

Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

Елена Витальевна КЛЮШИНА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7-9
Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник
ORCID: 0000-0002-0006-5010
E-mail: klyushina.ev@rggu.ru

РЕЦЕПЦИЯ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА*

В фокусе исследовательского внимания настоящей статьи находится проблема рецепции домашнего музицирования и ее отражение во французской визуальной культуре второй половины XIX века. Автор видит свою задачу в выявлении устойчивых иконографических типов, к использованию которых прибегали французские мастера в процессе художественной интерпретации домашнего музицирования. Для этого из многочисленных живописных произведений автор отбирает те, которые, по его мнению, являются наиболее показательными как в иконографическом, так и в художественном отношении. Полученные результаты исследования позволяют сделать убедительный вывод о наличии как минимум двух магистральных сюжетно-тематических направлений в живописной интерпретации сцен домашнего музицирования. Первое представляет собой композиции, иконографической основой которых служат изображения домашнего концерта. На основе анализа живописных произведений Эдгара Дега и Эдуарда Мане автор устанавливает наличие глубинных связей этих двух мастеров с миром профессиональных музыкантов. Утверждается, что домашние концерты, проходившие в доме Огюста де Га и четы Мане, послужили

поводом не только для совместного времяпрепровождения, но стали основанием для создания целой галереи портретов и музыкальных жанровых сцен. Вторая сюжетно-тематическая линия в репрезентации домашнего музицирования во французском искусстве XIX в. объединяет произведения, визуализирующие частные индивидуальные учебно-исполнительные или полупрофессиональные музыкальные практики. Исследование таких изображений на примере анализа работ Огюста Ренуара, Берты Моризо, Евы Гонзалес, а также Гюстава Кайботта дает возможность установить различия в подходах художников к конструированию образа юного музыканта, музицирующей дамы или музицирующего мужчины.

Ключевые слова: домашнее музицирование, рецепция, музыкальная иконография, французское искусство XIX века, музыка в искусстве, Эдгар Дега, Эдуард Мане, Гюстав Кайботт, домашние концерты, проблема иконографии, детское музыкальное образование.

** Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX – первой половины XX века».*

В визуальной культуре Нового времени можно выделить несколько значительных этапов, для которых характерен повышенный интерес к изображению человека

музицирующего. Важнейшим среди них условно является XVII столетие, когда музыкальные инструменты и распространённые музыкальные практики нашли самое широкое



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

иконографическое преломление в живописи и графике западноевропейских стран. Другим важным этапом можно считать эпоху рококо, когда музыка вышла за пределы домашних интерьеров и с легкой руки А. Ватто и мастеров его круга стала неотъемлемой частью сцен галантных празднеств на открытом воздухе. Потеря барочной семантики и символики не помешала музыкальным инструментам занять почетное место среди неперенных атрибутов портрета XVIII в. Ж.-М. Наттье уверенно вложил в изящную ручку юной Генриетты Французской смычок для игры на виоле да гамба (1754, Национальный музей, Версаль). В это же время М. К. де Латур изобразил мадам де Помпадур за чтением нот (1755, Лувр, Париж). Музыка «звучала» в многочисленных натюрмортах Фр. Депорта, Ж.-Б. Удри и Ж.-Б.-С. Шардена. Следующим значительным этапом, отличающимся подъемом интереса к репрезентации музыкальных практик в изобразительном искусстве, стала вторая половина XIX века.

Однако если музыкальная иконография XVII в. или XVIII в. отличается высоким уровнем научного осмысления, то сцены музицирования, широко распространенные в культуре второй половины XIX в., остаются крайне малоизученными. В отношении рассматриваемой эпохи основным объектом научного интереса исследователей является изучение принципов интермедальности и, в большей степени, синестезийности музыки и визуальных практик. Корпус памятников, которые оказываются в фокусе научного внимания, по преимуществу сводится к произведениям, созданным представителями немецкой романтической школы, английского эстетизма, символизма, модерна и авангарда. Живописные и графические произведения, иконография которых связана с непосредственным отражением процесса музициро-

вания, его восприятия и художественной реинтерпретации, в этих работах задействованы мало. Стороной обходится и проблема влияния сюжетно-тематической специфики на трансформацию системы формообразования. В частности, без внимания остается вопрос исследования темпоральности и абсорбции, позволяющий, согласно теории М. Фрида, выявить потребность художника второй половины XIX в. с помощью средств художественной выразительности продемонстрировать изменения, произошедшие в аудиовизуальной культуре.

Тем не менее, в последние десятилетия вышло несколько монографических трудов, в том или иной мере позволяющих пересмотреть подходы к изучению музыкальной иконографии рассматриваемого периода. Следует упомянуть коллективный труд под редакцией М. Уорд и А. Леонард «Смотреть и слушать во Франции XIX века»¹, подготовленный в рамках выставки в музее искусств Д. и А. Сمارт в 2007 г. и предлагающий новые методологические подходы к изучению проблемы художественной визуализации рецептивных механизмов. Отметим также отдельные работы, целью которых является определение роли музыки в живописном и графическом творчестве крупнейших мастеров эпохи – резонансную монографию «Мане, Вагнер и музыкальная культура их времени» Т. Долан², каталог «Дега в Опере»³, подготовленный под руководством бывшего директора Лувра А. Лауретта в рамках одноименного совместного выставочного проекта Музея Орсе и

¹ Ward, M., and Leonard, A. (2007) *Looking and Listening in Nineteenth-Century France*. The University of Chicago Press. 104 p.

² Dolan, T. (2013) *Manet, Wagner, and the musical culture of their time*. Ashgate. 271 p.

³ Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 336 p.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

Национальной галереи Вашингтона в 2020 г., и пр. Особого упоминания требуют исследования, предметом которых является трансформация культуры слушания в XIX столетия. Примером могут служить «Слушание в Париже. История культуры» Дж. Джонсона⁴, утверждающего, что именно изменение слуха превращает публичное исполнение музыки из социального события в начале века в глубокое эстетическое столкновение в его конце, а также «Слушая разум: культура, субъективность и музыка XIX века» М. Стейнберга, который отводит музыке и слушанию одну из ключевых ролей в формировании общественного и политического дискурса. Значительным историографическим подспорьем в изучении музыкальной иконографии служат также специальные работы по истории музыки и музыкального исполнительства, социологии музыки, детской музыкальной педагогики, в том числе детской музыкальной литературы, а также истории повседневности.

Оценивая степень научной разработанности исследуемой проблемы в отечественной науке, отметим, что практика домашнего музицирования во Франции во второй половине XIX в. и ее отражение в искусстве ведущих представителей изобразительного искусства этой страны до настоящего момента не становилась предметом специального изучения. Фрагментарность знаний указывает на необходимость проведения исследования, направленного на выявление устойчивых иконографических типов, к использованию которых прибегали французские мастера в процессе художественной интерпретации домашнего музицирования. В рамках настоящей работы будут последовательно выделены и изучены два блока живо-

писных работ. Первый представляет собой корпус произведений, сюжетно-тематической основой которых являются изображения домашнего концерта. Второй объединяет произведения, визуализирующие частные индивидуальные музыкальные домашние практики. Как показывает опыт зарубежных коллег, в методологическом отношении исследование заявленной темы возможно только при условии использования контекстуального подхода, подразумевающего установление исторических, социальных, культурных и музыкальных связей рассматриваемых памятников изобразительного искусства.

Проблема изучения истории домашнего музицирования и его отражения в визуальной культуре XIX века

Низкая степень изученности истории домашнего музицирования во многом детерминирована тем, что данная форма индивидуального музыкального творчества долгое время неоправданно относилась к области дилетантизма. Отношение к непрофессиональной музыкальной деятельности уже в первой половине XIX в. было неоднозначным, чего не скажешь о деятельности профессиональных музыкантов, приглашаемых для исполнения концертных произведений в музыкальных салонах старой аристократии и крупной буржуазии. Подобный бытовой скепсис имел панъевропейское распространение и отчасти был связан с усиливающейся ролью женщин в ежедневной музыкальной практике. Исследуя эффект шубертиады в английском обществе, Д. Грэмит указывает: «Музыка была преимущественно домашним и женским “занятием”, а одной из наиболее характерных ее женских форм была песня под аккомпанемент фортепиано. Эти ассоциации с

⁴ Johnson, J. H. (1996) *Listening in Paris. A Cultural History*. University of California Press. 363 p.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

женщинами не только сделали неуместным какой-либо серьезный интерес к любительскому музицированию, но и оправдали маргинальный статус профессиональных музыкантов»⁵. В подтверждение выдвинутого тезиса Грэмит приводит слова У. Коббета, известного английского публициста и историка, который в начале XIX в. вынес неутешительный вердикт домашнему музицированию, заявив, что «большая любовь к музыке является признаком великой слабости <...> это предпочтение звука смыслу»⁶.

Несмотря на то, что во второй половине века в силу целого ряда причин, в том числе просветительно-педагогических, образовательно-воспитательных и технико-технологических, отношение к любительской игре на музыкальных инструментах претерпело известную эволюцию, это не прибавило потребности ни в сохранении информации об условиях организации данного вида повседневной домашней деятельности, ни в ее последующем глубоком изучении. В связи с этим сегодня одной из ключевых проблем в исследовании истории домашнего музицирования как особой социальной практики является определение источниковой базы.

Среди документальных источников по понятным причинам большинство исследователей первое место отдают мемуаристике, эпистолярному наследию и литературным описаниям. Некоторые, как Н. Темперли, идут дальше и кладут в основу своих суждений количественный подсчет опубликованных за определенный временной период нот и нотных перио-

дических изданий⁷. Другие, как Кр. Бэшфорд, предлагают принимать в расчет вообще любые доступные источники, включая: дошедшие до наших дней частные объявления о поисках учителя или партнера для любительских занятий музыкой; рекламные публикации о продаже поддержанных музыкальных инструментов; случайно сохранившиеся чеки о предоплате за подписку на тот или иной музыкальный периодический журнал; заметки в прессе, в которых, например, всерьез обсуждается значительное увеличение на городских улицах количества людей с футлярами для скрипок; объявления об открытии музыкальных студенческих клубов⁸ и др.

Однако визуальные источники, прежде всего произведения живописи и графики, хронологически соответствующие изучаемой эпохе, в большинстве случаев по необъяснимым причинам остаются исследователями без внимания. И это при том, что начиная с середины 1860-х гг. в области визуальной культуры, особенно на территории Континентальной Европы, фиксируется серьезный количественный рост изображений человека музицирующего или человека, слушающего музыку. За относительно короткий период времени вырабатывается набор устойчивых иконографических типов, впоследствии активно применяемый художниками при создании композиций с музыкальными сценами. Среди них можно обнаружить и изображения домашних концертов с участием приглашенных профессиональных музыкантов, и сценки, позволяющие судить о

⁵ Gramit, D. (1993) Constructing a Victorian Schubert: Music, Biography, and Cultural Values. *19th-Century Music*. Vol. 17, No. 1. 67.

⁶ Ibid. 67.

⁷ Temperley, N. (1958–1959) Domestic Music in England 1800–1860. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 85th Sess. 32.

⁸ Bashford, Ch. (2010) Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 63., No. 2. 305, 314.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

существенной роли домашнего исполнительства при организации повседневного семейного досуга, и изображение музицирующих детей, делающих первые шаги в освоении музыкальной грамотности, или даже найти визуальные свидетельства огромного интереса человека XIX в. к интимному музицированию, то есть музицированию наедине с самим собою. Настоящий шквал живописных и графических произведений с изображением домашнего любительского исполнительства свидетельствует о повышенной социальной потребности человека позднего Нового времени в осуществлении этой повседневной практики.

Отметим попутно, что выработанные во второй половине XIX в. иконографические типы изображения домашнего музицирования категорически отличаются от тех, что были свойственны предыдущим эпохам. Анализируя голландские портреты с музыкальными атрибутами XVII в., авторы монографии «Музыка в искусстве» замечают, что прообраз семейного концерта, ставшего возможным благодаря массовому распространению музыкального образования как среди аристократов, так и среди буржуазии, одновременно передавал культурную утонченность и гармонию семейной ячейки, чувство, рожденное новой близостью и растущей привязанностью родителей к своим детям. Принимая разнообразные заданные позы, иногда граничащие с театральными, члены семьи располагались таким образом, чтобы продемонстрировать возвышенные состояния ума, а также связь с ключевыми ценностями, нормами и целями сообщества, которому они принадлежали. Эти «концерты», представляющие собой детальную демонстрацию различных инструментов, обеспечивали — по крайней мере, в вымышленном пространстве рамы — гармонию внутри семьи. Живое, но упорядоченное при-

сутствие новых поколений, уважающих мир своих родителей, также символизировало моральную честность и порядок, необходимые для сплоченности семьи как института⁹.

Иконографические типы домашнего музицирования, получившие распространение в XIX в., отражают парадигмальный сдвиг не только в выборе подходящего сюжета, темы, методов или принципов художественного формообразования, но в культуре в целом. Музыка и музыкальные инструменты перестают служить средством публичной демонстрации социальной функции героя. В живописном зеркале XIX в. человек музицирующий являет собой свободную личность, превыше всего ценящую собственный индивидуальный опыт. Пользуясь формулой Юр. Хабермаса¹⁰, отметим также, что этот частно переживаемый практический музыкальный опыт человека второй половины XIX в. выступает в качестве движущей силы развития общественной жизни. Профессиональное музыкальное исполнительство, рост которого начиная со второй трети XIX в. не прекращается по сей день, во многом является следствием бытовой потребности обывателя в освоении новых музыкальных знаний и навыков.

Изображения домашних концертов во французском изобразительном искусстве второй половины XIX в.

Практика организации и проведения домашних концертов с участием приглашенных профессиональных исполнителей известна со времен XVI в. и, с определенным допущением

⁹ Ausoni, Al. (2009) *Music in Art. A Guide to Imagery*. J. Paul Getty Museum. 179.

¹⁰ Habermas, J. (1991) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. MIT Press. 124–125.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

можно сказать, дожила до наших дней, выродившись в форму квартирников. Во второй половине XIX в. семьи, обладающие определенным социальным положением и соответствующим уровнем дохода, регулярно проводили у себя подобные мероприятия. В отдельных случаях они могли носить программный характер.

Отступая в сторону, отметим, что востребованность домашних концертов, на которых могла исполняться как серьезная камерная, так и легкая развлекательная музыка, отчасти повлияла на состав музыкальных инструментов, которые можно было встретить в интерьере европейского частного дома. Так, к примеру, она привела к популярности домашних органов и органостроения. Изображения этих «домашних оркестров» регулярно встречаются в живописи и графике представителей стиля бидермайер в Германии и прерафаэлитов в Великобритании¹¹. В России камерные органы были востребованы в не меньшей степени. Т.Н. Грум-Гржимайло в исследовании, посвященном музыкальному исполнительству, указывает, что огромный орган находился в петербургской квартире Карла Брюллова (в 1836–1849 гг.), а также в домах А. Н. Серова, В. П. Энгельгардта, К. А. Булгакова¹².

По сравнению с другими европейскими странами, во Франции присутствие в доме «домашнего оркестра» было менее распространено. Здесь по-прежнему предпочтение отдавалось домашним мероприятиям с привлечением известных музыкальных исполнителей.

Одним из мастеров, для которых домашние концерты послужили иконографической основой для создания целого блока живописных произведений, является Эдгар Дега. На протяжении довольно длительного периода, а именно с 1860-х гг. и вплоть до 1874 г., отец художника держал музыкальный салон в доме на улице Мондови. Известно, что Огюст де Га не питал энтузиазма по поводу развития собственной банковской карьеры. Вместо этого в значительно большей степени его волновали искусства – музыка, живопись, и собирательство¹³. Он поддерживал дружеские отношения с такими людьми из мира меценатов и коллекционеров, как Франсуа Марсий и Луи ла Каз. Огюст де Га разделял страсть своих друзей к собирательству изобразительного искусства XVIII в. и в меру возможностей делал соответствующие приобретения. Семейство де Га имело плотные связи с миром парижских композиторов. Так, к примеру, они были дружны с Даниэлем Обером, автором оперы «Фра-Дьяволо, или Гостиница в Террачине». Завсегдатаями музыкального салонов Огюста де Га, проходивших по понедельникам, были супруги Мане, доктор и мадам Камю, брат и сестра Дио, флейтист Жозеф Анри Альтес, виолончелист Луи-Мари Пилле. Почти каждому из них Дега посвятил самостоятельное живописное произведение, заглавным среди которых можно считать двойной портрет «Лоренцо Паганс и Огюст де Га» (1871–1872, Музей Орсе, Париж)¹⁴.

¹³ Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 71.

¹⁴ Существует еще два парных портрета с изображением Паганса и отца художника. Обе работы были написаны после смерти Огюста де Га – «Отец Дега слушает Лоренцо Паганса, играющего на гитаре» (1875, Художественный музей, Бостон) и «Лоренцо Паганс и Огюст де Га» (1895, частная коллекция).

¹¹ Подробнее об этом см.: Cooper, S.F. (2004) Playing the Organ in Pre-Raphaelite Paintings. *Music in Art*. Vol. 29, № 1/2. 151–170.

¹² Грум-Гржимайло, Т.Н. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). – М.: Знание, 1984. – С. 28.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

В сложносочиненной композиции этого полотна головы героев – гитариста Лоренцо Паганса, под аккомпанемент испанской гитары театрально исполняющего популярную мелодию, и Огюста де Га, сидящего за его спиной, – намеренно помещаются на одном уровне. Их черные костюмы сливаются в единую живописную массу, на фоне которой резко выделяются и противопоставляются друг другу сложенные руки отца и бегающие по струнам гитары пальцы Паганса, по-рембрандтовски написанное лицо хозяина музыкального салона и вдохновенное выражение лица музыканта. Один, кажется, перевоплотился в звук, другой стал воплощением слуха. По мнению П. Вика, эта картина является высшим примером мастерства Дега в изображении глубокой гармонии музыкальной коммуникации, передаваемой почти на слух через визуальные выражения как исполнителя, так и слушателя¹⁵. От певца происходит концентрированное, ритмичное истечение творческой энергии; и на лице старика отражается то чудесное выражение повышенного осознания, где каждый нерв и каждое чувство восприимчиво и отзывчиво к теплым, вибрирующим мелодиям музыки Паганса.

За головой отца художника, наподобие нимба, размещается светлое пятно раскрытых нот, стоящих на пюпитре рояля. Они указывают на то, что на домашних концертах в доме де Га в этот день звучала не только гитарная партия, но и фортепианная музыка. Лоренцо Паганс был одновременно певцом, пианистом и гитаристом. После короткой и ничем не примечательной карьеры оперного певца (в 1860 г. он спел Идрен в «Семзрамисе» Россини) он стал учителем пения, композитором романсов и са-

лонным музыкантом. У него был весьма эклектичный репертуар. Эдмон де Гонкур слышал, как он пел Рамо у Де Ниттисов, а в следующем году играл арабскую мелодию у издателя Шарпантье¹⁶. Паганс также исполнял арии Гуно, Массне и Сен-Санса, который посвятил ему одну из своих персидских мелодий. Но больше всего он был известен как «испанский певец», так как был особенно привязан к популярным песням своей родины, сочинил ряд собственных и пел их, играя на гитаре. Интересно отметить, что Паганс выступал не только в салонах Огюста де Га, но также в домах Мане. Таким образом, этот исполнитель был широко известен и востребован в интеллектуальной среде, которую объединяли художественные интересы.

Со многими музыкантами, проводившими понедельники в доме отца, у Дега сложились дружеские отношения. Они послужили благодатной почвой для написания целой сюиты живописных портретов, имеющих ряд единых формально-стилистических и иконографических решений. Серия в данном случае не предполагает единого формата или хотя бы схожего замысла, а является свидетельством упорного поиска формулы¹⁷, позволяющей изобразить модели в неожиданной для них ситуации.

К этой условной серии следует отнести, к примеру, портрет Мари Дио¹⁸ за фортепиано (1870, Музей Орсе, Париж). Брат и сестра Мари и Дезире Дио были талантливыми музыкантами и имели широкие связи в художественной сре-

¹⁵ Wick, P. A. (1959) Degas' Violinist. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*. Vol. 57, № 310. 87.

¹⁶ Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 72.

¹⁷ Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 74.

¹⁸ Существует более ранний портрет Мари Дио, однако на нем она изображена в профиль и без намека на профессию музыканта – «Портрет Мари Дио» (1867, Музей Метрополитен, Нью-Йорк).



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

де. Среди их родственников был, к примеру, Анри де Тулуз-Лотрек¹⁹, в 1893 г. художественно оформивший для Дезире Дио ноты «Старых историй». Семья происходила из Лилля, откуда окончательно переехала в Париж только после франко-прусской войны. Помимо работы в оркестре Оперы Дезире Дио как фаготист также был занят на так называемых Народных концертах классической музыки Жюль-Этьена Падлу в Зимнем Цирке. С 1874 г. он исполнял партии на концертах Колонны в Театре дю Шатле. Начиная с 1860-х гг. Дио начал сочинять легкую музыку, которая к концу века стала довольно популярной. Тогда же он составил каталог вальсов, полек, мазурок для фортепиано. Но, что более важно, он создал целый ряд небольших вокальных произведений²⁰, куда вошли: баллады, колыбельные, городские романсы, застольные песни, мелодии, баркарола, фантазии, шутовские вокальные произведения, болеро, крестьянская песня, деревенская легенда и т.д. Дружба с Дезире Дио была увековечена Дега в поворотной для его творчества живописной работе «Оркестр Оперы» (1870, Музей Орсе), являющейся по сути групповым портретом единомышленников, разделяющих любовь к музыке и изобразительному искусству.

Возвращаясь к анализу портрета Мари Дио, укажем на сюжетную оригинальность этого произведения. Несмотря на то, что модель представлена сидящей за фортепиано, на голове девушки имеется шляпка, а рядом виднеется стоящий саквояж. Настроение, переданное Дега, не является случайным. Как писала впослед-

ствии сама Дио²¹, Дега написал портрет очень быстро, зафиксировав на полотне момент, когда она должна была отправиться обратно в Лилль после посещения брата, на тот момент уже жившего в Париже.

К серии произведений, объединенных образом музыканта, можно отнести и портрет Мадам Камю за фортепиано (1869, собрание фонда Эмиля Бюрле, Цюрих)²². Бланш Камю была практически профессиональной пианисткой. В своей квартире на улице Годо-де-Моруа, 34, возле церкви Мадлен, она часто собирала музыкальные вечера. Скорее всего Дега познакомился с нею через свою сестру Терезу, с которой мадам Камю была близка. Талантливая молодая пианистка очень быстро оказалась одной из любимых музыкантов Огюста де Га, который еще в 1864 г. с волнением вспоминал, как она играла «многие произведения Баха, ревностным защитником которых была»²³. Интересно то, что мадам Камю являлась одной из учеников Франсуа Дельсарта, который, выйдя из музыкальной оперной среды, был большим знатоком старинной музыки. Дельсарт по сей день известен как автор трудов по теории вокального мастерства, методических сочинений для голоса с фортепиано. В период с 1855 по 1864 гг. он опубликовал трехтомник под названием «Певческие архивы», представлявший собой собрание «множества песен, гимнов, церковных песнопений и других вокальных произ-

¹⁹ В творчестве Анри де Тулуз-Лотрека также имеется портрет Мари Дио за фортепиано (1890, Музей Тулуз-Лотрека, Альби).

²⁰ Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 84.

²¹ Ibid. 86.

²² Написание данного портрета потребовало от Эдгара Дега серьезных усилий. Существует как минимум три эскиза к этой работе.

²³ Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 80.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

ведений от времён Средневековья до XVIII в.»²⁴.

Музыкальные миры Дега и Мане имели многочисленные пересечения. Оба художника регулярно бывали в ресторане мадам Лефевр на улице Тур-д'Овернь, где в те времена большую часть посетителей составляли музыканты. В 1870–1880-е гг. обоих можно было заметить на обедах, организуемых либреттистом А. Мельяком и художественным критиком А. Вульфом в Павильоне Генриха IV в Сен-Жермен-ан-Лэ. Несколько в ином составе та же компания встречалась в доме Алеви на улице де Дуэ. Здесь можно было встретить Альбера Буланже-Каве, Эмиля Штрауса и Женевиэву Алеви-Бизе-Штраус (вдову Жоржа Бизе), Анри Мельяка, Шарля Ааса, Гортензию Хоуланд, Андре Дисдери, Жюля Леметра, Анатоля Франс. Отчасти круг знакомств, сформированные Алеви²⁵, нашел отражение в «Поисках утраченного времени» М. Пруста. Так, Женевиэва Алеви-Бизе-Штраус послужила прототипом сразу двух персонажей – герцогини Германтской и Одетты де Креси. Шарль Аас был превращен писателем в Шарля Свана.

Однако не менее часто Мане и Дега бывали друг у друга на домашних музыкальных концертах. Как и в доме Огюста де Га, в апартаментах Мане на улице Санкт-Петербург, 49, регулярно устраивались музыкальные вечера. Солировала ни них не только супруга художника – музыкально одаренная Сюзанна Мане, отдававшая предпочтение немецкой музыке, но и, как водится, приглашенные профессиональные музыканты.

²⁴ Литаврина, М.Г. Дельсарт Франсуа // Большая Российская энциклопедия. <https://bigenc.ru/c/del-sart-fransua-1189ea>

²⁵ Общение с Алеви будет прервано по инициативе Дега после начала дела Дрейфуса.

Если в доме де Га подлинный восторг вызывала игра Лоренца Паганса, то семейство Мане отдавало предпочтение исполнительскому таланту Жака Бошема, гитариста-виртуоза каталонского происхождения, переехавшего в свое время в Париж и навсегда оставшегося во Франции. Для него Мане создал иллюстрированную обложку к пьесе «Жалобы мавра» (1866, Национальный музей, Стокгольм).

Надо полагать, именно увлечение гитарной музыкой послужило поводом для создания одного из важнейших живописных произведений в раннем творчестве Мане – «Испанского гитариста» (1860, Музей Метрополитен, Париж). Веласкесовский подход к решению формы лишь усиливает подлинную исполнительную страсть музыканта, которую художник имел возможность изучить во всех подробностях, наблюдая игру Бошема в стенах собственного дома. Учитывая высокую степень погружения Мане в проблемы музыкального искусства, вызывает изумление оплошность, допущенная в деталях при написании этой жанровой сценки – гриф гитары вложен в правую руку исполнителя.

Поэтичным свидетельством творческой атмосферы, царившей на домашних концертах в доме Мане, может служить портрет супруги художника за фортепиано (1868–1869, Музей Орсе, Париж). Тело модели намеренно смещено резко влево. Правая часть композиции отдается под изображение грузного корпуса коричневого рояля. Главными героями произведения Мане делает руки, помещенные в самый центр композиции. Взяв дыхание и сосредоточившись на чтении нот, Сюзанна Мане заносит белоснежные пальцы над клавишами. Музыкальная ритмичность композиции усиливается декором стены, представляющим собой сочленение по-



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

вторяющихся горизонтальных и вертикальных линий.

Дега высоко ценил возможность бывать на домашних концертах Мане. В качестве благодарности и признательности в конце 1860-х гг. он преподнес своим друзьям живописный подарок – двойной портрет мсье и мадам Мане (1868–1869, Муниципальный музей искусства, Китаюсю). После посещения дома Эдгара Дега в 1895 г. Жюли Мане вспоминала: «Я высоко оценила портрет дяди Эдуарда, который мне никогда не приходилось видеть до этого. Этот портрет послужил поводом для ссоры. Мсье Дега изобразил тётю Сюзанну за фортепиано, а дядю Эдуарда слушающим ее лежа на диване. Найдя портрет супруги слишком не лестным, [Мане – Е. К.] разрезал его. Мсье Дега был сильно разозлен этим действием и забрал холст, который ныне висит у него в гостиной»²⁶. Несмотря на то, что, вернув работу себе, Дега надставил полотно, придать ему былую художественную свежесть и восстановить композиционную цельность так и не получилось. Рояль, за которым музицирует мадам Мане, ее лицо и бегающие по клавишам руки остались недописанными. Рассуждая преимущественно о позе Эдуарда Мане, Рефф замечает: «В этом двойном портрете Дега, язык тела Мане выражает вполне конкретное состояние сознания человека, который физически присутствует, но психологически отсутствует. Дегазовские изображения настроений и напряженности в человеческих отношениях представляют собой психоаналитические эссе в визуальных формах»²⁷.

²⁶ Roberts, R., and Roberts J. (1987) *Growing Up with the Impressionists: The Diary of Julie Manet*. Sotheby's Publications. 127.

²⁷ Dumas, A., Colta, Iv., and Stein, S. Al. (1997) *The Private Collection of Edgar Degas: A Summary Catalogue*. The Metropolitan Art Museum. 182.

Изображение индивидуальных практик домашнего музицирования во французском изобразительном искусстве второй половины XIX в.

Сцены с изображением человека, музицирующего ради собственного удовольствия вдали от посторонних взглядов, являются одним из самых распространенных иконографических типов в визуальной культуре Западной Европы XIX в. Прежде чем перейти к анализу наиболее показательных в этом отношении живописных памятников, следует сказать пару слов о музыкальном инструменте, которому художники уделяют не меньшее внимание, чем своим моделям.

Разбирая традиции домашнего исполнения камерной музыки, Кр. Бэшфорд ревниво указывает на «удушающее влияние домашнего фортепиано»²⁸, получившего в эпоху XIX в. повсеместное распространение. Этот музыкальный инструмент, сконструированный Бартоломео Кристофори в 1709 г., с трудом пробивал себе путь в XVIII в. Однако, как отмечает Т.Н. Грум-Гржимайло, все изменилось, когда французская буржуазная революция, потрясая Европу, смела уклад старого общества и к новой жизни хлынули демократические слои «третьего сословия». Канули в вечность старые формы организации музыкального быта. Открытый платный концерт стал основной формой городского музицирования. Взамен интимности, камерности переживаний, удовлетворяющих слушателей небольших салонов, у новой аудитории буржуазных городов появилась потребность в музыкальных впечатлениях, кото-

²⁸ Bashford, Ch. (2010) *Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain*. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 63., No. 2. 312.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

рые бы несли всю полноту жизненных чувств. Эта потребность новых – открытых, несдерживаемых эмоций, ярких впечатлений искусства сделала молоточковое фортепиано инструментом, незаменимым в музыкальном быту²⁹.

На протяжении XIX в. получила распространение современная двойная репетиционная механика, коей мы обязаны Себастьяну Эрару. Она же стала решающим толчком для развития виртуозной игры на фортепиано. В этот же период были усовершенствованы педали, подавшие инструменту темброво-красочную палитру, до семи с половиной октав расширился диапазон звуков. Окончательное усовершенствование инструмента было предпринято Г. Стенвеем, уже в 1859 г. основавшим в Нью-Йорке собственную фирму. Ко второй половине XIX в. фортепиано превратилось в универсальный музыкальный инструмент, позволяющий в домашних условиях исполнить фактически любое произведение – от наивной мелодии городского романса до фортепианных переложений масштабных симфонических и оперных партий.

Другим важным фактором популяризации фортепиано стала его относительная доступность и легкость в освоении. Музыканту-любителю отныне не нужно было иметь абсолютный слух, как того требуют смычковые инструменты. Для более или менее сноской фортепианной игры в домашних условиях достаточно было обладать чувством ритма и поверхностным представлением о принципах построения музыкальной формы.

Фортепиано быстро вошло в семейный быт и начало выполняться как развлекательную,

так и образовательную функцию. Во второй половине XIX в. на книжных полках в частном буржуазном доме появились издания со сборниками детской музыкальной литературы³⁰, которая иногда получала вполне оригинальное художественное оформление. Примером в данном случае может служить «Маленькое сольфеджио» Клода Терраса, иллюстрированное Пьером Боннаром (1893, Музей изобразительных искусств, Хьюстон).

Уроки фортепианной музыки и мотив детского музицирования входят в иконографию изобразительного искусства уже в середине XIX в. Достаточно вспомнить «За роялем» (1860 Музей Тафт, Цинциннати), явившуюся первым успехом Джеймса МакНилл Уистлера на выставке Королевской Академии художеств в Лондоне³¹. Несмотря на то, что сводная сестра художника Дебора и ее дочь Анна представлены на картине в траурных платьях по недавно почившему мужу и отцу, это не лишает зрителя идиллического ощущения семейной гармонии и материнской заботы.

Однако настоящей иконографической декларацией нового типа домашнего детского музыкального творчества становится серия картин Огюста Ренуара с изображением двух девушек, играющих на фортепиано. История создания первой работы на этот сюжет указывает на решающую роль заказчика в определении будущей жанровой специфики и формально-композиционного решения полотна. Известно, что первое произведение в серии было написано по просьбе Катюля Мендеса, обратившегося

²⁹ Грум-Гржимайло, Т.Н. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). – М.: Знание, 1984. – С. 30.

³⁰ Подробнее об этом см.: Захарбекова, И.С. Тема детства во французской музыке XIX века: к постановке проблемы // Современные проблемы музыкознания. – 2019. – №4. – С. 3–32.

³¹ МакДональд, М. Джеймс МакНилл Уистлер // Уистлер и Россия. – М.: Сканрус, 2006. – С. 21.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

к Ренуару за двойным портретом его дочерей. Девочки занимались музыкой под руководством матери, которая была талантливой пианисткой³². Ради соблюдения канонов жанра художник вынужден был развернуть своих моделей так, чтобы их лица были хорошо видны зрителю. Однако это не помешало сохранить ощущение детской непосредственности и игровой вовлеченности в совместное разучивание музыкальной пьесы. За «Портретом дочерей Катюля Мендеса» (1888, частное собрание) последовали сразу две «Девушки за фортепиано» (1892, Музей Оранжери, Париж; 1892, Музей Орсе, Париж). К ним же примыкает и полотно из собрания Государственного Эрмитажа (1892, собрание О. Кребса), которое, как полагает А.Г. Костеневич, предшествовало версии, в свое время созданной художником специально для Люксембургского дворца³³.

Несколько пленительных образов музицирующего ребенка оставляет Берта Моризо. Чаще всего объектом ее художественного интереса является ее собственная дочь – Жюли Мане, которая с малолетства демонстрировала убедительные музыкальные способности. Художница пишет ее слушающей фортепианную музыку или играющей на скрипке. Убедительными примерами детской музыкальной иконографии в данном случае могут служить «Жюли слушает» (1888, частная коллекция) или «Жюли Мане играет на скрипке» (1893, частная коллекция).

Изображения музицирующего ребенка по популярности безусловно уступают образу сидящей за фортепиано девушки. Подобный

сюжет в изобразительном искусстве второй половины XIX века встречается в изобилии. Помимо уже упомянутых портретов профессиональных и полупрофессиональных музыкантов, таких как мадам Мане, мадемуазель Камю или мадемуазель Дио, приведем пару показательных примеров живописных произведений, носящий жанровый характер. К подлинным шедеврам среди них можно отнести «Девушку за пианино» Огюста Ренуара (1875–1876, Художественный институт, Чикаго), показательную с точки зрения развитого импрессионистического стиля мастера, а также вполне оригинальную, носящую игровой характер, картину «По секрету» Евы Гонзалес (1877–1878, частная коллекция), главная героиня которой, сославшись на занятия музыкой, украдкой от домочадцев сидя за фортепиано читает любовный роман.

В иконографии домашнего музицирования значительно реже встречается мужской образ. Если в случае изображения женского и детского музыкального творчества художник традиционно смещает семантические акценты в сторону любительского развлечения, то мужской образ, взятый в домашней обстановке, часто превращается в подобие художественного покаяния.

К подобному типу изображений можно отнести портрет виолончелиста Пилле Эдгара Дега (1868–1869, Музей Орсе). Смещенный резко влево, представленный в трехчетвертном развороте, с двумя тяжелыми кулаками, опирающимися на разбросанную партитуру, герой полотна через монокль рассеянно смотрит из окна в невидимую даль. На стене, на фоне цветочных обоев виднеется гравюра Шарля Бонье, на которой Пилле изображен среди музыкантов, занятых в 1851 г. в седьмом сезоне «Музыкального союза». Далекий отзвук прошлого звучит камертоном задумчивому состоянию музыкан-

³² Костеневич, А.Г. Неведомые шедевры: Французская живопись XIX–XX веков из частных собраний Германии. – Нью-Йорк: Харри Н. Абрамс; СПб.: Гос. Эрмитаж, 1995. – С. 112.

³³ Там же. С. 114.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

та. Инструмент отложен, головка грифа касается виолончелиста прямо в сердце. Справа, занимая столько же места, сколько и сам Пиле, расположился «другой» – черный футляр для инструментов стоит открытым, словно зияющий саркофаг, издающий что-то напоминающее похоронный зов³⁴.

Аналогичным образом воспринимается картина «Молодой человек за роялем» Гюстава Кайботта (1876, Музей изобразительных искусств Бриджстоуна, Токио). Моделью для создания этого произведения выступил брат художника – композитор и увлеченный фотограф Мартьял Кайботт. Приближающийся к монохромии колорит, отсылающий к живописи Уистлера, линейная очерченность форм, жесткость композиционного каркаса указывают на будущие отличительные черты творческого метода Кайботта. В портрете брата мастер апробирует все то, с чем он в тот же год войдет на вторую выставку импрессионистов. Однако ползучий рисунок ковра и обоев навязчиво мешает насладиться льющимся из окна рассеянным мягким светом. Напряжение, которое настойчиво передается зрителю через предметную среду, словно не ощущается музыкантом. Сосредоточив взгляд на нотах, Мартьял на секунду застывает и словно старается удостовериться в правильности взятого аккорда. Под кистью Кайботта время останавливается, и возникает тот неожиданный эффект погружения (абсорбции), о котором говорит Майкл Фрид. Художник намеренно использует обозначенный ряд приемов. Ему важно подчеркнуть, с этой стороны, щемящее чувство потери, порожденное недавними похоронами брата Рене, а с дру-

гой – небезосновательной тревогой о своем будущем и будущем семьи.

Выводы

Памятники визуальной культуры XIX в. являются убедительными документами эпохи, свидетельствующими о масштабном распространении различных практик домашнего музицирования во Франции. Для проведения настоящего исследования из корпуса многочисленных произведений были отобраны те, которые, по мнению автора, являются наиболее показательными как в иконографическом, так и в художественном отношении. Собранный материал позволил сделать вывод о наличии двух магистральных сюжетно-тематических направлений в изображении сцен домашнего музицирования. Контекстуальный анализ живописных произведений Эдгара Дега и Эдуарда Мане показал наличие глубинных связей этих двух мастеров с миром профессиональных музыкантов. Домашние концерты, проходившие в доме Огюста де Га и четы Мане, послужили иконографической основой для создания большого количества произведений, прямо или косвенно указывающих на важность домашней концертно-музыкальной практики. Исследование изображений индивидуальных практик домашнего музицирования во французском изобразительном искусстве второй половины XIX в. на примере анализа конкретных работ Огюста Ренуара, Берты Моризо, Евы Гонзалес, а также Гюстава Кайботта позволило установить различия в подходах художников к конструированию образа музицирующей личности. Подчеркнем, что проведенное исследование целенаправленно обходит стороной изучение иконографии человека слушающего. Несмотря на то, что этот образ был частично затронут в контексте разго-

³⁴ Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 86.



Елена Витальевна КЛЮШИНА

| Рецепция домашнего музицирования и ее отражение в визуальной культуре Франции второй половины XIX века |

вора о двойном портрете Лоренцо Паганса и Огюста де Га, изучение возможно только при условии расширительного подхода к исследованию рецепции музыкальных практик и их отражения в изобразительном искусстве во Франции XIX в.

Список литературы

- Ward, M., and Leonard, A. (2007) *Looking and Listening in Nineteenth-Century France*. The University of Chicago Press. 104 p.
- Dolan, T. (2013) *Manet, Wagner, and the musical culture of their time*. Ashgate. 271 p.
- Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 336 p.
- Johnson, J. H. (1996) *Listening in Paris. A Cultural History*. University of California Press. 363 p.
- Gramit, D. (1993) Constructing a Victorian Schubert: Music, Biography, and Cultural Values. *19th-Century Music*. Vol. 17, No. 1. 65–78.
- Temperley, N. (1958–1959) Domestic Music in England 1800–1860. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 85th Sess. 31–47.
- Bashford, Ch. (2010) Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 63., No. 2. 291–360.
- Ausoni, Al. (2009) *Music in Art. A Guide to Imagery*. J. Paul Getty Museum. 384 p.
- Habermas, J. (1991) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. MIT Press. 328 p.
- Cooper, S.F. (2004) Playing the Organ in Pre-Raphaelite Paintings. *Music in Art*. Vol. 29, № 1/2. 151–170.
- Грум-Гржимайло, Т.Н. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). – М.: Знание, 1984. – 158 с.
- Wick, P. A. (1959). Degas' Violinist. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*. Vol. 57, № 310. 87–101.
- Литаврина, М.Г. Дельсарт Франсуа // Большая Российская энциклопедия. <https://bigenc.ru/c/del-sart-fransua-1189ea> (дата обращения: 15.08.2023)
- Roberts, R., and Roberts J. (1987) *Growing Up with the Impressionists: The Diary of Julie Manet*. Sotheby's Publications. 256 p.
- Dumas, A., Colta, Iv., and Stein, S. Al. (1997) *The Private Collection of Edgar Degas: A Summary Catalogue*. The Metropolitan Art Museum. 152 p.
- Захарбекова, И.С. Тема детства во французской музыке XIX века: к постановке проблемы // Современные проблемы музыкознания. – 2019. – №4. – С. 3–32.
- МакДональд, М. Джеймс МакНилл Уистлер // Уистлер и Россия. – М.: Сканрус, 2006. – С. 16–32.
- Костеневич, А.Г. Неведомые шедевры: Французская живопись XIX–XX веков из частных собраний Германии. — Нью-Йорк: Харри Н. Абрамс; СПб.: Гос. Эрмитаж, 1995. – 292 с.



Elena V. KLYUSHINA

| Reception of Domestic Music and its Reflection in the French Visual Culture of the Second Half of the 19th Century |

Elena V. KLYUSHINA

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034 Russian Federation
PhD (Art History), Junior Researcher
ORCID: 0000-0002-0006-5010
E-mail: klyushina.ev@rggu.ru

RECEPTION OF DOMESTIC MUSIC AND ITS REFLECTION IN THE FRENCH VISUAL CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY *

The article focuses on the problem of the reception of home music-making and its reflection in French visual culture of the second half of the 19th century. The author sees his goal in identifying stable iconographic types that French artists resorted to using in the process of artistic interpretation of home music-playing. To do this, from the numerous paintings, the author selects those that, in his opinion, are the most representative both in iconographic and artistic terms. The results of the study allow us to draw a convincing conclusion about the presence of at least two main plot and thematic directions in the visual interpretation of scenes of home music playing. The first consists of compositions iconographic basis of which is images of a home concert. Based on an analysis of the paintings by Edgar Degas and Edouard Manet, the author establishes the existence of deep connections between these two masters and the world of professional musicians. It is argued that home concerts held in the house of Auguste de Gas and the Manet couple served as an occasion not only for spending time together, but also became the

basis for the creation of an entire gallery of portraits and musical genre scenes. The second plot and thematic line in the depiction of house music playing in French art of the 19th century. brings together works that visualize private individual educational and performing or semi-professional musical practices. The study of such images using the example of analysis of the works of Auguste Renoir, Berthe Morisot, Eva Gonzalez and Gustave Caillebotte allows us to establish differences in the artistic approaches to constructing the image of a young musician, a lady playing music. or a man playing music.

Key words: home music playing, reception, musical iconography, French art of the 19th century, music in art, Edgar Degas, Edouard Manet, Gustave Caillebotte, home concerts, the problem of iconography, children's music education.

References

- Ward, M., and Leonard, A. (2007) *Looking and Listening in Nineteenth-Century France*. The University of Chicago Press. 104.
- Dolan, T. (2013) *Manet, Wagner, and the musical culture of their time*. Ashgate. 271.
- Loyrette, H. (2020) *Degas at the Opera*. Thames & Hudson. 336.

Johnson, J. H. (1996) *Listening in Paris. A Cultural History*. University of California Press. 363.

Gramit, D. (1993) Constructing a Victorian Schubert: Music, Biography, and Cultural Values. *19th-Century Music*. Vol. 17, No. 1. 65–78.

Temperley, N. (1958–1959) Domestic Music in England 1800–1860. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 85th Sess. 31–47.

* The study was carried out with financial support from the Russian Science Foundation within the framework of scientific project No. 23-28-01577.



Elena V. KLYUSHINA

| Reception of Domestic Music and its Reflection in the French Visual Culture of the Second Half of the 19th Century |

Bashford, Ch. (2010) Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 63., No. 2. 291–360.

Ausoni, Al. (2009) *Music in Art. A Guide to Imagery*. J. Paul Getty Museum. 384.

Habermas, J. (1991) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. MIT Press. 328.

Cooper, S.F. (2004). Playing the Organ in Pre-Raphaelite Paintings. *Music in Art*. Vol. 29, № 1/2. 151–170.

Grum-Grzhimailo, T.N. (1984). *Muzykal'noe ispolnitel'stvo (Vehi istorii. Velikie instrumentalisty i dirizhery proshlyh i nashih dnei)*. [Musical performance (Milestones of history. Great instrumentalists and conductors of past and present days)]. *Znanie*. 158. (In Russian).

Wick, P. A. (1959) Degas' Violinist. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*. Vol. 57, № 310. 87–101.

Litavrina M.G. Delsarte Francois. In *Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija* [Great Russian Encyclopedia]. <https://bigenc.ru/c/del-sart-fransua-1189ea> (Accessed: August 15, 2023) (In Russian).

Roberts, R., and Roberts J. (1987) *Growing Up with the Impressionists: The Diary of Julie Manet*. Sotheby's Publications. 256.

Dumas, A., Colta, Iv., and Stein, S. Al. (1997) *The Private Collection of Edgar Degas: A Summary Catalogue*. The Metropolitan Art Museum. 152.

Zakharbekova, I.S. (2019) Tema detstva vo francuzskoj muzyke XIX veka: k postanovke problemy [The theme of childhood in French music of the 19th century: towards the formulation of the problem]. *Sovremennye problemy muzykoznanija* [Modern problems of musicology]. № 4. 3–32. (In Russian)

MacDonald, M. (2006). James McNeill Whistler. In *Whistler i Rossija* [Whistler and Russia]. Scanrus. 16–32. (In Russian).

Kostenevich, A.G. (1995). *Nevedomye shedevry: Francuzskaja zhivopis' XIX-XX vekov iz chastnyh sobranij Germanii* [Unknown masterpieces: French painting of the 19th-20th centuries from private collections in Germany]. Harry N. Abrams; State Hermitage. 292. (In Russian).

