

*Романенко Анастасія Романівна,  
пошукувач кафедри теорії та історії культури  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,  
викладач музики Університетського коледжу  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
rnastyar@gmail.com*

## **КОНЦЕРТНИЙ ПРОСТІР ПЕТЕРБУРГА ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ТВОРЧЕ САМОЗДІЙСНЕННЯ В. В. ПУХАЛЬСЬКОГО (НА ОСНОВІ СПОГАДІВ МИТЦЯ)**

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з реконструкцією перед консерваторського періоду життєтворчості В. В. Пухальського на матеріалі його мемуарів «Записки про моє життя». Саме концертна діяльність Петербурга як одна із форм музичного просвітництва 1860-х років послугувала формуванню художніх, естетичних і світоглядних засад В. В. Пухальського, стимулювала його музичну діяльність, визначила життєву стратегію цієї творчої особистості – вступити до Петербурзької консерваторії і стати професійним музикантом. **Методологія** дослідження полягає у використанні біографічного методу і методу культурологічного коментаря. Зазначений методологічний підхід дозволяє висвітлити маловідомі сторінки творчої біографії блискучого піаніста, талановитого педагога, композитора, майбутнього фундатора вищої музичної освіти в Україні В. В. Пухальського та вивести на новий рівень осмислення специфіки професійного становлення митця. **Наукова новизна.** У даному дослідженні нами вперше розглянуто концертний простір Петербурга в ракурсі музично-критичних рефлексій юного В. В. Пухальського, проаналізовано особливості концертного життя Петербурга в історичних реаліях конкретних мистецьких подій. **Висновки.** Починаючи з другої половини XIX століття, в Російській імперії складаються передумови музично-просвітницької діяльності, функціонують музично-просвітницькі організації, виникають професійні музичні навчальні заклади, музичне навчання входить у процес освіти і виховання. Особливого значення набуває гастрольна діяльність представників світового музичного мистецтва. Нарешті, у суспільстві виконавство отримує визнання як окремий самостійний вид мистецтва. Ці соціокультурні умови послугували розкриттю природної музичної обдарованості В. В. Пухальського.

*Ключові слова:* культурний ландшафт Петербурга, мистецька подія, концертний репертуар, гастрольна діяльність, музично-критична думка, еволюція статусу митця.

*Романенко Анастасія Романівна, соискатель кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского, преподаватель музыки Университетского колледжа Киевского университета имени Бориса Гринченко*

### **Концертное пространство Петербурга и его влияние на творческую самореализацию В.В. Пухальского (на основе воспоминаний музыканта)**

**Цель работы.** Исследование связано с реконструкцией предконсерваторского периода життєтворчества В.В. Пухальского на материале его мемуаров «Записки о моей жизни». Именно концертная деятельность Петербурга как одна из форм музыкального просветительства 1860-х годов послужила формированию художественных, эстетических и мировоззренческих основ В.В. Пухальского, стимулировала его музыкальную деятельность, определила жизненную стратегию этой творческой личности – поступить в Петербургскую консерваторию и стать профессиональным музыкантом. **Методология** исследования состоит в использовании биографического метода и метода культурологического комментария. Указанный методологический подход позволяет осветить малоизвестные страницы творческой биографии блестящего пианиста, талантливого педагога, композитора, будущего основателя высшего музыкального образования в Украине В.В. Пухальского и вывести на новый уровень осмысление специфичности профессионального становления музыканта. **Научная новизна.** В данном исследовании нами впервые рассмотрено концертное пространство Петербурга в ракурсе музыкально-критических рефлексий юного В.В.

Пухальського, проаналізовано особливості концертної життя Петербурга в історических реаліях конкретних культурних подій. **Висновки.** Починаючи з другої половини XIX століття, в Російській імперії складаються передумови музично-просвітницької діяльності, функціонують музично-просвітницькі організації, виникають професійні музичні навчальні заклади, музичне навчання входить в процес освіти і виховання. Особливе значення набуває гастрольна діяльність представників світового музичного мистецтва. Нарешті, в суспільстві виконавство отримує визнання як окремий самостійний вид мистецтва. Ці соціокультурні умови послужили відкриттю природної музичної одареності В.В. Пухальського.

*Ключові слова:* культурний ландшафт Петербурга, культурна подія, концертний репертуар, гастрольна діяльність, музично-критична думка, еволюція статусу художника.

*Romanenko Anastasiia, PhD-candidate of the Theory and History of Culture chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Lecturer of Music at the University College of Borys Grinchenko Kyiv University*

### **The concert space of St. Petersburg and its influence on the creative self-realization of V.V. Pukhalsky (on the base of the artist's memoirs)**

**Purpose of Article.** The research is related to the reconstruction of the pre-conservatory period of V.V. Pukhalsky's life and creative activity on the material of his memoirs «Notes of my Life». Exactly the concert activity of St. Petersburg as a form of musical enlightenment in the 1860th years served to the formation of the artistic, aesthetic and world view principles of V.V. Pukhalsky, stimulated his musical activity, defined the life strategy of this creative personality – to enter the St. Petersburg Conservatory and become a professional musician. **Methodology.** Research methodology consists in applying the biographical method and the method of culturological commentary. The above-mentioned methodological approach allows us to highlight the little-known pages of the creative biography of V.V. Pukhalsky, a brilliant pianist, gifted teacher, composer, and the future founder of High Music Education in Ukraine and bring a new level of understanding of the specific professional development of the musician. **Scientific novelty.** In this article, we for the first time examined the concert space of St. Petersburg from the perspective of the musical and critical reflections of young V.V. Pukhalsky, analysed the peculiarities of the concert life of St. Petersburg in the historic realities of specific cultural events. **Conclusions.** Since the second half of the XIX century, the preconditions of musical enlightenment activity had been composing in the Russian Empire, the musical enlightenment organizations acted, the professional music education institutions appeared, the music education entered the frames of education and upbringing processes. The touring activity of world music representatives became important. Finally, the musical playing got the recognition as a separate independent form of the art in society. Those socio-cultural conditions served to reveal the natural musical endowment of V.V. Pukhalsky.

*Keywords:* cultural landscape of St. Petersburg, cultural event, concert repertoire, touring activity, musical and critical thoughts, evolution of the artist's status.

Через те, що в епосі бракує свідчень сучасників, гине найбільш сокровенне – істина пережитого, тому вивчення концертного життя Петербурга 1860-х років, висвітленого в мемуарній спадщині В. В. Пухальського та його вплив на розширення культурних орієнтирів у творчій біографії митця є актуальною проблемою у вітчизняній гуманітаристиці.

На початку 60-х років XIX століття в Петербурзі існувала консерваторія та функціонували дві опери, проте концертна діяльність ще не була налагоджена. Концерти давалися в театрах, в невеликих залах та вітальнях, аудиторія концертів обмежувалася любителями музики, в основному дворянського походження. Публіка задовольнялася змішаними безсистемними програмами, складеними як би випадково: поряд із симфонічними творами виконувалися сольні інструментальні п'єси, романси та арії; нерідко серйозні інструментальні номери чергувалися зі

співом куплетів, акторськими трюками тощо. Беручи участь у концертах, артисти прагнули, головним чином, похизуватися перед публікою своєю майстерністю, а не пропагувати високе мистецтво. Публіка ж, погано розбираючись у серйозній музиці, захоплювалася в основному солістами.

Намагаючись заповнити цю прогалину, Російське музичне товариство (РМТ)<sup>1</sup>, молода консерваторія на чолі з А. Рубінштейном (1829–1894), дирекція Імператорських театрів, творча співдружність композиторів «Могутня купка» поставили перед собою завдання музично-естетичного виховання слухачів і розвитку музичної освіти. У столиці починають практикуватися публічні лекції музичної спрямованості, бесіди про музику, концерти-лекції, видання у пресі матеріалів про музичне мистецтво, квартетні та симфонічні зібрання РМТ, для участі в концертах запрошуються зарубіжні артисти, налагоджується обопільний обмін творами російських і зарубіжних композиторів, організуються композиторські конкурси на кращі музичні твори, в результаті чого розширюється репертуар концертів [7].

Вагомі досягнення російської музичної школи другої половини ХІХ століття хоча і з запізненням, але знайшли відображення в указі від 1902 року. Випускникам консерваторії вперше надавалося право державної служби і, відтак, потенційного отримання дворянства. Цим законом музичні діячі були поставлені на один рівень з іншою дипломованою інтелігенцією.

Концертний простір Петербурга приваблював Володимира Пухальського (1848–1933), який, пропустивши через себе всі нововведення в музичній культурі північної столиці, в майбутньому зосередив в одних руках управління просвітницькими та освітніми установами, концертну практику та педагогічну діяльність у Києві, на українській землі. Музикант найвищої кваліфікації і широкого творчого діапазону, унікальний носій культурних традицій, талановитий педагог, композитор, музичний критик, він став одним із фундаторів вищої музичної освіти в Україні, засновником Київської фортепіанної школи.

Мета статті – на матеріалі автобіографічних мемуарів В. В. Пухальського «Записки про моє життя» розглянути концертну діяльність Петербурга початку 60-х років ХІХ століття як форму музичного просвітництва, що сприяла розвитку художнього смаку В.В. Пухальського, активізації його музичної діяльності і вибору ним професії музиканта.

Цінним джерелознавчим об'єктом дослідження являються спогади В. В. Пухальського «Записки про моє життя» [4; 5; 6], що базуються на пережитому досвіді, основою для створення яких виступає пам'ять митця. Для дослідження панорами концертного життя Петербурга початку 60-х років ХІХ століття в проекції на творчу біографію В. В. Пухальського будемо використовувати біографічний метод та метод культурологічного коментаря. Зазначений методологічний підхід дає можливість осягнути нові виміри творчої самореалізації музиканта, внутрішній горизонт його життєвого світу.

Виклад основного матеріалу. Музичному вихованню Володимира в родині Пухальських приділялася велика увага, оскільки навички музикування, знання музичної літератури були невід'ємними елементами дворянського виховання і світського життя. Мати, Анна Павлівна, добре граючи на фортепіано, завжди підтримувала намір сина «зобразити роль концертанта». Для батьків і знайомих влаштовувалися домашні концерти. «Ряди крісел були встановлені, рояль висунутий на належне місце і я грав, кланявся, приймаючи оплески. Не знаю наскільки мої слухачі насолоджувалися або нудилися, слухаючи майже годину мою фортепіанну гру, проте я залишився дуже задоволений собою, впоравшись із програмою в сенсі чистоти і акуратності виконання до кінця», – пригадує В. В. Пухальський про один із своїх речиталів [5, 91–92]. Завдяки приватним учителям, в основному музикантам Мінського міського оркестру Домініка та Вікентія Стефановичів, який грав у міському публічному саду, Володя досить швидко опанував гру на фортепіано, скрипці, тяжів

до гри на трубі (через її відсутність вправлявся на старому військовому горні), у Петербурзі навчився грати на органі, пробував писати власну музику.

Однією із форм музичного виховання Володимира В'ячеславовича було відвідування концертів відомих виконавців, композиторів, які приїздили до Мінська, та знайомство з більшістю із них. Саме у Мінську відбулися зустрічі зі Станіславом Монюшом, із братами Антоном і Аполлінарієм Контськими та ін.

Яскрава й одіозна постать Антона Контського (1816–1899) відразу привернула увагу Володимира під час світської вечері напередодні виступу метра: «Розглядаючи артиста, я був вражений кількістю діамантових пернів на пальцях обох рук» [5, 52]. А. Г. Контський відмінняє заплановані виступи і обмежується лише одним, що пройшов із надзвичайним успіхом, благодійним концертом. Адже йому було відмовлено піднімати ціни на квитки, щоб збільшити скромний збір театру, і тим самим примножити його гонорар. Юний Володимир не розумів, чому знаменитий польський піаніст наполягав на збільшенні оплати за свої концерти у Мінську. Тільки в майбутньому, на власному досвіді, прийшло усвідомлення обсягу витрат концертуючого піаніста. Влаштування концертів в усі часи було справою клопіткою: потрібно було окупити подорожі, життя в готелі, витрати по влаштуванню самого концерту тощо.

Пізніше, у Петербурзі, В. В. Пухальський знову відвідує концерти Антона Контського. У своїх мемуарах він дає вичерпну характеристику концертній діяльності піаніста: до появи «зростаючого музичного Геркулеса» А. Г. Рубінштейна у сфері піанізму панував років три (1864–1867) майже виключно один Антон Контський, який грав переважно власні твори: героїчний каприз «Le reveil du lion (Пробудження Лева)», фантазію на мотиви з опери «Життя за царя» М. І. Глінки, акомпанував співакам авторську мазурку «Забудь весь світ» і т.п., поки не поїхав у кругосвітню концертну подорож.

Особливе значення в розвитку музичної культури Російської імперії, Петербурга зокрема, мала різнобічна діяльність Антона Рубінштейна, піаніста, організатора музичного життя і музичної освіти, композитора, твори якого зберегли естетичну цінність до наших днів. Рисою, що об'єднує всі грані його творчості, є просвітницька спрямованість, яка має загальноєвропейське коріння. В. В. Пухальський відвідував концерти, в яких А. Г. Рубінштейн брав участь і як піаніст, і як диригент: «Пам'ятаю, що я почув у перший раз А. Рубінштейна в одному з симфонічних концертів [РМТ]. Він зіграв тоді G-dur концерт Л. Бетховена і Симфонічні етюди Р. Шумана. Незабаром я познайомився з А. Рубінштейном як диригентом, у концерті, даному ним в залі Клубу художників<sup>2</sup>» [6, 2]. Надалі не один рік відбувалося співробітництво А. Г. Рубінштейна та В. В. Пухальського, цих невтомних діячів у сфері музичної культури. Київське музичне мистецтво не висунуло фігуру такого міжнародного значення як А. Г. Рубінштейн, така особлива роль випала на долю саме В. В. Пухальського [1].

Великою кількістю приїжджих іноземних артистів відзначився 1866 рік. Вісімнадцятирічний музикант Володимир Пухальський відвідує концерти видатних віртуозів: бельгійського віолончеліста А. Ф. Серве (1807–1866), польського скрипаля Аполлінарія Контського (1825–1879), норвезького скрипаля О. Б. Булла (1810–1880), французького піаніста А. Ш. Літольфа (1818–1891).

Музикант-новатор Адрієн Франсуа Серве вніс значний вклад у розвиток техніки гри на віолончелі, був першим віолончелістом, що почав використовувати шпиль для опори інструмента. До нього віолончель утримували литками ніг. Завдяки А. Ф. Серве, віолончель стала повноправним сольним інструментом. Оголосивши свій концерт в залі Великого театру Петербурга, за участю оркестру, А. Ф. Серве прибув зі своїм старшим сином Йосипом (Жозефом), «витонченим і красивим хлопчиком, на вигляд не старше років 13–14, теж віолончелістом, учнем свого батька» [6, 3]. Із виконаної програми В.В. Пухальський в «Записках» згадує лише про два твори: «Souvenir de Spa» і пісню Вані з опери М. І. Глінки «Життя за царя», зіграну батьком

разом із сином. Виконання фантазії «Souvenir de Spa» вразило Володимира своїм густим, соковитим звучанням, що нагадувало красивий людський голос.

Однак, найбільше здивувала В. В. Пухальського вкрай своєрідна манера А. Ф. Серве класти смичок на струни, копіювати яку ніхто з віолончелістів не наважувався: «Починаючи п'єсу або окремі фрази після пауз, А. Серве витягував всю руку, не згинаючи її в лікті. Тримав смичок, що був ніби продовженням руки, потім повільно направляв всю пряму лінію руки зі смичком на струни» [6, 3]. Це надавало його виконанню не застиглий, поважний, монотонний характер, а більш вільний, поривчастий, відповідний духу романтичного світогляду.

Незабаром у Великому театрі був оголошений концерт директора Варшавської консерваторії, польського скрипаля Аполлінарія Контського (деякий час брав уроки у Ніколо Паганіні) за участю Генрика Венявського та оркестру. До програми виступу артиста входили, за винятком варіацій «Le Carnaval de Venise (Венеціанський карнавал)»<sup>3</sup> Ніколо Паганіні, тільки твори самого Аполлінарія Контського. Г. Венявський повинен був виступити з концертантом у дуеті. «Після оркестрової увертюри, з'явилася на сцені худа фігура А. Контського, із обличчям Мефістофеля, знайома мені ще по Мінську», – пише В. В. Пухальський у мемуарах [6, 4]. «Венеціанський карнавал» у виконанні А. Г. Контського похвалив публіку. Скрипаль, як справжній майстер смичка, вдало справлявся з різними кунштюками. Для виконання дуету на сцену вийшли два віртуози: «один похмурий і худий, інший веселий і кругленький, з черевцем, зі скрипкою під пахвою, яка при його фігурі здавалася дитячою скрипкою» [6, 4]. Результат виступу виявився несподіваним. Як не намагався господар вечора А. Г. Контський стати хорошим партнером свого колеги і наблизитися хоч скільки-небудь до звуку Г. Венявського, йому було не під силу перемогти суперника по сцені. Змагання двох віртуозів закінчилося шквалом оплесків на адресу Г. Венявського, який «не міг уявити, що своєю люб'язною згодою на участь у концерті надасть прикру послугу колезі» [6, 5]. Недаремно скрипкове мистецтво Г. Венявського було визнано геніальним ще за життя музиканта. Г. Венявський, зайнятий композицією, участю в концертах, уроками в консерваторії, також входив і до складу балетного оркестру під орудою О. М. Лядова, брата капельмейстера російської опери К. М. Лядова. Він не міг собі дозволити присвячувати весь вечір тільки балету. Тому балетмейстер М. Петіпа та композитор Ц. Пуні, будуючи розгорнуті хореографічні сцени, давали Г. Венявському найчастіше один номер solo в кульмінаційній точці розвитку танцювально-драматичної дії, коли примадонна виконує найбільш цікаві та важкі па: «І ось, під час ходу дії, в розрахований по хвилинам час, Г. Венявський пробирається між музикантами на своє місце і, відігравши solo, тим же шляхом зникає з театру» [5, 175].

Слідом за А. Контським до Петербурга завітав знаний норвезький скрипаль Оле Борнеман Булл. У 1840 році він разом з Ф. Лістом виконав Крейцерову сонату Л. Бетховена. Гра О. Булла дістала схвальний відгук Р. Шумана, який поставив його врівень з Н. Паганіні. О. Булл першим розгледів талант Е. Гріга до музики. Концерт скрипаля О. Булла<sup>4</sup> був оголошений у Великому театрі, до концертної програми входили виключно твори автора. На сцену вийшов високий, з витонченими манерами, сивуватий красень, сповнений гідності та величі: «Цей феноменальний віртуоз вразив слухачів неймовірною точністю виконання найдрібніших деталей в технічно складних елементах, що зустрічалися на кожному кроці... Граючи, він милувався власною досконалістю і долав усі труднощі ніби жартома» [6, 5]. Коли артист почав «сипати staccato рухом смичка вниз», втикаючись у струну, та «оббіг скрипку майже двічі» рухом смичка вниз і вгору по всіх чотирьох струнах, подиву В.В. Пухальського не було меж: «Такої досконалості я не міг і припустити, вважаючи її неможливою. Ефект staccato викликав неймовірну сенсацію. В антракті всі присутні в залі скрипалі бігали один до одного, щоб висловлювати своє захоплення і робити різні припущення» [6, 6]. Так, скрипаль Бреме доводив, що подібного staccato зробити звичайним смичком не можна: «Очевидно, смичок його важкий, сталевий»

[6, 6]. Суперечки про сталевий смичок стали блукати коридором. В. В. Пухальський приходив до наступного висновку: «так як я сталевих смичків ніколи не бачив і про них нічого не чув, то припущення Бреме здалося мені непереконливим, а самі суперечки марними і бездоказовими» [6, 6].

Знаменитий французький піаніст, композитор і диригент Анрі Шарль Літольф, учень І. Мошелеса (фортепіано), дав у Великому театрі концерт за участю оркестру. Виконувалися власні твори автора: фортепіанний концерт та увертюри «Робесп'єр» і «Жирондисти». В той час у Петербурзі в газетних замітках приводилися наступні біографічні дані музиканта, про які згадує В. В. Пухальський у «Записках». Мешкаючи в одному з міст Франції, А. Літольф заробляв на життя, даючи приватні уроки музики. Сталося так, що в цьому місті співак-баритон Ж. Б. Фор запланував свій концерт за участю відомого паризького піаніста А. Герца. Напередодні виступу А. Герц захворів. Ж. Б. Фор змушений був в екстреному порядку шукати йому заміну. Молодий і нікому невідомий А. Ш. Літольф, випускник Лейпцігської консерваторії, став у пригоді Ж. Б. Фор, замінивши А. Герца. Завдяки концерту з Ж. Б. Фором музикант звернув на себе увагу публіки і з тих пір популярність його в якості піаніста стала швидко рости: «А. Літольф своєю блискучою віртуозністю створив таку сенсацію, що Ж. Фор, привізши музиканта в Париж і даючи з ним концерти, починає його протезувати, в результаті чого до А. Літольфа нарешті приходять слава» [6, 7].

Концерт розпочався увертюрою «Робесп'єр». Диригент А. Ш. Літольф виявився «чоловіком середнього зросту, з сухуватим обличчям і гострими проникливими очима», людиною наполегливою й надзвичайно темпераментною. «Досі мені ще не доводилося зустрічати такого потужного диригента, який вміє доводити оркестр до екстазу. Увертюра була виконана блискуче», – зазначає В. В. Пухальський [6, 8]. Ще більше захоплення у слухачів викликало виконання метром свого фортепіанного концерту-симфонії: «манера гри А. Літольфа, його віртуозна техніка, залізна точність ритму і непохитна звукотворча воля справили на мене незабутнє враження» [6, 10].

Із професорів Петербурзької консерваторії власний концерт дав лише Олександр Дрейшок (1818–1869), піаніст і композитор, учень В. Томашека. Як піаніст О. Дрейшок особливо вражав блискучою технікою лівої руки. Артист прославився в Парижі виконанням Революційного етюд Ф. Шопена. Серед учнів О. Дрейшока – А. Абаза, Н. Єленковський, який згодом був запрошений давати уроки музики дванадцятирічному О. Глазунову. В оголошеному концерті професор виконував фортепіанний концерт Л. Бетховена з оркестром c-moll та «La Fileuse (Пряля)» Ф. Мендельсона-Бартольді – «коронні твори, доведені до досконалості». У головній темі третьої частини фортепіанного концерту Л. Бетховена «гра артиста була граціозною, дещо навіть сентиментальною, носила кокетливий характер» [5, 180]. Для досягнення такого ефекту піаніст уміло користувався акцентами-натяками. В. В. Пухальський зізнається, що кращої інтерпретації теми рондо, ніж представленної О. Дрейшоком, він не міг собі уявити. Знаменитий піаніст володів надзвичайно вирівняним туше, непоказним, без зайвої динамічної напруженості звучання, коли «починаєш боятися за цілість молотків і струн рояля». Загалом «педантичність», «завченість інтонацій» у виконанні А. Дрейшока не окрилювала В. В. Пухальського. У той же час Володимир слухав його із задоволенням, а в подальшому збирався вступати до Петербурзької консерваторії саме в його клас.

З 1868 року Лео Ауер (1845–1930), учень Й. Йоахіма (скрипка), на запрошення великої княгині Олени Павлівни, прийняв професуру по класу скрипки у Петербурзькій консерваторії, де замінив Г. Венявського. Через деякий час на сцені Великого театру він дав сольний концерт: «Перед нами постав дуже красивий, середнього зросту [скрипаль], який тримався на естраді зосереджено. Він пречудово виконав скрипковий концерт [німецького] композитора М. Бруха» [6, 108]. Серед відомих майстрів смичка Л. Ауер займав одне з найпочесніших місць, був засновником петербурзької скрипкової школи: «глибоко експресивним і потужним тоном скрипаль ніколи не відзначався, але ретельна обробка деталей, тонкий смак,

сумлінність і витонченість завжди були притаманні його грі і згодом зробили музиканта всесвітньо відомим; а як професор Л. Ауер був недосяжно великим» [6, 108].

Після смерті О. Дрейшока в результаті тривалого захворювання, намір В.В. Пухальського вчитися у нього не здійснився. Володимир В'ячеславович потрапляє на сольний концерт молодого піаніста, композитора, професора Петербурзької консерваторії, учня К. Черні Теодора Лешетицького (1831–1915) і вирішує вступати до консерваторії в його клас. У концерті артист виконав фортепіанний концерт-симфонію на голландські теми Es-dur А.Ш. Літольфа (оркестр під орудою М. Балакирева), балладу As-dur Ф. Шопена, мініатюри угорського композитора С. Геллера, декілька музичних моментів Ф. Шуберта, фортепіанну транскрипцію Ф. Ліста хору «Spinner-Lied» з опери «Летючий Голландець» Р. Вагнера та ін. На біс Т. Лешетицький зіграв власний «Хроматичний вальс».

В кінці січня 1870 року до Петербурга приїхав італійський контрабасист зі світовим ім'ям Джованні Боттезіні (1823–1889), який оголосив концерт у Великому театрі за участю оркестру під орудою професора Петербурзької консерваторії італійця Дж. Ферреро, який сам був контрабасистом. Відвідати сольний концерт віртуоза, який грає на такому інструменті як контрабас, в усі часи було чимось екзотичним. До того ж у концерті брала участь світова знаменитість, співачка-сопрано А. Патті. Концерт розпочався увертюрою до опери Г. Глюка «Іфігенія в Авліді» у виконанні оперного оркестру. Увага В. В. Пухальського була відразу прикута до шістьох гренадерського зросту контрабасистів, «витягнутих в одну лінію, як дуби в гаю». Далі програма концерту складалася виключно з творів самого Дж. Боттезіні, дуже мелодійних, приємних на слух і не переобтяжених оркестровим акомпанементом. Високий на зріст концертант грав на інструменті набагато меншого розміру, ніж ті, що застосовувалися в оркестрі, притому трьохструнному. Слід відмітити, що великі розміри контрабаса, короткий смичок, який весь час тримають у висячому положенні, без опори, а також особливості гри на ньому (грають сидячи на високій табуретці або стоячи) сковують, обмежують виконавця. Проте великий віртуоз Дж. Боттезіні грав на контрабасі як на скрипці, легко і невимушено. Виконуючи варіації у дуєті з Дж. Боттезіні, співачка А. Патті дивовижним чином пристосовувалася до звучання контрабаса: «Часто не можна було розрізнити, які саме ноти бере А. Патті, а які Дж. Боттезіні. Кульмінаційні місця вони виконували з легкістю птахів, не боячись випадковостей» [6, 116]. Дж. Боттезіні ще деякий час залишався у Петербурзі, грав у великому збірному концерті в залі Дворянського зібрання. У цьому концерті А. Патті виступила разом із італійським флейтистом-віртуозом, композитором Ц. Чіарді (1818–1877), засновником петербурзької флейтової школи.

Володимир після закінчення консерваторії (1869–1874), як один із найуспішніших її випускників, мав можливість виступати з Л. Ауером та співачкою А. Патті на одній сцені. Аделаїда Патті зачарувала В. В. Пухальського настільки, що після концерту він стояв у гримерці, немов укопаний, не в змозі відірвати від неї очей: «Забувши про будь-яку пристойність, я почав розглядати її без особливих церемоній. Біля Л. Ауера стояла гарненька дівчина нижче середнього зросту, красиво нафарбована, із тоненькою шийкою та невеликим бюстом, створіння тендітне й ніжне, з милим дитячим голоском, дівча, яке нагадувало мені вишукану паризьку ляльку. Я був у нестямі від подиву. Так ось вона яка – Аделаїда Патті, її феноменальний голос не має ніяких недоліків; співачка, яка може співати як дитячим голоском, так і голосом дорослої жінки; може підлаштовуватися під флейту, скрипку, контрабас; бере неймовірно високі ноти, демонструючи незбагненну техніку, співає однаково добре як бігаючи, так і танцюючи на сцені» [5, 85–86]. Очевидно В. В. Пухальському подобалися енергійні, талановиті жінки «з розмахом», але при всьому цьому жінки витонченої статури, маленького зросту як і його мати, сильфіди.

Наукова новизна. Концертний простір Петербурга 1860-х років ми вперше розглядаємо через призму музично-критичних думок юного В. В. Пухальського на основі його мемуарної спадщини. Будучи активним слухачем і поціновувачем музичного мистецтва, він проявив глибоку обізнаність у сфері тогочасної музичної культури, свою безпосередню реакцію на концертні події, дав оцінку майстерності провідних виконавців (соліста, диригента, оркестра).

Висновки. У другій половині XIX століття особливого значення набула гастрольна діяльність представників світового музичного мистецтва. На концертних сценах Петербурга виступали видатні артисти-віртуози: піаністи Антон Контський, А. Рубінштейн, А. Літольф, О. Дрейшок, Т. Лешетицький; скрипалі Аполлінарій Контський, Г. Венявський, О. Булл, Л. Ауер, віолончеліст А. Серве, контрабасист Дж. Боттезіні, флейтист Ц. Чіарді, співачка-сопрано А. Патті та ін. Центром культурного життя міста стала зала Великого Кам'яного театру. Нарешті у суспільстві виконавство отримало визнання як окремий самостійний вид мистецтва. Пожвавлення концертної діяльності північної столиці сприяло зростанню естетичного смаку В. В. Пухальського, відкривало йому перспективи концертуючого музиканта-віртуоза, заохочувало до систематичних занять музикою і вступу до Петербурзької консерваторії.

### **Примітки**

1 За ініціативою А.Г. Рубінштейна в Петербурзі у 1859 році було створено Російське Музичне Товариство (РМТ) – просвітницьку організацію, що ставила за мету поширення концертної та музично-педагогічної діяльності по всій території Російської імперії. Перше відділення РМТ було відкрито в Москві у 1860 році, Київське відділення РМТ – у 1863 році. Саме концертна діяльність РМТ стала могутнім засобом популяризації музичного мистецтва: «Ні Філармонічне, ні Симфонічне і навіть ні Концертне товариства не впоралися із завданням музичного розвитку публіки, оскільки перше переслідувало тільки благодійні цілі, друге давало концерти без попередніх репетицій, а до третього входила незначна кількість членів, які належали до аристократії» [2, 52].

2 Важливу роль у житті північної столиці грав Клуб художників, організований у 1865 році. Клуб, що містився в Троїцькому провулку, будинок № 15, віддавав своє гарне приміщення під бали, концерти, драматичні вистави і мав в одному із залів постійну виставку картин.

3 Композитори-романтики виявляли особливий інтерес до карнавалу, цього своєрідного явища культури: «Венеціанський карнавал» Н. Паганіні, «Венеціанський карнавал» Г.В. Ернста, «Венеціанський карнавал» Дж. Боттезіні, «Карнавал» Р. Шумана, «Карнавал тварин» К. Сен-Санса, «Римський карнавал» Г. Берліоза, нарешті, «Російський карнавал» Г. Венявського. Характерною рисою карнавалу є протиставлення свободи і розкутості поведінки його учасників офіційній християнській аскезі, звільнення від пут суспільних обмежень. Всі присутні, і господар, і слуга, ховаючи на святі свої обличчя під карнавальними масками, відчували себе рівними (див. [3]).

4 О. Булл був ексцентричною людиною. У 1852 році він виїхав до Америки, де придбав великі ділянки землі в Пенсільванії і заснував норвезьку колонію, яка однак не вдалася і розорила його. Г. Ібсен іронізував над прожектом О. Булла в п'єсі «Пер Гюнт», герой якої створює ефемерну державу Гюнтіана. Про О. Булла ходила легенда, що він піднімався зі скрипкою на вершину піраміди Хеопса і там грав гімн своєї батьківщини.

### **Література**

1. Дедусенко Ж. В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 – теория и история культуры / Жанна Викторовна Дедусенко. – К: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2002. – 208 с.

2. Колышницына Наталья. Концертная деятельность Императорского Русского музыкального общества / Наталья Колышницына // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. – № 3. – 2009. – С. 52–56.

3. Косаковская Светлана. Феномен Хенрика Венявского / Светлана Косаковская // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. – № 2. – 2008. – С. 32–36.

4. Отрывки из воспоминаний: Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Со «Вступительной статьей» А. А. Альшванга и «От редактора» Г. М. Когана. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, № 75/2).



5. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись / В. В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, № 40).
6. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись (продолжение) / В.В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, № 40).
7. Явгильдина З. М., Самигуллина Р. И. Предпосылки развития музыкального просветительства в России (вторая половина XIX – начало XX веков) / З. М. Явгильдина, Р. И. Самигуллина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 3. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=19608> (16.09.2016).

### **References**

1. Dedusenko, J.V. (2002). Performance pianist school as a kind of the cultural tradition. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaykovskogo [in Russian].
2. Kolyshnitsyna, N. (2009). Concert activity of the Empire Russian Music Association. Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova, 3, 52–56 [in Russian].
3. Kosakovskaya, S. (2008). Phenomenon of Henrik Venyavskiy. Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova, 2, 32–36 [in Russian].
4. Fragments from the memorials: Pukhalskiy, V. V. Notes about my life. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, 75/2) [in Russian].
5. Pukhalskiy, V. V. Notes about my life. Manuscript. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, № 40) [in Russian].
6. Pukhalskiy, V. V. Notes about my life. Manuscript. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, 40) [in Russian].
7. Yavgildina, Z. M., & Samigullina, R.I. (2015). Preconditions of the music enlightenment in Russia (late XIX – early XX centuries). Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya, 3. Retrieved from: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=19608> [in Russian].