкант периода классицизма выделялся своей многогранностью и в то же время гармоничностью развития» [\[2, с. 6\]](#). Действительно, европейский музыкант в XVI-XVII вв. был композитором и исполнителем, как правило, владевшим не одним инструментом, и при этом имел учеников, которым передавал свое искусство. Более того, он заботился о распространении своего творчества, предваряя издания своих сочинений предисловиями или публикуя свои методические разработки. Примером могут служить такие издания, как «Искусство игры на клавесине» Фр. Куперена (1716), «Предисловие к “Нотной тетради Анны Магдалены Бах”» И. С. Баха (1725); «Опыт обистинном искусстве игры на клавире» Ф.Э. Баха (1 часть – 1753, 2 часть – 1762). Д. Скарлатти предварил первый выпуск своих сонат соответствующим поясняющим предисловием (1738).

Выдающиеся учителя европейского исполнительского искусства XVIII века: В. Ф. Калькбреннер, К. Черни, И. Мошелес, И. Б. Крамер продвигали дело, начатое их предшественниками. Заботясь о своем имидже для привлечения новых учеников, они

воспитывали юных пианистов в своем русле и создавали для них методические сочинения, инструктивные пьесы. Ученики этих гениальных музыкантов, в свою очередь, продолжая свою деятельность в таком же комплексном виде, создавали фундамент европейских фортепианных школ.

Совершенно по другому пути пошло становление фортепианного искусства в России.

**Частное обучение в России. Высокопоставленная императорская семья и их окружение.**

А. Алексеев справедливо подчеркивает, что «характерной особенностью первого периода русского пианизма является преобладание в нем любительского музицирования» [\[2, с. 17\]](#). Пришедшая с Запада мода на музицирование самими вельможами и их отпрысками определила в этой избранной социальной прослойке появление меломанов, освоивших с помощью приглашенных иностранных музыкантов пение или игру на каком-либо инструменте. Камерно-вокальная музыка с ее теснейшей связью с высокохудожественным поэтическим материалом и клавирное искусство, требующее дорогостоящих инструментов и учителей, довольно долгое время в России оставалось прерогативой царской, позже – императорской семьи и их ближайшего окружения из числа знати. Пение модных французских романсов, легких итальянских канканетт, немецких романсов и песен как наиболее доступное, не требующее высокоразвитой вокальной техники исполнительское искусство в сопровождении несложных аккомпанементов определило выбор главных инструментов, которыми можно было сопровождать собственное (или чужое) пение: арфу и клавир. Со временем, с желанием исполнять и аранжировки модных оперных или балетных фрагментов, а также некоторых сольных произведений предпочтение отдали клавиру. К тому же он составлял отличный ансамбль с некоторыми инструментами, достаточно любимыми в среде аристократов-меломанов: флейтой, скрипкой, виолончелью.

Воспитанием музыкального вкуса русской аристократии занимались приглашенные европейские музыканты: Фр. Арайя, Б. Галуппи, В. Мартин-и-Солер, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти. Неудивительно, что в России довольно рано начали звучать произведения самых великих европейских мастеров: оперные произведения композиторов раннего классицизма: Дж. Перголези, Э. Мегюля, ораториальные и симфонические произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, позже – романтического искусства, начиная с К.М. Вебера и Ф. Мендельсона. Основными композиторскими школами, привлекшими внимание русского двора и его окружения были итальянская, французская и немецкая, как, безусловно, наиболее близкая для женской половины императорской семьи.

Большой интерес к камерно-вокальной музыке был обусловлен самим жанром, очень расположенным для выражения сентиментальных чувств, заложенных в лирической поэзии, усиленной приятной и вполне доступной для исполнителей музыкой. Вокальные произведения, исполнявшиеся на музыкальных вечерах в императорской семье, «окрашенные в пасторально-идиллические тона с характерным любовным сюжетом, были призваны создать особую атмосферу покоя и созерцания, некоей меланхолической отрешенности, любви, культивируемой в дамском салоне (XVIII века)» [\[3, с. 47\]](#). Вокальная партия в романсах того времени была представлена мелодиями в пределах небольших интервалов, а фортепианное сопровождение представляло собой «чистый фон», гармоническое сопровождение часто формулой бас-аккорд, расщепленного небольшими мелодическими линиями [\[4\]](#). Подобный музыкальный материал большинства романсов рассматриваемой эпохи предназначался для пения под собственный

аккомпанемент. Так, Я. Штелин упоминает о молодой княгине Кантемир, которая «своему пению аккомпанировала с листа» [\[5, с. 83\]](#). Даже в первой трети XIX века пение под собственный незатейливый аккомпанемент культивировался не только в великосветских салонах, но и в более широкой дворянской среде. Из биографических материалов известно, что М. Глинка и А. Варламов исполняли свои романсы под собственный аккомпанемент [\[6, с. 75\]](#), [\[7, с. 57, 69\]](#).

Воспитание отечественных аристократов-исполнителей, видимо, мало чем отличалось от приоритетов европейских императорских домов, где камерно-вокальная музыка и камерно-инструментальная занимали почти равное место. Рассматривая «первый круг» дилетантов – императорскую семью и ее ближайшее окружение, следует отметить, что основной целью музыкальных занятий приглашенных европейских музыкантов было научить исполнять по нотам на инструментах наиболее известные и модные сочинения выдающихся европейских композиторов. Приглашение таких зарубежных композиторов, как Фр. Арайя, Б. Галуппи, А. Буальде, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза, Дж. Сарти в качестве придворных музыкантов не только положило начало воспитанию музыкального вкуса отечественной высшей знати, но, возможно, именно они познакомили русскую знать с клавирными сочинениями своих великих предшественников и современников. Главное же то, что они сочиняли для придворного музицирования достаточно высокохудожественные пьесы, при этом вполне доступные в плане технической подготовки аристократов-меломанов.

Следует сказать, что обретение аристократами-дилетантами технической свободы, необходимой для исполнения многих модных фортепианных пьес, было затруднено малым количеством времени, оставляемого им из-за обилия светских обязанностей. В. Натансон приводит выдержку из Памятной книжки для молодых девиц, изданной в Москве в 1784 году: «...вы можете невозбранно забавляться музыкою и прочим к ней принадлежащим, употребляйте оную для увеселения себя и своих приятельниц; но не тратьте для нее того времени, которое определено на важнейшие упражнения» [\[1, с. 58\]](#). Под «важнейшими упражнениями», видимо, подразумевалось не только получение общего образования, куда входило знание нескольких языков, но и обязательная для дворянина «служба» в воинском или гражданском звании.

Возможно, поэтому наряду с пением модных романсов под собственный аккомпанемент популярностью среди придворных меломанов пользовалась ансамблевая музыка. На это указывает наличие в Публичной библиотеке «Двенадцати симфоний» для скрипки и баса, посвящённые ее императорскому величеству Анне Иоанновне Л. Мадонисом в 1738 году [\[8, с. 96\]](#). Л. Мадонис, ученик А. Вивальди, думается, прекрасно знал технические возможности своих августейших учеников и слушателей и создавал произведения, которые доставляли удовольствие и исполнителям, и слушателям. Так, медленные части в сонатах-сюитах № 2 для скрипки и континуо ля минор и № 4 ми минор отличаются нежной и изящной мелодией партии скрипки, которую, несомненно, исполнял сам Л. Мадонис, так как быстрые части содержат вполне осозаемые трудности. Исполнение же несложных клавирных аккомпанементов могло доставлять для исполнителей наслаждение как приобщение к прелестной, достаточно высокого художественного достоинства музыке. Одним из первых русских композиторов подобную ансамблевую музыку для придворных музицирований стал писать Д. Бортнянский, получивший солидное образование. Так, «Концертная симфония» и Квинтет написаны для пианофорте, арфы, скрипки, виолы-да-гамба и виолончели в 1787 году «В честь Ее императорского высочества Великой княгини Марии Федоровны» [\[8, с. 74-84\]](#).

Придворные композиторы-педагоги Фр. Арайя, Б. Галуппи, Дж. Сарти, сочиняя произведения, принадлежащие к уже известной итальянской клавесинной школе, обязаны были учитывать фактор технической подготовки своих высокородных учеников. Художественное содержание фортепианных миниатюр, часто написанных в танцевальных ритмах, чрезвычайно привлекало своим мелодизмом и приближалось к содержательному фактору лирических камерно-вокальных сочинений, а отсюда в исполнительском стиле ценились «задушевность», «приятность» и изящество. Как и романсы, фортепианные пьесы и ансамбли исполнялись по нотам.

Можно сделать определенный **вывод**, что именно *исполнительство* было конечной целью обучения меломанов из числа русской высшей знати. Европейские музыканты, приглашенные к императорскому двору, учили по известным им методикам, но их не интересовал процесс передачи своих педагогических методов ученикам.

Трудно говорить об уровне исполнительского искусства высокородных меломанов. В этом плане чрезвычайно интересно замечание Я. Штелина о качестве игры на клавесине итальянского музыканта Б. Галуппи, который выступал в качестве клавесиниста на музыкальных вечерах при дворе и чья игра отличалась, по словам Я. Штелина, «особой манерой» и «ревностной аккуратностью» [\[5, с. 132\]](#). «Особая манера» и «ревностная аккуратность» – это, видимо, отличие от доморощенных клавесинистов, не отличавшихся аккуратностью в исполнении. Уже говорилось, что у большинства меломанов из числа знати не было времени (да, видимо, и большого желания) достигать высокого качества игры.

Авторы мемуаров не раскрывали ни качества исполнения, ни репертуара, который исполнялся ими самими или их родственниками и знакомыми. Например, В. Музалевский приводит слова из Дневника камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, который констатирует следующее: «генерал Ягужинский на обеде у тайного советника Бассевича «сам давал маленький концерт, потому что играет немного на клавесине» [\[8, с. 21\]](#). Этот факт свидетельствует только о том, что клавесин уже входил в моду. Не больше ясности вносят и такие выдержки из книги Я. Штелина, как: «Юный Головин, получивший блестящее образование, был отличным музыкантом, а его сестры пели, играли на арфе и клавесине». Или: «Страстными любительницами музыки и отличными клавесинистками были баронесса Черкасская и молодая княгиня Кантемир, которая хорошо аккомпанировала своему пению с листа» [Цит. по: 8, с. 22]. Я. Штелин пишет, что княгиня Кантемир «играла труднейшие концерты на клавесине» [Цит. по: 8, с. 83]. Неизвестно, это мнение самого Я. Штелина, слышавшего кн. Кантемир, или окружающих, в силу воспитания и такта не имеющих права критиковать высокородных дилетантов. Я. Штелин откровенно пишет, что великий князь Петр Федорович, любивший играть на скрипке и участвовать в «исполнении симфоний и ритурнелей к итальянским ариям» даже тогда, когда играл фальшиво, «итальянцы, обучавшие его, обыкновенно восклицали: «браво, ваше высочество, браво», то и он, в конце концов, сам поверил (...), что играет прекрасно...» [Цит. по: 8, с. 93]. Ю. Келдыш прав: «Не всегда можно полностью доверять тем превосходным степеням, в которых сообщают об исполнении сановных музеницирующих дилетантов академик-царедворец или официальная пресса. В их неумеренных похвалах могла присутствовать доля сознательного преувеличения и лести» [\[9, с. 82\]](#). Об этом же предостерегал и М. Глинка, советуя избегать петь в обществе плохих дилетантов, так как «там вас или избалуют излишнею похвалою, что всегда вредно, или наделяют замечаний, от которых вас будет коробить...» [\[7, с. 239\]](#).

М. Долгушина, анализируя камерно-вокальную культуру России, пишет: «Важными

признаками дилетанта было серьёзное отношение к любимому делу и наличие качественного музыкального образования. Аристократ, берясь за сочинение музыки, считал необходимым добиться высокого результата. «Истинные любители» брали уроки у известных педагогов, изучали авторитетные музыкально-теоретические труды» [\[3, с. 210\]](#). В качестве примера все исследователи приводят практически только одного, действительно отличного инструменталиста-виолончелиста графа М. Ю. Виельгорского, но это, скорее, исключение из правил. Права М. Долгушина, считая, что «для многих дилетантов занятия с известными музыкантами были скорее вопросом статуса, нежели вопросом образования» [\[3, с. 23\]](#). На основании вышеизложенного можно сделать определённый вывод, что основной целью музыкального воспитания отечественной высшей знати, приглашенными ко двору европейскими музыкантами, было воспитание художественного вкуса, игры по нотам (часто – с листа) легких аккомпанементов вокальным пьесам, игры в ансамбле и исполнение нетрудных сольных пьес. О качестве инструментальной игры на основании фактологического материала судить достаточно трудно, но, скорее, эта проблема учителями фортепианной игры перед высокородными учениками и не ставилась.

### ***Задачи частных учителей, стоящие при домашнем образовании.***

В начале XIX века в России по примеру аристократии увлечение музыкальным исполнительством наблюдается в широкой дворянской среде. Наиболее состоятельные семейства приглашали учителей музыки из Европы, которые имели соответствующее образование и разрешение на эту деятельность. Видимо, основная цель этих педагогов мало чем отличалась конечной цели воспитания отечественной аристократии, упомянутой выше: *развитие музыкального вкуса и обучение первым навыкам игры на фортепиано по нотам*. Следует особо отметить тот факт, что русские дворяне, воспитанные в православной вере, с самого детства привыкали к хоровому пению без сопровождения. Возможно, поэтому среди нового увлечения музыкальным исполнительством в этой среде на первый план вышел камерно-вокальный жанр: пение под собственный аккомпанемент. Неудивительно появление массы композиторов-дилетантов, сочиняющих вокальные пьесы на модные сентиментальные стихи с несложным аккомпанементом, таких, как М. Яковлев, как семья «просвещенных дилетантов» Титовых, состоявших на военной службе и имевших высокие чины. Более одаренные любители музыки: А. Гурилев, А. Варламов, А. Верстовский, получившие первые навыки игры на фортепиано дома, впоследствии имели возможность совершенствовать свое исполнительское искусство у лучших педагогов-пианистов: Дж. Фильда (А. Гурилев, А. Верстовский), Д. Штейбелть (А. Верстовский), но в дальнейшем сосредоточились на композиторском творчестве и прославились как авторы многочисленных романсов. Игра на фортепиано не только как сопровождение своего пения, но и как сольное исполнительство, выявило у наиболее талантливых молодых людей, получивших хорошее домашнее воспитание, стремление сочинять несложные салонные пьесы. До настоящего времени не забытыми являются два вальса выдающегося русского дипломата, писателя А. Грибоедова, как и Соната для скрипки и фортепиано и фортепианное трио А. Алябьева.

Исключительно одаренные юные любители музыки, ставшие впоследствии фундаментом композиторского творчества в России первой половины XIX века, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Балакирев, М. Мусоргский получили домашнее образование у приглашенных учителей музыки самого разного уровня. Однако впоследствии они искали (и находили) возможность совершенствовать свое мастерство под руководством известных европейских музыкантов, осевших в России [\[6, с. 22, 60\]](#), [\[10, с. 117\]](#), [\[11, с. 14–](#)

[\[15\]](#),[\[12, с. 93\]](#).

Основная масса любителей среди дворян получала музыкальное образование у частных педагогов. Перед учителями, дающими уроки дилетантам, стояла практически одна задача: *научить ученика играть по нотам доступную ему в техническом отношении музыку*. Кроме исполнения достаточно легких в художественном и техническом отношении романсов под собственный аккомпанемент, считающими себя «хорошими музыкантами» являлись дворяне, настолько освоившие игру на фортепиано, что это позволяло им исполнять модные темы из известных опер в аранжировке для игры в четыре руки. А. Гозенпуд пишет о семействе одного из учредителей петербургского Нового музыкального общества: «Александр Александрович Раль и его жена были страстными любителями музыки, «оба хорошо играли на фортепиано и в молодости часто исполняли в четыре руки все любимые вещи музыкального репертуара начала ... столетия, особенно оперы» [\[13, с. 10\]](#).

Одними из самых модных частных учителей игры на фортепиано в России были первые иностранцы, связавшие свою жизнь со своей новой родиной – Дж. Фильд, А. Герке, А. Гензельт и И. Гесслер. К сожалению, практически никто из учеников этих признанных педагогов не оставил воспоминаний о методике занятий своих учителей, хотя количество частных учеников у этих педагогов было огромным.

Ученик выдающегося педагога и виртуоза М. Клементи, оставившего мировой фортепианной школе как одну из основ свой методический материал по развитию техники, Дж. Фильд, которому в ранней юности пророчили славу будущего гениального пианиста-виртуоза, не пошел по стопам своего учителя. Лирическая натура Дж. Фильда ярко проявилась в создании нового инструментального жанра – ноктюрна, появление которого приветствовал Ф. Лист, как и новую манеру исполнительского искусства. Листа восхищало «очарование этого языка – языка ласкающего, подобно взволнованному, влажному от слёз взгляду, баюкающего, как равномерное качанье челна или гамака, томно-спокойное движение которого вызывает в нас иллюзию еле слышного шёпота», необыкновенно «трепещущих, подобно эоловой арфе, звучаний, этих полуувздохов ветерка, которые, тихо жалуясь, истаивают в исполненном страданья блаженстве» [\[14, с. 414-415\]](#). Лист отмечал своеобразную исполнительскую манеру Фильда «погружавшегося в грёзы своих сочинений, в те моменты, когда он, не связывая себя нотами и непрерывно обвивая свои мелодии новыми арабесками и цветочными гирляндами, целиком отдавался вдохновению минуты» [\[14, с. 414-415\]](#).

Этот элегантный стиль пришелся как нельзя лучше по вкусу русской публике и русским меломанам, желающих подражать знаменитому иностранному музыканту, промелькнувшему в европейских столицах, подобно эльфу. Своей утонченной звуковой игрой Дж. Фильд привносил своеобразие в разнообразную палитру красок гастролирующих пианистов. Но, видимо, сознавая определенную ограниченность и лирических образов, и выразительных средств, имеющихся в его техническом репертуаре и не желающего их развивать и разнообразить, Дж. Фильд, поселившись в России, довольно скоро сосредоточился на деятельности частного педагога фортепианной игры. К сожалению, никто из его многочисленных учеников не оставил воспоминаний о методах обучения. Единственным исключением стал, видимо, самый талантливый из всех учеников Фильда – А. Дюбюк. Услышав, как участвующий в концерте своего педагога Лоди юный А. Дюбюк играл наизусть (!) с аккомпанементом оркестра концерт Риса, Дж. Фильд в течение шести лет совершенствовал его пианистическое мастерство. За эти годы, видимо, готовя своего талантливого ученика к

профессиональной пианистической деятельности, Дж. Фильд прошел с А. Дюбюком обширный репертуар, включающий первые две части "Gradus ad Parnassum" М. Клементи, пятнадцать прелюдий и фуг И. С. Баха, концерты И. Н. Гуммеля, Ф. Калькбреннера, И. Мошелеса, все семь концертов самого Дж. Фильда, пьесы и сонаты. Также педагог с учеником в четыре руки играли сонаты Моцарта и Гуммеля [\[2, с. 116\]](#). Этот репертуар позволил юному пианисту приобрести настолько отличные навыки владения инструментом, но в первую очередь научил свободе и правильному (удобному) расположению рук, и, будучи приглашенным в Московскую консерваторию Н. Рубинштейном, именно этот фундамент фортепианной игры А. Дюбюк передавал своим ученикам. А. Дюбюк обобщил свой педагогический опыт в теоретическом пособии «Техника фортепианной игры» (1866), рекомендованном в Московской консерватории как важный методический материал. Главным в уроках Дж. Фильда Дюбюк считал собственный показ учителя: «Важно было именно, что он сам играл и удар показывал» [\[2, с. 116\]](#).

Некоторое представление о принципе занятий с частными учениками дают записи Е. Шереметевой, взявшей около десяти уроков у Ф. Шопена. Первое, на что обратила внимание автор писем-воспоминаний, что «когда Мари, разбирая новую вещь, взяла фальшивую ноту, он застонал» [\[15, с. 32\]](#). Для будущей ученицы Шопена это было удивительно, так как «в комнате не было чужих, да ведь ничего особенного и не случилось». То есть для Е. Шереметевой взять фальшивую ноту – это «ничего особенного», что может только доказывать о небрежности исполнительского почерка пианистов-любителей. Е. Шереметева отметила тщательность, с которой Шопен объяснял каждую ноту и его «удивительную доброжелательность» [\[15, с. 32\]](#). «Доброжелательность» у частного учителя – это, пожалуй, одна из главных черт, необходимых для привлечения многочисленных учеников.

В методику уроков Шопена входило собственное исполнение пьес, не только задаваемых ученику, но и других произведений. «[На уроках] он много играет, – пишет Е. Шереметева, – сегодня вечером играл пьесу Бетховена (ля-бемоль мажор). Он доставил нам истинное наслаждение, его игра была преисполнена душевности, очарования и доброты» [\[15, с. 32\]](#). Но, естественно, он больше всего играл свои произведения. Трудно сказать, это действительно был сознательный педагогический прием для показа идеала, к которому должен был стремиться ученик, или учитель просто получал удовольствие от восприятия немногочисленной публики, чрезвычайно к нему расположенной. Одну из причин, по которой Е. Шереметева решила брать достаточно дорогие уроки у Шопена, она сообщает в письме: «Я поборола страх ради счастья слышать его 2 раза в неделю. А, кроме того, это мне что-то даст – во всяком случае, я на это надеюсь» [\[15, с. 38\]](#).

Что же касается подготовки Е. Шереметевой к урокам, то, как можно судить по ее письмам, это были немногие моменты между многочисленными светскими делами: поездками в театр, прогулками, посещением магазинов, модисток и т.п. [\[15, с. 34-35, 40-42\]](#). Какое место в жизни светской дамы занимали уроки у гениального музыканта, дают представление следующие строки из письма: «Сегодня, дорогая мама, в 4 часа у меня будет Шопен, а вечером мы идем к д'Аппони. На мне будет атласное платье в белую и голубую полоски, в волосах белые живые цветы...» [\[15, с. 40\]](#).

Думается, что занятия великосветских дам у таких частных учителей, как Ф. Шопен во Франции и Дж. Фильд в России, скорее, подчеркивали их определенно высокий статус любителей, но что они в действительности могли почерпнуть у своих учителей за несколько уроков с подготовкой между светскими мероприятиями, сказать трудно.

Главное, что они создавали – слушательскую аудиторию с хорошим вкусом. Достаточно привести слова Е. Шереметевой, описывающей свои впечатления от игры Ф. Шопена: «Наконец-то я слышала человека, игра которого воплощала мою грезу, то есть была само совершенство. Он вдохнул душу в фортепиано. Его игра так воздушна и так прозрачна, это – нежность... и вместе с тем звучание глубокое и наполненное. Слушая его, уносишься в беспределную высь; в том, как он выражает свои мысли за инструментом, есть нечто божественное. Каждый звук его несет мысль, переданную с удивительной ясностью... Он чувствует всю глубину сочинения, ему все доступно. Это гений, возвышающийся над всеми пианистами, теми, кто вас сперва ошеломляет, а затем приедается. Этот же, сколько бы он ни играл, все будет мало. Каждый звук проникает прямо в сердце» [\[15, с. 33\]](#).

В Москве долгое время давал уроки игры на фортепиано И. Гесслер. Превосходный пианист, победивший в соревновании самого В.А. Моцарта, был, видимо, модным педагогом. Судя по его инструктивной литературе, он обучал всех. Для самых маленьких были сочинены «Пятьдесят пьес для начинающих» и «Тридцать две пьесы прогрессирующей трудности», для более старших – сонаты для фортепиано соло, сонаты для скрипки с фортепиано, подобно И. С. Баху было написано триста шестьдесят прелюдий во всех тональностях. Как было принято, И. Гесслер посвящал сочинения своим избранным ученикам: Прелюдия и соната оп. 6 для клавесина и фортепиано посвящена Екатерине Чернышевой, сонатина для двух клавесинов и фортепиано – Софье Бенкендорф, три сонаты оп. 23 – Маргарите Раевской, урожденной Давыдовой [\[2, с. 103\]](#). Главным достоинством этого музыканта было приобщение русских меломанов к классической европейской музыке, и в первую очередь – к венским классикам.

Воспитание в России достаточно большого количества слушателей, способных воспринимать и оценивать высокие достижения европейской музыкальной культуры, к сожалению, не расширяло появление и собственных качественных исполнителей. Частные учителя, ставившие перед собой минимальные задачи: научить своих учеников первоначальным навыкам игры на фортепиано, исполнению фортепианных миниатюр по нотам и игре в ансамбле (игра в четыре руки), мало заботились о качестве исполнения.

### **Расширение музыкального образования в дворянской среде. Общеобразовательные учебные заведения. Цели и методы.**

Наиболее грамотные и ответственные иностранные музыканты, связавшие свою творческую жизнь с Россией, осознавали недостатки частного обучения. Требование в достижении качества игры, регламентированности в занятиях и достижения какого-то конечного результата, побудило их обратиться к преподаванию в некоторых общеобразовательных учреждениях, чьи руководители были расположены видеть в музыкальных занятиях особо важную воспитательную роль.

Одним из первых стал немецкий пианист Адольф Гензельт, получивший в Европе комплексное музыкальное образование по классу фортепиано – у Н. Гуммеля в Веймаре, по классу теории – у профессора С. Зехтера в Вене. После первого своего концерта в Санкт-Петербурге в 1838 году был приглашен на должность придворного пианиста императрицы Александры Федоровны. Сразу прекратив концертную деятельность, А. Гензельт сосредоточился на педагогической работе. А. Алексеев считает, что плоды педагогической деятельности «были велики»: «Занимаясь педагогикой около полувека, являясь художественным руководителем музыкальных классов многих учебных заведений, он, бесспорно, способствовал повышению среднего уровня русской

пианистической культуры» [\[2, с. 37\]](#).

А. Алексеев не совсем прав, утверждая, что в Россию А. Гензельт попал в период, «когда в ней зарождался музыкальный профессионализм», а «Гензельт посвятил свои силы отживающей культуре любителей. Он был, в сущности говоря, очень добросовестным и знающим чиновником, великолепно исполняющим обязанности инспектора музыки в казенных учебных заведениях; а России тогда нужны были в первую очередь деятели большого размаха типа Рубинштейнов, могущие заложить фундамент новой профессиональной культуры» [\[2, с. 38\]](#).

Начав свою педагогическую деятельность в 1838 году, немецкий пианист А. Гензельт действительно застал в России расцвет любительского музенирования и присоединился к когорте иностранных музыкантов, обучающих частным образом желающих научиться фортепианной игре. Но, понимая огромную разницу между качеством подготовки европейских пианистов и русских меломанов, он стал тем необходимым связующим звеном в период, когда о профессиональном музыкальном образовании в России могли только мечтать. Только в 1852 году А. Рубинштейн предложил создать в России специальное музыкальное учебное заведение, а осуществилось это через десять лет – в 1862 году.

А. Гензельт, назначенный императрицей Марией Федоровной музыкальным инспектором в воспитательную сеть общеобразовательных заведений (для девочек), со свойственной немецкой аккуратностью и, учитывая собственный образовательный опыт, начал приводить музыкальные занятия в более регламентированное русло. Этому способствовал тот факт, что и попечитель Императорского училища правоведения принц П. Г. Ольденбургский, и его директор С. А. Пошман были страстными любителями музыки и считали приобщение к ней хорошим воспитательным фактором. Энтузиазм же приглашенного в Училище А. Гензельта был настолько заразительным, что, как пишет В. Стасов, в училище правоведения на занятия музыкой была «настоящая мода». Не забудем, что Императорское училище правоведения было одним из чрезвычайно привилегированных учебных заведений для потомственных дворян (приравнено к Царскосельскому лицею), многие из которых, поступая в Училище, благодаря типичному домашнему воспитанию русского дворянина, уже умели играть на фортепиано. Первое, о чем позаботился А. Гензельт – о заключительном акте годового занятия музыкой – открытом концерте. В. Стасов, не став музыкантом, не понял значения этого важного мероприятия и с большой иронией пишет об этих ежегодных концертах: «Концерт – это было большое и важное дело для всего училища, в сто раз важнее какого угодно бала и собрания», так как «главнейшим образом концерты устраивались для того, чтобы такой-то Миша сыграл что-то на фортепиано, такой-то Петя на скрипке, такой-то Ваня на флейте...» [\[16, с. 13-14\]](#). Но как финальный акт обучения музыке в течение года выход на сцену с исполнением классических произведений был чрезвычайно полезен и для исполнителей-учеников, и для слушателей.

Из текста воспоминаний В. Стасова можно извлечь направление музыкального воспитания юношества: исполнялись увертюра Моцарта из «Волшебной флейты», сольные фортепианные пьесы Н. Гуммеля и А. Гензельта и, конечно, четырехручные аранжировки различных сочинений, включая «Септет» Бетховена. Как и при частном обучении любителей, главной целью ставилось воспитание общей культуры, приобщение к классической музыке. Понимая необходимость развития техники и полифонического слуха для будущего исполнения серьезных классических произведений, А. Гензельт давал своим ученикам наряду с этюдами Крамера Прелюдии и фуги из ХТК И. С. Баха,

произведения И. Гуммеля (Трио и Септет), а также свои сочинения [\[16, с. 31\]](#). В сравнении с репертуаром, который изучали частные ученики А. Герке (фантазии Тальберга на темы из различных опер, некоторые произведения Ф. Листа, Этюды И. Мошесеса и Ф. Шопена) репертуар учеников А. Гензельта казался более старомодным и сухим. Однако, как с удивлением писал В. Стасов, у Герке «все мы поучались только хорошей, чистой, аккуратной, выразительной и приличной технике, все остальное, в том числе известное поэтическое настроение, элегантность, колоритность и художественное разнообразие – всего этого требовал и старался развить в нас только Гензельт» [\[16, с.33-34\]](#). Одним из педагогических методов воспитания вкуса А. Гензельт (как и Дж. Фильд, как и Ф. Шопен) применял собственный показ: «Он сам много нам играл в каждом классе», – вспоминал В. Стасов [\[16, с. 34\]](#).

Учащиеся, особо показавшие увлеченность музыкой, приглашались на концерты приезжих знаменитых гастролеров, выступавших в музыкальных салонах принца Ольденбургского и директора Пошмана. Таким образом они слышали С. Тальберга, Дж. Пасту, К. Липиньского, Оле Булля и других выдающихся европейских артистов. Поступающие в Училище не собирались (и не могли) стать профессиональными музыкантами, но метод преподавания А. Гензельта смог помочь некоторым из них развить в себе музыкальное чувство настолько, что впоследствии они полностью посвятили себя музыке: А. Серов, П. Чайковский, Г. Ларош. Примерно такие же занятия музыкой были и в других учебных заведениях России, например, в Академии художеств, в которых европейские музыканты (Г. Раупах, А. Сартори) воспитывали слушателей, готовых к глубокому восприятию классической музыки. Воспитанники музыкальных классов в Московском университете (1755), также занимались под руководством иностранных учителей и выступали в концертах.

Попытка составить свод правил была предпринята А. Гензельтом в изданном в Санкт-Петербурге в 1869 году методическом труде «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях». Первое, на что обращает внимание сам получивший отличное образование пианист, именно на качество: «В учебных заведениях наших должно быть обращено внимание не столько на щеголеватость и блеск игры, сколько на основательное изучение, потому что только основательным изучением достигается блеск ее, – точно так же, как чтение нот с первого на них взгляда – а *prima vista* – достигается собственным прилежанием, часто без помощи учителя» [\[2, с. 123-124\]](#). К другим необходимым знаниям Гензельт относил изучение полифонических произведений; рационально-научную теорию фортепианной игры; постоянное изучение инструктивных пьес (Черни, Калькбреннера и др.) для развития техники; необходимость исполнять текст точно, не изменяя его ради облегчения; вред от завышенного репертуара [\[2, с. 123-124\]](#). Эти правила, как и более мелкие рекомендации относительно аппликатуры, игры каждой рукой и т. п., безусловно, выявляли значительные недостатки при распространенном домашнем обучении отечественных любителей и даже дипломированных учителей музыки. Однако метод А. Гензельта не решал проблемы подготовки профессиональных музыкантов в России.

К сожалению, путь домашнего образования за редчайшими исключениями (Виллуан-Антон Рубинштейн) стал тупиковым и не привел к воспитанию профессиональных исполнителей, кроме композиторов (Алябьев, Даргомыжский, Глинка, Балакирев, Мусоргский). Но общеобразовательные учреждения, несомненно, сыгравшие большую роль в развитии музыкального вкуса своих воспитанников, не могли готовить

профессиональных музыкантов.

### **Музыкальные классы в педагогических учебных заведениях.**

Широкое распространение домашнего обучения поставило в России вопрос о воспитании собственных дипломированных учителей музыки для начинающих меломанов, и необходимость появления отечественных домашних учителей музыки предопределила появление педагогических учебных заведений. В первую очередь речь идет о женских кадрах. Наиболее обширные сведения об этом процессе допрофессионального фортепианного образования в России содержатся в монографии В. Натансона «Прошлое русского пианизма» [1]. Такие музыкальные классы были открыты в 1764 году в Смольном институте («Воспитательное общество благородных девиц»), а при нем было организовано в 1765 году «Особливое училище для воспитания малолетних девушек» («Мещанское отделение»); в 1764 году в Академии художеств с воспитательным училищем; в этом же году в Московском воспитательном доме. Позже к этим учебным заведениям присоединились Сухопутный шляхетский кадетский корпус (1766), Петербургский воспитательный дом (1770) и Университетский благородный пансион (1779) [1, с. 223]. Основной целью приобщения к музыке будущих дипломатов, чиновников, военных и их будущих жен определялось культурное времяпрепровождение в домашнем кругу, то есть воспитание меломанов и слушателей. Участие воспитанниц в открытых концертах помогало им в приобретении «надлежащей и приличной смелости в поведениях» [1, с. 224], а также ради «привлечения внимания к хорошим методам наставления и воспитания» [1, с. 224-225]. Детей мещан в этих общеобразовательных учебных заведениях готовили к должности «людей, способных к воспитанию благородного юношества» и «могущих заменить высокооплачиваемых иностранных педагогов» [1, с. 225].

«Педагогические классы» готовили будущих домашних учителей: изучались общеобразовательные предметы, игра на фортепиано, танцы, рукоделие. Игре на фортепиано уделялось особое влияние: каждая ученица получала три урока в неделю по два часа каждый, в целом же они упражнялись на инструменте не менее трех часов в день [1, с. 224-265, 271]. Кроме того, преподавалась также теория музыки, а третьим предметом был камерный ансамбль («класс совместной игры»), – возможно, это была игра и в четыре руки. Известно, что старшие ученицы проходили ансамблевую литературу с приглашенными инструменталистами-струнниками (скрипачами, альтистами и виолончелистами) [1, с. 271].

Об исполнительском искусстве воспитанниц Натансон приводит достаточно противоречивые сведения: «В рапорте от июля 1821 года сообщалось, что (три воспитанницы) «играли разные пьесы» [1, с. 267]. В другом месте об исполнительской практике написано, что «большинство из них выступали с исполнением различных пьес на ежегодных экзаменах; наиболее же отличившимся разрешалось принимать участие и в открытых концертах, которые устраивались один раз в году» [1, с. 272]. Но самое большое внимание уделялось чтению нот, в котором постоянно упражнялись воспитанницы. Более того, считалось, что «если ученица может самостоятельно, без помощи учителя прочитать любое музыкальное сочинение, то ее можно выпустить из Воспитательного дома и после семилетнего обучения» [1, с. 266-267].

Как можно видеть, основной задачей этих учебных заведениях ставилось знание воспитанницами нот и умение читать с листа, то есть только ознакомление с новым

музыкальным материалом. Однако, преимущественно играя с листа нельзя научиться ни технике, ни качеству звука. То есть речь шла о довольно простом музыкальном материале и (возможно) умении играть в четыре руки, как это было модно для ознакомления с оперным и симфоническим творчеством известных в то время композиторов. Но это не давало качества фортепианной игры, т.к. трудные в техническом отношении и значительные в плане художественного содержания произведения требуют совершенно иной работы.

Довольно трудно согласиться с выводами Натансона относительно «уродливых форм воспитания, насаждаемых царским правительством в учебных заведениях закрытого типа», так как питомцы Московского воспитательного дома «были искусственно изолированы от внешней среды и довольствовались лишь теми музыкальными впечатлениями, которые они получали в школьной обстановке» [\[1, с. 281\]](#). Все учебные заведения, как с музыкальным уклоном, так и с общеобразовательным, готовящие военных или гражданских государственных служащих, были закрытого типа, где дворянским детям избранных семей давали не только прекрасное образование, но и то необходимое воспитание, которое требовалось для будущей государственной или военной службы. Конечно, оно отличалось от домашнего воспитания, где дворянским детям образование давалось такое, каким достатком и каким вкусом обладали родители. Думается, что критика Натансоном музыкального репертуара, за «недостаточное использование в репертуаре произведений русской музыки» [\[1, с. 281\]](#), совершенно несправедлива. Следует честно признать, что в первом двадцатилетии его практически не было, а те немногие фортепианные пьесы, сочиняемые отечественными пианистами-дилетантами, не могли идти ни в какое сравнение с фортепианным репертуаром великих европейских композиторов. Всерьез говорить о фортепианной национальной композиторской школе, опираясь на творчество В. Трутовского, Д. Бортнянского, Л. Гурилева, Д. Кашина и В. Караулова, которые, как считает В. Натансон, «были фактически создателями национальных традиций в русском фортепианном искусстве» [\[1, с. 21\]](#), думается, абсолютно неверно. Как и считать, что «национальный фортепианный стиль впервые получил законченное выражение только у Глинки» [\[1, с. 20\]](#). Первое инструментальное сочинение – Allegro сонаты для альта и фортепиано было написано Глинкой только в 1825 году, вторая часть (Adagio) позже, а «мотив в русском роде» для финального Rondo вовсе не был реализован [\[6, 25\]](#). Пожалуй, наибольший интерес представляет фортепианное творчество А. Алябьева: Трио (1815 г.), Полонез, посвящённый Дж. Фильду, фортепианные пьесы в танцевальных ритмах, Трио (1834 г.) По этим сочинениям видно, что исключительно талантливый композитор-дилетант, обладал незаурядной для того времени среди отечественных пианистов техникой и определенным знанием основ сонатно-симфонической формы. Однако понятно, что эти сочинения не идут ни в какое сравнение не только с фортепианным и ансамблевым творчеством Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. ван Бетховена, но и с уже в это время исполняемыми сочинениями современника А. Алябьева – Ф. Шуберта, с его вальсами и лендлерами, сонатами для фортепиано, массой ансамблевых сочинений, до настоящего времени украшающих репертуар многих выдающихся музыкантов.

К тому же педагоги-иностранцы, приглашенные как в частные дома, так и в государственные учебные заведения, естественно воспитывали своих юных учеников на известном им европейском материале, а русских педагогов в то время еще не было. Тезис о «засоренности учебных программ салонными пьесами второстепенных западноевропейских авторов», что, по мнению В. Натансона, «являлось тормозом в развитии художественных вкусов учащихся» [\[1, с. 281\]](#) также в целом несостоятелен, так

как практически все малые формы были «салонными», в том числе – ноктюрны Дж. Фильда и Ф. Шопена, пьесы в танцевальных и вариационных формах, так как именно музыкальные салоны в XVIII веке и в начале века XIX были тем местом, где в основном звучала классическая фортепианная музыка, а бытовой фортепианной музыки просто не было, концертные же эстрады того времени предназначались для совершенно других жанров музыки, куда сольные фортепианные пьесы не входили.

Можно сделать вывод, что ни одна форма музыкального образования, существующая в России в XVIII и первой половине XIX века не могла подготовить ни качественных пианистов-солистов, ни педагогов, имеющих базовые знания для воспитания профессиональных пианистов. В России выявились необходимость создания учебного заведения совершенно иного типа, по примеру специальных музыкальных учебных заведений, уже имеющихся в некоторых европейских странах.

### ***Любители и профессионалы. Необходимость появления профессионального музыкального учебного заведения.***

Проблема любительского музенирования ставилась и решалась в музыказнании по-разному. Г. Риман обосновывает содружество профессионалов и дилетантов до начала XIX века, эпохи быстрого расцвета публичной концертной жизни, тем, что тогда «музыканты-профессионалы и дилетанты были не противоположностью друг другу, а друзьями; они шли рука об руку и вместе принимали участие в небольших домашних концертах (без публики)» [\[17, с. 1511\]](#). Действительно, гастролирующие музыканты за особую плату принимали участие в закрытых домашних концертах, но дилетанты в открытых благотворительных концертах выступали чрезвычайно редко, а речь идет о широкой концертной деятельности и подготовке таких исполнителей. М. Долгушина приводит мнение Ю. К. Арнольда, который также считал, что «...вплоть до 60-х годов самый-то цвет русского музыкального мира состоял исключительно только из "дилетантов"... мы все принадлежали не к профессиональным, а к "вольным" музыкантам [Цит. по: 3, с. 19]. Ю. Арнольд, безусловно, прав: общество, куда он входил, действительно состояло сплошь из дилетантов. Однако именно в России особенно наглядно стала ясна пропасть, отделяющая гастролеров-профессионалов от любителей даже из числа самых одаренных.

В первую очередь разница между дилетантами и профессионалами заключается не столько в профессии как способе заработка. Дворянам, особенно высшего круга не требовался дополнительный заработка. Дилетанты могли достигать или не достигать высокого качества исполнительского искусства; могли выбирать доступный их техническому уровню репертуар, ограничиваясь достаточно лёгкими небольшими приятного характера пьесами; могли играть только перед избранной публикой и тогда, когда у них было настроение, при этом обыкновенно выслушивая похвальные отзывы в свой адрес. Подчеркивая «задушевность» как лучшее качество фортепианной игры, рецензент с презрением утверждает, что «производить "музыкальные фокусы" может всякий, посвятивший упражнениям в музыке 10-15 лет по шесть часов в сутки...» [Цит. по: 18, с. 72]. Такую мысль мог выразить только дилетант, не понимающий разницы ни в репертуаре, ни в качестве игры, ни предназначения серьёзного художественного произведения.

Профессиональный музыкант должен был привлечь совершенно новую для себя публику, исполняя в назначенное время на высоком качественном уровне и всегда завися от критики, замечающей малейшие оплошности концертанта. Профессиональные пианисты исполняли любой репертуар: старых мастеров и новых; и значительные по размерам

глубокие по художественному содержанию, разнообразию эмоционального наполнения сочинения, и изящные салонные безделушки, а также вариации на модные и любимые темы в самой разнообразной фактурной расцветке, включая многочисленные сверкающие пассажи из гамм, октав, двойных нот и других виртуозных эффектов. В отечественных рецензиях, исследованиях можно довольно часто встретить принципиально неверное противопоставление: виртуоз это обязательно пустота, а задушевность свойственна подлинным музыкантам. Это совершенно неверная постановка вопроса.

Работа над серьёзным высокохудожественным фортепианным репертуаром выдающихся европейских композиторов и пьесами, излюбленными публикой, требовала виртуозности, достигаемой многочасовыми занятиями и теоретическими знаниями. Именно об этом пишет Р. Шуман, анализируя будущее одного из многочисленных вундеркиндов: «Тот, кто с младу способен на необычное, тот упорным трудом достигнет с возрастом еще более необычного. Некоторые, заложенные в руке технические возможности, следует даже как можно скорее, доводить до виртуозности» [\[19, с. 114-115\]](#). Профессиональный музыкант Р. Шуман прекрасно понимал, что подлинные шедевры фортепианной музыки без виртуозного совершенства исполнить невозможно: произведения Гайдна, Моцарта, и особенно – новых: Бетховена, Шуберта, Шопена, Мендельсона. Не занимаясь развитием технической виртуозности, можно исполнять разве что медленные пьесы, «задушевно», «элегантно» и «приятно», чем именно и отличалось искусство любимых в России пианистов Дж. Фильда, М. Шимановской и юного А. Герке. России предстояло осознать эту разницу между пианистами-дилетантами и пианистами-профессионалами и выявить необходимость появления соответствующего заведения, готовящего музыкальных профессионалов.

Важной фигурой переходного периода был А. Герке. Сын польско-немецкого скрипача-профессионала Августа Герке, Антон Герке получил домашнее музыкальное образование, после чего в Москве занимался у Дж. Фильда. Однако частные уроки самого известного российского педагога-пианиста не удовлетворили, видимо, ни юного пианиста, ни главу семьи – Августа Герке, известного в Европе настолько, что ему (а вовсе не Антону Герке, как ошибочно приписывают этот факт все исследователи творчества ставшего русским немецкого пианиста, начиная с Энциклопедии Брокгауза и Ефона) Р. Шуман посвятил несколько лестных слов в своей газете. В течение почти десяти лет (1820–1830) А. Герке совершенствовал свое образование у выдающихся европейских педагогов-пианистов, принадлежащих к австро-немецкой фортепианной школе: Ф. Калькбреннера, у учеников Л. ван Бетховена (И. Мошелеса и Ф. Риса). Оснащенный не только собственно техникой, но и всем музыкальным базисом, А. Герке прекрасно понимал разницу между задачами и результатами частного обучения и комплексного обучения, принятого в Европе. Неудивительно, что он наряду с А. Гензельтом и Т. Лешетицким одним из первых стал преподавать в общеобразовательных учебных заведениях, систематизируя музыкальные занятия воспитанников Училища правоведения, а позже был приглашен А. Рубинштейном на работу в консерваторию.

Среди отечественных выдающихся культурных деятелей первым осознал необходимость кардинального изменения подхода к воспитанию музыкантов А. Рубинштейн. Сам рано ставший музыкантом-профессионалом, в течение многих лет наблюдавший и изучавший музыкальное образование в Европе, он намного раньше всех остальных начал продвигать идею создания профессионального музыкального учебного заведения. В его статье «О музыке в России» (1860), в краткой форме изложены основные претензии к дилетантам как к тормозу развития музыкального искусства в России. В этот перечень

входит и дороговизна уроков приглашенных из-за границы педагогов, из-за чего обучались только дети высокородных родителей, а Рубинштейн был убеждён, что профессиональными музыкантами должны быть выходцы из средних слоев общества, что принесёт в целом обществу приобщение к высокой культуре [20, с. 46–53]. Резкую отповедь в статье Рубинштейн дал дилетантам, которые «занимаясь музыкой только для собственного удовольствия, (...) избегает всего, что может ему доставить неудовольствие, и изучает музыку единственно настолько, насколько она может удовлетворить его цели» [20, с. 47]. Эти слова подтверждают наблюдения, высказанные нами в первых разделах статьи. Не помогают дилетантам и определенно «тепличные» условия их выступлений: чрезвычайно узкий круг слушателей, как правило, восхищающихся любым исполнением, в том числе и небрежным.

Великий русский музыкант и общественный деятель отмечает очень важную деталь: высокохудожественные произведения, остающиеся за пределами интереса дилетантов, называемые Рубинштейном «серьезной, глубокой, идеальной стороной искусства» оказываются недоступны им, и они избирают только «легкие, поверхностные» [20, с. 47]. Следует учесть, когда Рубинштейн писал об этом, к серьезным сочинениям, которые в самом начале составляли композиции изучаемые придворными меломанами, теперь присоединились сонаты, концерты и ансамбли не только периода классицизма (Гайдна, Моцарта, Бетховена), но и Шуберта и Шопена, Вебера и Мендельсона, Листа и Шумана. А без серьезной подготовки, без многочасовой работы не только над техникой, но и над погружением в глубину художественного замысла, наконец, без честолюбия, заставляющего музыканта ставить и добиваться высоких результатов, стать профессионалом было невозможно.

Статья вызвала резко отрицательный отклик со стороны В. Стасова и в среде отечественных музыкантов, не получивших профессионального музыкального образования. Действительно, талантливые Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Балакирев, Кюи, Римский-Корсаков, выйдя из числа дилетантов, стали выдающимися композиторами. Композиторами, но не пианистами, основавшими отечественную пианистическую школу. Создание музыкального учебного заведения предполагало воспитание не единиц сверхдарёных юношей, а довольно значительного количества музыкантов, исповедующих общие и явные принципы и цели музыкального профессионального образования. А. Рубинштейн отвечал своим оппонентам: «Нам скажут, что из консерватории редко выходили великие гении; мы согласны с этим, но кто может отвергать, что из консерватории выходят хорошие музыканты, а это именно и необходимо в нашем огромном отечестве. Консерватория никогда не помешает гению образоваться вне ее, а между тем каждый год даст русских учителей музыки, русских музыкантов для оркестра, русских певцов и певиц, которые будут трудиться так, как трудится человек, который видит в своем искусстве средство к существованию, право на общественное уважение, средство прославиться, средство совершенно предаться своему божественному призванию, как должен трудиться всякий, уважающий себя и свое искусство» [20, с. 53].

А. Рубинштейн очень тщательно подбирал педагогов, которые сочетали бы в себе знание основ австро-немецкой школы, давшей миру большое количество прекрасных профессионалов, как концертирующих пианистов, так и педагогов. Одной из самых ярких фигур создателей плеяды выдающихся педагогов стал Т. Лешетицкий [21].

Уникальность личности Т. Лешетицкого состояла в том, что он Вене освоил под руководством К. Черни основные фундаментальные положения знаменитой

фортепианной школы, насчитывающей не одно десятилетие. У Черни он научился систематизации технических основ как базы, которую должен получить каждый профессиональный пианист, желающий исполнить сложные в художественном техническом отношении произведения, подобные сонатам и концертам Бетховена. Возможно, определённую роль в систематизации его методов в свою очередь сыграло то, что юношей Т. Лешетицкий в Вене получил образование в Университете, где учёба шла по определённым **установленным правилам**, выпускающим профессионалов в своей области. Возможно, именно там Лешетицкий осознал значение дисциплины в домашних занятиях и необходимость финальных отчётов по пройденному материалу. Будучи неординарной личностью, Т. Лешетицкий сумел приспособить навыки, полученные в занятиях с К. Черни и в венском университете к новому учебному заведению и развить их таким образом, что его методы в свою очередь стали необходимыми составляющими для работы **профессионального музыкального учебного заведения**. При разной степени одаренности одинаковые базовые принципы были выработаны для всех учеников. В их число входило:

1. для выступления на отчётных проверках и открытых консерваторских концертах все ученики обязаны были выучить произведения к **определенному сроку**, что способствовало выработке учебной **дисциплины** как в классе, так и в **самостоятельной работе** учеников;
2. исполнение высокохудожественных и сложных в техническом отношении произведений определило требование выучивания нотного текста **наизусть**;
3. для выработки **критерия исполнения и критического мышления** ученика игра экзаменах и открытых концертах проходила при **комиссии**;
4. на первый план в оценке игры выходило **качество исполнения**: донесение глубины авторского замысла и техническое совершенство.
5. для глубокого постижения серьезных высокохудожественных произведений и будущей сознательной и ответственной педагогической деятельности было введено **фундаментальное комплексное обучение**, расширение музыкального базиса, за счет включения **теоретических дисциплин**.

Ни один выдающийся русский музыкальный деятель не прошёл мимо консерватории, потому что только учебные заведения смогли дать многогранное воспитание личности, куда входили комплексное образование, дисциплина, и честолюбие и просветительская деятельность, направленная на благо народа и русской культуры.

## Библиография

1. Натансон В. А. Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX века). Очерки и материалы. М.: Госуд. муз. изд-во, 1960. 290 с.
2. Алексеев А. Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. Выпуск II / Под редакцией А. Николаева. М.-Л.: Госуд. муз. изд-во, 1948. 313 с.
3. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дисс. ... док. иск.: 17.00.02 / Марина Геннадьевна Долгушина. Вологда, 2010. 300 с.
4. Степанидина О. Д. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе XIX века: дисс. ... канд. иск. / Ольга Дмитриевна Степанидина. М.: 1984. 223 с.
5. Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. 189 с.

6. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 219 с.
7. Глинка в воспоминаниях современников. М.: Музгиз, 1955. 429 с.
8. Музалевский В. И. Русская фортепианская музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX ст.). М. –Л.: Госуд. муз. изд-во, 1949. 358 с.
9. Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. История русской музыки в десяти томах. Т. 2. М.: Музыка, 1984. 333 с.
10. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Исследование. В 3-х томах. Т.1. М., Музыка, 1966. 493 с.
11. Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества / Сост.: А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 599 с.
12. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост., текстолог. ред., вступит. статья и коммент. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. 319 с.
13. Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта. Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. С-П.: Советский композитор, 1992. 245 с.
14. Лист Ф. Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 462 с.
15. Шопен Ф. Письма. В 2-х томах. Т. 2 / Сост., комментарии, статьи и аннотированный словарь имен Г. С. Кухарского. М.: Музыка, 1984. 461 с.
16. Стасов В.В. Из воспоминаний «Училище правоведения сорок лет тому назад» 1836–1842 // Статьи о музыке. В пяти выпусках. Выпуск третий, 1880–1886. М.: Музыка, 1977. С. 5–44.
17. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. Ю. Энгеля. М.: 1901. 1531 с.
18. Сартакова Е. С. История фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории 1862–1872: дисс. ... канд иск. 17.00.02 / Елена Сергеевна Сартакова. Санкт-Петербург, 2008. 331 с.
19. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии и указатели д-ра иск. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1975.
20. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3-х томах. Т.1. М.: Музыка, 1983. 213 с.
21. Войнова Д. В. Фортепианская школа Т. Лешетицкого и её развитие в Саратове: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Войнова Дарья Викторовна. Саратов, 2021. 233 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования, обозначенный автором в заголовке («Фортепианская культура в России конца XVIII – первой половины XIX века»), представлен читателю в научно-популярной форме. Отсутствие научно-методического аппарата (определений базовых понятий, четко сформулированной проблемы и освещения степени её изученности в научно-теоретическом дискурсе, описания методов решения исследовательских задач и пр.) свидетельствует о том, что представленный материал, вероятнее всего, является фрагментом более масштабного труда: диссертации или монографии, – в котором для раскрытия научного аппарата отведены иные разделы, не нашедшие отражения в представленном фрагменте. Отсутствие итогового вывода, резюмирующего получение результата в виде прибавления нового научного знания, тоже является свидетельством, что представлен на рассмотрение некоторый фрагмент.

Предмет исследования в некоторой степени раскрыт автором, хотя научная новизна

изложенного материала ввиду отсутствия научно-методического аппарата остается под сомнением. В частности, отсутствие определения феномена фортепианной культуры, в которую автор без особых разъяснений включает и клавирную культуру, и культуру музыкального ансамбля, и культуру домашнего пения и музицирования обозначенного периода, не позволяет с полной уверенностью утверждать, что отдельные элементы нового знания в представленном материале относятся к предмету исследования. Помимо этого, в работе не представлены дефиниции и других ключевых для исследования понятий: музыкант-любитель, музыкант-профессионал, пианист-любитель, пианист-профессионал, дилетант, композитор-дилетант, меломан, «общие и явные принципы и цели музыкального профессионального образования» и др. Если все употребленные автором понятия хорошо изучены и однозначно определены еще в XIX в., то в чем состоит новизна его работы?

Если оттолкнуться, к примеру, от системного понимания культуры В.С. Степиным, то в представленном материале высвечивается проблемное поле эволюции культуры российского дворянства, частью которой до определенного времени (начала XIX в.) была мода на освоение достижений европейской культуры, включая импорт сложившихся видов высокого искусства. Культивирование домашнего музицирования в аристократических кругах российского дворянства шло параллельно с формированием его сословной культурной идентичности. И, как весьма резонно отметил автор, иерархия организации сословия имела ключевое значение для распространения в его среде определенных стереотипов поведения, включая особый стиль заполнения свободного времени (светские приемы, балы, концерты и проч.). Организация быта и досуга по примеру императорской семьи (двора) стала движущей силой включения в российскую дворянскую идентичность наряду с владением иностранными языками базовых навыков музицирования. Но что более важно, распространяется мода на покровительство талантам: имение в учителях Ф. Шопена выходило далеко за рамки зарождающейся музыкальной педагогики. Это примерно то же, что и владение Польшей императорской семьей — дело сословного престижа, символ особого положения в обществе.

В описанном контексте нет резона вслед за А. Рубинштейном противопоставлять покровительственный дилетантизм музыкальной культуры дворянства становлению российской академической музыкальной культуры. Российское музыкальное общество под его руководством опиралось на сформированную в предшествующее время социокультурную базу и в плане финансового обеспечения концертно-филармонической деятельности и проекта консерватории, и в плане развития на основе австро-германской пианистической школы уникальной российской фортепианной культуры, ставшей позже одним из достижений Золотого века русской культуры.

Сильной стороной представленного исследования является детализация повседневности на основе анализа эпистолярных источников. Однако, принципиальный для исследования вопрос, — существовала ли до А. Гензельта, А. Герке, А. Рубинштейна, Т. Лешетицкого фортепианная культура в России, — так и остался без ответа. В связи с чем, приходится признать, что предмет исследования, если он верно указан в заголовке («Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века»), раскрыт не в достаточной мере.

Методология исследования базируется на историко-библиографическом методе. Однако, ввиду отсутствия в представленном материале программы исследования назначение отдельных доводов, подкрепленных анализом эпистолярных источников, не вполне ясно. В том числе, чрезмерная детализация повседневности дворянства, раскрывающая истоки музыкального дилетантизма, выглядит непоследовательной и избыточной, особенно после утверждения автора, что плеяда любителей музыки Могучей кучки к становлению фортепианной культуры и пианистической школы в России отношения не

имеет, поскольку наиболее выдающихся из их числа не были пианистами. В этом пассаже автор сам себе противоречит, опровергая значимость фактологических примеров первых достойных фортепианных сочинений российских композиторов-дилетантов. Рецензент настоятельно рекомендует восстановить в тексте статьи прозрачную логику от целеполагания (проблема, цель, задачи, методы) к результату (доказывания и дискуссии основной части, выводы, научная новизна, теоретическая и практическая значимость результата). Вероятнее всего, следуя ей, автору удастся сократить текст статьи до оптимально приемлемого.

Актуальность обращения к теме автор поясняет существующим историографическим пробелом в описании становления уникальной русской пианистической школы. Действительно, определенные условия существования советского исторического музыкоznания обусловили подобные пробелы. Однако, представленное целеполагание в силу чрезмерной детализации изложения результатов исследования и отсутствия логичного вывода в статье не получает должного завершения. Так и не ясно, внес ли автор в разрешение существующей проблемы оригинальный вклад.

Научная новизна остается спорной. Автор не резюмирует в чем именно состоит его вклад в музыкоznание, какой из результатов позволяет продолжить изучение темы на новом теоретическом уровне, не разрешенным остается ключевой вопрос исторической онтологии фортепианной культуры России конца XVIII – первой половины XIX в.

Стиль автора больше соответствует научно-популярному жанру, хотя при условии теоретико-методологической доработки статьи эта специфика авторского стиля может стать сильной стороной. Вместе с тем, необходимо внимательно вычитать текст на предмет отдельных ошибок: 1) часто встречается слитное написание слов и одновременно лишние пробелы перед знаками препинания; 2) есть пунктуационные ошибки (например, «...композиции изучаемые придворными меломанами...»); 3) как указано выше опорные термины и понятия нельзя оставлять без внимания, нужно либо указывать источник их однозначного употребления, или комментировать, избегая разночтений; 4) утверждение типа «...как ошибочно приписывают этот факт все исследователи...» — парадокс Зенона, ошибка в формулировке (если все исследователи пришли к такому выводу, то является ли автор исследователем?); 5) из выдержки «Памятной книжки для молодых девиц» В. Натансона, не следует трактовка «важнейших упражнений» дворянина, включая «службу» «в воинском или гражданском звании», — явная логическая ошибка, лишающая довод автора всяких оснований; 6) после заголовков и подзаголовков в русском языке не принято ставить точку; подзаголовки, состоящие из нескольких предложений, в научном стиле не приняты, — желательно их упростить.

Структура статьи, как было отмечено выше, нуждается в доработке.

Библиография слабо отражает предметную область (нет ссылок на научную литературу за последние 5 лет, кроме упоминания одной диссертации; нет обзора зарубежной научной литературы по проблеме); оформление списка соответствует редакционным требованиям.

Апелляция к оппонентам не вполне логична, учитывая, что автор критикует исключительно историографические эпистолярные источники, не вступая со своими современниками в дискуссию.

При условии доработки научно-методического аппарата, интерес к статье читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» можно гарантировать.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Фортепианная культура в России конца XVIII – первой половины XIX века: любительское музицирование, допрофессиональное и профессиональное образование», в которой проведено исследование особенностей процесса становления российского фортепианного искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что расцвет российского фортепианного искусства приходится на вторую половину XIX века, когда оно как бы внезапно появляется на на европейской и мировой концертной эстраде. На рубеже XIX–XX вв. целое созвездие пианистов и композиторов во главе с С. Рахманиновым возвестило о появлении русской фортепианной школы, ставшей наряду с австро-немецкой, итальянской и французской на долгие десятилетия одной из лучших в мире. Особенность и композиторской, и исполнительской русской фортепианной культуры была обусловлена своеобразием и значительным отличием от становления и развития этапов европейской фортепианной культуры. Предпосылки данного феномена автор находит в зарождении российской фортепианной школы в XVIII веке.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения самобытного развития фортепианного искусства в России.

Цель данного исследования заключается в обзоре процесса становления музыкального образования и фортепианного искусства в России. Методологическую базу составил комплексный подход, включающий общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также историко-культурный и сравнительный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких отечественных музыковедов как Натансон В.А., Степанидина О.Д., Войнова Д.В. и др. Эмпирическим материалом послужили труды и заметки российских композиторов изучаемого периода и воспоминания современников.

Автором изучена социокультурная ситуация Европы и России XVIII века, особое внимание уделено им развитию классического музыкального искусства. Так, европейский музыкант в XVI–XVIII вв. был композитором и исполнителем, как правило, владевшим не одним инструментом, и при этом имел учеников, которым передавал свое искусство. Более того, он заботился о распространении своего творчества, предваряя издания своих сочинений предисловиями или публикуя свои методические разработки. Ученики этих гениальных музыкантов, в свою очередь, продолжая свою деятельность в таком же комплексном виде, создавали фундамент европейских фортепианных школ. С точки зрения автора, характерной особенностью первого периода русского пианизма является преобладание в нем любительского музицирования, воспитанием музыкального вкуса русской аристократии занимались приглашенные европейские музыканты. Основными композиторскими школами, привлекшими внимание русского двора и его окружения, были итальянская, французская и немецкая. На начальном этапе, как замечает автор, именно исполнительство было конечной целью обучения меломанов из числа русской высшей знати. Европейские музыканты, приглашенные к императорскому двору, учили по известным им методикам, но их не интересовал процесс передачи своих педагогических методов, что, к сожалению, не стимулировало появление собственных качественных исполнителей.

Автором поэтапно рассматривается история создания и формирования музыкального образования в России, когда европейские педагоги-композиторы осознали необходимость передачи собственных умений и навыков. Автор детально описывает процесс включения музыкального образования в программы дворянских общеобразовательных учебных заведений, создание музыкальных классов в педагогических учебных заведениях. Но, как замечает автор, ни одна форма

музыкального образования, существующая в России в XVIII и первой половине XIX века, не могла подготовить ни качественных пианистов-солистов, ни педагогов, имеющих базовые знания для воспитания профессиональных пианистов. В России выявились необходимость создания учебного заведения совершенно иного типа, по примеру специальных музыкальных учебных заведений, уже имеющихся в некоторых европейских странах.

Автор дает высокую оценку деятельности создателя первой российской консерватории А.Г. Рубинштейна и выбранных им педагогов по формированию профессионального музыкального образования в России.

Автором не представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процесса становления высшего музыкального образования и музыкальной культуры представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшей проработки.

Следует заметить, автор достиг поставленной цели. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, но что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.