

УДК 37(091):786.2
Doi: 10.26456/vtspyped/2026.1.160

**Формирование фортепианного образовательного
пространства России в единстве просветительских,
концертных и досуговых практик:
концепция В.Ф. Одоевского**

Е.Г. Милюгина, А.Д. Мерзликин

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь

На основе системного анализа музыкальных рецензий, критических статей и дневников В.Ф. Одоевского середины 1820-х – 1860-х гг. реконструирована его концепция формирования фортепианного образовательного пространства России. Историко-культурная динамика этого процесса, пунктирно задокументированная Одоевским на протяжении сорока лет, проанализирована в логике диалога русской и европейской музыкальных традиций. В результате мультимодального анализа этих свидетельств в единстве ценностно-смыслового, музыкально-коммуникативного и музыкально-социализирующего аспектов выявлены представления Одоевского о содержании и функциях просветительских, концертных и досуговых практик в фортепианном образовательном пространстве. Историко-педагогическая ценность идей Одоевского определена в логике концепции обратной связи.

Ключевые слова: *фортепианная педагогика, русская фортепианная школа, диалог культур, фортепианное образование, музыкальное просветительство, концертная практика, фортепианный досуг, музыкальная журналистика, В.Ф. Одоевский, И.С. Бах, Дж. Филд, Д. Шпревиц, А.И. Дюбюк, Т.И. Филиппов.*

Вступление. В спектр исследовательских и творческих интересов Владимира Фёдоровича Одоевского (1804–1869) – мыслителя, писателя, педагога – всегда входила музыка: ее философия, теория и история, ценностные парадигмы национальных школ, художественная коммуникация и эстетическая социализация артистов и слушателей и мн. др. Концепт «музыка» признан центральным в концептосфере его личности (Д.Д. Дрошнев [6, с. 9]). Осмысляя музыку как один из «общественных термометров» [18, с. 178], Одоевский считал музыкальное развитие нации мерилom ее культурной состоятельности. Наблюдения за мастерством исполнителей, социализацией слушателей и динамикой становления музыкального просвещения в Москве и Петербурге, сделанные на протяжении сорока лет, отразились в его журнальных рецензиях, критических статьях и дневниках. Систематизация этих материалов позволяет восстановить летопись формирования музыкального образовательного пространства России 1820–1860-х гг.

Особое внимание в этой летописи Одоевский – одаренный пианист, изобретатель клавишных инструментов: кабинетного органа «Себастианон» (мастерская Г. Мельцеля, конец 1840-х гг.) и энгармонического рояля (мастерская А. Кампе, 1864) [26] – уделил фортепианному искусству. Он стал свидетелем формирования отечественной фортепианной педагогики в условиях кросскультурных взаимодействий с ведущими европейскими школами. Исследователи выявили влияние на ее становление лондонской (Н.П. Толстых [25]), немецкой (Д.Г. Ломтев [11]), венской (М. Kroll [29]) и парижской (А.Д. Алексеев [1]) школ. Однако специфику и результативность этого влияния определяли не только ключевые фигуры этого диалога, но и персоналии так называемого второго плана – концертанты и педагоги, реальные участники этого движения, чьи имена были на слуху у современников, а ныне прочно забыты. Свидетельства Одоевского позволяют восполнить эти пробелы в истории русского фортепианного образования.

Не менее решающей для моделирования в России устойчивых фортепианных образовательных практик стала развернувшаяся во второй трети XIX в. сеть социально и содержательно разнообразных музыкальных контактов – от публичных концертов до частного фортепианного досуга в столицах и провинции (И.Ф. Петровская [21], Е.М. Шабшаевич [27], С.И. Дорошенко [4]). И если проблема изучения персонального вклада ведущих исполнителей и педагогов в становление русского пианизма постепенно решается, то формирование в этом взаимодействии широкого фортепианного образовательного пространства в единстве просветительских, концертных и досуговых практик требует более системного исследования. И здесь наблюдения Одоевского также информативно и оценочно незаменимы.

В этой связи музыкальная журналистика и дневники Одоевского представляют исключительно ценный материал для решения *теоретической проблемы исследования*, связанной с реконструкцией процесса формирования фортепианного образовательного пространства в России второй трети XIX в. Свидетельства Одоевского позволяют уточнить систему персоналий диалогического взаимодействия русской и европейских школ пианизма и продуктивность его основных форм. Исторически обусловленная востребованность и поликультурная модальность этой деятельности определили *конкретную проблему исследования* – выявить представления Одоевского о содержании и функциях просветительских, концертных и досуговых практик в формировании фортепианного образовательного пространства России.

Цель исследования – реконструировать разработанную Одоевским концепцию формирования фортепианного образовательного пространства России в единстве просветительских, концертных и досуговых практик. Квалифицировать фортепианную летопись Одоевского как концепцию, сложившуюся в результате сорокалетних

аналитических наблюдений за развитием отечественной культуры и образования, позволяют его исследовательские установки на познание частного в контексте «всеобщего чертежа наук» [цит. по: 24, с. 140], проходящие лейтмотивом через все его работы и устремленные к «созданию пространства для философской рефлексии» (Р.Ю. Кузьмин [9, с. 106]). Применительно к фортепианной культуре России такой «всеобщий чертеж» включает не только общепедагогическую прогностику (Г.А. Праслова [22], Е.В. Николаева [15]), но и оценки потенциала просветительских, концертных и досуговых практик в ценностно-смысловом, музыкально-коммуникативном и музыкально-социализирующем аспектах. В этом контексте поиск Одоевским национальной идентичности отечественной музыкальной педагогики целесообразно не ограничивать ценностями православной музыки (А.П. Козырев [8]), но связать также с феноменом фортепианной культуры.

Методология исследования носит комплексный междисциплинарный характер. Биографический метод применен для определения ценностно-смысловой позиции Одоевского в вопросах фортепианного искусства и образования. Системный анализ материала использован для реконструкции хроники концертной деятельности пианистов европейских и русской школ в контексте музыкальных событий эпохи. Мультимодальный анализ этих свидетельств и метод исторической актуализации проблемы стали ведущими при реконструкции концепции формирования фортепианного образовательного пространства в единстве просветительских, концертных и досуговых практик. Метод диахронического анализа позволил выявить представления Одоевского о национальной идентичности фортепианного искусства и миссии фортепианного образования и фортепианного досуга в России.

Временные рамки исследования – середина 1820-х – 1860-е гг. Нижнюю их границу определяет начало творческой самореализации Одоевского как музыкального журналиста и критика, верхнюю – завершение жизненного и творческого пути и концептуальное обобщение его итогов в работах и дневниковых записях последних лет.

Материал исследования – музыкальная журналистика и критика [17, 18] и дневники [16, 19] В.Ф. Одоевского. Запечатленные в них живые оперативные отклики на фортепианные события эпохи позволяют выявить многоуровневую реакцию высокообразованного аналитика, оценивающего культуру и артистов, и слушателей. Хроникальный харакодоевск

тер этих откликов позволяет проследить динамику анализируемых процессов и их оценок в системе эстетических установок исполнителей и слушателей и реконструировать процесс формирования фортепианного образовательного пространства в единстве

просветительских, концертных и досуговых практик персоналий разных масштабов и дарований.

Результаты исследования. Для реконструкции разработанной Одоевским концепции мы проанализировали материалы исследования в ценностно-смысловом, музыкально-коммуникативном и музыкально-социализирующем аспектах.

Ценностно-смысловое самоопределение Одоевского в пространстве музыкальной культуры Европы и России. Одоевский сформировался как пианист и музыковед в пространстве диалога разных национальных традиций. Ему, урожденному москвичу, с юности включенному в мультикультурный мир первопрестольной с его отчетливо выраженным фольклорным началом, посчастливилось учиться у лучших фортепианных педагогов Москвы – воспитанника тюрингской органно-клавирной школы Д. Шпревица (1773–1844) и виртуоза лондонской пианистической школы Дж. Филда (1782–1837) [18, с. 30]. Взаимодействие русской, немецкой и лондонской музыкальных традиций определило систему ценностей Одоевского и ведущие направления его музыкально-педагогической самореализации.

Д. Шпревиц (в России в 1795–1832, в Москве в 1799–1829) транслировал в России ценности бахианства. Земляк прославленных тюрингских Бахов [30], он освоил клавирную игру у эрфуртского органиста И.Х. Киттеля – одного из последних и любимейших учеников И.С. Баха [28]. Наследник традиции, Шпревиц вместе с другим воспитанником Киттеля, блестящим исполнителем и педагогом И.В. Гесслером (1747–1822, в России с 1792, в Москве в 1794–1822), способствовал знакомству московских музыкантов и меломанов с новым для них органно-клавирным искусством Баха. (Закреплению этой традиции в Петербурге на рубеже веков Россия обязана И.Г.В. Пальшау – воспитаннику И.Г. Мютеля, также одного из последних учеников Баха, а позже органным концертам И. Черлицкого и др. [7, с. 411].) Считается, что именно Шпревиц ввел Одоевского в музыкально-философское и музыкально-педагогическое наследие школы Бахов, заложив тем самым основы его бахианства [14, с. 72]. Оценить вклад Шпревица в формирование Одоевского как пианиста и музыковеда трудно, так как в опубликованных материалах он не отражен; но просветительский опыт учителя-баховеда был учеником принят и творчески продолжен в фортепианных транскрипциях Баха, музыкально-просветительских практиках и досуговом музицировании.

Дж. Филд (в России с 1802, в Москве в 1822–1831, 1835–1837) стал для Одоевского и его современников высшим, «неподражаемым» пианистическим идеалом [18, с. 100]. Гениальный воспитанник М. Клементи, в молодости покоривший своим искусством Европу, а затем и Петербург, Филд в зрелый, московский период творчества был по праву признан непревзойденным виртуозом России. Современников

восхищала его «сильная, мягкая и отчетливая игра» (М.И. Глинка [3, с. 15]) и «дивный способ прикосновения к клавишам», который оживлял казавшийся безжизненным инструмент и побуждал его петь (анонимный автор [2, с. 505]). Одоевский не оставил подобных прямых описаний игры своего кумира – для него Филд навсегда стал абсолютным критерием оценивания исполнительского искусства других, неким художественно-эстетическим «термометром» развития европейского и русского пианизма. (Термин «термометр» в искусствоведческом дискурсе Одоевского означает инструмент определения уровня совершенства искусства, музыкального и художественного образования общества, «разумного и нравственного преуспевания» нации и т.п. [18, с. 111, с. 132, с. 243, с. 247].) Этим уникальным «термометром» Одоевский оценивал в своей фортепианной летописи художественный уровень концертных практик иностранных и отечественных артистов в ценностно-смысловом, музыкально-коммуникативном и музыкально-социализирующем аспектах.

В условиях мультимодальной культуры Москвы сформировался и интерес Одоевского к русскому этномелосу. Метод исторической реконструкции позволяет связать этот интерес с общением юного пианиста со Шпревицем в годы обучения в Московском университетском благородном пансионе (1816–1822). Готовя музыкальную редакцию сборника «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» (М., 1818) и осмысляя на рубеже 1810–1820-х гг. ее общественный резонанс, Шпревиц не мог не обсуждать этот свой опыт с учениками (в современных фольклористических справочниках это не отражено [23, т. 3, с. 780–789, т. 5, с. 698–699]). Не случайно, обратившись в 1850–1860-е гг. к специальному изучению русского этномелоса, Одоевский пристально проанализировал метод Шпревица и, признав его ошибочным, поставил задачу аутентичной нотации отечественного народного песенного наследия. Помимо собственно фольклористического значения, ее решение имело самое непосредственное отношение к формированию фортепианного образовательного пространства.

Проанализируем выделенные доминанты педагогической концепции Одоевского: просветительские, концертные и досуговые практики пианизма – более подробно.

Феномен Баха и просветительские досуговые практики Одоевского. При всем своем неординарном даровании, Одоевский не стал концертирующим пианистом, но сформированные в мультикультурном пространстве Москвы музыкальные ценности дали мощный импульс его исследовательской и просветительской деятельности. Ценностно-смысловой доминантой органно-клавирной и фортепианной культуры Европы для него навсегда стал Бах, получивший новую жизнь в фортепианных транскрипциях.

В молодости Одоевский, по воспоминаниям друзей, «играл с удивительной быстротой и беглостью на фортепиано самую трудную музыку, между прочим Баховы фуги» (Ек. Вл. Львова [цит. по: 18, с. 30]) и «был ученый музыкант ... Бахова музыка была ему как своя. На Филдов лад играл он превосходно, прямо читая ноты» (В.Ф. Ленц [10, с. 472]). Любовь к Баху и стремление познакомить широкого читателя с ценностями бахианства побудили его написать новеллу «Себастьян Бах» (1834), ставшую началом его просветительской пропаганды творчества гения. Вспоминая то время, он признавался: «Для меня Бах был почти первую учебною музыкальною книгою, которой большую часть я знал наизусть. Ничто тогда так меня не сердило, как наивные отзывы любителей о том, что они и не слыхивали о Бахе» [18, с. 406].

Открывать незнакомые соотечественникам творения любимого гения Одоевский продолжал и в зрелые годы. Записывая в дневнике 10 декабря 1860 г. впечатления о вечере Музыкального общества, он с удовлетворением отметил: «Публика наша подвинулась – играли из Passion-Musik <Die Passion / Страсти> Баха, – 10 лет тому назад все бы расхохотались» [19, с. 119]. Настойчиво продолжая просветительскую работу, он писал фортепианные транскрипции – «перекладывал Бахов хорал <из Ich habe mein Such etc.> для органа и фортепиано» – и делал наброски к сочинению для органа на тему фуги Баха («Fugue de Seb. Bach») e moll (1864) [16, с. 121, с. 269], собирал единомышленников на приватные музыкально-просветительские вечера, программа которых включала и нового для русских слушателей Баха, и др. Так на вечере 15 мая 1867 г. прозвучали «два неизвестных концерта Баха, изданные <З.В.> Деном» [16, с. 191]. Обращение к нотным изданиям З.В. Дена – немецкого музыковеда, учителя М.И. Глинки и А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов, соучредителя Лейпцигского Баховского общества, – свидетельствует о постоянных и прочных связях Одоевского с немецкими баховедами, а само исполнение этих концертов его друзьями – профессорами Московской консерватории скрипачом Ф. Лаубом и пианистом Н.Г. Рубинштейном – о намерении педагогов-концертантов внедрить эту музыку Баха в репертуар консерваторских студентов. До конца жизни Бах оставался для Одоевского высшим «масштабом для оценки всех музыкальных произведений», достоинство которых он признавал «лишь в той мере, насколько они приближаются к сочинениям Себастьяна Баха» [18, с. 650].

Феномен Филда и концертные практики пианистов в оценке Одоевского. Феномен Филда позволил Одоевскому создать своего рода шкалу для оценки всех уровней исполнительского искусства пианистов – от художественного владения инструментом во всей полноте его звуковых возможностей («...езде первый аккорд его <Филда> уже уничтожал всех его соперников; под пальцами Филда фортепианы делаются совсем другим инструментом: он господин своего инструмента, когда соперники его – только хорошие управители» [18,

с. 100]) до аккордной и пассажной техники – «камня преткновения для сочинителей фортепианистов (разумеется, за исключением Филда)», умения выбрать действенную аппликатуру, общаться со слушателем и передавать ему музыкальные ценности и смыслы исполняемого произведения и др. [18, с. 183]. Недопустимым в музыкальной социализации артиста Одоевский, вслед за Филдом, считал «фиглярство»: «На афише вы читали имена Баха, Моцарта, Бетховена, Шпора, Вьётана, а на деле выходит всё тот же какой-нибудь г. Пицалкин, желающий выставить напоказ свою микроскопическую самобытность ... подцветить великое творение какими-нибудь сподручными приемами своего рукоделья, подправить Венеру Медицейскую или Аполлона Бельведерского такими пестрыми красками, чтобы в глаза бросались» [18, с. 339].

Осмысляя искусство Филда как ценностный ориентир совершенствования пианизма, Одоевский выстраивал своеобразные градации фортепианного мастерства современных ему концертантов, сравнивая достижения русской и европейских школ и их перспективы. Так австрийского пианиста Фр. Шоберлехнера, ученика И.Н. Гуммеля, он поставил на «середину между Филдом и Гуммелем», но принципиально ниже Филда (1825) [18, с. 100]. В искусстве австрийского пианиста Л. Мейера, ученика К. Черни и Й. Фишхофа, он уловил «особенный отголосок, которым отличался ... незабвенный Филд», расценив его как знак избранности, которым отмечены «свыше только любимцы Аполлона» (1838) [18, с. 174]. Черты манеры Филда он признал и в игре французской пианистки К. Плейель, ученицы Ж. Герца, И. Мошелеса и Ф. Калькбреннера (1838) [18, с. 174]. И лишь в немецком пианисте А. Гензельте, по мнению Одоевского, «возродился Филд, обогащенный всеми тайнами новейшего искусства» (1838): он «умеет быть увлекательным, не выходя из пределов инструмента; его фортепиано не барабан, не пушка, не гитара, – но фортепиано во всей своей полноте, сохраняющее непрерывно свой блистательный характер»; «механизм <пальцев> доведен им до непонятной степени совершенства»; свежесть идей, выразительное пение, энергия и вкус в отделке блистательных фраз – всё соответствовало филдианскому идеалу Одоевского [18, с. 171].

Как известно, отечественные пианисты и педагоги со временем мифологизировали искусство Филда, однако приведенные выше оценки Одоевский сделал при жизни кумира или год спустя после его ухода, что говорит об их соответствии реальности. Значимо и то, что во всех ведущих школах пианизма Одоевский выявил стремление продолжить традицию Филда и соответствовать избранным им высшим ценностям художественно-эстетической коммуникации со слушателем.

Школу Филда Одоевский оценивал как безусловный залог высокого уровня подготовки пианистов и их перспективного будущего. Так ученика Филда И. Рейнгарда, выступавшего в дуэте с учителем, Одоевский счел «едва ли не более счастливым в исполнении, нежели

ученики Гуммеля» (1825) [18, с. 100], а после ухода Филда (1837) прочил ему и его брату как «сохранившим предание о методе царя фортепианистов» бесспорный успех «на этом трудном, для многих чуждом и для немногих доступном пути» [18, с. 138]. Школа Филда, в системе представлений Одоевского о принципах фортепианного обучения, гарантировала и многолетнее качественное владение инструментом. Об этом свидетельствовала долгая пианистическая практика самого Одоевского и его друзей, в числе которых в последний год его жизни оказался и шестидесятилетний А.А. Рахманинов – дед С. Рахманинова. Неугасший пианистический талант этого «тамбовского помещика, ... весьма хорошего музыканта и сочинителя» Одоевский связал с пройденной тем в юности школой Филда [16, с. 228].

Музыку Филда, как и музыку Баха, Одоевский считал «масштабом для оценки» творчества композиторов. Так имя Филда он назвал в ряду лучших авторов инструментальных концертов: В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Дж.Б. Виотти, П. Роде, И.Н. Гуммеля [18, с. 167], а сравнивая его сочинения с произведениями К. Майера и Гуммеля, отметил некую «щеголеватость» Филда и удивительное искусство «соединять оркестр с фортепианом» [18, с. 170] и др.

Принципиально значимо и стремление Одоевского зафиксировать для потомков «метод царя фортепианистов». Полагая, что собственных наблюдений за искусством Филда для этого недостаточно, он обратился к профессору Московской консерватории А.И. Дюбюку, учившемуся в юности у пианиста-кумира (1826/27–1829/30), с советом «написать записки о Филде» (1868) [16, с. 222]. Через год Одоевского не стало, Дюбюк, очевидно, к идее охладел, и лишь двадцать лет спустя ему напомнил о ней М.А. Балакирев [12, с. 311]. Воспоминания о Филде (Книжки Недели. 1898, декабрь) вышли в свет спустя еще десять лет, уже после ухода Дюбюка. Приписывая Балакиреву инициативу создания этих воспоминаний, современные исследователи искажают историю создания мемуарного контекста русской фортепианной педагогики.

Русский этномелос и проблема национальной идентичности фортепианных образовательных, концертных и досуговых практик. И Шпревиц, и Филд попали в России под обаяние народной музыкальной традиции, и русские песни дали свежий импульс их творчеству. На пробы Филда в этом ключе Одоевский не отозвался, но опыт Шпревица – музыкального редактора сборника Кирши Данилова – вызвал его резкую критику (статьи 1863–1871 гг.). Как и европейские (И. Прач. *Собрание народных русских песен*, составленное Н.А. Львовым. СПб., 1790) и российские (В.Ф. Трутовский. *Собрание русских простых песен с нотами*. СПб., 1776–1795) предшественники, Шпревиц стилизовал русскую народную песню в духе городского романса. Используя при ее фортепианной гармонизации приемы и средства европейской музыки, он, по мнению Одоевского, вслед за Прачем [20] недопустимо исказил

характер и строй русского этномелоса [18, с. 283, с. 320, с. 379]. Этот европоцентристский метод, подхваченный Д.Н. Кашиным (Собрание русских народных песен. М., 1833–1834), А.Е. Варламовым (Русский певец. СПб., 1846) и А.Л. Гурилевым (47 избранных народных песен. СПб., 1849), Одоевский назвал «варламовщиной» [18, с. 334].

Исследователи усмотрели в этой позиции Одоевского «ограниченность и односторонность эстетических критериев» и проявление «чисто субъективных вкусов и пристрастий» (Г.Б. Бернандт [18, с. 45]). Однако система приведенных Одоевским аргументов свидетельствует о глубине его исследовательского подхода и неадекватности подобных оценок. При всем интересе к диалогу культур, Одоевский отстаивал чистоту русской фольклорной традиции: «...совершенная гибель для нашей народной мелодии – вторжение в нашу среду новой итальянской музыки, которая только и питается что сладкими сикстами и септимами, препятствуя развитию нашей народной музыки в ее собственной области и по ее самобытным законам; а между тем народная музыка – дело важное во всех отношениях» [18, с. 283]. В этой принципиальной установке Одоевский не был одинок. Таких же взглядов придерживался его современник Т.И. Филиппов – признанный знаток русской песни. В 1850-е гг. он обратился к А.И. Дюбюку с просьбой фортепианной гармонизации песен из его репертуара и оценил выбранный тем европоцентристский подход как недопустимый [13, с. 166]. Показательно, что в обоих случаях речь идет не об отрицании европейской музыкальной традиции, но о несовместности ее с русским этномелосом.

В отличие от Филиппова, Одоевский осмыслил угрозу, которую представляли европоцентристские обработки для самобытного развития русского этномелоса, не только как фольклорист, но и, что принципиально важно, как педагог. В середине XIX в. в условиях изучения и фиксации русского этномелоса этот материал вошел в учебный репертуар пианистов любителей и, с открытием русских консерваторий, профессионалов, что активизировало подготовку и массовое издание соответствующих фортепианных транскрипций, получивших еще большую популярность в фортепианном досуговом музицировании. Издания Прача (1815, изд. 3) и Шпревица (1818) в 1850–1870-е гг. стали основой многочисленных сборников песен для голоса и фортепиано – от вышедших при жизни Одоевского тетрадей М.А. Стаховича (Собрание русских народных песен. СПб., 1851, 1852; М., 1854) и А.И. Дюбюка (Собрание русских народных песен с вариациями для фортепиано. М., 1855; 130 русских народных песен, собранных и положенных для фортепиано. М., 1865) до опубликованного после его ухода опуса Н.А. Римского-Корсакова (Сборник русских народных песен. Соч. 24. М., 1877) и др. [5, с. 406, 13, с. 167], что требовало проверки аутентичности воссоздания материала. Помимо европоцентристских обработок, аутентичной фортепианной гармонизации русского этномелоса, по

мысли Одоевского, мешал и темпированный строй инструмента. В поисках решения этой задачи он сконструировал энгармонический рояль [26] и внедрил изготовленный для него в мастерской А. Кампе инструмент (1864) в практику песенно-фортепианного досуга своих друзей.

Выводы. Таким образом, ценностно-смысловое ядро разработанной Одоевским концепции формирования фортепианного образовательного пространства России составляют координация и интеграция просветительских, концертных и досуговых практик. Определяя их содержательные, музыкально-коммуникативные и музыкально-социализирующие аспекты, Одоевский видел перспективы в расширении форм музыкального просветительства – от общественных до частных инициатив, в диалогическом совместном поиске пианистами разных национальных школ высшего исполнительского идеала и выборе каждой школой в этом мультимодальном культурном пространстве своей идентичности в соответствии с национальной традицией. С поиском национальной идентичности Одоевский связал и миссию фортепианного образования и фортепианного досуга в России.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019–2022. Ч. 1–2. 416 с.
2. Б.п. Фильд // Сын Отечества. 1834. Т. 42, № 15. С. 504–515.
3. Глинка М.И. Записки / подгот. [и предисл.] А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 217, [4] с., [8] л. ил.: нот. ил.
4. Дорошенко С.И. Зарубежные педагоги-музыканты в России XIX – начала XX века: диалог российской и западноевропейской музыкальной культуры // Музыкальное искусство и образование. 2013. № 4. С. 154–163.
5. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977. 487 с. Литературные памятники.
6. Дрошнев Д.Д. Роль музыкальной лексики в творчестве В.Ф. Одоевского: семантический, когнитивный, стилистический аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2015. 27 с.
7. Друскин М.С. Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2007. Т. 1. 786 с.
8. Козырев А.П. Князь В.Ф. Одоевский в поисках «русской гармонии» // Философия истории философии. 2021. Т. 2. С. 316–330. <https://doi.org/10.21638/spbu34.2021.120>
9. Кузьмин Р.Ю. Музыка как предмет философии: князь В.Ф. Одоевский и начала Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 3. С. 103–120.
10. Ленц В.Ф. Приключения лифляндца в Петербурге // Одоевский В.Ф. Записки для моего праправнука. М.: Русский Мир, 2006. С. 471–472.
11. Ломтев Д.Г. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. 208 с.
12. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А.С. Ляпунова, Э.Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 599 с.

13. Милюгина Е.Г., Мерзликин А.Д. Московская фортепианная школа середины XIX века перед выбором концепции профессионального развития: опыт А.И. Дюбюка // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Педагогика и психология. 2025. № 1 (70). С. 161–172.
14. Натансон В.А. Из музыкального прошлого Московского университета. М.: Музгиз, 1955. 120 с.
15. Николаева Е.В. В.Ф. Одоевский – основоположник отечественной педагогики музыкального образования как науки // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13(1). С. 9–29. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-9-29.
16. Одоевский В.Ф. Дневник. Переписка. Материалы: к 200-летию со дня рождения / ред.-сост. М.П. Рахманова; вступит. статьи и коммент. О.П. Кузина, М.П. Рахманова; науч. ред. М.В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2005. 524 с. Труды ГЦММК имени М.И. Глинки.
17. Одоевский В.Ф. Житейский быт / сост. В.Н. Греков. М.: Летний сад, 2021. 388 с.: ил.
18. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вступ. статья и примеч. Г.Б. Бернандта. М.: Музгиз, 1956. 723 с.
19. Одоевский В.Ф. «Текущая хроника и особые происшествия». Дневник В.Ф. Одоевского 1859–1869 гг. / вступ. статья Б. Козьмина; ред. текста и предисл. М. Брискмана; коммент. М. Брискмана и М. Аронсона // Литературное наследство. Т. 22–24. М.: Журн.-газ. объединение, 1935. С. 79–308.
20. Пасхалов В.В. Комментарии В.Ф. Одоевского к сборнику Прача // Труды музыкально-этнографической комиссии. М.: Муз.-этнограф. комиссия, 1911. Т. 2. С. 431–434.
21. Петровская И.Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801–1859 годы: материалы для энциклопедии «Музыкальный Петербург». СПб.: Петр. фонд, 2000. 199 с.
22. Праслова Г.А. Музыкальное образование как фактор развития человека в творческом наследии В.Ф. Одоевского: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. СПб., 2000. 22 с.
23. Русские фольклористы: биобиблиографический словарь XVIII–XIX вв.: в 5 т. / Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [под ред. Т.Г. Ивановой]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016–2020. Т. 3. 2018. 880 с.; Т. 5. 2020. 989, [2] с.
24. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. Т. 1, ч. 1. VI, 616 с.
25. Толстых Н.П. Русский Фильд: Джон Фильд в русской фортепианной культуре: преемственность и традиции // PianoФорум. 2012. № 4. С. 62–70.
26. Тухманова З. Энгармонический рояль князя В.Ф. Одоевского // Старинная музыка. 2005. № 3–4. С. 23–26.
27. Шабшаевич Е.М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. М., 2011. 55 с.
28. Kirsch M. Johann Christian Kittels. Choralbuch für Schleswig-Holstein: Einige Bemerkungen zu den Vierstimmigen Chorälen mit Vorspielen von 1803 // Nordelbingen. 2023. №. 89. S. 65–91. DOI: 10.38072/2941-3362/p4
29. Kroll M. Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007. 536 p.

30. Schulze H.-J. Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975. 208 s.

Об авторах:

МИЛЮГИНА Елена Георгиевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка с методикой начального обучения, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет» (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: elena.milyugina@rambler.ru

МЕРЗЛИКИН Антон Дмитриевич – аспирант, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет» (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: anton.merzlikin.merzlikin@list.ru

The Russian piano educational space formation by the unity of enlightening, concert and leisure practices: V.F. Odoevsky's concept

E.G. Milyugina, A.D. Merzlikin

Tver State University, Tver

Based on a system analysis of V.F. Odoevsky's music reviews, critical articles and diaries from the mid-1820s to the 1860s, the authors reconstruct his concept for the Russia's piano education space. The historical and cultural dynamics of this process, briefly documented by Odoevsky over a period of forty years, are analyzed within the framework of a dialogue between Russian and European musical traditions. A multimodal analysis of this evidence, integrating value-semantic, musical-communicative and musical-socializing aspects, reveals Odoevsky's ideas regarding the content and functions of enlightening, concert and leisure practices within the piano education space. The historical and pedagogical value of Odoevsky's ideas is determined within the framework of the concept of feedback.

Keywords: *piano pedagogy, Russian piano school, dialogue of cultures, piano education, musical enlightenment, concert practice, piano leisure, music journalism, V.F. Odoevsky, I.S. Bach, J. Field, D. Shprebits, A.I. Dyubyuk, T.I. Filippov.*

Принято в редакцию: 05.12.2025 г.

Подписано в печать: 18.02.2026 г.