

III

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
МУЗЫКИ



ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

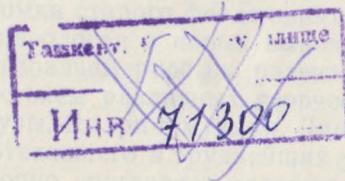
В ДЕСЯТИ ТОМАХ

Москва „Музыка“ 1984

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ ВТОРОЙ

XVIII век
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



Москва „Музыка“ 1984

Авторы тома
Ю. В. КЕЛДЫШ и О. Е. ЛЕВАШЕВА

Рецензенты:
доктор искусствоведения
Т. Н. ЛИВАНОВА
кандидат искусствоведения,
профессор
А. И. КАНДИНСКИЙ

Редколлегия:
Ю. В. КЕЛДЫШ, О. Е. ЛЕВАШЕВА,
А. И. КАНДИНСКИЙ

И $\frac{4905000000-376}{026(01)-84}$ Подписное

ББК 49.5
78 С1

ВВЕДЕНИЕ

1.

В развитии современной искусствоведческой науки исследование русского художественного наследия XVIII века составляет одну из самых важных и неотложных задач.

Это был век активной перестройки общественного сознания, формирования национальных школ в русском искусстве. Огромные сдвиги в области идеологии и культуры, утрата политического господства церкви и укрепление нового светского мировоззрения, рост русского государства и его прочное утверждение в европейской международной системе вызвали к жизни мощный приток творческих сил. Освобожденное от суровых норм средневекового религиозного аскетизма, русское искусство смело вошло в строй общеевропейской культуры и сразу же заявило о себе как о своеобразном и самобытном явлении, берущем свои истоки в жизни народа. Формируется русская литература нового времени, закладываются основы нового литературного языка. Образный строй русской действительности, психологический склад русского человека впервые получают глубокое воплощение в живописи, в творениях русских художников. На протяжении всего века активно развивается богатейшее искусство русских зодчих, достигшее вершин в период архитектурного классицизма; «из тьмы лесов, из топи блат» рождается молодая столица государства Российского — град Петра. И наконец, в последней трети века впервые проявляет себя национальная композиторская школа — в опере, в монументальной хоровой музыке и в камерных жанрах.

Искусство этого времени формировалось и выросло в бурной, тревожной атмосфере ломки старого феодального уклада, в борьбе за утверждение новой идеологии и новых выразительных средств. Путь его был отмечен неравномерностью развития, сложным диалектическим взаимодействием различных творческих направлений во всех жанрах литературы, театра и музыки. Динамика этого исторического процесса, протекавшего в труднейших условиях крепостнической России, бесспорно составляет главную сущность анализа крупнейших художественных явлений русской культуры XVIII столетия.

Глубокие суждения В. И. Ленина об истории России XVIII века, его определение петровских реформ и характера русского кре-

постнического государства как «чиновничьи-дворянской монархии» (5, 121), как оплота самодержавия «с его бюрократией, служилыми сословиями и отдельными периодами просвещенного абсолютизма» (4, 346) создали прочный фундамент для подлинно научной разработки идеологических движений этой эпохи. Важнейшей основой современного советского исторического искусствознания явилась ленинская теория о борьбе двух культур внутри каждой национальной культуры, ярко осветившая диалектику исторического процесса. Огромное значение в этой области приобрели выдвинутые Лениным еще в раннем его труде принципы исторически-объективной оценки, согласно которым «исторические заслуги ценятся не по тому, чего не дали исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они дали нового сравнительно с своими предшественниками» (3, 178).

Однако объективная оценка этих новаторских сдвигов, и в том числе колоссальных художественных достижений русского XVIII столетия, далеко не сразу установилась в отечественном искусствознании. В трудах историков дореволюционного периода она, естественно, не могла быть полностью осмыслена в силу ограниченности методологии. Вопросы о том, насколько правомерен был путь «европеизации» русского искусства, как проявлялось в нем самобытное, русское начало, решались ими односторонне — в зависимости от их субъективного отношения к общим проблемам истории и в частности — к исторической роли петровских реформ. Особое внимание в этом аспекте привлекала проблема международных связей русского искусства. Распространенная в искусствознании XIX века «теория влияний» охотно допускала одностороннюю трактовку русской художественной культуры XVIII столетия как подражательного явления, лишенного национальных корней.

В таком плане нередко рассматривалась вся русская литература, от Кантемира до Державина, еще в пушкинскую эпоху, когда воспоминания о минувшем веке были достаточно свежими в памяти современников. Порой очень резкими, несправедливыми были суждения самого Пушкина о литературном творчестве Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского¹, вызванные активной неприязнью поэта к архаике, его борьбой за чистоту нового русского языка. К творчеству этих писателей пренебрежительно относились эстетики романтизма. Известный поборник романтизма критик Н. А. Полевой писал в 1830-х годах: «Литература новая начала создаваться по образу нерусскому, чуждому. Переводили, переделывали, подражали, а не творили... Подражание и классицизм были сущностью всей русской литературы» (144, 47—48).

Развенчание авторитетов XVIII века проявилось и в первых статьях Белинского, в его «Литературных мечтаниях». В поздней-

¹ «В Ломоносове нет ни чувства, ни воображения <...> Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность и изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности — вот следы, оставленные Ломоносовым», — писал Пушкин в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (153, 278).

ший период великий критик в существенной мере преодолел эту антиисторическую точку зрения и пришел к более глубокой и справедливой оценке художественных явлений минувшего века. Но все же и в лучших своих классических трудах («Сочинения Александра Пушкина», «Взгляд на русскую литературу» 1846 и 1847 годов) он определяет литературу XVIII века как «пересаженное растение», хотя и стремившееся «отрешиться от результатов искусственной пересадки, взять корни в новой почве» (18, 167).

Подобная концепция не претерпела больших изменений и позже, в эпоху Чернышевского и Добролюбова. Борьба за утверждение критического реализма в период русского просветительства 1860-х годов временно оттеснила на второй план задачи исследования литературы и искусства допушкинского периода. Этому способствовало прочно утвердившееся представление о «ложном классицизме» как о своеобразной эстетической доминанте XVIII века. Под знаком «ложного классицизма» оценивались такие разные явления, как творчество Кантемира, Ломоносова, Княжнина, замечательные создания русских живописцев. Памятные слова Стасова о Левицком, Боровиковском, Лосенко как о художниках «ничуть не сохранивших своей национальности» в то время не были исключением, и стасовское представление о всем периоде русской живописи XVIII века как о «придворно-иностранном» оставалось устойчивым в течение долгого времени. Правильной оценке художественных явлений XVIII века мешало отсутствие исторической перспективы, неотложность более актуальных задач.

С течением времени положение изменилось. Литература XVIII века как историческое явление начала привлекать пристальные взоры исследователей. Значительно расширилась источниковедческая, архивная, библиографическая сфера изучения этого периода; появились ценные публикации, вроде первого научного издания сочинений Державина под редакцией академика Я. Грота (1864—1883). Во второй половине прошлого века видные русские ученые — П. П. Пекарский, Н. С. Тихонравов, А. Н. Пыпин и многие другие детально разрабатывали литературное наследие XVIII столетия, создавая монографические исследования и обзорные труды. Однако решение крупных социально-исторических проблем во многом оставалось пока еще делом будущего. Один из наиболее авторитетных советских исследователей П. Н. Берков, отдавая должное литературоведам XIX века, в целом констатирует эмпирический характер их деятельности (21, 140). Такой эмпирический подход в существенной мере сохранялся и в первом десятилетии XX века, когда пробудившийся интерес к искусству XVIII столетия принял в науке острые, противоречивые формы. Распространенные в это время компаративистские тенденции, а с другой стороны, эстетико-реставраторская трактовка художественных явлений вновь широко открыли дверь для известной «теории влияний».

Но в то же время многие ценные труды русских историков дооктябрьского периода уже готовили почву для развития советской искусствоведческой науки.

Значительным достижением предоктябрьских лет явилось новое «открытие» многих замечательных памятников русского изобразительного искусства XVIII века, и в первую очередь живописи этого времени. Новая, пронизательная оценка творчества Левицкого, Боровиковского, Рокотова и других замечательных живописцев державинской эпохи ярко проявилась в работах И. Э. Грабаря, в созданной им «Истории русского искусства». Пробуждается и заметный интерес к русской музыкальной культуре XVIII столетия. Отдельные ее стороны находят отражение в трудах Н. Ф. Финдейзена, С. В. Смоленского, А. В. Оссовского, в журналах «Русская музыкальная газета» и «Музыкальный современник».

Однако лишь в советский период исследование русской художественной культуры XVIII века прочно утвердилось на новой идеологической основе и приобрело широкий, всесторонний, комплексный характер. Только в трудах советских ученых искусство этого времени впервые предстало как мощное проявление национального самосознания, как творческий результат общенациональных усилий. Вооруженное марксистско-ленинской методологией, советское искусствознание настойчиво стремится выявить в нем главные, прогрессивные тенденции, устремленные в будущее и связанные с развитием передовых освободительных идей.

Особенно полное, широкое отражение принципы марксистско-ленинской методологии, естественно, получили в советской литературоведческой науке, имеющей свою давнюю исследовательскую традицию. Благодаря творческим усилиям крупных ученых — П. Н. Беркова, Д. Д. Благого, Н. К. Гудзия, Г. А. Гуковского, В. А. Десницкого и многих других, история русской литературы XVIII века выделилась в самостоятельную научную дисциплину. Начиная с 30-х годов систематически выходят фундаментальные труды, посвященные этому периоду, специальные сборники и научные публикации. Важную роль в этом процессе выполняют кафедры университетов и институты литературы Академии наук СССР, осуществившей многотомное издание «Истории русской литературы» (XVIII веку посвящены третий и четвертый тома этого издания, вышедшие в 1941 и 1947 годах). Преодолев вульгарно-социологические ошибки раннего периода, советское литературоведение достигло больших успехов уже накануне Великой Отечественной войны, а за последние два десятилетия теоретическая разработка проблем русской литературы XVIII века сделала эту область одной из ведущих в сфере гуманитарных наук.

Уже из этих кратких вступительных замечаний выясняется важная формирующая роль литературной историографии в изучении искусства XVIII века. Причиной здесь послужила не только та давняя традиция русской науки, о которой сказано выше, но и сам изучаемый материал. Литература XVIII столетия, совершившая в это время гигантский скачок и широко развернувшаяся к концу века, наиболее непосредственно отразила сложность общественных

отношений, остроту социальных противоречий, борьбу идеологических направлений и постепенный рост крепнущего национального самосознания.

Более скрытыми и менее подвластными изучению те же процессы оказались в смежных областях — изобразительном искусстве и особенно музыке. Поставленное на службу государственным целям, русское изобразительное искусство со времен Петра в значительной мере подчинялось задачам «репрезентативности», возвеличения и прославления абсолютной монархии. Выявить под покровом заимствованных форм скрытое в нем почвенное и самобытное начало было нелегкой задачей.

Однако и в этой области советское искусствознание накопило значительный опыт и осуществило ценнейшие исследования, начатые еще в дооктябрьский период. Проблемы стиля, монографические темы в работах советских искусствоведов разрабатывались все более углубленно, с опорой на лучшие традиции, накопленные в предшествующих трудах. «В этом отношении представители искусствоведческих дисциплин много счастливее музыкантов, — писал в 1929 году Б. В. Асафьев. — Черновая работа там уже давно была проделана. Наше же музыкознание пришлось строить буквально на пустом месте» (13, 7, 8).

Действительно: среди всех отраслей русского искусства XVIII столетия именно музыка оказалась надолго и прочно забытой. Огромным препятствием здесь было прежде всего отсутствие многих музыкальных памятников и общее состояние музыкальных архивов. Если произведения русских писателей того времени, при всех противоречиях их эстетической оценки, никогда не исчезали из поля зрения критиков и переиздавались в течение трех веков, если портретная живопись XVIII века с давних пор составляла украшение лучших музеев и частных коллекций, то нотные рукописи и редкие издания хранились крайне небрежно, в разрозненном состоянии. Навсегда исчезли многие произведения ведущих композиторов екатерининской эпохи — Фомина, Пашкевича, Хандошкина. Не дошло до нашего времени множество оперных партитур, известных нам только по литературным источникам. Всего лишь редкие образцы сохранились от той инструментальной музыки, которая, судя по свидетельству современников, звучала повсюду — и в пышных дворцах знатных вельмож, и в скромных домах обедневших дворян, мещан и разночинцев. От первой половины XVIII века, за исключением сборников кантов, не дошло до нас вообще ни одного образца светской музыки, написанной русскими композиторами.

Причины такого невнимания к музыкальному искусству заложены в социальных условиях крепостнической России. Гедонистическое восприятие музыки в кругах русской аристократии поставило этот вид искусства на службу чисто утилитарным целям. Музыка воспринималась в этой среде прежде всего как приятное развлечение, как фон для застольных пиршеств, охоты или прогулки в парке, как неизменный атрибут парадного празднества. Роль музыканта, композитора, каким бы талантливым он ни был, по понятиям

того времени, приравнивалась, по существу, к роли искусного ремесленника.

Правда, с течением времени, в эпоху Просвещения этот взгляд несколько изменился: в последней трети века заметные успехи сделало музыкальное образование, развилась концертная жизнь. Но музыка все же по-прежнему стояла на самой низкой ступени общественной лестницы в сложной иерархии искусств, а музыканты по-прежнему довольствовались теми скудными даяниями, которых изредка удостаивали их просвещенные меценаты. Не заняла она достойного места и в системе образования.

В течение долгого времени (а по существу, вплоть до второй половины XIX века) в России не было специальных музыкальных учебных заведений общегосударственного значения. Музыканты получали образование в придворных, военных и крепостных оркестрах, в музыкальных классах, организованных при театрах, при Академии художеств, при Московском университете и других учебных заведениях. При этом со стороны правительства проявлялось удивительное равнодушие к судьбам отечественной музыки, к творчеству русских композиторов, их общественному положению, возможностям и запросам. Имена композиторов лишь изредка, начиная с 70-х годов, попадают в периодическую прессу, в печать. Партитуры исполненных русских опер, увертюр и камерных инструментальных сочинений нередко уничтожались «за ненадобность» и только частично хранились в архивах. Нужно ли удивляться тому, что в XIX веке они не привлекли внимания историков!

Другой причиной, затруднявшей исследование русской музыки XVIII столетия, была естественная незрелость профессиональной композиторской школы по сравнению с другими видами искусств. В ряду других искусств она сравнительно поздно вступила на путь профессионального развития. В противоположность литературе, имевшей свою непрерывную профессиональную традицию, русская музыкальная культура общеевропейского типа буквально строилась заново, начиная с самых простейших бытовых форм. За несколько десятилетий нужно было освоить новые для России жанры бытовой музыки, западноевропейские инструменты, а затем и сложные профессиональные формы оперы, оратории, симфонической увертюры, сонаты. Стремительный рост композиторской школы в 70—90-х годах в этих условиях был явлением поистине поразительным, феноменальным — но и, к сожалению, неосознанным в течение долгого времени.

К музыкальному наследию XVIII века представители следующих поколений относились более чем критически. Блестящий расцвет классической музыки в творчестве Глинки и его преемников заставил их забыть о сравнительно скромных достижениях «зачинателей» русского музыкального искусства. Больше того: у русских музыкальных критиков — защитников Глинки и «Новой русской школы» — эти первые опыты вызывали даже открытую неприязнь, продиктованную все тем же односторонним представлением о «ложном и подражательном» характере искусства XVIII века.

Наиболее резкую форму эти суждения приобрели опять-таки в трудах Стасова, считавшего, что «ни певцов, ни исполнителей, ни композиторов у нас не разводилось в течение не только всего XVIII века, но и в течение первой четверти XIX века» (184, 61). О композиторах екатерининской эпохи он отзывался как о «совершенно ничтожных, слабых, бесцветных и бездарных. Эти люди только стремились подражать иностранцам и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была бледна, бедна и бессильна, инструментальная же музыка и вовсе отсутствовала» (184, 61).

Такая непримиримая, крайняя позиция в отношении музыки XVIII века, правда, всеми не разделялась. В данной области музыкознания несомненно следует выделить труды Серова — критика, наделенного редким даром исторической прозорливости. В первых опытах русских композиторов XVIII века он сумел усмотреть те черты «своеобразного, самобытного, оригинального», которые, по его словам, определяют национальный стиль и национальную школу в искусстве (175, 201).

Однако прошло более полувека, прежде чем этому брошенному зерну суждено было развиваться в трудах историков нового времени. Только в советскую эпоху в оценке ранней композиторской школы произошел решительный поворот. Своим возрождением в наше время русская музыка XVIII века всецело обязана советской науке.

2.

Систематическое изучение русского музыкального искусства XVIII столетия началось в конце 20-х годов. Именно к этому времени относится завершение и издание первого ценного труда, посвященного ранним, доклассическим периодам русской музыкальной культуры, — «Очерков по истории музыки в России» Н. Ф. Финдейзена. Вышедший в 1929 году труд Финдейзена явился плодом более чем 40-летней деятельности ученого, которого в полном смысле слова можно назвать первопроходцем в этой области музыкознания.

В центре внимания Финдейзена стояла музыкальная культура XVIII столетия, хотя в первом томе «Очерков» рассматриваются и более ранние периоды. Важнейшей его заслугой было непосредственное обращение к самим музыкальным памятникам — произведениям композиторов XVIII века, которые он тщательно изучал, копировал и по возможности вводил в музыкальную практику. В нотных приложениях и нотных примерах к его «Очеркам» впервые были помещены фрагменты из опер Пашкевича, Фомина и Бортнянского, «российские песни» второй половины века, инструментальные сочинения Хандошкина и других авторов. Эти произведения в большинстве случаев цитировались не полностью, в отрывках; но даже и в этом фрагментарном виде они давали известное представление о стиле и языке данного композитора, о хоровом репертуаре эпохи.

С большой полнотой (хотя не всегда с документальной точностью) отражена в книге Финдейзена и фактологическая сторона. Впервые в таком большом объеме им были подняты материалы прессы, санктпетербургских и московских «Ведомостей», журналов и альманахов; уточнены сведения о русских и иностранных композиторах, работавших в обеих столицах. Из области «легенд и преданий» ученый сумел вывести старинную русскую музыку в сферу научного исследования, а главное — представить ее как живой, звучащий материал.

Однако в концепционном отношении книга Финдейзена новых аспектов не дает. Роль иноземных, особенно итальянских влияний у него сильно преувеличена. И хотя он уже не ограничивает себя рамками «придворно-иностранной» (термин В. Стасова) культуры и уделяет немалое внимание народно-бытовой музыкальной традиции, целостная характеристика исторического процесса у него по-прежнему остается невыявленной. Огромное количество собранного Финдейзеном материала явно заслоняет проблемную сторону исследования, и в этом отношении его «Очерки» заметно перекликаются с литературоведческими трудами дореволюционных историков «академического» направления, не обнаруживая нового методологического подхода. «Труд Финдейзена представляется как бы соединительным звеном между дореволюционным и советским периодами изучения русской музыки XVIII века», — справедливо замечает Ю. В. Келдыш (77, 7). Нельзя не отметить в то же время, что это крепкое «соединительное звено» было необходимым первоначальным этапом в той области исторического музыкознания, которая оставалась тогда еще нетронутой целиной.

Новое осмысление исторического процесса развития русской музыки началось в трудах Б. В. Асафьева и близкой к нему группы ученых, работавших в Институте истории искусств в Ленинграде. Концепционной основой этих исследований явилась выдвинутая Асафьевым идея исторической преемственности русской музыкальной культуры и постепенного становления русской музыки как единого, развивающегося организма. Только глубокое, систематическое изучение ранних этапов развития русской композиторской школы, по твердому убеждению Асафьева, могло дать возможность установить национальные истоки творчества Глинки и композиторско-классиков XIX века. «Я преклоняюсь перед гением Глинки... Но тем более я считаю несправедливым отказывать в значении творческой работы работе его предшественников. Восхищаясь Глинкой (но мало изучая его), упускают из виду один факт, для историков вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего, несмотря на видимый беспорядок, вносимый гениальной личностью. В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают», — писал Асафьев в статье «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского» (12, 10).

Эти слова Асафьева, ярко характеризующие его взгляды, открывают выполненный под его руководством сборник статей о рус-

ских композиторах XVIII века — Бортнянском, Козловском, Фомине и Теплове. Новым по сравнению с «Очерками» Финдейзена здесь был и самый метод анализа произведений, тщательно изученных авторами по материалам ленинградских архивов.

Созданный коллективом авторов (Б. В. Асафьев, А. В. Дружинин, В. А. Прокофьев, А. Н. Римский-Корсаков, А. В. Финагин), этот труд открыл пути к публикациям музыкального наследства. В 1940 году вышла в свет хрестоматия «История русской музыки в нотных образцах» под редакцией профессора Ленинградской консерватории С. Л. Гинзбурга. Произведения русских композиторов XVIII века здесь появились уже не в отрывках, а полностью; из опер были приведены целиком арии, ансамбли, увертюры. Над восстановлением оркестровых партитур работали такие крупные специалисты, как А. Н. Дмитриев и А. С. Рабинович. Издание получило широкий общественный резонанс и сразу вошло в педагогическую практику².

С течением времени русская музыка XVIII века все глубже осваивалась современной наукой. Большой сдвиг в этом направлении наметился в 40-е годы. Патриотический подъем в годы Великой Отечественной войны пробудил с новой силой интерес к историческому прошлому русского народа, его деяниям, его творчеству. Именно в эти годы, вопреки тяжелым условиям военного времени, готовились и созревали ценные обобщающие труды о русской музыке XVIII столетия, заложившие прочный фундамент дальнейшего развития этой широкой исторической темы.

Первым из них было сравнительно небольшое, но очень насыщенное по содержанию исследование А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки», подготовленное еще в 30-е годы, но опубликованное лишь после смерти автора, в 1948 году. Работая в течение многих лет в нотных архивах Ленинграда, автор этой талантливо написанной книги осуществил в ней ряд важных открытий и дал интересные стилистические анализы целого ряда забытых произведений (в том числе — развернутую характеристику оперы Пашкевича «Несчастье от кареты», партитура которой была им обнаружена в библиотеке театра им. Кирова). Исследование привлекает прежде всего разработкой собственно музыкальной проблематики. Автор, по существу, впервые сумел поставить здесь вопросы о творческих направлениях в русской опере XVIII века и ее соотношениях с зарубежным музыкальным театром, вывести определенные эстетико-стилистические обобщения на основе детального изучения музыкального материала. Несмотря на некоторые спорные положения и субъективные оценки, книга А. С. Рабиновича дала заметный толчок к разработке проблем ранней оперной драматургии и привлекла внимание к таким замечательным, несправедливо забытым явлениям, как оперы Пашкевича и Фомина.

² В дальнейшем появились второй и третий тома этого издания, посвященные русской музыке первой половины XIX века. Все три тома в новой редакции были переизданы в 1968—1970 годах.

Подлинно научное, исследовательское значение имел вышедший в 1948 году учебник истории русской музыки Ю. В. Келдыша. Развернутая характеристика музыкальной культуры XVIII века в первом томе этого труда представлена в строго продуманном, систематическом изложении. Отчетливо разработана периодизация исторического процесса; освещены все основные жанры русской музыки; детально охарактеризовано творчество ведущих композиторов; опровергнуты некоторые издавна принятые в литературе недостоверные сведения. Используя новые данные музыковедческой науки, автор в этом труде дал как бы первый эскиз своих будущих исследований музыкальной культуры и творческих направлений XVIII века.

Но самый большой приток работ, посвященных XVIII столетию, принесли с собой послевоенные десятилетия. Фундаментальным вкладом в музыкознание явился двухтомный труд Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» (1952). Название книги хорошо отражает ее основную тенденцию. Автора привлекает в первую очередь синтетическая природа русского музыкального искусства, рождавшегося в тесном союзе с литературой — с поэтическим словом и с драматургией, представленной таким ее важным и прогрессивным жанром, как реалистически-бытовая комедия. Ярко выделена в концепционном отношении своеобразная гегемония литературы, ведущей за собой музыкальное искусство и как бы передающей ему свой опыт, свою трактовку национального и народного.

Глубоко исследованы Т. Н. Ливановой роль и участие писателей в строительстве русской музыкальной культуры — в соответствующих очерках о Тредиаковском, Ломоносове, Сумарокове, Крылове, Радищеве, Державине. Плодотворное воздействие их эстетики на музыку показано многогранно. Оно сказалось и в бытовом жанре канта, испытавшем на себе влияние стиховой реформы Тредиаковского, и в раннем романсе — «российской песне», берущей свое начало в лирике Сумарокова. Оно в наибольшей степени отразилось в русском музыкальном театре, в господствующем жанре комической оперы, явившейся плодом совместного творчества драматургов и музыкантов. Пристальное внимание уделено формирующейся музыкальной эстетике русского Просвещения, особенно широко показанной в главах о Радищеве и Крылове. Тема «писатель и музыка» у Т. Н. Ливановой как бы проецируется на все дальнейшие главы ее исследования и получает свое развитие в жанровых очерках о канте, народной песне, комической опере.

Другая важная сторона исследования — детальная характеристика музыкального быта, широкое использование ценного мемуарного материала, данных периодической прессы, сведений, почерпнутых из газет, журналов и альманахов, а также любопытных документов придворного быта — камер-фурьерских журналов. Собрав этот обильный и труднодоступный материал, автор существенно расширил характеристику музыкальной культуры и быта XVIII века. Нельзя не отдать должное также и нотным публикаци-

ям самих музыкальных памятников. В виде отдельных приложений к двум томам здесь появились большой сборник кантов в авторской редакции (из собрания Государственного Исторического музея) и факсимильная копия партитуры Концертной симфонии Бортнянского, а в первом томе были впервые воспроизведены все «русские песни» Г. Н. Теплова. Как выдающийся историк музыкального быта доглинкинской эпохи, Т. Н. Ливанова продолжила в своем труде то важное направление, которое определилось еще в более ранней ее работе «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры» (1938; отметим попутно, что в этой книге характеристике петровской эпохи посвящен интереснейший последний раздел).

Новые аспекты изучения темы открылись в исследовании Ю. В. Келдыша «Русская музыка XVIII века» (1965). Более чем десятилетний промежуток отделяет эту книгу от выхода в свет труда Т. Н. Ливановой. За это время большие сдвиги произошли в развитии советской исторической науки, искусствознания и эстетики. Не иссякал и пробудившийся интерес к музыкальному искусству XVIII века. На протяжении 50-х — начала 60-х годов вышла целая серия музыковедческих работ, посвященных отдельным отраслям старинной русской музыки и композиторам XVIII века: А. Д. Алексеева, В. А. Натансона, А. А. Николаева и В. И. Музалевского — о русском клавирном творчестве, Л. С. Гинзбурга и И. М. Ямпольского — о скрипичном и виолончельном искусстве, С. С. Скребкова — о хоровой музыке, монографии Б. В. Доброхотова о Фомине и Бортнянском. Большое значение в развитии исторического музыкознания имели два капитальных труда: Б. Л. Вольмана — «Русские печатные ноты XVIII века» (Л., 1957) и А. А. Гозенпуда — «Русский музыкальный театр до Глинки» (Л., 1959).

Все эти новые данные были внимательно учтены Ю. В. Келдышем в процессе создания его исследования. И вместе с тем автор «Русской музыки XVIII века» несомненно сумел найти в освещении темы свой угол зрения.

Значительно обогатился в этой книге прежде всего сам музыкальный документальный материал — этот фундамент исторического исследования. Путем многолетней архивной работы ученому удалось обнаружить ценнейшие образцы петровских патриотических кантов, ранних светских песен первой половины века, редкие памятники хоровой музыки петровской эпохи. Включены новые интересные примеры из русских опер и камерной инструментальной музыки, в частности ранее неизвестные фрагменты из опер Фомина «Новгородский богатырь Василий Боеславич» и «Золотое яблоко».

Основная же ценность исследования заключена в исторической концепции, единой и цельной. Последовательная эволюция русской музыки XVIII века предстает здесь в широкой перспективе, как целостный, развивающийся процесс, причем главное внимание уделено проблемам композиторского творчества. Если развернутый труд Т. Н. Ливановой впервые столь убедительно установил историческое место музыки XVIII века в ряду других искусств, в тес-

ном союзе с литературой и театром, то Ю. В. Келдыша скорее привлекают вопросы собственно музыкальной стилистики, характеристика музыкальных жанров, творческих направлений и творческих фигур. Отсюда выразительные «музыкально-исторические портреты» Пашкевича, Фомина, Хандошкина, Березовского, Бортнянского. В методологическом отношении этот труд можно сравнить с аналогичными «сквозными» исследованиями советских авторов по истории литературы XVIII века — Г. А. Гуковского, Д. Д. Благого, ибо здесь наблюдается то же стремление сочетать широту и обобщенность исторического подхода с детальной характеристикой отдельных выдающихся деятелей — строителей русского искусства.

Несомненным достижением автора, прямо отвечающим общему направлению современной советской исторической науки, является взгляд на русскую музыку как на существенный компонент развития всей общеевропейской культуры. Такой аспект, по целому ряду причин, отсутствовал в искусствоведческих трудах 40-х — начала 50-х годов, где русская художественная культура рассматривалась в отрыве от смежных, инонациональных явлений. «В послевоенное десятилетие приостановилось изучение русской литературы XVIII века как части мирового процесса», — справедливо замечает П. Н. Берков (21, 230), подчеркивая, что эта позиция изоляции не давала возможности определить глубокое своеобразие отечественной литературы, ее роль в развитии национальных художественных школ Европы. Сказанное сохраняет свое значение и в области музыки.

Современное музыковедение решительно преодолевает односторонность подобных изоляционистских концепций. В трудах современных авторов музыка и музыкальный быт «старой России» рассматриваются уже не как локальное явление, а как неотъемлемый элемент общеевропейского культурно-исторического процесса, с учетом сложных диалектических соотношений различных национальных школ и явной неравномерности их развития. Проблема «Россия и Запад» (как и проблема «Русь и Византия», поставленная в первом томе настоящего коллективного труда) находит правильное решение в широком аспекте международных связей русского государства, в свете естественных и органичных, исторически обусловленных контактов с другими странами. Огромное значение при этом приобретает проблема усвоения и отбора наиболее прогрессивных явлений, питавших в XVIII веке русскую музыку. Категорически опровергая распространенный взгляд на итальянскую музыкальную традицию как на единственный образец для подражания, современные исследователи находят убедительные параллели, связывающие молодую русскую композиторскую школу с родственными и близкими ей славянскими культурами, с австро-немецкой традицией, с французской оперой и французской театральной эстетикой эпохи Просвещения. Именно этот широкий охват явлений дает возможность в настоящее время более объективно и пристально проследить пути зарубежных влияний, оценить роль зарубежных учителей — иностранных мастеров, работавших в России, а с дру-

гой стороны — выявить в русской музыке ее самобытные, почвенные черты.

Не менее важное значение приобретает другая центральная проблема, выдвинутая современной наукой: вопрос преемственной связи между искусством древней и новой России. Рассматривая основной жанр вокально-хоровой музыки конца XVII и начала XVIII века — партесный концерт, детально изучая бытовую песенную традицию (канты и псалмы, панегирические песнопения), исследователи убедительно подчеркивают прямую преемственность музыкальных жанров и форм, унаследованных от старой, допетровской Руси новой эпохой. Как это убедительно показано в трудах С. С. Скребкова, В. В. Протопопова, Ю. В. Келдыша и других авторов, торжественный стиль русского музыкального барокко был не только полностью унаследован от XVII века петровской эпохой, но и продолжал интенсивно развиваться, в силу особых социальных условий, на очень значительном отрезке времени.

Нетрудно заметить, что те же вопросы преемственности традиций находят глубокое отражение в смежных областях искусствоведения, в трудах историков русской литературы и русского изобразительного искусства. Ведь именно эта нерасторжимая связь с прошлым и обусловила яркую самобытность творчества русских мастеров! «Нация и ее культура хранят свою память, — утверждает видный советский искусствовед Д. В. Сарабьянов. — В XVIII веке мы не можем не услышать отзвук всей древнерусской художественной культуры и тех ситуаций, которые возникли в ее взаимоотношениях с Западом» (168, 284).

К этой проблеме мы в дальнейшем еще вернемся в связи с вопросом периодизации русского музыкального искусства.

Научная разработка русской музыки XVIII века оказала существенное влияние и на музыкальную практику. Большой интерес к творчеству композиторов «радищевского века» пробудился еще в послевоенный период: в конце 40-х годов на советской концертной эстраде впервые зазвучали оперы «Сын-соперник» Бортнянского и «Ямщики на подставе» Фомина, а затем мелодрама Фомина «Орфей и Эвридика». Инициативу этих концертных исполнений, имевших очень широкий общественный резонанс, взял на себя Государственный центральный музей музыкальной культуры им. Глинки, в лице его ведущих сотрудников — Б. В. Доброхотова, И. Н. Иордан и Г. В. Киркора. Осуществленная ими редакция партитур Бортнянского и Фомина сыграла важную роль в популяризации старинной русской музыки и в свою очередь послужила стимулом к расширению этой работы.

В течение последующих десятилетий музыкальная литература обогатилась новыми ценными публикациями. Задача восстановления «забытого прошлого» и разработка музыкальных архивов привлекла многих музыковедов, в том числе представителей молодого поколения — студентов и аспирантов. Их изыскания позволили в на-

начале 70-х годов приступить к изданию серии «Памятники русского музыкального искусства», дающей возможность широкому кругу любителей музыки ознакомиться с лучшими произведениями композиторов XVIII века³.

Новые публикации все более активно вводили старинную музыку в концертный репертуар. Важное просветительное значение еще в начале 60-х годов приобрели концерты Республиканской хоровой капеллы, руководимой А. А. Юрловым. В концертах капеллы были представлены замечательные образцы русской хоровой музыки XVIII века и предшествующих периодов, восстановленные по рукописям М. В. Бражниковым, Ю. В. Келдышем, В. В. Протопоповым и другими музыковедами. С большим успехом в течение ряда лет исполнялись хоровые концерты и камерные инструментальные сочинения Бортнянского. И наконец, благодаря инициативе молодого коллектива Московского музыкального камерного театра (художественный руководитель Б. А. Покровский), зрители получили возможность познакомиться с оперой XVIII века уже не в концертном, а в сценическом исполнении, в тщательно выполненных постановках опер Бортнянского («Сокол») и Пашкевича («Скупой»).

Творчество русских мастеров XVIII века постепенно выходит за пределы своего отечества. В течение 60—70-х годов произведения Бортнянского, Березовского, Козловского, Пашкевича, Фомина неоднократно с успехом исполнялись за рубежом, привлекая широкую аудиторию. Знакомясь с ними, зарубежные слушатели, по существу, впервые открывали новый для себя мир. Проблемы старинной русской музыки, и в том числе музыкальной культуры XVIII века, заняли видное место на международных научных симпозиумах и конференциях в Польше, Чехословакии, ГДР и других странах Европы. Усилиями советских музыковедов наследие доглинкинской русской музыки постепенно включается в круг интересов зарубежных ученых, заметно расширяя тематику современного музыкознания, опровергая ложное представление об этом «сплошь подражательном» периоде русского искусства.

3.

Заметная активизация в изучении русской музыки XVIII века вновь привлекает внимание к тем трудностям, которые стоят на пути дальнейшей разработки этой тематики в современной науке.

³ В настоящее время русская музыка XVIII века представлена в данной серии следующими изданиями: «Русская вокальная лирика XVIII века» (вып. 1, публикация О. Е. Левашевой), «Музыка на полтавскую победу» (вып. 2, публикация В. В. Протопопова), опера В. Пашкевича «Скупой» (вып. 4, публикация Е. М. Левашева), опера Д. Бортнянского «Сокол» (вып. 5, публикация А. С. Розанова), опера Е. Фомина «Ямщики на подставе» (вып. 6, публикация И. М. Ветлицыной), опера В. Пашкевича «Санктпетербургский гостинный двор» (вып. 8, публикация Е. М. Левашева), опера М. Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват» (вып. 10, публикация И. А. Сосновцевой).

Одна из них — состояние нотного архивного материала. Разрозненные, а главное, не систематизированные нотные источники, рассеянные в разных хранилищах и в разных городах Советского Союза, пока еще полностью не учтены, что не дает возможности уточнить события и факты нашей музыкальной истории. Почти не изученными до сих пор остаются некоторые материалы зарубежных, в частности итальянских библиотек⁴.

Сказанное касается и литературно-документальных источников. Поныне отсутствует в нашей печати систематизированная музыкальная библиография русской периодической печати⁵, хотя отдельные сообщения из газет и журналов XVIII века неоднократно цитировались в научных трудах. Сравнительно недавно стали использоваться в литературе ценные данные, собранные швейцарским музыковедом А. Моозером, работавшим в России, в архивах императорских театров в 900-е годы, а также в ряде зарубежных архивов.

Главная же и основная цель заключается в правильной постановке проблем, определяемых общим состоянием современной марксистско-ленинской исторической науки. «Как ни важно для прогресса литературной науки открытие новых фактов, новых материалов, еще более существенно методологически правильное истолкование известных и вновь открытых и открываемых фактов», — писал в цитированном выше труде П. Н. Берков (21, 232).

К этому высказыванию должен бесспорно присоединиться каждый исследователь, работающий над музыкальным наследием XVIII века, — тем более что данная область музыкознания, как уже сказано, явилась одной из самых молодых в нашей искусствоведческой науке. Как и историков русской литературы, исследователей музыкального искусства доглинкинской эпохи волнуют многие принципиальные вопросы, уже поставленные советскими учеными, но все еще требующие дальнейшей разработки, конкретизации и вызывающие острые споры.

Постараемся в общих чертах определить круг этих проблем. К ним относятся:

- 1) Вопросы периодизации истории русской музыки XVIII века.
- 2) Вопросы стиля и жанра в творчестве композиторов 70—90-х годов XVIII века.
- 3) Проблема связей русской композиторской школы с западноевропейскими художественными направлениями.
- 4) Вопросы преемственных связей музыки XVIII века с древнерусским музыкальным искусством.
- 5) Общая проблематика русского музыкального фольклора XVIII века, народной песни и ее отражения в профессиональной музыке.

⁴ Сюда относятся, например, оперные партитуры Бортнянского и Березовского, недавно полученные в СССР благодаря инициативе Государственного центрального музея музыкальной культуры им. Глинки.

⁵ В отношении XIX века эта работа с успехом выполняется Т. Н. Ливановой.

б) Проблема связи русской музыки XVIII века с украинской песенностью и шире — с музыкальной культурой других славянских стран.

Эти и многие другие вопросы постоянно затрагиваются в современных искусствоведческих трудах. Являясь общими для всех дисциплин, изучающих русскую художественную культуру XVIII века, они тем не менее в каждой отдельной отрасли должны получать конкретное решение, с учетом специфики данного искусства.

Многосоставность русского искусства этого времени, неравномерность его развития в разных жанрах с давних пор вызывала споры, касающиеся прежде всего вопросов периодизации.

Коренным пунктом этих разногласий был важный вопрос о начале нового периода русского искусства. Еще в начале 40-х годов нашего столетия один из виднейших историков русской литературы А. И. Белецкий подробно осветил сущность этих споров, вызванных различным отношением историков к социальному и культурному содержанию петровских реформ. «Одни предлагали ввести историю новой литературы со второй половины XVII века, — писал он, характеризуя взгляды Н. С. Тихонравова, А. И. Соболевского, А. Н. Пыпина и других. — Может быть, правильнее установить „переходный“ период от древней к новой литературе, обнимающий без малого сотню лет, от половины XVII века до Ломоносова. Предлагалось и такое решение вопроса, а рядом с ним продолжала жить традиционная точка зрения на эпоху Петра, как на начало новой русской литературы» (70, III, 3).

Современная наука решительно устанавливает границу этого нового периода с конца XVII века, точнее с первых лет царствования Петра. Известно, что западноевропейские веяния, как и тенденции секуляризации русского искусства, проявлялись в общественной жизни и раньше. Но лишь в петровскую эпоху рождение «новой России», возникшей на той же почве, где прочно укоренилась «старая Русь», стало свершившимся фактом. Социальные, экономические и культурные преобразования этого времени помогли совершить тот качественный скачок, которым определяется эстетическое значение нового русского искусства.

Такая же детально обоснованная дифференциация установилась и в отношении других периодов развития русского искусства. Отдельные этапы этой исторической эволюции достаточно четко сформулированы, например, в «Истории русской литературы» под редакцией Д. Д. Благого. Автор введения к разделу «Русская литература XVIII века» К. В. Пигарев предлагает здесь следующую периодизацию: «Первый период охватывает конец последнего десятилетия XVII века и первые три десятилетия XVIII века. В истории России это переломный момент, вызванный стремлением преодолеть отсталость страны <...> Второй период падает на 1730—1750-е годы и характеризуется формированием и утверждением первого в истории русской литературы литературного направления — классицизма. <...> Третий период (1760-е — первая половина 1770-х годов) ознаменован расцветом сатиры, обусловившей на-

чало кризиса классицизма как литературного направления. В четвертый период (вторая половина 1770-х — конец 1780-х годов) этот кризис усиливается и наряду с этим все явственнее складываются элементы и предпосылки нового литературного направления — сентиментализма. К концу периода завершается дорадищевский этап русского просветительства. Пятый период, охватывающий 1790-е годы, проходит под знаком утверждения сентиментализма и дальнейшего усиления реалистических тенденций» (69, 383—384).

Существенное значение эта периодизация имеет и для русского музыкального искусства, хотя границы отдельных периодов здесь не везде совпадают.

На первый план вновь выступает та же проблема «старого и нового» — границ между древнерусским и новым русским искусством. Установившееся в современной науке определение петровской эпохи как переходного периода в области музыки находит самое веское подтверждение. Общее представление об этом времени как о периоде полной «европеизации» культуры и быта давно уже опровергнуто современной наукой. Суровые меры, направленные на внедрение западного «политеса» в русский быт, коснулись преимущественно дворянских слоев русского общества, и в первую очередь петербургской придворной знати. Основная масса народа жила прежними традициями, которые лишь исподволь, постепенно обогащались западноевропейским влиянием. По-прежнему сохранялись в быту древнерусские обычаи и обряды, развивались фольклорные жанры, процветала церковная хоровая музыка партесного стиля. Показателен уже тот факт, что от этого времени не дошло до нас ни одного образца светской инструментальной музыки, хотя о существовании ее в русском быту сохранились достаточно обильные сведения. Основным же наследием, характеризующим музыкальную атмосферу петровской Руси, так и остались жанры, утвердившиеся в XVII веке: канты и многоголосные хоровые сочинения а *carrella*. Разумеется, оба эти жанра испытывали в то время известную трансформацию под влиянием новых культурных тенденций. Связанные с церковной традицией, партесные концерты петровской эпохи явно приобретают новое, «панегирическое» звучание, сближаясь с героико-патриотическими кантами торжественных празднеств. В сфере бытового, домашнего музицирования зарождается светская песня любовно-лирического или шуточного, сатирического содержания. Но все же преемственная связь этих жанров с традицией XVII века и в стиле, и в лексике ощущается так же отчетливо, как проявилась она и в литературе. Естественно, что в характеристике музыкальной культуры петровского времени должны быть выдвинуты на первый план исследования о канте и хоровой музыке, в основе которых лежит анализ подлинных нотных образцов.

Развитие этих жанров продолжалось и во второй четверти XVIII века, которую определяют обычно как период расцвета русского классицизма. В области музыки это определение непримени-

мо, ибо ее профессиональные традиции в то время еще не сформировались. Однако общий процесс развития музыкальной культуры в целом, и прежде всего музыкального исполнительства, бесспорно принес с собой новые явления, требующие пристального внимания историка. Именно в этот период во весь рост встает все тот же вопрос о заимствовании и подражании, вокруг которого разворачивались споры в течение двух веков. Начиная с 30-х годов XVIII столетия в России систематически осваиваются и слушателями, и исполнителями основные жанры западноевропейской музыки: опера, оратория, сонатно-симфонические формы. Этот нахлынувший поток светского профессионального искусства пока еще не вызывает творческой реакции у русских музыкантов. Но самый процесс ассимиляции протекал с невероятной активностью: на этом материале воспитывались целые группы русских исполнителей — певчих придворной капеллы, музыкантов придворных оркестров, крепостных музыкантов в усадьбах крупных вельмож.

Установить принципы отбора репертуара, выяснить функцию музыки в быту и общественной жизни, определить роль иностранных учителей в воспитании русских кадров — трудные задачи, далеко еще не решенные нашим музыкознанием. Нельзя не отметить, что главным проводником зарубежных влияний в середине века была итальянская опера в двух ее разновидностях — опера-серия и опера-буффа. Типичный для русской аудитории интерес к музыкальному театру (напомним о «школьных драмах» переломного периода), к искусству актера-певца способствовал формированию музыкальных вкусов и музыкального восприятия, опирающегося также и на зрительные впечатления, на живое ощущение «действия», сценической игры. Путь русской музыки XVIII века пролегал главным образом через синтетические жанры, через ассоциативную связь с драмой, поэзией, словом. Отсюда преобладающее значение оперы, как главной магистрали русского музыкального искусства этой поры. Немалое внимание в этом смысле должно быть уделено иностранной опере в России, оказавшей свое воздействие и на русскую аудиторию, и на отечественный музыкальный театр. Думается, что две ее отрасли — итальянская и французская опера — заслуживают самостоятельного рассмотрения уже не в общих обзорах, а в специальных очерках, рисующих «трансплантацию» этого искусства на русской почве.

Требуют вдумчивой дифференциации музыкальные явления последующего периода 60—90-х годов. В существующих курсах истории русской музыки весь этот период обычно укладывается в общий обзор, объединенный заглавием: «Формирование национальной композиторской школы». Однако такое объединение кажется уже неубедительным на современном уровне исторической науки. Годы, составившие целую эпоху русского искусства, ознаменованы большим внутренним развитием, сосуществованием и конфронтацией различных творческих направлений. Внутри этого длительного, насыщенного периода выделяются три самостоятельных этапа развития музыкального искусства, в целом соот-

ветствующие приведенной выше периодизации литературного процесса.

Первый из них — 60-е и первая половина 70-х годов XVIII века — образует как бы преамбулу становления русской композиторской школы, ее подготовительный этап. В истории общественной мысли это было время острой борьбы между растущими антикрепостническими силами и официальной идеологией «просвещенного абсолютизма», выраженной в либеральных декларациях Екатерины II. Исследователи русской литературы характеризуют данный этап как кульминацию русского Просвещения, в отличие от более широкого понятия «просветительства», охватывающего весь XVIII век (см.: 148).

Начинающееся разложение феодально-крепостнической системы и рост третьесословной интеллигенции способствовали формированию демократической идеологии. Деятельность Н. И. Новикова и других русских просветителей свидетельствует о небывалом подъеме публицистики, направленной против крепостного гнета. Этим демократическим стремлениям отвечало мощное движение снизу — грозный протест поработанного крестьянства, вылившийся в начале 70-х годов в бурю крестьянской войны.

В такой обстановке определились две главные тенденции, ведущие к созданию русской комической оперы — этой основы национальной композиторской школы: сатирическая тенденция, питающая новое, реалистическое направление в русском театре — и мощное стремление к народности, вызванное подъемом национального самосознания, горячим сочувствием к народу и его тяжелой доле.

Период 60-х и начала 70-х годов не выдвинул еще крупных композиторов из среды русских музыкантов (исключением явилось лишь творчество М. Березовского — выдающегося мастера монументального хорового жанра). Но уже утвердилась та почва, на которой возникла русская музыка, русская опера. Началась деятельность оперных либреттистов — Аблесимова, Попова, Княжни-на. Взволновавшие читателей сатиры Новикова в журналах «Тру-тень» и «Живописец» прямо подсказывали драматургам сюжетику и образный строй будущих комических опер. А в деятельности поэтов-разночинцев М. Чулкова и М. Попова уже закладывались основы русской фольклористики. Недаром именно 70-е годы принесли с собой сначала знаменитый текстовой песенник Чулкова, а затем первое печатное собрание русских народных песен «с их голосами» — с нотными записями В. Трутовского (первая часть этого сборника вышла в 1776 году). И думается, что именно этот исторический период дает особенно ценный материал для наблюдений историка-фольклориста, призванного показать изумительное богатство народного творчества в пору крестьянской войны.

Следующий этап — 80-е годы — бесспорно центральный в истории музыкальной культуры XVIII века. С ним связана деятельность первых композиторов «нового времени» — основателей национальной композиторской школы. К этому времени относится также и быстрый подъем музыкального образования, концертной

и музыкально-театральной жизни. В истории русской литературы характеристика этого периода вызывает неумолкающие дискуссии, развертывающиеся прежде всего вокруг стилистических проблем. Творческий расцвет Фонвизина и Державина, начало деятельности Радищева, Крылова, Карамзина, вступление в литературу целой группы поэтов сентименталистов начиная от Дмитриева и Нелединского-Мелецкого — таковы разнородные явления этой поры. Многоплановость жанров и сосуществование различных творческих направлений вызвали соответственное многообразие эстетических определений в литературоведческой науке. «На путях от классицизма к сентиментализму и реализму» (Д. Д. Благой), «кризис классицизма» (К. В. Пигарев), «становление реалистических тенденций, сентиментализма и преромантизма» (П. Н. Берков) — все эти дефиниции данного литературного периода бесспорно имеют под собой твердую почву художественной практики конца XVIII века.

Многое здесь перекликается и с музыкальными явлениями. Утверждение комической оперы как ведущего жанра — оперы, черпающей свой образный строй в современной ей русской действительности, в народном быту; увлечение сентиментальной любовно-лирической песней, нежной и томной, проникнутой мягкой чувствительностью; зарождение инструментальной камерной музыки с ее ориентацией на стиль венского классицизма — все это в совокупности создает картину сложную и многоплановую, во многом аналогичную литературным жанрам. Различные стилистические тенденции, ярко проявившиеся в творчестве четырех корифеев русской музыки XVIII века — Бортнянского, Фомина, Пашкевича и Хандошкина, — конечно, не могли возникнуть вне общей атмосферы русского искусства, столь богатого и разнообразного по своим стремлениям.

Однако специфика музыкального искусства, напомним вновь, требует определенной дифференциации стилей. Сложившаяся позднее других национальных школ, русская композиторская школа впитала господствующее направление общеевропейского музыкального искусства своего времени. А этим направлением был венский классицизм, в свою очередь вобравший все лучшее, прогрессивное, что могли дать тогда национальные школы Европы. Интернациональное по своему эстетическому смыслу искусство венских классиков — Глюка, Гайдна, Моцарта установило и закрепило определенные стилистические нормы музыкального мышления, характеризующие эту эпоху.

Говорить о «кризисе классицизма» применительно к музыке поэтому невозможно — тем более если учитывать различные стадии в развитии этого стиля. Классицизм как музыкальное направление в конце XVIII века не только не изживает себя, а напротив, *определяет* собой мощное поступательное движение вперед, к завоеваниям Бетховена.

Естественно, что в России принципы классицизма усваивались молодой, несозревшей композиторской школой пока еще в наибо-

лее простых и доступных формах. Многие здесь вызывает ассоциации с такими явлениями, как ранние комические оперы итальянских и французских мастеров (Перголези, Филидор, Дуни), как инструментальные сочинения «лондонского Баха» — Иоганна-Христиана, как симфонии Саммартини и ранние итальянские увертюры.

Более детальное освещение этой проблемы целесообразнее отнести дальше, в главу о формировании композиторской школы. Отметим лишь главную особенность эстетики и стилистики в творчестве русских композиторов XVIII века: сохранение своей национальной характерности, родной «русской атмосферы» при очень активном восприятии общеевропейских норм музыкального мышления. Об этом явлении «двух встречных потоков» уже давно говорил Асафьев, формулируя свою мысль в следующих словах: «смысл исторического процесса, совершавшегося в русской музыке в эпоху Екатерины II, раскрывается в двух явно уловимых тенденциях: в усвоении выработанных Европой средств воплощения и приемов оформления стихии звука и в постепенном просачивании народных и национальных вкусов в ассимилируемые формы западноевропейской музыки» (12, 8, 9). Спорным является здесь лишь констатация «постепенного просачивания» народных элементов в усвоенные музыкальные формы: на самом деле процесс этот был, по-видимому, более органичным, поскольку *взаимодействие* обоих начал явственно ощущается у русских композиторов даже в их первых, несмелых опытах. И метод прямого цитатного использования народных мелодий, и метод интонационного сближения с народной песней, и характерные приемы «переинтонирования» западноевропейских образцов на русский лад сразу же привлекают наше внимание в первых операх Соколовского и Пашкевича, в анонимных «российских песнях», в инструментальных сочинениях Хандошкина. А в сфере хоровой музыки Бортнянского и Березовского, в традиционном жанре хорового концерта весь интонационный строй музыки пронизан глубоко скрытым, отнюдь не лежащим на поверхности, но и еще более органичным воздействием русско-украинской песенности.

Нет сомнений в том, что присущее русской композиторской школе стремление к самобытности было явлением закономерным, исторически обусловленным ее поздним «вступлением в жизнь». В бурном, внезапном, даже на первый взгляд неожиданном взлете музыкального творчества в 80-е годы сказались результаты длительного и скрытого ее вызревания. Для этого неожиданного скачка нужны были особые условия, созданные эпохой Просвещения и роста демократических, антикрепостнических сил. Недаром лучшие оперы Пашкевича и Фомина явились сверстницами фонвизинского «Недоросля» — этой первой, по выражению Пушкина, «народной комедии»!

Развитие музыкально-общественной жизни, столь интенсивное в 80-е годы, явно затормозилось в последнем десятилетии XVIII века. Радищевский период 90-х годов запечатлелся в истории как трагический финал «безумного и мудрого» века. Книга Радищева

появилась в условиях самого мрачного периода екатерининского царствования. Его призыв к свержению крепостнического ига вызвал жестокую реакцию угнетения, сыска и полицейского надзора. Под влиянием цензуры, усилившейся в период диктатуры Павла, надолго замерла, затихла театральная жизнь. Явный ущерб потерпела и русская опера, не выдвинувшая в это время крупных явлений.

Однако поступательное движение творческой мысли не прекращалось и целеустремленно шло к завоеванию новых жанров и решению новых задач.

Симптоматичным, хотя и уникальным событием музыкальной жизни начала 90-х годов была постановка мелодрамы Княжнина «Орфей» с музыкой Евстигнея Фомина. Впервые русский композитор обратился к сценическому жанру, не связанному с бытовым комедийным сюжетом, впервые русская сцена увидела «музыкальную трагедию», созданную отечественным музыкантом⁶. Насыщенная симфоническим конфликтным развитием, полная драматического пафоса, мелодрама Фомина внешне не связана с образами русской действительности. Но разлитый в ней дух протеста психологически верно передает тревожную атмосферу радищевского времени.

На другом полюсе русской музыки конца века сосредоточились камерные лирические жанры, и прежде всего — романс, сформировавшийся в 90-е годы в творчестве Козловского и Дубянского. Как и трагическая мелодрама Фомина, «российская песня» (романс в конце XVIII века еще сохранял это название) возникла уже в предвидении будущего XIX столетия. В сфере вокальной лирики проявились лучшие стороны молодого литературного направления — сентиментализма. От сентиментальной поэзии Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Карамзина ранний романс заимствовал присущий ей теплый и задушевный строй чувств, изящную простоту формы, известную «сниженность» языка, стремление затрагивать струны души простых, незаметных людей, иначе говоря, то ценное качество, которое Асафьев так метко определил словом «общительность».

Интерес к внутреннему миру человека, заметный процесс психологического обогащения русской музыки повлек за собой и обогащение выразительных, экспрессивных возможностей музыкального языка. Успехи камерной музыки — клавирной, скрипичной, ансамблевой в этот период особенно велики: ведь именно камерная сфера давала выход тем творческим стремлениям, которые в силу социальных условий не могли осуществиться в более крупных, масштабных сценических жанрах.

⁶ Исключение составляют лишь некоторые произведения в жанре итальянской оперы-серия, написанные Бортиянским, Березовским и Скоковым за рубежом. Подчиненные требованиям итальянского оперного театра, они, по существу, не принадлежат русской культуре и могут рассматриваться только как результат приобщения русской музыки к западноевропейской традиции, к высокому уровню композиторского мастерства.

Намеченная периодизация истории русской музыки XVIII века, при всей сложности и неравномерности исторического процесса, достаточно ясно показывает единую, сквозную линию ее развития, устремленную к музыкальной классике. Кажущееся внезапным появление целой группы композиторов на рубеже 70—80-х годов на самом деле, как уже сказано, было хорошо подготовлено всем предшествующим развитием. Утверждение народного и национального начала, гораздо более явное в литературе, на самом деле питало и русскую музыку на всем протяжении ее трудного пути. Оно не угасало в первую треть века, когда Петр, по выражению В. И. Ленина, «ускорял перенимание западничества варварской Русью» (6, 301), когда путем жестокой муштры в полковых оркестрах насаждались «хоры гобоистов», первых русских музыкантов, игравших на ассамблеях «миноветы и контратанцы». Не угасало и позже, когда русские певчие из придворной капеллы старательно разучивали на незнакомом языке виртуозные арии из итальянских опер, но в то же время и развлекали императрицу пением хороводных песен, игрой на гусях и бандуре.

Русским музыкантам XVIII века необходимо было «пойти в науку» к своим западным соседям и приобщиться к их профессиональной традиции. Только пройдя эту школу, они завоевали свое право на самостоятельность в общеевропейском музыкальном процессе. Но это не сделало их подражателями. Стадия обучения продолжалась до тех пор, пока они не смогли применить полученные знания к интересам и требованиям своей национальной культуры. Не с прямого копирования зарубежных образцов, а с обработок народных песен, с народно-бытовых опер, насыщенных этим материалом, начинала свой путь русская профессиональная музыка. И выход ее на европейскую арену в конце XVIII века был тем более примечателен, что осуществился он силами людей из народа, выходцев из «низшего сословия».

Проблема социальной функции музыкального искусства в XVIII веке, достаточно освещенная в нашей науке, все же и до сих пор остается одной из важнейших в характеристике русской композиторской школы. В сильнейшей степени эта функция музыки была обусловлена основным противоречием общественной жизни: активный рост русского национального самосознания и национальной культуры наталкивался на преграду феодально-крепостнических отношений. Если определенные жанры бытовой музыки в начале века сразу вошли в официальную программу культурных реформ Петра, то в дальнейшем развитие музыкальной культуры и музыкального образования уже не испытывало со стороны правительства существенной поддержки. Во второй половине века политика «просвещенного абсолютизма» уделяла внимание музыке лишь как неизменному атрибуту «светского воспитания» и в кругах образованного дворянского общества музыкальное искусство процветало лишь в форме любительских концертов (то обстоятельство, что из этой среды порой выделялись талантливые композиторы вроде Г. Н. Теплова, общего положения не меняло). *Профессио-*

нальное же развитие композиторского и исполнительского творчества целиком возлагалось на плечи «простых людей», представителей низших сословий. Положение этих «слуг от искусства», работавших в труднейших, а порой просто нечеловеческих условиях, целиком зависело от прихотей дворянских меценатов и «августейших монархов». Лишь немногие из них могли, подобно Бортнянскому или Хандошкину, проявить свои творческие возможности в формах, созвучных их внутреннему потенциалу, индивидуальному складу их дарования.

Тем ценнее и тем значительней тот творческий подвиг, который удалось совершить этим основателям композиторской школы — солдатскому сыну Фомину, придворному певчему Бортнянскому, придворным музыкантам Пашкевичу и Хандошкину и многим, многим талантливым их собратьям, чьи имена не сохранила для нас история.

Современная наука воздала должное их искусству. Приподнимается завеса, за которой так долго скрывались музыкальные сокровища XVIII века — оперы Пашкевича и Фомина, хоровая музыка Березовского и Бортнянского, камерные ансамбли Бортнянского и Хандошкина. Рассеивается туман ложных представлений. Уже не совсем справедливым кажется в наши дни суждение, некогда высказанное Асафьевым: «наслаждаться в русской музыке XVIII века почти нечем, если брать отдельные моменты» (12, 8). Оно давно опровергнуто и музыкальной практикой, и общим развитием исторической науки. Не только как важное историческое явление культурного обихода, но и как явление чисто *художественное*, наделенное своей эстетической ценностью и внесшее свой вклад в мировое искусство, русская музыка XVIII века заслуживает дальнейшего, углубленного изучения.

Аналогичные задачи в значительной мере уже выполнены советскими учеными в области русской литературы, театра, архитектуры и живописи. К их решению неуклонно стремится и наше историческое музыковедение.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

1.

Конец XVII и первая четверть XVIII века были для России порой больших исторических сдвигов и перемен. Реформы Петра I, коснувшиеся различных сторон хозяйственной, политической и культурной жизни, значительно изменили облик страны и дали толчок ее ускоренному развитию по пути прогресса. Эти реформы не затрагивали основ феодально-крепостнического строя. Власть оставалась по-прежнему в руках господствующего класса помещиков-дворян, а закрепощенное крестьянство отнюдь не испытало облегчения своей участи. Напротив, дополнительные поборы, принудительный труд на заводах, строительстве новых городов и крепостей, введение рекрутчины сделали его положение еще более тяжелым и невыносимым.

Тем не менее многое в русской жизни переменялось. Старые, освященные веками порядки, традиции и обычаи ломались и рушились. Петр беспощадно искоренял все ветхое, отжившее, тянущее назад, «не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства» (6, 307). На смену уходящему прошлому приходили иные понятия, привычки и нормы поведения, формировавшие жизненный уклад и мировоззрение людей.

Новая русская культура, основы которой закладывались в петровское время, носила по преимуществу светский характер, над ней не тяготел гнет религиозных догм и предрассудков, сковывавших сознание и мысль древней Руси. Как в политической сфере, так и в области культуры и просвещения влияние церкви значительно ослабевает. Правительство Петра I систематически принимало меры к ограничению ее прав и привилегий, в результате чего она была целиком подчинена государству и поставлена ему на службу.

Большое значение приобретают вопросы образования. Страна нуждалась в квалифицированных кадрах специалистов для различных отраслей промышленности, армии и флота, в грамотных, знающих свое дело работниках государственного аппарата, медиках, учителях и т. д. Школа должна была в первую очередь удовлетворить этой потребности. Находившееся до этого почти всецело в руках церкви школьное дело становится одной из важнейших государственных задач. При этом не только расширяется сеть учебных заведений, но и самая система обучения перестраивается на светских началах.

Новые учебные заведения, создаваемые в начале XVIII века, имели большей частью определенный профессиональный профиль. В 1701 году в Москве были основаны Навигационная и Артиллерийская школы, несколькими годами позже Медицинское училище и Инженерная рота. В 1715 году в Петербурге создается Морская академия, куда согласно царскому указу должны были направляться на учение «которые есть в России дворянские дети» начиная от 10 лет.

Наряду со специальными познаниями и навыками эти учебные заведения давали также необходимое общее образование. В большинстве из них уделялось внимание художественному воспитанию — занятиям музыкой, рисованием, участию в театральных постановках. Широкая общеобразовательная программа была положена в основу обучения в гимназии, открывшейся в 1705 году в московском доме боярина В. Ф. Нарышкина. В Петербурге, помимо казенных учебных заведений, существовало в 1711 году четыре частных школы общеобразовательного типа, в которых проходили начальное обучение дети столичного дворянства. Распространению грамотности среди широких слоев населения должны были служить созданные в ряде городов по распоряжению Петра архиерейские училища и семинарии.

Русская наука, освобожденная от оков средневекового религиозного мировоззрения, получила стимулы для интенсивного и плодотворного развития. Наиболее существенные результаты были достигнуты в области географических исследований и изучения природных богатств страны, что связано с непосредственным значением этих отраслей для развития торговли и промышленности. Но проявлялся интерес и к другим научным дисциплинам, как естественным, так и гуманитарным. В частности, в эти годы был принят ряд работ по истории России, задачей которых являлось прежде всего объяснение необходимости и целесообразности петровских реформ.

В начале 1724 года был утвержден проект учреждения Академии наук, которая должна была не только служить главным центром развития отечественной науки, но и способствовать распространению образования и просвещения в стране. Проект предусматривал создание в составе Академии университета и гимназии. Это объединение различных функций в одной системе обосновывалось особыми условиями российской действительности: «Понеже ныне в России здание к возрощению художеств и наук учинено быть имеет, того ради невозможно, чтоб здесь следовать в протчих государствах принятому образу, но надлежит смотреть на состояние здешнего государства как в розсуждении обучающих, так и обучающихся, и такое здание учинить, чрез которое бы не токмо слава сего государства для розмножения наук нынешним временем распространилась, но и чрез обучение и розпложение оных польза в народе впредь была» (67, 429). Такая же самостоятельность была проявлена и при разработке структуры университетского образования, из которой был исключен богословский факультет,

существовавший во всех западных университетах¹. Тем самым сферы научного познания и религии строго разграничивались и достигалась полная секуляризация науки.

Расширяются масштабы книгопечатного дела, причем особенно возрастает число издаваемых книг светского содержания. Это были главным образом учебники и учебные пособия, в которых нуждалась школа, а также техническая и военная литература (см.: 126). С 1708 года все светские книги печатались новым гражданским шрифтом и старый славянский шрифт был сохранен только для церковных изданий. Однако отечественной печатной продукции все же еще не хватало для удовлетворения возросших культурных потребностей, поэтому был разрешен беспошлинный ввоз из-за границы книг, таблиц, чертежей и всевозможных предметов художественного обихода.

Важным событием было появление первой русской газеты «Ведомости», издававшейся с конца 1702 года. Информирова читателей о событиях внутренней и международной жизни, газета касалась и вопросов культуры. Так, в одном из первых номеров было напечатано следующее любопытное сообщение: «Повелением его величества московские школы умножаются, и 45 человек слушают философию и уже диалектику окончили. В математической штурманской школе больше 33 человек учатся и добре науку приемлют». Приводимые здесь цифры количества учащихся кажутся нам мизерными. Но нельзя забывать, что это были самые первые годы XVIII века, когда новая система образования только начинала развертываться. Помещая это сообщение, газета преследовала и пропагандистские цели. Она стремилась привлечь общественное внимание к школе, куда поступали еще далеко не всегда добровольно.

В своей культурной политике Петр проводил сознательный курс на «европеизацию» России и сближение с Западом. Многие элементы культуры и образа жизни западных стран, начиная от костюма и прически и до последних научных достижений, он старался перенести на отечественную почву и внедрить в быт и сознание русских людей. Это проистекало отнюдь не из слепого низкопочтения перед всем иностранным. Еще Ключевский заметил, что «сближение с Европой было в глазах Петра только средством для достижения цели, а не самой целью» (78, 214). Заимствовалось далеко не все, но лишь то, что могло быть полезно для страны и способствовать росту ее экономического и политического могущества.

Ряд блестящих побед, одержанных в длительных и тяжелых войнах с Турцией, с Швецией и ее союзниками, поставил Россию в новые отношения к западным державам. Один из виднейших

¹ «Факультет феологии здесь оставляется и попечение о том токмо Синоду предается», — говорится в проекте 1724 года (67, 433).

государственных деятелей петровского времени канцлер Г. И. Головкин говорил по поводу заключения Ништадского мира, закрепившего результаты двадцатилетней Северной войны: «Вашими неусыпными трудами и руководством мы... из тьмы неведения на феатр славы всего света и, тако рекши, из небытия в бытие произведены и в общество политических народов присовокуплены». Россия стала равноправным партнером великих европейских держав, установив с большинством из них постоянные дипломатические отношения, и ни один крупный международный вопрос не мог быть решен без ее участия.

Результатом этого было значительное расширение круга культурных связей. До конца XVII века русское общество знакомилось с образцами западной культуры в основном через посредство Польши, теперь оно получило возможность воспринимать ее непосредственно из первоисточников. Этому способствовали многочисленные поездки русских людей за границу с дипломатическими и деловыми поручениями и длительное пребывание некоторых из них в странах Западной Европы. Оставленные ими дневники и путевые записки весьма показательны для того, как воспринимался европейский образ жизни просвещенными деятелями петровского времени. Мы не находим у них уже той робости или наивного удивления перед чуждым и непонятым, которые постоянно сквозят в рассказах русских путешественников предшествующего столетия. Посланцы Петра внимательно присматривались ко всему, что им удалось видеть за рубежом, и о многом писали с явным одобрением.

Наиболее ранним из документов подобного рода является «Путевой дневник» стольника П. А. Толстого, уже не очень молодым человеком поехавшего в 1697 году в Италию с целью изучения мореходного дела. Круг его наблюдений не ограничивается тем, что было связано с этой главной его задачей. Для нас дневник Толстого представляет особый интерес благодаря тому, что в нем уделяется много места музыкальным впечатлениям. Приезжая в какой-нибудь город, автор не упускает возможности послушать игру на органе и пение хора в католических церквях и иногда специально отправляется туда «на музыку». Толстого поражают размеры и богатство тембров в европейских органах, стройное и величественное звучание огромных по составу хоров и оркестров. Посетив мессу в соборе св. Стефана в Вене (где он задержался по пути в Италию), он записывает: «Во время той обедни музыка играла на разных инструментах зело изрядно, и при игранный музыке вспевали также изрядно зело и согласно, а музыкантов и вспеваков было 74 человека» (150, 325). Еще более грандиозное впечатление произвела на него музыка, «вспеванная и игранная» в рождественский сочельник в соборе св. Марка в Венеции, где «всех спеваков и музыкантов было 130 человек» (150, 517). В неменьшее восхищение приводит его нежное и сладостное пение монашек в женских монастырях Венеции, и он полагает, что «на всем свете такого сладкого пения и согласия нигде не обретается» (150, 549).

Находясь в Венеции во время карнавального сезона, Толстой не мог не заинтересоваться оперой. Он подробно описывает помещение, в котором даются оперные представления, — «палаты... великие, округлые и называют их итальянцы театрум»; «и с единой стороны к тому театруму бывает приделана великая зело длинная палата, в которой чинится опера. В той палате бывают временные перспективы дивные, и людей бывает в одной опере человек по 100 и по 150 и больше...» (150, 546). Надо признать, что, несмотря на незнание им специальной терминологии (сцену он называет просто палатой), Толстой дает довольно точное описание театрального помещения барочного типа с далеко уходящей сценической перспективой, рассчитанного на пышные, ошеломляющие своей грандиозностью постановки.

Интересно сопоставить это описание с отчетом русского дворянина Василия Лихачева о некоей «комедии», показанной во Флоренции в 1660 году в честь послов московской державы. По-видимому, это была также опера. Но Лихачев не уловил никакой связи между отдельными эпизодами действия и ограничился перечислением наиболее поразивших его воображение сценических трюков и перемен. Человек другого поколения и другой культуры, Толстой воспринимает виденное им совершенно иначе. Он знает, что «играют на тех операх во образ древних гисторий», отличает оперу от комедии. Будучи, как это можно заключить из уже приведенных его высказываний, большим любителем музыки, он высказывает свое суждение и о музыкальной стороне опер². Как человек практичный, Толстой интересуется, в какую сумму обходится каждая оперная постановка, и даже приводит эквивалент этой суммы в русских деньгах.

Сын известного боярина-западника XVII века Артамона Сергеевича Матвеева граф Андрей Матвеев, которому было поручено возглавить русскую дипломатическую миссию, направленную в 1705 году в Париж, оставил ряд интересных наблюдений над образом жизни и времяпрепровождением французского аристократического общества. У него встречаются между прочим упоминания и о занятиях музыкой. Так, замечая, что «всей Франции высоких фамилий дети, от самых юностных ногтей, имеют воспитание зело изрядное», Матвеев в числе обязательных предметов обучения называет и упражнения «в танцах и пении и разных музыках» (127, 61—62). «Особливо же, — подчеркивает он, — женский пол высокородных фамилий — изрядством голосов, и игрою музык на всяких разных инструментах, и открытостью любительных своих и добронравных поступок, особливо же ко иностранным — превосходит все европейские народы» (127, 62).

Привлекает внимание и то, что Матвеев пишет об открытых собраниях в аристократических домах — «как по французски называются ассанбле», — «в которые честным из значительных, как

² «...И музыка в тех операх бывает предивная с разными инструментами человек по 50 и больше, которые в тех операх играют...» (150, 546).

из французов, так и из иностранных, особам входить не возбранено... ни встреч, ни проводов там никому не бывает» (127, 63). Именно по образцу этих парижских «ассанбле» были организованы петербургские ассамблеи, установленные в 1718 году по указу Петра.

Один из виднейших русских дипломатов петровского времени князь Б. И. Куракин отмечает подобный же обычай устраивать «осомлеи кумпаниями» в Голландии, где он находился в 1706 году: «в те осомлеи вольно и незнаемому притти и видеть» (54, 156).

Наблюдения Куракина, сделанные в Голландии, Италии, Германии, касаются разнообразных сторон жизни. Интересуясь по преимуществу деловой сферой — торговлей, промышленностью, финансами, кораблестроением, — он вместе с тем внимательно фиксирует все, что относится к правилам европейского аристократического этикета. Встречаются в его путевых заметках упоминания и о музыке. Так, в Риме Куракину пришлось присутствовать на исполнении оратории. Записывая свои впечатления, он прежде всего разъясняет, что такое оратория, определяя ее как «сложение что с виршеми на страсти Христовы, и то поют и с музыкою подобием тем, как бы опера, только она духовная и делается в церквах» (54, 202). Сравнение с оперой свидетельствует о том, что она была уже достаточно хорошо известна Куракину. Как и Толстого, Куракина поразила мощь и грандиозность звучания исполняемой музыки. «...Такой огромной музыке и композиции, — замечает он, — и таких инструментов на свете лучше не можно быть...»

Русские путешественники подробно записывали все свои впечатления не из праздного любопытства. Изучая культуру и быт западных стран, они сопоставляли увиденное здесь с отечественной действительностью и старались подмечать и фиксировать прежде всего то, что, по их мнению, было достойно подражания и заимствования. «Ни князь Куракин, ни граф Матвеев, — пишет известный русский историк, — сочувственно описывая некоторые западные порядки, не указывают прямо на необходимость перенесения тех или других из них в Россию. Но замечательно, что они, особенно Матвеев, останавливаются нередко с особым вниманием на тех самых учреждениях, которые впоследствии введены были Петром, или особенно интересовали его и позднейших прожектеров» (122, 10).

В обширной «литературе проектов» петровского времени одним из примечательных документов являются «Пропозиции» Федора Салтыкова. Автор их побывал в ряде европейских стран, несколько лет прожил в Англии и стал горячим поклонником западного образа жизни. В упомянутом труде он намечает широкий план государственных, экономических и культурных реформ, которые должны были способствовать европеизации России и приближению ее к уровню развитых западных стран. Глава седьмая «Пропозиций» — «О школах и монастырях» — содержит детально разработанный план создания во всех губерниях «академий» — учебных заведений для «дворянских и купецких детей», где они должны

обучаться от шести до двадцатитрехлетнего возраста. Заботясь о подготовке всесторонне образованных людей, владеющих серьезными, основательными знаниями в различных областях науки, Салтыков не забывает и требований «политеса», то есть навыков и умений, диктовавшихся правилами светского обихода. В число обязательных дисциплин для мужских учебных заведений им включаются «мусика, пиктура, скульпсура, миниатура» (149, 23). План обучения в женских школах был значительно скромнее. Он состоял из следующего: «Для домоводств. Читать, писать, цыфири. Для изящества в языках. Французского, немецкого. Для забавы. Пиктуры и миниатуры и преспектиф. Для забавы своей и в компаниях веселого обхождения. Музыке инструментальной и вокальной, сиречь на всяких инструментах и вспевать. Танцовать». К этому Салтыков прибавляет: «Чтоб и женской наш народ уравнился с Европскими государствами равно» (149, 25).

Конечно, далеко не все из того, о чем писали русские наблюдатели, путешествуя по странам Западной Европы, и что Салтыков облек в форму четко изложенных, систематизированных предложений, могло быть осуществлено реально, на деле. Для многого еще не существовало необходимых предпосылок, а кое-что, возможно, и вообще оказалось чуждым и не отвечающим интересам русской жизни. Но западные обычаи, вкусы и представления все больше укоренялись в среде просвещенного русского барства, стремившегося построить собственную жизнь на европейский манер. Замкнутый, обособленный домостроевский быт старой Руси сменялся более открытыми формами жизни, светской непринужденностью и свободой в обращении с людьми своего круга. Утверждаются «людскость, сообщение и великолепие», которые, по словам историка и писателя XVIII века М. М. Щербатова, насаждал в России Петр I.

Правда, эти перемены затрагивали только верхушку дворянского общества. Основная масса населения продолжала придерживаться старых обычаев и жить так, как жили поколения отцов и дедов; блага европейской культуры оставались для нее недоступными. Реформы Петра привели к еще большему обострению противоречия между образом жизни господствующего класса дворян-крепостников и трудящегося народа. «Петр I окончательно оторвал дворянство от народа», писал А. И. Герцен (44, 169). Но и среди значительной части дворянства, особенно провинциального, жившего в отдалении от главных культурных центров, всякого рода новшества, нарушавшие привычный, устоявшийся веками жизненный строй, вызывали резкое осуждение и протест.

Новые виды и формы искусства не всегда попадали на достаточно подготовленную почву, и попытки внедрить их в жизнь русского общества носили порой искусственный характер. Так, фактически не удавшимся оказался опыт создания публичного русского театра в Москве в 1702—1706 годах. Большинство произведений древней русской литературы продолжало жить не только в эпоху Петра, но и позже, находя широкий круг читателей. Не-

которые из них получали, так сказать, официальное признание и неоднократно перепечатывались, другие распространялись рукописным путем. В целом, констатирует советский исследователь, «литературное движение Петровской эпохи, исключая начинания самого Петра, обнаруживает более связей с прошлым, чем выявляет начала новые» (70, III, 30). В портретной живописи начала XVIII века сохранялись заметные признаки «парсунной» традиции, сложившиеся во второй половине предшествующего столетия (68, V, 294). Ряд архитектурных сооружений петровского времени в Новгороде, Вологде и других старинных русских городах выдержан всецело в традициях XVII века. В музыке этого периода достигает наивысшего расцвета пышный барочный стиль партесного многоголосия, в основных своих элементах сформировавшийся по крайней мере за два-три десятилетия до наступления нового века. Возникающие в характеризуемую пору новые жанры торжественного панегирического канта и лирической бытовой песни были во многом связаны со стилистикой духовной псалмы. Что же касается музыки, обслуживавшей потребности светского обихода (главным образом инструментальной), то она была целиком импортированной и несамостоятельной. Традиционные формы и жанры, унаследованные от прошлого, не оставались неизменными, они развивались, частично обновлялись и подчинялись общему духу времени. Но окончательно сбросить оковы старого искусство этих лет еще не могло.

Значение петровского времени для истории русской музыки не столько в оставленных ею безусловных ценностях, сколько в создании необходимых условий и предпосылок для дальнейшего роста и развития. Изменилось отношение к искусству, иными стали его жизненные функции и требования к нему. Освобождаясь от религиозной зависимости, искусство становится светским по духу, и даже те его виды, которые были непосредственно связаны с церковью, испытывают общий процесс «обмирщения» и начинают служить прославлению величия и мощи российского государства. Результаты всех этих сдвигов в полной мере сказались уже в более позднюю пору.

2.

Искусство петровского времени было тесно связано с общими задачами, стоявшими перед государством в его преобразовательной деятельности, и носило в значительной степени прикладной, утилитарный характер. Оно должно было служить прославлению военной и политической мощи страны, пропаганде ее экономических и культурных достижений, распространению научных и технических знаний. Поэтому, например, в области изобразительного искусства особое значение придавалось гравюре как наиболее «мобильному» его виду. Гравированные листы с изображением победоносных петровских баталлий, улиц и площадей строящейся новой

столицы, портретами царя широко распространялись не только внутри страны, но и за рубежом. Пафосом великих свершений и побед проникнута парадно-репрезентативная петербургская архитектура, соединяющая монументальность масштабов со стройной организованностью, простотой и строгостью линий.

Все искусства, включая и музыку, объединялись при проведении официальных государственных торжеств и церемоний, которыми изобиловало царствование Петра I. Особенно пышно обставлялись встречи царя, возвращающегося с победой из военных походов. Эти встречи и после переезда царского двора в Петербург проходили в древней столице русского государства Москве. Подобно римским цезарям, Петр въезжал в город в сопровождении пышного кортежа, приветствуемый восторженными кликами народной толпы, музыкой, колокольным звоном и пушечными залпами. На всем пути следования торжественного шествия воздвигались триумфальные ворота, возле которых делались остановки, произносились хвалебные речи, читались стихотворные панегирики³ и соединенными хорами воспитанников учебных заведений исполнялись специально сочиненные «на случай» песнопения. Ворота украшались надписями на латинском и церковнославянском языках, батальными сценами и аллегорическими скульптурными фигурами, изображавшими персонажей античной мифологии. В архитектуре и декоративном убранстве этих ворот, сооружавшихся по образцу триумфальных арок античности, находит яркое выражение светский дух петровского классицизма. Оформление их было настолько необычным для русских людей, что в печатном описании торжеств, происходивших в 1704 году в связи с отвоеванием у шведов древнерусского города Юрьева (Дерпта) и Нарвы, специально объяснялось, почему — «яко же в прошлых летах» — украшения на воротах взяты «не от божественных писаний, но от мирских историй; не святыми иконами, но от мирских историков или от стихотворцев вымышленными лицами и подобиями...» «Ведати же тебе подобает: яко сия не суть храм или церковь во имя некоего от святых созданная, но политичная, се есть гражданская похвала труждающимся о целости отечества своего...» (126, 95).

С традицией таких торжественных встреч, установившейся со времени первой крупной военной победы Петра в Азовском походе 1696 года, связано возникновение нового жанра приветственного панегирического канта (от латинского *cantus* — пение). Произведения этого рода, создаваемые по определенному поводу, часто содержали в своих текстах конкретные указания на событие, которому они были посвящены. Это позволяет точно установить дату их появления. Так, известен ряд кантов на взятие Шлиссельбурга (1702), Нарвы (1704), Риги (1710).

Обширный цикл кантов посвящен Полтавской победе (1709),

³ При возвращении Петра из Азовского похода 1696 года, думный дьяк А. А. Виниус, как сообщается в описании современников, читал стихотворное приветствие «в трубу», то есть в рупор (27, 347—348).

обозначившей решающий перелом в тяжелой и затяжной войне со Швецией. В них находят отражение и отдельные битвы, и измена Мазепы, и бегство короля Карла XII в Турцию после поражения и разгрома его армии; восхваляется не только сам Петр, но и его наиболее отличившиеся военачальники — А. Д. Меншиков, Б. П. Шереметев.

Эта победа была отпразднована с особой пышностью и торжественностью. Кроме указанной группы кантов были, по личному указанию Петра, созданы «Служба благодарственная... о великой богом дарованной победе над свейским королем Каролом 12 и воинством его содеянной...», а также 12-голосный «Концерт Полтавскому торжеству» Василия Титова (см.: 115). Последние торжества подобного рода состоялись в начале 1720-х годов, в связи с Ништадтским миром (1721), закрепившим победоносный исход Северной войны, и взятием Дербента (1722), отвоеванного у Персии. В печатном отчете о праздновании Ништадтского мира сообщалось, что царь, остановившись в воротах, «на мног час» веселился «трубных и мусикийских гласов и от учащихся отроков различных песней слышанием» (126, 532). Полный текст песни «Кто идет с войском лаврами венчанный» был напечатан отдельным изданием по-русски и по-латыни. Так же были изданы и слова песни «Торжественная паки вам отрада» — «ею же от моря Каспийского с победою над Дербеню и прочие грады возвращающегося августейшего российского императора⁴... в торжественный в его императорский град Москву вхождении приветствовавшие Академия Московская 1722 году декабря 18 дня».

Авторами этих хвалебных песен, воспевавших военные победы Петра, по-видимому, являлись профессоры и студенты Московской духовной академии, на которую возлагалась подготовка описанных торжеств. В текстах панегирических кантов сохраняется еще многое от традиций виршевой поэзии XVII века. Они написаны по правилам силлабического стихосложения и большей частью выдержаны в 11-сложном (иногда 12—13- или 10-сложном) размере с рифмующимися парами строк. Лишь как исключение встречаются более краткие размеры: например, кант «Орле парящи, шведа страшащи» с короткими 5-сложными строками, группирующимися в строфы по шесть, причем первая и вторая, четвертая и пятая строки объединены парной рифмой, а третья строка рифмуется с шестой. В кантах, посвященных Ништадтскому миру и взятию Дербента, применена так называемая сапфическая строфа (11+ +11+11+5).

Влияние религиозной традиции сказывается и в лексике некоторых кантов (особенно начала столетия), и в толковании событий. Победа над врагом приписывается божественному промыслу. Так, в одном из кантов на взятие Шлиссельбурга мы находим такие строки: «Честь богу, слава, яко zde толику Российску орлу дав

⁴ Титул императора, как известно, был присвоен Петру после заключения Ништадтского мира.

силу велику». В кантах «Воспоем песнь нову господеву богу» и «Изми мя, боже» буквально или в несколько перифразированном виде использованы словесные обороты, заимствованные из Псалтыри. Наряду с этим авторы текстов прибегают к образам и сравнениям из античной мифологии или именам героев классической древности. Больше всего таких отголосков античности в кантах 1720-х годов, посвященных заключению Ништадтского мира и взятию Дербента: Петр именуется здесь мужественным Марсом, говорится о том, что с окончанием войны «возвратились Сатурновы веки», в изображаемой неизвестным автором идиллической картине восстановленного мира и всеобщего благоденствия фигурируют и «радостна Церес» (Церера), которая снова «ралом нивы пашет», и лучезарный Феб, и легкие зефиры, и Аквилон, укрощающий свои бури. Наконец следует отметить многочисленные украинизмы и встречающиеся порой элементы народного просторечия.

Пестрота и разнородность языкового и стилистического строя соединяются в панегирической поэзии петровского времени со стандартностью средств. Одни и те же эпитеты и словесные обороты повторяются в различных ее образцах почти без изменений. Сопоставим начальные строки нескольких кантов: «Орле российский, торжествуй со нами», «Орле российский, пусти свои стрелы», «Орле, восплеши крыле, двоеглавный», «Днесь, орле российский, прости свои крыле», «Орле паряще, шведа страшаще»⁵, или: «Радуйся, Россие, радости сказую», «Триумфуй, Россия, воине преславный», «Виват, Россие, именем преславна», «Радуйся, росско земле, ликуй, веселися», «Преславна российскийска земля, веселися», «Веселися днесь, российскийска страна». Можно указать и на другого рода штампы, коренящиеся в религиозной поэзии XVII века: «Воспоем песнь нову господеву богу», «Поем господеву, славно прославная», «Воспойте людие органными гласы».

При всем этом петровская панегирическая поэзия не была лишена известных художественных достоинств. Некоторые ее стороны оказались родственными русской классической оде середины XVIII века (см.: 143).

Тексты кантов иногда очень пространны и содержат развернутый повествовательный элемент или лирические излияния и рассуждения по поводу того или иного события — например, «Изми мя боже, вопиет Россия» С. Яворского, оплакивающий горе и несчастье, которые навлек на свою родину изменник Мазепа. В этом канте 88 стихотворных строк. Превосходит его по размеру кант «Кто идет с войском», состоящий из 92 строк. В то же время встречаются совсем короткие тексты из нескольких строк, содержание которых ограничивается одними славословиями и здравицами в честь царя-победителя. Часто поэтические строфы оканчиваются постоянным рефреном, основанным на многократном повторении слова «виват».

⁵ В образе орла воспевался Петр, что связано с изображением двуглавого орла на государственном гербе России. По аналогичной причине Карл XII шведский уподобляется льву.

Если воспевание воинской славы и героизма русской армии и ее военачальников составляло главное содержание петровских панегирических кантов, то в некоторых из них нашли отражение и другие темы. Создавались канты в честь членов царской семьи — Екатерины, царевича Алексея, по поводу событий придворной жизни (например, на уход Екатерины из дома Меншикова). Они были предназначены для исполнения в более камерной обстановке, хотя стилистически не выделяются никакими особыми чертами (см.: 141, 36—56; 142).

Такое же сочетание стилевой и жанровой разнородности с однообразием выразительных средств и повторением одних и тех же штампованных оборотов мы наблюдаем и в музыке петровских кантов⁶. Преемственная связь с духовной псалмой XVII века сохраняется не только в самых общих признаках, как, например, тип фактуры (трехголосие с преобладанием терцового параллелизма в двух верхних голосах), принципы построения музыкальной строфы, но и в ряде характерных интонационно-мелодических и ритмических оборотов. Вместе с тем музыкальный склад этих кантов впитывает в себя новый круг интонаций, отражающих воинственный дух петровского царствования: это фанфарные ходы мелодии, ритмы марша или торжественного шествия, призывные, восклицательные обороты. Именно они определяют особую броскость, плакатность музыки, рассчитанной на исполнение под открытым небом перед многочисленной толпой народа.

Мелодика панегирических кантов небогата и может быть сведена к нескольким типам, которые подвергаются лишь незначительному варьированию в отдельных образцах. Одним из таких типов являются уже указанные фанфарные обороты с кварттовым ходом на тонику в начале и дальнейшим поступенным движением к терции, а затем квинте лада. В разных ритмических вариантах этот оборот мы встречаем в кантах «Радуйся, росско земле»⁷, «Воспоем песнь нову», «Музы согласно вкупе днесь гласите» (пример 1а, б, в).

Четкая маршевая ритмика и фанфарные ходы мелодии в начальных тактах с имитацией в двух верхних голосах (перекличка двух труб) являются характерными особенностями музыки воинских шествий и парадов. В первом из приведенных примеров

⁶ В отличие от текстов петровских панегирических кантов, многие из которых неоднократно публиковались и в то время, когда они были созданы, и позже, музыка их сохранилась только в нотных рукописных сборниках середины XVIII века. Наиболее полно они представлены в сборнике ГПБ, Q XIV, № 141, датированном 1746 годом (его описание см. в кн.: 129, I, 2). Группа петровских кантов содержится также в сборнике ГБЛ, собр. Ундольского. № 898. Отдельные образцы имеются и в некоторых других сборниках. Музыкальные особенности кантов характеризуются в работах Н. Ф. Финдейзена (192; 193, I, 348—351), Т. Н. Ливановой (95, 222—227), Ю. В. Келдыша (77, 23—31), В. В. Протопопова (115, 205—209). В последнем издании помещено более 20 кантов.

⁷ Н. Ф. Финдейзен связывает появление этого канта с взятием Шлиссельбурга (192, 670), А. В. Позднеев относит его к песням Полтавского цикла (141, 48). Прямых указаний на событие, которому посвящена песня, в тексте нет.

легко заметить прямое сходство с «Преображенским маршем» — одним из типичнейших музыкальных памятников петровского времени. Здесь склад музыки вполне соответствует тексту, восхваляющему победоносную силу русского оружия. Менее отвечает он своему назначению в двух других образцах, где эта ходовая мелодическая формула механически приспособлена к словам иного образно-выразительного характера.

Маршевая поступь ощущается и в канте из Полтавского цикла «Орле паряще, шведа страшще». Основная ритмическая ячейка этого канта напоминает ритм хора «Слався» из «Ивана Сусанина» Глинки, которому сам композитор дал определение «гимн-марш»⁸. Впрочем, это сходство ограничивается только первыми четырьмя звуками, дальнейшее развитие в канте строится на секвенцировании начального мелодико-ритмического оборота (пример 2)⁹.

Тот же ритм мы встречаем во втором построении канта «Аз похваляю отрасль царска крина», на рождение у Петра сына, названного его именем¹⁰. Но музыкальная строфа здесь более развита, квадратность построения нарушается расширением второй половины вследствие троекратного повторения слов «лепо есть зрети». В начале второго предложения появляется знакомый нам уже фанфарный оборот в сопутствующем ему всегда имитационном изложении (пример 3)¹¹.

Другая типичная ритмо-мелодическая формула, встречающаяся в большом количестве петровских кантов, основывается на мерном неторопливом движении в трехдольном размере (чаще всего $3/2$) с преобладанием крупных ритмических длительностей (целые и половинные ноты). Характерные акценты на второй доле такта с дроблением первой доли напоминают ритм полонеза, входящего в начале XVIII века в светский обиход русского дворянского общества в качестве парадного церемониального танца¹². В кантах подобного рода можно видеть отдаленных предшественников того блестящего громкозвучного полонеза, который становится основным видом официально-торжественной придворной музыки в конце столетия¹³.

⁸ На связь глинкинского хора с традицией панегирического канта указывал Б. В. Асафьев: «Финал оперы — всенародный гимн в форме песенно-распевного развитого канта, хорового марша-шестья...» (11, 215).

⁹ В окончаниях обонх разделов, очевидно, должна быть не половинная нота, а целая. При такой поправке музыкальная строфа принимает вид правильного восьмитактового построения, состоящего из двух аналогичных четырехтактов.

¹⁰ После суда над царевичем Алексеем Петровичем в 1718 году малолетний Петр был объявлен наследником престола.

¹¹ ГБЛ, собр. Ундольского, № 898. В сборнике приводится еще один вариант музыки на те же слова, менее убедительный в художественном отношении.

¹² Танцы на ассамблеях делились на церемониальные и английские. Церемониальными считались «польский» и «менуэт», английскими — «англез», «аллеманд», «контрданс» и др. (80, 51).

¹³ Истоки этого типа петровских кантов мы находим в некоторых духовных псалмах, получивших распространение в России еще во второй половине XVII века.

Одним из типичных образцов такого «полонезного» канта может служить «Орле российский, торжествуй со нами», входящий в состав Полтавского цикла (пример 4).

Очень близки к приведенному два других канта из того же цикла — «Преславна российска земля, веселися» и «Царю российский, воине преславный». Во втором из них почти буквально воспроизводится та же ритмическая структура. Полонезный ритм лежит и в основе кантов «Свете пространый, виждь и удивися» на взятие Шлиссельбурга и «Торжественная паки вам отрада» на победу под Дербентом, имеющих между собой явно выраженное музыкальное сходство.

Любопытным примером взаимодействия разных песенных жанров является кант «Днесь лва гордыни конец приближися», в первых тактах которого звучит чрезвычайно распрощанная попевка народного склада, встречающаяся во многих образцах городской бытовой песни XVIII века, а также в некоторых духовных псалмах. Но благодаря ритмической трансформации она меняет свой жанровый и образно-выразительный облик, приобретая черты торжественного, размеренного полонеза-шестивия. Для сравнения приводим начало шуточной песни «Щиголь тугу мает» (пример 5а, б)¹⁴.

В некоторых кантах Полтавского цикла присутствует сатирический элемент. Таковы, например, «Бежит, бежит, но не весть камо убежати» или «Увы, увы, рече ах, ах Мазепа», в которых высмеивается трусость изменника Мазепы, бежавшего после разгрома шведских войск вместе с королем Карлом XII в Турцию. Музыка их основана на пародировании типичных выразительных средств панегирического жанра. Первый из названных кантов по интонационному строю и форме изложения очень близок к торжественному «прославительному» канту «Мы же днесь вопием, радостно сице рцем», так что их можно рассматривать почти как два варианта единой общей основы. Но замена мажора параллельным минором и некоторые изменения мелодико-ритмического рисунка придают одинаковым приемам совершенно различную выразительную окраску. Для обоих кантов характерна своеобразная мелодическая остинатность, в основе которой лежит многократно повторяемая в разных ритмических вариантах интонация восходящей секунды. При транспозиции из мажора в минор большая секунда превращается в малую и передает не восторженные хвалебные кличи, а бессильные жалобы и стонания предателя, пытающегося спастись бегством (пример 6а, б).

В сборнике ГБЛ № 898 эти два канта помещены рядом. Возможно, что они были задуманы как одно целое и представляли собой небольшой цикл. Таким же образом объединяются пародийно-сатирический кант «Увы, увы, рече ах, ах Мазепа» и следующий за ним кант «Мы же вопием, велегласно рцем», постро-

¹⁴ Т. Н. Ливанова называет этот оборот по первой строке песни «попевкой Щиголя». См. главу «Песня в рукописных сборниках» в настоящем томе.

енный целиком на ликующих возгласах и восхвалении доблестей Петра.

Особую группу составляют «виваты» — приветственные формулы, заменяющие старинное многолетие, составлявшее часть религиозного ритуала¹⁵. Иногда они входили в состав кантов с развернутым поэтическим текстом в качестве припева, повторяющегося в конце каждой строфы (например, «Торжественная паки вам отрада», «Триумфуй, Россия, войне преславный»). Но виваты составляют и небольшие самостоятельные композиции, обладающие известной музыкальной законченностью. Как правило, они строятся на фанфарных ходах мелодии с применением имитационных средств и приемов ритмического варьирования, позволяющих разнообразить многократное повторение одного краткого оборота. Вот образец такого вивата, в котором фанфарная мелодика соединяется с полонезным ритмом (пример 7).

В некоторых виватных композициях проявляются элементы концертности. Таковы, например, виртуозные рулады двух верхних голосов, чередующиеся с краткими возгласами трехголосного тутти (пример 8). Развернутая каденция на словах «эт бене виват» придает завершенность всему построению.

Составляя неотъемлемую часть пышных и величественных петровских празднеств, канты и виваты занимали строго определенное место в их общей «драматургии», всегда очень продуманной и тщательно разработанной во всех деталях. Порой, как заметил Н. Ф. Финдейзен, группы кантов объединялись в более крупные построения, обладавшие известной внутренней цельностью, и составляли некое подобие хоровой кантаты (192, 675).

В официальных государственных торжествах петровского времени участвовала и инструментальная музыка. Помимо обязательных при всяких парадных случаях труб и литавр использовались разнообразные инструментальные составы. Так, во время торжественной встречи Петра в Москве после взятия Шлиссельбурга, по сообщению голландского живописца и путешественника И. Корба, «лицевые стороны домов, находящихся по соседству с триумфальными воротами, также все увешаны были коврами и украшены изображениями, а на вислых крыльцах их развевались флаги лент, стояли музыканты и гремела музыка на всевозможных инструментах, которым подтягивал и орган, что все производило гармонию чрезвычайно приятную» (163, 93). А историк петровского царствования И. И. Голиков, описывая грандиозное празднество в честь Полтавской победы, отмечает, что «в воротах и во всех полках» слышны были «звук барабанов, литавр», «играние на трубах и других инструментах» (47).

Эти свидетельства указывают на то, что уже в первом десятилетии XVIII века инструментальная музыка в России была достаточно широко развита.

¹⁵ Многолетия не были полностью вытеснены из государственного церемониала. Наряду с «виватами» царя приветствовали и пожеланиями «многая лета», и возгласами «Осанна», и даже «Кирие элейсон».

После Азовских походов 1695—1696 годов Петр приступил к проведению военной реформы, целью которой было создание новой регулярной армии европейского образца. По установленному порядку каждый полк должен был иметь оркестр, состоявший из труб, литавр и гобоев. Если в первое время эти оркестры формировались главным образом из иностранцев, взятых по найму на государственную службу или захваченных в плен¹⁶, то вскоре появились и свои отечественные кадры музыкантов. «Каждый полк, — сообщает Я. Штелин, — получил свой немецкий хор гобсистов, капельмейстера и к каждому из них было придано для обучения определенное количество русских солдатских детей. Благодаря такой мудрой организации в непродолжительный срок новые полки его увеличивающейся армии снабжались и музыкальными рекрутами, из которых если еще не получали своих капельмейстеров, как это теперь заведено, то во всяком случае набирали определенное количество гобоистов»¹⁷ (199, 76).

В 1702 году в одном только гвардейском Преображенском полку насчитывалось 40 барабанщиков и 32 флейтиста. Почти столько же музыкантов было в Семеновском полку. Численность отдельных оркестров была невелика и не превышала 10—12 человек, но в особо торжественных случаях несколько таких групп соединялось в один большой сводный оркестр.

Не исключено, что инструментами сопровождалось и пение хора, исполнявшего приветственные канты¹⁸. Этим можно объяснить чисто инструментальный склад музыки некоторых кантов и особенно виватов. Выше приводились образцы фанфарных обротов с имитациями в верхних голосах, напоминающими перекличку двух труб, и типично «трубных» рудад в распеве слова «виват». Возможно, что строфы таких кантов чередовались с инструментальными эпизодами аналогичного характера. Прообразом кантов маршеобразного типа могли быть те самые марши, под звуки которых двигались колонны войск, возвращаясь с победой в древнюю русскую столицу.

Инструментальная музыка придавала особый блеск и великолепие петровским торжествам, подобных которым не знала старая Русь. Легко можно себе представить, что эта блестящая громогласная музыка в сочетании с невиданной пышностью оформления и внушительностью самого действия приводила зрителей, как пишет Голиков, «в несказанное удивление, или паче в некий род исступления».

¹⁶ О количестве иностранных музыкантов в России в начале XVIII века можно составить приблизительное представление по тому, что во время Полтавской битвы было захвачено в плен более 120 трубачей, гобоистов, флейтистов, литавристов и барабанщиков, а для доставки трофейных инструментов потребовались 54 фуры (110, 18).

¹⁷ Под «гобонстами» автор, по-видимому, подразумевает всех исполнителей на духовых инструментах.

¹⁸ Такое предположение высказала Т. Н. Ливанова, опираясь на свидетельства современников (95, 227).

Музыка сопровождала не только официальные государственные торжества петровского времени, но и всякого рода развлечения, увеселительные прогулки, маскарады и т. д., которые получили особенно широкое распространение в Петербурге после того, как он стал столицей русского государства и многие представители высшей знати перебрались в него на постоянное жительство. Без музыки не обходилось ни одно празднество. Во время гуляний в садах и парках, водных прогулок по Неве и Финскому заливу в роскошно убранных и иллюминированных судах звучали трубы и валторны с литаврами. Эти же инструменты оповещали о важных событиях государственной жизни. В кругу столичной аристократии принято было встречать почетных гостей звуками приветственных фанфар. Под окнами высокопоставленных лиц в день их рождения и именин или по каким-нибудь особым поводам устраивались серенады. Музыка была необходима и для сопровождения танцев на балах и ассамблеях (см.: 55; 193, I, 351—364).

Помимо военных оркестров существовал ряд инструментальных коллективов, обслуживавших потребности светского общества. В придворном оркестре Петра кроме трубачей, валторнистов и одного «политаврщика» числилось еще девять музыкантов-исполнителей на деревянных духовых и струнных инструментах (98, 166)¹⁹. Этот оркестр не только сопровождал царя в походах, но играл также во время придворных празднеств и развлечений. Личный оркестр был и у царицы. По отзыву иностранного наблюдателя, в его составе было «много хороших немецких музыкантов» (55, I, 36). Для участия в балах и ассамблеях привлекались и военные оркестры, содержавшие иногда не только духовые, но и струнные инструменты (199, 77).

Собственными капеллами обзаводились многие из представителей столичной аристократии. Так, во время увеселительного катания по Неве, устроенного царем в один из июльских дней 1721 года, по словам Берхгольца, «почти все вельможи имели с собою музыку» (55, I, 75). В большинстве случаев такие домашние капеллы состояли из нескольких труб и валторн, которые могли играть несложные образцы «столовой» и «охотничьей» музыки. Но были и более крупные составы, способные исполнять серьезный музыкальный репертуар. В Петербурге славился оркестр Меншикова. Берхголец, сообщая о парадном приеме в доме этого всеильного вельможи, пишет: «Во время обеда сперва раздавались трубы и литавры, потом явились инструментальная, а наконец и вокальная музыка, исполняемая княжескими певчими» (55, II, 217). Меншиковский оркестр играл и в других петербургских домах. Пользовался известностью оркестр петербургской красавицы княгини М. Ю. Черкасской, урожденной Трубец-

¹⁹ В составе личного оркестра Петра, как устанавливает другой исследователь, было 16 человек (94, 410).

кой²⁰, которая сама была хорошей музыкантшей, пела и играла на клавесине. Ее муж, высокопросвещенный человек европейского склада и видный государственный деятель князь М. Я. Черкасский тоже любил музицировать²¹. Есть сведения о существовании домашних оркестров у адмирала Ф. М. Апраксина, графа Г. А. Строганова. Постоянным организатором всякого рода музыкальных развлечений в столице был генерал-прокурор П. И. Ягужинский, сын литовского органиста, сделавший головокружительную карьеру при дворе Петра I. Судя по отзывам современников, он был образованным музыкантом, неплохо играл на клавесине и иногда давал нечто вроде маленьких концертов в петербургских салонах.

Инструментальная музыка культивировалась и в учебных заведениях, в том числе в духовной академии, о чем свидетельствует одна из записей Берхгольца, рассказывающая о состоявшемся в 1724 году в Заиконоспасском монастыре, где помещалась академия, диспуте между представителями иноверного и русского духовенства: «Приезд наш приветствован был звуками труб и литавр, а когда все присутствовавшие сели по своим местам, респондент, монах и профессор богословия начал говорить речь на русском языке, по окончании которой позади кафедры заиграла довольно хорошая музыка» (55, IV, 45—46). Под «музыкой» здесь, как и в других местах, подразумевается музыка концертного типа, в отличие от приветственных фанфар, исполнявшихся трубами и валторнами, к которым иногда присоединялись еще литавры.

Со своим штатом музыкантов приезжали в Петербург и некоторые иностранные представители. Хорошая инструментальная капелла была у австрийского посланника графа Кинского. После отъезда Кинского на родину в 1722 году его музыканты вместе с руководителем капеллы Иоганном Гюбнером перешли на службу к находившемуся в Петербурге вместе со своим двором герцогу Голштинскому²², имевшему собственную группу инструменталистов. В результате объединения этих двух коллективов образовался достаточно большой по тем временам оркестр из 20 человек.

В состав оркестра входил ряд сильных, высококвалифицированных музыкантов, среди них скрипачи братья Иоганн и Андреас Гюбнеры, виолончелист Иоганн Ридель, валторнист Фердинанд Кёльбель, с успехом выступавший в Вене и других европейских

²⁰ «У нее свой оркестр, состоящий из десяти довольно хороших музыкантов» (55, I, 156). Это число было, по-видимому, обычным для домашних оркестров русской знати в начале XVIII века.

²¹ Берхголец так характеризует его: «Он кавалер очень приятный и любезный, много путешествовал, хорошо образован, знает основательно языки французский и итальянский и, как говорят, сверх того еще отличный музыкант» (55, IV, 101).

²² К. Ф. Гольштейн-Готторпский искал у Петра поддержки своих претензий на шведский королевский престол. Уже после смерти Петра он женился на его дочери Анне Петровне.

столицах. По инициативе Ягужинского оркестр еженедельно по средам давал концерты в доме голштинского посла, тайного советника Г. Ф. Бассевича, которые привлекали многих представителей петербургской знати. В числе посетителей этих музыкальных сред Берхгольц называет молодого графа М. Г. Головкина — сына петровского канцлера, одного из виднейших русских дипломатов того времени А. И. Остермана, барона Строганова. «Все они, — замечает он, — с большим вниманием слушали музыку» (55, II, 210). В репертуаре оркестра были произведения наиболее известных тогда европейских композиторов: Телемана, Кайзера, Фукса, Корелли, Тартини и др. (199, 78).

В музыкальных собраниях у Бассевича можно видеть первые ростки концертной жизни в России, хотя эти вечера были доступны для очень ограниченного круга «избранной» публики. Оркестр герцога Голштинского привлекался и к участию в придворных торжествах. Так, в день коронации Екатерины I во дворце, как сообщает Берхгольц, играл «большой оркестр, состоявший из сорока с лишком музыкантов, под управление герцогского первого скрипача Гюбнера...» (55, IV, 41)²³. В 1727 году герцог вместе со своим двором покинул Россию, а его капелла в полном составе перешла на русскую придворную службу и осталась в Петербурге.

Развивавшийся в кругах просвещенного русского дворянства вкус к европейской концертной музыке уживался с интересом и любовью к традиционным формам народного искусства. Народная песня на протяжении большей части XVIII века еще продолжала жить в быту господствующего класса, ее охотно слушали и пели не только в дворянских усадьбах и городских особняках, но и при дворе, о чем говорят как свидетельства современников, так и записи в рукописных песенниках, предназначенных для личного домашнего употребления²⁴. Любопытна в этом отношении дневниковая заметка Берхгольца о том, как однажды у герцога Голштинского после ужина все присутствующие начали петь песни «Stopotski postolisku» и «Pobora qodilla» (55, I, 179). В таком искаженном иностранном написании Берхгольц передает названия двух чрезвычайно популярных тогда песен «Чарочки (или стопочки) по столику похаживали» и «По бору ходила». Конечно, приближенные немецкого курфюрста могли узнать эти песни только в том кругу, в котором им приходилось вращаться во время пребывания в российской столице.

Модным среди русского дворянства в начале XVIII века становится искусство украинских бандуристов. Штелин пишет по этому поводу: «Раньше они в большом количестве прибывали в Москву и Петербург, где поступали домашними музыкантами или

²³ По-видимому, это был сводный оркестр, в состав которого вошли также музыканты из личного штата царицы, так как оркестров подобной численности в России начала XVIII века не существовало.

²⁴ См. главу «Песня в рукописных сборниках».

бандуристами в дома именитых господ и должны были петь и играть за столом и, кроме того, обучать на этом инструменте тех из крепостных слуг, которые обнаруживали способности к музыке» (199, 73).

Искусством украинских бандуристов увлекались многие представители дворянской элиты петровского времени, их приглашали в самые изысканные столичные салоны. У нас есть сведения об исполнении украинскими музыкантами народных песен в домах княгини М. Ю. Черкасской, князя Д. Кантемира, слывших тонкими ценителями серьезной европейской музыки, и др. Большое количество песен из репертуара этих бандуристов вошло в быт русского общества и оставалось популярным до конца столетия.

Наряду с народной песней, русской и украинской, продолжавшей бытовать повсеместно, вплоть до высших общественных слоев, в первой четверти XVIII века возникает светская лирическая песня «книжного», литературного типа. Эта песня хотя и соприкасалась с народной, а иногда и прямо заимствовала у нее те или иные элементы поэтического и музыкального строя, но в целом была продуктом иной культуры и общественной среды. В основном это песни любовного содержания. «... В петровское время, — замечает в этой связи Д. Д. Благой, — мы присутствуем при первом зарождении поэзии сердца, интимной любовной лирики (речь идет о книжной поэзии — в народном творчестве любовная лирика существовала уже издавна)» (25, 59).

Поэзия эта была песенной и не существовала сама по себе, вне связи с музыкой. В отличие от виршей, то есть стихотворных произведений чисто книжного характера, стихи этого рода создавались в расчете на то, что их будут петь, а не читать или декламировать. Имена их авторов остаются для нас неизвестными. Так же как и духовные псалмы или панегирические канты, песни этого нового жанра были в своей массе анонимными. Иногда их слова сочинялись известными поэтами, не считавшими, однако, нужным ставить под ними свою подпись. Антиох Кантемир признавался в одной из своих стихотворных сатир:

Довольно моих поют песней и девицы
Чистые и отроки, коих от денницы
До другой невидимо колет любви жало.

Но до сих пор не удалось установить принадлежность ему ни одной из песен, зафиксированных в рукописных сборниках. Сам поэт в зрелые годы признавался, что он бесполезно растратил свои «дни золотые... пища песни тые».

Д. Д. Благой полагает, что авторами песен этого рода были, «в противоположность ученым монахам-виршеписцам, люди чаще всего светские, близкие ко двору...» (25, 60). А. В. Позднеев раскрыл акростиhi ряда лирических песен петровского времени, в которых зашифрованы имена видных представителей столичного аристократического общества. Среди них мы встречаем имя «княгини Марии Юрьевны» — уже упоминавшейся нами любими-

тельницы музыки, хозяйки известного петербургского салона М. Ю. Черкасской²⁵. Впрочем, по мнению Позднеева, «трудно предполагать, что эту песню сочинила она сама...» (141, 86). Он считает, что подобные песни-акrostихи слагались по заказу учениками Славяно-греко-латинской академии. Вместе с тем Позднеев не оспаривает, что образованные женщины из круга высшей петровской знати могли писать стихи, и даже делает попытку установить принадлежность группы песенных текстов некой «талантливой поэтессе», творчество которой приходится на первую четверть XVIII века (141, 79—85; 138).

Образцы песенной лирики петровского времени сохранились в рукописных сборниках 30—40-х годов, в которые записывалось все, что звучало в быту и составляло обычный репертуар домашнего пения на досуге. Содержание этих сборников разнообразно: наряду с лирическими песнями «книжного» типа они включали и духовные psalмы, и песни народного происхождения или близкие к народным. В некоторых сборниках встречаются также панегирические канты. Смешиваясь со всеми этими видами песенного творчества, лирическая песня, возможно, подвергалась известному изменению и приобретала новые черты. Как и другие жанры, представленные в рукописных сборниках, она приводится здесь в трехголосном изложении того типа, который установился уже в духовной psальме XVII века. Но первоначально эта песня была, по-видимому, сольной и исполнялась в сопровождении клавесина или какого-нибудь другого из инструментов, принятых в светском обиходе того времени (бандура, столовые гусли). Переходя в рукописные сборники, она становится тем, что в немецкой литературе определяется словом «Gesellschaftslied», то есть песней, предназначенной для исполнения в небольших дружеских кружках хором или ансамблем из нескольких певцов.

К новым песенным жанрам, возникающим в начале XVIII века, относятся также застольные песни, воспевающие хмельное веселье и разгул, песни о морских путешествиях, так называемые «навигатские»²⁶. Среди последних особенно выделяется яркой образностью поэтического текста песня «Буря море раздымает», которая вошла во многие рукописные сборники середины столетия и вызвала ряд подражаний. Сохранились и сатирические песни, в содержании которых легко угадываются типичные приметы петровского времени (например, «На горах кронштадтских ходил инженер»). Эти песни зарождались и бытовали в иной социальной среде, чем любовная лирика, что определяет и особенности их музыкально-поэтического склада. Они в известном смысле проще и демократичнее, ближе к народным истокам, чем лирическая песня, часто использовавшая общеупотребительные мелодико-ритми-

²⁵ Песня «Какая скорбь меня ныне снедает», наиболее ранний список которой относится к 1724 году.

²⁶ В рукописном сборнике ГИМ, собр. Щукина, № 554 представлены 34 «навигатские» песни. Сборник относится к 70-м годам XVIII века, но, по мнению Позднеева, это копия более раннего сборника 20-х годов (139, 354).

ческие формулы салонных европейских танцев, которые входили тогда в быт господствующих классов русского общества. Однако в дальнейшем это различие сглаживалось, происходил известный взаимообмен, и галантная светская лирика начала века становилась достоянием средних слоев городского населения, среди которых она по преимуществу бытовала.

4.

Значительное место занимала музыка в театре петровского времени. Образцы ее до нас не дошли, но ремарки в текстах пьес, свидетельства мемуаристов и некоторые другие документы дают представление не только о широте ее использования, но отчасти и о самом характере театральной музыки.

Публичный театр, который был открыт в 1702 году в специально выстроенной для него на Красной площади «комидийной храмине», не пользовался успехом у московской публики и просуществовал всего около четырех лет (см.: 28). В 1708 году был создан театр в Петербурге, в доме младшей сестры Петра царевны Натальи Алексеевны (см.: 196), но в отличие от московского он носил замкнутый придворный характер и был доступен лишь для узкого круга высокопоставленных лиц. Более широкое значение имел школьный театр, получивший распространение в России с начала XVIII века. Во многих учебных заведениях Москвы, Петербурга и других русских городов поощрялось занятие театральной искусством и силами учащихся ставились пьесы преимущественно религиозного характера²⁷. Особый интерес вызывали спектакли Московского хирургического госпиталя (как называлась основанная в 1708 году медицинская школа), воспитанники которого бывали часто не только актерами, но и авторами исполнявшихся ими пьес.

Руководитель немецкой труппы, выступавшей в московском театре на Красной площади, Иоганн Кунст хотел познакомить русскую публику с оперой, но ему не удалось выполнить это намерение. Приехав в Москву, он жаловался на то, что уполномоченные царем люди не дали ему достаточного срока, чтобы подыскать «таких комедиантов, иже искусны в малых операх, сиречь в поючих действиях...» (185, I, XXXIX)²⁸. Для сопровождения спектаклей был создан оркестр, насчитывавший около 20 человек, в котором партию *basso continuo* исполнял органист (163, 104)²⁹.

Некоторые пьесы из репертуара Кунста очень близки к опере барочного типа. В этом отношении особый интерес представляет

²⁷ Есть сведения о существовании школьных театров в Ярославле, Новгороде, Пскове, Смоленске, Твери, Ростове, Тобольске, Иркутске и др. городах (см.: 52).

²⁸ Под «малыми операми», очевидно, подразумеваются произведения типа сингшпиля.

²⁹ В дальнейшем, как замечает Л. И. Ройzman, орган в театральном оркестре не применялся и его заменил клавесин.

пьеса «Сципио Африкан, вождь римской и погубление Софонизбы, королевы Нумидийская» (см.: 185, II). В тексте пьесы есть ряд эпизодов, обозначенных словом «ария». Стихотворная структура их аналогична строению текста в итальянской *aria da capo* (две строфы, состоящие из четырех строк каждая), и, что особенно важно, они не носят характера механических вставок, а органически связаны с ходом драматического действия. Как и в итальянской *aria da capo*, эти «арии» представляют собой «лирические остановки», дающие возможность действующим лицам излить свои чувства. В сохранившемся тексте пьесы они распределены неравномерно, и, например, в главной женской роли Софонизбы их вообще нет. Вероятнее всего, это было вызвано необходимостью приспособления к наличному составу труппы.

Большое количество вокальных номеров содержится также в «Комедии о Франталпее, короле эфирском, и Мирандоне, сыне его, и о прочих» (см.: 28). Заключительная сцена этой пьесы построена по типу французского водевиля или немецкого зингшпиля: все действующие лица выходят здесь поочередно и поют куплеты³⁰.

Из других пьес репертуара Кунста останавливает на себе внимание «Честный изменник или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его». В основе этой пьесы, как установлено П. О. Морозовым (113, 238), лежит «трагическая опера» итальянского драматурга и либреттиста XVII века Дж. А. Чиконьини «Предательство во имя чести, или Наказанный мститель» («Il tradimento per l'onore, ovvero il vendicatore pentito»). Не исключено, что и названные выше произведения были задуманы как оперы и только в силу обстоятельств превращены в драматические пьесы с музыкой.

Театр царевны Натальи Алексеевны в Петербурге тоже был в значительной степени музыкальным. Спектакли сопровождался оркестром из 16 человек, причем все игравшие в нем музыканты, так же как и актеры, были русские. Подробнее судить о том, какое место занимала музыка в репертуаре театра, не представляется возможным, так как ставившиеся в нем пьесы не дошли до нас полностью и сохранились только списки ролей. Но примечательно, что пьеса «Артакеркс» именуется «драмой на музыке», как первоначально называлась в Италии опера (*dramma per la musica*).

Один из иностранных наблюдателей, ганноверский резидент Ф. Х. Вебер, сообщая некоторые сведения об этом театре, отмечает в своих записках: «В то же время заведены оперы и комедии и изысканы денежные на них средства, хотя сам царь так же мало находит удовольствия в этих зрелищах, как и в охоте» (64, 1424). Конечно, трудно себе представить, что во втором десятилетии XVIII века в России могла существовать опера в настоящем смысле слова. Вероятно, Вебер называет так дра-

³⁰ Первоначально зингшпилями назывались именно такие песенные сцены, часто вставлявшиеся в спектакли немецких странствующих трупп.

матические пьесы с музыкой, иногда приближавшиеся к опере по обилию и развитости музыкальных номеров. Но знаменательно, что уже в петровское время возникает мысль о придворном оперном театре, которая была осуществлена только в середине 30-х годов, когда в Петербург приехала первая итальянская оперная труппа во главе с Ф. Арайей. Хотя Петр не питал личной склонности к музыке и театру, он поддерживал эту мысль из соображений государственного престижа, так как опера являлась обязательной принадлежностью придворного церемониала во всех абсолютных монархиях. Среди петровской знати были люди, имевшие возможность познакомиться с оперой в Италии и других европейских странах, и им также, вероятно, казалось заманчивым иметь собственный оперный театр в столичном городе.

В школьной драме применение музыки было строго регламентировано правилами этого жанра. Один из виднейших авторов и теоретиков школьной драмы на Украине и в России Феофан Прокопович писал в своем трактате «De arte poetica»: «Хор есть танец, приноровленный к пению; но под словом танец не разумей здесь только веселое движение тела, происходящее от душевной резвости, что едва ли допускается трагедией, но какое бы то ни было художественное и стройное шествие и жесты лиц, приноровленные к тому, что поется. В хоре может быть вдруг много лиц, но все они принимаются за одно, потому что одно запеваёт, все же остальные только движутся или все вместе поют и делают одно и то же. Хор всегда полагается по окончании действия и означает перемену вещей и превратности судьбы» (цит. по: 113, 373).

Как видно из этой цитаты, пение хора сопровождалось в школьной драме согласованными ритмическими движениями или пантомимой. Хоры, которыми завершалось каждое действие, находились, как выражается Прокопович, «вне акта вымысла» и не были непосредственно связаны с развитием драматургической фабулы. В них давалась оценка событий, изображаемых на сцене, высказывались суждения о тех или иных поступках действующих лиц.

Хор радовался или скорбел, приходил в ужас или умилялся, оплакивал или прославлял героев драмы. Иногда на сцене показывались немые картины, содержание которых пояснялось хором. Прокопович рекомендовал пользоваться этим приемом для изображения слишком грубых и жестоких сцен, могущих производить отталкивающее впечатление на зрителей, или показа «таинств святой нашей веры».

В практике школьного театра роль музыки не ограничивалась этими предписаниями и была очень разнообразной. Наряду с хоровым пением мы встречаем в школьных драмах сольные вокальные эпизоды, непосредственно включавшиеся в самый ход действия. Применялась и инструментальная музыка (см.: 132).

Тематика пьес школьного театра носила по преимуществу религиозный характер и была связана главным образом с сюжетами Священного писания или агиографической литературы. Вместе

с тем школьная драма петровского времени откликалась и на события текущей жизни, обращалась к сюжетам из исторического прошлого России, трактованным с позиций современных идей и интересов. К таким произведениям принадлежит «трагедокомедия» Феофана Прокоповича «Владимир», содержащая явные аллюзии на некоторые стороны российской действительности петровского времени³¹. «Обращенная в далекое прошлое пьеса Прокоповича... — замечает Н. К. Гудзий, — живо перекликалась с современностью, и реформаторская деятельность Владимира, протекавшая в борьбе с врагами новой веры, исторически ассоциировалась с преобразовательной деятельностью Петра I и с его борьбой с защитниками старины, преимущественно с консервативным духовенством» (70, III, 164).

В пьесе Прокоповича есть довольно большое количество эпизодов, предназначенных для пения. Хоры торжественного хвалебного склада, в которых воспеваются величие и мощь Киевской державы, по строю речи и приемам поэтического изложения близки некоторым духовным псалмам и панегирическим петровским кантам.

Эти хоры написаны 13-сложным силлабическим стихом, применявшимся обычно в «высоких» поэтических жанрах. Иной характер носят пародийные комические хоры языческих жрецов, в которых используются более краткие и простые размеры, порой с ясно ощутимыми элементами тоничности (например, правильный трехстопный дактиль в хоре из второго действия: «Аде! На помощь восстани,/Спешно твои двигни брани»). Аналогию им мы находим в народных песнях шуточно-сатирического типа с их ритмической живостью и остротой. Вопреки тому, что писал сам Прокопович о недопустимости танца в трагедии, подобного рода хоры соединяются у него иногда с пляской. В одном из эпизодов его пьесы авторская ремарка прямо указывает: «Идоле со жрецами, поюще, скачут». Таким образом в сопоставлении различных песенных жанров находит выражение основной драматургический конфликт пьесы.

В Москве школьный театр пытался культивировать Симеон Полоцкий еще в 70-х годах XVII века. Но его пьесы, относящиеся к жанру школьной драмы, остались для своего времени эпизодическими явлениями и у нас нет точных и достоверных сведений об их сценической постановке³². Систематическое развитие этот вид театрального искусства получает с 1701 года, когда в Московской духовной академии (Славяно-греко-латинская академия) была поставлена пьеса на сюжет евангельской притчи о бедном Лазаре и богаче. В 1702 году появилась «Рождественская драма» Д. С. Туптало, известного под именем Дмитрия Ростовского, которая была, по-видимому, тогда же исполнена в основанном им в Ростове «училище латинском и греческом».

³¹ Поставлена в Киево-Могилянской академии в 1705 году.

³² О роли музыки в пьесах Симеона Полоцкого см. т. 1 настоящего издания.

Это произведение особенно интересно для нас тем, что оно содержит ряд эпизодов, предназначенных для пения (они выделены в тексте ремаркой «пение»). В соответствии с правилами школьной драмы эти эпизоды, как правило, завершают сцены. По характеру они близки духовной псалме XVII — начала XVIII века, а в отдельных случаях даже не сочинены автором «Рождественской драмы», а заимствованы из круга бытовавших тогда религиозных песен. Такую вставку представляет собой хор из третьей картины «Ангел пастырем вестил: Христос ся вам народил», являющийся не чем иным, как вариантом чрезвычайно популярной псалмы польского происхождения, записи которой мы находим уже в наиболее ранних русских рукописных песенниках второй половины XVII века (см. в т. 1 настоящего издания). Иногда Дмитрий Ростовский создает свободные парафразы на тексты известных псалмов. Например, в хоре «Ныне весь мир да играет: Дева я Христа раждает» из четвертой сцены (с ремаркой: «Пение в вертепе») есть много совпадений с псалмой «Христос с девы ся раждает», также относящейся к старейшим образцам этого жанра. Сцена Ирода с тремя царями, идущими на поклон к младенцу Христу, перекликается с песней «Шедше трие цари» и некоторыми другими рождественскими псалмами. Вместе с тем среди хоров «Рождественской драмы» есть и такие, которые были самостоятельно сочинены Дмитрием Ростовским и уже впоследствии вошли в бытующий песенный репертуар. К ним относится патетическое *lamento* «Глас слышен в Раме Рахили рыдаше», исполняющееся в пьесе дважды — в конце восьмой и десятой картин³³. Эта песня встречается в ряде рукописных сборников середины XVIII века, но отсутствует в более ранних песенниках.

Дмитрию Ростовскому некоторыми авторами приписывалось и сочинение музыки к песням религиозного содержания (14, 271). Однако более вероятно, что он не сочинял, а подбирал напевы к своим текстам из бытующих мелодий того же жанра. В написанной им ранее «Комедии на успение богородицы» над текстом хора «Что творим челоvenceы» есть ремарка: «Нота: „Ах что творим“». Имеется в виду псалма, по-видимому, достаточно хорошо известная в то время, бывшая у всех на слуху.

Можно полагать, что в «Рождественской драме» применялась и инструментальная музыка. На участие инструментов прямо указывает текст хора из сцены разгульного пиршества у Ирода: «Ио! Ио! Восклидайте, /Ирода увеселяйте! /Воскликните сладки гласы, /Златые бо имат часы. /А Ионе, бий у струны!»

В пьесах, исполнявшихся учащимися Московской медицинской школы (Хирургического госпиталя), школьная драма лишается свойственной ей религиозно-морализующей окраски и приобретает чисто светский характер. Часто она содержала непосредственные отклики на те или иные знаменательные события общественной

³³ Как отмечает В. Н. Перетц, всякого рода плачи были излюблены в школьной драме на Украине и в Москве (см.: 132, 89).

и политической жизни. Так вскоре после возвращения Петра из персидского похода, в 1723 году состоялось «представление комедии», специально сочиненной на этот случай и поставленной учениками-медиками (см.: 195). Сохранился текст пьесы «Слава российская», поставленной годом позже в связи с коронацией Екатерины I (см.: 180). Сочиненная воспитанником госпиталя Федором Журавским пьеса написана по правилам школьной драмы, но вместо христианских святых в ней действуют олицетворенные доблести (Истина, Мудрость, Мужество, Слава) и персонажи античной мифологии — Марс, Афина Паллада. Есть в ней и обязательные хоры, обозначенные латинским словом *cantus*. Поэтический строй их очень близок панегирическому канту. Мы встречаем здесь те же эпитеты, сравнения, характерные словосочетания, например: «Триумфуй преславно / Над врагами главно», «Триумфуй безмерно / Днесь неллицемерно» (ср. «Триумфуй Россия, войне преславный»); «Россия хвалима / И везде блажима, Ныне веселится / Славою красится» (ср. «Виват Россие, именем преславна», «Преславна российска земля веселится», «Веселися днесь российская страна»); «Орла паряща Россия имеет» (ср. «Орле паряще, шведа страшаще») и т. д. Можно не сомневаться, что и музыкально эти хоры были выдержаны в духе петровских панегирических кантов.

В декабре 1725 года — через два года после «Славы российской» — силами учащихся Московского хирургического госпиталя была поставлена пьеса «Слава печальная», посвященная памяти Петра I. По предположению исследователя, впервые опубликовавшего ее текст, пьеса «принадлежит тому же автору, несколько усовершенствованному в ней свое литературное умение» (200, 382). Действительно, «Слава печальная» отличается от предыдущей пьесы, чисто риторической по стилю, большей литературной гладкостью и даже известным драматизмом. Центральным ее моментом является большой монолог России с хоровыми рефренами после каждой строфы. Возможно, что такая форма применялась во время торжественных встреч Петра в Москве при чтении хвалебных стихов или произнесении речей. Отсюда она могла быть заимствована и автором пьесы. Поэтические образы, ставшие традиционными в панегирическом канте, здесь включаются в иной контекст, приобретая траурную, скорбную окраску. Некоторые стихи этих хоровых рефренов не лишены известной выразительной силы, например:

Орел российский весть нову приносит:
Умре птенец мой, тако глас возносит.
Увы, Россие,
Нощны суть дние.

Если в этих строках сохраняется высокий торжественный тон, то некоторые другие хоровые эпизоды носят более лирический характер. Таков погребальный хор из пятой сцены, в котором автор прибегает к типичной лексике песен чувствительного любовно-лирического склада:

Российска радость уже отлетела,
Сердечна сладость к устам не успела...

Завершается действие скорбным прощальным хором в духе *lamento* «Увы, увы нам, Петре, царь избранный».

Характерным образцом школьной драмы петровского времени является «Действие об Эсфири», относящееся, по-видимому, к началу 20-х годов, хотя точных сведений о его постановке не сохранилось. По мнению публикатора этой пьесы, она была написана в связи с коронацией Екатерины I (42, 212). Поскольку сюжет пьесы заимствован из Библии и некоторые ее эпизоды имеют религиозную окраску, можно полагать, что она была поставлена в Московской духовной академии или каком-либо другом церковном учебном заведении.

Чрезвычайно распространенный в русском искусстве XVII и начала XVIII века сюжет библейской легенды о еврейской красавице Эсфири, которая, став женой персидского царя Артаксеркса, спасла свой народ от жестокого избиения, явился, как известно, основой первой пьесы, поставленной в придворном театре Алексея Михайловича в 1672 году. Но в «Действии об Эсфири» этот сюжет разработан иначе. За спиной действующих лиц здесь стоят аллегорические фигуры, которые направляют весь ход событий. Это не лишает пьесу драматизма и напряженности развития. Аллегорические персонажи разделяются на группы, олицетворяющие силы действия и противодействия. К одной группе принадлежат добродетели — Вера, Надежда, Любовь, а также добрый «гениуш», покровительствующие Эсфири и ее наставнику Мардохею; ко второй — Злоба и Зависть, которые помогают коварному советнику Артаксеркса Аману. Между этими группами ведется борьба, исход которой решают стоящие над всем Провиденция, Фортуна, Слава и Величество.

Хоры, занимающие сравнительно небольшое место в пьесе, приходятся на узловые моменты действия. В сцене коронации Эсфири, завершающей первое действие, Артаксеркс произносит: «Виват рцые Эсфири, под ноги падите, /Песни воспойте, в трубы музыки гласите», после чего хор поет «кант»:

Стещытеся музы, проч печальны медузы,
Воспевайте днесь ясно, весьма велегласно.

Из слов Артаксеркса явствует, что пение хора должно было сопровождаться звучанием инструментов.

Особенно выразителен «Кант Эсфиры царицы» во втором действии «Како восплачу, како възрыдаю». В одной из рукописей конца XVIII века этот кант приводится с нотами, в двухголосном изложении (пример 9) ³⁴.

³⁴ См. публикацию И. А. Шляпкина (196, 82—84). Нижняя, басовая строчка, видимо, опущена в данном списке. Н. Ф. Финдейзен ошибочно отнес эту песню к пьесе XVII века «Артаксерксово действо» (193, I, 319). Однако в последней нет данного текста.

Мелодически этот пример близок к некоторым лирическим песням петровского времени с аналогичным нисходящим движением от сексты лада к тонике в миноре и последующим «заносом» голоса на октаву вверх (пример 10).

Завершается пьеса хвалебным хором евреев, возносящих благодарность богу за избавление от грозившей им опасности. Таким образом, в трех хорах из «Действия об Есфири» представлены три различных песенных жанра: панегирический кант, лирическая песня — плач и духовная псалма.

5.

В начале XVIII века достигает высокого развития стиль хорошего многоголосия, получивший наименование партесного пения. Основные признаки этого искусства полностью сложились уже к 70-м годам предыдущего столетия, будучи теоретически закреплены и систематизированы в трактате Н. П. Дилецкого «Музыкальная грамматика» (см. т. 1 настоящего издания). Русскими мастерами многоголосного письма, принадлежавшими к школе Дилецкого, были освоены все виды партесного пения вплоть до 8- или 12-голосного хорового концерта и создан ряд выдающихся произведений этого рода.

Устойчиво сложившиеся стилистические нормы и технические средства партесного пения не подвергались в дальнейшем существенным изменениям. Но в петровское время оно приобретает новые функции, становясь одним из видов парадного, официально-торжественного искусства.

Постоянным участником всевозможных государственных торжеств и церемоний был Придворный хор, созданный на основе существовавшего уже двести лет хора государевых певчих дьяков. С переносом столицы российского государства в Петербург туда был переведен и этот хор. Певчие Придворного хора сопровождали царя в военных походах и выездах за рубеж³⁵. Численность хора, вначале небольшая, возросла к середине 20-х годов почти до сорока человек. Состоявший из лучших, отборных певцов, Придворный хор отличался высоким уровнем исполнения и замечательной звучностью. «Между ними, — замечает Берхгольц, — были прекрасные голоса, в особенности великолепные басы, которые в России лучше и сильнее, чем где-нибудь... У некоторых из басы-

³⁵ Любопытным документом является «Тетрадь записная, как пошли певчие дьяки под Азов, а сколько были на Воронеже и в иных местах, все писано ниже сего». «Тетрадь» содержит подробные дневниковые записи об участии певчих дьяков в Азовском походе 1696 года. Вот одна из таких записей, датированная 12 апреля этого года: «Во святую и великую неделю Пасхи слушал государь всенощную в Соборной церкви, пели мы на правом крылосе, а епископовы на левом; и как после выходу со святыми иконами учили петь ирмос: „Воскресения день“, и в то время была из пушек стрельба великая на мног час...» (57, 52). Сохранились сведения об участии певчих Придворного хора в поездке Петра I в Данциг в 1716 году.

стов голоса так же чисты и глубоки, как звуки органа, и они в Италии получали бы большие деньги» (55, III, 186).

С петербургским Придворным хором мог соревноваться хор патриарших дьяков, который был оставлен в Москве и в 1721 году получил наименование Синодального. Помимо этих двух коллективов, являвшихся основными центрами развития русской хоровой культуры, существовал еще ряд больших и высококвалифицированных хоров. Так, среди столичных хоров славились певчие Александро-Невской лавры, выступавшие иногда и при дворе. Цитированный иностранный наблюдатель, отмечая их прекрасные голоса, вновь выделяет «в особенности очень сильные басы» (55, IV, 61), что являлось одной из характерных черт русской певческой традиции. Хор учащихся Славяно-греко-латинской академии в Москве постоянно участвовал в торжественных встречах царя.

Некоторые из петровских вельмож имели собственные хоровые капеллы, которые предназначались главным образом для пения в домашних церквях, но выступали также и во время парадных приемов. Берхгольц сообщает о меншиковском хоре и отзывается о нем в таких же выражениях, как и о других слышанных им в России профессиональных хоровых коллективах, высоко оценивая качество голосов, особенно басов, хотя манера их пения не пришлась ему по душе: певцы, замечает он, «исполняют только прямо, что указывают ноты» (55, II, 217). Это замечание, возможно, было вызвано недостаточной гибкостью нюансировки, свойственной партесному пению, основанному на противопоставлении двух динамических оттенков: «тихо» и «громко», без постепенных переходов и тонких градаций звучности.

Особого хорового репертуара для исполнения во время всякого рода светских торжеств в первой четверти XVIII века еще не существовало. Вероятно, в подобных случаях исполнялись некоторые виды многоголосных церковных песнопений, относительно свободные от подчинения строгому богослужебному канону, например партесный концерт или многолетие³⁶. Наряду с ними могли звучать и петровские панегирические канты. Лишь в 30-х годах XVIII века светские парадно-репрезентативные функции этих жанров приняла на себя придворная хвалебная кантата итальянского типа.

До сих пор совершенно не исследованы местные центры развития культуры многоголосного хорового пения в XVIII веке. Однако большое количество сохранившихся до нашего времени комплектов хоровых голосов с указанием на их происхождение из Новгорода, Ярославля, Владимира, Костромы и других русских городов свидетельствует о существовании уже в первой половине этого столетия ряда очагов партесного многоголосия с высокоразви-

³⁶ «Симптоматично, — замечает С. С. Скребков, — что само многолетие находило себе применение в условиях, весьма близких условиям бытования панегирического канта, — прославление владыки в обстановке торжества» (178. 62—63).

тыми традициями. Во многих городах имелись хоры, способные исполнять сложные многоголосные композиции, и свои мастера многоголосного письма, порой не уступавшие столичным.

Бурные, ожесточенные споры, сопровождавшие утверждение партесного многоголосия в русском церковном пении, улеглись уже к концу XVII века. Не было больше необходимости отстаивать правомерность многоголосного пения с канонической точки зрения, доказывать, что оно не противоречит учению «отцов церкви» и никогда не осуждалось ими, что гармоничное пение разных голосов, образующих стройное «согласие», служит к украшению церковной службы и возвышает души молящихся, а отнюдь не отвращает их от благочестивых помыслов. Непримируемыми противниками партесного пения оставались только старообрядцы, сохранившие верность древней певческой традиции до наших дней.

Знаменное одноголосие с его разновидностями (путевой, местный и другие распевы) не было полностью вытеснено и из богослужбной практики официальной «никоновской» церкви. Оно сохранялось главным образом в сельских и небольших провинциальных храмах, не располагавших достаточными по численности хорами для исполнения многоголосных песнопений, но не только в них. Старая и новая певческие традиции мирно уживались между собой. Осуществленное уже во второй половине XVIII века синодальной типографией издание четырех основных певческих книг (Ирмолог, Октоих, Обиход и Праздники) в одноголосном изложении представляло собой как бы официально санкционированный свод древнерусского певческого искусства в его лучших, критически проверенных и систематизированных образцах. Таким образом, идея, выдвинутая Александром Мезенцем еще в XVII веке, была претворена в жизнь столетием позже, но с учетом тех изменений, которые произошли за это время в певческом деле. Синодальное издание 1772 года было нотным, а не крюковым. Это можно объяснить тем, что крюковое письмо оказалось к тому времени уже в значительной степени забытым и вышедшим из употребления: нотное издание могло рассчитывать на более широкое, массовое распространение.

Публикация одноголосных знаменных напевов не была связана с реакцией против повсеместно утвердившегося и уже прочно вошедшего в жизнь многоголосного церковного пения. Напротив, оно давало обширный и богатый материал для многоголосных обработок знаменного распева, занимавших большое место как в творчестве мастеров партесного пения, так и у композиторов эпохи русского классицизма конца XVIII века, включая самого выдающегося и авторитетного из них Д. С. Бортнянского. Борьба старой и новой певческих традиций сменяется на протяжении этого столетия их синтезом.

Стиль партесного пения, остававшийся неизменным в своих основных признаках, частично обновлялся главным образом за счет интонационно-мелодических элементов. В наибольшей степе-

ни это проявляется в жанре партесного концерта, который, в отличие от простых «обиходных» видов партесного многоголосия, принадлежал скорее к сфере официально-торжественной, нежели собственно богослужбной музыки. С. С. Скребков справедливо указывает на тесную связь между петровским панегирическим кантом и многоголосием партесного типа (178, 62—63). В самом деле, в концертах Василия Титова, последний, наиболее зрелый период творчества которого приходится на годы царствования Петра I, мы нередко находим типичные для петровского канта фанфарные ходы мелодии, четкие маршевые ритмы³⁷. Трудно сказать, где они появились впервые и влиял ли кант на мелодику партесного концерта или наоборот. И в том и в другом случае источником этих оборотов были интонации, рождавшиеся в самой жизни.

Некоторые концерты петровского времени были созданы специально по поводу важнейших событий государственной жизни и непосредственно входили в состав торжеств и церемоний, которыми отмечались эти события. К ним принадлежит 12-голосный концерт Титова «Рцы нам ныне». По случаю блестящей победы, одержанной русскими войсками под Полтавой в 1709 году, были сочинены, помимо известной уже нам группы кантов, четырехголосная «Служба благодарственная», «Стихи приветственные» для триумфальной встречи Петра в Москве в конце того же года и, наконец, указанный концерт, являвшийся кульминацией всего этого музыкального цикла (см.: 115). Если приветственные стихи могли исполняться во время самой торжественной процессии, то концерт был, вероятно, связан с благодарственной службой, на что указывает текстовая общность между ними. В основу концерта положен текст стихир «Рцы нам ныне» из этой службы с очень незначительными изменениями (115, 242).

Несмотря на то что источником текста являются библейские образы, содержание его непосредственно перекликается с событиями, послужившими поводом для создания всех этих произведений. «Эта стихира, — пишет В. В. Протопопов, — по структуре диалогична: обращение к Давиду-псалмопевцу с вопрошениями и ответные фразы. Для заключения — риторические восклицания — вывод из сопоставления вопросов и ответов. Все это имело, конечно, иносказательный смысл, так как описывало победу русских войск, исчезновение (пленение) шведской армии после Полтавской битвы» (115, 242).

Исследователь верно оценивает концерт «Полтавскому торжеству» как одно из наиболее зрелых, мастерских произведений Титова, отмечая цельность и законченность его общей композиции, возросшее чувство тоникальности, интонационное единство, основанное на последовательном развитии и вариантном преобразовании одного мелодического оборота, данного в самых первых тактах, наконец, умелое распределение концертирующих эпизодов в хорового tutti (см.: 115, 242—246).

³⁷ См. т. 1 настоящего издания.

Структура концерта, как указывает Протопопов, в целом трехчастна с элементами репризности: крайним разделам в размере $2/2$ с обилием контрастов изложения (*tutti* и концертное пение нескольких голосов, имитационная полифония и плотная аккордовая фактура) противопоставлен средний эпизод в трехдольном размере $3/2$, выдержанный в строгом хоральном складе. К этому можно прибавить, что в отличие от тонально устойчивых крайних частей краткий центральный эпизод благодаря ряду кадансирующих оборотов на разных ступенях приобретает как бы непрерывно модулирующий характер. На протяжении 14 тактов затрагиваются следующие тональности: Соль — ми — ля — Соль — Фа — ля — ре — Соль. Однако краткость этих модуляционных отклонений, в которых тональность обрисовывается часто всего двумя аккордами D — T, и постоянное возвращение к основной тональности соль мажор позволяют считать, что мы имеем дело здесь просто с акцентировкой побочных ступеней. Такой тип гармонии среднего эпизода, противопоставляемый отчетливо выраженной тоникальности крайних частей, придает ему несколько архаический колорит, что соответствует роли этого эпизода в общем замысле произведения. Это как бы момент благоговейной молитвенной сосредоточенности посреди всенародного торжества и ликования.

Гармонический строй крайних разделов характеризуется тяготением в сторону субдоминанты — до мажора, значение которого особенно велико в заключительной части. Если в первом разделе, несмотря на длительные отклонения в строй субдоминанты, все построения завершаются устойчивыми каденциями в основной тональности, то в третьем разделе (его можно условно считать репризой) соль мажор утверждается только в самых последних тактах. Важнейшими тональными опорными пунктами здесь являются: ля, ре, Фа, До. Фа мажор как тональность субдоминанты к субдоминанте чрезвычайно эффектно подготавливает переход к до мажору с помощью плагального оборота в мощно звучащем хоровом *tutti* (пример 11).

Далее идет еще одно 16-тактовое построение, целиком выдержанное в до мажоре, которое выполняет как бы роль коды. И только в заключительных шести тактах осуществляется модуляция в основной тональный строй концерта соль мажор. Примечательно, что этот завершающий шеститакт начинается снова громогласным восклицанием хора *tutti* «О» на выдержанном в течение целого такта трезвучии IV ступени до мажора. Таким образом здесь возникает как бы двойная плагальность, придающая звучанию музыки особую торжественность и величие.

В среднем разделе концерта есть некоторые интонационные переключки с кантами, посвященными Полтавской победе³⁸. Однако они появляются лишь эпизодически, в целом же интонационный строй концерта не имеет прямых и непосредственных связей с мелодикой панегирического канта. Так, например, характер-

³⁸ На это обращает внимание В. В. Протопопов (115, 245).

ные для многих петровских кантов фанфарные обороты мелодии, широко используемые Титовым в других произведениях концертного типа, здесь совершенно отсутствуют. Едва ли в этом можно видеть признак архаичности музыкального языка, как полагает украинский исследователь (43, 61). Напротив, простота и строгость мелодического склада, равно как и развитое гармоническое чувство, стройная законченность формы, интонационное единство целого — все это свидетельствует о высокой творческой зрелости композитора. Можно с полным основанием говорить о присущих этому произведению чертах классичности.

Сохранился еще один аналогичный образец крупного многоголосного сочинения, написанного специально по поводу одной из военных побед Петра I, — 12-голосный концерт «Торжеством, Российской земле», обнаруженный украинскими музыковедами в рукописных фондах Центральной научной библиотеки АН УССР (см.: 111). Никаких сведений об истории создания и авторах этого концерта не существует. Но датировка его легко устанавливается благодаря тому, что в тексте Петр величается титулом императора, который был ему присвоен в 1721 году в связи с победоносным завершением Северной войны (111, 229)³⁹.

Характеризуя концерт, Н. А. Герасимова-Персидская обращает внимание прежде всего на особенности его текста, в котором говорится о событиях современности не с помощью иносказательно толкуемых библейских образов, а прямо и открыто. «Резко изменяется язык, — замечает исследовательница, — исчезают старославянские обороты, церковная лексика, утверждает свои права „высокий стиль“» (43, 62).

Это был тот самый «высокий стиль», который формировался в петровских панегирических кантах, явившихся во многом прямыми предшественниками классической русской оды. В тексте рассматриваемого концерта мы находим типичные для петровского канта и уже до известной степени стандартизовавшиеся словосочетания, сравнения и эпитеты. Так, начальные строки «Торжеством, Российской земле, / Воскликни песни веселием» вызывают в памяти поэтические зачины кантов, сложенных в честь первых побед Петра в войне с Швецией: «Триумфуй, Россие, войне преславный», «Преславна Российская земля, веселися», «Веселися днесь, российская страна» и др. Столь же обычным было сравнение Петра с орлом.

Музыка концерта дошла до нас в неполном виде — из двенадцати голосов сохранилось только восемь. При сведении их в партитуру возникают неизбежные пустоты, и ряд элементов фактуры, особенно в имитационных построениях, приходится восстанавливать гипотетически, основываясь на правилах голосоведения,

³⁹ По мнению автора комментариев Н. А. Герасимовой-Персидской, концерт мог быть посвящен Ништадтскому миру с Швецией, заключенному в 1721 году, или взятию Дербента в 1722 году. Вернее последнее, так как, возвращаясь из похода на Дербент, Петр проезжал через Киев и концерт мог быть исполнен там при встрече императора.

свойственных партесному многоголосию. Но несмотря на эти пробы, имеющийся материал дает достаточно ясное представление об общем характере музыки, жанровых истоках тематизма, соотношении разделов произведения, образующих целостную композицию.

Герасимова-Персидская сближает концерт с жанром «виватно-го» канта, указывая, в частности, на его сходство с кантом на взятие Дербента «Торжественная паки вам отрада» (111, 229). Однако это сходство может быть обнаружено лишь в начальном построении концерта, и то довольно относительно. В отличие от четко оформленного мелодического рисунка и упругой ритмики названного канта, напоминающей торжественный «танец-шествие» полонез, эти первые такты концерта основаны на мелодически маловыразительной фигурации в ровных длительностях, и только окончание фраз с их скандированным ритмом вносят элемент разнообразия (пример 12 а, б).

Связь с интонационной сферой петровского панегирического канта более определенно выражена в других разделах концерта, построенных на фанфарной мелодической формуле, об истоках и семантическом значении которой уже говорилось выше. Эта формула представлена в концерте в разнообразных вариантах, причем большей частью она проводится в разных голосах имитационно, что характерно и для ее использования в кантах. Вот образцы такого ритмического и фигурационного ее варьирования (пример 13 а, б) ⁴⁰.

Последнее проведение этой мелодической формулы приходится на момент наивысшей динамической кульминации, совпадающей с словами «От глубоких стран цела возвращающегося благочестивейшаго императора нашего Петра». Она принимает здесь воинственный маршевый облик ⁴¹ и звучит торжественно и мощно в последовательном вступлении отдельных хоров, составляющих 12-голосное целое (пример 14) ⁴².

Концерт «Торжествуй, Российская земле», если мерить крупным масштабом, можно разделить на три большие части, что соответствует и смысловому делению текста: первая часть — восторженный ликующий возглас, вводящий в атмосферу всенародного торжества; вторая часть (со слов «изыди в срегение с любовью») — призыв к встрече императора полководца, возвращающегося с победой из дальних стран; третья, заключительная часть («и ликуй с дерзновением гласящи») — обращение к архиереям, «князьям и вельможам» и «всем верным», чтобы они «победный

⁴⁰ В примере 13 б добавлены отсутствующие голоса, мелодическая линия которых может быть восстановлена, исходя из общей фактуры соответствующих эпизодов.

⁴¹ Герасимова-Персидская, приводя этот эпизод, пишет: «Целый ряд мелодических формул выявляет свои жанровые связи с „войсковой“ музыкой — барабанная дробь, фанфары, фигурации флейт и дудок и т. д.» (43, 62—63).

⁴² Здесь применяется так называемое «хоральное правило» (по определению Дилецкого). Из-за неполноты сохранившегося комплекта голосов отсутствует третье проведение темы.

лавр» плели и возносили мольбу богу — «господь да сохранит его от всякого зла». Музыкально крайние части отличаются тональной устойчивостью и преобладанием плотного, массивного tutti, тогда как середина содержит ряд отклонений от основной тональности и построена на многократном чередовании концертирующих эпизодов с краткими ответами всего хора, приводящем к мощной кульминации при упоминании имени Петра. Третья часть начинается тем же материалом, который звучал в начале концерта, что сообщает ей черты репризности.

Однако обилие разнохарактерных эпизодов вызывает впечатление известной пестроты и дробности. Концерт «Торжествуй, Российская земле» не обладает той монументальной цельностью и единством, которые присущи замечательному титовскому концерту на Полтавскую победу, безусловно уступаая последнему по своей художественной ценности.

Подобный тип партесного концерта, посвященного крупным, знаменательным событиям государственной жизни, представляет собой одно из характерных явлений художественной культуры петровского времени. Правда, и позже, в середине XVIII века, создавались концертные произведения в честь царствующих персон, в которых религиозный элемент если не совсем отсутствовал, то отступал на задний план и стушевывался, но они были лишены широкого общественного значения и являлись образцами чисто придворного, официально хвалебного искусства.



Музыканты, играющие на вполах
во время свадебного пира Петра I

О го росіянки воинне преславныѣ въсѣсопѣ псѣкы монаско державѣ
 хотѣ самага псѣкѣ повѣдѣ и тѣнѣ хотѣ и гсѣды шваа похитѣтѣ
 аще вы тѣмъ знѣ толника сѣна вѣдѣтѣ конѣкѣ воинѣ предѣкѣ
 вѣхѣ предѣ гсѣды но нѣтѣ сѣкѣ гсѣды товою крѣтѣкѣ вѣсѣ вы набѣтѣ
 вѣн во вы нѣтѣ на преслава зѣнтѣ монасха роска крѣтѣкаго славѣ
 прошѣ а помоѣ кто мнѣ може даѣи и бо а болше немогѣ сѣсѣдаѣтѣ
 дабы мнѣ матѣ оѣтѣжѣю гѣкнѣ дабы мнѣ цѣтѣкѣ вѣвѣ мнѣ о гсѣдѣ

Петровский панегирический кант
 ГБЛ, собр. Ундольского, № 898, л. 38 об.

LA FORZA
DELL'
AMORE E DELL' ODIO
DRAMA
PER ORDINE
DELLA
SACRA IMPERIAL MAESTA
DI
ANNA
GIOVANNONA
IMPERATRICE
DI TUTTE LE RVSSIE
DA REPRESENTARSI
NELL' NVOVO IMPERIAL TEATRO
DI
S. PIETROVRGO
NELL' ANNO 1790

S. PIETROVRGO
NELLA STAMPERIA DELL' ACADEMIA DELLE SCIENZE.

СИЛА
ЛЮБВИ И НЕНАВИСТИ.
ДРАММА НА МУЗЫКѢ
Представлена
На новомъ Санктпетербургскомъ Императорскомъ
ТЕАТРѢ
по указу
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА

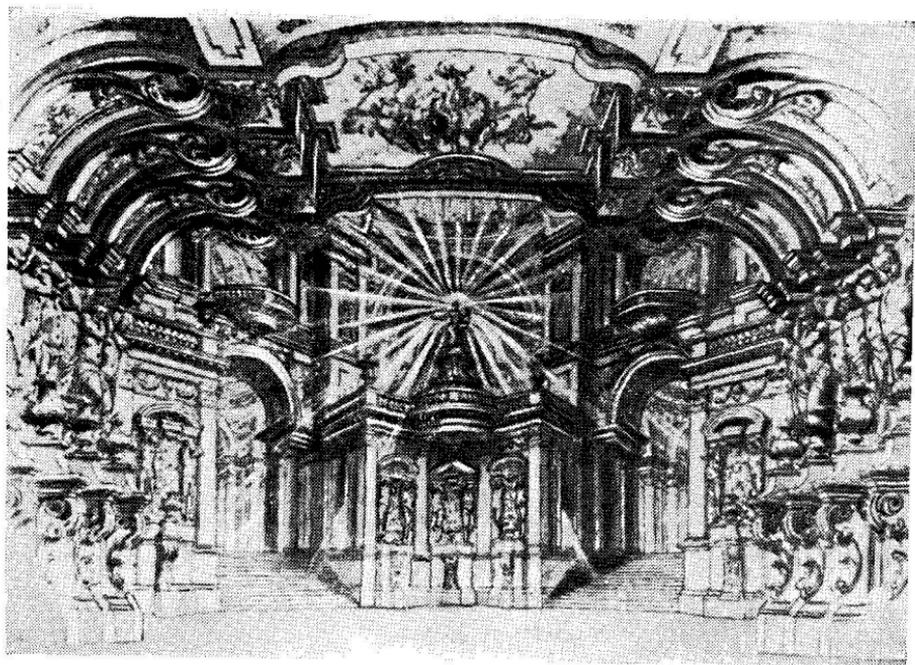
АННЫ
ІОАННОВНЫ
САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОССИЙСКІЯ
1790.

Печатано въ Санктпетербургѣ
При Императорской Академіи наукъ.

Титульный лист либретто оперы Ф. Арайи
«Сила любви и ненависти»



Б. Галуппи
С гравюры Дж. Бернасconi



Декорации Дж. Валериани к опере-балету Г. Раупаха
и И. Старцера «Сироз» (1760)



Дж. Панзелло
С литографии Г. Галлины

СОБРАНИЕ
НАИЛУЧШИХЪ РОССІИНСКИХЪ ПѢСЕНЪ.

ЧАСТЬ I.

содержащая въ себѣ 6 пѣсенъ

изданныя иждивеніемъ Книгопродавца Ф. Менера.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

1781 года.

Виржини А. Шопенеръ

Andante

Пас-туш-ки со бра - ни - ки, пас - текъ сво ихъ о оцѣхъ, за -

ба - вы ро - ди - ли - ся для насъ живыхъ изъ сир - отъ.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system also has a treble clef and a bass clef. The lyrics are written below the notes. The tempo is marked 'Andante'. There are some numbers below the notes, possibly indicating fingerings or other musical instructions.

Титульный лист и страница
«Собрания наилучшихъ российскихъ песен»

ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ В ПОСЛЕПЕТРОВСКУЮ ПОРУ (30—60-е годы)

Глубокие изменения в строе русской культуры и просвещения, связанные с петровскими реформами, дают реальные, ощутимые результаты лишь во второй трети XVIII века. Именно в это время новые формы литературы и искусства, неизвестные древней допетровской Руси, по-настоящему входят в жизнь русского общества, закладываются основы той большой традиции, которая приведет затем к высокому расцвету отечественной художественной культуры во всех ее видах и проявлениях.

Эта традиция создавалась в борьбе с жестоким деспотизмом самодержавной власти и невежеством большинства ее представителей. «Ничтожные наследники северного исполина» (Пушкин) не способны были подняться до понимания гениальных предначертаний Петра I и мало заботились о действительных интересах нации. Вместе с тем на всевозможные развлечения и пышные придворные торжества расходовались колоссальные средства, опустошавшие государственную казну. Деловая простота и строгость образа жизни, характерные для петровского царствования, сменяются небывалой роскошью и расточительством. Российские правительницы, занимавшие престол после смерти Петра, не останавливались ни перед какими затратами для того, чтобы поразить великолепием и блеском своего двора не только русских людей, но и иностранцев, прибывавших из великих европейских держав.

Опорой русского самодержавия являлся господствующий класс помещиков-дворян, обогащавшийся за счет обнищания народных масс. Дворянство составляло привилегированную касту, наделенную особыми правами и преимуществами. Если при Петре сословные дворянские привилегии были связаны с определенными обязательствами и все дворяне должны были служить государству, то в дальнейшем эта связь нарушается. Уже в 30-х годах срок обязательной дворянской службы был ограничен, а в 1762 году одним из первых шагов Екатерины II после вступления на престол явилось полное освобождение дворянства от служебной повинности. Предоставление новых льгот дворянству сопровождалось непрерывным усилением крепостного гнета. Закрепощенные крестьяне, лишённые каких бы то ни было гражданских прав, находились в полной зависимости от своего господина, имевшего власть даже над их жизнью.

«Дворянство... есть главный и честнейший стан государства, зане оно есть природное» (то есть потомственное), — писал видный государственный деятель первой половины XVIII века и историк В. Н. Татищев. И хотя введенная Петром I «Табель о рангах» предоставляла возможность достигнуть дворянского звания и неродовитому человеку, «но природное, — подчеркивает Татищев, — во всей Европе предпочитаемо». Сами цари зависели от дворянства, которое свергало неугодных ему коронованных особ и возводило на трон других. Столь частые в России XVIII века дворцовые перевороты не изменяли классовую сущность государственного строя, и власть оставалась по-прежнему в руках дворян. «Возьмите старое крепостническое дворянское общество, — замечает в этой связи В. И. Ленин. — Там перевороты были до смешного легки, пока речь шла о том, чтобы от одной кучки дворян или феодалов отнять власть и отдать другой» (1, 443).

Пользование культурными благами оставалось одной из привилегий дворянского сословия. Большинство учебных заведений носило замкнуто-сословный характер, и доступ в них молодым людям, не принадлежавшим к дворянскому кругу, был закрыт. Так, созданные Петром морская академия, артиллерийская и инженерная школы стали именоваться «шляхетными» (то есть дворянскими).

Особое место среди таких привилегированных учебных заведений занимал Сухопутный шляхетный корпус, открывшийся в 1731 году. Назначением его было готовить не только офицеров, но и образованных государственных деятелей. Учебный план этой «рыцарской академии» включал наряду с такими «воинскому делу потребными науками», как арифметика, геометрия, фортификация, рисование, «шпажное искусство», верховая езда, также ряд гуманитарных дисциплин. Кроме того, воспитанники Шляхетного корпуса изучали танцы, музыку «и прочие полезные науки, дабы, видя природную склонность, потому б и к учению определять». Таким образом, по окончании курса обучения в корпусе они имели возможность свободно выбирать себе тот или другой род занятий. Из стен этого учебного заведения вышли многие видные деятели русской культуры. Известна роль Шляхетного корпуса в развитии русского драматического театра. В 40-х годах учащимися корпуса было создано Общество любителей русской словесности, во главе которого стоял А. П. Сумароков. К этому кружку призывали М. М. Херасков и ряд других известных в свое время поэтов. В 1759—1760 годах группа бывших учеников Шляхетного корпуса издавала журнал «Праздное время в пользу употребленное», который был первым частным, неофициальным русским журналом.

Вместе с тем все большую роль в культурной жизни начинали играть выходцы из демократических слоев общества, которые пробивались к высотам знания, преодолевая все трудности и препятствия, стоявшие на их пути. Одним из очагов формирования зарождавшегося слоя разночинной интеллигенции была Москов-

ская духовная академия. В 20-е годы в ней учился сын астраханского священника В. К. Третьяковский, в будущем выдающийся филолог и поэт, положивший начало реформе русского стихосложения, на основе которой выросла вся классическая отечественная поэзия. Часть воспитанников Духовной академии направлялась на государственную службу или в другие учебные заведения. Среди последних были гениальный деятель энциклопедического типа М. В. Ломоносов, крупный ученый — географ, исследователь Севера и Дальнего Востока С. П. Крашенинников и многие другие. Большую часть учащихся гимназии и университета при Академии наук составляли плебеи-разночинцы, порой самого «низкого» происхождения.

Эта демократическая интеллигенция была еще малочисленна и недостаточно сильна для того, чтобы выдвинуть собственную идейную и эстетическую программу. Господствующей силой в области культуры оставалось дворянство, которое, однако, нельзя представлять себе как единую монолитную массу. Между различными группами дворянства существовали разногласия и борьба интересов, находившие отражение в литературе и журналистике того времени. Передовые просвещенные дворянские деятели резко критиковали и высмеивали грубость, невежество и паразитизм «злонравных дворян» (А. Кантемир), кичащихся своей родовитостью и богатством, их бесчеловечное обращение с крестьянами, слепое преклонение перед иностранной модой и другие пороки, причинявшие непоправимый ущерб стране.

1.

Основным, главенствующим направлением в русской художественной культуре второй трети XVIII века был классицизм. Это направление зарождается на русской почве еще в петровскую пору. Важнейшие положения эстетики классицизма были изложены в трактате Феофана Прокоповича «De arte poetica» (1705), где выдвигалось требование рационалистической ясности, простоты изложения, осуждались формальная усложненность и запутанность барочной поэзии. В качестве образца автор рекомендовал обращаться к произведениям античных — греческих и римских поэтов. В своем определении поэзии Феофан Прокопович подчеркивал как одно из коренных ее свойств учительную, назидательную функцию.

Все эти качества были присущи и русскому классицизму 30—50-х годов — поры наивысшего его расцвета. Для русской культуры этого периода классицизм не был случайным, наносным явлением. «Именно классицизм, — подчеркивает советский историк литературы, — был тем стилем, мимо которого не могла пройти русская культура... Именно классицизм был не только актуальным и современным общеевропейским стилем художественной культуры в первой половине XVIII века, но и эстетическим воплощением

идей государственной дисциплины, подчинения личности гражданской норме, идей рационализма, этической логики, упорядоченности мира и культуры. Это было мировоззрение в искусстве, выражавшее прогрессивные тенденции петровской и послепетровской России» (49, 120).

В трудах советских литературоведов достаточно широко и полно изучено своеобразие русского классицизма, во многом отличавшегося от западноевропейского, в частности французского классицизма. Одной из важнейших черт этого своеобразия является просветительская направленность. Стремление просвещать, поучать и проповедовать было свойственно всем представителям отечественного классицизма. Не случайно первая из стихотворных сатир Кантемира озаглавлена «На хулящих учение». Сумароков, говоря о важности учения и воспитания, утверждал, что человек отличается от животного «не разумом, а просвещением». Другой столь же характерной особенностью русского классицизма было обращение к темам и сюжетам из жизни своего народа. В трагедиях Сумарокова и Ломоносова изображаются не условные античные герои, а лица и события исторического прошлого России, что находилось в несомненной связи с ростом русской исторической науки в середине XVIII века и особым интересом к ранним периодам отечественной истории. В. Н. Татищев, создавая свою «Историю российскую», руководился патриотическими побуждениями, надеясь на то, что такой труд, основанный на достоверных фактических сведениях, даст возможность показать наше прошлое в истинном свете и опровергнуть враждебные «басни и сущие лжи, к поношению наших предков вымышленные».

В творчестве русских поэтов жанровая система классицизма была расширена и в число принятых и узаконенных жанров включена песня любовно-лирического типа. Это имело важное принципиальное значение. «Допуская на классический Парнас песню, — замечает Л. И. Кулакова, — Сумароков открывал путь в поэзию „обыкновенного человека“ и ускорил возможность дальнейшего движения по пути к сентиментализму» (88, 82).

В этом отношении особый интерес представляет статья Г. Н. Теплова «Рассуждение о начале стихотворства», напечатанная в июльской книжке академического журнала «Ежемесячные сочинения» за 1755 год. Автор «Рассуждения» считает любовную песню самым ранним видом поэтического творчества, который послужил в дальнейшем источником возникновения всех остальных форм «ученой» поэзии. Аргументируя это положение, он пишет: «Почитать следует страсть любовную больше вкорененну в род человеческий, нежели многие другие страсти... Она родила любовные речи, которые, когда соединялись с голосным пением, произвели падение слов, и для лучшей приметы кончающегося разума, или паче музыкального тону, рифмы». И далее: «Сие мнится быть происхождение от начала стихотворства в натуре своей, которая после обратилась в великую важность между учеными людьми».

Если вспомнить, что Теплов был автором первых образцов русской камерной вокальной лирики, вошедших в состав его сборника «Между делом безделье», то это «Рассуждение» представляется весьма знаменательным явлением. В нем сделана попытка теоретически обосновать с позиций классицизма широко распространенный в быту жанр лирической песни преимущественно любовного содержания.

Немного раньше, в майском номере «Ежемесячных сочинений» за тот же год Тепловым было опубликовано еще одно «рассуждение» — «О качествах стихотворца», основная мысль которого заключается в необходимости глубоких и разносторонних знаний для поэта. Одного «природного таланта», утверждает Теплов, недостаточно для того, чтобы стать «совершенным стихотворцем», и он ссылается на пример древних поэтов, которые, подобно ораторам и философам, учили и воспитывали людей.

Позиции, выраженные в двух «рассуждениях», напечатанных анонимно, казались настолько разными и несовместимыми, что исследователи отказывались признавать обе статьи произведениями одного и того же автора. Если в отношении второй из них авторство Теплова представлялось бесспорным, то «Рассуждение о качествах стихотворца» приписывалось Ломоносову или кому-либо из идейно близких ему лиц (см.: 23). Лишь сравнительно недавно была неопровержимо доказана принадлежность обоих «рассуждений» Теплову. Исследователь, которому удалось найти документальное подтверждение этого факта, убедительно показывает, что они отнюдь не противоречат друг другу, а дополняют одно другое: «В двух рассуждениях Теплов определил две стороны искусства: в первом — логическую, во втором — чувственную. Но между этими рассуждениями не было никакого расхождения, а тем более противоречия» (197, 175). Далее, излагая общую концепцию Теплова, тот же автор пишет: «Искусство в отличие от науки служит не только пользе, но и наслаждению, оно своими средствами действует одновременно на разум и чувство... Искусство „удостоверяет мысль“, но в то же время „восхищает сердце“, пользуясь образными средствами выражения» (197, 177).

Любопытно, что для подтверждения своей мысли о том, что знание законов искусства увеличивает интенсивность его восприятия, Теплов и в первом рассуждении прибегает к музыкальному примеру: «Приятная музыка многих услаждает, но несравненно те ею веселятся, которые правильную гармонию тонов целых и половинных, их дигрессию и резолюцию чувствуют... Так как не знающему композиции музыкальной, когда секунда, кварта, секста-минор и септима суперфлуа сделают диссонанцию, то по коих пор кварта на терцию, секста на квинту, а септима на октаву не разрешается, ухо его раздражает».

Описываемый словесно пример представляет собой не что иное, как разрешение квинтсектаккорда уменьшенного вводного септаккорда в сектаккорд тоники (секундой, квартой и т. п. обозначены ступени лада). Он приводится автором с целью доказать, что

диссонанс, раздражающий ухо музыкально неразвитого человека, может при знании законов гармонии и верном их употреблении доставлять эстетическое наслаждение. Трудно себе представить, кто еще из видных художественных деятелей того времени, кроме Теплова, мог бы так профессионально судить о музыке.

К песенному жанру часто обращались и крупнейшие русские поэты середины XVIII века — Тредиаковский, Сумароков, в меньшей степени Ломоносов. Многие песни на их слова широко бытовали в различных слоях русского общества. Поэзия Тредиаковского и Сумарокова имела определяющее значение для развития того рода лирической бытовой песни, который в изобилии представлен в рукописных сборниках этого времени. Сумарокову принадлежат также первые русские оперные тексты «Цефал и Прокрис» и «Альцеста», музыка для которых была написана итальянцем Ф. Арайей и немцем Г. Раупахом. И все же в эстетике русского классицизма музыке отводилась в основном служебная, прикладная роль. Поэт считал себя вправе распоряжаться произведением, а на композитора смотрел только как на исполнителя своих намерений. Сумароков был глубоко возмущен, когда директор придворного театра И. И. Шувалов позволил себе назвать его «подлым званием» либреттиста и приравнять тем самым к итальянским театральным стихотворцам, находившимся в услужении у русского двора. Характерно и то, с каким негодованием отнесся он к тем весьма скромным изменениям, которые допустил в его стихотворных текстах Г. Н. Теплов, сочиняя к ним музыку.

После выхода в свет тепловского сборника «Между делом безделье» в 1759 году Сумароков нашел необходимым опубликовать свои стихи самостоятельно в журнале «Трудолюбивая пчела» и в «Предупреждении» к этой публикации писал: «Следующие песни нашел я между прочими напечатанными песнями с приложенными нотами, под чудным титулом, которые отчасти были испорчены; чего ради должен я их поправив, как они от меня сочинены, выдати в сих изданиях, чтоб чужие погрешности не были почтены моими...»

Во введении к настоящему тому уже указывалось на неравномерность развития различных искусств в России XVIII века и невозможность охватить все отрасли художественного творчества на том или другом историческом этапе одним стилевым понятием. Классицизм 30—50-х годов был по преимуществу литературным направлением. В пластических искусствах преобладали декоративные тенденции, коренящиеся в эстетике барокко. Наиболее яркое выражение они получили в архитектуре середины XVIII века, особенно в великолепных дворцовых сооружениях В. В. Растрелли, в которых был достигнут, по замечанию И. Э. Грабаря, «предел пышности и роскоши» (68, VI, 41; см. также: 36). В том же русле развивались живопись и скульптура, главное назначение которых заключалось в украшении дворцового интерьера. «И в живописи и в скульптуре, — пишет другой исследователь, — безраздельно

господствует декоративный стиль наиболее близкий к барокко, но кое в чем смыкающийся с рококо» (81, 103).

Лишь в 60-х годах пышное барокко елизаветинской поры сменяется стремлением к большей простоте, гармонической ясности и стройности форм: «Медленно, но неуклонно усиливался дух классицизма с его ясно выраженным чувством гражданственности» (68, VI, 41). Этот классицизм, питавшийся идеями Просвещения, во многом отличался от литературного классицизма середины века по своему образному строю и средствам художественного изображения. Он не представлял собой замкнутой стилистической системы, соприкасаясь и вступая в связь с различными другими художественными течениями. «Классицизм в скульптуре и живописи, — читаем мы в академической «Истории русского искусства», — был явлением достаточно сложным. И здесь в его основе лежало стремление к простоте и естественности; в этом сказывалось приближение классицизма к реализму» (68, VI, 17)¹. Далее указывается на свойственное портретной живописи стремление к акцентировке эмоциональных моментов, «значение которых в характеристике личности возрастает вместе с развитием сентиментализма», на черты сентиментализма и раннего романтизма в пейзажах русских художников конца столетия. Отмечается, что в наиболее тесно связанном с эстетикой классицизма жанре исторической живописи не было достигнуто столь же значительных успехов. В итоге утверждается следующий вывод: «Таким образом, в области живописи классицизм не был столь же плодотворным, как в скульптуре и архитектуре. Наиболее высокие достижения живописи лежали за пределами классицизма» (68, VI, 26).

Своеобразие развития русской музыки в рассматриваемую пору объясняется в значительной степени тем, что она дольше, чем другие искусства, оставалась связана с церковью. Вплоть до последней трети XVIII века единственным видом отечественного профессионального музыкального творчества было хоровое многоголосие партесного стиля, которое развивалось в устоявшихся с конца XVII века традиционных формах и не подвергалось сколько-нибудь существенному обновлению. Что же касается театральной и концертной музыки, то она была целиком импортированной.

2.

Неотъемлемой принадлежностью придворного обихода становится итальянская опера, проникающая в Россию в 30-х годах. Позже здесь получает известность также французская *opéra-comique*. Первая итальянская труппа, «одолженная» императрице Анне Иоанновне курфюрстом Саксонским и королем Польским

¹ П. Н. Берков предлагает для русской литературы последней трети XVIII века определение «постклассицизм»: «Здесь мы встречаем и элементы сентиментализма в классицизме, и перерастание классицизма в реализм, и черты преромантизма» (148, 26).

Фридрихом-Августом I, приехала в Москву, где тогда находился двор, в 1731 году (см.: 216, 39—84). Репертуар этой труппы состоял из комедий дель арте и интермедий, которые исполнялись на специально устанавливавшейся во дворце переносной сцене. Была поставлена также комическая опера «Каландро», музыка которой принадлежала дирижеру труппы Джованни Ристори. В 1733—1734 годах другая труппа, ангажированная придворным скрипачом и капельмейстером Иоганном Гюбнером, выступала с аналогичным репертуаром в придворном петербургском театре. Наконец, в 1735 году в Петербург приехала из Италии труппа, возглавляемая композитором Франческо Арайя, в составе которой были первоклассные певцы, способные исполнять виртуозные вокальные партии оперы-сериа, а также декоратор, машинист и балетмейстер. Свою деятельность эта труппа начала постановкой оперы Арайя «Сила любви и ненависти» («La forza dell'amore e dell'odio») 29 января 1736 года по случаю дня рождения императрицы. Традиция отмечать постановками «большой» героической итальянской оперы торжественные дни в жизни царствующих персон сохранялась на протяжении большей части XVIII века.

„Серьезная опера“, — замечает Д. Д. Благой, — близко при-мыкала к жанру „классической“ трагедии. Яркая пышность, помпезная торжественность ее постановок перекликались с высокими жанрами нашей поэзии середины XVIII в. (ода, эпическая поэма)» (25, 107). Однако это сопоставление носит довольно относительный и по существу внешний характер. Пересаженная на русскую почву итальянская опера-сериа оставалась здесь одним из видов парадного придворного искусства, тогда как классическая трагедия стремилась давать «уроки царям», показывая пример справедливого и милосердного правителя, заботящегося о благе народа, и осуждая жестокое самовластье, тиранию и произвол «изверга на троне». Опера-сериа уже полностью утратила свое прогрессивное значение к тому времени, когда она становится известна в России. Пышность и грандиозность ее постановок скорее можно было бы сравнить с роскошью и великолепием барочной дворцовой архитектуры. Характерно, что декоративную роспись этих архитектурных сооружений выполняли те же художники, которые оформляли спектакли итальянской оперы, — Дж. Вальериани, П. Градицци, А. Перезинотти.

Особую роль оформления в итальянской опере подчеркивает присяжный распорядитель придворных празднеств академик Я. Штелин в статье «Историческое описание одного театрального действия, которое называется оперой», напечатанной в «Примечаниях на ведомости» за 1738 год (части 17—21, 33—34, 39—49). Статья отражает типичный для придворно-аристократических кругов взгляд на оперу как на зрелище, призванное украшать и возвеличивать власть «сильных мира сего». Опера, пишет Штелин, «кроме богов и храбрых героев никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и не-

сравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира и златые веки собственно в ней показываются». Среди различных видов театрального искусства Штелин ставит оперу на особое место: она, по словам автора статьи, «как для своего высокого содержания, так и для великолепного и весьма богатого украшения уже давно перед прочими театральными действиями великое получила преимущество». Этого привилегированного положения, подчеркивает Штелин, опера могла достигнуть «от употребленного на то иждивения великих господ и знатных дворов».

Нет необходимости доказывать, насколько это далеко от классической русской трагедии с ее патриотической направленностью и высоким гражданским пафосом.

Редкие спектакли оперы-серия, дававшиеся, как правило, не более двух-трех раз в год для избранного круга зрителей, не могли получить широкого общественного резонанса. Да и у той публики, которая была допущена к посещению придворного театра, бóльшим успехом пользовались другие, более простые и демократичные театральные жанры: итальянские интермедии, французские комедии, а с конца 40-х годов и русские пьесы, исполнявшиеся кадетами Шляхетного корпуса, придворными певчими и актерами ярославской драматической труппы Ф. Г. Волкова². В 1745 году было установлено расписание придворных развлечений, соответствующее которому по воскресениям должны были быть «куртаги», по понедельникам — итальянские интермедии, по вторникам — маскарады, по четвергам — французская комедия. «Серьезная» итальянская опера не входила в это постоянное расписание и исполнялась только по особо торжественным поводам.

Вместе с тем было бы неверно утверждать, что итальянская опера осталась чем-то совершенно чуждым русской культуре и не вызывала к себе абсолютно никакого интереса. У нее был свой круг любителей и поклонников. К ним принадлежал, в частности, Антиох Кантемир, который, живя в Лондоне в качестве посланника русского двора, постоянно посещал спектакли итальянской оперы, был дружен с ее руководителем Никола Порпора и с самыми блестящими ее звездами певцами-кастратами Фаринелли и Каффарелли, певицей Бертольди. Кантемир был одним из лиц, проявивших непосредственную заинтересованность в создании итальянской оперы в России, о чем свидетельствует письмо к нему обергофмаршала российского двора Левенвольде, относящееся к 1735 году (106, 36).

Из этого письма можно заключить, что Кантемир был посредником в переговорах, которые велись от имени русского двора с Порпорой о его приглашении в Россию на должность придворно-

² Впервые мы находим запись об исполнении при дворе «русской комедии» в Камер-фурьерском журнале 3 октября 1746 года (Камер-фурьерские журналы содержали подневные записи событий придворной жизни, которые систематически велись с начала 40-х годов XVIII века. Опубликованы без указания года издания).

го капельмейстера и руководителя итальянской оперной труппы в Петербурге. Судя по тону письма, итальянский маэстро склонен был принять это предложение, но тем временем направленный в Италию скрипач Пьетро Мира, пользовавшийся особым доверием императрицы, уже успел заключить контракт с Арайей. Конечно, замена была неравноценной: композитор среднего ранга, неизвестный за пределами своей родины, Франческо Арайя не мог соперничать с одним из самых прославленных мастеров итальянской оперы-сериа, каким был Порпора.

Но будучи хорошим опытным профессионалом, Арайя сумел вполне удовлетворительно справиться с возложенными на него обязанностями. Он набрал в Италию труппу, в состав которой входили первоклассные певцы и музыканты-инструменталисты, обеспечив таким образом высокий уровень как оперных спектаклей, так и дворцовых концертов, проводившихся, по свидетельству Я. Штелина, регулярно два раза в неделю³.

«Ничего нет удивительного, — пишет далее этот добросовестный хроникер русской театральной и музыкальной жизни XVIII века, — что при таком увлечении двора итальянской музыкой она очень скоро распространилась и среди именитой русской знати. Многие молодые люди и девушки знатных фамилий обучались в то время не только игре на клавикорде и других инструментах, но и итальянскому пению, добившись в короткое время больших успехов. Так, молодая княгиня Кантемир играла не только труднейшие концерты на клавесине и аккомпанировала генерал-басом с листа, но пела также сложнейшие арии, которые были сочинены Арайей для Мориджи⁴, с которым часто соревновалась в дуэтах» (119, 83).

Любопытно, что здесь снова нам встречается фамилия Кантемир. Сестра поэта Мария Дмитриевна Кантемир была широко образованной женщиной и одаренной музыкантшей-любительницей, хорошо известной в петербургских музыкальных салонах. Она поддерживала постоянную переписку с братом, долгое время находившимся за границей, и, вероятно, во многом разделяла его взгляды (см.: 105).

Круг посетителей оперного театра был не так уже мал по тем временам. В 1743 году при Зимнем дворце был отстроен по проекту В. Растрелли новый «оперный дом» взамен существовавшего ранее помещения «Comedie et oréga». Этот новый театр вмещал до

³ «Кроме больших придворных празднеств, — сообщает Штелин, — в которые обыкновенно исполнялась застольная музыка, и кроме обычных репетиций, устраиваемых еженедельно один или два раза в большом зале зимнего дворца, они (итальянские музыканты, — Ю. К.) были заняты два раза в неделю, в четверг и воскресенье, в которые в обычных дворцовых концертах исполняли итальянские арии, сонаты, концерты и соло. Так же аккуратно на императорской придворной сцене исполнялись: по вторникам — итальянские комедии и по пятницам — интермедии» (199, 82—83).

⁴ Пьетро Мориджи — выдающийся итальянский певец-сопранист, занимавший первое место в труппе, руководимой Арайей. Позже, покинув Россию, он с успехом выступал в разных городах Италии, несколько лет пел также в Лондоне.

тысячи зрителей⁵. Несколько позже была создана в одном из залов дворца малая сцена для «интимных» спектаклей, на которых присутствовали только самые близкие императрице лица. Но спектакли оперы-серия всегда давались на главной, большой сцене, часто на ней шли и интермедии.

С течением времени постановки придворного театра утрачивали свой исключительно аристократический характер и на них стали допускаться, хотя и с ограничениями, лица, не принадлежащие к верхушке дворянского сословия. В Камер-фурьерском журнале за 1751 год мы находим следующую любопытную запись, датированную 25 июня: «В по полудни в обыкновенное время отправлялась французская комедия в присутствии ее императорского величества. Того же дня, во время оной комедии, ее императорское величество изволила усмотреть, что зрителей как в партере, так и по этажам весьма мало, всемилостивейше указать изволила: в оперный дом свободный вход иметь во время трагедий, комедий и интермедий обоюго пола знатному купечеству, только б одеты были не гнусно».

Это распоряжение не распространялось на оперы «серьезного» типа, постановки которых являлись частью торжественного придворного церемониала. Но и этот род произведений становился иногда доступным для более широкой аудитории. Опера Арайи «Александр в Индии», поставленная 18 февраля 1756 года⁶, была повторена тремя днями позже, причем на этот раз был нарушен обычный порядок посещения такого рода спектаклей по строго установленному регламенту с точным указанием мест для зрителей разных категорий, и оперу могли посмотреть «желающие дворянство и купечество». А при распределении мест в новом «оперном доме», примыкавшем к Зимнему дворцу, предписывалось в самом верхнем, четвертом ярусе помещаться «купечеству и прочим, кому вход иметь дозволено»⁷. Кто эти «прочие» — не разъясняется. Но можно полагать, что имелись в виду государственные служащие из разночинной интеллигенции, профессора университета и Академии художеств и т. д.

Все же, несмотря на известное расширение состава публики, спектакли придворной итальянской труппы сохраняли замкнутый официальный характер и были доступны далеко не для всех, кто мог ими интересоваться.

В 1757 году появилась первая в России частная оперная антреприза, основанная на свободных коммерческих началах. По контракту, заключенному с придворным ведомством руководителем

⁵ По утверждению Штелина, театр в Москве близ Головинского дворца, построенный в 1742 году в связи с торжествами коронации Елизаветы Петровны, был рассчитан на 5000 зрителей. Но эта сама по себе неправдоподобная цифра опровергается тем, что театр при Зимнем дворце был выстроен точно по образцу московского.

⁶ Был ли это первый спектакль — неизвестно. А. Моозер предполагает, что опера впервые была поставлена 18 декабря 1755 года по случаю дня рождения императрицы Елизаветы Петровны (216, 261).

⁷ Запись в Камер-фурьерском журнале 24 декабря 1763 года.

этой антрепризы итальянцем Дж. Б. Локателли, он был обязан еженедельно давать спектакль для двора, а два раза в неделю ему было дано право устраивать публичные платные представления (впоследствии число открытых спектаклей было увеличено до трех раз в неделю). Труппе Локателли было предоставлено помещение деревянного театра «на Царицыном лугу» (ныне Марсово поле), возле Летнего сада⁸, а также определенная денежная субсидия.

Благодаря свежему, интересному репертуару, включавшему лучшие образцы итальянской оперы-буффа, и отличному составу исполнителей, спектакли этой труппы имели большой успех у русской публики. В начале 1759 года Локателли решил расширить свое дело, организовав параллельно с Петербургом спектакли в Москве. Но уже через три года антреприза вынуждена была прекратить свое существование из-за финансовых затруднений и труппа была частично распущена, частично же принята в штат двора.

Несмотря на непродолжительность своего существования, антреприза Локателли оставила заметный след в художественной жизни России. Жанр оперы-буффа, с которым русская публика впервые имела возможность познакомиться на ее спектаклях, больше отвечал интересам не только широкого демократического круга зрителей, но и аристократической элиты⁹, нежели условно-героическая, закостеневшая в своих неподвижных формах «серьезная» опера. Проследив репертуар придворных зрелищ с начала 60-х годов, мы можем убедиться, что значение последней все больше и больше снижалось. Деятельность таких корифеев итальянской оперы XVIII века, как Галуппи и Траэтта, лишь отчасти могла поддержать интерес к этому роду произведений, уже пережившему пору своего расцвета. Приближался конец «периода оперы-сериа» в России.

Через два с половиной года после ликвидации труппы Локателли, в 1764 году в Петербург приехала из Парижа французская комическая опера, которая была принята на придворную службу, но по истечении трехлетнего срока контракта стала давать открытые спектакли «для народа за деньги». Как сообщает Штелин, «актерам была предоставлена сцена бывшего зимнего дворца императрицы Елизаветы, где при большом стечении слушателей ставились два спектакля еженедельно, а иногда в один спектакль исполнялись и две вещи» (199, 130)¹⁰.

В этот же период в Москве возникает частная антреприза Н. С. Титова (1765 или 1766), перешедшая вскоре в руки итальян-

⁸ Построенное в 1750 году, это помещение именовалось также театром «возле Летнего сада» или «возле Летнего дворца».

⁹ Елизавета Петровна вместе со своей свитой ходила сверх положенных дней на спектакли итальянской оперы-буффа инкогнито. А. Моозер насчитал в Камер-фурьерском журнале за один 1758 год 42 «выхода» императрицы в театр Локателли (216, 269).

¹⁰ Деревянный зимний дворец, в котором жила Елизавета в период строительства расстрелиевского Зимнего дворца, находился между Большой Морской (ныне улица Герцена) и Мойкой. При нем имелось две сцены, большая и малая.

янских предпринимателей Чинти и Бельмонти. О деятельности ее сохранилось, однако, очень мало сведений, и репертуар этой московской антрепризы нам не известен.

Все это свидетельствовало об оживлении театральной жизни в России и расширении ее социальной базы. И хотя опера оставалась пока еще импортированным продуктом, но деятельность иностранных антреприз, знакомивших русского демократического слушателя с близкими ему во многом жанрами итальянской оперы-буффа и французской комической оперы, способствовала созданию предпосылок для возникновения отечественного оперного театра в 70-х годах XVIII века¹¹.

3.

Одновременно с оперой в культурный обиход русского общества входили различные виды европейской камерной инструментальной и концертной музыки. Вначале они были также исключительным достоянием двора и высшего слоя столичной аристократии, но постепенно, с середины XVIII века, становились доступными и для более широкого круга слушателей.

Мы уже приводили свидетельство Штелина об установленном в 30-х годах порядке проведения дворцовых концертов два раза в неделю. Этот порядок с теми или иными вариантами сохранялся и в дальнейшем. Исполнением музыки сопровождалась так называемые «куртаги», то есть неофициальные приемы во дворце (позже они назывались также «эрмитажами»), во время которых не полагалось танцев и вообще каких-либо шумных развлечений. Иногда, слушая музыку, императрица со своими гостями играла в карты или просто вела тихую беседу.

В штате двора наряду с первоклассными итальянскими певцами были блестящие виртуозы-исполнители на разных инструментах. Так в 1731—1738 годах в России жил и работал один из выдающихся представителей итальянской скрипичной школы Джованни Верокаи, по некоторым данным, учившийся ранее у Вивальди и уже создавший себе имя как исполнитель и композитор. Два года спустя к нему присоединился другой его соотечественник Луиджи Мадонис, о котором Штелин пишет, что это был «сильнейший скрипач того времени» (199, 80). Мадонис прожил в России более тридцати лет, оставаясь на придворной службе до 1767 года и выполняя самые разнообразные музыкальные обязанности. Большой вклад в русскую музыкальную культуру внесли также скрипачи Доменико Далольо, Титта Порта, который заслуживает нашего внимания уже потому, что был учителем И. Е. Хандошкина, позже Антонио Лолли, Д. Ярнович и ряд других (см.: 218). К этим именам следует добавить имена виолончелистов Гас-

¹¹ Русский драматический театр «для представления трагедий и комедий» был, как известно, создан еще в 1756 году, но музыкальные спектакли на его сцене не шли.

паро Янески (известен был также как исполнитель на виоле да гамба), Джузеппе Далольо, чешского валторниста Яна Мареша, создавшего в России роговой оркестр. Эти видные мастера европейского масштаба обеспечивали высокий уровень исполнения.

Концертный репертуар того времени может быть восстановлен только приблизительно при помощи некоторых косвенных данных, так как исполнявшиеся программы нигде не фиксировались. Запись в Камер-фурьерском журнале от 26 апреля 1756 года о количестве подвод и экипажей, необходимом для доставки музыкантов во дворец в «куртажные дни», дает возможность составить известное представление о том, как строились программы. Здесь поименованы капельмейстер Арайя, «Мадониус скрипач», «Дологлио», певцы-кастраты Карестини и Салетти, певицы Шлаковская и Джорджи¹² и сверх того еще «12 персон» без уточнения их рода деятельности, по-видимому, оркестровых музыкантов. Певцы пели, вероятно, арии из опер, шедших на петербургской придворной сцене; два скрипача, помимо сопровождения певцам, могли играть соло. Возможно, что оркестр из 12 человек также исполнял самостоятельно какое-нибудь произведение. По такому смешанному принципу обычно строились тогда концертные программы и на Западе, в России он сохранялся в публичных концертах почти до середины XIX века.

Виртуозы-инструменталисты предпочитали исполнять главным образом собственные произведения. В 1738 году в типографии петербургской Академии наук были напечатаны циклы сонат для скрипки с басом Верокаи и Мадониса (последний называет их симфониями), содержащие каждый по двенадцати произведений (см.: 38). Кроме того, Далольо издал в Амстердаме 12 сонат для скрипки и виолончели или клавесина с посвящением обергофмаршалу Левенвольде (см.: 216, I, 132). Произведения скрипачей-композиторов, состоявших на службе русского двора, были, вероятно, связаны с их исполнительской деятельностью и включались в программы дворцовых концертов, в которых им приходилось участвовать.

Штелин упоминает также о шести симфониях Доменико Далольо, «в которых особенно высоко расценивались *Andante*» (199, 89). Эти произведения, изданные в Париже, до сих пор не были известны историкам русской музыки. Сохранившаяся партия первой скрипки¹³ позволяет составить известное представление о характере их музыки. На титульном листе значится: «*Sei sinfonie a due violini alto viola e basso del signore Domenico dall'Oglio opera prima... A Paris*». Из этой надписи видно, что симфонии написаны для струнных инструментов с басом. Обозначение «*opera prima*»

¹² В Камер-фурьерском журнале написано «Шлаковский», но так как придворный музыкант, носивший эту фамилию, оставил службу уже в 1741 году, то вернее полагать, что имеется в виду его дочь, примадонна итальянской оперы Шарлотта Шлаковская; Катерина Джорджи — итальянская певица, контральто, постоянно выступавшая в концертах вместе со Шлаковской.

¹³ Хранится в музыкальном отделении Парижской национальной библиотеки.

(сочинение первое) склоняет к мысли, что это одно из ранних произведений Далольо, хотя оно было издано, по-видимому, только в 50-х годах (см.: 216, I, 136).

По форме пьесы этого цикла близки к симфониям Саммартини, преемственно связанным с итальянской оперной увертюрой. Они представляют собой трехчастный цикл с последованием частей: быстро — медленно — быстро. Все части следуют без перерыва одна за другой, но каждая из них обладает достаточной внутренней законченностью. Первая часть содержит признаки сонатного *allegro* с намечающимся тематическим и тональным контрастом внутри экспозиции и возвращением в основной тональный строй в начале репризы. По характеру музыки эти первые быстрые части отличаются типично итальянской живостью и ритмической остротой, иногда с оттенком танцевальности. Приводим начальные такты 4-й и 5-й симфоний (пример 15 а, б).

В медленных частях преобладает характер мягкой чувствительности, подчеркиваемый обилием вводнотоновых интонаций. В отличие от оперной «симфонии», где медленная середина обычно представляет собой лишь краткий эпизод, у Далольо эти части довольно развернуты. Порой в них ощущается налет манерности, типичный для «галантного стиля» (пример 16 а, б).

Третьи части в темпе *Allegro* или *Presto* образуют краткое заключение. В последней, 6-й симфонии финалом служит менуэт.

Кроме этих шести симфоний тем же композитором, по свидетельству Штелина, были написаны две «симфонии *alla Russa*» на темы народных русских песен, «которые он ввел в *Allegro*, *Andante* и *Presto* и обработал в итальянском стиле, с наличием блестящих пассажей». Эти произведения пользовались, как утверждает автор данного сообщения, особым успехом у посетителей дворцовых концертов. А. Моозеру удалось найти указание на рукописную копию одной из симфоний Далольо под названием «*Sinfonia russa*» в каталоге немецкого издателя Брейткопфа за 1762—1787 годы (216, I, 133). Приводимые в каталоге начальные такты симфонии (205, 216) носят ясно выраженный русский народный характер и не совпадают ни с одной симфонией названного выше цикла (пример 17).

В том же каталоге указана еще одна симфония Далольо, но принадлежит ли она к названной Штелиным паре — сказать трудно. Больше внимания привлекает приводимое там же флейтовое соло в характере сицилианы, относящееся, по-видимому, к средней части какой-нибудь из симфоний. Н. Ф. Финдейзен писал, обращая внимание на подобные же эпизоды в некоторых из сонат Мадониса: «Для нас интересно едва ли не первое в России появление 6—9-дольного размера сицилианы (в первой и пятой сонатах), вскоре затем, а может быть, и одновременно, воспринятой композиторами наших трехголосных кантов и перешедшей на довольно продолжительное время в „российскую песню“ и в оперу» (193, II, 22). Не исключено, что напевы некоторых песен лирического склада, сохранившихся в рукописных сборниках середины XVIII века, заимствованы из звучавшей тогда в России инструментальной музы-

ки. С другой стороны, иностранные композиторы, стремясь угодить вкусам русской публики, обращались к популярным бытующим жанрам и использовали их элементы в своих произведениях. Так, Финдейзен и Ливанова отмечают в сонатах Мадониса обороты, близкие русской народной песне (см.: 71, 113).

Конечно, эти явления нельзя ни в какой степени рассматривать как зачатки или предвестники, хотя бы отдаленные, русского национального симфонизма. Но приведенные образцы свидетельствуют о том, что иностранные музыканты, работавшие в России, старались, насколько могли и умели, примениться к местным условиям и идти навстречу запросам страны, так щедро вознаграждавшей их труд.

Ряд произведений камерно-инструментального и концертного жанра был написан и частично издан в России итальянскими композиторами и в более поздние годы. В 1765 году в типографии Академии наук напечатаны с посвящением Екатерине II шесть сонат для клавесина Винченцо Манфредини, состоявшего в то время капельмейстером и учителем музыки у наследника престола Павла Петровича. Около этого же времени в Гааге издан его концерт для клавесина и струнного оркестра, посвященный известной любительнице-музыкантше Елизавете Тепловой¹⁴, дочери тайного советника и академика Г. Н. Теплова, с именем которого связаны многие события петербургской музыкальной жизни. Штелин рассказывает о большом впечатлении, какое производила при дворе игра на клавесине Галуппи, постоянно выступавшего на дворцовых концертах с исполнением своих сочинений (199, 132).

Репертуар этих концертов не ограничивался произведениями итальянских композиторов, находившихся в штате русского двора. Еще в 20—30-х годах руководитель придворной инструментальной капеллы Иоганн Гюбнер познакомил верхушку русского столичного общества с творчеством современников И. С. Баха — Г. Телемана, Р. Кайзера, И. Фукса. С тех пор как концертмейстером придворного оркестра стал один из представителей ранней венской школы Йозеф Старцер (он работал в Петербурге в 1759—1769 годах), в придворных концертах, по свидетельству Штелина, «можно было слушать не только исключительно итальянские произведения, но также симфонии и концерты ни в чем не уступавших итальянцам знаменитых немецких композиторов, как-то — Гольцбауэра, Вагензейля, Бенды, Глюка, Грауна и др.» (199, 126).

На рубеже первой и второй половины XVIII века в России зарождаются первые ростки концертной жизни, не ограниченной узкими рамками придворного или феодально-аристократического салонного музицирования. В «Санкт-Петербургских ведомостях» от 7 октября 1748 года появилось объявление о концертах, еженедельно организуемых итальянским скрипачом Джузеппе Пас-

¹⁴ Моозер высказывает предположение, что Елизавета Теплова, выступавшая в организованных В. Манфредини в 1769 году публичных концертах, была его ученицей (216, I, 319).

серии в доме князя Гагарина на Большой Морской. Программы концертов в этом объявлении не приводятся, но указано, что они устраиваются по образцу итальянских, английских и голландских. В заключение содержалось обращение к высокопоставленным лицам, купцам и горожанам с просьбой посетить концерты за сравнительно умеренную плату 1 рубль за место. Вход возбранялся только пьяным, лакеям и «бездельным женщинам». О том, что анонсированные концерты Пассерини состоялись и, видимо, были неоднократными, свидетельствует другое объявление в «Ведомостях» за 1750 год о публичных концертах «в доме, где раньше были концерты Бассерини»¹⁵.

После этого в течение длительного времени никаких упоминаний о публичных концертах в Петербурге или Москве не встречается, и только в 60-х годах данные о них становятся несколько более точными и определенными. Новым явлением для этого десятилетия было концертное исполнение крупных вокально-симфонических произведений ораториального типа. Написанный в 1762 году Реквием Манфредини на смерть Елизаветы Петровны дважды повторялся в последующие годы для широкой публики. В 1764 году в немецкой протестантской церкви св. Петра начали проводиться во время великого поста еженедельные концерты по образцу духовных концертов, пользовавшихся большой популярностью во Франции, Англии, Германии и других странах Западной Европы. Здесь были исполнены «Страсти» Телемана, «Te deum» К. Г. Грауна. Наряду с этим в программы включались, как сообщает Штелин, «другие соло, симфонии и концерты» (199, 127—128), то есть произведения различных инструментальных жанров.

Подобного же рода концерты организовывались позже итальянскими придворными музыкантами, а иногда и театральной дирекцией и всегда привлекали к себе внимание русской публики.

Представление о музыкальной жизни российской столицы будет неполным, если не учесть то место, которое занимало в ней любительское музицирование. Музыкальные салоны петербургской аристократии, наряду с дворцовыми куртагами, являлись главными очагами культивирования новых видов камерно-инструментальной и вокальной музыки.

Само понятие любительства было тогда иным, чем в пору высокоразвитой профессиональной музыкальной культуры второй половины XIX века. Сословные предрассудки не позволяли людям знатного происхождения посвящать себя профессиональному занятию искусством, и даже те из них, кто обладал выраженной одаренностью и призванием к тому или иному роду художественной деятельности, оставались любителями. Имена ряда талантливых музицирующих amateur'ов из дворянской среды известны бла-

¹⁵ Одна из принятых в России XVIII века транскрипций итальянской фамилии Passerini.

годаря сообщениям Штелина и других мемуаристов. Из числа таких великосветских любителей складывались инструментальные ансамбли и даже оркестры.

Силами любителей при дворе или во дворцах богатой столичной знати ставились музыкальные спектакли. Штелин сообщает об аллегорических балетах, исполненных придворными дамами и кавалерами в 1763 году в антракте между последним действием и эпилогом трагедии Сумарокова (199, 159—160)¹⁶. В следующем, 1764 году после его трагедии «Альмина» теми же высокопоставленными любителями и любительницами был исполнен балет «Ацис и Галатея», поставленный (как и предыдущий балет) Ф. Гильфердингом с музыкой И. Старцера. Штелин, сообщая об этом спектакле, не забывает отметить, что оркестр состоял также «большей частью из дворян-дилетантов» (199, 160).

Нередки были случаи участия любителей в концертных выступлениях наряду с профессиональными музыкантами. Так, в цикле концертов, организованных В. Манфредини весной 1769 года¹⁷ в доме графа И. И. Шувалова в основном силами придворных музыкантов, участвовали три дочери и сын Г. Н. Теплова, а также он сам и другие видные государственные деятели. Большой зал шуваловского особняка и примыкающие к нему комнаты «были полны слушателей — придворных дам, кавалеров, а также дворян и купцов города» (199, 139).

Не всегда можно полностью доверять тем превосходным степеням, в которых сообщают об исполнении сановных музицирующих дилетантов академик-царедворец Штелин или официальная пресса. В их неумеренных похвалах могла присутствовать доля сознательного преувеличения и лести. Но многие участники этих любительских концертов и спектаклей серьезно относились к своим занятиям музыкой и порой достигали достаточно высокого уровня владения исполнительским искусством.

Другие формы музицирования существовали в кругах городского разночинного населения. Штелин пишет о встречавшихся ему в Петербурге и Москве любительских хоровых обществах, состоящих преимущественно из купеческой молодежи, которые иногда пели и в церквях, не располагавших своим постоянным хором певчих. Но репертуар этих «обществ» не ограничивался церковными песнопениями: «книги их содержали не только церковные мотеты на все праздники в году, но также старые и новые композиции и новейшие концерты на библейские и другие поучительные тексты» (199, 61).

Под «новейшими концертами» могут подразумеваться различные образцы партесного многоголосия, а также духовные псалмы, бытовавшие в XVIII веке преимущественно в купеческой, писар-

¹⁶ Сохранилось печатное либретто спектакля, позволяющее уточнить его дату — 25 января 1763 года и названия балетов: «Поединок любви и разума» и «Возвращение богини весны».

¹⁷ См. объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 10 марта 1769 года. Концерты продолжались до начала мая.

ской среде, в кругу семинаристов, низших офицерских чинов, подьячих, мелкого провинциального дворянства и т. д. Без сомнения, в таких кружках любителей хорового пения исполнялись и народные песни, и песни городского быта на лирические или шуточные тексты, в изобилии встречающиеся в рукописных песенниках середины века рядом с духовной псалмой и панегирическим кантом.

Из музыкальных инструментов наибольшее распространение в быту получили так называемые столовые, или прямоугольные гусли. Этот род гуслей, сконструированный, по-видимому, еще в XVII веке (см.: 35, 79), широко вошел в употребление в первой половине XVIII столетия и служил часто заменой клавесина или клавиорды. Благодаря своей относительной дешевизне гусли были доступны людям среднего достатка из мещанского и мелко- или среднедворянского слоев общества¹⁸. Кроме того, это был свой русский инструмент, созданный руками отечественных мастеров и при всех его усовершенствованиях сохранявший связь с традициями народного музицирования, что, однако, не мешало увлекаться исполнением мастеров гусельной игры посетителям столичных аристократических салонов и даже при дворе.

Репертуар, доступный для исполнения на прямоугольных гусях, был весьма разнообразным. По словам Штелина, «многие русские мастера или гусяры настолько владеют этим инструментом, что прелестно и с исключительной виртуозностью исполняют новейшие итальянские композиции из театральных балетов, оперных арий и целые партиты сложнейшей гармонизации» (199, 74). Естественно, что такие виртуозные транскрипции и парафразы были под силу только высококвалифицированным исполнителям-профессионалам. В домашнем любительском музицировании был распространен другой тип произведений, более простых и технически несложных.

Трудно, вероятно, говорить о специфическом гусельном репертуаре. В основном он состоял из несложных аранжировок, которые легко можно было исполнить как на гусях, так и на клавесине или клавиорде, а в случае необходимости приспособить к имевшемуся в наличии небольшому ансамблю инструментов. Показательно в этом отношении заглавие сборника, напечатанного в 1792 году издателем Т. Полежаевым: «Новый российский песенник, или Собрание разных песен с приложенными нотами, которые можно петь на голосах, играть на гусях, клавиордах, скрипках и духовых инструментах» (его описание см.: 193, II, 294—295; 37, 152—156).

Такая «нейтральная» форма изложения характерна для ряда

¹⁸ Наряду с прямоугольными гусями продолжал бытовать и старый тип народных русских гуслей. Любопытно в этом плане объявление, напечатанное в «Московских ведомостях» 26 января 1770 года: «У малороссиянина Василья Яванова сына Ребова, живущего у Москворецких ворот, у живого мосту близ рыбных лавок, которого дочь Александра 7 лет играет на гусях до 50, на бандоре до 20 штук [пес], сын его Андрей 5 лет начинает играть на гусях до 6 штук, продаются означенные инструменты разных мер».

печатных и рукописных сборников того времени. Среди последних особое внимание привлекает к себе известный в литературе сборник Ярославского краеведческого музея¹⁹, представляющий собой своеобразный свод литературы бытового инструментального музицирования во второй половине XVIII века. Составлен был сборник, по-видимому, в конце столетия, но он включает в себя и репертуар 50—60-х, а частично, может быть, и 40-х годов (см.: 118, 82—84). Разнообразный и пестрый материал этого сборника, содержащего в целом более ста произведений, систематизирован по жанрам. Наибольшее место занимают простейшие по изложению танцевальные пьесы в духе менуэта или полонеза. Наряду с этим мы находим здесь и популярные «российские песни», и духовные песальмы, иногда с орнаментированным повторением музыкальной строфы в духе doubles старинной сюиты, и военный марш, и оперную увертюру или «столовые (застольные) штуки» — несколько более развернутые пьесы в старосонатной форме, переложённые с оркестровой партитуры. Известной свежестью и самостоятельностью отношения к материалу отличаются обработки народных песен, разрастающиеся в некоторых случаях до масштабов развернутого вариационного цикла. В целом, однако, изложение носит стандартный, безличный характер. Судя по фактуре, сборник предназначался для исполнения на каком-либо клавишном инструменте (клавесин, клавикорды) или на гуслях, но нередко в нем встречаются неудобные с точки зрения клавирной техники «скрипичные» пассажи или аккорды в широком расположении, напоминающем об оркестровом происхождении той или другой пьесы. Заимствуемый из разных источников материал, очевидно, механически сводился на два нотных листа самими любителями или доморощенными учителями музыки без учета специфики того инструмента, для которого делалось переложение.

В середине XVIII века многие помещики стали обзаводиться собственными оркестрами или инструментальными ансамблями, составленными из специально обученных крепостных музыкантов. Размеры этих ансамблей зависели от достатка хозяина. Крупные земельные магнаты создавали у себя большие и высококвалифицированные оркестры, которым были доступны сложные образцы музыкальной литературы. В 50-х годах славилась инструментальная капелла гетмана Украины К. Г. Разумовского, выступавшая даже при дворе. Примерно тогда же был создан крепостной оркестр графов Шереметевых. Н. П. Шереметев, рассказывая о том, как возник при его отце знаменитый впоследствии театр в подмосковной усадьбе Кусково, писал: «Представился покойному отцу моему случай завести начально маленький театр, к чему способствовала уже довольно заведенная прежде музыкальная капелль» (цит. по: 63, 19).

¹⁹ Впервые сборник был описан в статье С. Смоленского (182). В дальнейшем к нему обращались и другие исследователи; см.: 114, 29—31; 118, 82—114; 77, 383—388.

Помещики средней руки, которые не могли содержать настоящий большой оркестр, ограничивались несколькими музыкантами, игравшими главным образом «под танец». А. Т. Болотов писал по поводу одной такой помещицы «музыки», слышанной им в 1752 году в Псковской губернии: «Музыки не были тогда такие огромные как ныне; ежели скрипички две-три и умели играть польские и миноветы и контратанцы, так и довольно. Немногие сии инструменты можно было возить с собою в колясках, а музыкантам отправлять должность лакеев» (29, 204).

4.

Несмотря на то что ведущие позиции в области музыки оставались в руках иностранцев, пользовавшихся всяческими привилегиями и материальными преимуществами, удельный вес и значение отечественных кадров в русской музыкальной жизни непрерывно возрастали на протяжении XVIII века. Главным очагом их подготовки и воспитания была придворная певческая капелла²⁰, ставшая уже в первой половине столетия большим, высококвалифицированным хоровым коллективом, имевшим мало себе равных в Европе. «Кто не слышал сам, — признает Штелин, — тот не может себе представить, насколько богата и помпезна такая церковная музыка в выступлении многочисленного, обученного, отборного хора» (199, 60). В подтверждение он ссылается на слова Галуппи: «Такого великолепного хора я никогда не слышал в Италии».

Хор постоянно пополнялся молодыми голосистыми певцами с Украины, получавшими первоначальную подготовку в специальной школе, созданной в Глухове в 1738 году. В Петербурге они продолжали обучаться в самой капелле, причем это обучение не ограничивалось кругом дисциплин, необходимых для пения в хоре. В 1740 году было издано высочайшее распоряжение, обязывавшее «содержать при дворе нашем из малолетних малороссийского народа людей обученных нотного пения до двенадцати человек, которых на удовольствие придворной копеллии на разных приличных той копеллии инструментах обучать концерт мейстеру Ягану Гибнеру». В дальнейшем этих юных певчих предписывалось «смотря по достоинству той науки определять на убылые музыкантские места, и оклады действительным музыкантам»²¹. Таким образом воспитанниками капеллы, прошедшими соответствующую подготовку, пополнялся придворный оркестр.

Обучение игре на музыкальных инструментах продолжалось в капелле и позже. В 60-х годах мы постоянно встречаем записи в

²⁰ Официально хор получил титул Придворной капеллы в 1763 году, но уже в документах 40-х годов он именуется «копеллией».

²¹ Финдейзен, приводя этот документ, говорит об «учреждении у нас первого музыкально-педагогического института» (193, II, 18). Это, конечно, преувеличение, но бесспорно, что придворной певческой капелле принадлежала значительная роль в подготовке отечественных профессионалов-музыкантов.

Камер-фурьерском журнале: «придворные певчие играли на скрипичах», «придворные певчие играли на инструментальной музыке с пением», «придворными певчими играна инструментальная и вокальная музыка».

Капелла давала своим певчим великолепную вокальную школу, так что некоторые из них, овладев искусством бельканто, могли выступать как солисты на оперной сцене рядом с прославленными итальянскими певцами. Участие баритона Марка Полторацкого (впоследствии директора капеллы) в спектаклях итальянской оперы было с похвалой отмечено современной прессой²². Оперы «Цефал и Прокрис» Арайи (1755) и «Альцеста» Раупаха на русские тексты Сумарокова были исполнены на придворной сцене в основном силами юных певчих. Эти факты не носили случайного единичного характера. Так, в Камер-фурьерском журнале было отмечено, что 16 октября 1768 года, в то время как императрица «изволила с кавалерами забавляться в карты», было «играно на скрипичах, а малолетние певчие пели итальянские арии».

Можно полагать, что капелла систематически готовила молодых певчих, обладавших особенно хорошими вокальными данными, к деятельности оперных певцов. Не с этим ли было связано введение в ее учебные программы в 1766 году обучения французскому и итальянскому языкам? Как раз в этом году директором придворных театров И. П. Елагиним был разработан обширный проект упорядочения их работы, предусматривавший между прочим создание специальной театральной школы. Этот пункт не получил тогда осуществления и мог быть реализован лишь спустя около двух десятилетий. Указ 1783 года о создании театральной школы ставил конечной целью «со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных замены иностранцев своими природными» (10, 114).

Эта задача еще не могла быть поставлена во всем объеме в 60-х годах. Но частичное ее решение было возложено на Придворную капеллу, игравшую в русской музыкальной жизни XVIII века роль, до известной степени аналогичную итальянским консерваториям того времени.

Велико ее значение и в подготовке всесторонне образованных русских композиторов-профессионалов. Достаточно напомнить, что воспитанниками капеллы были М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский, позже С. И. Давыдов. С именами первых двух связан стилистический перелом в русском хоровом искусстве от уже изживших себя в середине XVIII века и неспособных к дальнейшему развитию барочных форм партесного многоголосия к классической ясности, одухотворенности выражения и стройности композиции. Этот перелом был несомненно в какой-то мере подготовлен знакомством с итальянской оперной и камерной музыкой предклас-

²² В сообщении о постановке оперы Арайи «Беллерофонт» на придворной сцене (премьера состоялась 28 ноября 1750 года) «Санкт-Петербургские ведомости» писали о Полторацком, выступившем в партии полководца Атаманта, что он «не уступит наилучшим итальянским актерам» (1750, 11 декабря).

сического или раннеклассического стиля, начиная с 1742 года, когда придворный хор впервые выступил в опере «Милосердие Тита». С тех пор участие хора в оперных спектаклях итальянской труппы и придворных концертах совместно с итальянскими певцами и инструменталистами становится постоянным и регулярным. Вполне вероятно, что некоторые певчие и учились у итальянских мастеров.

Музыке, наряду с танцами и «театральными упражнениями», отводилось значительное место и в таком учебном заведении ярко выраженного сословно-дворянского типа, как Сухопутный шляхетный корпус. Главной целью этих занятий являлось воспитание всесторонне образованного человека и приобретение навыков, необходимых в светском обиходе, но иногда значение их оказывалось более широким. Выше уже говорилось о роли Шляхетного корпуса в создании первого русского драматического театра в 50-х годах XVIII века. Но уже двадцатью годами раньше, в самом начале своего существования корпус поставлял актерские кадры для придворных спектаклей. Сохранились сведения о постановке при дворе Анны Иоанновны в 1735 году школьной драмы на библейский сюжет об Иосифе в плену у египетского фараона. Участниками спектакля были архиерейские певчие, «карлы» и «калмыки», а также пажи и кадеты²³. А в 1738 году под руководством корпусного учителя танцев Ж. Б. Ланде была создана балетная школа. В представленном на высочайшее имя проекте учреждения школы Ланде ссылался на успех его учеников кадетов в балетах его «инвенции» (то есть сочинения), которые были исполнены на придворном театре в предшествующие два года (59, 21). Как мы узнаем из «Известий об искусстве танца и балетах в России» Штелина, обученные французским танцмейстером кадеты участвовали в качестве фигурантов в балетных интермедиях между актами итальянской оперы-серна (199, 151)²⁴.

Назначенный на должность придворного балетмейстера, Ланде сформировал группу учеников «большей частью из детей простолюдинов» (Штелин), которая стала основой русского балета.

Сведения о музицировании в Шляхетном корпусе очень скудны. По-видимому, существовал ученический оркестр, так как в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 4 сентября 1750 года появилось объявление об освободившейся вакансии дирижера. Музыка должна была занимать какое-то место и в корпусных драматических спектаклях, привлечших внимание двора.

В середине 50-х годов возникли два новых учебных заведения, которым суждено было сыграть исключительную по своему значению роль в развитии русской культуры: Московский университет,

²³ Перечень ролей и их исполнителей см. в книге П. Пекарского (125, 234—237). Однако Пекарский ошибочно относит спектакль к 1732 году. Эта неточность была исправлена позднейшими исследователями.

²⁴ Традиция сопровождать балетами как оперные постановки, так и спектакли других театральных жанров сохранялась в России на протяжении всего XVIII века.

основанный по инициативе Ломоносова в 1755 году, и открывшаяся двумя годами позже Академия художеств. В обоих этих учреждениях поощрялось любительское музицирование и учащимся предоставлялась возможность заниматься игрой на музыкальных инструментах или пением под руководством квалифицированных педагогов. При университетских гимназиях²⁵ были открыты специальные «классы музыкального и рисовального художества» (117, 9—13), работа которых уже очень скоро дала ощутимые результаты. В печатном сообщении о награждении отличившихся слушателей университета и учеников благородной гимназии весной 1758 года есть особый пункт (по гимназии): «В классе музыки инструментальной, у господина Клима Яновского, достойнейшие прочих: 1. Данила Григорьев. 2. Алексей Теплов. 3. Князь Тимофей Гагарин. 4. Александр Герсеванов»²⁶. А годом позже мы находим в «Московских ведомостях» от 27 апреля подробный отчет об открытом заседании по случаю перехода окончивших гимназический курс в университет, при этом упоминается «серенад сочинения университетского капельмейстера Дуни с вокальной и инструментальной музыкою», исполненный учащимися музыкального класса. Подобного рода отчеты, систематически публиковавшиеся в официальной московской газете, обычно завершались фразой: «и оное собрание окончилось музыкою, которую составляли обучившиеся в музыкальном классе».

Если в «благородной» гимназии занятия музыкой имели целью главным образом общее культурное развитие, то разночинская гимназия готовила своих воспитанников и к профессиональной деятельности в различных отраслях искусства. Некоторые из них стали впоследствии известными актерами, другие по окончании гимназии перешли в Академию художеств, чтобы получить квалификацию живописцев, скульпторов, граверов или архитекторов.

С 1756 года при университете существовал театр, в котором, по имеющимся сведениям, исполнялись интермедии (см.: 39, 243). Это был первый общедоступный театр в Москве. С самого начала его работы возникло затруднение, вызванное отсутствием женщин в составе учащихся. В связи с этим в «Московских ведомостях» 27 июля 1757 года было дано объявление: «Женщинам и девицам, имеющим способности и желание представлять театральные действия, также петь и обучать петь других, явиться в канцелярию Московского императорского университета».

С начала 1759 года в Москве выступала оперная труппа Локатели, который с разрешения генерал-губернатора построил театр за Красными воротами (см.: 40, 16). Итальянский антрепренер

²⁵ Для отдельного обучения детей дворян и незнатных родителей существовали две гимназии: «благородная» и разночинская, служившие подготовительной ступенью к поступлению в университет.

²⁶ «Прибавление к Московским ведомостям», 12 мая 1758 года. Упомянутый в сообщении Климентий Яновский был преподавателем инструментальных классов. Для обучения пению был приглашен Антонио Дуни, брат известного композитора Э. Р. Дуни.

установил связь с университетом и взял на свой «кошт» 18 учеников художественных классов с целью пополнения собственной труппы. Вскоре, однако, его театральное дело потерпело крах, университетский театр тоже был закрыт, а группа его актеров по распоряжению двора направлена в Петербург. Студенческие спектакли в университете возобновились только в 1777 году, когда в Москве уже действовал театр Меддокса, сумевшего придать своему предприятию широкие масштабы. Но несмотря на краткость своего существования, университетский театр сыграл определенную историческую роль в развитии театральной культуры в Москве. Деятельность его стимулировала ряд дальнейших начинаний в этой области и способствовала воспитанию актерских и музыкантских кадров, успешно работавших затем в разных областях художественной жизни.

В 1764 году учащимся петербургской Академии художеств было разрешено «играть комедии и трагедии... чего ради небольшой театр приказать сделать в удобном месте» (170, 81—82). Репертуар театра, однако, не ограничивался комедиями и трагедиями, так как уже в следующем году из Придворной конторы было взято для академических спектаклей «оперического, и интермедийского и балетного платья» (32, 395). Более точными сведениями о том, из каких произведений складывался этот репертуар, мы не располагаем, но можно думать, что значительное место принадлежало в нем балету²⁷. Есть данные, свидетельствующие о существовании в академии ученического хора и оркестра. В музыкальном классе, хотя он числился «не по штату» и не входил в основной учебный план «академии трех знатнейших художеств», ее воспитанники обучались игре на разных инструментах, пению и даже сочинению музыки под руководством квалифицированных иностранных и отечественных педагогов. О значении этого класса красноречиво говорит уже тот факт, что из него вышли известные русские композиторы Е. И. Фомин и П. А. Скоков.

Музыкальные классы были открыты и в Смольном институте благородных девиц, учрежденном в 1764 году по проекту известного деятеля в области образования И. И. Бецкого. Воспитанницы института демонстрировали свои успехи на публичных концертах, а позже и оперных спектаклях, ставших в 70-х годах заметным явлением петербургской театральной жизни. Для девушек, обучавшихся на «мещанском» отделении, занятия музыкой имели и практическое значение. По окончании института некоторые из них пополняли театральные труппы или шли работать гувернантками и воспитательницами в тот же Смольный и другие учебные заведения²⁸.

²⁷ После смерти Г. Раупаха, который преподавал в Академии художеств игру на клавишине и композицию, а также руководил ученическим оркестром, был приобретен принадлежавший ему нотный материал двадцати балетов (32, 398—399).

²⁸ Более подробные сведения о музыке в Смольном институте см. в книге В. А. Натансона (118, 223—228).

Серьезное внимание уделялось музыке и другим искусствам в некоторых провинциальных гимназиях, стремившихся следовать в этом отношении примеру петербургских и московских учебных заведений. Так, в опубликованном 20 мая 1768 года «Московскими ведомостями» сообщении о праздновании дня рождения императрицы Екатерины II в Казанских гимназиях отмечалось: «По собрании всех вышеупомянутых персон в аудиторию здесь ученики, обучающиеся музыке, играли приятную симфонию... Все сие действие окончилось вокальною и инструментальною музыкаю». Как видно из этого сообщения, в гимназиях существовал ученический хор и оркестр.

Несмотря на отсутствие единой системы музыкального образования и узко утилитарный подход к подготовке профессионалов-музыкантов из разночинного слоя или из крепостной челяди, эти учебные заведения несомненно способствовали распространению вкуса к музыке не только в среде столичного барства, но и в более широких кругах общества. Коренные отечественные кадры начинают играть все большую роль в музыкальной жизни, формируется аудитория, проявляющая интерес к серьезным видам концертной и театральной музыки. Все это создавало предпосылки для выдвижения национальных творческих сил и общего подъема русской музыкальной культуры в последней трети века.

ИНОСТРАННЫЕ ОПЕРНЫЕ ТРУППЫ В РОССИИ

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

1.

К 30-м годам XVIII века, когда итальянская опера становится известной в России, она уже успела завоевать большую часть Европейского континента и утвердить свое господство во множестве великих и малых государств на огромном пространстве от Пиренейского полуострова до западных границ могущественной Российской державы. Только немногие страны смогли устоять против ее неудержимого натиска, не поддавшись чарам завораживающего итальянского бельканто и поражающих воображение сценических эффектов, которые были неотъемлемым элементом большой героической оперы того времени. Вена, Дрезден, Мюнхен, Мангейм, Штутгарт, Кассель, Дюссельдорф, Ганновер, Копенгаген становятся центрами развития итальянской оперной культуры и средоточием ее лучших творческих и исполнительских сил. В Польшу итальянская опера проникает уже во второй четверти XVII века. Длительное время господствовала она на музыкальных сценах Испании и Португалии, куда была впервые завезена в конце того же столетия. Даже в Англии, несмотря на сильную оппозицию со стороны пуританской буржуазии, она в течение почти полувека, с 1705 года (начало деятельности первой итальянской оперной труппы) находилась в центре музыкальной жизни и стала предметом жесточайшей конкуренции, столкнувшей между собой такие величины, как Гендель, Порпора, Хассе. Только Франция смогла создать свой национальный тип классицистской «лирической трагедии», но и этот жанр был обязан первоначальными стимулами итальянской опере. Легко обнаружить итальянские истоки в гамбургской опере начала XVIII века, непродолжительный расцвет которой связан с именем талантливого, но беспорядочного и неровного Рейнгарда Кайзера. Странствующие труппы завозили итальянскую оперу в Прагу, Брюссель, Амстердам и другие крупные европейские города.

Вполне естественно, что европеизированная Российская империя не могла обойтись без своего оперного театра — этой обязательной принадлежности всех абсолютных монархий, и когда встал вопрос о создании придворной оперы в Петербурге, обратилась к Италии в поисках необходимых сил и художественных средств.

К 30-м годам окончательно сложился тип раннеклассической итальянской оперы, отличавшейся логической ясностью драматур-

гической композиции, галантной изысканностью поэтического и музыкального языка. Р. Хаас отмечает «поворот к галантному оперному стилю около 1720 года» (213, 205). Этот поворот был закреплен в течение ближайших двух десятилетий в творчестве того поколения композиторов, которое следовало за признанным главой и основоположником «неаполитанской» оперной школы Алессандро Скарлатти (Л. Винчи, Л. Лео, более молодой Дж. Перголези). В области оперной либреттистики безусловным авторитетом становится Пьетро Метастазियो, на тексты которого десятками композиторов были написаны сотни музыкально-сценических сочинений.

Вслед за своим предшественником Апостола Дзено Метастазियो реформировал барочную оперу, опираясь на принципы французской классицистской трагедии, освободил ее от смешения возвышенного и низменного, вульгарного и от чересчур явного неправдоподобия, вызванного нагромождением сверхъестественных, чудесных происшествий. В своих «мелодрамах» он показывает только благородные страсти героев, наделенных высокими добродетелями. Как убежденный классик, Метастазियो обращался по преимуществу к античным историческим сюжетам, но искал в них не гражданских доблестей, самопожертвования во имя народного блага и свободы, а верности чувству, преданной, стойкой любви, которую не могут поколебать никакие препятствия и испытания. «Мелодрама Метастазियो — это, — по определению советского историка литературы, — прославление любви, это ее апофеоз, который происходит на фоне волшебных декораций и музыки» (159, 95). Любовь в различных ее проявлениях составляет главное содержание оперы-серии. Но она выступает у Метастазियो и его последователей, по замечанию Г. Аберта, «не как страсть, а как проявление „галантности“, то есть светской формы обхождения» (204, I, 181).

Главным средством музыкального выражения становится вокальная мелодия, приобретающая мягкие, плавные очертания, порой с оттенком грациозной манерности. Оркестровая фактура упрощается, почти совсем исчезают элементы полифонии, верхний голос часто идет в унисон с вокальной партией.

Одной из важнейших сторон реформы Метастазियो принято считать то, что он внес определенную закономерность в соотношение музыки и поэзии, строго регламентировав роль каждого из этих компонентов в опере. Слову принадлежало главенство в действительных частях, которые основывались на маловыразительном музыкально речитативе *secco*. Мелодически развернутые арии (реже дуэты) завершали сцену, обобщая ситуацию и переводя ее в чисто лирический план. На деле подобное разделение функций приводило к разрыву между словесно выраженным действием и музыкой, в лучшем случае протекавшими параллельно друг другу.

Кроме драматического действия и музыки существовала еще одна сторона, театрально-зрелищная, которой принадлежало в опере-серии большое, иногда даже главенствующее место. «Старая опера, — по словам одного из зарубежных исследователей, — су-

ществовала не только для слушания, но и для того, чтобы ее смотреть. В ней искали не только изображения страстей и эмоциональных впечатлений, но и зрительного воздействия, изумления перед чудесным и ошеломляющим. Зрительные театральные эффекты были исключительно развиты в ранней опере и имели гораздо большее значение, чем в драматическом театре» (219, 261).

В барочной опере XVII века декоративная сторона, отличавшаяся необыкновенной пышностью, богатством и разнообразием красок, выступала нередко на первый план и сосредоточивала на себе главное внимание зрителя. Непрерывная смена самых удивительных сценических эффектов целиком овладевала его воображением. Техника неожиданных превращений, полетов, обвалов, наводнений, пожаров и столь же внезапного возникновения роскошных дворцов с цветущими садами, водопадами, уединенными беседками и гротами или окруженными водой островами посреди сцены была доведена до почти фантастической степени. Изобретательность театрального художника и машиниста не имела границ.

Реформа Метастазियो несколько ограничила это буйство фантазии: сокращено было количество сценических перемен, исключен из оперы элемент волшебного, сверхъестественного. Но значение зрелищного, декоративно-оформительского начала в опере не уменьшилось. Если драматургическая композиция и музыкальный язык неаполитанской оперы-серии основывались на принципах классицизма, то в области сценически-декоративной, по крайней мере до середины XVIII века, продолжали господствовать барочные тенденции. На сцене изображались площади городов с монументальными дворцовыми сооружениями и колоннадами, панорамы сражений, движущиеся армады кораблей, торжественные выезды и шествия.

Предысторию итальянского придворного оперного театра в России составляют выступления заезжих комедийных трупп при дворе Анны Иоанновны в начале 30-х годов. Первой из них была труппа короля Польского и курфюрста Саксонского Фридриха-Августа I, находившаяся в Москве в 1731 году. В составе труппы, руководимой «композитором итальянской оперы» Джованни Альберто Ристори, было 13 «комедиантов» и 9 певцов. Среди последних особенно выделялись супруги Козимо и Маргерита Эрмини (басбуффо и контральто), прекрасные исполнители музыкальных интермедий, имевшие в своем репертуаре ряд популярных образцов этого жанра (см.: 216, 71—79; 46, 26—30)¹.

¹ Подобные интермедии, классическим образцом которых является «Служанка-госпожа» Перголези, принято было исполнять между актами оперы-серии. Но иногда они соединялись и с комедией. Так, Гольдони рассказывает о певце и директоре театра в Вероне Имере: «У него был недурной голос, и он задумал ввести в комедию музыкальные интермедии, которые раньше в течение долгого времени вставлялись в большие оперы, а затем были отброшены и заменены»

Труппа Ристори участвовала также в парадных придворных церемониях, которыми отмечались годовщина коронации, дни рождения и тезоименитства императрицы или какие-нибудь особые торжественные события. Для таких случаев создавались хвалебные кантаты или серенады, проникнутые тоном восторженного преклонения перед личностью монархини. Есть сведения о нескольких произведениях такого рода, исполнявшихся труппой Фридриха-Августа I во время ее пребывания в России (216, I, 369—371).

Жанр хвалебной приветственной кантаты стал впоследствии неизменной принадлежностью всех официальных придворных торжеств, и к нему обращалось большинство итальянских композиторов, работавших в России в XVIII веке. Стилистически и по своим формам итальянская кантата была родственна опере-серии и могла до известной степени подготовить ее восприятие русской публикой.

В 1733—1735 годах в Петербурге выступала другая итальянская труппа, исполнявшая импровизированные пьесы типа комедий дель арте и интермедии. По словам Я. Штелина, в составе этой труппы был ряд превосходных комедийных артистов (199, 81). Разнообразным и интересным был и ее репертуар. Тексты интермедий полностью переводились на русский язык и печатались в типографии Академии наук в виде маленьких книжек (*libretti*), раздававшихся зрителям во время спектакля. Подобным же образом издавался подробный сценарий комедий, не имевших твердо фиксированного текста. Благодаря этому для нас сохранился весь репертуар, показанный итальянскими «комедиантами» в Петербурге (см.: 130).

Он включает девять интермедий, среди которых наше внимание привлекает прежде всего «Подряточик оперы в острова Канарийские», как перевел В. К. Тредиаковский итальянское название «*L'impresario delle Canarie*»². Эта интермедия, впервые исполненная в Венеции в 1725 году, метко и остро высмеивает нравы, царящие в итальянском оперном театре, капризы и произвол оперных примадонн, ограниченность публики, не интересующейся ничем кроме виртуозных арий, в которых певец или певица могут блеснуть своим голосом, а во время остального действия позволяющей себе шуметь и громко разговаривать. Неоднократно указывалось на сходство многих моментов этой интермедии с известным сатирическим памфлетом Б. Марчелло «Театр по моде».

Если итальянская комедия дель арте не закрепилась в репертуаре русского придворного театра, уступив место французской комедии, то интермедия оставалась на протяжении многих лет одним из любимейших видов театрального зрелища.

балетом... Новизна очень понравилась публике и принесла актерам большую прибыль» (48, 323—324). В петербургском театре интермедии позже исполнялись и самостоятельно.

² Текст интермедии принадлежит Метастазно, автор музыки точно не установлен. По предположению исследователей, им мог быть Л. Лео или И. Хассе.

В середине 1735 года в Россию приехала третья итальянская труппа, располагавшая достаточными силами для постановки настоящей большой оперы. Возглавлявший эту труппу композитор Франческо Арайя в конце 20-х и начале 30-х годов успешно поставил несколько своих опер на сценах различных итальянских городов. Почти вся его дальнейшая деятельность прошла в России, где он работал с небольшими перерывами более двадцати пяти лет. Среди артистов труппы выделялись прославленный сопранист Пьетро Мориджи, находившийся тогда в расцвете своего вокального мастерства, примадонна Костанца Пьянтанида, позже выступавшая с огромным успехом в Лондоне в операх Генделя, тенор Филиппо Джорджи и его жена Катерина Джорджи (контральто). Одновременно прибыла в Петербург балетная труппа во главе с известным танцором и хореографом Антонио Ринальди, блиставшим ранее на сценах Венеции, Парижа и Лондона. Наконец, были приглашены итальянский театральный художник Джироламо Бон с его помощником Антонио Перезинотти и машинист сцены Карло Джибелли.

Опера Арайи «Сила любви и ненависти» («*La forza dell' amore e dell' odio*»), поставленная 29 января 1736 года по случаю дня рождения императрицы Анны Иоанновны, открывает собой ряд торжественных оперных спектаклей на сцене петербургского придворного театра. Композитор, видимо, не располагал достаточным временем, чтобы написать новое произведение к этой дате, и обратился к одной из своих прежних опер, поставленной двумя годами ранее в Милане. Либретто оперы, автором которого был поэт-любитель Ф. Прата, выдержано в канонах метастазиевской драматургии. Сущность запутанной и сложной драматической интриги сводится к тому, как две любящие пары, преодолевая ряд препятствий и смертельных опасностей, приходят наконец к утверждению своего счастья. На эту основу нанизывается множество самых разнообразных и неожиданных происшествий. Деспотичный «индийский царь» Софит стремится разрушить негодный ему брак своей дочери Нирены с вассалом Абиазаром, прибегая к помощи друга и союзника Барзанта, которому он обещал выдать Нирену за его племянника Таксила. Однако Таксил любит не ее, а сестру Абиазара Талестрию. Схваченный в плен Абиазар осужден на смерть. Таксил вместе с Ниреной и Талестрией готовы защищать его с оружием в руках. Но Абиазар не может поднять руку на отца своей супруги, а Таксил отказывается сражаться против своего дяди. Софит и Барзант, пораженные их благородством, благословляют союз молодых пар.

Музыка Арайи, написанная гладко и местами не лишенная известной мелодической привлекательности, в то же время не обладает какими-либо индивидуальными чертами, которые поднимали бы ее над средним уровнем итальянской оперной продукции. В ней соблюдены все нормы традиционной оперы-серия. Сольное вокаль-

ное начало решительно господствует, арии выдержаны в трехчастной форме da capo и обильно уснащены колоратурными пассажами. Ансамблей в опере всего два: дуэт Нирены и Абизара, завершающий второе действие, и квартет четырех мужских персонажей (Абизар, Таксил, Софит и Барзант) в третьем действии. Единственный хор (вернее, ансамбль всех действующих лиц) в конце оперы воспевает любовь как всеильное чувство, наполняющее душу миром и покоем. Оркестр в этой, как и в других операх Арайи, очень прост по фактуре и основывается почти всецело на звучании струнной группы.

Любопытно отметить, что главную мужскую партию Абизара исполняет певица Катерина Джорджи, что объясняется, вероятно, отсутствием в труппе кастрата-меццосопрана, для которого написана эта партия³. Мориджи, обладавший, по словам Штелина, очень высоким голосом, выступил в роли Таксила. В критической литературе того времени, обличавшей условности и противоречия оперы-серии, постоянно указывалось на несоответствие женоподобного облика кастратов мужественному, героическому характеру тех персонажей, которых им приходилось обычно изображать на сцене. Это несоответствие еще более бросалось в глаза, когда главные мужские роли исполнялись женщинами.

Постановка оперы Арайи была обставлена с пышностью и великолепием, не уступавшими самым грандиозным барочным спектаклям европейских придворных театров. Роскошные декорации Дж. Бона и множество эффектных сценических перемен произвели не меньшее впечатление на русскую публику, чем виртуозное пение итальянских артистов. Не случайно Штелин, подробно описывая постановку «Силы любви и ненависти» в своей обширной статье, особенное внимание уделяет именно сценическому оформлению⁴.

По обычаю того времени на первых страницах печатного либретто был дан перечень всех сценических «украшений», сменяющихся на протяжении действия. Здесь и «воинский лагерь», и «сад с приятными фонтанами», и «просторный амфитеатр окружен галереями», и «великое поле при берегах реки Коаспеса», к которым пристает богато украшенное царское судно. Чтобы представить себе масштабы постановки и уровень сценической техники, приведем подробную ремарку, предпосланную третьему явлению первого действия: «При звуке многих военных инструментов Софитова армия выходит из лагеря в трех колоннах; приближается она строем, чтобы учинить приступ к городу. С одной стороны видны слоны, имеющие деревянную башню на спинах, с которых Софитовы солдаты пускают стрелы противу осажденных, которые защищают город; а с другой видима одна великая деревянная башня, которую привозят осаждающие на колесах и с которой кладут они мост на стены, чтобы чрез них перелесть и тем учинить себе

³ Эта же певица исполняла главные мужские роли и в ряде последующих оперных спектаклей.

⁴ См.: «Примечание на ведомости», 1738, ч. 47—49.

способ ко взятию города. Между тем один батальон от осажденных выходит с огнем и с инструментами, чтоб збить помянутую башню. Слоны назад уступают». Далее на сцене показывалось разрушение городских стен и вторжение неприятельской армии в город, «а чрез отверстие некоторые части стен, которые упали, видимо стало быть грабление и всякой беспорядок» (176, 17).

В 1737 и 1738 годах того же месяца и числа состоялись премьеры еще двух опер Арайи, написанных на тексты Метастазियो⁵: «Притворный Нин, или Узнанная Семирамида («Il finto Nino ovvero la Semiramida riconosciuta») и «Артаксеркс». Обе они были выдержаны в том же духе парадных придворных спектаклей, как и «Сила любви и ненависти».

Затем в деятельности итальянской оперной труппы наступил четырехлетний перерыв, часть ее артистов вернулась на родину, а спустя некоторое время уехал и Арайя. Оставшаяся часть труппы ограничивалась выступлениями в интермедиях, которые по-прежнему давались в установленные дни недели, и в концертах при дворе. В Камер-фурьерском журнале есть упоминание о какой-то пасторали, показанной 6 июля 1739 года по случаю бракосочетания герцогини Анны Леопольдовны, ставшей после смерти Анны Иоанновны правительницей при малолетнем императоре Иоанне Антоновиче. Но ни название пасторали, ни какие-либо подробности о ее постановке нам не известны. Только в 40-х годах итальянская опера-сериа прочно утверждается на русской придворной сцене и ее спектакли приобретают более постоянный характер.

В 1742 году в связи с торжествами коронации Елизаветы Петровны, происходившими по традиции в Москве, состоялась постановка оперы И. А. Хассе «Милосердие Тита» («La clemenza di Tito»), для чего был специально выстроен театр. Этот спектакль явился знаменательным во многих отношениях. Показателен самый выбор произведения, как нельзя более соответствовавшего данному случаю. Либретто Метастазियो, на которое писали музыку многие композиторы вплоть до Моцарта, как замечает Аберт, «словно создано для чествования коронованных особ» (204, II, 602). Восхваление высоких душевных качеств римского императора Тита Веспасиана, который прощает заговорщиков, покушавшихся на его жизнь, и отказывается от любимой женщины во имя счастья друга, переносилось на чествуемого монарха.

В московской постановке 1742 года опере Хассе был предпослан пролог «Россия по печали паки обрадованная» («La Russia afflita e riconsolata»), написанный Штелином — автором текста и двумя придворными музыкантами — итальянцами Д. Далольо и Л. Мадонисом⁶.

⁵ На эти либретто ранее были написаны оперы Л. Винчи, поставленные в Риме в 1729 и 1730 годах.

⁶ Как можно заключить из текста либретто, музыка оперы была в основном написана заново этими же музыкантами и сохранены только некоторые эпизоды музыки Хассе. Возможно, что это диктовалось необходимостью приспособить оперу к наличному составу исполнителей.

Штелин, принимавший деятельное участие в подготовке спектакля, отмечает как одно из новшеств участие в нем придворного хора. «На первой репетиции, — пишет он, — я нашел очень забавным, что император Тит должен был вместе со своими приближенными и тремя остальными персонажами (так как больше участвующих и других певцов не было) сам себе петь хвалебную песню или хор⁷. Для устранения этого затруднения императрица приказала взять певцов придворной капеллы в оркестр и разучить все хоры. Приказание было выполнено; итальянские слова были расписаны русскими буквами между четырьмя голосами, и более пятидесяти отборных певчих после ряда оперных репетиций были обучены» (199, 60—61).

Однако роль хора в опере невелика, он выступает лишь дважды: в третьем явлении первого действия, приветствуя Тита при его выезде из Капитолия, и в конце оперы. В этом отношении «Милосердие Тита» ничем не отличается от традиционной оперы-серия.

В том же году в Россию вернулся Арайя с группой певцов и музыкантов, пополнивших состав придворной труппы. Среди них был знаменитый сопранист Лоренцо Салетти, скрипачи Титта Порта и Джузеппе Померини. Вместе с этой группой приехал также поэт и драматург Джузеппе Бонекки, в обязанности которого входило сочинение оперных либретто и стихов для спектаклей придворного театра и всевозможных официальных торжеств. Наконец, в составе вновь прибывших был театральный художник и архитектор Джузеппе Валериани, занявший видное место в русской художественной жизни 40—50-х годов. Валериани не только создавал декорации для оперных постановок, но и расписывал стены и потолки дворцов, проектировал театральные здания и наблюдал за их сооружением.

Штелин чрезвычайно высоко оценивал декорации этого выдающегося мастера, утверждая, что они «ценились если не выше Бибиена, то во всяком случае наравне» (199, 87). Здесь имеется в виду прославленная династия итальянских театральных художников Галли-Бибиена, оказавших большое влияние на развитие европейской декорационной живописи первой половины и середины XVIII века. Новаторской находкой родоначальника этой династии Фердинандо Галли-Бибиена была замена прямой перспективы делением сцены по диагонали (см.: 86; 215, 106—107; 206, 129—130; 220, 82—85). Различный поворот кулис приводил к нарушению симметрии и позволял видеть находящиеся на сцене предметы под разным углом зрения, что придавало сценическому оформлению динамичный характер. Новая организация сценического пространства сочеталась с типично барочной пышностью, грандиозностью масштабов. По выражению одного из исследователей,

⁷ Штелин имеет в виду укоренившийся в итальянской оперной практике обычай исполнения хоров ансамблем действующих лиц. Он ошибается: в опере «Милосердие Тита» кроме заглавного персонажа не три, а пять действующих лиц.

у Бибиены «даже темницы становились дворцами» (220, 11). Достижения и открытия старшего Бибиены были развиты его преемниками и наследниками, среди которых особенно выделялся Джузеппе Галли-Бибиена. К той же традиции примыкал и Валериани.

Сохранился ряд эскизов Валериани к постановкам опер, шедших на русской придворной сцене (см.: 90; 20; 83). Эти рисунки, слегка подвеченные акварелью, дают возможность судить о его колористической смелости, богатстве фантазии и мастерстве пространственных решений. С особой силой проявил себя Валериани в области «архитектурной декорации». «В архитектурных композициях фантазия Валериани неистощима, — пишет современный историк искусства. — Декоратора барокко занимал не столько архитектурно-тектонический смысл его построений, сколько чисто зрительный, живописный. Мастер часто воздвигает на сцене фантастические сооружения, насыщая их потоками сложных архитектурных форм, в которых барочная декорировка звучит с какой-то неистовой силой» (68, VII, 287). Другой ученый сравнивает Валериани с великим зодчим Бартоломео Растрелли по мастерству объединения больших архитектурных масс в одно поражающее своим великолепием и грандиозностью монументальное целое (83, 18).

Первым спектаклем, в создании которого объединили свои усилия поэт Бонекки⁸, композитор Арайя и живописец Валериани, была опера «Селевк», поставленная в Москве 26 апреля 1744 года по случаю двойного торжества — годовщины коронации Елизаветы Петровны и заключения мира с Швецией. Как и «Милосердие Тита», это был типично придворный торжественный спектакль, который должен был в иносказательной форме восхвалять императрицу. В конце оперы сверху опускался храм Славы: «Внутри одного храма, — поясняется в либрето, — находятся поставленные по порядку изображения меньших богов и славнейших в древности героев, среди которых на высочайшем и знатнейшем месте виден портрет ее императорского величества». Затем Слава, выходя из храма, поет хвалебную оду, смысл которой заключается в том, что ни один из героев не может уподобиться Елизавете в величии и добродетели.

В отчете об этом спектакле, помещенном в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 30 января 1744 года, была особо отмечена работа художника: «Украшения театра, перспективные представления и машины, изобретенные от театрального архитектора и живописца господина Валериани, великолепны». Автор этого сообщения ссылается на мнение «чужестранных господ министров», которые «засвидетельствовали, что такой совершенной и изрядной оперы, особливо в рассуждении украшений театра, проспектов и машин нигде еще не видано».

Ряд последующих оперных спектаклей («Сципион», 1746; «Мит-

⁸ Бонекки фактически совершил плагиат, воспользовавшись одноименным либретто А. Дзеио и П. Париаи (см.: 216, I, 215).

ридат», 1747; «Беллерофонт», 1750; «Евдоксия венчанная», 1751); созданных теми же авторами, не содержал в себе чего-либо принципиально нового. Музыка их вполне традиционна и не отличается оригинальностью. По-прежнему роль хора и ансамблей остается ничтожной, оркестр однообразен по фактуре и не несет сколько-нибудь значительной драматургической нагрузки.

Постановка «Беллерофонта» примечательна тем, что наряду с прославленными итальянскими артистами в ней выступил певчий Придворной капеллы, впоследствии ее руководитель М. Ф. Полторацкий, исполнивший партию Атаманта, вельможи королевства ликийского. «Санкт-Петербургские ведомости» от 11 декабря 1750 года, отметив, что все исполнители «заслужили себе великие похвалы», подчеркивали: «и пред всеми помянутому Португацкому (sic!) придворному малороссиянину, который впервые вышел на театр, каждый удивлялся, и по справедливости можно сказать, что не уступит он наилучшим италианским артистам»⁹.

Характерным образцом панегирического придворного спектакля, проникнутого лестью и преклонением перед личностью царствующей особы, является опера «Евдоксия венчанная». Легко было угадать в образе молодой афинянки, которая своей красотой и умом покоряет сердце византийского императора Феодосия II, намек на высокие душевные качества, приписываемые Елизавете. Бонекки сам поясняет свой замысел в «Авторовом приветствии», помещенном в конце печатного либретто: «Признаюсь, что под именем Евдоксии скрывается мое почтение. Стихи мои нечто высочайшее представляют. Когда бессмертную славу, геройские и трон украшающие добродетели прославляю, то на устах Евдоксию, а в сердце Елисавету имею» (62, 70).

3.

Особое место среди произведений Арайи занимает опера «Цефал и Прокрис» на русский текст А. П. Сумарокова, поставленная 27 февраля 1755 года. В главных партиях выступили молодой украинский певец Гаврила Марцинкевич (Цефал) и «камер-певица» Елизавета Белогородская (Прокрис)¹⁰. Остальные партии исполнялись воспитанниками Певческой капеллы. Еще не могло быть речи о подлинно национальной опере, но уже само по себе желание слышать со сцены родную русскую речь было знаменательным. А тот факт, что большая опера с развитыми вокальными партиями, рассчитанными на высококвалифицированных исполнителей, оказалась по силам юным певцам, свидетельствовал о несомненном росте отечественной музыкальной культуры. «Шестеро моло-

⁹ Полторацкий исполнял ответственные партии также в операх «Евдоксия венчанная» и «Александр Великий в Индии».

¹⁰ Племянница придворного бандуриста Тимофея Белогородского Елизавета Белогородская, отличавшаяся тонкой музыкальностью и артистизмом, постоянно участвовала в придворных концертах.

дых людей русской нации, — писали «Санкт-Петербургские ведомости» 3 марта 1755 года, — из коих старшему от роду не более 14 лет и которые нигде в чужих краях не бывали... представляли сочиненную господином полковником Александром Петровичем Сумароковым на российском языке и придворным капельмейстером господином Арайя на музыку положенную оперу, „Цефал и Прокрис“ называемую, с таким в музыке и в итальянских манерах искусством и столь приятными действиями, что все знающие справедливо признали сие театральное представление за происходившее совершенно по образцу наилучших в Европе опер».

Опера была еще дважды показана в том же году и неоднократно возобновлялась на придворной сцене до конца XVIII века.

Возможно, что мысль об этой опере зародилась у Сумарокова в связи с проектом открытия Российского театра, руководство которым было поручено ему высочайшим указом от 30 августа 1756 года. Однако, вопреки предположению Финдейзена (193, II, 97), «Цефал и Прокрис» не ставился в Российском театре. Может быть, это результат сложившегося взгляда на оперу как на парадное придворное зрелище, связанное с особыми торжественными обстоятельствами. Кроме того, Российский театр, помещавшийся в так называемом Головинском доме на Васильевском острове, не располагал достаточными средствами для того, чтобы осуществить постановку оперы, изобиловавшей обычными для этого жанра сценическими эффектами.

В основу «Цефала и Прокрис» положен сюжет, заимствованный из VII книги «Метаморфоз» Овидия. В итальянской опере-серии, черпавшей темы и образы своих произведений преимущественно из истории древнего мира, этот сюжет не получил отражения. Более близким оказался он французскому музыкальному театру XVII—XVIII веков, хотя и здесь обращение к нему носило эпизодический характер¹¹. Но Сумароков вполне самостоятельно подошел к его трактовке, до известной степени переосмыслив и античный первоисточник. «У Овидия, — пишет А. А. Гозенпуд, — Кефал и Прокрида готовы нарушить обет супружеской верности, но устыженные обнаружившейся взаимной изменой, прощают друг другу и долгое время живут счастливо, пока Кефал на охоте случайно не поражает жену копьем... Сумароков в 1755 году истолковал древний миф как трагедию верной любви, разрушенной вмешательством безжалостных богов» (46, 68).

Однако либретто Сумарокова скорее заслуживает названия лирической драмы, чем подлинной трагедии. Здесь нет сильных героических характеров, борьбы чувства и долга, лежащей в основе трагедий классицистского типа. Поступками действующих лиц движет лишь чувство любви, передаваемое в опере в разнообразных

¹¹ В 1694 году в Париже была поставлена лирическая трагедия Ж. Ф. Дюше «Цефал и Прокрис» с музыкой некоей мадемуазель де ла Гюер. Позже к тому же сюжету обращались Гретри («Цефал и Прокрис, или Супружеская верность», либретто Мармонтеля, 1773) и Рейхард (мелодрама «Цефал и Прокрис», текст Рамлера, 1777).

оттенках и градациях. Основную идею оперы подчеркивают обрамляющие ее ансамбль с хором в начале первого действия:

Прославляйся велегласно
Ты сердец любовный жар

и заключительный хор:

Когда любовь полезна,
Пресладостна она;
Но коль любовь та слезна,
Что к горести дана!

Т. Н. Ливанова справедливо обращает внимание на сходство ряда моментов в «Цефале и Прокрис» с песенной лирикой Сумарокова (96, I, 81). Общим и здесь и там являются как основная направленность содержания, так и образно-поэтический строй, система средств поэтического выражения. Нередко в сумароковском либретто встречаются словесные обороты и эпитеты, как будто прямо заимствованные из его же песен. Например:

Вспомни, как тебя любил,
Разлучившись со мною...

(«Цефал и Прокрис»)

Прости, мой свет, в последний раз
И помни, как тебя любил.

(Песня)

Разны муки я терплю
И одну тебя люблю...

(«Цефал и Прокрис»)

Терплю болезни люты,
Любовь мою храня...

(Песня)

В отличие от итальянских оперных либретто весь текст у Сумарокова написан стихами: речитативы существенно не отличаются по своему поэтическому строю от арий, в них применяется та же лексика, те же эпитеты, метафоры и образные сравнения. Но версификация речитативных разделов более свободна. Если в ариях преобладает четырехстопный хорей или ямб, то для речитативов характерны постоянные смены размеров с чередованием парных и перекрестных рифм и отсутствием четкого деления на строфы. Примером может служить монолог Цефала из второго действия. Первое четверостишие построено по схеме: 6+3+4+6; при этом первая строка рифмуется с четвертой, вторая — с третьей:

Я всех несчастнее любовью твоюю.
Кем толь мой дух прельщен,
Я с той тобою разлучен,
Хоть в склонности ко мне я в ней успех имею.

Далее следует двустипие (4+6) и три четверостишия различного строения.

Этот так называемый «вольный стих» чаще всего применялся в баснях¹², но иногда русские поэты прибегали к нему и в других родах своего творчества. Таким стихом написаны некоторые из песен Сумарокова, представляющие наиболее близкую аналогию речитативам «Цефала и Прокрис».

¹² О «басенном» стихе речитативов «Цефала и Прокрис» пишет Т. Н. Ливанова (96, I, 85).

Не зная русского языка, Арайя создавал музыку на стихи Су-марокова, написанные латинским шрифтом с подстрочным переводом. При таком способе сочинения он, конечно, не мог ощутить интонацию поэтической речи и в лучшем случае схватывал общее настроение того или другого эпизода. Иногда это удавалось ему в большей, иногда в меньшей степени. Наиболее удачны по музыке эпизоды мягкого элегического характера, не лишённые порой известной лирической привлекательности. Но многократные повторения отдельных слов и пространные колоратурные пассажи нарушают песенный строй текста.

Наиболее развитая партия Цефала содержит четыре большие арии, написанные в форме *da saro*. Мелодически выразительна ария из второго действия, в которой Цефал обращается с упреками и жалобами к богине Авроре, разлучившей его с Прокрис (см.: 72).

Композитор прибегает здесь к жанру сицилианы, получившей широкое распространение в итальянской опере, начиная с А. Скарлатти. Бросается в глаза разительное сходство основной мелодической фразы с сицилианой из сонаты для флейты с клавиром ми-бемоль мажор И. С. Баха (BWV 1031), что следует отнести, вероятно, за счет общности истоков (пример 18 а, б).

Но далее у Арайи яркая рельефная мелодика растворяется в стандартных пассажах с механическими секвенциями.

В соответствии с общепринятыми нормами оперы-серия первая строфа текста повторяется дважды и крайние разделы арии *da saro* образуют двухчастную форму с отклонением в параллельный мажор в первой части и возвращением в основной строй — во второй. Средний раздел в строе субдоминанты (Ми-бемоль — до), значительно более краткий (что также соответствует традиции), представляет собой один модулирующий период. Как и обе части крайних разделов, средний эпизод завершается пространной руладой в вокальной партии. Кроме того, ферматы в каденциях каждого из разделов предоставляли певцу свободно импровизировать, демонстрируя свои голосовые возможности и вокальную технику. Благодаря всему этому краткий стихотворный текст, состоящий из двух трехстрочных строф, искусственно растягивается, чтобы заполнить заранее предписанную музыкальную форму.

В таком же скорбно-элегическом тоне выдержаны арии Цефала «Вспомни, как тебя любил» в первом действии и «Разны муки я терплю» в начале второго действия. Им контрастирует последняя его ария «Терзай мя, рок злобный» в третьем действии, выражающая горе и отчаяние Цефала, оказавшегося невольным виновником гибели горячо любимой им Прокрис. По характеру музыки она принадлежит к типу итальянских арий *di bravura*: стремительный темп *Allegro assai*, «героическая» тональность ре мажор, обилие скачков в мелодии. Но в среднем разделе («Ах, ах, нет мочи») снова звучат интонации скорбной жалобы, мелодика становится более мягкой и напевной.

Вся партия Прокрис, у которой три арии, выдержана в мягких лирических тонах. Большая ария *da caro* «Часть плачевна совершилась» завершает первое действие. Музыка этой арии мало соответствует ситуации и не передает душевного состояния героини, внезапно лишившейся дорогого супруга¹³. В ней звучит не горе разлуки, а скорее покой и умиротворение. Пасторально окрашенная мелодия инструментального характера отличается некоторой манерностью и содержит в себе что-то от жеманного танца. Вокальная партия большей частью дублирует партию первой скрипки (пример 19).

Форма арии в целом воспроизводит описанную выше структуру.

Более непосредственна по выражению ария Прокрис над спящим Цефалом в третьем действии. После того как Цефал вернулся из плена Авроры, Прокрис не может преодолеть ревнивых подозрений, но продолжает любить его с прежней силой. Эта внутренняя душевная борьба передана в безыскусственной мелодии романского склада с характерными «стонущими» секундовыми оборотами, которую легко можно было бы принять за чувствительный напев «российской песни». Ария написана в простой двухчастной форме, что тоже приближает ее к лирической песне. Песенный склад нарушается только обязательной виртуозной каденцией в заключительных разделах построений. Особый колорит арии придает засурдиненное звучание струнных с колышущейся, словно баюкающей фигурой сопровождения (пример 20).

Из остальных действующих лиц относительно развитая партия есть только у соперника Цефала критского царя Минаса, который старается завоевать сердце Прокрис («второй любовник» или *secondo huoto* по классификации ролей в опере-серии). У него две арии лирического характера, в музыкальном отношении не вносящие чего-либо нового по сравнению с партиями главных героев. Авроре, царю Ерихтею (отцу Прокрис) и волшебнику Тестору дано по одной арии. Особую драматургическую роль выполняет ария Тестора, превращающего по велению Авроры цветущую местность в мрачную безотрадную пустыню (второе действие). Арии предшествует единственный в опере речитатив *accompanato*, помещавшийся итальянскими композиторами в наиболее драматически напряженных местах. Придерживаясь терминологии XVIII века, эту арию можно было отнести к типу *aria di strepito* («шумная» ария). Вместе с упомянутой арией Цефала из последнего действия, она создает контраст общему чувствительно лирическому тону всей оперы.

«Цефал и Прокрис» — опера по преимуществу сольная, ансамблям в ней отведено скромное место. Если не считать большой массовой сцены в начале оперы, где Ерихтей, Прокрис и Цефал поют вместе с хором, то их всего два: дуэт Цефала и Прокрис в

¹³ Ария полностью приводится в книге Н. Ф. Финдейзена (193, II, Прилож., № 142).

первом действии и финальный квартет второго действия, в котором сталкиваются соперники Прокрис и Аврора, Цефал и Минас¹⁴. Но голоса участников ансамбля не противопоставляются друг другу полифонически, они вступают поочередно, а затем объединяются в общем звучании. Так, в прощальном дуэте из первого действия одну строфу поет Прокрис, другую Цефал, а в третьей строфе их голоса звучат вместе в терцию.

Спектакль был оформлен с обычной для придворных оперных постановок роскошью. Декорации писал Валериани со своим постоянным помощником Перезинотти, в хоровых сценах участвовало 50 лучших певчих Придворной капеллы. Завершал оперу балет, поставленный А. Ринальди, под названием «Бакханты» («Вакханты») на мифологический сюжет об Орфее, растерзанном вакханками¹⁵.

Успех «Цефала и Прокрис» побудил Сумарокова написать и оперу «Альцеста», которая была поставлена тремя годами позже с музыкой Г. Раупаха. Подробности первой постановки этой оперы, состоявшейся 28 июня 1758 года, равно как и имена ее исполнителей, не известны. В Камер-фурьерском журнале отмечено только, что сольные партии исполнялись «малыми певчими». При возобновлении «Альцесты» в 1764 году в партии Адмета выступил тринадцатилетний Бортнянский.

И здесь Сумароков обратился к сюжету, малохарактерному для итальянской оперы. Драматургия Еврипида послужила источником ряда творческих замыслов для корифеев французской классицистской трагедии Корнеля и Расина. Итальянской же опере метастазиевского типа с ее тяготением к сложной, запутанной интриге и расчетом на пышное эффектное зрелище осталась чуждой суровая возвышенная простота и строгость античных трагиков. Если отдельные сюжеты древнегреческой трагедии и находили отражение в итальянской оперной либреттистике XVII—XVIII веков, то в совершенно искаженном виде, сниженном до уровня вульгарного анекдота.

Так, в опере плодовитого венецианского композитора П. А. Циа-ни «Антигона, обманутая Альцестой» («L'Antigona delusa di Alceste»), поставленной в 1669 году, за Адмета борются его супруга и бывшая возлюбленная, а он колеблется между склонностью к одной и другой (203, 216—218). Либретто А. Аурелио, на которое написана эта опера, было использовано и некоторыми другими композиторами. В переработанном виде оно легло в основу оперы Генделя «Адмет, король Фессалии» («Admeto ré di Tessalia»), написанной в 1727 году для руководимой им лондонской итальянской труппы. Однако переработка коснулась главным образом внешних сторон либретто, не затронув его существа. В опере Люл-

¹⁴ Такое расположение ансамблей обычно для оперы-серии и сохраняется в большинстве опер Арайи.

¹⁵ Интересно заметить, что в 1760 году в Штутгарте был поставлен балет Ж. Новера на тот же сюжет с музыкой Ф. Деллера (см.: 209).

ли на текст Кино «Альцеста, или Торжество Алкида»¹⁶ («Alceste ou le triomphe d'Alcide», 1674) Геракл оказывается соперником Адмета. Впрочем, Адмет здесь еще не муж Альцесты, а только обручен с ней, и Геракл самоотверженно жертвует своим чувством ради счастья друга.

«Всем этим отпрыскам XVII века, — пишет немецкая исследовательница, — будь они итальянского или французского происхождения, присущ один общий признак: миф об Альцесте представляет для них только повод — в Италии для создания возможно более пестрого запутанного действия, во Франции для условно-куртуазного роскошного представления» (203, 227).

«Альцеста» Глюка, в которой была сделана попытка вернуть античному мифу его подлинный первоначальный смысл, появилась только в 1767 году, то есть почти десятилетие спустя после создания Сумароковым одноименной оперы.

Стремление приблизиться к духу древнегреческой трагедии проявляется и в общем сдержанном, проникновенно-сосредоточенном тоне, и в сравнительно развитой роли хора, которому отведено здесь значительно большее место, чем в «Цефале и Прокрис». Внешнее действие сведено к минимуму. Первый акт целиком заполнен скорбными излияниями по поводу опасности, грозящей Адмету, и мольбами о его спасении. Опера начинается сценой на площади возле храма Аполлона, из которого выходит Альцеста, призывая народ вознести мольбу богам, и хор ей отвечает. Во втором акте Альцеста принимает решение умереть вместо своего мужа, прощаясь с ним и со всеми близкими. Здесь центральное место занимает также сцена с хором в «храме верности», где Альцеста объявляет о своей готовности пожертвовать жизнью ради спасения Адмета. Контрастом к первым двум действиям служит вторая картина третьего действия, изображающая ад, куда спускается Геркулес, побеждая грозный сонм фурий и вырывая Альцесту из их рук. Завершается эта картина хором, прославляющим подвиг бесстрашного героя. В последней картине хор вместе со счастливыми супругами и их другом-спасителем выражает радость избавления от грозных бед и славит победу над мрачными силами ада.

Сохраняя основной «этнос» античной трагедии, идею нравственной стойкости, верности в любви и дружбе, Сумароков вместе с тем изменяет не только некоторые сюжетные ходы, мотивировку событий, но до известной степени и самый строй образов. В характеристике главных действующих лиц подчеркнуты не столько душевная сила и цельность, сколько черты нежной чувствительности. Как и в первой опере Сумарокова, многие эпизоды «Альцесты» по своему эмоциональному тону и средствам поэтического выражения очень близки его песенной лирике. Например, Альцеста

¹⁶ Алкид — юношеское имя Геракла. Опера Кино — Люлли ставилась на парижской сцене еще в 1758 году. Был ли знаком Сумароков с ее либретто — неизвестно.

в начале второго действия, оставаясь одна, так выражает свою печаль о муже, лежащем на смертном одре:

Горлица страдает
И везде рыдает,
Друга потеряв:
Я драгова трачу,
Ей подобно став:
Ей подобно плачу.

Адмет, потеряв свою супругу, не упрекает себя, как герой трагедии Еврипида, за то, что позволил ей умереть ради спасения его жизни, а только скорбит и предается грустным воспоминаниям. В его арии в начале третьего действия мы находим такие строки:

Только лишь отрады
Я в тоске ищущу;
Помня милы взгляды,
Плачу и грущу.

Введение сцены в аду (у Еврипида только рассказывается о спасении Альцесты Гераклом) было вызвано, вероятно, желанием создать живописный контраст к остальным картинам, почти лишённым зрелищных эффектов. Здесь Сумароков учитывал требования оперной эстетики XVIII века. По традиции классицистской трагедии были введены роли «наперсников», оттеняющие образы главных героев.

В музыке Раунаха соблюдены внешние формальные нормы оперы-серия, но стилистически она ближе к творчеству К. Ф. Э. Баха, представителей мангеймской и берлинской школ, нежели к традиционной итальянской опере «неаполитанского» типа, отличаясь большей строгостью, углубленностью выражения. К лучшим моментам оперы принадлежит ария Альцесты в первом действии «Плачьте, помраченны очи», в которой ритмическая остигнатность барочного Largo, придающая музыке сдержанный сосредоточенный характер, соединяется с чувствительными вздохами в вокальной мелодии и нежно воркующими оборотами оркестрового ритурнеля. Ария написана в обычной форме da capo (пример 21).

В опере есть и эпизоды песенного склада, близкие сентиментальной «российской песне». Такова средняя часть прощального дуэта Альцесты и Адмета из второго действия. Но и здесь проявляется стремление композитора к подчеркнутой патетической экспрессии (пример 22).

«Альцеста» возобновлялась на сцене и в последующие годы, хотя не имела такого длительного успеха, как «Цефал и Прокрис». Особый интерес представляет гала-спектакль, состоявшийся 8 декабря 1774 года во дворце С. К. Нарышкина в присутствии императрицы Екатерины II и всей высшей петербургской знати. В спектакле участвовал роговой оркестр, который был введен дополнительно к основному оркестру в увертюру и хоровые сцены¹⁷.

¹⁷ См. подробный отчет о спектакле, опубликованный в «Санкт-Петербургских ведомостях» 2 января 1775 года и перепечатанный в «Московских ведомостях» 13 января того же года.

В главных ролях выступили русские певицы, входившие в состав придворной итальянской группы: Марфа Кролезна (Альцеста), Агафья Санковская и Грановская¹⁸. В заключение был дан «охотничий балет» «Диана и Ендимион», исполненный также русскими танцорами.

Постановки «Цефала и Прокрис» и «Альцесты» доказали возможность существования не только русской трагедии и комедии, уже утвердивших за собой права гражданства, но и оперы на родном языке, исполненной отечественными артистами. В этом их историческое значение.

4.

Труппа итальянского антрепренера Локателли, приехавшая в Петербург в 1757 году, впервые познакомила русскую публику с новым для нее жанром оперы-буффа. Сильный состав исполнителей и первоклассный репертуар обеспечили спектаклям этой труппы большой успех. На протяжении почти четырех лет они находились в центре петербургской, а затем и московской музыкально-театральной жизни. Живая остроумная опера-буффа с стремительно развивающимся действием и простой, мелодически доступной музыкой, близкой к бытовым истокам, пришлась гораздо больше по душе русской публике, чем статичная условно-героическая «серьезная» опера. Она почти полностью завладела вниманием двора, не говоря уже о более широких слоях зрителей, для которых торжественные парадные спектакли оперы-сериа были почти недоступны.

В репертуаре Локателли опера-буффа была представлена лучшими и самыми новыми образцами. Основную его часть составляли оперы венецианца Б. Галуппи на либретто Гольдони. Творческое содружество композитора и драматурга способствовало освобождению итальянской комической оперы от условных масок комедии дель арте, углублению ее образов и обогащению выразительных средств. Введение молодой любящей пары, которая преодолевает всевозможные препятствия, чтобы достигнуть счастья, знаменовало отход от чистого комикования и придавало комедийной фабуле лирическую окраску. Наконец, в оперу-буффа проникает сатирический элемент. «Поэт Гольдони и композитор Галуппи, — замечает Аберт, — оба из Венеции, получили стойкие импульсы от столь свойственного их родине буффонного духа со склонностью к „злободневному“ (Aktuellen)» (204, I, 344).

Свои лучшие произведения в жанре буффа Галуппи создает в 50-х годах. Среди них «Лунный мир» («Il mondo della luna»),

¹⁸ Среди этих певиц особенно выделялась М. Кролезна, исполнявшая ответственные партии в ряде итальянских опер, поставленных в России в 70-х годах, в том числе роли «травести» Флавия в опере Траэтты «Люций Вер» и Ринальдо в «Армиде» Сальери. Санковская исполняла заглавную партию в той же опере.

«Сельский философ» («Il filosofo di campagna»), «Аркадия в Бренте», «Граф Карамелла» (все на тексты Гольдони), показанные в России всего несколько лет спустя после того, как они увидели свет на родине композитора.

После четырех сезонов антреприза Локателли потерпела крах из-за финансовых затруднений. 22 октября 1761 года в Камерфурьерском журнале было зафиксировано последнее посещение спектаклей оперы-буффа двором. В дальнейшем, на протяжении 60-х и большей части 70-х годов на русской сцене появлялись только отдельные образцы этого жанра и лишь с конца 70-х годов он занимает прочное место как на частных оперных сценах, так и в репертуаре придворного театра.

«Серьезная» итальянская опера при петербургском дворе на рубеже 50—60-х годов переживала кризис. Арайя поставил свою последнюю оперу — «Александр в Индии» на либретто Метастазियो в 1755 году¹⁹. Сохраняя должность придворного капельмейстера до 1759 года, он не написал больше ничего, кроме нескольких поздравительных кантат и серенад к семейным праздникам членов императорской фамилии²⁰. К середине XVIII века его творчество представляло уже пройденную ступень в развитии итальянской оперы. Выступили на сцену композиторы нового поколения, стремившиеся придать схемам оперы-серии более гибкий характер, углубить драматическую выразительность музыки. Эти новые веяния сказываются и в творчестве композиторов, сменивших Арайю на посту руководителя Итальянской оперы в Петербурге.

Ближайшим его преемником оказался Герман Раупах, состоявший ранее клавесинистом придворного оркестра. Весьма вероятно, что назначение его на этот пост было связано с успехом «Альцесты». Раупахом была написана музыка еще к двум драматическим произведениям Сумарокова: панегирическому прологу «Новые лавры» и торжественному аллегорическому представлению «Прибежище добродетели» с хорами, танцами, сольным пением и декламацией (оба спектакля в 1759 году), а в 1760 году поставлена его опера-серия «Сирое» на либретто Метастазियो²¹. Это была первая новая постановка итальянской оперы на придворной сцене за пять лет!

В 1762 году Раупаха сменил Винченцо Манфредини. Приехав в Россию в конце 50-х годов совсем молодым, двадцатилетним человеком, он поступил на службу к великому князю Петру Федоровичу (будущему императору Петру III), который имел в своей резиденции в Ораниенбауме собственный штат музыкантов и даже оперный театр, выстроенный по проекту архитектора Антонио

¹⁹ Партитура оперы не сохранилась.

²⁰ В 1762 году Арайя опять приехал в Россию, надеясь на поддержку нового императора Петра III, но вскоре наступившая насильственная смерть этого неудачливого правителя разрушила его надежды. Последние годы жизни Арайя провел в Италии на покое, не занимаясь творческой деятельностью.

²¹ В архивах Советского Союза партитура отсутствует.

Ринальди. «На сцене этого театра, — пишет Штелин, — ежегодно исполнялась новая опера, которую сочинял капельмейстер великого князя Манфредини...» (199, 95). Впрочем, известна только одна из его опер, поставленных в Ораниенбауме, «Узнанная Семирамида» (1760). Для столичной сцены Манфредини написал оперы «Олимпиада» (1762) на известное либретто Метастазιο и «Карл Великий» (1763) на текст придворного петербургского либреттиста Л. Лаццарони. Кроме того, ему принадлежит ряд интермедий, панегирических пьес «на случай», крупных вокально-инструментальных произведений (реквием на смерть Елизаветы Петровны), клавирных сонат.

Однако, несмотря на успешное начало, Манфредини не смог сделать карьеру при российском дворе. Опера «Карл Великий» не встретила одобрения. Отражая мнение правящих кругов, Штелин пишет: «Может быть, в ней и было достаточно основательности и учености, зато было недостаточно живости и чувства» (199, 129). Екатерина II, откровенно признававшаяся в совершенной нечувствительности к музыке, но весьма заботившаяся о своем международном престиже, хотела иметь у себя на службе крупного музыканта с европейской известностью, имя которого могло бы усилить блеск и величие ее двора. Манфредини не был такой фигурой. До своего приезда в Россию он не успел поставить ни одной оперы, и на Западе никто о нем не слышал.

Поэтому уже вскоре после его назначения придворным капельмейстером начались поиски другой, более представительной кандидатуры на этот пост. Выбор остановился на Бальдассаре Галуппи, имя которого было хорошо известно в Петербурге благодаря постановкам труппы Локателли. В это время он был одной из самых влиятельных фигур в итальянской музыке. Популярнейший оперный композитор, Галуппи с 1762 года служил капельмейстером собора св. Марка и директором консерватории Инкурабили в Венеции.

Ч. Бёрни, познакомившийся с музыкальной жизнью Венеции в 1770 году, писал в своем путевом дневнике: «До сих пор консерватория Пьетá славилась больше других своим оркестром, а Мендиканти — голосами... В настоящее же время выдающиеся способности синьора Галуппи обращают внимание на концерты в консерватории Инкурабили, которая, с точки зрения музыки, пения и оркестра, по моему мнению, превосходит остальные» (24, 81). Прослушав некоторые произведения Галуппи в исполнении воспитанников этой консерватории, тот же автор замечает: «Похоже на то, что гений синьора Галуппи, подобно гению Тициана, делается все вдохновеннее с годами. Сейчас Галуппи никак не меньше семидесяти лет²², и тем не менее, по общему мнению, его последние оперы и церковные сочинения изобилуют большим воодушевлением, вкусом и фантазией, чем в любой другой период его жизни» (24, 83).

²² В 1770 году Галуппи было 64 года.

Русскому правительству удалось добиться от властей Венецианской республики согласия на отъезд Галуппи в Россию сроком на три года. Прожив здесь с 1765 по 1768 год, он проявил себя очень разносторонне. Помимо исполнения своих основных обязанностей — сочинения опер и торжественных кантат, руководства придворными концертами и спектаклями итальянской труппы, Галуппи писал музыку на православные духовные тексты²³, выступал в покоях императрицы как клавесинист, исполняя свои сонаты и другие произведения. Нельзя не сказать и о его заслугах как педагога, который сумел оценить дарование юного Бортиянского и способствовал его первым творческим успехам за рубежом.

Первая опера Галуппи, поставленная в России в начале 1766 года, «Покинутая Дидона», вопреки утверждениям Штелина и некоторых позднейших историков (199, 132; 193, II, 124), не была новым произведением. Она впервые появилась на сцене четвертью века раньше и выдержала затем ряд постановок в различных городах Италии. Написанная на самое лиричное либретто Метастазо, «Покинутая Дидона» изобилует трогательными ситуациями, в воплощении которых мог полностью проявиться мелодический дар венецианского мастера. Черты сентиментализма, уже давшего первые ростки и на русской почве, выражены в этом произведении, быть может, сильнее и определеннее, чем в любой другой из опер Галуппи. Выразительный образ сумела создать талантливая исполнительница заглавной роли Тереза Колонна, по прозвищу «венецианочка» (*vepезianella*), которая начала свою артистическую деятельность как балерина, завоевав широкую известность в Италии, а затем перешла на амплу оперной певицы. В Россию она приехала в 1764 году и до конца 60-х годов выступала в главных женских ролях во всех итальянских операх, шедших на придворной сцене.

В том же году состоялась постановка еще одной оперы Галуппи «Король-пастух» («*Il re pastore*») на либретто Метастазо, тоже уже исполнявшейся ранее в Италии. «Музыка этой оперы, однако, — свидетельствует Штелин, — не встретила такого успеха, как предыдущая его „Дидона“. Само по себе содержание этой оперы чересчур пасторально, и потому ее хотелось бы более чем на треть сократить» (199, 134). Метастазо дал этой пьесе определение «лесная драма» (*dramma boschereccia*). В виде дивертисмента после оперы был показан балет «Отъезд Энея, или Покинутая Дидона», представлявший собой, по словам Штелина, «пантомиму целой оперы „*Didone abbandonata*“, которая до этого исполнялась весной на императорской сцене и очень понравилась» (199, 162).

Балет был поставлен выдающимся хореографом Гаспаром Анджолини, отстаивавшим в своей деятельности передовые новы́-

²³ Им были написаны духовные концерты «Готово сердце», «Суди, господи, обидящие мя», «Услышит тя господь», а также ряд небольших церковных песнопений.

торские идеи реформы балетного театра и превращения его из блестящего дивертисмента в драматическое действие, способное передавать острые душевные конфликты и характеры людей. «Отъезд Энея, или Покинутая Дидона» — первая работа Анджелини в России, убедительно демонстрировавшая его творческие принципы. В этой постановке ему удалось создать «сжатую до предела хореографическую драму, показав историю любви и гибели карфагенской царицы на ярком и живописном театральном фоне» (46, 221). За годы своего пребывания в России Анджелини осуществил помимо самостоятельных хореографических композиций также постановку танцев в ряде опер, шедших на петербургской придворной сцене.

Ближайшей из них была «Ифигения в Тавриде» Галуппи, премьера которой состоялась в Петербурге 21 апреля 1768 года. Эта единственная опера маститого композитора, написанная им специально для российского двора, занимает совершенно особое место в его творчестве. Либретто оперы, на которое впервые написал музыку Томмазо Траэтта десятью годами раньше, принадлежит Марко Кольтеллини — одному из представителей прогрессивных, реформаторских тенденций в итальянской оперной драматургии середины XVIII века. Наряду с ближайшим соратником Глюка Р. Кальцабиджи, Кольтеллини отразил в своем творчестве идеи просветительского классицизма, стремясь придать условным формам оперы-серии большую простоту и ясность драматического плана. В данном своем произведении, написанном на основе одноименной трагедии Еврипида, он сумел, как пишет Г. Аберт, «подойти к самым вратам глюковской реформы» (204, I, 192).

Обращение Галуппи уже в конце своего творческого пути к такому необычному для традиционной оперы-серии либретто было несомненно связано с влиянием окружавшей его в России культурной атмосферы. Напомним, что образы античной трагедии ввел в оперу Сумароков уже в конце 50-х годов. Был ли Галуппи знаком с его «Альцестой» — неизвестно, но такая возможность вполне допустима.

В «Ифигении в Тавриде» полностью отсутствует любовная интрига, находящаяся в центре большинства итальянских опер «серьезного» типа. Действующими лицами руководят в их поступках возвышенные чувства любви к родине и близким, сознание своего нравственного долга, самопожертвование во имя дружбы.

В примечании к предпосланному либретто оперы «Содержанию» Кольтеллини пишет: «Творец сей трагедии, взяв сие содержание из гистории, ничего боле не пременял, как только вместо Дианина храма представляет он храм Палладин и учиняет в нем Ифигению великою жрицею, которая была священницею Дианы» (73). На самом деле те изменения, которые Кольтеллини внес в трагедию Еврипида, были более существенными. Сохранив всю ее сюжетную основу, он изменяет характер отдельных ситуаций, вносит новые штрихи в характеристику действующих лиц. Так, у Еврипида Ифигения прибегает к хитрости для того, чтобы вы-

нести статую богини из храма и вместе со своим братом Орестом и его другом Пиладом увезти ее из далекой Тавриды в свою родную Грецию. В опере похищение совершает Орест, но затем его схватывает стража «царя Тавриды» Фоаста, и он вместе со своим неразлучным другом должен быть принесен в жертву богам. Спасает их Ифигения, которая в момент готовящегося жертвоприношения выхватывает кинжал и закалывает им жестокого тирана. Подобная ситуация, вероятно, была бы невозможна в древнегреческом театре, но зато очень типична для классицистской трагедии XVII—XVIII веков. Другое важное отступление связано с тем, что в либретто Кольтеллини Ифигения позже, чем в античном первоисточнике, узнает в Оресте своего брата. Отодвигая эту сцену на самый критический момент действия, драматург еще более усиливает непрерывно растущее напряжение, которое разрешается только в финале оперы. Слова заключительного ансамбля: «Да страшатся все тираны бога, который без наказания грехов не оставляет никогда» — акцентируют тираноборческую направленность произведения.

Касаясь постановки оперы Галуппи, Штелини замечает, что «это была сильнейшая его композиция, отличающаяся живостью действия и десятью хорами» (199, 136)²⁴. Действительно, ни в одной из ранее поставленных в России опер хору не отводилось такое большое и важное место, как в «Ифигении в Тавриде». Существенна не только количественная сторона, но и та драматургическая нагрузка, которую несет хор, становящийся непосредственным участником действия, скорбящий о судьбе действующих лиц или осуждающий их, страшась гнева богов и молящий о милости и спасении. Новаторский характер носят и балетные сцены, получающие действенную драматическую трактовку²⁵.

Примером тесного взаимодействия сольного вокального, хорового и хореографического начал может служить сцена бредовых видений Ореста во втором действии, одна из самых драматичных в опере. Спящему Оресту, заключенному в подземелье, представляется тень его матери Клитемнестры, которая была убита им за предательское убийство отца. Хор фурий, сопровождаемый балетной пантомимой, прерывается речитативными репликами Ореста.

Вся эта большая драматическая сцена проникнута единым непрерывным музыкальным развитием. Отдельные ее эпизоды тесно связаны между собой и непосредственно вытекают один из другого. После торжественного и сурового оркестрового вступления следует хор фурий, призывающий Ореста пробудиться от сна при виде мрачной тени убитой им матери. Музыка носит спокойный, идиллический характер, оттеняемый звучанием флейт, дубли-

²⁴ Хоры были, как указано в либретто, «петы придворными ее императорского величества певчими».

²⁵ В либретто указаны четыре балета: «1. Священник. 2. Фурий. 3. Матрозов. 4. Благодородных скифов».

рующих верхние голоса хора октавой выше: спящий Орест еще не осознает страшный смысл происходящего (пример 23).

Просыпаясь, Орест в скорбном ариозо в духе *lamento* обращается к фуриям: «Оставьте меня, не разрывайте мне сердце» (пример 24). Но неистовство фурий все усиливается, достигая кульминации в заключительном разделе сцены: пляска фурий, сопровождаемая стремительными пассажами оркестра, и хор, где в ответ на мольбы Ореста о пощаде слышится грозное «Нет! Нет! Нет!» (пример 25). Мучительный кошмар прекращается при входе Ифигении, о появлении которой возвещает хор: «Се шествует она...»

Второе действие завершается массовой хоровой сценой на площади, наполненной народом, перед храмом Афины Паллады. Все охвачены ужасом, видя таинственное исчезновение статуи богини, похищенной Орестом, которому удалось вырваться из подземелья. Из общей хоровой массы выделяются отдельные группы: хор «священниц», воспевающих «благотворную богиню», хор воинов, которые призывают ее низвергнуть гром и молнию, хор жрецов, молящих о спасении храма. И все объединяются в общей мольбе: «Отврати гнев и наказания свои от невинного народа».

Подобного рода сцены предоставляли композитору благодарную возможность проявить свое искусство мастера крупной хоровой формы. Хоры оперы написаны эффектно и с размахом, хотя Галуппи и не прибегает здесь к сложным полифоническим приемам изложения, считая их, очевидно, противопоказанными оперному стилю²⁶.

Сольные партии «Ифигении в Тавриде» не свободны от перегрузки виртуозными пассажами, не всегда оправдываемыми характером текста и драматической ситуации. В этом отношении Галуппи не отходит от требований традиционной оперы-серия. Однако порой ему удается достигнуть впечатляющего воздействия в передаче душевных состояний действующих лиц. Особенно широко и полно обрисован образ Ифигении, раскрывающийся как в сценах с постоянно сопровождающим ее хором жриц, в дуэтах и диалогах с ее подругой и помощницей Дорис, так и в минуты одиноких размышлений и душевных излияний и, наконец, в момент решительного действия, когда она отваживается на убийство Феоаста. Центральный момент в партии Ифигении — ария из второго действия «Что мне ныне предпринять», выражающая тяжелую внутреннюю борьбу между долгом верховной жрицы и чувством жалости и сострадания к брату и соотечественнику.

Любопытно, что прославленный мастер жанра буффа Галуппи, комическими операми которого в исполнении труппы Локателли

²⁶ Бёрни замечает в своих путевых дневниках: «Что же касается оперных хоров, которые всецело приспособлены к действию и исполняются наизусть, то они, естественно, должны быть короче и менее разработаны, чем хоры ораторий, где каждый певец имеет перед собой свою партию и где композитору дано достаточно времени для развертывания его способностей во всех видах, которые музыканты называют хорошим письмом» (24, 84).

так восхищались все вплоть до императрицы Елизаветы, поставил в России (летом 1767 года) только одно из своих произведений этого рода — «Хитрая гувернантка и глупый ревнивый опекун» («*La governanta astuta ed il tutore sciocco e geloso*») ²⁷.

6.

После отъезда Галуппи из России в 1768 году место придворного капельмейстера Екатерины II занял Томмазо Траэтта, которого обычно называют рядом с Н. Йоммелли как одного из итальянских предшественников Глюка. Современники подчеркивали драматический талант Траэтты, его дар проникновения в глубины человеческого страстей. Немецкий музыкальный писатель и эстетик XVIII века В. Хейнзе писал о нем: «Он находит точные средства для передачи печального, ужасного, смелых решений, перехода от одной страсти к другой и особенно страданий благородных душ» (214, I). Другой критик называл его «величайшим итальянским трагедийным композитором» (208, XXXI).

В России Траэтта нашел благоприятную почву для осуществления своих новаторских идей. В его распоряжение здесь были предоставлены лучшие оперные певцы того времени, прекрасный оркестр, в состав которого входил ряд выдающихся исполнителей на разных инструментах, великолепный хор Придворной капеллы. Все это давало ему возможность обогатить и расширить средства своего оперного письма. Исследователи творчества композитора отмечают, что в его петербургских партитурах оркестр становится богаче, впервые появляются кларнеты и концертирующие валторны, возрастают значение и масштабы хоровых сцен.

В первые годы своей работы в России Траэтта не создал ничего нового и ограничивался частичной переработкой своих прежних произведений, приспособлявая их к условиям петербургской сцены. Дебютировав весной 1769 года небольшой одноактной оперой (Штелин называет ее «опереттой») «Необитаемый остров» («*L'isola disabitata*»), он поставил в том же году оперу-серию «Олимпиада», написанную еще в конце 50-х годов на известное либретто Метастазиио. Но при сравнении петербургской партитуры с оригинальным текстом Метастазиио мы находим ряд расхождений. Наиболее значительные из них связаны с введением развернутых хоровых финалов. Особенным размахом и динамизмом отличается картина олимпийских игр в конце первого действия, где пение хора соединяется с танцами и пантомимой ²⁸. Есть основания полагать, что эти дополнения были сделаны композитором именно для петербургской постановки.

²⁷ Моозер считает возможным, что эта опера была написана в России, так как первая ее постановка на родине композитора состоялась осенью 1766 года, то есть год спустя после его отъезда из Италии (216, II, 81).

²⁸ В одноименной опере Манфредини, поставленной в Петербурге в 1762 году, также не было этой сцены.

Опера «Антигон», поставленная в Петербурге годом позже, также не была новой работой. В отличие от «Олимпиады» она увидела здесь свет в сокращенном виде, обычные три акта были сведены к двум²⁹. «Антигон» не принадлежит к числу лучших произведений Траэтты. Композитор не отступает в нем от привычных канонов оперы-серия со всеми ее условностями и неправдоподобием действия: все подчинено интересам певцов-солистов, хоры отсутствуют вовсе (обозначенный словом «сого» финал второго действия представляет собой ансамбль, в котором соединяются голоса всех действующих лиц).

О том, что было причиной довольно длительного творческого бездействия Траэтты, можно только догадываться. Возможно, что он просто не находил либретто, отвечающего его стремлениям. В 1772 году на должность придворного поэта в Петербурге был зачислен М. Кольтеллини, в сотрудничестве с которым Траэтта написал еще в молодые годы одну из своих лучших опер «Ифигению в Тавриде». Встреча композитора и драматурга оказалась и на этот раз счастливой. В результате ее возникла опера «Антигона», единодушно признаваемая вершиной творчества итальянского мастера³⁰. Вслед за петербургской премьерой, состоявшейся 11 ноября 1772 года, опера шла с большим успехом и на западно-европейских сценах.

Траэтта и Кольтеллини снова обращаются в этом произведении к суровым и величественным образам античной трагедии. Сюжет «Антигоны» заимствован из одноименной трагедии Софокла, завершающей ряд пьес «эдипова цикла». Содержанием ее является печальная участь детей злосчастного царя, над которыми тяготеет проклятье рока: двух сыновей — Полиника и Этеокла, погибающих в междоусобной расправе, и дочери Антигоны, заключенной в подземелье по велению властителя Фив Креонта за то, что она, не подчинившись его запрету, предала земле прах своего убитого в поединке брата Полиника.

Помещая по обыкновению перед текстом либретто краткое изложение его содержания, Кольтеллини прибавляет: «Вот содержание сей драммы, и то же самое, которое подало случай Софоклу сочинить славную трагедию, имеющую то же имя; но здесь учинены перемены как в течении, так и в окончании драммы; перемены согласуются с правилами итальянского музыкального

²⁹ В печатном либретто значится: «Антигон. Сокращенная метастазиева опера». Подобные сокращения были вызваны требованием Екатерины II, чтобы спектакль длился не более полутора часов. Однако не всегда композиторы укладывались в установленный хронометраж, о чем свидетельствуют сохранившиеся партитуры и печатные либретто.

³⁰ Из-за сходства названий «Antigon» и «Antigona» иногда возникала путаница, и эти две оперы, не имеющие ничего общего в своем содержании, отождествлялись. Героем первой из них является не трагическая дочь Эдипа, а македонский царь Антигон Гоната, любовь которого в египетской принцессе Беренике навлекает тяжелые бедствия на его родину, а его самого лишает трона. Отрывки из «Антигоны» опубликованы в издании под редакцией Х. Гольдшмидта (208). Полная партитура издана во Флоренции в 1962 году; рукописная копия имеется в ЦМБ в Ленинграде.

театра и с разборчивостью главных зрителей, для коих сие сочинение назначается» (9).

Нетрудно догадаться, каких «главных зрителей» имел в виду автор либретто, предназначавшегося для парадного придворного спектакля, которым отмечалось тезоименитство императрицы Екатерины. Спектакль должен был завершаться праздничным дивертисментом, и это требовало соответствующей развязки самого действия. По Софоклу, Антигона, обреченная на мучительную смерть в подземелье, кончает с собой, вместе с ней погибает и ее жених, сын Креонта Гемон. Узнав об этом, его мать Эвридика³¹ закалывается. Но такой конец был слишком мрачным для торжественного дня. И Кольтеллини произвольно изменил трагическую развязку с помощью неожиданного хода, позволившего ему привести действие к счастливому концу. Креонт при виде стойкой и верной любви Гемона и Антигоны смягчается и произносит, обращаясь к сыну: «Антигона твоя: живи...» В заключительном ансамбле с хором все действующие лица выражают радость избавления от тяжких бед и несчастий.

Этот искусственный и слабо мотивированный финал, конечно, снижает силу воздействия и придает высокой трагедии черты сентиментальной мелодрамы. Но преодолеть условные каноны придворной сцены не могли даже крупнейшие художники того времени. Достаточно вспомнить глюковского «Орфея», где Эвридика вопреки античному мифу вторично возвращается к жизни, чтобы окончить оперу картиной блестящего празднества с красочной скойтой танцев, о которых не имели понятия древние греки.

Несмотря на эти неизбежные противоречия, Тразтта сумел создать внутренне очень цельное произведение с сильной и яркой по выражению музыкой, временами достигающей подлинного трагизма. В «Антигоне» его реформаторские идеи получили наиболее полное и законченное воплощение. Он устраняет резкое различие между речитативом и ариями, объединяя ряд отдельных номеров в более крупные сцены, скрепленные единством тонального плана, а иногда и общностью тематизма. В сольных эпизодах Тразтта предпочитает развернутой арии да саро форму небольшой каватины. Исключительно широкого развития достигают хоровые и танцевальные сцены, которые не носят характера вставных эпизодов, а непосредственно включаются в самый ход действия. Исключение составляет только обязательный заключительный дивертисмент. Вразрез с установившейся традицией музыка танцев была написана самим автором оперы, что особо отмечено в печатном либретто. Благодаря этому хореографические эпизоды не только драматургически, но и музыкально становятся органической частью целого.

Смелым и необычным было уже самое начало оперы, изображающее поединок двух братьев Этеокла и Полиника, роли которых исполнялись балетными артистами. Некоторым из современ-

³¹ Этого персонажа в опере нет.

ников такое начало казалось даже «эксцентричным». Эта воинственная сцена сопровождается хором, разделенным на две группы — аргивян и фивеян, молящих каждая о победе своему вождю. После того как оба соперника падают убитыми, хор восклицает: «О печальное тяжкое зрелище». К первой сцене непосредственно примыкает вторая — обращение к народу Креонта, становящегося правителем Фив, и ответные реплики хора «Царствуй долгие годы». Завершает весь начальный раздел первого действия хор народа, изрекающего приговор братоубийственной вражде: «Пусть всегда так погибают изменники и предатели». К этому хору протягивается тональная арка от начала действия: до мажор — до минор и снова до минор. Им контрастирует соль мажор хора, славящего нового властителя.

Замечательна по своей законченности и яркому драматизму сцена погребения Антигоной ее брата Полиника во втором действии. Она начинается траурным шествием Антигоны с подругами и жрицами, совершающими погребальные обряды над телом убитого (в партитуре указано: «Si danza» — «танцуют»). Музыка, передающая мерный неторопливый шаг печальной процессии, окрашена в мрачные скорбные тона. Резкие смены *p* и *f*, аккорды *sforzando*, словно прорезывающие тьму, подчеркивают суровую торжественность ситуации (пример 26).

Этот оркестровый эпизод непосредственно переходит в хор «Услышь наши слезы, вздохи и стенанья», в котором друзья и близкие Полиника зывают к его тени. Элегическая тема в духе сицилианы, проводимая первоначально в оркестре (струнные и два гобоя), драматизируется в ходе своего развития: гармония насыщается диссонансами (в частности, композитор широко применять здесь уменьшенный септаккорд), этому сопутствует напряженное динамическое нарастание от *p* до *ff* (пример 27). Дважды хор прерывается горестными восклицаниями Антигоны: «Ах, несчастный Полиник! Ах, Полиник!»

Далее следует еще один хор с мольбой о милости, обращенный к мрачным богам царства теней, более сдержанный и строгий по характеру. Завершают сцену аккомпанированный речитатив и ария Антигоны «Дорогая возлюбленная тень», ставшие одним из самых популярных образцов итальянского оперного репертуара XVIII века. Суровый тон предшествующих хоров сменяется здесь мягкой и нежной грустью. Речитатив Антигоны по своей напевности приближается скорее к ариозо. Как замечает Гольдшмидт, «это пение совершенно своеобразного рода, отличающееся гармонической свободой, которая предвосхищает уже ранних романтиков XIX века» (208, XXXIII). Патетические фразы голоса чередуются с оркестровыми построениями, создающими скорбный сосредоточенный фон. Обилие неаполитанских оборотов со II низкой ступенью, диссонирующих гармоний, частые тональные отклонения (соль минор, си-бемоль мажор, си-бемоль минор, ля-бемоль минор, до минор, соль минор) придают музыке черты подчеркнутой напряженной экспрессии (пример 28).

Сама ария (или, точнее, каватина), основанная на ритме сицилианы, носит простой песенный характер (пример 29). Нетрудно узнать в этой мелодии лишь слегка видоизмененную тему хора «Услышь наши слезы», отдельные обороты которой слышатся и во вступительном *Larghetto espressivo*, и в речитативе Антигоны. Таким образом, вся сцена объединена общностью интонационно-тематической основы, что определяет ее внутреннюю цельность и монолитность.

Третье действие начинается также большой массовой сценой у входа в подземную темницу, куда должна быть заключена Антигона. После оркестрового эпизода в духе траурного марша, открывающего это действие, вступает хор народа, потрясенного целью ужасных событий, свидетелем которых пришлось стать Фивам. Его сменяет хор девушек, оплакивающих Антигону, обреченную на смерть в расцвете юности.

В произведении Траэтты есть и более слабые моменты, где он делает уступку оперной рутине своего времени. Не говоря уже об искусственности благополучного финала, драматически малоубедительные ординарные эпизоды встречаются даже в партии главной героини. Такова ее бравурная, виртуозная ария в последней сцене второго действия, где она мужественно встречает свой смертный приговор. В целом, однако, «Антигона» представляет собой не только высшее творческое достижение ее автора, но и крупное явление в жизни европейского музыкального театра второй половины XVIII века.

Не случайно, что такое произведение появилось на свет именно в России. Идеи просветительского классицизма находили широкий отклик в передовых кругах русского общества. К цельным, величавым образам античности обращались русские поэты, скульпторы, живописцы для воплощения идеалов героической гражданственности, верности долгу, стойкости в борьбе и жизненных испытаниях. В «Альцесте» Сумарокова черты древнегреческой трагедии ожили на оперной сцене. И совсем незадолго до приезда Траэтты в Петербурге была поставлена «Ифигения в Тавриде» Галуппи, горячо принятая столичной публикой. Все это могло непосредственно стимулировать замысел большой трагической оперы на античный сюжет.

Успеху «Антигоны» способствовало исполнение заглавной партии замечательной певицей и актрисой Катариной Габриели, одной из самых выдающихся представительниц итальянского вокального искусства в XVIII веке. Современники отмечали не только ее исключительный голос и виртуозное мастерство, но и выразительную сценическую игру. Обладая прекрасными внешними данными, она умела создать на сцене законченный, цельный образ. С Траэттой певицу связывало многолетнее творческое сотрудничество. Он считал ее лучшей исполнительницей женских партий в своих операх и часто ориентировался на данные прославленной певицы.

После «Антигоны» Траэтта не создал ничего равного ей по своему художественному значению. Две последние из его опер,

написанные для петербургской сцены, — «Амур и Психея» (1773) и «Люций Вер» (1774) носят внешне эффектный характер и изобилуют сценами, рассчитанными на пышную, красочную театральную постановку, но лишены глубоких и значительных мыслей.

Постановка «Амура и Психеи» была приурочена к бракосочетанию наследника Павла с принцессой Гессендармштадтской Вильгельминой, что определило и выбор сюжета. Кольтеллини воспользовался для данного случая своим либретто, написанным еще в период его пребывания в Вене³². О музыке Траэтты мы не имеем возможности высказать никакого суждения, так как ни одного экземпляра партитуры не сохранилось. Как видно из текста печатного либретто (89), в опере было много широко развернутых хоровых и балетных сцен, однако музыку танцев Траэтта не счел нужным на сей раз написать сам, и эта работа была поручена Раупаху. В либретто перечисляются хоры «утех», «псишиных сестер», «свиты Венериной», жрецов, фурий, а также пять балетов, поставленных балетмейстером Гранже: «1. Составлен из гениев и утех. 2. Из наяд и тритонов. 3. Из гениев и утех в чертогах купидоновых. 4. Из купидончиков и фурий. 5. Из богов для брачного сочетания Купидона и Псиши». Драматургически не представляющая большого интереса фабула греческого мифа о любви Амура и прекрасной Психеи и завистливой ревности его матери Венеры искусственно растянута на три акта и служит основой для чисто декоративного праздничного театрального дивертисмента.

«Люций Вер» был создан на популярное в свое время, но уже забытое во второй половине XVIII века либретто Апостола Дзено. Композитора оно привлекло, по-видимому, возможностью проявить свое мастерство в построении больших массовых сцен и ансамблей, которым отведено весьма важное место в опере (картины воинственных шествий, триумфальных встреч, боев гладиаторов и т. д.). Как и в предшествующих операх Траэтты, хоры отличаются тщательно разработанной фактурой, полнотой и яркостью звучания, оркестр усилен и обогащен главным образом за счет широкого и разнообразного использования деревянных духовых, труб и валторн. Но все это не служит большим содержательным задачам и совмещается с бедностью, ординарностью музыкального материала.

7.

Художником совершенно иного склада, чем Траэтта, был Джованни Паизиелло, ставший во главе петербургской придворной оперы в 1776 году. Паизиелло прославился главным образом как

³² В 1767 году на это либретто Ф. Л. Гассман написал оперу, которая была тогда же поставлена в Венском придворном театре (216, II, 109).

один из крупнейших мастеров оперы-буффа второй половины XVIII века.

Дебютировав у себя на родине в 1764 году комической оперой «Болтун» на текст Гольдони, он очень быстро утвердил свою известность и за пределами Италии. К середине 70-х годов его имя было повсеместно признано в Европе и он оспаривал первенство в комедийном оперном жанре у своего старшего современника Никколо Пиччинни. Эти два композитора представляли разные тенденции в развитии данного жанра. Если с именем Пиччинни связывается проникновение чувствительного элемента в оперу-буффа («Добрая дочка», 1760), то сильной стороной Паизиелло было умение создавать меткие и острые комедийные характеристики, достигать заразительно веселого и живости действия. При этом оба они значительно развили и укрупнили формы итальянской комической оперы, внесли в нее новую свежую мелодическую струю, обогатили оркестровую фактуру и повысили роль оркестра как средства обрисовки сценических ситуаций.

Паизиелло писал также оперы-серии, но здесь он был гораздо менее самостоятелен и оригинален. В этой области своего творчества он примыкал к течению «новонеаполитанцев», представлявшему собой до известной степени реакцию против реформаторских тенденций Йоммелли и Траэтты.

За шесть лет своего пребывания в России Паизиелло поставил не менее двенадцати своих опер, большинство которых являлось новыми работами, впервые увидевшими свет на русской придворной сцене. Кроме того, им написаны в эти же годы несколько менее значительных произведений «на случай» типа театрализованной кантаты или серенады, оратория «Страсти Христовы»³³, цикл из 24 дивертисментов для духовых инструментов, клавирные пьесы, учебник генерал-баса³⁴. Помимо руководства оперными постановками он постоянно играл во дворце на клавесине, выполнял заказы различных высокопоставленных лиц³⁵.

Изящная мелодичная музыка Паизиелло пришлась по вкусу как высшей знати, составлявшей постоянный круг посетителей придворных концертов и оперных спектаклей, так и более широкой публике, которая имела возможность знакомиться с его произведениями в исполнении частных оперных трупп.

Первые оперы Паизиелло, созданные в России, принадлежали к жанру серии, продолжая традицию торжественных придворных спектаклей предыдущего периода. Приехав осенью 1776 года, он без промедления взялся за работу и уже в январе следующего года смог показать свою новую оперу «Ниттети». Успех ее был огромным, и Паизиелло сразу же стал всеобщим любимцем.

³³ Исполнена в петербургских «духовных концертах» в 1783 году.

³⁴ «Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il cembalo». СПб, 1782.

³⁵ В числе этих работ театрализованная кантата «Изумление богов» («La sorpresa degli dei»), поставленная во дворце Потемкина в конце 1777 года по случаю рождения внука императрицы Александра.

Написанная на либретто Метастазियो из времен Древнего Египта, уже раньше использованное несколькими итальянскими композиторами, опера эта достаточно традиционна по содержанию и драматургической структуре. Главное действующее лицо, по имени которого названо произведение, — дочь фараона, отданная в младенческом возрасте на воспитание в пастушескую семью и не подозревающая о своем происхождении.

Драматическая интрига, в основу которой положен широко распространенный в XVIII веке мотив неожиданно раскрывающейся тайны рождения главной героини, не оригинальна. Экзотическая обстановка действия давала пищу фантазии художника, постановщика и хореографа ³⁶, но никак не отражена в музыке, впрочем, не лишенной мелодической свежести и привлекательности. В эпизодах нежно-лирического или скорбно-элегического характера композитору удается найти верные средства для выражения ситуации. Наиболее яркими и законченными получились женские образы двух «соперниц по недоразумению», ряд трогательных и тонко выписанных моментов в их партиях напоминает Моцарта. Примером может служить ария дочери военачальника Амазиса, ошибочно принимающей себя за Ниттети, с мягкой, изящной по своим очертаниям мелодией голоса, поддерживаемой двумя скрипками в сексту или в терцию. Закрывающий построение ригурнель двух томно воркующих флейт подчеркивает мечтательный колорит музыки (пример 30).

Две следующие оперы Паизиелло в жанре сериа — «Лючинда и Армидор» (либретто Кольтеллини, 1777) и «Ахил на Скиросе» (либретто Метастазियो, 1778) были приняты доброжелательно, но не имели столь же прочного и длительного успеха, как «Ниттети», которая удерживалась на петербургской сцене более десяти лет.

В начале 1779 года Паизиелло впервые решил представить на суд двора свою комическую оперу «Воображаемые философы» ³⁷ («I filosofi immaginari»), написанную на текст итальянского драматурга Дж. Бертати, автора многих популярных либретто комедийного жанра. Это решение композитора могло быть подсказано шумным успехом более ранней его оперы-буффа «Фраскатана», поставленной в Петербурге частной оперной антрепризой в 1778 году, а вскоре после этого появившейся и на сцене «вольного» русского театра К. Книппера.

Восторженный прием, оказанный «Философам» придворной публикой и прежде всего самой Екатериной, превзошел успех всех его прежних опер, написанных в России. Эта опера неоднократно повторялась на придворной сцене, а несколько позже вошла в репертуар русского театра в Москве.

³⁶ Декорации были написаны Ф. Градлицки, танцы поставил Анджолини, вторично приехавший в Россию в 1776 году.

³⁷ В разных редакциях опера известна также под названием «Воображаемые астрологи» («Astrologi immaginari») или просто «Философы».

Сюжет «Философов» анекдотичен. У буржуа по имени Петроний, мнящего себя ученым мужем и покровителем науки, две дочери: легкомысленная Клариче, мечтающая только о замужестве, и преданная науке Кассандра (*filosofella*), у которой мысль о браке вызывает отвращение. Влюбленный в Клариче Джулиано приходит к Петронию просить ее руки, но тот предлагает ему жениться на другой дочке, более серьезной и положительной. Тогда он приходит снова под видом древнего мудреца Агратифондита и при помощи ловкой мистификации добивается от Петрония согласия на брак с любимой им девушкой. Одураченный отец сначала впадает в гнев, но быстро примиряется с обманом.

При всей незначительности этого либретто оно давало возможность Паизиелло проявить его комедийный дар. В опере есть ряд забавных сцен, остроумно выписанных музыкально и неизменно вызывавших веселый смех у зрителей и слушателей: перебранка двух сестер, спор отца с дочерью, галантное объяснение Петрония с проходящим к нему Джулиано на ломаной латыни, обнаруживающей невежество мнимого философа (некоторая параллель к мольтеровскому Жоржу Дандену) и т. д. Оживленная игра острых, ритмических упругих мотивов в оркестре придает этим комическим сценам заразительную веселость и музыкально скрепляет их воедино.

1779 год был особенно продуктивным у Паизиелло. В течение одного этого года было поставлено пять его опер. Вероятно, такое обилие заданий заставило его частично прибегнуть к переделке своих ранее написанных произведений. Так, по случаю рождения внука Екатерины Константи́на Павловича летом в царскосельском театре была представлена опера-сериа «Деметрио», впервые увидевшая свет в Италии в 1765 году, а вскоре после этого там же состоялась постановка оперы-буффа «Китайский идол». Ни та, ни другая оперы, по-видимому, не имели большого успеха при дворе. Малозамеченной прошла и постановка оперы-буффа «Осмеянный муж» («*Lo sposo burlato*»), несмотря на занятное и остроумное либретто, и сам Паизиелло не относил эту оперу к своим творческим удачам, чем объясняется то, что она осталась совершенно неизвестной на Западе. Наконец, к этому же году относится переделка композитором своей комической оперы «Маркиз Тюлипан», которая получила в новой редакции название «Нежданная свадьба» («*Il matrimonio inaspettato*») и в этом виде была поставлена в домашнем театре наследника Павла Петровича при его Каменноостровском дворце, а затем с успехом шла на сцене русского театра в Петербурге и Москве.

Новый большой успех сопровождал постановку оперы-буффа Паизиелло «Притворная любовница» («*La finta amante*»), написанной для исторической встречи двух могущественных европейских самодержцев — Екатерины II и австрийского императора Иосифа II, которая состоялась в мае 1780 года в Могилеве. Эта постановка знаменательна тем, что, вопреки сложившейся традиции, для такого торжественного случая был избран жанр буффа.

«Можно считать, — пишет в данной связи Моозер, — что с 1780 года завершается эра оперы-серия в России, где непрерывно, с момента своего внедрения сорока годами ранее, этот тяжеловесный и чопорный жанр почти исключительно господствовал на придворной сцене. Внезапно отодвинутый на второй план, он отныне уступает место опере-буффа, которая до этого времени культивировалась только частными антрепризами...» (216, II, 287).

Победа комедийного оперного жанра над изжившей себя оперой-серия была связана с ростом демократических тенденций в русской художественной культуре, влияние которых сказывалось даже в замкнутой сфере придворного искусства. Грань между придворным театром и общедоступными сценами если и не исчезает вовсе, то становится не столь жесткой и непреходимой. Произведения, впервые поставленные на придворной сцене, как правило, входили затем в репертуар открытых «городских» театров, и наоборот, бывали случаи, когда опера, показанная какой-нибудь частной труппой, затем ставилась при дворе.

Хотя опера-серия и не исчезает совсем из репертуара придворного театра, но занимает в нем относительно скромное, второстепенное место, вынужденная уступить пальму первенства своей более молодой и жизнеспособной сопернице.

Одной из популярнейших опер Паизиелло стала «Служанка-госпожа» («*Serva-padrona*»), для которой он воспользовался текстом знаменитой интермедии Перголези³⁸, внося лишь незначительные изменения в текст либретто Дж. Фредерико. Мелодическая яркая и характеристичная музыка Паизиелло в сочетании с живым комедийным действием обеспечила этому скромному по размеру произведению большой успех у русской публики. После премьеры, состоявшейся в августе 1781 года в Царском Селе, опера многократно ставилась разными «городскими» общедоступными театрами как на языке оригинала, так и на русском и французском языках.

«Русский период» творчества Паизиелло блестяще завершается «Севильским цирюльником», одним из шедевров итальянской оперы-буффа XVIII века, принадлежащим к немногим ее образцам, которые пережили свое время и вплоть до наших дней иногда появляются на сценах музыкальных театров разных стран. Выбор сюжета был подсказан огромным успехом одноименной комедии Бомарше в России. Уже через год после парижской премьеры 1775 года пьеса была показана французской труппой при дворе Екатерины II. В 1780—1781 годах она исполнялась заезжей французской труппой «Маленьких комедиантов Булонского леса». На русском языке «Севильский цирюльник» был поставлен в 1782 году. Всеобщее увлечение комедией Бомарше

³⁸ В России эта интермедия получила известность во французской переделке, которая была в 1773 году показана воспитанницами Смольного института, а в 1776 году исполнена силами любителей в доме князя Вяземского.

оставило след и в русской драматургии XVIII века. В одной из популярнейших русских опер того времени «Сбитенщик», текст которой принадлежит перу Я. Б. Княжнина, многие современники усматривали признаки влияния «Севильского цирюльника». «Русским Фигаро» называет героя этой оперы и советский исследователь (70, IV, 235).

Но композитором руководил при выборе данного сюжета не один расчет на верный и быстрый успех. Пьеса Бомарше с ее живой и стремительно развивающейся интригой, обилием остроумных комедийных ситуаций и меткими характеристиками персонажей оказалась во многом близкой дарованию Паизиелло и смогла его по-настоящему увлечь. Однако сатирическая направленность комедии была почти полностью вытравлена в либретто Дж. Петроселлини. Образ Фигаро, умного и находчивого плебея, обнаруживающего свое превосходство над аристократами и буржуа, отодвинут в опере на второй план и музыкально обрисован не очень ярко. Центральной же фигурой становится Бартоло, типичный для итальянской оперы-буффа комедийный персонаж — глупый ворчливый опекун, которого одурачивает его воспитанница.

Итальянский исследователь творчества Паизиелло А. Делла Корте пишет, сравнивая его «Севильского цирюльника» с гениальной оперой Россини на тот же сюжет: «Последний, хотя и писал на либретто Стербини, весьма далекое в сценическом и литературном отношении от Бомарше, имел главной целью образ Фигаро и создал гениальнейшую оперу с живым, полным энергии самобытным персонажем; Паизиелло, ближе придерживаясь Бомарше, сосредоточил внимание на комедии „Тщетной предосторожности“ с доктором Бартоло в центре; стремясь к элегантному и заражающему комизму, он создал хорошую музыкальную комедию, в которой бедные духом люди добродушно осмеиваются за их спиной» (207, 94).

В целом Паизиелло не выходит здесь за пределы сложившихся драматургических схем и типов зрелой оперы-буффа. Его Фигаро, в сущности, мало отличается от традиционного Бригеллы — персонажа, перешедшего в комическую оперу из старинной комедии масок, и лишен ярко выраженных индивидуальных черт. Второстепенным действующим лицом является и Базилио, ставший у Россини необычайно рельефной сатирической фигурой продажного ханжи-монаха. Партия Бартоло выделяется не только потому, что ему отведено наибольшее место в опере, но и по яркости музыкальной обрисовки. Паизиелло применяет здесь разнообразные средства комедийной характеристики, излюбленные в итальянской опере-буффа; забавная скороговорка, настойчивые повторения коротких острых мотивов, как, например, в арии Бартоло из третьего действия (пример 31).

В образе Розины получила выражение лирическая сфера творчества Паизиелло. Здесь он соприкасается с тенденциями сентиментализма, проявляющимися в опере-буффа уже в 60-х годах XVIII века. Его Розина отличается от бойкой и непокорной, умею-

щей постоять за себя девушки, хорошо известной нам по одноименной опере Россини. Она более глубоко и серьезно чувствует, склонна к мечтательности, до некоторой степени предвосхищая сентиментальных героинь позднейших паизиеллиевских опер «Мельничиха» и «Нина, безумная от любви». Ряд моментов ее партии окрашен тонами нежной меланхолической чувствительности. Такова идиллически мечтательная ария Розины из третьего действия с серединой в духе элегической сицилианы (пример 32 а, б).

Наконец, в этой опере во всем своем блеске проявилось присущее композитору мастерство построения динамичных, стремительно развивающихся комедийных ансамблей. В особенности это относится к финалу первого акта, в котором все линии действия завязываются в один узел.

Поставленный на придворной сцене 15 сентября 1782 года, «Севильский цирюльник» вскоре занял место и в репертуаре петербургского Каменного театра, где он исполнялся сначала по-итальянски (1783), а потом и в русском переводе (1786). С некоторым опозданием, в 1797 году опера была поставлена в Москве на сцене Петровского театра.

Высокое признание, которым Паизиелло пользовался в России, выразилось в том, что вновь построенный в Петербурге Каменный театр 24 сентября 1783 года открылся его оперой «Лунный мир» («Il mondo della luna») на либретто Гольдони, многократно положенное на музыку разными композиторами. Это была, однако, не новая работа Паизиелло, а лишь частичная переработка его оперы-буффа, носившей в первой редакции название «Обманутый легковер» («Il credulo deluso»).

Вскоре после этого спектакля, в начале 1784 года Паизиелло уехал к себе на родину и его место занял Джузеппе Сарти, который прожил в России семнадцать лет, внося заметный вклад в развитие русской музыкальной культуры. К моменту своего поступления на русскую придворную службу он обладал уже значительным творческим багажом и пользовался европейским признанием как крупный композитор и авторитетный педагог, одним из учеников которого был Керубини³⁹.

Однако опера не находилась у Сарти на первом плане во время его пребывания в России. Опера-серия «Идалида» и опера-буффа «Деревенская ревность» («La gelosia villana»), поставленные в 1785 году на придворной сцене, являлись переделками его старых работ. Вторая из них была уже известна русской публике по спектаклям частной итальянской антрепризы⁴⁰. В 1786 году Сарти написал к открытию нового Эрмитажного театра, построенного по проекту архитектора Кваренги, оперу «Армида и Ри-

³⁹ Фактическая сторона деятельности Сарти в России освещена в работе Финдейзена (191).

⁴⁰ Под названием «Мнимые наследники» («I finti eredi») эта опера шла в том же году в Каменном театре.

нальдо» на либретто Кольтеллини⁴¹. Как и в других оперных текстах этого либреттиста, здесь много широко развернутых драматических сцен с большими ансамблевыми номерами, хорами и танцами. В красочной, эффектно написанной музыке Сарти проявилось его мастерство владения большими звуковыми массами. В то же время она дает достаточный простор певцам-солистам, предоставляя им возможность в полной мере блеснуть своим виртуозным вокальным мастерством, красотой и богатством голоса.

В главных партиях выступили прославленная певица португальского происхождения Луиза Тоди и не менее знаменитый итальянский сопранист Луиджи Маркези, принадлежавшие к европейским звездам первой величины. Один из мемуаристов сообщает об этом спектакле: «В Европе славилась тогда певица Тоди и певец Маркези... Г. Сарти, известный сочинитель музыки, сочинил оперу: Армида и Рено; все арии согласовались с желанием сих двух именитых артистов. Во время представления один над другим стараясь одержать поверхность, пением своим они удивляли и восхищали знатоков музыки» (201, 47).

В том же году и с участием тех же артистов в Эрмитажном театре была поставлена еще одна новая опера Сарти «Кастор и Поллукс» на текст Ф. Моретти, представлявший собой не что иное, как переработку либретто одноименной лирической трагедии Рамо. Успех был, по-видимому, не менее блестящим, но отсутствие партитуры в хранилищах СССР не дает возможности судить о музыке этой оперы⁴².

На этом прервалась деятельность Сарти как оперного композитора. По истечении срока контракта, заключенного им с дирекцией императорских театров, он поступил на службу к Г. А. Потемкину, возглавив его домашнюю капеллу, и последовал за ним на юг России, где «светлейший князь Таврический» располагал неограниченной властью. Связь с Потемкиным установилась у Сарти еще в 1785 году, когда он написал по заказу могущественного царедворца ораторию «Господи воззвах к тебе», исполненную домашним хором и оркестром князя. Используя находившиеся в его распоряжении огромные исполнительские средства, Сарти создал ряд монументальных вокально-симфонических произведений официально-репрезентативного характера на русские и латинские богослужебные тексты. Не отличаясь яркостью материала, они рассчитаны преимущественно на внешний эффект и впечатляют внушительностью своих масштабов, пышностью и блеском звучания. Если верить сообщениям печати, то в некоторых из них число исполнителей доходило до трехсот человек.

С 1790 года Сарти снова находился в Петербурге. Вместе с В. А. Пашкевичем и К. Каноббио он участвовал в сочинении

⁴¹ Либретто было написано в 1771 году для Сальери, чья опера «Армида» поставлена в том же году в Венском придворном театре. В России его опера шла в 1774 и 1776 годах.

⁴² В ЦМБ имеются только ее оркестровые голоса.

музыки к пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега» (1790). В основном его деятельность в эти годы ограничивалась созданием произведений гимнического характера в связи с различными событиями придворной жизни. На исходе столетия им было написано несколько опер («Андромеда», 1798; «Эней и Лаций», «Индийская семья в Англии», 1799), не получивших, однако, широкого общественного резонанса.

Последним из плеяды замечательных итальянских музыкантов, работавших в России в XVIII веке, был Доменико Чимароза, который приехал в Петербург в конце 1787 года, чтобы заменить при дворе Сарти, перешедшего на службу к Потемкину. Деятельность его сводилась главным образом к сочинению торжественных кантат и других произведений «на случай». На сцене Эрмитажного театра были поставлены также его оперы-серия «Дева солнца» («*La virgine del sole*», 1788) и «Клеопатра» (1789), но без успеха. Императрица открыто выражала свое пренебрежение к композитору, не сумевшему угодить ее вкусу. В те же годы в «городских» театрах весьма успешно шли его оперы-буффа, которые принесли Чимарозе наибольшее признание у себя на родине и во многих странах Западной Европы.

Самый тип пышного, торжественного придворного спектакля, какими были постановки «серьезных» итальянских опер в середине XVIII века, уже изжил себя к этому времени. На сцене Эрмитажного театра продолжали идти оперы-серия, ставившиеся обычно в связи с теми или иными памяtnыми датами в жизни членов царской фамилии, но им не придавалось значения официального государственного торжества. Вместе с тем содержание итальянской оперной труппы с ее требовательными и дорогостоящими «звездами» продолжало лежать тяжелым бременем на государственном бюджете. Все это привело к решению о ликвидации итальянской оперы в 1790 году.

Еще до истечения срока контракта Чимарозы на должность придворного капельмейстера был зачислен композитор испанского происхождения Винцент Мартин-и-Солер, уже три года находившийся в России. По контракту, заключенному в октябре 1790 года, он должен был писать музыку как для итальянских, так и для русских опер, приспосабливать переводные иностранные оперы к возможностям русских певцов, руководить постановками новых опер (в том числе и русских), заниматься с воспитанниками театральной школы.

Оперы Мартин-и-Солера «Дерево Дианы» («*L'arborc di Diana*») и «Редкая вещь» («*La cosa rara*») были популярны главным образом на русской сцене. Особенным успехом пользовалась у широкой русской публики «Редкая вещь», содержащая в себе элементы антифеодальной направленности, которые были усилены в переводе И. А. Дмитриевского⁴³. Сюжет ее перекликается с некоторыми русскими национальными операми того времени.

⁴³ На это указывает А. А. Гозенпуд (46, 175—179).

В соответствии со своими служебными обязанностями Мартини-Солер должен был писать музыку на оперные либретто Екатерины II («Горе богатырь Косометович», «Федул с детьми» — последняя совместно с Пашкевичем). Им была написана также опера «Песнолюбие» на текст секретаря Екатерины А. В. Храповицкого, осмеивающий дворянскую меломанию. Но эти работы относятся к сфере русского, а не итальянского музыкального театра.

Частные итальянские оперные антрепризы продолжали появляться в Петербурге и Москве до конца столетия. Иногда они давали спектакли и на сцене придворного Эрмитажного театра. Но блестящая пора итальянской оперы в России была уже позади. Существовал отечественный музыкальный театр со своим репертуаром, своей эстетикой и собственными исполнительскими силами. И хотя русская опера еще не стояла на уровне наиболее выдающихся достижений мирового оперного искусства той поры, но она отвечала коренным интересам передовой национальной культуры и потому привлекала к себе широкую демократическую аудиторию. Односторонние преимущества, которыми пользовалась итальянская опера, становились тормозом на пути развития отечественного искусства. Это было причиной резко критического отношения к ней прогрессивных общественных кругов и острых сатирических нападок, которым она подвергалась на страницах демократической русской печати.

· ФРАНЦУЗСКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

1.

В широком потоке зарубежных влияний, питавших русскую культуру второй половины XVIII века, едва ли не главная, ведущая роль принадлежит французской литературе и французской просветительной философии. Очаг свободомыслия, оплот антифеодальной борьбы, предреволюционная Франция дала мощный толчок вызреванию демократической идеологии в России. Идеи, декларированные знаменитой Энциклопедией, выходящей с 1751 по 1780 год под редакцией Дидро и д'Аламбера, получили широкое распространение не только в среде просвещенного дворянства, но и в кругах разночинной интеллигенции. Под знаком французской просветительной философии развивалась передовая журналистика 60—70-х годов; ее влияние распространялось и на очаги просвещения, важнейшим из которых становится Московский университет; под непосредственным воздействием трудов Руссо, Гельвеция и Мабли формировалось мировоззрение родоначальника русской революционной мысли Радищева.

Проповедь антифеодальных идей французских просветителей сыграла особенно активную роль в годы, предшествующие крестьянской войне. «Дух свободолюбия» воспринимался в России тем глубже, чем острее и мучительнее ощущались трагические противо-

речия русской действительности. Идеи «естественных прав» человека, протест против сословного гнета у лучших представителей русской интеллигенции прямо ассоциировались с бесправным положением закрепощенного русского народа. Запрещенные цензурой «опасные» сочинения Руссо «Эмиль» и «Об общественном договоре»¹ незримо путями просачивались в среду русских читателей, творчески осваивались в литературе, науке и публицистике. Важную роль в этом отношении сыграли русские ученые, представители разночинной, «третьесословной» интеллигенции: преподаватели Московского университета Д. С. Аничков и С. Е. Десницкий, известный ученый-публицист, автор «Философских предложений» (1768) Я. П. Козельский и многие другие. В трудах этих скромных деятелей науки — европейски образованных и при этом кровно близких к народным чаяниям, вызревали и складывались элементы подлинно радикальной демократической идеологии и материалистической философии. Передовая Россия жадно впитывала свободолобивый дух французского Просвещения, повеявший над Европой в годы больших социальных потрясений.

Необходимо учитывать в то же время, что влияние французской культуры по-разному усваивалось в разных кругах русского общества. Обратной стороной этого процесса явилось поверхностное вольтерьянство, широко распространенное в среде русской аристократии. В своем преклонении перед «фернейским отшельником» отечественные вольтерьянцы любили пощеголять дерзким атеизмом, показным свободомыслием и даже известным либерализмом в своих отношениях с крепостными крестьянами².

Куда большую опасность по сравнению с этим «модным свободомыслием» представлял, однако, тот политический фальшивый либерализм, который вскоре распространился в кругах высшей аристократии, в среде крупных сановников, гордившихся связями с «просвещенной Европой», а на деле не отступавших от самых жестоких, закоренелых форм крепостничества. Пример тому подавала сама «северная Минерва» — Екатерина II. В своей переписке с Вольтером, Дидро и д'Аламбером она лицемерно заигрывала с идеями разума и справедливости и надевала маску гуманной монархини. Так развивалось, по справедливому утверждению Г. А. Гуковского, «целое течение официального „просветительства“, в сущности противостоящее подлинному просветительству,

¹ В сентябре 1763 года Екатерина II писала в «повелении» генерал-прокурору Глебову: «Слышно, что в Академии наук продаются такие книги, которые против закона, доброго права, нас самих и российской нации, которые во всем свете запрещены, как, например, „Эмиль“ Руссо» (цит. по кн.: 202, 215).

² Достоверный портрет знатного барина-вольтерьянца оставил И. С. Тургенев в повести «Несчастная» (прототипом этого персонажа — И. М. Колтовского — послужил А. М. Бакунин, отец известного политического деятеля, анархиста Михаила Бакунина). Устраивая для крестьян приемные дни «без участия духовенства» — «sans le concours du clergé», — помещик «держал им речь вроде следующей: „Вы довольны моими поступками, сколь и я доволен вашим усердствованием; сему радуясь истинно. Мы все братья; само рождение нас производит равными; пью ваше здравие!“ Он кланялся им, и крестьяне кланялись ему в пояс, а не в землю, что было строго запрещено» (188, 114).

как дворянскому, так и демократическому... Желая создать в своей стране иллюзию просвещенной монархии, Екатерина была заинтересована в общественном мнении Западной Европы» (70, IV, 14).

Эта тенденция проявлялась и во всех внешних формах общественной жизни, быта и поведения в дворянской среде. Начиная с середины XVIII века (а точнее — с 40-х годов) французский язык получает почти что официальное признание в аристократическом обществе; свободное владение им становится своего рода дипломом на образованность, признаком светского воспитания и утонченности, присущей дворянину. В придворном быту французская речь усиленно поощрялась императрицей Елизаветой Петровной, получившей образование под руководством французских учителей. На французском языке вела свою обширную дипломатическую переписку Екатерина II, хотя он и не был для нее столь близким, как ее родной немецкий язык. Личные связи с французскими деятелями постоянно поддерживались в знатных семьях Шуваловых и Воронцовых (главных проводников французских влияний при русском дворе), Апраксиных и Голицыных, Куракиных и Шереметевых.

Желание подражать этому «высшему свету», как известно, породило в дворянских кругах неудержимую галломанию, влияние которой продолжалось и в XIX веке. В ряде случаев она принимала самые нелепые, уродливые формы вплоть до полного забвения родного языка и отечественных культурных традиций.

Но разумеется, не в этом раболопном подражании «западной моде» заключается подлинный смысл соприкосновения русской культуры с прогрессивной Францией. Лучшие достижения французской литературы, подарившей миру Расина и Корнеля, Мольера и Бомарше, конечно, не могли не оставить следа на пути творческих исканий русских писателей. Сурово осуждая космополитические притязания русских галломанов, писатели XVIII века — от Кантемира и до Державина — творчески перерабатывали все то лучшее, что могло дать им французское искусство. Впитывая жизнеутверждающий «галльский дух» французской литературы, они учились у французских писателей ясности мысли и точности выражения, усваивали здоровый и трезвый рационализм, присущий французской классике. И трудно отрицать, что самым влиятельным и самым плодотворным для русской литературы XVIII столетия был тот приток демократических идей, который нахлынул из предреволюционной Франции.

Сказанное можно полностью отнести к области *музыкального театра*. Тесный контакт с французской оперой возник в самую ответственную, решающую для русской музыки пору — в пору формирования национальной композиторской школы. Более того: эти связи коснулись самой богатой, самой плодоносной ее ветви — комической оперы. Если влияние итальянской музыки распространилось к тому времени на самые различные области русской музыкальной культуры (инструментальные и вокальные жанры, музыкальное образование, формирование оркестров и оперного

театра), то воздействие французской композиторской школы сказалось, в сущности, в одном направлении — в создании драматургической традиции оперы-комедии, оперы комического плана.

Французские музыканты во второй половине XVIII века не вели в России столь плодотворной, широкой деятельности, как их итальянские современники. В составе французских трупп, посетивших в XVIII веке Петербург, не было таких прославленных мастеров, как Паизиелло или Галуппи.

Но несмотря на это, лучшие образцы французской оперной школы в России воспринимались с необычайной активностью. Усваивая ее прогрессивные традиции, русские композиторы вскоре достигли блестящих результатов. Примером могут служить произведения Бортнянского в жанре французской комической оперы или некоторые из опер Пашкевича («Скупой», «Несчастье от кареты»), бесспорно соприкасавшиеся с искусством *opéra-comique*.

Общей почвой здесь были передовые демократические тенденции, объединившие в данный период французскую и русскую культуру. Французская комическая опера — искусство подлинно народное — пришла в Россию именно в те решающие годы, когда в условиях мощного общественного подъема назревал первый расцвет профессиональной русской музыки. Ее влияние упало на плодотворную почву. Ее тематика, выдвигавшая на первый план человека-простолюдина, представителя «низкого сословия», прямо зывала к передовым русским писателям, чья роль в формировании русской комической оперы оказалась решающей. Идея морального превосходства простого человека, гневное обличение феодальных порядков и мнимого «благородства» дворянского сословия в той или иной мере находили отклик в лучших операх, созданных русскими писателями — Поповым, Николаевым, Княжниным, Крыловым в союзе с талантливыми композиторами — Пашкевичем, Фоминым. И если влияние итальянской оперной традиции, непосредственно усвоенной русскими музыкантами от их учителей, было достаточно ощутимым в трактовке вокальной мелодии, в оркестровых приемах и средствах музыкальной характеристики, то в общей концепции комической оперы как жанра французская опера, думается, послужила для них еще более прочной опорой. С творчеством французских композиторов их сближают темы, сюжеты, характеры, а главное — драматургия комической оперы как «смешанного» жанра с разговорным диалогом, живым и активным сценическим действием и очень высокими требованиями, предъявляемыми к литературному тексту. Не случайно к жанру комической оперы охотно обращались такие крупные мастера, как Крылов и Княжнин, и не случайно такое видное место комическая опера — провозвестница реализма — заняла в истории русской литературы XVIII века. Ее реалистическая и сатирическая направленность прямо отвечала тому вольнолюбивому духу, каким было пронизано в это же время искусство предреволюционной Франции. И в этом смысле особенно показательным был подъем русской комической оперы в 80-е годы.

Влияние французской оперы коснулось России уже в то время, когда совершилась реформа Глюка, когда угасла традиция французской лирической трагедии старого образца. В отличие от итальянской оперы-серии, французская лирическая трагедия типа опер Люлли прошла мимо русской оперной сцены и не привилась даже в придворном быту. И только комическая опера, дитя ярмарочных театров, оказалась созвучной и близкой русскому зрителю. Именно к ней, к этой жизнерадостной и непритязательной форме народного «действия» так хорошо было бы применить крылатые слова Пушкина: она «родилась на площади». Характеризуя те новые демократические веяния, какими питалось искусство комической оперы в XVIII веке, французский историк Н. Дюфурк пишет: «В духе и стиле, в декоративном облике и сюжетах комической оперы, как и в ее музыке, выразилась реакция против величия и благородства музыкальной трагедии. Уже в своих истоках она явилась пародией на эту трагедию. Опера родилась из придворного балета. Комическая опера выросла из водевиля³. Опера являла нашим восхищенным взорам историю мифологических героев. Комическая опера приобщила нас к наивной буржуазной идиллии, к сентиментальной комедии, к простой патетической драме. Первая несла отпечаток серьезности и достоинства, второй были присущи нежность, грация, чувствительность, порой доводящая до слез. Там — ученая музыка, подвластная канонам, перед которыми преклонялись; здесь — музыка была сама простота, искренность, сердечность. Великие мастера насаждали первую. Великие и малые — вторую» (211, 235). К творчеству этих «великих и малых» французских деятелей и приобщилась Россия в последней трети XVIII века.

2.

Французская комическая опера в России имела свою предысторию, насчитывавшую несколько десятилетий. Знакомство с ней было подготовлено сценическими постановками драматических пьес — трагедий и комедий, интермедий и торжественных аллегорий на французском языке.

Первый спектакль приезжей французской труппы состоялся в 1729 году в Петербурге, когда французские гастролеры представили при дворе два небольших фарса: «Совестливый педант» («*Le pédant scrupuleux*») — по предположению А. Моозера, это была переделка комедии Мольера «Доктор-педант» (217, 13), и «Обманутый охотник» («*Le chasseur trompé*»). По характеру эти пьесы напоминали импровизированные интермедии, в духе итальянского театра дель арте. Заметного следа в истории русского театрального искусства они, по-видимому, не оставили, так как никаких сведений о французских спектаклях в период 30-х годов

³ Имеется в виду бытовая куплетная песня, послужившая основой французской комической оперы.

не сохранилось. Внимание императрицы Анны Иоанновны и ее приближенных было поглощено итальянской оперой-серия, прочно водворившейся в Петербурге с 1736 года.

Это увлечение продолжалось, как известно, и позже. Тем не менее в кругах образованного дворянства и придворной знати интерес к французскому театру отчетливо проявился в 40—50-х годах. Любившая французский язык и литературу, Елизавета Петровна пригласила в Петербург превосходную французскую труппу Сериньи, игравшую до того времени во Франкфурте и в Касселе. Актеры прибыли в Петербург в марте 1743 года и тотчас же начали давать представления при дворе. В репертуар труппы, наряду с произведениями классиков — Расина, Мольера, Вольтера, входили и фарсы в народном духе, где главным героем был Арлекин, выступавший то в облике молодого влюбленного, то в роли Фауста или «великого турка».

Самый парадный, пышный спектакль французской труппы состоялся 21 августа 1745 года, по случаю бракосочетания немецкой принцессы Софии-Доротеи, будущей императрицы Екатерины II, с наследником престола Петром Федоровичем. После торжественной аллегории «Союз любви и брака» («L'Union de l'Amour et du Mariage»; текст ее был напечатан в Академии наук на русском, французском и немецком языках) были представлены комедия-балет Мольера «Принцесса Элиды», балет «Цветок» («La Fleur») и новая комедия французского драматурга Л. де Каюзака «Зенеида». Сохранившаяся программа этого спектакля подтверждает, что в составе труппы были не только драматические актеры. И аллегория, и балет, и музыкальные интермедии, которыми насытил свою комедию Мольер, требовали участия музыкантов и певцов. Недостаток сохранившихся материалов не позволяет с точностью установить весь репертуар театра Сериньи. Известно, однако, что эти спектакли пользовались большим успехом. В конце 50-х годов Елизавета даже обратилась к Людовику XV с просьбой отпустить на гастроли в Россию знаменитых трагических актеров Лекена и Клерон, но согласия на это не получила.

Выступления французских артистов сыграли немалую роль в процессе становления национального театра в России. Формирование драматической труппы в Сухопутном шляхетном корпусе под руководством Сумарокова, открытие Российского публичного театра в Петербурге и организация театра при Московском университете явились живым свидетельством зарождения русской театральной традиции. Создавая свои спектакли, русские драматурги во многом опирались на опыт французской классики, французского сценического мастерства. Постановки французских пьес классического репертуара («Заира» Вольтера, сыгранная в 1747 году кадетами на французском языке, «Мещанин во дворянстве», «Амфитрион» и другие пьесы Мольера) вдохновляли и первых русских артистов, и выдающихся писателей, прославивших русский театр: Сумарокова, Хераскова, Княжнина.

В 1757 году спектакли французской труппы отошли на второй план: на горизонте появилась новая зарубежная труппа Локателли. Оперные спектакли театра Локателли постоянно посещались императрицей и ее двором, и интерес к французскому театру заметно угасал. В 1761 году умер руководитель французского театра Сериньи. В том же году смерть Елизаветы Петровны нанесла французским актерам последний удар: преемник императрицы Петр III, враждебно относившийся к французскому театру, приказал распустить труппу и прекратить всякие переговоры о ее возобновлении.

Но эта мера не имела последствий. Французское театральное искусство уже успело пустить глубокие корни на русской почве. Именно в это время, с начала 60-х годов русская театральная жизнь обогатилась еще одним жанром: французской комической оперой. История ее в России началась в 1764 году, и с той поры можно с уверенностью говорить о ее тесных взаимосвязях с молодым русским театром и с русской музыкой.

3.

С французской комической оперой русский зритель познакомился в годы ее полного расцвета. Уже закончился первый период ее становления, увенчанный знаменитым «Деревенским колдуном» Руссо (1752). Уже завоевали громкую славу первые классики этого жанра — Эджидио Ромоальдо Дуни и Франсуа-Андре Филидор. Блестящими либреттистами, авторами занимательных и сценичных «комедий с ариеттами» проявили себя Ш. С. Фавар, М. Ж. Седен, Л. Ансом. Сочиненные ими либретто кочевали по разным оперным театрам Европы, привлекая многих композиторов⁴. И наконец, в середине 60-х годов, французская комическая опера выдвинула двух самых ярких, самых талантливых своих мастеров: Андре Гретри и Пьера Монсиньи. Пережив самый трудный «ярмарочный» этап своего существования, окрепнув в борьбе с аристократическим жанром лирической трагедии, она завоевала собственную территорию в Париже, в театре Итальянской комедии. Отсюда ее влияние распространилось на все страны Европы.

Коснулось оно и русского театра. Указ о приглашении французской оперной труппы от 9 сентября 1762 года был одним из первых распоряжений Екатерины II после ее вступления на престол. Правда, не следует видеть в этом жесте прямую заинтересованность императрицы в судьбах оперного театра: по собственному признанию, Екатерина всегда оставалась глухой к музыке. Но, пригласив труппу французских артистов, она проявила

⁴ Так, например, популярное либретто «Аннетта и Любен», принадлежащее перу Фавара, уже во Франции было положено на музыку тремя композиторами: Блезом, Лабордом и Мартини. Оперные либретто Седена и Фавара постоянно использовались в немецком зингшпиле («Лоттхен при дворе», «Двое скупых» Гиллера и другие).

несомненную прозорливость и явное стремление «не отстать от века». Поддерживая связь с просвещенной Европой, «северная Минерва», разумеется, была хорошо осведомлена о тех жарких спорах, которые породила комическая опера, итальянская и французская, в кругу энциклопедистов. Мимо нее не прошла ни историческая война буффионов, ни бурная оперная полемика, отразившаяся в трудах Руссо, Дидро, д'Аламбера. К тому же и утвердившееся при дворе понятие о театре как о приятном развлечении наталкивало на мысль о веселом, непритязательном спектакле. Французская комическая опера, наряду с итальянской оперой-буффой, являлась, с точки зрения Екатерины, именно тем новым и современным жанром, который мог оживить застывший в своем пышном великолепии придворный спектакль.

Для набора французской труппы в Париж был послан актер Клерваль. После долгих переговоров ему удалось пригласить довольно большую труппу из 18 человек, во главе которой стоял композитор и дирижер Жан Пьер Рено. Оперы Рено «Кадушка» и «Дурное семейство», на тексты Дезодре, в свое время пользовались успехом на театральной сцене ярмарки Сен-Лоран. Одну из них («Кадушка» — «Le cuvier») ему удалось поставить в 1768 году при русском дворе.

Состав труппы Рено, если верить мемуаристам, был достаточно сильным. Я. Штелин, как правило, отражавший мнение своих высокопоставленных покровителей, пишет о ней в самых лестных тонах: «...Двор выписал из Парижа на свою службу, на несколько лет, благоустроенную французскую компанию актеров комической оперы» (198, 155). В этой «благоустроенной компании» он выделяет руководителя труппы — Рено и «трех тенористов»: Сенепара, Гойе и Ланжа. Из них артист Ланж был известен также и своим литературным талантом (одна из его комедий — «Вознагражденное благодеяние» — была представлена 10 января 1765 года на придворной сцене).

Особое внимание Штелин уделяет «четырем очень привлекательным певицам, а именно — оживленной Вильмон, красивой Ланглад, скромной Венсан и стройной Планшено» (198, 155). Правда, по словам того же мемуариста, внешние сценические данные французских актеров далеко превосходили их музыкальное, вокальное мастерство. Но все же в составе труппы были и достаточно известные актеры-певцы, с большим успехом выступавшие на парижской сцене, такие, как, Бомон и Дельпи, или отмеченные Штелином актрисы Вильмон и Венсан. «Благодаря им, — пишет он, — двор наслаждался удовольствием видеть постановки очаровательных комедий и зингшпилей (то есть комических опер. — О. Л.) Фавара не хуже, чем в Париже» (198, 155).

Прибыв в Петербург летом 1764 года, французская труппа открыла сезон 26 сентября оперой Филидора «Кузнец» («Le forgeron-ferrant»). За ней последовали оперы Дуни — «Два охотника и молочница» («Les deux chasseurs et la laitière»; 1 ноября) и «Нинетта при дворе» («Ninette à la cour»; 15 декабря 1765 года),

Блеза — «Аннетта и Любен» (3 января 1765 года), Монсиньи — «Всего не предусмотреть» («On ne s'avise jamais de tout»; 28 ноября 1764 года), Жибера — «Солиман второй, или Три султанши» («Soliman second, ou Les trois sultanes»; 25 ноября 1765 года) и другие.

Вскоре затем к исполнению французских опер были привлечены и русские певцы. По сообщению Камер-фурьерского журнала от 23 и 24 апреля 1765 года, «в парадной комнате (...) представлена была малолетними придворными певчими опера на французском диалекте, именуемая Летрокер». Речь идет об одной из ранних комических опер, написанной в 1753 году композитором А. Довернем и либреттистом Ж. Ваде: «Les troqueurs» — «Менялы». Среди юных певцов Придворной капеллы, исполнивших эту оперу «на французском диалекте», мог быть 14-летний Бортнянский, который только что блестяще выступил в роли Адмета в опере Раупаха «Альцеста» (1764).

Успех французской оперы при дворе возрастал с каждой новой постановкой. С. А. Порошин, большой любитель музыки, в своих беседах с наследником Павлом охотно «попевал некоторые из французских комических опер арии», причем его воспитанник жаловался, будто «он и так столько их слышался, что и во сне ему снятся и не дают покою» (146, 167).

Однако это непритязательное искусство вскоре встретило серьезную оппозицию со стороны приверженцев старых традиций. Тот же Порошин в «Записках» сообщает о мнении всемогущего в то время вельможи — Никиты Панина по поводу «Кузнеца» Филидора: «Говорили о вчерашней опере комической. Что некоторым она не понравилась, тому справедливою причиною полагал Никита Иванович то, что мы привыкли к зрелищам огромным и великолепным, в музыке ко вкусу италианскому: а тут кроме простоты в музыке и на театре, кроме кузниц, кузнецов и кузничих, ничево не было» (146, 12).

И все же демократический жанр французской комической оперы продолжал пленять наиболее просвещенную часть русского дворянства, особенно представителей молодого поколения, для которых «зрелище огромное и великолепное» уже не имело прежней привлекательности. Сравнительная несложность оперных партитур французских композиторов делала их удобными для любительских спектаклей, и очень скоро эти любительские постановки привились в среде русской аристократии.

25 ноября 1768 года в придворном театре силами русских любителей музыки была впервые показана популярнейшая опера Блеза «Аннетта и Любен». В главных ролях выступили представители придворной знати — княгиня Барятинская и граф Бутурлин; в оркестре играли другие «знатные персоны»: княгиня Черкасская (партия клавесина), братья Нарышкины, сенатор Ягужинский, Строганов, Олсуфьев, Трубецкой и, разумеется, Григорий Теплов — неизменный участник всех музыкальных развлечений при дворе. Спектакль, по словам Штелина, стоял на самом высо-

ком уровне музыкального и сценического исполнения. Оркестр по своей слаженности не уступал придворному, «составленному из итальянцев, немцев и русских», а молодая княгиня Барятинская в роли французской крестьянки пленяла зрителей грацией и красотой, приятным голосом и «прелестными фиоритурами». И если даже отнести часть этих похвал за счет куртуазной лести, то можно все же предположить, что спектакль, который репетировали в течение долгого времени, действительно был хорошо подготовлен.

Важными рассадниками французской оперной культуры к концу 60-х годов становятся закрытые учебные заведения: Сухопутный шляхетный корпус и Смольный институт в Петербурге, Воспитательный дом в Москве.

Видное место французская комическая опера сразу же заняла в репертуаре воспитанниц-смолянок, в ту пору весьма причастных к театральному искусству. Основанный в 1764 году Смольный институт, по мнению Екатерины II, должен был стать образцовым учебным заведением, формирующим новый тип просвещенной русской женщины-дворянки. Взяв за образец знаменитый французский монастырь Сен-Сир, в котором воспитанницы разыгрывали трагедии Расина, Екатерина стремилась приобщить девушек к театральному искусству, привить им любовь к литературе, а главное — необходимые навыки «светского» поведения, которые могли бы им пригодиться не только на театральной сцене. «А для большей привычки к честному обхождению, — читаем мы в тексте указа Екатерины, — то есть: чтоб придать девицам надлежащую и приличную смелость в поведении, необходимо установить должно в сем обществе по праздникам или по воскресным дням собрания для приезжающих из города дам и кавалеров... Сии собрания назначены будут, одно для концерта, девицами составленного, другое для какой ни есть драматической или пасторальной игры, ими ж представляемой» (189, 344). Таким образом, спектакли смолянок происходили перед достаточно многочисленной аудиторией и имели публичный характер. О репертуаре пьес Екатерина советовалась с Вольтером и Дидро, естественно отдавая предпочтение французским классикам. В числе первых пьес, поставленных смолянками, главное место занимали произведения самого Вольтера: трагедии «Заира» и «Меропа», комедии «Нанина» и «Нескромный» и другие произведения.

В 1773 году в зале Смольного института была успешно исполнена опера Перголези «Служанка-госпожа», во французском переводе П. Борана. Главные роли исполняли 15-летние воспитанницы Е. Нелидова и Н. Борщова, впоследствии постоянные участницы придворных любительских спектаклей. Эта постановка вызвала целый поток лестных отзывов. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» даже поместила 2 ноября 1773 года на своих страницах восторженные поэтические отклики на игру обеих смолянок. Об исполнении Нелидовой роли Серпины неизвестный автор писал:

Как ты, Нелидова, Сербину представляла,
Ты маску Талии самой в лице являла,
И, соглашая глас с движением лица,
Приятность с действием и с чувствами взоры,
Пандольфу делая то ласки, то укоры,
Пленила пеннем и мысли, и сердца.

А игре Борщовой, исполнявшей буффонную партию Пандольфа (конечно, в переработке), тот же поэт посвятил такие строки:

Хоть ролю ты себе противну представляла,
Но тем и более искусство ты являла.

Удачная постановка «Служанки-госпожи» послужила стимулом к исполнению подлинных, оригинальных французских опер, уже не переделанных с итальянского. В течение 70—80-х годов на сцене Смольного института перед зрителями прошел целый ряд опер Дуни, Филидора, Гретри и Монсиньи, причем некоторые из них были новинками, только что поставленными на парижской сцене: так, например, опера Гретри «Избранница из Саланси» («La gosiègre de Salency»), впервые показанная в Париже в 1774 году, уже в июле 1775 года была поставлена в институтском театре. В этом отношении смольнянки соперничали с придворной французской труппой, а иногда даже опережали ее⁵.

Французский посланник де Корберон, посещавший спектакли в Смольном, писал о них: «Юные воспитанницы монастыря представили это произведение (оперу Дуни «Нинетта при дворе». — *О. Л.*) со всею грацией наших прекрасных дам Парижа» (217, 100). В одном из спектаклей он видел даже воспитанниц младшего возраста — девочек 5—8 лет, старательно исполнявших маленькую оперу Фавара «Деревенский петух». И это неудивительно: «музыка вокальная и инструментальная», а также «танцевальное искусство», согласно указу Екатерины, в программе Смольного института были главными, основными предметами на протяжении всех 12 лет обучения. В числе музыкальных преподавателей были известные итальянские музыканты (например, Маттео Буини — преподаватель музыкальных классов Академии художеств, один из учителей Е. И. Фомина), а декламации и сценическому искусству воспитанниц учил знаменитый актер И. А. Дмитревский.

Наиболее одаренные воспитанницы Смольного вошли в историю благодаря замечательным портретам выдающегося русского живописца Д. Г. Левицкого. Таковы портреты Нелидовой, Борщовой,

⁵ А. Моозер в своем труде (217) дает репертуарный список французских опер, исполненных в Смольном с 1775 по 1782 год. Приводим даты некоторых премьер: 1775, 5 февраля — «Колдун» Филидора; 19 июля — «Избранница из Саланси» Гретри; октябрь — «Мнимый садовник» Филидора; 1776, 2 января — «Колдун» Филидора и «Деревенский петух» Фавара; 12 января — «Нинетта при дворе» Дуни; 1777, 15 февраля — «Рыбаки» Госсекса; 16 августа — «Земира и Азор» Гретри; 1778, 14 июня — «Колония» Саккини, во французском переводе (эта же опера в 1779 году прошла пять раз); 1780, ноябрь — «Три фермера» Дезде; 1781, 13 апреля — «Сильвэн» Гретри; 24 и 26 июня — «Ревнивый влюбленный» Гретри; 4 декабря — «Деревенский праздник» Дезормери; 1782, 4 декабря — «Прекрасная Арсена» Монсиньи.

Хованской и Хрущовой (парный портрет), Алымовой — исполнительницы на арфе. При всех условиях своего «благородного воспитания», эти талантливые русские девушки сумели внести немалый вклад в развитие музыкальной и театральной жизни своего времени.

Французская опера появилась и на театральной сцене Сухопутного шляхетного корпуса, этой колыбели русского драматического театра. По своей музыкальной подготовленности кадеты, по-видимому, несколько уступали смольнянкам. Но многолетний опыт драматических спектаклей и великолепная хореографическая подготовка все же позволили им исполнять такие несложные комические оперы, как «Король и фермер» Монсиньи (23 января 1776 года, впервые в России), или «Два охотника и молочница» Дуни (31 января того же года). Некоторые оперы, например «Мнимый садовник» («Le jardinier supposé») Филидора и даже патетический «Дезертир» Монсиньи, были переделаны для этой сцены в балеты, что, видимо, более соответствовало исполнительским возможностям воспитанников. Все эти спектакли готовились под руководством актера французской придворной труппы Александра Поше, которому Екатерина даже дала разрешение на организацию вольного французского театра в Петербурге. Потерпев в этом предприятии полную неудачу, Поше занялся педагогической деятельностью и в течение нескольких лет обучал кадетов сценическому искусству и декламации.

Так, постепенно русские любители овладевали французским оперным репертуаром, чутко перенимая зарубежные традиции, но и несомненно вкладывая в свою интерпретацию черты особого, индивидуального подхода к теме, сюжету и образам.

Однако систематическое освоение французского комедийного оперного стиля началось лишь с тех пор, когда опера, покинув узкий круг придворных и любительских спектаклей, пришла на сцену *профессионального* русского театра. В творчестве даровитых русских актеров-певцов, в большой аудитории публичных, вольных театров французская *opéra-comique* могла по-настоящему проявить свою демократическую природу и заразить слушателей жизнелюбивым и бодрым духом своего искусства.

4.

После отъезда первой придворной труппы Рено, приглашенной Екатериной II на три года, французский оперный театр временно прекратил свое существование при русском дворе. Правда, некоторые артисты этой труппы все же остались работать в Петербурге после 1767 года, когда истек срок контракта. И все же необходимость притока свежих артистических сил заметно ощущалась в придворном быту. В 1773 году императрица вновь издала указ о приглашении французской «компании».

Директором театров в этот период состоял И. П. Елагин — поэт и переводчик, один из образованных вельмож того времени. Еще

в 1767 году, вскоре после назначения на этот пост, он послал в Париж И. А. Дмитриевского с поручением набрать новый состав французской труппы. Но приглашенные Дмитриевским артисты были драматическими актерами и не обладали нужными данными для исполнения комических опер.

Новая оперная труппа приехала в Петербург в 1773 году и начала свои гастроли 31 января 1774 года премьерой оперы Гретри «Земира и Азор». С тех пор эта изящная опера, одна из лучших у композитора (в основе ее лежит сказка Перро «Красавица и чудовище»), приобрела огромную популярность в России. Либретто «Земиры» было сразу же издано в Москве в русском переводе; оперу ставили и в частных любительских спектаклях, и в крепостных театрах, и на публичной сцене. Существовала она и в разных переработках и переделках «на русские нравы».

С осени 1775 года гастроль французской труппы проходили в Москве, где в то время торжественно отмечалось заключение мира с Турцией. В репертуаре, помимо уже известных в России опер Дуни («Два охотника и молочница», «Нинетта при дворе») и Блеза («Аннетта и Любен»), впервые поставлены были оперы «Жюли» Дезеда (1 августа 1775 года), «Остров сумасшедших» Дуни («L'île des fous», 2 сентября) и «Говорящая картина» Гретри («Le tableau parlant», 23 октября). В течение последующих лет (в 1776 году истек срок контракта) состав труппы непрерывно обновлялся и пополнялся новыми артистами. Некоторые из них были только случайными гастролерами, другие же надолго, иногда до начала XIX века оставались в России, вели здесь педагогическую работу и ставили любительские спектакли в учебных заведениях и частных домах.

Среди наиболее выдающихся актеров-певцов 70—80-х годов нужно отметить Франсуа Брошара (руководителя спектаклей в Смольном) и Пьера Дефоржа — артиста театра Итальянской комедии в Париже, литератора, автора нескольких пьес. О своей поездке в Россию Дефорж оставил интересные воспоминания, касающиеся, впрочем, не столько театра, сколько быта и нравов русского общества, своих впечатлений в Петербурге⁶. С большим успехом выступали также Никола Дюге — прекрасный певец с европейски известным именем и способный режиссер, ставивший спектакли в любительских театрах; Анри Флоридор — певец и актер на первые роли, одаренный блестящим сценическим талантом (работал в Петербурге до 1802 года), и Пьер Ламери — один из любимых актеров Вольтера, первый в России исполнитель роли Пигмалиона в одноименной мелодраме Руссо.

⁶ Вот характерный фрагмент из этих мемуаров: «Я полагал, что мне предстоит переселиться в страну варварскую, где я найду всего лишь следы грубой и примитивной природы. Но каково же было мое удивление, когда, въезжая в сей великолепный город, увидел я по обеим берегам реки целых два квартала — направо Галерную набережную, налево Василеостровскую, и обе они были исполнены такой величавой и новой для меня красоты, что я не знал, сплю я или вижу... Город Петербург когда-нибудь станет одним из прекраснейших городов мира» (210, 249, 270).

Среди певиц выделялись Сюзанна Дефуа (сопрано) — исполнительница первых партий в комических операх, Сюзетта Грондеман — талантливая «субретка» в комических операх, ранее блиставшая на оперной сцене в Вене (ее тонкой игрой восхищалась известная художница Виже-Лебрен), и Мари Саж-Мартен — одна из лучших певиц французской труппы, преподававшая в Смольном институте.

Большое значение в конце 70-х годов имел приезд известного скрипача и дирижера Л. А. Пезибля, сумевшего познакомить русскую публику с рядом классических ораторий. Весной 1779 года, во время великого поста, когда все театры по обычаю того времени были закрыты, Пезибль исполнил «Stabat Mater» Перголези, «Te Deum» К. Г. Грауна, «Salve Regina» И. А. Хассе и «Страсти» Н. Йоммелли. В этих концертах принимали участие лучшие артисты французской труппы: бас Флэри, певицы Флэри, Понлавиль и Грондеман.

Все эти артисты к тому времени уже утратили прежнее расположение императрицы. С 1778 года придворные спектакли французской труппы временно прекратились и артисты продолжали свою деятельность в любительских театрах и закрытых учебных заведениях. Екатерина, которая и прежде, по ее словам, предпочитала итальянскую оперу французской, теперь окончательно охладела к искусству «французских комедиантов». Главной причиной тому был, конечно, не тот анекдотический, хотя и весьма правдоподобный случай, о котором рассказывает в своем труде А. Моозер (одна из пьес не понравилась императрице; см.: 217, 59).

Решающее влияние на всю культурную политику русского двора оказала назревающая во Франции революционная ситуация. События в Европе и страх перед новыми народными волнениями после восстания Пугачева заставили Екатерину II окончательно сбросить маску либерализма. В стране воцарилась самая неприкрытая, жестокая реакция. И в этой обстановке даже самые невинные «простонародные» сюжеты французских опер казались одиозными для русского двора. Приблизив к себе статс-секретаря А. В. Храповицкого, императрица с его помощью разрабатывала собственные оперные либретто и пыталась противопоставить созданную ей псевдонародную, официально-патриотическую оперу мощному потоку подлинно демократической русской и французской культуры. Известные слова Екатерины в беседе с Храповицким — «опера французская всех перековеркала, смотрите за нравами» — лучше всего характеризуют позицию русского двора.

И в то же время именно этот критический период 80-х годов обеспечил французской опере самую широкую и устойчивую популярность. Именно в это время она утвердилась на сцене больших «городских» театров в Москве и Петербурге, у Меддокса и Книппера и в петербургском новооткрытом Большом Каменном театре. Важно было не только то, что к французской комической опере начали приобщаться широкие слои населения: искусство французских мастеров ответило лучшим, реалистическим устремлениям

русского национального театра конца века — театра Фонвизина, Княжнина, Крылова, Капниста.

Две основные тенденции характеризуют русскую комедию и комическую оперу последних десятилетий XVIII века: бытовой реализм, получающий самое яркое выражение в сатирическом жанре, в так называемой «комедии нравов», и зарождающийся сентиментализм, окрашенный демократическими веяниями просветительства. Обе они ярко проявились как в русской, так и во французской драматургии, но в то же время отнюдь не исключали друг друга. Чувствительность в операх Гретри и Монсиньи, Пашкевича и Фомина присуща героям из «низкого» сословия. Страдания солдата Алексиса и юной крестьянки Луизы заставляли зрителей проливать слезы на представлениях «Дезертира» Монсиньи. Такую же реакцию вызвала любовь крепостных крестьян Лукьяна и Анюты в опере Пашкевича «Несчастье от кареты». В обеих операх зрителям нравились и сатирические выпады авторов — Княжнина и Пашкевича — против помещика Фирюлина, смешили и арии пьянчужки-тюремщика Монтосьеля в опере «Дезертир» Седена и Монсиньи. Реалистически-бытовые ситуации не исключали мягкой чувствительности, лирической интимности общего тона. И не случайно с такой теплотой, так искренно прозвучала в бытовой опере Фомина «Ямщики на подставе» грустная песня молодого ямщика Тимофея. Волна демократического сентиментализма, охватившего европейскую литературу, коснулась и русского театра, вызвав особый интерес к жанру буржуазной драмы, породившей в свою очередь жанр «полусерьезной», чувствительной оперы.

Известная разграниченность тем и сюжетов в рамках комической оперы все же позволяет выделить в ней два основных самостоятельных типа: бытовую сатирическую оперу и оперу «чувствительную», заключенную то в рамки семейно-бытового сюжета, то в оболочку сказочного, феерического или условно-исторического спектакля. Первое направление, ярко представленное у русских композиторов и особенно у В. А. Пашкевича («Санктпетербургский гостиный двор», «Скупой»), естественно перекликалось с более ранней французской комической оперой («Менялы» Доверня, «Кузнец» и «Блез-сапожник» Филидора, «Двое скупых» Гретри). Второе, лирико-сентиментальное начало нашло наиболее полное выражение у Гретри, Монсиньи, Далеярака, а в России — в трех операх Бортнянского 1786—1787 годов.

Т. Н. Ливанова в своем капитальном труде о музыкальной культуре XVIII века справедливо отмечает различную реакцию зрителей в зависимости от социального состава аудитории (96, 268—285). Если жанр чувствительной «полусерьезной» оперы, наряду с пасторалью, пользовался особой популярностью в аристократических любительских спектаклях⁷, то широкая аудитория

⁷ Недаром опера Далеярака «Нина, или Безумная от любви» вызвала такую восторженную оценку у просвещенного дилетанта, автора известных мемуаров И. М. Долгорукова, и не случайно именно к этому лирико-сентиментальному жанру принадлежат лучшие оперы Бортнянского.

Петровского театра в Москве и «вольных» театров Петербурга охотнее откликнулась на бытовую реалистическую комедию, более близкую к итальянской буффонной традиции (таковы оперы Дуни и Филидора).

В 1776 году в Москве, на Знаменке открылся «вольный» театр Меддокса, а в 1780-м тот же антрепренер перевел свою труппу в новое здание Петровского театра, ставшего колыбелью крупнейшей оперной сцены в России.

Здесь, как и в других театрах того времени, французская комическая опера сразу же заняла почетное место. Почерпнув исполнительские силы труппы, главным образом, среди самых способных питомцев Воспитательного дома, Меддокс получил возможность дать своему театру разнообразный репертуар, обращенный к широкой массе зрителей⁸. Наряду с русской комической оперой, которая впервые в этом театре была представлена в таком большом объеме, здесь ставились произведения французских композиторов — Филидора, Гретри и Монсиньи. Оперы шли на русском языке, чаще всего в переводе Ф. Генша. Особый успех имели оперы Гретри «Говорящая картина» (1780), «Земира и Азор» (1782) и его же опера «Двое скупых», впервые поставленная 22 февраля 1783 года (в этом спектакле участвовали известные артисты московской труппы А. Г. Ожогин и А. А. Померанцева). Всегда привлекали зрителей уже известные в России оперы «Кузнец» Филидора (1780), «Роза и Кола» Монсиньи (1784) и, разумеется, «Дезертир» того же композитора — произведение, покорившее всю Европу.

Любопытно отметить, что наряду с переводными операми на сцене Петровского театра ставились также спектакли в оригинале, на французском языке. В 1783—1785 годах здесь играла французская труппа, приглашенная известным музыкальным деятелем, нотным издателем Э. Ванжурой. Московские зрители познакомились в это время с операми Монсиньи («Одураченный кади» — «*Le cadî dupé*»), Жибера («Солиман второй, или Три султанши»), Мартини-Шварцендорфа («Генрих IV») и других авторов.

Значительно расширился французский репертуар Петровского театра и в последующие десятилетия. Большую роль в пропаганде этого жанра сыграл талантливый В. А. Левшин, подаривший русскому театру превосходные переводы опер Монсиньи («Дезертир»,

⁸ Театральные классы в Московском воспитательном доме, созданном по проекту И. И. Бецкого, были учреждены в начале 70-х годов. Воспитанников обучали музыке, танцам и драматическому искусству. В 1773 году здесь был сооружен закрытый театр, в котором юные артисты демонстрировали свое искусство перед приглашенными зрителями. Английский путешественник У. Кокс, посетивший в Воспитательном доме спектакль «Деревенского колдуна» Руссо, говорит об «искусном и грациозном» исполнении этой оперы, а де Корберон в своих мемуарах с большой похвалой отзываясь о юных танцовщиках и музыкантах театра (см.: 217, 108—109). Из числа учеников театральной группы Воспитательного дома вышли многие известные артисты русской сцены, выступавшие в театре Книппера в Петербурге и Меддокса в Москве, а затем на сцене императорских театров.

«Нескромные признания» — «Les aveux indiscrets»), Гретри («Сильвэн»), Дуни («Остров сумасшедших»). В этом сказались необычайная широта интересов русских писателей XVIII столетия, сумевших понять, развить и поддержать лучшие начинания зарубежного музыкального театра.

5.

Большой вклад в сценическую историю французской оперы в России в последние два десятилетия XVIII века внесли крепостные театры и прежде всего крупнейший из них — театр Шереметева.

А. Моозер характеризует театр Н. П. Шереметева как «один из самых активных и самых блестящих очагов французской музыки в Европе» (217, 131). Действительно, огромные материальные возможности владельца, одного из богатейших магнатов России, его отличный вкус и широкое образование — все содействовало развитию оперного жанра на крепостной сцене.

Основание крепостного театра в имении Кусково под Москвой было заслугой П. Б. Шереметева, прозванного «Крезом-старшим». Еще в 60-х годах он организовал у себя театральные представления — летом в Кускове, зимой в своем московском дворце. В 1773 году театр перешел в ведение его сына Н. П. Шереметева, «Креза-младшего». Страстный меломан, долго живший за границей, Н. П. Шереметев сразу придал театру определенное направление. Под его руководством театр стал по преимуществу *оперным*, и притом высокопрофессиональным. При театре, находившемся сначала в Кускове, а затем в Останкине, он создал известную в истории школу, которую тот же Моозер справедливо называет «своего рода консерваторией драматического искусства, музыки и танца». Поездки в Париж и сближение с французской культурой заставили Шереметева отдать предпочтение французской опере. Не только новые оперные партитуры, не только эскизы костюмов и декораций, но и технические достижения французской сцены очень скоро становились достоянием шереметевского театра. О них Шереметев был хорошо осведомлен, поддерживая постоянную переписку со своим парижским корреспондентом, виолончелистом Королевской академии музыки Иваром (см.: 63 прилож. 1).

Оперы шли частично в оригинале, но большей частью в русских переводах В. Г. Вороблевского, занимавшего должность инспектора театральной школы. Иногда эту работу либреттиста-переводчика выполнял С. А. Дегтярев — известный композитор, главный дирижер театра. Рукой Дегтярева в сохранившихся партитурах шереметевского театра сделаны те вставки и изменения (главным образом в речитативах), которые представлялись ему необходимыми в русских переводах иностранных опер — французских и итальянских.

Репертуар театра Н. П. Шереметева достаточно хорошо изучен советскими исследователями. Т. Н. Ливанова указывает на преи-

мушественный интерес владельца театра к французской опере, и в особенности к творчеству Гретри. Произведения этого композитора-философа, сподвижника энциклопедистов, пленяли Шереметева, видимо, не только в силу их широкой известности (Гретри — король парижского театра Комической оперы в предреволюционные годы!). Лирическая настроенность опер Гретри хорошо отвечала общему направлению театра, возможностям труппы и, что особенно важно, характеру дарования главной и бессменной примадонны театра Прасковьи Ивановны Ковалевой-Жемчуговой (1768—1803).

От природы одаренная артистическим темпераментом, острым, живым умом, Параша Жемчугова была в равной степени певицей и драматической актрисой, идеальной лирической героиней французской оперы. По-видимому, ей удавались не столько комедийные, сколько лирико-драматические роли страдающих героинь, подавленных горем. Москва восхищалась Парашей в роли Луизы — несчастной невесты солдата в опере «Дезертир» Монсиньи, в роли «избранницы из Саланси» в одноименной опере Гретри — добродетельной крестьянки, доведенной до безумия и самоубийства преследованиями старого судьи, или в роли Люсилы (снова Гретри) — девушки из «низкого сословия», вынужденной отказаться от брака с любимым ею дворянином. Мелодраматические ситуации, излюбленные «сцены безумия», которыми изобиловали оперы Гретри, Монсиньи и Далеярака, лучше всего отвечали характеру ее дарования. И примечательно, что французский репертуар театра Шереметева, при всем его разнообразии (наряду с «чувствительными» операми здесь были представлены и чисто комедийные произведения, вроде уже указанных опер Дуни и Филлидора), остался в памяти мемуаристов именно благодаря операм «полусерьезного» плана. «Люсиль» Гретри, его же трогательная сказка «Земира и Азор», популярная опера Далеярака «Нина, или Безумная от любви» — вот спектакли, вызывавшие общее восхищение зрителей. А в числе итальянских опер, среди которых встречались произведения в жанре сериа, все же особым успехом пользовалась популярная в то время «Добрая дочка» Пиччинни, с характерной для буржуазной драмы темой вознагражденной добродетели⁹.

⁹ А. Моозер устанавливает в репертуаре театра 30 французских комических опер (фактически их было больше), в том числе оперы: Руссо — «Деревенский колдун», Дуни — «Два охотника и молочница», «Колокольчик», «Живописец, влюбленный в свою модель», Блеза — «Аннетта и Любен», «Изабелла и Гертруда», Филлидора — «Колдун», Дездема — «Три фермера», «Блез и Бабетта» (в русской переделке Воробьевского «Степан и Танюша»), Гретри — «Двое скупых», «Земира и Азор», «Говорящая картина», «Люсиль», «Избранница из Саланси», «Деревенское испытание», «Панург на острове фопарийцев», «Самнитские браки», Монсиньи — «Дезертир», «Алина, королева Голкондская», «Роза и Кола», «Прекрасная Арсена», Далеярака — «Нина, или Безумная от любви», «Аземия, или Дикари», Госсек — «Бочар», Крейнера — «Поль и Виргиния», Фридзери — «Башмаки золотистого цвета» (или «Башмаки мордорё», как значилось на русских афишах), Дебросса — «Сестры-соперницы», Жибера — «Солиман второй, или Три султанши», Мери — «Лоретта», де Проппака — «Три богини-соперницы».

Разумеется, многое в этом выборе было обусловлено близостью Шереметева к придворной среде. При всех его профессиональных достоинствах, театр Шереметевых был все же аристократическим театром для избранных. Желание поразить зрителей роскошью постановок, декоративным блеском, богатством костюмов не только ставило его на уровень придворной сцены, но и, больше того, делало явным то соперничество, которое возникало между придворным театром Петербурга и «домашним» развлечением московского вельможи. Спектакли ставились в присутствии императрицы и представителей иностранных держав. Так, например, опера Гретри «Самнитские браки» (где в роли главной героини Элианы выступала П. Жемчугова) была показана сначала в Кускове, в присутствии Екатерины и австрийского императора Иосифа II, а затем, в еще более роскошной постановке, в новом дворце-театре в Останкине. Этот последний спектакль, состоявшийся 30 апреля 1797 года в честь коронации Павла, а затем повторенный 7 мая для польского короля Станислава-Августа Понятовского, отличался невиданной пышностью. Декорации знаменитого Пьетро Гонзаги и роскошные костюмы, блиставшие золотом и драгоценностями, поразили зрителей едва ли не больше, чем высокое мастерство Жемчуговой.

Помпезная постановка «Самнитских браков» — этой серьезной, героической оперы Гретри — была, в сущности, лебединой песней, завершившей историю шереметевского театра. После 1797 года оперных спектаклей было немного, а в 1800 году они прекратились совсем.

Не получил дальнейшего развития и тот интерес, который владелец театра проявил к творчеству Глюка. Оперы Глюка постоянно упоминались в переписке Шереметева с Иваром, но поставлена из них была только одна — «Эхо и Нарцисс». Трагическая муза глюковской оперы едва ли могла найти приют на сцене аристократического, закрытого театра, который при всех своих достижениях все же преследовал цель утонченного развлечения знатного меломана.

Более скромными возможностями обладали известные в истории крепостные театры А. Р. Воронцова и П. М. Волконского. С другой стороны, деятельность их в чем-то была и более прогрессивной, ибо репертуар русских комических опер здесь был представлен гораздо шире.

Театр просвещенного вельможи А. Р. Воронцова, находившийся сначала в имении Алабухи Тамбовской губернии, а затем в Андреевском под Владимиром, в 90-е годы славился хорошим оркестром и превосходным исполнением русских опер («Несчастье от кареты» и «Скупой» Пашкевича, «Сбитенщик» Булландта, «Розана и Любим» Керцелли). Из французских опер здесь шли наиболее ранние, уже давно укоренившиеся в русском репертуаре — «Два охотника и молочница» Дуни, «Говорящая картина» и «Двое скупых» Гретри. Большое участие в судьбе этого театра принимал поэт-либреттист Ф. Г. Лафермьер, автор текста французских опер Бортнянского (см.: 91).

Значительно более разнообразным был французский репертуар в крепостном театре П. М. Волконского. Достаточно обширный по тому времени зрительный зал театра, находившийся в Москве на Самотеке, вмещал около 300 человек. Из французских опер здесь шли, наряду с более популярными, сравнительно редко исполняемые произведения: «Сильвэн» Гретри, «Том Джонс» Филлидора, «Жюли» Дездема и «Лоретта» Мери — последняя в переводе В. Левшина. Осуществив эти постановки на достаточно высоком профессиональном уровне (некоторые актеры театра затем перешли на императорскую сцену), П. М. Волконский по праву считал себя в известной мере соперником Шереметева, хотя и не обладал столь внушительными материальными ресурсами.

6.

Растущая популярность французской оперы в самых широких кругах зрителей не могла не отразиться и на репертуаре придворного театра. Во второй половине 80-х годов здесь произошло своеобразное возрождение этого жанра. Если в свое время первая оперная труппа Рено дала сильный толчок развитию «французского вкуса», то теперь самой Екатерине, невзлюбившей эту крамольную оперу, которая «всех перековеркала», поневоле пришлось сделать уступку общественному мнению.

После долгого перерыва императрица пришла к решению возобновить французские оперные спектакли. Назначив в 1783 году инспектором французской труппы оставшегося в Петербурге артиста Флоридора, она дала приказ пополнить ее новыми силами. Однако состав «французской компании» обновился не сразу: артисты приезжали постепенно, поодиночке или небольшими группами. Некоторые из них уже успели завоевать широкую известность на родине. Это относится, например, к прославленному трагику Жану Оффену. Оставшись в России до конца жизни, он развернул здесь большую педагогическую деятельность. В течение нескольких лет Оффен преподавал декламацию в Сухопутном кадетском корпусе и руководил спектаклями в частных домах (одним из его учеников был И. М. Долгоруков). Большим успехом пользовались оперные артисты, ранее игравшие в театре Итальянской комедии, — Пьер Гайяр и Софи Юс.

И все же деятельность труппы протекала очень вяло, новых спектаклей артисты не давали, довольствуясь наиболее «заграничными», давно известными операми. Французский посланник Эстергази, посетивший 11 января 1792 года придворный оперный спектакль, писал: «Позавчера в Эрмитаже давали оперу „Блэз и Бабетт“, не имевшую никакого успеха. Императрица не очень-то любит музыку, особенно французскую» (217, 146).

А в это время в Москве, на сцене «вольного» Петровского театра, непрерывный поток французских опер вызывал бурную реакцию зрителей. Соперничали между собой театры Шереметева и

Волконского, печатались в московской университетской типографии все новые переводы оперных либретто. При «малом дворе» наследника Павла, в Гатчине и Павловске, зрителей восхищали прелестные французские оперы Бортнянского — живое свидетельство уже не пассивного, а творческого восприятия французской культуры. Увлечение французской комической оперой дошло и до провинциальных театров — в Орле и в Харькове, где оперы ставились и в оригинале, и в русских переводах, и в свободных переработках.

Положение придворной французской труппы в Петербурге стало особенно тягостным в грозную пору 1793 года, когда казнь Людовика XVI потрясла основы монархического режима во всех странах Европы. Напуганная событиями, Екатерина II издала распоряжение провести официальную проверку состава французской труппы. Всем артистам приказано было принести официальную «клятву», осуждающую деятельность революционного правительства, и выступить открыто против «безбожных, ниспровергательных действий узурпаторов власти и государства»¹⁰. Актеры, не подписавшиеся под этим документом, подлежали немедленной высылке из пределов России. Екатерина явно недолюбливала французский театр и целый год не посещала французские спектакли.

Новый период французского придворного театра начался после смерти императрицы. Водворившись на престоле, Павел I — отчасти благодаря своему воспитанию и привычкам, отчасти в силу открытой ненависти к деяниям своей матери — сразу возвел французскую труппу на положение господствующей организации в системе императорских театров и отпустил щедрые средства на ее содержание. Издав распоряжение об отставке прежних актеров с соответствующим вознаграждением, он поручил Н. Б. Юсупову пригласить новый состав. Это поручение Юсупов выполнил лично, с большим вниманием и тщательностью. Он не ошибся в выборе. Приглашенная им в 1797 году французская труппа, ранее игравшая в Гамбурге, была не только сильной по своему составу: она владела достаточно новым, обширным репертуаром. На русской сцене появились новые оперы Гретри — «Ричард Львиное сердце», «Мнимая магия» («*La fausse magie*»), «Великолепный» («*Le magnifique*»), «Граф Альбер», «Рауль Синяя борода», Далеярака — «Беспокойный вечер» («*La soirée orageuse*»), «Камилла, или Подземелье», «Амбруаз», Гаво — «Маленький матрос, или Внезапный брак» («*Le petit matelot ou Le mariage imprromptu*»).

Внимание зрителей особенно привлекали поздние, предромантические оперы Гретри, с их средневековыми «рыцарскими» сюжетами. Не угасал интерес и к «экзотическим» операм, прочно укоренившимся на сцене в эпоху сентиментализма. В модных операх Далеярака, Саккини и Сарти («Аземия, или Дикари», «Колония, или Новое селение», «Индийская семья в Англии») прославлялись нравы добродетельных дикарей, чистых сердцем «детей природы».

Большую роль в освоении этого репертуара сыграл видный

¹⁰ «Санкт-Петербургские ведомости», 1793, 7 и 10 июня.

музыкальный деятель, дирижер и композитор Гийом Алексис Парис. Приехав в Россию в начале 1799 года, он взял на себя руководство французской труппой, а впоследствии, в 1802 году, стал первым дирижером только что основанного в Петербурге Филармонического общества. Под его руководством была отлично исполнена большая опера Саккини «Эдип в Колоне» (25 апреля 1799), а в концертах Филармонии прозвучали оратории «Времена года» Гайдна, «Мессия» Генделя и Реквием Моцарта.

Рядом с ним работали опытные и одаренные музыканты и артисты-певцы — такие, как знаменитый арфист Жан Батист Кардон, или певец Дальмас, основавший в Петербурге уже в начале XIX века свое музыкальное издательство.

Однако в целом оперные спектакли при дворе Павла носили сугубо замкнутый характер. Сюда категорически не допускались сторонние зрители (при Екатерине Эрмитажный театр иногда становился платным, доступным в летние месяцы). Спектакли проходили чаще всего в Гатчине и Павловске — любимых летних резиденциях императора, зимой в Эрмитаже. На постановку опер, роскошные декорации не жалели никаких средств. В ущерб русской и даже итальянской труппе, прежней любимице двора, французские артисты получали огромное по тому времени вознаграждение — до 8000 рублей ежегодно.

Далеко не всегда эти поощрения были заслуженными. Избалованные двором и знатью артистки французской труппы очень скоро научились использовать все преимущества своего положения. Самой типичной фигурой в этом смысле была примадонна французского театра, известная авантюристка мадам Шевалье. Талантливая актриса и певица, одаренная красивой, изящной внешностью, она с редкой беспринципностью сумела завоевать положение всесильной фаворитки при царском дворе. Составив себе огромное состояние, она добилась официальной должности «сочинителя балетов» для своего мужа — танцовщика Шевалье, в прошлом содержателя игорного дома в Гамбурге. Блестящая «карьеристка» супругов Шевалье резко оборвалась с приходом к власти нового императора Александра I: после переворота 11 марта 1801 года они были немедленно высланы из России. Но эта временная «расправа», разумеется, не внесла никаких изменений в быт и нравы придворных театров.

История французского оперного театра в России XVIII века насчитывает в целом около 40 лет. В ней отразилась вся сложность того процесса ассимиляции зарубежных влияний, каким отмечено, в силу исторических причин, все развитие русской культуры XVIII века. Демократизм этого «простонародного», третьесословного искусства, «комедия, родившаяся на площади» — и утонченная, тепличная культура придворного театра; избранное общество вельмож и магнатов, наполнявших шереметевский театр — и яркая, темпераментная игра русских актеров в «вольных» театрах; изыс-

канность «театральной манеры» юных аристократок в придворных любительских спектаклях — и заразительный смех публики на простодушных операх Филадельфа — вот примерная картина социального бытования французской комической оперы в старой России. Невольно возникает вопрос: а было ли столь необходимым это растение, привившееся на русской почве?

Сейчас, когда материалы истории ранней русской оперы уже изучены с подлинно научных позиций, этот вопрос не может иметь двойственного решения. Освоение французской и итальянской музыки в процессе становления русской композиторской школы дало ценнейшие плоды. Те вопиющие социальные противоречия, какими сопровождалось внедрение этой иноземной культуры в строй русского театра, были типичными для всего общественного уклада феодально-крепостнического государства. Они тяжелым гнетом ложились на всю общественную и культурную жизнь России.

Но в целом процесс отбора оставил в сознании русских деятелей все лучшее, передовое в искусстве Франции. Традиции французской комической оперы дали огромный толчок развитию творческих возможностей русских композиторов. Оставив в стороне явные сюжетные параллели (как здесь не вспомнить тему тяжелой доли солдата в операх «Дезертир» Монсиньи и «Несчастье от кареты» Пашкевича, народные образы в «Деревенском колдуне» Руссо и в «Мельнике — колдуне» Соколовского!), нельзя не отметить более важные музыкально-драматургические связи, объединившие в эпоху Просвещения французский и русский музыкальный театр.

Как и французская *opéra-comique*, русская комическая опера была прежде всего жанром синтетическим, порой даже с преобладанием драматического, литературного элемента. Однако широкое внедрение разговорного диалога (как известно, отличавшего французскую и русскую комическую оперу от итальянской оперы-буффа) отнюдь не снижало тех профессиональных требований, какие предъявляли к оперной музыке передовые музыканты XVIII века. Музыкальный язык опер Филадельфа, Гретри, Монсиньи дает этому неопровержимые доказательства.

Наряду с мелодически закругленными и большей частью небольшими сольными номерами, французские композиторы постепенно пришли и к выразительным моносценам (монолог крестьянина Блеза в опере «Люсиль» Гретри), и к характерным ансамблям полуречитативного склада, где главной тематической ячейкой, зерном всего музыкального номера стала *речевая интонация*. Мелодия полуречевого, полураспевного типа — одно из важнейших завоеваний оперного реализма этой замечательной реформаторской эпохи. Ведь не случайно именно эта сторона оперной драматургии получила такую широкую теоретическую разработку в литературных трудах Гретри, и не случайно проблема музыки и слова в кругу энциклопедистов служила предметом горячих дискуссий.

Глубокая общность этих реалистических тенденций отчетливо ощущается в операх Пашкевича, Бортнянского, Фомина. Короткие, выразительные реплики в жанровых сценах «Скупого», «Несчастья от кареты» и особенно «Санктпетербургского гостиного двора» Пашкевича находят явные аналогии в операх Филидора «Кузнец», «Дровосек», «Блез-сапожник». К развитым речитативным мелодиям «Дезертира» (вспомним драматические речитативы главных героев — Луизы и Алексиса) и «Люсилы» Гретри прямо примыкают чувствительные аккомпанированные речитативы французских опер Бортнянского и некоторые эпизоды «Несчастья от кареты». А замечательный по своей экспрессии и остроте монолог Скупого в одноименной опере Пашкевича, конечно, не мог родиться вне той же атмосферы реалистических исканий, которая вдохновляла его французских современников.

Взяв многое от своих итальянских учителей, русские композиторы сумели синтезировать эти достижения с лучшими, передовыми традициями французской оперной школы, а главное — превратить их в национальном духе и строе своего искусства. Впрочем, и в западноевропейском музыкальном театре XVIII века итальянская и французская оперные культуры находились, как известно, в тесном взаимодействии.

Вступив в XIX век, французская опера не закончила своего существования в России. Напротив, в начале нового столетия влияние ее даже расширилось в русском театре, оттеснив на второй план итальянскую традицию. На смену Филидору, Гретри, Монсиньи и Далеяраку пришли новые имена: Мегюль, Керубини, Буальдьё, Изуар. Простодушная деревенская комедия-пастораль и бытовая комедия-сатира уступили место «опере спасения», «рыцарской» исторической опере, опере-сказке и опере-легенде.

Но самым значительным и самым плодотворным периодом во всей истории французской оперы в России бесспорно остались последние десятилетия XVIII века. Именно в это время французская оперная традиция помогла русской опере найти свой, самостоятельный путь.

XVIII век характеризовался в России, как и в большинстве европейских стран, широким развитием песенного творчества, приобретающего поистине массовый характер. Песня по преимуществу лирического характера, простая и непритязательная по своему складу, но вместе с тем носящая печать галантного светского обихода, проникала в самые различные круги общества. Она была популярна как в средних мещанских слоях, так и среди просвещенного дворянства, распространяясь исключительно рукописным путем, и дошла до нас во множестве сборников, составлявшихся для исполнения дома, на досуге. У историков литературы она получила название «книжной песни», в отличие от народной песни, передававшейся из уст в уста. Многие песни XVIII века были созданы на слова известных поэтов того времени Тредиаковского, Сумарокова, Ломоносова и других, но в массе своей они оставались анонимными, и даже тексты прославленных авторов, попадая в рукописные сборники, как бы обезличивались, становились общим достоянием и свободно варьировались, подвергались различного рода изменениям.

Музыка далеко не всегда сочинялась специально для данного текста, часто она просто заимствовалась из бытующего репертуара и «прилаживалась» к строю слов.

Эта песня, создававшаяся в большинстве своем безвестными творцами-любителями или полупрофессионалами, нередко страдает неловкостью версификации, гармоническими шероховатостями, ошибками голосоведения. Отсюда тот резко критический тон, в котором отзывались о ней некоторые исследователи, впервые ставившиеся к музыкально-поэтическим образцам этого рода. Историк середины прошлого столетия, в руки которого попал один из рукописных сборников XVIII века, перечисляя содержащиеся в нем духовные псалмы и народные песни, замечает: «Тут же встречаем и уродливые, искусственные песни XVIII ст., написанные тоническим размером, с рифмой, но зато без всякого склада и часто без смысла» (33, 339).

Отрицательное отношение к любительской или полублюбовительской песне, распространявшейся рукописным путем, проявляли и некоторые из современников. Напомним раздраженные строки по ее адресу в сумароковской «Эпистоле о стихотворстве»:

Ни ударения прямого нет в словах,
Ни сопряжения малейшего в речах,
Ни рифм порядочных, ни меры стоп пристойной
Нет в песне скаредной, при мысли недостойной.

Но несмотря на все недостатки и погрешности, которые можно обнаружить во многих образцах этой рукописной песни, она удовлетворяла потребности широкого круга людей в простом, безыскусственном выражении самых обыкновенных, всем понятных чувств, подкупая своей искренней душевностью, доступностью поэтического и музыкального языка. Именно в этом источник ее популярности. Многие из песен XVIII века продолжали бытовать вплоть до начала следующего столетия. Они дошли до нас во множестве сборников, которые строились, как правило, по одинаковому принципу и разделялись на две части: в первую часть включались произведения религиозного и официально-торжественного содержания, во вторую — лирические, а также бытовые шуточно-сатирические песни. Стилистически не всегда можно провести достаточно четкую грань между теми и другими. Форма изложения на трех нотных строках с преобладанием параллельного движения в двух верхних голосах и басовой гармонической опорой, установившаяся еще в религиозной псалме XVII века, сохраняется как в петровских панегирических кантах, так и в песнях любовно-лирического характера¹. Нередко наблюдается и мелодическая общность между песнями различного жанра.

1.

Одним из проявлений той новой светской культуры, которая складывается в начале XVIII века под влиянием петровских реформ, было широко распространяющееся в образованных кругах пристрастие к сочинению стихов. «Любовные вирши писали не только мужчины, но и женщины, — замечает И. Н. Розанов. — Новизна некоторых образов, заимствованных с Запада, некоторая изысканность и галантность стиля, а подчас и более легкая и разнообразная строфика — всем этим дорожили люди петровского времени как признаком новой европеизированной культуры, в их глазах более высоким, чем прежняя, создавшая формы народной песни. Эта неофициальная поэзия — любовные вирши — становится скоро более модным жанром, чем поэзия официальная — панегирическая лирика» (70, III, 145).

¹ В современной музыкально-исторической литературе все эти жанры часто объединяются под одним определением «канти» на основе общей для них формы изложения на трех нотных строчках. Однако В. К. Третьяков различал «канти торжественные» и песни или песенки. В распространенном во второй половине XVIII века пособии Н. Г. Курганова «Российская универсальная грамматика или всеобщее писмословие» выделены в самостоятельные рубрики: «Канти» (то есть панегирические песнопения), «Псалмы, или духовные песни» и «Светские песни, или Дело от безделья». Мы придерживаемся в дальнейшем изложении этой классификации.

Розанов не вполне точно определяет жанр этих любовных стихов и посланий, называя их виршами. Подобно официальной торжественной поэзии того времени, любовная лирика была песенной поэзией и, как правило, сопровождалась музыкой. Пение чувствительных песенок становится светской модой, которая получила отражение и в литературе первых десятилетий XVIII века. Герои романов и повестей петровской эпохи постоянно изливают свои чувства в «ариях» и песнях, наполненных страстными вздохами, признаниями и мольбами. Так, один из персонажей популярной в свое время рукописной «Повести об Александре, российском дворянине», сердце которого уязвлено жестокой красавицей, уединяясь, поет «песню на миноват» (то есть менуэт) и аккомпанирует себе на цитре. Конечно, подобные ситуации могли быть подсказаны не только жизнью, но и произведениями западной литературы, в которых прозаический текст перемежался стихотворными вставками, романсами и ариеттами. Однако весь характер изложения, лексика, типичные образы и эпитеты указывают на то, что здесь запечатлены известные стороны отечественной действительности. Традиционная трехголосная форма изложения, в которой дошли до нас ранние образцы песенной любовной лирики XVIII века, не исключает возможности их исполнения соло с сопровождением инструмента.

Тексты нескольких лирических песен, известных нам по сборникам 30-х и 40-х годов XVIII века, в том числе популярнейшей «Ах, свет мой горки», были обнаружены среди бумаг подвизавшегося при дворе Петра I иностранца-авантюриста В. Монса и его секретаря Егора Столетьова (см.: 171). Однако записи эти очень несовершенны и при сравнении с другими рукописными вариантами в них обнаруживается множество ошибок и искажений, случаев неправильного написания русских слов. Это дало основание А. В. Позднееву, вопреки сложившемуся ранее мнению, утверждать, что «В. Монса следует считать не автором, а любителем, списывавшим эту и другие песни» (141, 79)². Новый тип лирической любовной песни нефольклорного происхождения не был искусственно привит на русской почве иностранцами, а родился органически под влиянием внутренних потребностей отечественной культуры.

В результате тщательного изучения песенных текстов Позднееву удалось восстановить ту среду, в которой они создавались и бытовали. Исследователем были раскрыты акростиhi, указывающие если не имя самого автора, то, во всяком случае, то лицо, с которым так или иначе было связано создание данной песни. В акростихах оказались зашифрованы имена женщин, принадлежавших к высшему слою петровской сановной аристократии, в том числе «княгиня Мария Юрьевна» (жена канцлера М. Я. Черкасского, урожденная Трубецкая), «княжна Прасковья

² Авторство песен ошибочно приписывалось и другим выходцам из Немецкой слободы — магистру И. В. Паусу и пастору Э. Глюку (см.: 129, III; 131).

Трубецкая», «Настасья Гавриловна Головкина» (дочь канцлера Г. И. Головкина). Семьи Трубецких и Черкасских были известны своим пристрастием к музыке, а княгиня М. Ю. Черкасская имела даже домашний оркестр. Одним из столичных центров любительского музицирования был дом Кантемиров, связанных родственными отношениями с Трубецкими. В кругу этих родовитых меломанов несомненно исполнялись и модные чувствительные песни, некоторые же аристократические любительницы, возможно, сами сочиняли их. Суммируя свои наблюдения и открытия, Позднеев пишет: «Наши изучения позволили установить существование одного „гнезда“, охватывающего семьи Черкасских, Трубецких и Кантемиров, где бытовали такие песни, складываясь с помощью профессионала — из средних слоев городского населения» (141, 87).

Но уже в первой четверти XVIII века новая любовно-лирическая песня вышла за пределы аристократических салонов, проникнув в более широкие круги мещанско-разночинного населения, что сказалось на ее лексике и образном строе. По содержанию она довольно однообразна. В ней воспевается любовь, иногда радостная, восторженная и упоенная (например, «Едина моя благая радость», «Распались мое сердце по тебе любимая», «Что убо сугубо сердце во мне играше», «Кое похваление имею воздати»), но чаще несчастливая, заставляющая страдать и проливать горькие слезы отчаяния и скорби («Сердце страдает», «Ах, тошно моему сердцу», «Ох, жаль сердцу», «Доколе имам сердце сокрушати», «Кто ми даст слезы»³). Чувство выражается в преувеличенной, гиперболизированной форме: любовь «пребезмерна» и подобна «огню нестерпимому», она «запалает душу», вселяет в нее «неистовство», а если остается неразделенной, то «аки стрелю пронзает утробу»; горе разлуки «неутешно», покинутый возлюбленный или возлюбленная предпочитают лучше умереть, «нежели болети и огнем горети и сердцем скорбети». Но, как заметил еще В. Н. Петрец, подобная гиперболизация любовного чувства носит риторический характер и является скорее условной, искусственно культивируемой манерой, чем проявлением подлинной живой страсти (131, 39).

Новое и старое в этих песнях причудливо смешиваются и переплетаются между собой: тяжеловесные церковнославянизмы соединяются с нарочито книжными куртуазными оборотами, с многочисленными полонизмами и украинизмами, с пристрастием к употреблению иностранных слов и выражений. Герои и героини песен, как и в повестях петровского времени, ищут порой утешения от несчастной любви и всевозможных жизненных неудач в обращении к богу (например, «Ах, тошно моему сердцу»). Наряду с этим фигурируют античные мифологические образы — «роскошная Ве-

³ Тексты всех названных песен мы находили в рукописи, датированной 1724 годом (ГПБ, собр. А. А. Титова, № 4487), что дает основание считать, что они возникли уже в петровское время.

нера», Купидо, возлюбленная именуется «прекрасной Дианой», судьбы людей вершит «злая Фортуна». Но несмотря на всю лексическую пестроту и разнородность поэтических приемов, некоторые песни не лишены своеобразной прелести, подкупая искренней теплотой и непосредственностью выраженного в них чувства. Одним из источников их поэтического склада служит русская и украинская народная песня. Воздействию народной песни подвергается сама стихотворная форма. В песенной лирике начала XVIII века сохраняется силлабическое стихосложение, но размеры становятся более разнообразными, замечается тенденция к тонизации стиха.

Стилистическая двойственность и пестрота, характеризующие тексты песен, присущи и музыкальной их стороне. Обороты, близкие народной мелодике, соседствуют с заимствованиями из духовной псалмы и ритмами салонных европейских танцев, которые проникали в русскую жизнь через ассамблеи, балы и другие формы нового светского обихода. При этом соотношение музыки и текста не всегда бывает достаточно органичным и внутренне оправданным. Напевы заимствовались порой из случайных источников и механически «подгонялись» к размеру стихов без заботы о верной передаче выраженного в них чувства. Элегический текст, наполненный скорбными любовными излияниями и жалобами, мог соединяться с беззаботно-легкой, грациозной танцевальной мелодией, а слова пылкого признания в страстной любви и верности — с тяжеловесным напевом в духе панегирического канта. Но есть и такие примеры, в которых музыка хорошо соответствует поэтическому тексту, подкупая искренностью и теплотой выражения.

Одной из таких песен является уже упомянутая «Ах, свет мой горки», которая дошла до нас в большом количестве списков с разными вариантами текста, но с устойчиво сохраняющимся напевом, подвергающимся только небольшим фактурным изменениям. Содержание этой песни обычно для любовной лирики начала XVIII века: это печальный рассказ обманутой в своих надеждах молодой женщины о разрушенном счастье, разлуке и одиночестве. Текст изложен традиционным 11-сложным силлабическим стихом, но привычная форма гибко подчиняется поэтическому содержанию. Язык песни простой, речь течет естественно и непринужденно. Характерны некоторые обороты, заимствованные из народной поэтики, например: «дружочик мой милый», «сокол мой ясный», «голубь златокрылый». Элегически-скорбный напев песни вполне отвечает настроению текста. Музыкальная строфа, охватывающая две стихотворные строки, построена по принципу суммирования (2+2+4) с плавным, волнообразно протекающим мелодическим развитием, которое достигает высотной кульминации в последней четверти (пример 33).

Перенесение кульминации на далекий от начала момент и затем быстрый спад с возвращением к исходному звуку придает этому напеву характер подчеркнутой чувствительной выразитель-

ности⁴. Песня не свободна от некоторых стандартных оборотов, являвшихся общим местом в бытовой песенной мелодике XVIII века. К числу таких странствующих формул принадлежит и эта заключительная фраза. Подобные концовки мы встречаем в большом количестве песен как светского, так и религиозного содержания⁵. Но если во многих случаях ее использование носило формальный, механический характер, то здесь она органично вплетается в мелодическое развитие.

Песня «Ах, свет мой горки» воплотила в концентрированном виде многие характерные черты любовной песенной лирики начала XVIII века. В ранних рукописных сборниках этого столетия мы находим ряд аналогичных песен с жалобами на горькую женскую долю, что дало повод Позднееву высказать гипотезу о существовании некоей «талантливой поэтессы», которой принадлежит весь этот цикл, представляющий собой своего рода стихотворную автобиографию (141, 85; 138). Но хотя эта версия и кажется заманчивой, вряд ли есть необходимость каждый раз искать в песенных текстах автобиографическую основу. Конечно, отдельные песни могли быть связаны с теми или иными реальными событиями в жизни определенных лиц, но в целом тема несчастливой женской доли была гораздо более общей и широкой по своему значению. Достаточно вспомнить о том, какое место она занимает в народной песенной лирике.

Приведем еще один образец любовной песни петровского времени — «Зело тому болезненно, сердце мечем изранено», — по содержанию, а отчасти и по характеру выразительных средств имеющей много общего с только что рассмотренной (пример 34).

В начале и особенно в заключительном построении этой песни слышатся уже знакомые обороты. Вместе с тем ритм напева носит черты танцевальности, в нем чувствуется размеренный шаг придворного танца с манерными приседаниями в конце такта. Некоторая искусственность соединения музыки с текстом, несовпадение речевых акцентов с музыкальными позволяет думать, что напев был заимствован в готовом виде и не очень ловко «приспособлен» к стихам. Неубедительно, в частности, повторение последней строки в стихотворной строфе⁶ с музыкальной концовкой, аналогичной заключительному обороту песни «Ах, свет мой горки», но несколько усложненной по мелодическому рисунку. Эта ходовая формула воспринимается в данном случае как нечто чуждое, привнесенное извне.

Недостаточная цельность и органичность напева, составленного из разнородных кусков, механически сочетающихся между собой, явилась, быть может, причиной того, что эта песня не полу-

⁴ Т. Н. Ливанова находит в нем черты «жестокости» и «надрывной» экспрессии (95, 270).

⁵ Источником этой формулы является польская религиозно-покаянная песня «Dotąd miżgpie», приводимая в кн.: 128, 93.

⁶ Строфа в этой песне носит сложный характер и состоит из разных по длительности стихов: $(4 \times 8) + (2 \times 6)$.

чила особенно широкого распространения⁷. Но как образец новомодной «песни на миновет» она весьма типична.

В духе менуэта выдержана и песня «Ты, сердце, спишь, без памяти лежишь», представленная в сборнике «Куранты», датированном 1733 годом⁸, но текст был записан И. В. Паусом по крайней мере двумя десятилетиями ранее⁹.

К тому же типу легкой танцевальной песни относится «Аще бы постоянство пребывало в свете», текст которой мы находим в сборнике из собрания Титова 1724 года, а полную запись с музыкой в нескольких сборниках 30—40-х годов. В песне воспевается любовь, не знающая никаких оков, изменчивая, как водная гладь под дуновением ветра. Такой эпикурейский взгляд на жизнь утверждается и в некоторых других песнях петровского времени. Верная, неугасимая любовь, которая поглощает все существо человека, заставляет нестерпимо страдать, если она остается неразделенной, а иногда приводит даже к смерти, и любовь, воспринимаемая как наслаждение, ветренная и непостоянная, не знающая мучений ревности, — это две стороны одной медали. И в том и в другом случае проявляется новое отношение к любви: чувство, считавшееся ранее греховным, поднимается на пьедестал и становится главным смыслом жизни.

Текст песни «Аще бы постоянство» изобилует архаическими оборотами, версификация неправильна и не имеет ни рифмы, ни определенного размера, но музыка не лишена известной грации. Возможно, что в основу ее также положена инструментальная танцевальная пьеса и слова сочинялись на готовую музыку, а не наоборот (пример 35).

Наряду с песнями-менуэтами существовали образцы песен и в других танцевальных формах. Такова, например, известная в ряде вариантов, игривая песенка «Что убо сугубо» с ритмически острым и оживленным напевом в размере *alla breve* типа контрданса или ригодона (пример 36). И здесь музыка выразительнее, чем текст, изложенный торжественным 13-сложным силлабическим стихом с рядом церковнославянизмов.

Жанр лирической любовной песни, возникший в первой четверти XVIII века, достигает расцвета в 30—40-х годах.

Важное значение для его развития имела литературная деятельность В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова, которых с полным правом можно назвать основоположниками русской стихотворной культуры Нового времени. Они реформировали русскую поэзию, ввели в нее новый круг тем и образов, выработали новый язык для воплощения тех понятий, которые входили

⁷ По подсчету Позднеева, существует всего 10 ее списков, тогда как «Ах, свет мой горки» известна в 29 вариантах.

⁸ Воспроизведена в книге Н. Финдейзена (193, II, 201). В более поздних списках (ГИМ, № 2473; ГИМ, № 3134) текст и музыка несколько изменены.

⁹ В. Н. Перетц относит данную запись к 1710—1711 годам (131, 8).

в жизнь и сознание русского общества после петровских реформ, создали звучный русский стих, коренящийся в основах народной речи.

Самое близкое и непосредственное отношение к песенному творчеству имел горячо дебатировавшийся с конца 30-х годов вопрос о том, какой род стихосложения более всего соответствует природным особенностям русского языка. Система силлабического стихосложения, во всех тонкостях разработанная Симеоном Полоцким и другими поэтами его школы во второй половине XVII века, не могла удовлетворить новому литературному вкусу и казалась искусственной и обветшавшей. На практике иногда происходила бессознательная тонизация силлабического стиха, приобретающего регулярные ударения через определенное количество слогов. Это явление особенно часто наблюдается в песне нового типа с ритмически четко организованной мелодией. Музыкально-ритмические акценты в пении определяли произношение текста, придавая ему последовательно тонизированный характер¹⁰.

В 1735 году Тредиаковский напечатал свой известный трактат «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», в котором впервые в русской литературе было дано систематическое изложение правил тонического стихосложения. Спустя четыре года молодой студент Ломоносов выступил с критикой этой работы в полемическом «Письме о правилах российского стихотворства». Принимая самый принцип тоничности, он возражал против ограничения стихотворных родов одним хореем и утверждал, что равноправное с ним значение могут иметь в русской поэзии ямб и другие виды стоп, как чистые, так и смешанные.

В нашу задачу не входит рассмотрение всех перипетий этой полемики, приобретавшей порой весьма острую и нетерпимую форму. Для нас важен самый факт, что в 30—40-е годы XVIII века в русской поэзии утверждается тот вид стихосложения, который С. М. Бонди называет «песенным», понимая под этим определением равномерно акцентированный, силлаботонический стих, разделяющийся на одинаковые по длительности стопы (см.: 30, 84). Все богатство возможностей этого стиха было наглядно продемонстрировано Сумароковым в его поэтическом творчестве, охватывающем едва ли не все существовавшие в то время стихотворные жанры, виды и размеры.

Песня как особый вид поэзии, тесно связанный с музыкой, занимала значительное место в творчестве Тредиаковского, Сумарокова и других поэтов XVIII века. С меньшим интересом относился к ней Ломоносов, поэзию которого характеризует одический пафос и высокая философская настроенность.

Свое отношение к любовной лирике Ломоносов выразил в стихотворном «Разговоре с Анакреоном». Как бы отвечая этому

¹⁰ На значение песенного начала в тонизации русского стиха указывает Т. Н. Ливанова (см.: 96, I, 46). Этот процесс можно наблюдать уже в духовной поэзии XVII века.

«классическому поэту древности, воспевшему любовь» (Энгельс), он признается:

Хоть нежности сердечной
В любви я не лишен,
Героев славою вечной
Я больше восхищен.

Переводы из Анакреона имели значение для Ломоносова лишь как опыт овладения одним из родов поэзии, пользовавшимся в то время широкой популярностью. Таково стихотворение «Ночную темнотою покрылись небеса», ставшее основой для легкой, игривой песенки, вошедшей в состав некоторых рукописных сборников второй половины XVIII века (пример 37)¹¹.

Ломоносову приписываются также слова чувствительной пасторали «Молчите, струйки чисты», напечатанной в «Магазине музыкальных увеселений» (М., 1795) анонимно, без указания на авторов музыки и стихотворного текста¹². Но стилистически она более близка к сентиментальной «российской песне» конца XVIII века, нежели к песенной лирике 40—50-х годов.

Встречающиеся в ряде сборников песни на слова философских стихотворений Ломоносова «Утреннее размышление» и «Вечернее размышление» как по содержанию — восторг и изумление перед красотой и величием мира, открывающегося человеческому взору, — так и по своему поэтическому и музыкальному строю выходят за пределы лирического песенного жанра.

Поэзия Ломоносова оказала влияние на стилистику духовной псалмы и панегирического канта во второй половине XVIII века, что было отмечено еще Перетцем (129, I, 1, 394—395), но в области лирической песни она не сыграла значительной роли. «Законодателями вкуса» становятся здесь Третьяковский и Сумароков. В рукописные сборники вошли десятки их стихов, переписывавшиеся буквально или с небольшими изменениями, большей частью анонимно, без указания имени автора. Многие из этих стихов были созданы в расчете на то, что их будут петь, или даже прямо «на голос» какой-нибудь знакомой песни. Известно, что Сумароков, за единичными исключениями, не печатал свои песни отдельно от музыки, хотя именно этот род его поэтического творчества пользовался особенно широкой популярностью у современников. Большинство песенных текстов Третьяковского было опубликовано самостоятельно, но их мало читали, и только в соединении с напевом они снискали всеобщую известность. По верному замечанию Т. Н. Ливановой, «именно рукописные сборники кантов — вопреки литературной традиции, вопреки всему — утверждают великую роль Третьяковского в русской бытовой поэзии и музыке середины XVIII века» (96, I, 483).

¹¹ Варианты того же напева мы находим в шутивно-эротической песенке «В коленях у Венеры сынок ее играл» и любовной пасторали «Взойди скорее, солнце; ночь темная, пройди».

¹² Одна строфа этой песни приводится Ломоносовым в «Риторике» 1748 года, что и послужило основанием для того, чтобы считать ее произведением самого автора трактата.

Свои первые песни Тредиаковский написал еще в 20-е годы. Так, перед отъездом за границу в 1725 году им была сочинена песенка «Весна катит, зиму валит», ставшая одним из популярнейших образцов бытовой городской песни первой половины XVIII века¹³. Вместе с другими своими стихотворениями, написанными до конца 20-х годов, Тредиаковский напечатал ее в приложении к переводу романа французского писателя П. Тальмана «Езда во остров любви», изданному в 1730 году. Основой для песен, распространенных через рукописные сборники, стал и ряд стихотворных отрывков, введенных в самый текст романа.

Галантно-аллегорический роман Тальмана, впервые напечатанный во Франции в 1664 году, являлся для западноевропейской литературы второй четверти XVIII века уже пройденной ступенью, но перед русским читателем он открывал совершенно новый мир отношений между людьми, форм поведения. Именно это было причиной огромного успеха «Езды во остров любви» среди просвещенных кругов русского общества. «Все то новое, что привнесла Петровская эпоха в нравы, в общественную жизнь и особенно в понимание любви, — пишет советский литературовед, — в переведенном Тредиаковским романе Тальмана впервые было выражено с таким искусством в прозе и стихах. Книга Тальмана была выбрана Тредиаковским для сообщения русскому читателю не только форм и формул любовной речи и нежных разговоров, но и для внушения ему очень определенной общей концепции любви» (174, 107).

Самый роман оказался вскоре забыт, но стихи продолжали распространяться в виде песен и завоевывали все более широкую аудиторию.

В бытовой песенный репертуар вошли по преимуществу ранние стихи Тредиаковского, написанные до создания им своей системы тонического стихосложения. В них он еще придерживается принципов силлабики. Так, одна из самых выразительных его лирических песен «Ах! невозможно сердцу пребыть без печали» написана от начала до конца 13-сложным силлабическим стихом. Некоторые из своих ранних стихотворных произведений Тредиаковский позже переработал в соответствии с правилами, изложенными в его «Новом и кратком способе к сложению российских стихов». Эта переработка коснулась, в частности, слов популярнейшей песни «Начну на флейте стихи печальные», впрочем, сохранявшейся в рукописных сборниках в том виде, в каком она была напечатана в приложении к «Езде во остров любви» под названием «Стихи похвальные России». Но песни любовно-лирического содержания поэт оставил без изменений: написанные большей частью короткими стихотворными размерами, они, по его мнению, и не нуждались в какой-либо переработке. Реформа Тредиаковского ограничивалась тонизацией

¹³ Позднеев насчитывает 65 списков этой песни (см.: 140, 90).

11- и 13-сложного силлабического стиха. «Стопы, — писал он, — внесены в экзаметр да только в пентаметр¹⁴ и для того еще, чтобы оные наидолжайшие наши стихи от прозаичности избавить, ибо чрез стопы стих поется, что всяк читающий и нехотя признает... Но вышеуказанные (короткие) наши стихи... и без стоп для краткости своя падают по стиховному и довольно гладко и сладко поются».

В песенных текстах Третьяковского преобладают пяти-, семи-, иногда даже четырехсложные размеры с элементами тонизации, хотя тонический принцип и не проводится в них последовательно, на протяжении всего стихотворения. Например, в песенке, озаглавленной «Прощение любви», первая строфа, за исключением шестой строки, написана правильным трехстопным ямбом:

Покинь, Купидо, стрелы:
Уже мы все не целы,
Но сладко уязвлены

Любовною стрелою
Твоею золотою;
Все любви покорины.

Но в последующих строфах ямбические строки чередуются с хорейскими, некоторые же строки вообще не имеют регулярных ударений. Тем не менее подобные стихи хорошо ложились на музыку и поэтический ритм их без труда согласовался с ритмом напева. Краткость размеров, быть может, была вызвана именно тем, что поэт задумывал эти стихи как песенные тексты, а не как чисто литературные произведения.

Характерна в этом отношении уже упомянутая песенка «Весна катит, зиму валит», сочиненная Третьяковским еще в годы обучения в Московской духовной академии «на выезд в чужие края». Сюжетно она до некоторой степени перекликается с чрезвычайно популярной в XVIII веке матросской песней «Буря море раздымает». Обе песни связаны с темой далеких морских путешествий, сопровождаемых бурями, тревогами и опасностями. Но воплощается эта тема в них по-разному. Если в анонимной песне описание морской бури носит ярко драматический характер, то у Третьяковского образ быстро несущегося вперед корабля, данный на фоне светлого весеннего пейзажа, проникнут радостным воодушевлением и оптимизмом¹⁵.

Очень простой и короткий напев этой песенки, состоящий из одного четырехтактового построения, буквально совпадает с мелодией немецкой песни¹⁶, которую Третьяковский мог услышать во время своего пребывания за границей (пример 38).

¹⁴ Экзаметром (гекзаметром) Третьяковский называет 13-сложный, пентаметром — 11-сложный стих с цезурой посередине.

¹⁵ Косвенное отражение той же темы морских странствий мы находим в анонимной песне «Дражайшая зима, где ты сердце дела». Наступление весны и начало навигации связывается здесь с ожиданием печальной разлуки:

Красна весна приходит, море раскрывает,
Несносная печаль во мне ся рождает,
Понеже бо оно радости лишает,
Ах! со милым другом мене разлучает.

¹⁶ На это сходство обратила внимание О. Е. Левашева.

Надо, впрочем, признать, что, сочиняя стихи «на голос» немецкой песни, Тредиаковскому удалось достигнуть достаточного их соответствия строению напева. Это говорит о его природной музыкальности. К подобному методу поэт прибегал и в некоторых других случаях. В своем «Новом и кратком способе» он сообщает, что его стихотворения — «Худо тому жити,/Кто хулит любовь!» и «Сколь долго, Климена,/Тебе не любить?» — «сочинены на французские голоса»¹⁷. Этим он оправдывает то, что в приводимых им песнях допущена «смешенная рифма», то есть чередование женских и мужских окончаний. В песнях, по словам Тредиаковского, такое сочетание бывает необходимо — «но то только в тех, которые на французский или на немецкий голос сочиняются, для того что их у пиит». «Но в других песнях, — прибавляет он, — и в других наших стихах, которые для чтения токмо предлагаются, сочетания сего употреблять не надлежит».

Отсюда можно заключить, что и некоторые другие песни Тредиаковского с подобным же чередованием женской и мужской стопы в окончаниях строк были сочинены по образцу французских или немецких песен.

Примером использования хорошо известной, популярной мелодии может служить песенка на слова фривольно-эротического характера «Покинь, Купидо, стрелы» (пример 39).

Напев этот прочно закрепился в русском музыкальном быту начала XVIII века. Нам известно по крайней мере пять его вариантов с различными по содержанию и жанровой принадлежности текстами. Среди них элегическая любовная песня «Доколе имам сердца сокрушати», разгульная вакхическая «Пейте, друзья, попейте» и 125-й псалом в переложении Симеона Полоцкого «Егда от Вавилона плен бывший из Сиона».

Курьезное впечатление производит соединение стихотворения Тредиаковского «Ах! невозможно сердцу пробить без печали», проникнутого скорбной любовной жалобой, со строгим размеренным напевом хвалебной псалмы «Радуйся, радость твою воспеваю». Думается, что такой выбор едва ли мог сделать сам Тредиаковский и эта связь возникла позже, в процессе бытования песни.

Одной из самых популярных песен Тредиаковского стала «Начну на флейте стихи печальны», написанная поэтом во время его пребывания за границей в 1728 году. По содержанию стихи близки тематике панегирического канта, но тон их иной: это скорее элегическое раздумье о далекой родине, чем громкозвучное славословие. Известное сходство с мелодикой панегирического канта есть и в музыке песни. В некоторых вариантах изложение

¹⁷ Музыка этих песен нам неизвестна. Текст песни «Худо тому жити» есть в сборнике ГИМ, собр. Уварова 167/2180. В ряде других сборников встречается пародия на нее «Добро тому жити» (см.: 140, 93). Возможно, что напев был при этом сохранен.

несколько усложняется с помощью элементов имитации, подчеркивающих начальные фанфарные ходы мелодии. Вместе с тем по сравнению с петровскими панегирическими кантами напев отличается большей мягкостью, плавностью движения, чему способствует, в частности, трехдольный менуэтный ритм (пример 40).

Свойственные мелодии черты непринужденной простоты и грации сделали возможным ее использование и в легкой любовной песенке «Красот умильна! Паче всех сильна!», на стихи, также напечатанные в приложении к «Езде во остров любви»¹⁸.

3.

По наблюдениям Позднеева, с конца 40-х годов количество песен на слова Тредиаковского в рукописных сборниках значительно уменьшается (140, 90—91). Его стихи вытесняются поэзией Сумарокова¹⁹ и других поэтов сумароковской школы, которые вносят в бытовую лирическую песню новую струю, преобразуя не только ее язык и формы выражения, но и саму трактовку любовной темы. Для Сумарокова любовь не просто источник наслаждения, а нечто более высокое, облагораживающее человека. Обращаясь в посвящении своего сборника эклог к «прекрасному российского народа женскому полу», он писал: «В эклогах лишь возвещается нежность и верность, а не злопристойное сластолюбие». Такое же отношение к любви проявляется и в его песнях. Откровенная грубоватая эротика, свойственная многим произведениям русской литературы предшествующей поры, не исключая и Тредиаковского, резко осуждалась Сумароковым, и если он сам не чуждался известной фривольности, то умел облечь ее в тонкую, изящную форму.

Сумароковым был выработан новый язык любви, легкий и непринужденный, свободный от всякой витиеватости и нарочитого пафоса. В «Эпистоле о стихотворстве» он дает подробный рецепт, как писать песни:

Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен.
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;
Не он над ним большой: имеет сердце власть.
Кудряво в горести никто не говорил:
Когда с возлюбленной любовник расстается,
Тогда Венера в мысль ему не попадется.

Сумароков впервые ввел песню в систему поэтических жанров классицизма и уравнивал в правах с «высокими» видами поэзии. Это определило и те требования, которые предъявлялись им к ху-

¹⁸ Тот же напев соединяется в рукописных сборниках и с текстами совершенно иного рода (например, пасхальная псалма «Сей день, его господь сотворил: есть» в сборнике ГИМ, № 3134). Любопытно отметить также псалму «Начну на мысли концерт печален», первая строка которой пародирует начало стихов Тредиаковского.

¹⁹ По словам Д. Бантыш-Каменского, Сумароков начал сочинять песни уже в 30-х годах, во время своего обучения в Шляхетном корпусе (15, 113).

дожественному уровню песенных текстов. В той же «Эпистоле» он очень сердито высказывается о доморощенных «песнописцах»,

Которые, что стих, не знают и хотят
Нечаянно попасть на сладкий песен лад.

Эти строки были прямо направлены против неловких и неумелых образцов любительского творчества, которыми изобиловали рукописные сборники того времени. Сумароков подчеркивал, что в песне, как в любом другом поэтическом произведении, стихи должны слагаться «по правилам премудрых муз»:

Нечаянно стихи из разума не льются
И мысли ясные невежам не даются.

Всёобщее увлечение сочинением песен становится знаменем времени в русской поэзии 40—50-х годов. Песня находилась в центре внимания группы поэтов, объединяемых понятием «сумароковской школы». Общей их чертой было стремление к простоте, естественности и легкости слога, отсутствию какой бы то ни было напыщенности. «Не только сам Сумароков, — пишет П. Н. Берков, — но и его „ученики“, и особенно они, настойчиво проводят линию „опрошения“ поэзии. Они выступают против „темноты“ и „невыразительности“ языка ломоносовских од, против „бессмысленного парения“ и т. д. Сами сумароковцы, вместо од, культивируют „камерные“ поэтические жанры: песню, элегию, дружеское послание, эпистолу, но прежде всего все-таки песню. Песни пишут все: и сам Сумароков, и И. П. Елагин, и Н. А. Бекетов, и П. С. Свистунов, и Н. Е. Муравьев, и И. Шишкин и многие, многие другие» (22, 104).

Эти виды «камерной» поэзии, как правило, распространялись рукописным путем. Круг авторов песенных текстов не ограничивался приводимыми Берковым именами, которые заняли свое, хотя и скромное место в истории русской литературы. Умение писать стихи было одной из сторон утонченной дворянской культуры: их сочиняли светские кавалеры и дамы, подражая манере Сумарокова, а иногда и прямо используя его словесные обороты, эпитеты и сравнения. Поэтому мы находим так много песен очень похожих одна на другую не только по содержанию, но и по лексическому строю и приемам изложения. «Нередки случаи, — замечает тот же исследователь, — когда несколько песен настолько близки друг к другу, что можно заподозрить тут перевод какого-либо иностранного (по-видимому, французского) образца или же состязание на заданную тему, или, наконец, подражание какому-то одному образцовому произведению такого рода» (22, 108).

Подобный же стандарт характеризует и музыкальную сторону песен. Музыка в них обычно не сочинялась, а подбиралась или компилировалась на основе ходовых и уже апробированных формул салонного музицирования. По-прежнему широко практиковался способ сочинения новых стихов «на голос» популярных бытующих песен. Известный литератор и мемуарист А. Т. Болотов рассказывает в своей автобиографии, что, задумав в 1758 году «сложить

песенку на какой-нибудь знакомый голос», он воспользовался мелодией «старинной и всем знакомой песни „Негде в маленькому леску при потоках речки“...» (29, 667). Слова казавшейся уже «старинной» в конце 50-х годов песни принадлежат Сумарокову. В рукописных сборниках мы находим несколько песенных текстов, сочиненных «на голос» этой песни.

Чаще всего основой для музыки песен служили танцевальные мелодии: менуэт, иногда сицилиана. При этом соответствие напева содержанию поэтического текста бывало очень относительным и порой ограничивалось чисто внешним, формальным совпадением стихотворных и музыкальных акцентов. Вот образец такой песни-менуэта, в которой стихи проникнуты слезными жалобами и выдыханиями, а музыка носит легкий, беззаботно-грациозный характер (пример 41).

Аналогичным примером может служить песня на слова Сумарокова «Чувствую скорби люты» (ГБЛ, ф. 178, № 1845, № 7). Патетический стихотворный текст оказался соединен с музыкой изящного галантного менуэта²⁰, ни в какой степени не выражающей их внутренний эмоциональный строй.

Музыка некоторых сумароковских песен носит ярко выраженный инструментальный характер, например песня «Долго ли дух мой возмущати» с беглыми фигурациями в высоком регистре. Весьма вероятно, что и здесь мы имеем дело с танцевальной пьесой, к которой подтекстованы стихи Сумарокова (пример 42).

Есть, однако, примеры и более заботливого, чуткого отношения к поэтическому тексту, в которых музыка хорошо передает не только форму и ритм стиха, но и выраженное в словах чувство. Такова, например, песня «Прости, мой свет» на стихи Сумарокова, принадлежащая к лучшим образцам этого жанра в его поэтическом творчестве²¹. Элегическому тону стихов соответствует чувствительный минорный напев, выдержанный в характере сицилианы (пример 43)²². Проставленный при ключе размер $\frac{3}{8}$ указывает не продолжительность тактов, а ритмическую группировку. В действительности такт состоит из $\frac{12}{8}$ и совпадает по длительности с размером стихотворной строки²³. Последние два такта, более короткие, содержат по $\frac{9}{8}$, что обусловлено структурой поэтической строфы, состоящей из 12 строк неравной длительности: к десяти четырехстопным ямбическим строкам прибавлены две трехстопные,

²⁰ В безнотном сборнике ГИМ, собр. Барсова 2431 на полях рядом с этим текстом отмечено: «Миновет».

²¹ По-видимому, такого же мнения был и сам поэт. Поэтому он приводит в «Эпистоле о стихотворстве» некоторые обороты этой своей песни для иллюстрации того, как следует писать песни любовного содержания.

²² О. А. Козловский создал на слова этого стихотворения драматический монолог.

²³ Следует напомнить, что вертикальными черточками на нотином стане обозначались границы стихотворных строк, а не музыкальных тактов. В данном примере первая восьмая имеет затактовое значение, что обусловлено ямбическим ритмом стиха. В связи с тем, что ямб, начиная с 40-х годов, прочно утвердился в русской поэзии, многие песенные мелодии приобретают затактовое начало.

образующие концовку. Эта структура с большой точностью воспроизведена в строении напева.

Сумароковым был создан особый род песен в народном духе, получивший широкое распространение в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века. В них господствует тот же чувствительный тон, те же любовные жалобы и вздохи, но использование элементов народной лексики и ставших уже традиционными народно-песенных оборотов выделяет их в особую, самостоятельную группу. Текст этих песен содержит больше бытовых реалий; с формальной стороны их обязательным признаком является хореический стих, истоки которого еще Тредиаковский находил в народной поэзии.

Мелодии песен подобного рода отличаются большей частью краткостью, ритмической живостью и остротой, сближаясь с народными плясовыми напевами. Типичным примером может служить песня «Не грусти, мой свет, мне грустно и самой» — о судьбе молодой женщины, насильно разлученной с любимым, но верной ему и в браке с опостылевшим мужем. Напев песни состоит из двух пар повторяющихся мелодических фраз, соответствующих строке стихотворного текста (пример 44).

К тому же типу относится песня «Помнишь ли меня, мой свет», вошедшая в несколько измененном варианте в сборники Трутовского и Львова-Прача в качестве подлинной народной. Львов относит ее к разделу протяжных песен, по-видимому, основываясь на характере слов, но краткость напева и четкий скандированный ритм позволяют говорить скорее о близости к песням плясового или хороводного жанров (пример 45)²⁴.

Одним из характерных для Сумарокова и его школы видов песенной поэзии была пастораль, в которой изображались счастливые пастухи и пастушки, пасущие свои стада и беззаботно резвящиеся среди мирных полей и рощ. Ее отличают легкий, игривый тон, лукавая шутка, сдобренная порой откровенной эротикой, в соединении с наивно-простодушной чувствительностью. Стилистически пастораль занимает промежуточное место между галантной светской песней и песней, «подражаемой простонародной». Как и в последней, в ней применялся хореический стих, допускались элементы просторечия и даже вульгаризмы. В музыкальном отношении пастораль близка песне в народном духе, а иногда даже имела общие с ней напевы.

Иллюстрацией к сказанному может служить широко популярная в свое время песенка на слова Сумарокова «Негде в маленьком леску». В напеве ее нетрудно заметить общие интонационно-ритмические элементы с приведенной выше песней «Не грусти, мой свет» (пример 46).

По образцу этой сумароковской пасторали, а иногда и непо-

²⁴ В сборнике ГПБ, Q XIV, № 150 тот же, немного варьированный напев соединяется и с данным текстом, и со словами шуточной плясовой песни «Не пью я, младшенька, ни пива, ни вина».

средственно на ее «голос» складывались и другие «пастушьи» песни аналогичного характера, например «На берегу под тенью древа пастушка сидела» (ГИМ, собр. Барсова 2436). Как напев, так и форма стихотворной строфы в обеих песнях полностью совпадают.

Песенная поэзия Сумарокова, широко представленная в рукописных сборниках второй половины XVIII века, послужила стимулом и для возникновения нового типа сольной камерной песни с сопровождением, отличавшейся большим изяществом, тонкостью изложения и более внимательным отношением к музыкальному воплощению текста. Традиционный склад бытовой рукописной песни часто вступал в противоречие с классической ясностью, стройностью и отточенностью сумароковского стиха, не говоря уже о часто проявлявшейся дилетантской неумелости и неряшливости письма, вызывавшими справедливый гнев и раздражение поэта. Т. Н. Ливанова верно определяет преобладающий жанр песен Сумарокова как жанр «песни-романса». «И если на первых порах, — замечает она, — в качестве русского романса выдвинулся сентиментальный романс (в конце века), то это значит, что первоначально привилась ветвь, идущая от Сумарокова, от его любовных жалоб и пасторалей, к лирике поэтов и композиторов-сентименталистов» (96, I, 71).

Жанр песни-романса, получивший широкое развитие в конце столетия в русле сентименталистского движения, зарождается уже в 50-е годы. Первыми его образцами можно считать песни на слова Сумарокова и других близких ему по направлению поэтов из сборника Г. Н. Теплова «Между делом безделье», изданного в 1759 году²⁵. В них сохраняется связь с традициями рукописных сборников, проявляющаяся и в таком внешнем признаке, как изложение на трех нотных строчках, и в самом характере музыки, основанной преимущественно на танцевальных ритмах. Но масштабы песен Теплова гораздо более развернуты, некоторые из них приближаются к оперной арии, наряду с куплетной формой используется и трехчастная; смены тактового размера, темпа и фактуры применяются даже внутри строфы для того, чтобы оттенить выразительные нюансы текста.

Песни Теплова неоднократно перепечатывались полностью или частично вплоть до конца XVIII века и вошли в состав многих рукописных сборников. В сборнике ГБЛ, ф. 178, № 1845 мы находим все 17 его песен, воспроизведенных точно, с соблюдением всех деталей изложения. Но все же они выглядят здесь чужеродным телом, заметно выделяясь на общем фоне простых и непритязательных песенок, изобилующих элементарными техническими погрешностями, гармоническими ошибками, дефектами голосоведения.

Новая песня романсного типа, получившая название «русской песни», окончательно сформировалась уже за пределами того

²⁵ См. о сборнике Теплова главу «Русская песня».

периода, который можно назвать сумароковской порой отечественной лирики. И если Сумароковым были созданы предпосылки для расцвета этого жанра, определен основной круг его образов и тем, то в дальнейшем «российская песня» редко черпала тексты из его поэзии. У нее были свои поэты — ученики и наследники Сумарокова, не подражавшие ему, а самостоятельно развивавшие и кое в чем видоизменявшие принципы его поэтики. Эта новая песня не могла сразу вытеснить из обихода традиционную бытовую песню, до конца не отделившуюся по формам своего бытования от духовной псалмы и панегирического канта. Но старая «книжная песня» отодвигается как бы на задний план и продолжает существовать в стороне от главного русла развития национальной поэзии и музыки.

4.

В таких жанрах, как духовная псалма и панегирический кант, власть традиции сказывалась дольше, чем в песне любовно-лирического характера, но и они не могли остаться в стороне от общих путей русской художественной культуры. Некоторые из псалмов, созданных еще в XVII веке, сохранялись в рукописных сборниках вплоть до конца XVIII столетия, а иногда и позже, другие забывались и исчезали из обихода. Вместе с тем возникали новые духовные песни, отличавшиеся от прежних и по характеру стихотворных текстов и по интонационному строю напевов.

Как правило, словесный текст оказывался устойчивее, чем музыкальная сторона. Так, стихотворные переложения псалмов, принадлежащие Симеону Полоцкому, продолжали достаточно широко бытовать в середине XVIII века, но напевы Василия Титова были в большинстве случаев заменены другими, совершенно отличными от них по характеру²⁶. Например, из 22 текстов Полоцкого, представленных в сборнике ГИМ, № 3134, только в шести сохранена музыка Титова. В новых музыкальных вариантах часто обнаруживается влияние бытовой лирической песни, а иногда и прямо заимствуются ее мелодии.

Показательным примером коренного переосмысления текста могут служить два музыкальных варианта 13-го псалма в переложении Симеона Полоцкого. У Титова музыка носит спокойный, размеренный характер, напев, развивающийся преимущественно поступенно в диапазоне квинты, укладывается в рамки простейшей квадратной формы $a a b b$ (пример 47).

В сборниках середины XVIII века этот текст соединяется с выразительной лирически-взволнованной мелодией, интонационные корни которой можно обнаружить в украинских народных песнях (пример 48). К библейским темам и образам обращались и поэты XVIII века для воплощения глубоких философских идей и раз-

²⁶ На это впервые обратила внимание Т. Н. Ливанова (96, I, 481).

мышлений о человеческой жизни, о нравственном долге, о смысле существования. Тредиаковский сделал полное стихотворное переложение «Псалтыри», повторив труд ученого монаха XVII столетия Симеона Полоцкого, но с позиций другой эпохи²⁷. Он стремился продемонстрировать здесь все богатство поэтических возможностей, содержащихся в разработанной им новой системе тонического стихосложения. Стихотворные переложения псалмов есть и у его младших современников Ломоносова и Сумарокова.

Интересно, что когда в 1744 году состоялся своеобразный турнир трех названных поэтов, то предмет состязания был избран 143-й псалом. Каждый из соревнующихся решил задачу по-своему, и победителя не оказалось.

В рукописных песенниках второй половины XVIII века мы находим как эти, так и другие переложения тех же поэтов. Однако музыкальная интерпретация их несамостоятельна и ни в какой степени не передает углубленно-медитативного строя поэтических текстов. В одних случаях она сближается с чувствительной лирической песней, в других — с панегирическим кантом. Иногда возникает впечатление, что напев, заимствованный из какого-нибудь случайного источника, механически перенесен в совершенно иную образно-поэтическую сферу. Такова элегическая мелодия в характере медленного танца, на которую распето переложение 143-го псалма, принадлежащее Тредиаковскому. Выразительный склад этой мелодии находится в резком несоответствии с торжественно-хвалебным тоном слов (пример 49).

Иную музыкальную трактовку получает переложение Ломоносова. Энергичные ходы мелодии на кварту, квинту и сексту, четкая, скандированная ритмика, торжествующие «трубные» рулады — все эти признаки указывают на связь со стилистикой панегирического канта. Вместе с тем музыке этого псалма присущи и элементы танцевальности, особенно ярко выступающие в каденционных оборотах на словах «господь мой бог» и «вознесенный рог» (пример 50).

С точки зрения стилистической эволюции духовной псалмы в XVIII веке, любопытно печатное издание, появившееся в Петербурге в 1780 году под названием «Невинное упражнение. Провождая праздное время чрез голосную или инструментальную музыку, сочиненную к услугам любящих оную» и впервые в литературе описанное Б. Л. Вольманом (38, 65—69)²⁸. Этот небольшой сборничек включает 22 песни на слова стихотворных переложений псалмов, сделанных Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым, а также «Утреннее и Вечернее размышления» Ломоносова. Вольман высказывает убедительное предположение, что если не все, то

²⁷ До недавнего времени было известно всего несколько переложений Тредиаковского, и только в 1959 году удалось обнаружить полный их цикл (см.: 172).

²⁸ Экземпляр этого редчайшего издания был найден исследователем в ГПБ. Нам удалось обнаружить в ИРЛИ еще один экземпляр, но в дефектном состоянии, без титульного листа.

большинство этих песен были заимствованы из рукописных сборников с сохранением формы изложения в виде трехголосной партитуры с терцовым параллелизмом двух верхних голосов. В конце XVIII века появлялись в печати и другие аналогичные издания, основанные на материале рукописных сборников (см.: 129, I, 1, 395).

Музыка большинства номеров в указанном сборнике выдержана в духе галантной светской песни того времени и основывается на ритмах менуэта и других модных тогда танцев. По-видимому, эти напевы не были оригинальными и попросту заимствовались из ходового бытующего репертуара. Например, для «Утреннего размышления» Ломоносова («Уже прекрасное светило простерло блеск свой по земли») была использована музыка одной из песен сборника Теплова «Между делом безделье» — «Когда начнешь, драгая, верить». Само собой разумеется, что этот изяшный менуэтный напев очень плохо вяжется с глубоким философским смыслом ломоносовского стихотворения. В целом музыкальная редакция песен, отобранных составителем и издателем «Невинного упражнения», свидетельствует о полном перерождении стиля духовной псалмы, которая утрачивает к концу XVIII столетия свое самостоятельное художественное значение и всецело подчиняется легкому, поверхностному вкусу дворянского салона.

Аналогичную эволюцию прошел и панегирический кант. С начала 30-х годов он приостанавливается в своем развитии, уступая место громкозвучным одам придворных пиитов или торжественным хвалебным кантатам, которые сочинялись служившими при дворе иностранными композиторами. От десятилетия царствования императрицы Анны Иоанновны до нас почти не дошло панегирических кантов за исключением «Песни к торжественному празднованию коронации Анны Иоанновны» на слова Тредиаковского. Напечатанная в 1730 году всего в одном экземпляре для подношения императрице, песня эта затем многократно переписывалась и вошла в ряд рукописных сборников в трехголосном изложении в отличие от двухголосного, данного на «подносном листе». Текст ее, достаточно традиционный по своей лексике и приемам поэтического изложения, содержит обычные в этом роде произведений преувеличенные эпитеты и сравнения. Музыка выдержана в маршевом складе, также присущем многим панегирическим кантам петровского времени²⁹. В 1732 году была отпечатана на отдельном листе другая хвалебная песня «для поздравления государыни императрицы Анны Иоанновны на прибытие в Санкт-Петербург», слова которой по предположению некоторых исследователей (впрочем, документально не подтвержденному) также принадлежат Тредиа-

²⁹ «Песня» Тредиаковского воспроизведена по первому печатному изданию в кн.: 125, 25. В примечаниях к книге Финдейзена (193, II) напечатана также трехголосная редакция из рукописного сборника ГПБ, Q XIV, № 141.

жовскому. Это издание до нас не дошло и было известно только по библиографическим описаниям, но Б. Л. Вольману удалось на основании сохранившегося типографского оттиска восстановить нотный текст и первую стихотворную строфу (38, 28—30). Музыка песни, как верно замечает Вольман, носит более «искусственный» характер и обнаруживает руку профессионала. Укажем, в частности, на типично инструментальные имитации в двух предпоследних тактах и трель в заключительном обороте верхнего голоса.

Кроме этих двух произведений, адресованных лично императрице, нам неизвестны какие-либо образцы панегирического канта 30-х годов. Новый подъем интереса к этому жанру наступает в следующем десятилетии, после вступления на престол Елизаветы Петровны. «Великую Елизавет», «Петрову дочь» восхваляли в одах Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков как достойную преемницу и продолжательницу славных дел ее бессмертного отца, с ее воцарением связывались надежды на процветание наук и искусств, всеобщее благополучие и умножение мощи и славы отечества. Некоторые ломоносовские оды были тогда же положены на музыку и превращены в торжественные канты. Но большей частью тексты елизаветинских кантов создавались безвестными пиитами и не могут претендовать на самостоятельный литературный интерес. Иногда они представляют собой просто парафразу на известные ранее стихи религиозного или панегирического характера. Например, кант «Все языцы, всех стран лица, воспещите, воскликните» является не чем иным, как свободной переработкой 46-го псалма («Все языцы весело руками плещите»). Императрица упоминается только в последней строфе довольно пространного текста. А «Песнь» Тредиаковского, написанная по случаю коронации Анны Иоанновны, была переадресована Елизавете с простой заменой одного имени другим³⁰, не смущаясь тем, что в результате такой подстановки нарушался ритм стиха и уничтожалась рифма («Да здравствует днесь императрикс Елизавета (Анна), на престол седша увенчанна»).

Повторяются и типичные музыкальные обороты. Так, в канте «Ныне согласно вкупе днесь гласите», основанном на фанфарных ходах мелодии с имитационным вступлением голосов, воспроизводится мелодическая структура «виватных» кантов начала XVIII века (пример 51)³¹.

Вместе с тем в музыкальном складе кантов елизаветинской поры появляются и новые черты. Воинственная маршевая поступь петровских кантов сменяется церемонным шагом придворного танца. С. В. Смоленский (181, 78) обратил внимание на полонезный характер музыки канта «Гряди, наш свет Елисавет», которым воспитанники Невского монастыря приветствовали императрицу при

³⁰ См. сборники ГБЛ, ф. 310, № 900; ГПБ, Q XIV, № 141.

³¹ Наиболее полно елизаветинские канты представлены в сборнике ГИМ, № 2473, а также в сборнике ГИМ, собр. Вахрамеева 564, включающем только произведения панегирического и духовного характера. Некоторое количество их есть также в сборнике ГПБ, Q XIV, № 141.

ее возвращении в Петербург в конце 1742 года после происходивших в Москве коронационных торжеств³² (пример 52).

В духе парадного полонеза выдержаны канты «Все языцы, всех стран лица», «Виват преславна самодержавна» и некоторые другие, связанные с различными торжественными событиями царствования Елизаветы. Таким образом, полонез, ставший в конце XVIII века основным видом официально-торжественной церемониальной музыки, утверждается в русском придворном обиходе уже в 40—50-х годах.

Один из интересных примеров такого «полонезного канта» — «Приспе день красный, воссияло ведро». Начало его основано на широко распространенной «странствующей» мелодической формуле, первоначальным источником которой является духовная псалма XVII века «Радуйся, радость твою воспеваю». Однако эта формула ритмически видоизменена, приобретая характер мерного торжественного полонеза-шестивия (пример 53 а, б).

Некоторые из елизаветинских кантов были сочинены «на голос» песен, иногда совершенно не сходных с ними по содержанию и жанровой принадлежности. Так, кант «Петра первого дочь, наша мати» по музыке полностью совпадает с духовной псалмой «Кто крепко на бога уповая» и любовной лирической песней «Единая моя благая радость»³³. Проследивая хронологию различных записей, мы приходим к выводу, что наиболее ранним по времени был светский лирический вариант текста, имеющийся уже в сборнике 1724 года из собрания А. А. Титова. Что касается двух остальных текстов, то они появляются в соединении с данным напевом только в 40-х годах. Панегирический кант «Петра первого дочь, наша мати», судя по содержанию текста, связан с восхождением на престол Елизаветы, что дает возможность достаточно точно датировать его возникновение. В сборнике ГИМ, № 2473 около этого канта на полях есть приписка: «На голос: Кто крепко на бога уповая»; отсюда следует, что эта духовная псалма была уже известна к началу 40-х годов.

В данном случае мы имеем дело с любопытным явлением — переходом напева из любовной песни в духовную псалму, а затем в панегирический кант.

В стилистическом отношении это типичный образец лирической песни петровского времени. В тексте песни архаические церковнославянские обороты речи сочетаются с модным в то время, нарочитым употреблением иностранных слов (например, «О, драгоцен-

³² В связи с этим же событием была написана ода Ломоносова «Когда зефир веет», вошедшая в некоторые сборники в виде песни торжественного хвалебного характера.

³³ Сравнение всех метаморфоз, которым подвергался этот напев в ходе своего бытования, дано в книге Т. Н. Ливановой (95, 260—263). Исследовательница обращает внимание, что на тот же «голос» исполнялся один из вокальных номеров в пьесе «Акт о Калеандре и Неонилде», которая шла на сцене в 30-х годах XVIII века. Все это свидетельствует о чрезвычайной популярности данной мелодии.

ный мой *клеяног*»), а напев выдержан в характере тяжеловесного немецкого менуэта или гроссфатера. В сборниках второй половины XVIII века мы уже не встречаем этого текста, который должен был казаться неуклюжим и старомодным рядом с любовной лирикой сумароковской поры, напев же продолжал бытовать по преимуществу с религиозной псалмой Феофана Прокоповича (см.: 193, II, 195).

Особый цикл составляют канты, посвященные коронации Екатерины II в 1762 году. При въезде императрицы в Москву, где происходили коронационные торжества, студенты Славяно-греко-латинской академии приветствовали ее пением специально сочиненного для данного случая канта «Воспой торжественно, Россия, Возвыси до небес свой глас» (см.: 119, 25—28). Подобная церемония повторялась и в других местах, которые Екатерина удостаивала своим посещением. В Троице-Сергиевой лавре, как свидетельствует документ того времени, «имеющиеся в оной лавре в семинарии ученики, коих число до 40 человек, поставлены были по обеим у святых врат внутри монастыря сторонам, в приготовленном на оный случай пристойном белом и позлащенном платье, держа в руках ветви, а на главах зеленые венцы, пели канты». На следующий день снова «при питии за высочайшее здравие производилась пушечная пальба и певчие пели канты для высочайшего присутствия сложенные» (119, 34, 36). При посещении Екатериной Ярославля в ее честь были сложены наряду с двумя 48-голосными хоровыми концертами также хвалебные канты «Сладки гимны соплетая» и «Встречю дети матери воспети»³⁴.

Социальная база панегирического канта во второй половине XVIII века суживается, он продолжает культивироваться главным образом в духовной среде, где приверженность традициям была сильнее, чем в других слоях общества. Стихотворный и лексический строй позднего канта носит на себе явные следы подражания одическому стилю Ломоносова, вплоть до буквального цитирования отдельных его строк. Однако это подражание было чисто внешним и поверхностным. Высокий гражданственный пафос ломоносовских од остался чужд хвалебным кантам елизаветинской и екатерининской поры, содержание которых ограничивалось неумеренным возвеличением царствующей персоны. При этом высокопарная напыщенность, витиеватость слога нередко совмещалась с грубыми погрешностями синтаксического строя и недостатками версификации.

Такое же сочетание чопорной манерности с неловкостью изложения, а то и очевидной безграмотностью бывает свойственно и музыке этих кантов, которая основывается большей частью на формах придворно-аристократических салонных танцев или галантной песни «на миновет». Таков, например, кант «Какую радость

³⁴ Указание на событие, послужившее поводом к их сочинению, имеется в самом тексте (см. сборник ГПБ, Q XIV, № 125). Первая строка текста повторяет начало оды Ломоносова, посвященной Елизавете.

ощущаю», распетый на музыку изящного грациозного менуэта (пример 54).

Подобного рода образцов в сборниках конца столетия очень много. Ограничимся еще одним — кант «Возвеселися обитель днесь Ипатская сколь больше можно», относящийся к коронационному екатерининскому циклу (пример 55).

Приведенные примеры с несомненностью говорят о кризисе и упадке жанра торжественного хвалебного канта, этого типичного художественного продукта петровской эпохи. В изменившихся общественных и культурных условиях он не имел почвы для своего развития и неизбежно был обречен на умирание.

5.

Как некий промежуточный вид музыкально-поэтического творчества, песня, представленная в рукописных сборниках, соприкасалась и с областью «высокой» поэзии, и с фольклором. Хотя народная и «книжная» песни принадлежат к разным пластам художественной культуры, пути их часто скрещивались. Составители рукописных сборников заносили в них песни фольклорного происхождения наравне с «искусственными», не делая различия между теми и другими. В то же время некоторые «книжные» песни переходили в сферу устного бытования и их письменный источник забывался.

Народная песня еще не осознавалась как самостоятельная сфера во всем ее своеобразии и внутренней цельности. Стремление постигнуть самобытную природу этой песни, понять ее как отражение души народа, его дум и чаяний возникает только в 60—70-х годах XVIII века. В первой половине столетия фольклор еще не полностью отступил из быта образованных слоев общества и народная песня воспринималась как непосредственный элемент окружающей действительности.

Уже в ранних рукописных сборниках петровского времени мы находим ряд песен, народные истоки которых достаточно ясно выявлены и в тексте и в характере напевов. Песни записывались так, как они воспринимались и звучали в городском быту, без заботы о сохранении их подлинного характера. Многие из этих записей носят на себе явные следы влияния письменной культуры, и часто даже бывает трудно с полной уверенностью сказать, имеем ли мы дело с трансформированной народной или с «книжной» песней, использующей приемы народной поэтики. Этот тип песен, возникших «на стыке» устной народной и письменной традиций, представляет собой новое, характерное и знаменательное явление в художественной культуре XVIII века.

К числу наиболее ранних образцов данного типа следует отнести несколько украинских песен, тексты которых представлены в сборнике из собрания А. А. Титова, датированном 1724 годом. Особый интерес вызывает широко известная «Ишов казак з Укра-

ины», принадлежащая перу украинского поэта начала XVIII века Семена Климовского. Уже вскоре после своего создания она фольклоризировалась и стала одной из популярнейших песен городского бытового репертуара, войдя во многие рукописные и печатные песенники XVIII — начала XIX века. Ее использовали в своем творчестве не только украинские и русские, но и зарубежные композиторы (см.: 31, 46—58).

В процессе бытования песни ее текст и напев изменялись, возникал ряд вариантов, иногда довольно существенно отличающихся друг от друга. Сравним запись в рукописном сборнике конца 40-х годов ГИМ, № 2473 с редакцией, помещенной во втором издании «Собрания народных русских песен» Львова — Прага, вышедшем в свет в 1806 году (пример 56 а, б).

Общим для обоих вариантов в напеве является только ритм, мелодический же рисунок совершенно различен. Значительные расхождения есть и в тексте. Следует ли отнести это за счет естественной эволюции песни в процессе ее бытования или схематизма и неточности ранней записи — это можно установить только путем сравнительного анализа всех имеющихся вариантов.

Сюжетно близка ей другая украинская песня, слова которой мы также находим в титовском сборнике, — «Тужив, гукав голубь на бучине». Народный характер проявляется в лексике песни и в использовании приема психологического параллелизма («Тужив, гукав голубь на бучине, Зажурився мой миленки по своей дивчине»). В то же время текст носит очевидные следы воздействия книжной стилистики. Так, лексический строй шестой строфы, типичный для ранней любовно-лирической песни, плохо согласуется с общим характером данного текста и воспринимается как посторонняя вставка:

Во печали перебуваю, что ти покидаю,
Невольное разлученье быти признаваю.
Присле мне разлученье с тобою любезна,
Не сладка, но горка всегда будет слезна.

Такой же книжный характер носит и обращение к фортуне — «злой разлучнице» в заключительных строках.

Напев основан на широко распространенном в украинском песенном фольклоре коломыечном ритме (пример 57).

Любопытно отметить, что на тот же напев исполнялись песни с текстами чисто книжного типа, не имеющими ничего общего с народной поэзией, — «Фиялов ты душа моя» и «О, роскошная Венера, где ныне общуешь».

Народная песня, как украинская, так и русская, занимает значительное место в сборнике ГИМ, № 316, относящемся к наиболее ранним рукописным песенникам XVIII века³⁵. Сборник отличается от большинства других, аналогичных ему по содержанию тем, что напевы даны в нем не в традиционном трехголосном изложении,

³⁵ На этот сборник обратил мое внимание исследователь русской музыки XVIII века П. В. Аравин.

а в виде лишь одной нотной строчки. Текст не подписан под нотами, а дан отдельно. Некоторые из представленных здесь песен известны в позднейших фольклорных записях. Сравним слова песни «Перепеличенка, я невеличенка» из сборника ГИМ, № 316 с вариантом, записанным уже в XX веке (см.: 190, 265):

Перепеличенка	Птичка невеличка по полю літає,
Я невеличенка	Да птичка невеличка по полю літає, По полю літає.
По полю летала	По полю літає, траву прогортає,
Сокола шукала	Траву прогортає, сокола шукає, Сокола шукає.

Очевидно родство этих вариантов, восходящих к общему архетипу, хотя второй из них гораздо более развернут и детально разработан. Различны и напевы, с которыми они записаны.

Привлекает внимание и песня «Ох, сам я не знаю, чемусь мне нудненько» с характерной структурой мелодии, основанной на сцеплении двух квинтовых отрезков на расстоянии кварты (пример 58)³⁶.

Из украинских песен, помещенных в сборнике ГИМ, № 316, назовем еще «От нещасной доли головинька в мене болит», «Скажи мне соловейку правду», «Ой, беда, беда мне чайце не бозе», «Ой, перестань, перестань до мене ходити», «Хорошо б кого кохати», «Ох, як трудно жити без друга на свете»³⁷, шуточную «Свинья з волком жертувала». Для большинства их можно найти более или менее близкие аналогии в украинском песенном фольклоре.

Русские песни представлены в сборниках начала XVIII века преимущественно образцами шуточного плясового жанра. Варианты шутливой прибауточной песенки «Сидит сова на печи», слова которой приведены в титовском сборнике 1724 года, мы находим в сборниках ГИМ, № 2473, ГИМ, № 2929, относящихся к 40-м годам. Во многие рукописные и печатные сборники конца столетия вошла плясовая песня «Ходила младешенька по борочку», одним из ранних вариантов которой является «Ходила младешенька по песочку» из сборника ГИМ, № 316. Начальные строки текста подверглись в позднейшем варианте незначительному изменению, в дальнейшем расхождения более существенны. Напев сохраняет свою ритмическую основу, но изменяется мелодический рисунок (пример 59 а, б)³⁸.

В середине XVIII века число украинских песен в рукописных сборниках сокращается, но некоторые из них оставались популярными до конца столетия. Кроме «Ишов казак з України», о кото-

³⁶ Ср. этот напев с началом песни «Чего ж вода каламутна», в которой аналогичная мелодическая структура дается в тонико-доминантовом соотношении (190, 280).

³⁷ Эта песня встречается и в других рукописных сборниках XVIII века.

³⁸ Позднейший вариант приводится по сборнику Трутовского. Тот же вариант дан у Львова — Прача с несколько измененной фактурой фортепианного сопровождения.

рой уже говорилось выше, к таким песням следует отнести «Чи яж кому виноват, за що я погибаю» — о судьбе обездоленного, гонимого бедняка, выброшенного за борт жизни, шуточные плясовые «Ах, под вишнею, под черешнею», «Ой, послала мене мати зеленого жита жати»³⁹.

Во многих рукописных сборниках мы находим шуточную песню «Щиголь тугу мает»⁴⁰. В украинском фольклоре есть ряд близких по содержанию текста, но мелодически не сходных с ней песен о том, как щиголь (щегол) женился на синице (см.: 190, 166—169). В основе данного варианта лежит попевка плясового типа, которая была широко распространена в русской бытовой песне XVIII века и принадлежала к числу «странствующих» мелодических оборотов, соединявшихся с разными текстами (см. пример 56)⁴¹.

На тот же слегка видоизмененный напев была распета юмористическая народная песня «Приказал боровик сам большой полковник» (ГИМ, 2473, II отдел, № 53). Некоторые исследователи усматривают в ней иносказательно выраженную связь с событиями пугачевского движения. Сатирическая антидворянская направленность песни яснее выражена в другом ее варианте, записанном уже в конце XIX века, где «мухоморам-сенаторам», «маслянкам — придворным служанкам» и тонконогим опенкам (столичным щеголям) противопоставлены «дружные ребята» — грузди, которые одни соглашаются идти на войну (см.: 165, 72—74; 66, 9). В той среде, где сложился репертуар рукописных сборников, социальная острота песни была смягчена, и она приобрела невинный шуточный характер.

С народной плясовой песней сближается стилистически и известная по ряду сборников «Ох, матушка, жениха, жениха»⁴². Позднеев называет ее «одним из шедевров книжной песни XVIII в.» (141, 92). Независимо от того, является ли эта песня «сочиненной» или городской фольклорной, она отличается ярко выраженным народным характером. Ритмическая структура ее напева типична для многих плясовых песен: четыре фразы, совпадающие со строками стихотворного текста, группируются по принципу а а b b. В сущности, все они являются вариантами одной ритмической фигуры и завершаются одинаковым оборотом. Простав-

³⁹ Особый вариант этой песни с текстом откровенно эротического характера и с напевом, близким популярной украинской песне «Ой за гаем, гаем», приведен в сборнике ГИМ, № 3134.

⁴⁰ ГИМ, № 2473; ГИМ, № 2929; ГИМ, № 3134 и др.

⁴¹ Различные случаи использования «попевки Щиголя» прослеживает Т. Н. Ливанова (96, I, 496—497). Ритмически родственны ей напевы песен из сборника Львова — Прача «Уж как по мосту, мосточку», «За речушкой яр хмель», «По улице мостовой» и др. В первом построении святочной песни «Маки, маки, макочки» из второго издания сборника буквально воспроизведена та же попевка.

⁴² С небольшими различиями мелодического рисунка эта песня представлена в сборниках ГИМ, № 2473; ГИМ, № 2929; ГИМ, № 3134. В более позднем сборнике ГИМ, собр. Барсова 2436 слова ее подписаны под песней на текст Сумарокова «Не грусти, мой свет», напев которой представляет собой вариант той же мелодии.

ленное при ключе обозначение размера alla breve не вполне точно. На самом деле напев подразделяется на двухчетвертные такты, объединяемые в группы по три такта⁴³ (пример 60).

К тому же роду песен в народном духе следует отнести такие, как «Белая голубонька, красная девонька», «Два каплуна хоро-бруна жито молотили», «Замочить колос, заварить пиво», «За рекою, за быстрою», «Сидит сова на печи» и некоторые другие.

Количество подлинных народных песен в сборниках первой половины XVIII века невелико, причем все или почти все они относятся к одному жанру «скорых» плясовых. Более широко и разнообразно представлена народная песня в рукописных сборниках только начиная с 60-х годов.

В некоторых сборниках второй половины XVIII века она занимает большое, а иногда и преобладающее место. Так, в сборнике ГБЛ, ф. 354, № 213 Позднеев насчитывает около 70 песен, которые можно считать народными. Значительное место занимают народные песни в сборнике А. П. Микулиной, описанном Пыпиным еще в середине прошлого века (156), «Казанском песеннике», о котором сообщил Н. М. Петровский (137), сборнике ГПБ, Q XIV, № 28, составленном в 1766 году, «Собрании русских песен от 1767 года» (ГПБ, Q XIV, № 98), принадлежавшем некоему адъютанту Ивану Семенову⁴⁴, сборнике ГБЛ, ф. 178, № 10438 и др. За немногочисленными исключениями записи народных песен в этих сборниках были новыми и ранее неизвестными. В жанровом отношении они достаточно разнообразны; наряду с плясовыми и хороводными мы находим образцы лирически-протяжной, исторической, молодецкой бунтарской песни. Многие из них вошли затем в печатные сборники Трутовского и Львова—Прача.

Народные песни не выделялись в рукописных сборниках в самостоятельный раздел и давались вперемешку с песнями «книжного» характера. Такое же смешение демонстрируют и печатные издания того времени, содержащие тексты народных песен: «Российская универсальная грамматика или всеобщее писмословие» Н. Г. Курганова (1767) и «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова (4 части, 1770—1773). По-видимому, это объясняется тем, что как составители рукописных сборников, так и авторы названных изданий не преследовали каких-либо научных целей, а стремились просто собрать и объединить бытующие в их среде песни. Курганов придерживается жанровой классификации, уже установившейся в рукописных сборниках. В приложении к его книге под рубрикой «Светские песни, или Дело от безделья» он помещает и образцы песенной лирики сумароковской школы, и народные песни на сюжеты бытового и исторического характера.

⁴³ Такая группировка встречается во многих плясовых песнях из сборника Львова—Прача: «Во поле береза стояла», «Из-под камешка, из-под белова», «Ельник мой, ельник», «За речушкой яр хмель», а также в хороводной «А мы просу сеяли» и др.

⁴⁴ См. описание этого сборника в кн.: 77, 142—145.

Все названные сборники 60-х годов содержали только тексты народных песен. Значит ли это, что они предназначались лишь для чтения, а не для пения по ним, или мелодии песен не записывались потому, что они были у всех «на слуху» и фиксировать их не было надобности, — решить трудно. Какова бы ни была причина, но нотные записи народных песен появляются в рукописных сборниках только в последнем двадцатилетии XVIII века, то есть уже после выхода в свет трех частей «Собрания русских простых песен с нотами» Трутовского (1776—1779)⁴⁵.

Этот факт необходимо учитывать для правильного решения вопроса об отношении между рукописными и печатными песенниками. Существовала точка зрения, что составители печатных сборников народной песни черпали свой материал из рукописных песенников (см., например: 65, 60). Но могли иметь место и обратные случаи, когда песни переписывались любителями из печатных изданий в альбомы или тетради, служившие для домашнего употребления. Подобным способом распространялись в то время не только песни, но и другие произведения, что было вызвано дороговизной печатных нот и небольшими тиражами, в которых они выпускались. Между записями народных песен в рукописных сборниках и печатными собраниями Трутовского и Львова—Прача несомненно существовала связь, но не такая прямая и непосредственная, как это иногда утверждалось.

Самый состав песен в них совпадает только частично. Возьмем для сравнения два рукописных сборника, в которых народной песне отведено относительно большое место: ГПБ, Q XIV, № 150 и ГИМ, собр. Барсова 2436⁴⁶. Оба сборника можно отнести предположительно к 80-м годам. В общей сложности они содержат около 30 собственно народных песен. Это вдвое меньше, чем в трех частях «Собрания» Трутовского, изданных до 1780 года (по 20 в каждой части). В то же время в рукописных сборниках мы находим ряд песен, не представленных у Трутовского. Некоторые из них были включены в «Собрание народных русских песен» Львова—Прача, вышедшее в 1790 году («Ельник мой ельник», «Ох реченька, реченька», «Ах талан ен мой, талан», «Как на матушке на Неве реке»). В «Песеннике» И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара (1797—1798) напечатаны «Чарочки по столу похаживали» и украинская «Да орал мужик при дорозе». Что касается песен, общих для рукописных и для печатных сборников, то они, как правило, даются в разных словесных и музыкальных вариантах. Так, одна из популярнейших песен того времени «Как

⁴⁵ Часть 4-я этого «Собрания» вышла, как известно, только в 1795 году и поэтому не принимается нами во внимание.

⁴⁶ Сборник Барсова состоит из двух разделов: «Каиты» и «Песни»; к первому отнесены преимущественно лирические и бытовые песни «искусственного» происхождения, ко второму — народные песни. Однако это деление не проведено с достаточной последовательностью, число подлинных народных песен во втором разделе сравнительно невелико, основное место и здесь занимают образцы книжной песенной лирики.

у нашева широкова двора» почти во всех рукописных сборниках фигурирует со словами «Кабы знала, кабы ведала, мой свет»⁴⁷, различия вариантного порядка есть и в напеве. Коренному жанровому и выразительному переосмыслению подвергается песня «По горам, по горам, и я по горам ходила». В рукописных песенниках она представлена как веселая, задорная плясовая с острым, «подхлестывающим» ритмом⁴⁸. Весь напев построен на слегка варьированном повторении одной короткой попежки (пример 61).

У Трутовского при известной ритмической общности мелодический рисунок напева приобретает широту и распевность, свойственные лирическому песенному жанру⁴⁹.

Показательно также сравнение рукописного и печатного вариантов песни «Ивушка, ивушка зеленая моя», которая пользовалась в конце XVIII века очень широкой популярностью и представлена почти во всех сборниках. В рукописных песенниках она приводится с мелодически малоподвижным напевом, лишенным свободы и широты развития (пример 62). Вариант Трутовского сохраняет главным образом ритмическую связь с ним, но отличается гораздо большей распевностью: рисунок мелодии шире и разнообразнее, богаче ладовая основа, содержащая элементы ладовой переменности⁵⁰.

Составители рукописных сборников не стремились сравнивать и критически оценивать разные песенные варианты, выбирая среди них лучшие, наиболее достоверные и художественно совершенные, как поступал Трутовский. Поэтому в сборники могли попадать случайные, нехарактерные варианты, которые не закреплялись в бытушем репертуаре, быстро забываясь и исчезая из обихода. С этой точки зрения словесные записи народных песен в рукописных сборниках более надежны, чем нотные, в которых песня предстает большей частью довольно сильно трансформированной. Влияние традиционных вкусов и представлений той среды, в которой продолжала бытовать «книжная песня», сказывалось не только на типе фактуры, приемах голосоведения и гармонизации, но нередко и на воспроизведении самих напевов.

Особую группу составляют песни морализующего или обличительного характера на бытовые темы: о подьячих, о монастырской жизни, о бедности, о пьянстве и т. д. В «Грамматике» Курганова две песни из этой группы («Всякому изрядно деньги та иметь» и «О! как очень трудно, кто пьет вино нерассудно») помещены в разделе «Псалмы или духовные песни», хотя и по содержанию и в стилистическом отношении они имеют мало общего

⁴⁷ Текст печатных собраний мы находим только в сборнике адъютанта Семенова: ГИБ, Q XIV, № 98.

⁴⁸ Авторство этой песни приписывалось М. Л. Нарышкиной.

⁴⁹ См.: 187, 53. В «Собрании» Львова — Прача песня отнесена к разделу протяжных, при этом сохранен вариант Трутовского, данный с небольшими коррективами.

⁵⁰ Вариант Трутовского сохраняется и у Львова — Прача, где эта песня помещена в разделе протяжных.

с религиозной псалмой. Несмотря на явно книжное происхождение, подобного рода песни по своему складу приближаются к народным или «искусственным», сочиненным в народном духе. Все они связаны между собой не только тематическим родством, но и общностью приемов изложения. Одни и те же речевые обороты варьируются в разных песнях, иногда с простой заменой отдельных слов: «Всякому изрядно деньги та иметь» — «Всякому зла мука денег не иметь»; «Всякому зла мука в подьячих те жить» — «Всякому зла мука в монастыре жить»⁵¹. Задорный плясовой напев, на который исполнялись все эти песни, подчеркивает иронический характер текста (пример 63).

По такому же парному принципу соотносятся между собой две «чернецкие» песни: «Ты проходишь, мой любезный, мимо кельи, где живет несчастна старица в мученьи» и «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи, где чернец бедняк терпит горки мученья». Вторая из них в особом варианте вошла во второе издание сборника Львова—Прача («Как проходит дорогая мимо кельи, мимо кельи, где чернец бедняк горюет») и трактована здесь как протяжная. Соответственно этому изменен характер напева, приобретающего плавные, спокойные мелодические очертания, ряд изменений внесен и в словесный текст.

Рукописные песенники обслуживали художественные потребности весьма широкого и разнообразного по составу среднего круга, включавшего и купечество, и духовенство — «черное» и «белое», и различные элементы (писцы, подьячие и т. д.), и значительную часть дворянского сословия. Как в быту, так и в культуре, в образе мыслей этих социальных групп сохранялось еще многое от старой допетровской Руси. Отсюда пестрота образного содержания и стилистическая разнородность репертуара рукописных сборников: старое и новое, консервативное и передовое соединялись в них нередко самым причудливым образом. С развитием «высокой» поэзии и профессиональных форм светского музыкального искусства многое из этого репертуара утрачивало свое значение и забывалось. Но без внимательного изучения рукописной песни во всех ее разновидностях нельзя понять все своеобразие путей развития русской музыкальной культуры в XVIII веке.

⁵¹ В сборнике ГИМ, собр. Барсова 2436 представлены все перечисленные песни, кроме последней — «Всякому зла мука в монастыре жить», которая имеется в сборнике ГПБ, Q XIV, № 150.

РАЗВИТИЕ ЖАНРА «РОССИЙСКОЙ ПЕСНИ»

1.

Вокальная камерная музыка второй половины XVIII века вплоть до недавнего времени привлекала внимание исследователей сравнительно редко. В русском дореволюционном музыковедении, за исключением трудов Н. Ф. Финдейзена, она отражения почти не нашла. В трудах же советских историков, по существу впервые открывших богатейшее наследие русской музыки XVIII века, этот скромный бытовой жанр на первых порах был естественно заслонен более широким, многообразным искусством оперы. К тому же изучение ранних форм романсовой лирики в значительной мере тормозил установившийся в литературоведении взгляд, согласно которому книжная песенная поэзия XVIII столетия, в отличие от песни народной, считалась явлением целиком подражательным, бледным, искусственно занесенным на русскую почву.

В аспекте музыкальном лирическая песня-романс почти не изучалась — и это вопреки тому общеизвестному факту, что самый жанр песни не мыслился поэтами в отрыве от музыки. И только объединенными усилиями советских ученых — историков литературы и музыки — справедливость в отношении песенной лирики была восстановлена. В трудах Н. Ф. Финдейзена (194), Б. В. Асафьева (12; 13), а затем Т. Н. Ливановой (95; 96), Ю. В. Келдыша (77) и других авторов эта область музыкального творчества вновь неожиданно обнаружила свою подлинную художественную ценность и обрела подлинно научное освещение.

Работам музыковедов-историков сопутствовали литературоведческие исследования, в которых песенный жанр постепенно завоевывал все большее место. В трудах И. Н. Розанова, Г. А. Гукковского, П. Н. Беркова, Д. Д. Благого, А. В. Западова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана лирическая песня рассматривается далеко не с прежних позиций «подражательности». Теперь она привлекает историка литературы как жанр наиболее широкого, массового распространения, получающий непосредственный отклик в сердцах людей, как жанр простого, непритязательного искусства, тяготеющий к «низкому» стилю, а потому способный активно влиять на весь ход развития и обновления русского литературного языка. Так, исследуя параллельно песню литературную и песню музыкальную, советские ученые протягивают друг другу руки

в последовательном изучении этой интереснейшей области русской культурно-художественной жизни XVIII столетия.

Именно как целостное культурно-художественное явление, при том явление непрерывно развивающееся, лирическая песня данной эпохи может в наибольшей степени заинтересовать современного историка музыки. И сила, и слабость этого жанра — в его полупрофессиональном характере, его широком бытовании. К сочинению песен были причастны и неопытные дилетанты, и крупные мастера. Песенная лирика XVIII века в большей своей части анонима. Представленная в сотнях старинных рукописей — альбомов и тетрадей, она лишь в редких случаях дает основание судить об индивидуальном стиле композитора; далеко не всегда можно определить и авторов текста. Все это заставляло Асафьева в свое время называть ее «таинственной» и «полной загадок». Но как показатель общественных вкусов, как жанр, чутко реагирующий на новые веяния литературно-художественной и даже общественной жизни, она несомненно заслуживает самого пристального внимания. И если лучшие образцы раннего романса XVIII века сейчас уже в достаточной мере изучены, то общая проблематика жанра находится пока еще в стадии разработки.

Рассматривая вокальную лирику XVIII века в общем историческом аспекте, следует наметить несколько основных проблем ее изучения:

- 1) генезис и эволюция камерной лирической песни, периодизация жанра;
- 2) песня и стилистические литературные направления эпохи; ведущие поэты-песенники;
- 3) кристаллизация песенных жанров, вопросы взаимодействия русского и общеевропейского стиля в этом процессе;
- 4) постепенное проявление в этом жанре творческой индивидуальности композиторов; первые мастера камерной вокальной лирики.

Начать следует, думается, с терминологических определений. В отношении вокальной камерной музыки русская терминология XVIII века очень неустойчива. Кант, ария, песня, «российская песня», и наконец, романс — вот те многочисленные термины, которыми обозначались тогда лирические произведения для голоса с аккомпанементом и без него. Любопытно, что данная терминология отразила не только историческую эволюцию жанра, но и его национальную природу. На основе кантов и псалмов возникла светская «книжная песня» привычного трехголосного склада, а затем сольная песня с сопровождением. Одновременно наметилась дифференциация национальных истоков. Так, название «ария» в первой половине века обозначало, в отличие от канта, песню с инструментальным аккомпанементом, связанную с западноевропейской традицией, с ритмикой бытового танца. Появившееся к 70-м годам название «российская песня» сразу же уточнило национальную принадлежность жанра: песня на русский поэтический текст. Одновременно появлялись произведения русских

композиторов на иностранные тексты, носившие соответственные обозначения «*canzone italiane*» или «*chansons françaises*». И лишь в последние два десятилетия, в очень редких случаях, встречается в литературе термин «романс», заимствованный из французского обихода и относившийся первоначально только к произведениям на французском языке (романсы Бортнянского и Козловского). В целом все эти названия характеризуют тот общий поток вокальной лирики, который зачинался и протекал в русле русской профессиональной поэзии, на почве литературных профессиональных традиций. В канте, а затем в жанре «русской песни» формировались художественные принципы русского романса, хотя окончательная кристаллизация этого жанра относится уже к позднейшей эпохе. Вполне правомерным представляется в этом смысле термин «художественная песня», впервые примененный в нашей литературе Н. Ф. Финдейзенем (194) и как бы обобщающий весь исторический процесс формирования романсовой лирики. Общеупотребительный в зарубежной литературе («*Kunstlied*»), он с достаточной определенностью характеризует все песенные жанры, связанные не с фольклорной, устной, а с профессиональной, письменной традицией. В такой же мере применимо здесь было бы и понятие «камерная песня», по аналогии с термином «камерная инструментальная музыка». Сложившееся представление о камерном исполнительстве, как нам кажется, полностью ассоциируется с тем жанром раннего романса с сопровождением — романса, уже отделившегося от кантовой лирики, который и составляет предмет исследования в настоящей главе.

2.

История «русской песни» теснейшим образом связана с той колоссальной эволюцией, какую претерпела русская поэзия, да и весь русский литературный язык в целом, на протяжении XVIII века. Петровская эпоха, утвердившая победу новой, светской идеологии, дала первый толчок к развитию лирики поэтической и музыкальной, к открытому выявлению свободного, непосредственного, личного человеческого чувства. Отсюда и первые образцы любовно-лирической песни, пока еще связанной с кантовой традицией, и первые опыты «галантной» любовной поэзии.

Период классицизма, отмеченный именами Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова, породил уже ясно определившийся новый жанр камерной песни с сопровождением, дошедший до нас в первом авторском песенном сборнике — «Между делом безделье, или Собрание разных песен» Г. Н. Теплова (1759).

И наконец, последнее десятилетие XVIII века — пора расцвета сентиментализма в поэзии, эпоха Карамзина и Дмитриева впервые выдвинула нескольких даровитых мастеров раннего романса, проявивших в этой области черты яркой индивидуальности — своего творческого почерка и своего творческого лица.

Общая периодизация ранней вокальной лирики, таким образом, естественно совпадает с общепринятой периодизацией истории русской литературы — разумеется, с тем различием, что новые музыкальные тенденции, по сравнению с новациями литературными, возникали несколько позже, давая свои всходы на уже подготовленной, разработанной почве.

Рассматривая камерную песню XVIII века как синтетический, музыкально-поэтический жанр, следует иметь в виду также и социально-бытовой аспект ее изучения. Начиная с ее зарождения и вплоть до первого расцвета в творчестве таких одаренных композиторов, как Дубянский и Козловский, песня была живым свидетельством нравов и духовных запросов русского общества, постепенно распространяя свое влияние на все более широкие его слои. Просветительская идеология XVIII века открыла новую сферу человеческой жизни — область личных переживаний. Освобожденная от гнета средневекового аскетизма, лирическая поэзия XVIII столетия заставила русских людей заговорить языком сердца. «Страсть любовная, до того почти в грубых нравах незнаемая, начала чувствительными сердцами овладевать», — писал о нравах петровской эпохи мемуарист князь Щербатов (цит. по: 25, 59). Любовная лирика, составляющая основное содержание «российских песен» XVIII века, при всей ее кажущейся условности, отражала процесс духовного перерождения русского человека, уже свободного от прежних представлений о «греховности» личного чувства. Вначале распространенная лишь в узком кругу просвещенного дворянства, любовно-лирическая песня становится все более демократичной к концу века, испытывая заметное воздействие устной народной традиции — особенно городского фольклора, в котором «поэзия сердца» всегда играла огромную, во многом определяющую роль.

Одной из сложных и далеко еще не решенных задач музыковедения является изучение вокальной лирики светского типа, развивающейся в первой трети XVIII века. Время, которое многие историки называют «эпохой предклассицизма», время Прокоповича, Кантемира и молодого Тредиаковского, не дает еще полного представления о том, какой была светская лирическая песня в этот период. Преобладающей формой вокальной бытовой музыки по-прежнему остается традиционная песня трехголосного склада — жанр, выходящий за пределы настоящего очерка и уже рассмотренный в предшествующей главе. Петровская эпоха не оставила нам ни одного образца песни с инструментальным сопровождением. Единственным источником сведений о ней остается литература начала XVIII века, в том числе мемуарные материалы, повести, поэтическое творчество... Невольно возникает вопрос: а существовал ли в действительности этот прообраз русского романса уже в ту отдаленную эпоху?

Тщательное изучение литературных и музыкальных материалов позволяет ответить утвердительно на этот вопрос. О существовании песен с сопровождением говорит прежде всего эволюция

канта, подробно освещенная в музыковедческих трудах. Великолепные образцы светских кантов, опубликованные Т. Н. Ливановой и Ю. В. Келдышем, дают яркое свидетельство новой жизни этого жанра, испытавшего уже в начале века воздействие общеевропейского инструментального стиля. Особой популярностью пользовались в то время так называемые «песни на миновет» или «на голос миновета» с их ярко выраженной трехдольностью ритма и четкой «инструментальной» поступью басового голоса. Приведем в качестве примеров ценные образцы, опубликованные Т. Н. Ливановой в приложении к первому тому ее труда «Русская музыкальная культура XVIII века» (№ 1, 2, 32 на слова Третьяковского, 51 — на текст, приписываемый Сумарокову). А в интереснейшем канте «Покинь, амур, играти», процитированном Ю. В. Келдышем (77, 189), уже ощущается и художественная трактовка светской любовной песни, и мастерство неизвестного композитора, сумевшего передать в этой незатейливой музыке легкость и грацию анакреонтических стихов¹.

Весь музыкально-поэтический строй светской танцевальной песни неопровержимо свидетельствует о существовании, наряду с ним, другого, смежного песенного жанра, неоднократно упоминаемого в литературе, — жанра арии.

Под этим названием подразумевалось в то время вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением, а иногда и просто инструментальная пьеса (указание «играет музыка арию»). Сольные арии любовно-лирического характера в изобилии встречаются в текстах пьес петровской эпохи. Таковы, например, пьесы из репертуара театра Кунста — «Акт комедийный о Калеандре и Неонилде», «Честный изменник, или Фредерикофон Поплей» и другие. Об архаическом характере этой любовной лирики можно судить по текстам арий, опубликованным В. Н. Петцем, Н. С. Тихонравовым и другими литературоведами.

Достаточно подробно говорится об этом новом типе музицирования и в авантюрных повестях петровского времени. В «Истории о российском матросе Василии Корнотском» герой не только поет и слагает стихи, но и владеет искусством игры на арфе: «Василей, взяв арфу, начал жалобную играть и петь арию:

Ах, дражайшая, всего света милейшая, как ты пребываешь,
А своего милейшего друга в свете жива, зрети не чаешь!..

Слышав же королева играющая на арфе и поюще к ней арию, тот час повеле карете стати и разумела, что ее верный друг Василей жив, повеле спросити: кто играет».

Еще более обильно представлены тексты арий в «Повести об Александре, российском дворянине». Неизвестный автор повести включил сюда целых семь арий, причем их поэтический склад, основанный на коротких силлабических стихах, указывает на

¹ Как правильно отмечает исследователь, это стихотворение является чрезвычайно близким вариантом известной песенки на слова Третьяковского «Покинь. Купидо, стрель».

автора под заглавием «Ария или менуэт». Изящная музыка менуэта (в репризной двухчастной форме) записана двухголосно; верхний голос изложен в сопрановом ключе, нижний — в басовом (пример 64). Между двумя голосами — мелодией и басом помещен традиционный «хвалебный» текст стихотворения на немецком языке. Внизу, под нотами текст напечатан отдельно, на немецком и русском языках. Б. Л. Вольман считает это произведение одним из ярких образцов камерной песни первой половины XVIII века и отмечает, что обнаружение его записи подтверждает правильность предположений, высказанных ранее автором настоящей главы (38, 33).

Итак, два основных источника питали «российскую песню» к моменту ее зарождения в середине XVIII века: лирическая песня старой кантовой традиции и танцевальная инструментальная музыка западноевропейского образца. Объединившись первоначально в своеобразном жанре арии, они дали толчок развитию более самостоятельного и перспективного жанра камерной песни, пышно расцветшего уже во второй половине века.

3.

1759 год ознаменовался выходом в свет первого печатного нотного сборника «российских песен» — «Собрания разных песен» Теплова. Эта дата прокладывает грань между двумя периодами развития камерной песни — предысторией и собственно историей жанра.

Формирование «российской песни» хронологически совпадает с мощным подъемом русской поэзии, с эпохой утверждения литературного классицизма.

Вопрос о взаимодействии поэзии и музыки в вокальной лирике XVIII века неоднократно затрагивался в музыковедческих трудах советских исследователей — Т. Н. Ливановой (96), В. А. Васинной-Гроссман (34). Ставится он на материале русских народных песен XVIII века и многими советскими фольклористами.

При всем различии масштабов исследования и творческого подхода к данной проблеме, эти труды имели одну общую черту: выяснение той важной, оплодотворяющей роли, какую сыграла песня в развитии русской поэзии. Именно анализ самой музыки, песенной мелодики и ритмики помог исследователям многое усенить в сложном процессе становления классической русской поэтической речи, в процессе тонизации русского стиха. Отнюдь не снижая огромной ценности тех работ, которые велись в этом плане виднейшими советскими литературоведами (Б. В. Томашевским, С. М. Бонди, Г. А. Гуковским, Л. И. Тимофеевым и многими другими авторами), следует все же признать, что вне изучения подлинных материалов вокальной музыки картина развития русской системы стихосложения будет неполной.

С достаточной полнотой проблема соотношения поэзии и музыки рассматривалась в предыдущей главе. Возвращаясь к вопросу

о поэтической реформе в середине XVIII столетия, по праву оценивая этот период как этап зарождения новой песенной лирики, следует вновь подчеркнуть особую роль в этом процессе, принадлежащую крупнейшему русскому поэту того времени Сумарокову. Если поэзия Тредиаковского к этому времени оказалась в немалой степени архаичной, если отдельные образцы песенной лирики в творчестве Ломоносова были эпизодическим явлением, то для Сумарокова песня становится едва ли не основным жанром, в котором он выразил всю полноту своего редкого лирического дарования и все свое тонкое ощущение музыки стиха.

Современное литературоведение признает огромные заслуги Сумарокова именно как мастера песенного жанра. Все более ярко, определенно вырисовывается в наши дни его облик поэта-лирика, сумевшего придать русской поэзии глубокие психологические черты. Не выходя за пределы строгой, рационалистической эстетики классицизма, Сумароков сумел в своей лирической поэзии, и особенно в песне, раскрыть живую трепетность душевных переживаний. Эти особые качества «рационалистического психологизма» вдумчиво отмечает И. З. Серман (173). «Жанром, в котором Сумарокову удалось сказать свое, новое слово в русской поэзии 1740-х годов, была песня, — пишет советский исследователь. — Он мог это сделать потому, что именно его собственными усилиями, его поэтической „работой“ русская „книжная“ песня была совершенно перестроена, превращена в жанр литературный... Новаторство Сумарокова в этом виде поэзии проявлялось и в его „сюжетике“, и в стиле, и в разработке стиховой формы, но все это было подчинено одной общей задаче — выразить в песне новое человеческое содержание». Анализируя далее тематику и психологический строй любовной лирики Сумарокова, тот же автор замечает: «Песня у Сумарокова как бы перерастает рамки своего жанра и становится своеобразным драматическим сгустком, свернутой драматической ситуацией, даже с некоторым подобием пунктирно намеченного драматического сюжета» (173, 23).

Действительно: темы прощания, разлуки, одиночества или страстных признаний в лучших стихотворениях Сумарокова разработаны с большим драматургическим мастерством и психологической чуткостью, позволяющей угадывать в каждом из них весь ход развития личной драмы лирического героя. Уже не проявление «галантности», а подлинная природа человеческих чувств раскрывается в таких его песнях, как «Тщетно я скрываю сердца скорби люты», «Не плачь так много, дорогая», «Прости, мой свет, в последний раз».

Неоспоримым является новаторство Сумарокова в области поэтической лексики и стиховой формы. Тяжелую архаику предклассицистских стихов он стремится заменить более гибким и легким стилем поэтической речи. В своих известных трактатах «Наставление хотящим быти писателям» и «Эпистола о стихотворстве» он выступает против излишней выпренности, приподнятости, книжной «учености» раннего классицизма.

Декларированная в этих трудах забота о музыкальности стиха отчетливо выступает на первый план в «российских песнях» Сумарокова и свидетельствует об их прямом назначении: звучать не в отрыве от музыки, а с «голосами», то есть в живом вокальном исполнении. Страстно любивший музыку, оперу, вокальное искусство, он должен был заранее слышать свои песни в определенном музыкальном ритме, а может быть, и создавать их на уже готовую мелодию. Все это делало песенную поэзию Сумарокова неисчерпаемым источником для композиторов-профессионалов и дилетантов. Вплоть до конца XVIII века ее воздействие не ослабевало в русском быту. Стихами Сумарокова обильно наполнены все популярные текстовые песенники, все музыкальные журналы и альманахи второй половины века, наглядно демонстрирующие процесс перехода от канта к «российской песне». Поэзия Сумарокова дала мощный толчок к зарождению романсовой лирики — в широком смысле этого слова. На ее почве, уже в конце века, выросло творчество поэтов-сентименталистов Дмитриева и Нелединского-Мелецкого; ее влиянием в значительной мере питался вокальный стиль видного композитора предромантической эпохи О. А. Козловского. И если один из виднейших советских литературоведов Г. А. Гуковский назвал песни Сумарокова «лабораторией русского стиха» (70, III, 416), то с тем же правом этот эпитет можно отнести и к раннему русскому романсу.

Как же отразились в музыке литературные завоевания эпохи русского классицизма и как откликнулись музыканты того времени на призыв Сумарокова создавать «простую и ясную» песенную поэзию?

Русская музыка середины XVIII века еще не обладала для этого нужными профессиональными традициями, необходимым опытом освоения музыкальных форм. Рассматривая многочисленные образцы сумароковских песен, сохранившихся в ранних рукописных сборниках, мы сразу же замечаем несоответствие кантового стиля новым литературным исканиям. Совсем еще не сложившимся был в то время и камерный жанр песни-арии, песни с инструментальным сопровождением: в этой области, как уже сказано, можно отметить лишь первые робкие попытки.

И все же именно эта эпоха выдвинула в истории русской музыкальной культуры первого известного нам автора песен с сопровождением, возникших под явным влиянием сумароковского стиля: Григория Николаевича Теплова (1711—1779).

Сборник Теплова «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» дошел до нашего времени в издании 1759 года, напечатанном в типографии Академии наук почти анонимно, с инициалами «Г. Т.» (по некоторым сведениям это издание было уже вторым). Автор этих песен Г. Н. Теплов — видный сановник, сенатор, член Академии наук, был хорошо известен в Петербурге как композитор-любитель,

скрипач, клавесинист и певец, владевший, по словам современников, «хорошей итальянской манерой пения». В 1743—1746 годах он посетил различные города Западной Европы, путешествовал по Германии, Франции, Италии. Знакомство с зарубежной музыкальной культурой помогло ему овладеть основными жанрами бытовой камерной музыки, практически освоить искусство гармонизации мелодии по методу цифрованного баса (генерал-баса). В России он был, по свидетельству Я. Штелина, неизменным участником камерных придворных концертов и посетителем оперных спектаклей, хорошо знал итальянскую оперу и был несомненно знаком с придворными композиторами того времени — Арайей, Манфредини, Галуппи.

В своих песнях Теплов ориентировался отчасти на итальянский оперный стиль (недаром Штелин назвал их «трогательными ариями») отчасти на бытовую музыку западного образца, связанную со знакомыми ритмами танца, с плавным движением менуэта. Стремление освоить этот «галантный стиль» особенно наглядно проявляется у него в обилии украшений (*agrèments*, как называли их в эпоху французских клавесинистов), чувствительных задержаний, в чисто инструментальном характере басового голоса, вполне самостоятельного и образующего гармоническую основу песни. И в этом отношении любопытно сопоставить композиционные приемы Теплова с отдельными образцами из французских или немецких бытовых сборников, изданных в то же время (примеры 65—68).

Но несмотря на явные признаки подражания «европейской моде», песни Теплова отнюдь не лишены национальных корней. Об этом свидетельствуют и характерные «кантовые» приемы голосоведения, с параллельным движением в терцию в двух верхних голосах, и самый тип изложения в виде трехголосной партитуры, и — что особенно важно — подлинно русские песенные интонации, заметно пробивающиеся сквозь слой галантного, куртуазного стиля. Напомним начальные обороты песни № 1 с характерной трихордной попевкой (мелодический ход V—I—VI), песни № 7, где русская плясовая попевка как бы замаскирована медленным темпом, и песни № 10 («К тому ли я тобой пленилась») — одной из наиболее популярных в сборнике, прямо напоминающей известные образцы русского городского фольклора в собраниях Трутовского и Прача (пример 69 а, б, в).

Опираясь на привычные обороты западной танцевальной музыки, русский композитор явно стремится придать им более плавный, распевный характер. Путем своеобразного «растягивания» инструментальных формул, замедления темпа или несимметричного строения периодов он преодолевает моторность бытового танца. Встречаются у него и некоторые элементы имитационной полифонии в двух верхних голосах. Они свидетельствуют о том, что песни Теплова могли исполняться не только соло, но и в виде дуэта с клавирным сопровождением.

Все эти признаки ярко характеризуют тепловский сборник как

сочинение переходного стиля, в котором старое уживается с новым, старая песенная традиция — с новой изысканной «манерой» западноевропейской песни-танца.

Интересен и подход к тексту. Теплов берет за основу стихотворения Сумарокова и близких к нему поэтов (И. П. Елагин, Н. А. Бекетов и другие), отдавая дань общему увлечению любовной лирикой. Однако он не столько стремится отобразить содержание текста в его конкретном, словесном выражении (до этого еще не поднялась русская вокальная музыка той поры), сколько уловить поэтическую форму в целом. В композиционном отношении песни Теплова, как правило, соответствуют поэтической структуре выбранных им стихотворений. Среди 17-ти песен его сборника большинство сочинено в куплетной, строфической форме, причем каждый куплет сохраняет характерную для сумароковского стиля двухчастную структуру строфы. К этому типу относятся песни № 1, 2, 3, 4, 8, 13, 14, 15, 17. Строгое ладотональное соотношение двух периодов внутри двухчастной формы, с модуляцией из основной тональности в строй доминанты и с последующим возвращением к тонике, делает этот «классицистский» тип композиции своеобразным эмбрионом сонатной формы.

В других случаях Теплов подчеркивает внутренний контраст, заложенный в строфе стихотворения, резкой сменой размера и темпа. Первой медленной части обычно соответствует вторая подвижная. Именно так построены песни № 7, 10, 11. А в песне № 16 («Уж прошел мой век драгой») композитор создает на основе сумароковской сложной строфы (десять стихов по схеме: 3+3+4) уже не двухчастную, а трехчастную контрастную репризную форму, в которой центральный раздел — менуэт — обрамлен скорбно-элегической медленной темой.

И наконец, совсем необычным явлением для бытовой музыки того времени нужно считать те песни, где композитор пытается охватить весь текст стихотворения, используя более сложную форму. Привлекает внимание шестая песня сборника — «Сколько грусти и мученья», построенная в виде развернутой арии *da capo*: крайние медленные ее разделы образуют двухчастную форму старосонатного типа, а средний изложен в быстром, энергичном движении жиги.

И в этой, и в некоторых других песнях Теплова сказалась несомненная одаренность композитора-любителя, его стремление передать общий эмоциональный строй «любовной лиры» Сумарокова. Господствующий в этой поэзии мрачно-любовный тон подчас находит у него искренний отклик в простой, естественно развивающейся вокальной мелодии (таковы уже отмеченные выше песни № 1, 6, 10, 16).

Но в целом до уровня лучших образцов русской поэзии того времени эта музыка, конечно, не поднялась. Теплов мыслит слишком обобщенными мелодическими формулами, «по слуху» подражая то русской песне, то плавной сицилиане, то изящному менуэту. Он не заботится об экспрессии конкретного поэтического слова;

не ставит перед собой требования правильной просодии и выразительной декламации. В ряде песен (назовем хотя бы галантный менуэт французского стиля «Мы друг друга любим») музыка, сама по себе привлекательная, даже вступает в противоречие с развитием поэтической темы.

Неудивительно, что сам Сумароков не только не считал нужным поощрить талантливого музыканта, но, наоборот, излил на него свой гнев в резком критическом отзыве, опубликованном в журнале «Трудолюбивая пчела» (1759). Песни Теплова, изданные под «непристойным титулом» и без разрешения автора, возмутили взыскательного поэта. При всей несправедливости выпадов Сумарокова причины этой суровой критики можно понять: как мастер стиха, он находил явные искажения в прочтении своих текстов, невнимание к слову и декламации. Возможно, что кое-что в музыке Теплова казалось ему слишком витиеватым, «цветистым» после привычного стиля кантов.

Конечно, современники не могли еще правильно понять исторического значения песен Теплова. Это был первый шаг на пути к жанру романса, первый известный нам образец русской вокальной камерной музыки. При всей условности в решении своей трудной задачи, Теплов наметил ту важную линию русской музыки, которая вполне ясно и определенно обозначилась только в конце века, в творчестве более крупных и более одаренных композиторов.

4.

Являясь своего рода «открытием» в истории русской музыкальной культуры, опыт Теплова все же не получил непосредственного продолжения в творческой практике. Песни его не раз перепечатывались в текстовых песенниках и в нотных изданиях, переписывались в нотных альбомах. Однако после издания сборника «Между делом безделье» прошло около 30 лет, когда в русской вокальной музыке появились новые имена, новые авторы «российских песен».

Главной причиной здесь послужила незрелость национальной композиторской школы. Овладевая профессиональными навыками, русские музыканты еще не могли в то время опираться на свою творческую традицию. Нужны были те мощные сдвиги, которые принесла с собой эпоха Просвещения, чтобы профессиональная светская музыка могла расцвести на русской почве. 50—60-е годы были пока еще временем приобщения к сложившимся нормам общеевропейской культуры, временем освоения профессиональных жанров и форм. Одной из важнейших линий этого исторического процесса была распространенная в быту камерная песня с сопровождением.

Уже на основе знакомства со сборником Теплова можно сделать вывод, насколько тесными были в то время связи едва формирующейся русской музыки с общими тенденциями западноевропейской культуры.

XVIII век повсюду в крупнейших странах Европы был временем сложения бытовой камерной песни, всеобщего увлечения этим простым, бесхитростным, «домашним» искусством. И так же как в ранних «российских песнях», в них проявлялась прямая связь с инструментальными жанрами, с живой, организующей ритмикой бытового танца.

Камерная песня этого периода, еще не превратившаяся в жанр романтической лирики, в большинстве случаев не обладала ярко выраженной вокальной спецификой. Она по преимуществу танцевальна, пронизана моторностью и предназначена как для пения, так и для игры на разных инструментах. Живой обмен между различными странами Европы вызвал поток излюбленных «интернациональных» жанров и форм. Ритмы менуэта, гавота, бурре равно употребительны как в инструментальной, так и в вокальной музыке. Широко популярными в бытовых песенных сборниках становятся итальянская сицилиана, французская брютета, испанская мореска. Усваивалась не только инструментальная фактура, но и манера варьирования. Так, например, Франсуа Куперен в своем сборнике песен, напечатанном у издателя Баллара (1711), сопровождает их вариациями (*doubles*) в цветистом инструментальном стиле с изысканными украшениями. А в популярном немецком сборнике Сперонтеса составитель в большинстве случаев просто присочинял стихи к готовым мелодиям бытовых танцев. Такой прием, получивший в XVIII веке наименование «пародии», широко применялся в вокальной музыке.

Слияние инструментальных и вокальных жанров нашло отражение и в способах записи. В популярных французских и немецких сборниках середины XVIII века можно встретить самые разнообразные типы фактуры: двухголосное изложение (голос и бас), трехголосие, подразумевающее дуэт двух голосов с аккомпанементом, запись на четырех или пяти нотных строчках — для голоса с сопровождением различных облигатных инструментов и, наконец, полное изложение песни для голоса с клавирным аккомпанементом, выписанным уже не в качестве цифрованного баса, а в виде полной клавирной партии.

Наиболее популярным вплоть до конца XVIII века оставался традиционный тип двухстрочного изложения с цифрованным *basso continuo* (иногда эта басовая партия, как и у Теплова, не имеет цифровых обозначений, а просто подразумевает гармонию).

Такие несложные песни широко пропагандировались французским издателем Балларом, обладателем «королевской привилегии» на печатание нот. Опубликованные им в первой половине XVIII века «Сборники серьезных и застольных песен» («*Recueils d'airs serieux et à boire*») дают полное представление о бытовом репертуаре того времени. Среди них — простые застольные песни без аккомпанемента, пасторали, брютеты, рондо, «нежные арии», веселые песенки-водевили. Над партией цифрованного баса нередко помещены партии других инструментов — скрипок или флейт, сопровождающих вокальную мелодию. Такой тип инстру-

ментального ансамбля чаще всего применялся в так называемых ариях, где вступлению голоса нередко предшествовала развитая инструментальная прелюдия.

Интереснейшей энциклопедией бытовых песенных жанров середины XVIII столетия является обширный музыкальный сборник, созданный великим философом века Просвещения Ж. Ж. Руссо. Это редчайшее нотное издание, подготовленное к печати друзьями писателя уже после его смерти, вышло в 1781 году в Париже под заглавием «Утешение в несчастиях моей жизни» («*Consolations des misères de ma vie*»). Сюда вошли камерные песни на слова французских и итальянских поэтов, изложенные в виде сольных произведений или дуэтов, с аккомпанементом одного или нескольких инструментов. Наряду с простейшими пасторальями и ариеттами в сборнике есть и сложные арии, с развитой инструментальной фактурой, с участием скрипки, флейты или арфы как дополнительных инструментов; иногда вокальную мелодию сопровождает струнный квартет. В целом партия голоса у Руссо не отличается сложностью. Как и его русский современник Теплов, он нередко пользуется двухголосием с терцовыми удвоениями мелодии, а иногда и приемами имитации (пример 70).

Аналогичные сборники, авторские и анонимные, выходили в Австрии и Германии. Помимо упомянутого сборника Сперонтеса «Поющая муза на Плейсе», назовем популярные нотные издания под названиями «Аугсбургское угощение» («*Augsburger Tafelconcert*», 1733—1737), «Берлинские оды и песни» («*Berlinische Ode und Lieder*, 1756—1763), «Музыкальное времяпрепровождение» («*Musicalischer Zeitvertrieb*», 1743—1751) и многие другие. Одновременно к жанру песни обращаются такие известные композиторы, как Г. Телеман и И. Маттезон, позднее — Ф. Э. Бах, И. А. Гиллер, И. Ф. Рейхардт, И. Андре, П. Шульц.

Характерно, однако, что расцвет светской песни в Германии, как и в России, начался во второй половине века. Предшествующую эпоху историки нередко называют «беспесенным временем» — «*liedlose Zeit*». Упадок песни в Германии в первой половине века вполне понятен ввиду господствующего там пиетизма, засилья религиозных настроений, враждебных по отношению к светской музыке. Неудивительно, что издатели бытовых песен, вроде Сперонтеса, первоначально вынуждены были довольствоваться главным образом иноземной продукцией — в виде французских песенок, танцев, ариетт или итальянских оперных арий.

Отмечая известную неравномерность исторического развития камерной песни, обусловленную специфическими общественными условиями в каждой стране, следует в то же время признать огромную стимулирующую роль просветительского движения в этом процессе. Эпоха 60—80-х годов принесла с собой решающие сдвиги во всех областях искусства. Победа просветительской идеологии открыла пути к развитию таких жанров, как комическая опера — глубоко демократичная в своей основе, как классическая симфония, увенчавшая длительный период становления

сонатно-симфонических форм. В области песенных жанров наглядно запечатлелся процесс демократизации камерной музыки, ее сближения с народно-бытовой традицией.

На эти новые веяния откликнулась и русская музыка. Правда, песенное творчество вплоть до конца 80-х годов по-прежнему оставалось в основном анонимным. Но сохранившиеся сборники, печатные и рукописные, со всей убедительностью показывают процесс кристаллизации различных типов романса, с присущим каждому из них интонационным и ритмическим строем. На страницах старинных альбомов можно найти и чувствительную элегию, и легкую, игривую пастораль, и традиционную танцевальную песню в характере менуэта.

По сравнению с песенным стилем Теплова характер последующих «российских песен» намного проще, доступнее. Для них типична строфическая форма с несложным строением каждого куплета, простое двухголосное изложение — мелодия и бас; отсутствует витиеватая, цветистая орнаментика. Вокальная специфика пока еще выражена неярко: в нотных журналах и сборниках 70—80-х годов можно найти немало песен, предназначенных «для пения или игры на разных инструментах». Но первые ростки романсовой, кантиленной мелодии уже пробиваются.

В числе редких нотных изданий этого переходного времени заметно выделяется анонимный песенный сборник, опубликованный в первой половине 80-х годов петербургским издателем Фридрихом Мейером под общим заглавием «Собрание наилучших российских песен». Сборник состоит из пяти тетрадей небольшого альбомного формата, по шести песен в каждой из них. Представленные в нем песни разнообразны по жанрам, вполне профессиональны по своему художественному облику. Для изучения песенной культуры XVIII века это издание представляет не меньший интерес, чем сборники Сперонтеса, Баллара и других зарубежных издателей, уже достаточно известные в западноевропейском музыковедении.

История создания «Наилучших российских песен» до сих пор мало исследована. Начать следует с даты их публикации. Титульный лист всех пяти тетрадей, украшенный изящной гравированной рамкой, имеет одно общее обозначение: «В Санктпетербурге 1781 года». Это дало основание музыковедам отнести к указанной дате публикацию всего собрания целиком. Между тем, судя по газетным объявлениям, пять тетрадей сборника Мейера выходили последовательно в течение четырех лет: первая и вторая тетради — в 1781, третья — не ранее 1782, четвертая — в 1784 и пятая, последняя — в 1785 году². Объявления об их продаже появлялись сначала в «Санкт-Петербургских ведомостях», а затем, через несколько месяцев, перепечатывались в газете «Московские ведомости»³. В 1791 году обе газеты поместили объявление о переиз-

² Установлено Е. М. Левашевым.

³ Уточнено по материалам библиографии, составленной А. М. Соколовой.

дании всех пяти тетрадей. Показательно, что при сохранении общего формата отдельные тетради были напечатаны на разной бумаге и с разными водяными знаками. Что же касается идентичности титульных листов с датой «1781 год», то ее можно объяснить техническими причинами: издатель, по-видимому, не пожелал заново гравировать уже готовый рисунок.

Уточнение датировки сборника — вопрос далеко не формальный. Оно проливает свет на многие до сих пор неясные обстоятельства, связанные со стилистическим анализом музыкального и поэтического материала. Если до настоящего времени исследователи могли относить все песни данного собрания лишь к самому раннему периоду становления русской композиторской школы, когда едва только начали появляться на сцене первые русские оперы, то теперь исторический фон представляется более широким. Первая половина 80-х годов — пора активного подъема русской музыкальной культуры, первых успехов русской комической оперы (на сцене — лучшие оперы Пашкевича: «Несчастье от кареты», «Санктпетербургский гостиный двор», «Скупой»). Растет интерес к русской народной песне, проявляющийся и в музыке, и в поэзии. Формируется литературный кружок Державина, Львова, Капниста, в котором музыка занимала далеко не последнее место: недаром в этом кругу, в среде передовых, просвещенных литераторов возник замечательный сборник народных песен, известный в истории как «сборник Прача».

Общим и важным признаком «Собрания наилучших российских песен», изданных Мейером, является опора на новый поэтический стиль, уже достаточно отличный от норм сумароковского классицизма. Из тридцати песен сборника только две основаны на стихотворениях Сумарокова. Зато обильно представлены здесь поэты следующего поколения: М. И. Попов и М. Д. Чулков. Более половины всех текстов (17 номеров) заимствованы из знаменитого «Собрания разных песен» Чулкова — самого популярного и самого обширного текстового песенника XVIII века, любимого решительно во всех слоях русского общества. Десять песен из тридцати принадлежат перу известного поэта-просветителя, поэта-разночинца, сотрудника Чулкова — Михаила Ивановича Попова (1752 — ок. 1790). И можно предположить, что именно Попову, чьи песни пользовались в то время большим успехом, и принадлежит заслуга составления мейеровского сборника, а также отбора и сочинения текстов.

Менее ясен вопрос о музыкальных источниках. Некоторые песни сборника, написанные еще в старых традициях «арии на менуэт», вполне допускают авторство «прадедушки русского романа» Г. Н. Теплова. Таковы, например, песни в характере менуэта № 3, 8, 13, 16, связанные и в поэтическом отношении с более ранним, сумароковским стилем. Особый интерес в этом плане представляет песня № 12 на стихи Сумарокова «Тайну сердца невозможно». Лирическая трактовка танцевального жанра, обилие чувствительных задержаний, витиеватых украшений и характерных

триольных фигур явно сближают ее с известной нам творческой манерой Теплова. В некоторых случаях с песнями Теплова можно установить даже прямое интонационное сходство (пример 71 а, б).

И хотя жизнь этого даровитого музыканта-любителя окончилась еще в 1779 году, песни его по-прежнему пользовались популярностью и в 80-е, и даже в 90-е годы. Составитель сборника Мейера вполне мог воспользоваться неизданными, рукописными материалами Теплова или изданиями, которые до нашего времени не дошли.

Не исключено и участие в сборнике крупнейшего русского композитора того времени — Василия Алексеевича Пашкевича (1742—1797). По крайней мере, можно считать доказанным, что именно Пашкевичу принадлежит музыка песни № 10 — «Владычица души моей». М. И. Попов в своем сборнике «Российская Эрата» (часть II, № 284) относит ее к разряду «театральных», с указанием: «из комедии „Лжец“». Автором этой комедии, оставшейся в рукописи и написанной, очевидно, в конце 70-х годов, был Я. Б. Княжнин — поэт, драматург и оперный либреттист. Пашкевич, который только что блестяще дебютировал в 1779 году своей оперой «Несчастье от кареты» на либретто Княжнина, во время публикации сборника Мейера был занят сочинением новой оперы-комедии «Скупой», на текст того же автора. К музыкальному оформлению комедии «Лжец» Княжнин мог привлечь в первую очередь именно этого своего постоянного сотрудника, чья музыка так хорошо отвечала его стремлениям драматурга. Авторство Пашкевича в песне «Владычица души моей» подтверждается и стилистическими особенностями, сближающими эту музыку с ариями из его «княжнинских» опер «Скупой» и «Несчастье от кареты».

Но в целом вопрос о музыкальных источниках сборника Мейера остается пока открытым. В создании его не могли принимать участия ни Бортнянский, ни Фомин, ни Козловский, находившиеся тогда за пределами России. Среди известных нам музыкантов можно только предположительно назвать имена Пашкевича, Прача (работавшего в России с конца 70-х годов) и Дубянского — музыканта-любителя, которому в то время было немногим более 20 лет.

Частично материал сборника мог быть заимствован из репертуара французских и итальянских песен. Об этом свидетельствует песня № 17 («Желанья наши совершились»), в которой составитель воспользовался музыкой французского композитора Н. Дезде (пастораль «Lison dort»). В других случаях неизвестные нам русские композиторы, по-видимому, просто подражали изящному стилю французской пасторали, создав в этом жанре прекрасные образцы «песен пастушеских»: «Под тению древесной» (№ 19, текст М. Попова), «В коленях у Венеры» (№ 15), «Пастушки собрались» (№ 18). Все эти песни, изложенные в светлых мажорных тональностях и сохранившие типичную для данного жанра

танцевальную ритмическую основу (размер $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$), полностью соответствуют аналогичным образцам французской бытовой музыки. Неизвестный составитель широко включил их во все пять тетрадей сборника Мейера, наряду с итальянской сицилианой, которая здесь, по сравнению с более изысканным «куртуазным» стилем Теплова, тоже приобрела более простой, демократический характер.

Но, разумеется, историческая ценность сборника вовсе не исчерпывается простым освоением западноевропейских традиций. Внимательный анализ позволяет увидеть в нем явные признаки нового и самобытного явления: рождения романса в собственном смысле слова.

Это касается в особенности последней, пятой тетради, вышедшей уже в 1785 году. Она содержит три интереснейших произведения, в которых заметно проявилась творческая индивидуальность композитора. В песнях «Я тебя, мой свет, теряю» и «Тобой безмерно страстна» вполне определился тип раннего романса с распевной, специфически вокальной мелодией. Уже первые, начальные фразы указывают на стремление композитора к декламационной экспрессии, к верной и выразительной передаче поэтического слова. Характерные нисходящие интонации вдоха, экспрессивные паузы, патетические возгласы, скорбные интонации увеличенной секунды (в романсе «Тобой безмерно страстна») — все здесь пронизано новым ощущением вокальности (пример 72 а, б).

Типичные для сентименталистской поэзии темы разлуки, прощания, неразделенной любви наконец обрели адекватное музыкальное выражение. Это уже не просто домашние, бытовые пески, которые можно «петь на голосах и играть на инструментах», а подлинный романс-монолог, предназначенный только для вокального исполнения.

Многие стилистические черты, присущие названным выше песням, заставляют вспомнить имя замечательного русского музыканта, сыгравшего важную роль в становлении камерного вокального жанра — Федора Михайловича Дубянского. Его «российские песни» были впервые опубликованы в 1795 году в «Карманной книге для любителей музыки», где он попытался скрыть свое имя под инициалами «Ф. Д.»⁴. Не являются ли и некоторые песни сборника Мейера такими же анонимными публикациями талантливого любителя?

Манера Дубянского заметно ощущается и в элегической пасторали «Поля, леса густые» на текст В. Капниста. Тонкая мелодическая экспрессия, законченность формы, изящество «моцартовского» хроматического стиля делают эту песню едва не лучшей из всех тридцати номеров сборника Мейера. На сходство с позднейшими романсами Дубянского здесь указывает, в частности, завершающий кадансовый оборот с двойной доминантой и неаполитанским секстаккордом, примененный этим композитором в из-

⁴ Авторство Дубянского было раскрыто Н. Ф. Финдейзенем (193, II, 300).

вестном романсе «Уже со тьмою ночи» — тоже на текст Капниста (пример 73 а, б).

Использование поэтических текстов Капниста — еще одно веское доказательство в пользу предположения об авторстве Дубянского. Имя Капниста в начале 80-х годов едва только начало приобретать известность в кругах читающей публики, да и самый кружок Державина, куда входил поэт, сформировался только в ту пору. А так как причастность Дубянского к этому кружку хорошо известна, то можно предположить, что именно ему, автору превосходного романса «Уже со тьмою ночи», принадлежит честь музыкальной интерпретации другого стихотворения Капниста — «Неверность Лизеты» («Поля, леса густые»). Во всяком случае все три лирические песни последней тетради сборника Мейера настолько выделяются на фоне своего окружения, что это заставляет отнести их к новому периоду русской вокальной лирики — периоду формирования авторской песни-романса.

5.

90-е годы XVIII столетия — период сложения русского романса — отмечены в истории русской музыки новыми и своеобразными чертами. Именно к этому времени относится деятельность двух композиторов — Дубянского и Козловского, сумевших проявить в камерной вокальной музыке свою ярко очерченную творческую индивидуальность.

Больше того: заметно изменилось в пору этого рубежного десятилетия соотношение жанров в русской музыке. Наиболее широкий и всеобъемлющий жанр оперы, так мощно продвинувшийся в 80-е годы развитие национальных творческих сил, уже не заявляет о себе с прежней силой. К началу 90-х годов уже были созданы все лучшие оперы Пашкевича, Фомина и Бортнянского. За исключением «Орфея» Фомина, произведения уже не относящегося к жанру оперы, на сцене русского музыкального театра не появилось в этом десятилетии ни одного спектакля, который мог бы соперничать с такими операми, как «Ямщики на подставе» Фомина, «Скупой» Пашкевича или «Сын-соперник» Бортнянского.

Зато заметно расширилась сфера камерной музыки. Обилие фортепианных вариаций, камерных ансамблей, «российских песен» — уже не анонимных, но авторских, указывает на растущую тягу русского общества к простому, домашнему камерному искусству. Ярким свидетельством общего подъема музыкальной культуры явились в этот период популярные музыкальные журналы, песенники, обширные нотные издания популярного типа, вроде, например, «Полного собрания старых и новых российских народных и прочих песен», изданного Герстенбергом и Дитмаром в 1797—1798 годах.

Одной из главных причин развития этой «камерной тенденции» были изменившиеся условия русской общественной жизни. Реак-

ция последних лет екатерининского царствования, еще усилившаяся в мрачные годы правления Павла, отнюдь не способствовала подъему театральной жизни. Цензура устраняла всякий намек на «свободомыслие», так ярко проявлявшееся в комических операх 80-х годов.

Однако стремление насильственно втиснуть культурную жизнь России в рамки официальной идеологии вступило в резкое столкновение с уже созревшими потребностями и запросами русского общества. Эпоха Просвещения, отмеченная деятельностью Новикова, Крылова, Радищева, в развитии русской музыки не прошла бесследно.

Не прошел бесследно и весь самоотверженный труд зачинателей русской оперы, собирателей русских народных песен. Музыкальное искусство все глубже внедрялось в быт, и эстетические потребности рядовых любителей музыки все чаще находили выход в домашнем музицировании, в овладении простыми, доступными жанрами камерного плана.

В области песенной лирики эти тенденции нашли прочную опору в господствующем литературном направлении конца века — сентиментализме.

Расцвет этого направления наступил в последнем десятилетии XVIII века. С ним связаны такие яркие и во многом противоположные явления, как пламенная поэзия Радищева и чувствительные повести Карамзина, как величавые скульптурные памятники Мартоса и портретная живопись Боровиковского, как монументальные хоровые концерты Бортиянского и задушевные лирические романсы Дубянского. Не входя в оценку этого сложного общеевропейского направления художественной мысли, следует отметить его безусловную созвучность демократическим веяниям данной эпохи. Еще Белинский усматривал в «сентиментальности» (иначе говоря — сентиментализме) «важное явление в отношении к историческому развитию человечества» (18, 128).

Советское литературоведение, давно уже отказавшееся от односторонней оценки сентиментализма, рассматривает переход от классицизма к этому новому течению как исторически обусловленный, необходимый этап мировой культуры. В эпоху Великой французской буржуазной революции и пробуждающейся освободительной мысли идея внеслойной ценности человека приобрела особый, революционно направленный смысл. Эстетика Руссо принесла с собой новые принципы раскрепощенного, свободного от условностей человеческого чувства.

В музыке эти прогрессивные стороны сентиментализма выразились с особой полнотой. Нельзя не согласиться с верным суждением Т. Н. Ливановой о том, что именно в этой сфере сильнее всего сказывалось тогда «взволнованное внимание к внутреннему миру человека, стремление раскрыть психологию личности» (96, II, 214). Согласно эстетике Руссо, музыка понималась как самое человеческое и самое непосредственное искусство — «язык сердца», «исповедь души». Отсюда его внимание к песне — про-

стейшему, первоначальному жанру, способному выразить непосредственное излияние человеческих чувств: напомним, что именно ему принадлежит честь создания замечательного песенного сборника «Утешение в несчастиях моей жизни»!

На русской почве расцвет литературной песни нашел свое выражение в творчестве двух выдающихся поэтов-сентименталистов конца века — И. И. Дмитриева и Ю. А. Нелединского-Мелецкого. Для обоих поэтов песня была уже не второстепенным жанром, не «между делом бездельем», а лучшим выражением «простого чувствования». Дмитриев не считал для себя зазорным даже выпустить под своим именем популярный «Карманный песенник» (1796), в котором наряду с собственными стихотворениями издал и «простонародные» песни. Любовные стихотворения, сочиненные им самим и его современником Нелединским-Мелецким, быстро входили в обиход и даже становились народными («Выйду ль я на реченьку», «Ох, тошно мне», «Стонет сизый голубочек», «Ах, когда б я прежде знала» и многие другие). Песне посвящали свои досуги и другие известные поэты — начиная от Державина, Львова, Капниста. И примечательно, что созданный при участии Львова сборник народных песен Прача, наряду с песнями старой крестьянской традиции, содержит также и песни-романсы городского быта, распетые на стихи Сумарокова, И. Ф. Богдановича, А. Ф. Мерзлякова.

Продолжая традиции Сумарокова, поэты конца XVIII века старались тем не менее обновить песенный стиль, упростить песню, приблизить ее к «простому чувствованию» народа. В их творчестве русская поэзия, по замечанию Белинского, «сделала огромный шаг вперед и со стороны направления, и со стороны формы» (18, 127): она явно тяготеет к живой, естественной разговорной речи. Избегая возвышенной патетики классицизма, Дмитриев и его современники все чаще вводят в песню мотивы народной поэзии, характерные для нее приемы психологического параллелизма. Все это, разумеется, не нарушает той «приятности», которой, согласно кодексу сентиментализма, должна подчиняться лирическая поэзия: народно-песенные элементы переплавляются в «чувствительном» стиле. Но все же и здесь пробивались ростки нового мироощущения. Под воздействием народной поэзии литературная песня приобрела более свежий и самобытный колорит.

Аналогичный перелом совершался и в музыке. Вслед за анонимными «российскими песнями» появились произведения Козловского и Дубянского, очень различные по своему художественному облику.

Различным было у этих композиторов и само отношение к вокальному камерному жанру. Если для Козловского — крупного симфониста, мастера театральной музыки песня была всего лишь одним из его творческих увлечений, то для Дубянского этот жанр был единственным. Других произведений Дубянского мы не знаем. А вместе с тем изданный им в 1795 году маленький сборник «рос-

сийских песен» был явлением настолько заметным на фоне бытовой музыки того времени, что, думается, именно с него и следует начать характеристику русского романса конца XVIII века.

Автор шести «российских песен» Федор Михайлович Дубянский (1760—1796) принадлежал к среде служилого дворянства. Свою недолгую жизнь он, по-видимому, провел в Петербурге, имел чин бригадира и служил советником правления заемного банка. Судя по отзывам современников, он был превосходным музыкантом, игравшим не только на фортепиано, но и на скрипке («владел смычком Орфея» — по выражению И. И. Дмитриева). Трагическая смерть Дубянского, утонувшего в Неве в августе 1796 года, вызвала печатные отклики Державина и Дмитриева.

Музыкальное наследие Дубянского ограничивается названными выше песнями, изданными в альманахе Герстенберга. Это ценнейший вклад не только в музыку XVIII века, но и во всю вокальную лирику доглинкинского периода. В простых, бесхитростных песнях Дубянского уже ощущается дыхание будущего XIX столетия, предвидение молодого Глинки с его элегией «Не искушай». Родившийся на полвека раньше, Дубянский всем строем своей мягкой, пластичной, естественно льющейся мелодии предвосхитил этот подлинно русский песенный стиль.

Отличительная черта всех песен Дубянского — их нерасторжимая связь с поэзией русского сентиментализма. Их интонационный склад полностью соответствует той атмосфере «сердечных чувствований», которая утвердилась в поэзии 90-х годов. Можно считать доказанным, что сложились они под прямым влиянием его сверстников — Карамзина и Дмитриева, лишь начинавших тогда свою литературную деятельность.

Судя по выбору текстов, Дубянский проявлял живой интерес к новым явлениям русской литературы, к произведениям, только что вышедшим из-под пера того или иного поэта. Так, например, на текст еще не опубликованного стихотворения Капниста «На смерть дочери» он написал свое лучшее произведение — элегию «Уже со тьмою ночи». Не прошли мимо его внимания и первые поэтические опыты Нелединского-Мелецкого (романс «Ты велишь мне равнодушным»).

Но особенно близок Дубянский был к И. И. Дмитриеву, в то время находившемуся в постоянном общении с Державиным, Капнистом, Львовым. Из шести песен Дубянского три сочинены им на стихи Дмитриева: «Стонет сизый голубочек», «Куда мне, сердце страстно» и «Бывало, я с прекрасной подругой»⁵.

Громкую славу композитору принесла первая из этих песен, отмеченная похвалой самого автора стихов. В течение многих лет ее переписывали в альбомах, печатали в песенниках. На голос

⁵ Авторство этой последней песни, напечатанной анонимно в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1794, ч. 1, с. 306), впервые установлено советским литературоведом Г. П. Макогоненко (см.: 53, 295).

«Сизого голубочка» распевали стихотворения многих других поэтов. В одном из вариантов песня эта дожила до эпохи Пушкина: наряду с другим популярным произведением («Выйду ль я на реченьку» — песня Нелединского-Мелецкого) поэт упоминает ее в XIV строфе поэмы «Домик в Коломне».

Однако внимательный анализ романсов Дубянского убеждает в том, что «Сизый голубочек» — всего лишь скромный опыт в его наследии. Продолжая в нем традиции старинной трехголосной песни кантового типа, композитор лишь в некоторых типичных для него хроматических кадансовых оборотах и подчеркнутых контрастах динамики обнаруживает свое лицо.

Достаточно традиционны и другие две песни Дубянского: «Ты велишь мне равнодушным» и «Куда мне, сердце страстно», первая из них — в характере менуэта, вторая — сицилианы. При всем их изяществе они все же не вносят в русскую музыку того времени существенно новых черт.

Иное впечатление оставляют три «российские песни», являющиеся прекрасными образцами ранней романсовой лирики, с ярко выраженной вокальной мелодией, прочувствованной гармонией и ясной, законченной формой. Композитор в них отступает от привычной бытовой традиции двухстрочного изложения и выделяет самостоятельно партию голоса и партию фортепиано, уже не дублирующую вокальную мелодию, а составляющую аккомпанемент к ней.

Одним из высших достижений всей русской вокальной лирики XVIII века нужно признать романс «Уже со тьмою ночи». Стихотворение Капниста, замечательное своей музыкальностью, искренностью лирического тона, вдохновило Дубянского на создание такой же пленительной музыки — простой, трогательной и чистой. Ритм сицилианы здесь использован композитором по-новому: на его основе он создает траурную элегию, полную глубокой, сосредоточенной скорби. Мерная поступь скандированных аккордов усиливает драматическую экспрессию вокальной мелодии. Гармония, классически ясная, тонко подчеркивает наиболее патетические моменты текста.

Рядом с этой траурной сицилианой Дубянского выделяются светлая «моцартовская» идиллия «Тобой всечасно мысль питаю» и меланхолически-задумчивая песня-пастораль на слова Дмитриева — «Бывало, я с прекрасной». Обе песни в пластичности их музыкальной речи, в гибкой распевности их мелодии уже таят в себе нечто глинкаинское — если иметь в виду раннего Глинку 20-х годов. Приходят на память такие романсы Глинки, как «Бедный певец», «Разочарование», «Память сердца». Не звучат ли в них отголоски этих наивных «российских песен»? Как выразительны, например, у Дубянского «глинкинские» фигуры группетто, легко и плавно несущие мелодию вверх, и как мягки, упруги волны завершающих кадансовых оборотов (примеры 74 а и б, 75 а и б).

Но сходство здесь не только в общности интонационных оборотов, а и в умении тонко, выразительно «подать» поэтический текст

при помощи, казалось бы, самых простых, обыденных приемов. Этим искусством уже хорошо владеет Дубянский. В стилистическом отношении его «российские песни» вполне выдерживают сравнение с романсами пушкинской эпохи, произведениями Алябьева, Верстовского и их современников. В творчестве скромного музыканта-любителя, конечно, не претендовавшего на какие-либо новаторские достижения, уже созрел классический русский вокальный стиль.

Высокую оценку песни Дубянского получили в трудах советских музыковедов, по существу, впервые открывших этого композитора. Один из первых исследователей «российской песни» XVIII века А. Н. Дроздов усматривал в них «вполне зрелое техническое умение», сочетающееся с «такой искренностью и теплотой, которой он превосходит не только своих современников, но и многих авторов последующей эпохи. Его романсы — не краткие куплеты, но широко развернутая, выразительная музыкальная речь, естественно модулирующая, поддержанная красивой и свежей гармонией» (60, 7). С этим суждением нельзя не согласиться.

Сентименталистские, а во многом даже предромантические черты русского искусства нашли еще более широкое развитие в творчестве Осипа Антоновича Козловского (1757—1831) — композитора польского происхождения, но глубоко сроднившегося с русской культурой и отдавшего ей почти всю свою творческую жизнь⁶.

В противоположность любителю Дубянскому это был подлинный музыкант-профессионал, проявивший себя в крупных формах инструментально-симфонической, театральной и хоровой музыки. Созданные им в конце XVIII века «российские песни» стоят как бы на подступах к этим жанрам. Именно в вокальной лирике Козловский сформировался как русский художник, сумевший связать свое творчество с новым, вторым отечеством, со всей атмосферой русской литературно-художественной жизни.

Первые романсы Козловского появились в петербургских музыкальных журналах в начале 90-х годов. В 1795—1796 годах они начали выходить отдельным изданием у Герстенберга и Дитмара, а затем публиковались в издательстве Пеца. Сохранились они и в превосходно оформленных рукописных альбомах в архивах Москвы и Ленинграда. В общей сложности композитору принадлежат не менее 30-ти «российских песен».

В своем объявлении о продаже песен Козловского издатель И. Д. Герстенберг назвал его «творителем нового рода российских песен». Действительно, вокальная лирика Козловского выходит далеко за рамки той «массовой» литературы, которая издавалась в журналах и альманахах того времени. Впитывая влияние пред-

⁶ Общая характеристика творчества О. А. Козловского будет дана в томе 4 настоящего издания.

романтической эстетики, он сближается в ней с композиторами эпохи «Бури и натиска», с предшественниками Шуберта. Среди них следует прежде всего упомянуть песенное творчество таких известных композиторов, как Ф. Э. Бах, И. Ф. Рейхардт, И. Р. Цумштег в Германии или Й. Бенда в Чехии. Знакомой и близкой (видимо, с юных лет) для него оказалась французская музыка, творчество Филидора, Монсиньи, Гретри, с их ариеттами в народном духе. Все эти новые веяния у Козловского, широко образованного музыканта, переплавились в его собственном стиле и претворились по-новому на почве русского быта.

Поселившись в России с конца 80-х годов, Козловский чутко воспринял влияние русской народно-бытовой песни. Некоторые его произведения полностью слились с городским фольклором и стали народными. Интересный пример в этом плане дает его песня «Лети к моей любезной», породившая в начале XIX века новый вариант: на ее мелодию было распето известное стихотворение А. Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя» (см.: 121, 111, 403; 92, 70). Порой композитор просто аранжировал знакомые ему народные темы. Об этом свидетельствует его обработка известной украинской плясовой песни «На бережку у ставка», впоследствии использованной Мусоргским в «Сорочинской ярмарке».

Еще более расширяется у Козловского, по сравнению с Дубянским, круг выбранных им русских поэтов: он обращается и к Сумарокову, и к Попову, и к мастерам следующего поколения — Нелединскому-Мелецкому, Дмитриеву, Державину.

Разнообразны и жанры. Среди известных нам 30-ти песен Козловского можно найти песни в народном духе, традиционные пасторали и сицилианы, а иногда и более новаторские лирико-драматические песни-монологи.

Этот последний жанр особенно привлекал Козловского. Именно в сфере остродраматической, патетической образности ярче всего проявилось его собственное лицо. Образы скорби, разлуки, расставания выражены у него уже не в тонах нежной, чувствительной меланхолии, а с пафосом отчаяния и бурного порыва. Повышенная эмоциональность, склонность к бурной и страстной патетике, известный оттенок театральной, ораторской речи — все это делает Козловского ярким выразителем того «прочувствованного стиля», каким была пронизана поэзия предромантических, «вертевских» лет.

Для драматических песен Козловского типичен определенный круг мрачных минорных тональностей (соль, до, фа), насыщенный, оркестральный склад фортепианной фактуры, а главное — особый интонационный строй вокальной мелодии — резко очерченной, изобилующей внезапными патетическими возгласами и острыми пунктированными («пришпоренными», по выражению Б. В. Асафьева) ритмами.

Черты эти наглядно прослеживаются в песнях «Где, где, ах, где укрыться», «Стремлюсь к тебе всечасно», «Прежестокая судьбина», «Прости, мой свет, в последний раз» и многих других. По-

рой вокальная мелодия Козловского, прерываемая выразительными паузами, приобретает чисто декламационный характер театрализованной патетической речи (пример 76 а, б).

Отдельные признаки романтического стиля проявляются и в гармонии. Козловский часто прибегает к смене мажора одноименным минором, причем самый характер этого ладового контраста обычно диктуется поэтической образностью. Характерный пример — песня на слова Сумарокова «Места, тобою украшенны», где смена мажора одноименным минором детально передает смысловое значение текста:

- | | |
|----------|--|
| фа мажор | Места, тобою украшенны:
Где дни я радостью считал,
Где взор тобою мой прельщенный
Мои все чувства услаждал, |
| фа минор | В пустыню скоро обратятся,
Веселья потеряв свой, |
| фа мажор | Веселья вслед к тебе стремятся,
Они все спутницы твои. |

В песне на слова Нелединского-Мелецкого «Полно льститься мне слезами», которую по терминологии того времени можно назвать «песней философической», композитор создает оригинальную, тонально незамкнутую композицию, в которой дважды чередуются мажорные и минорные строфы (Ми-бемоль—до); при этом тональность параллельного минора выразительно оттеняет самые мрачные образы стихотворения:

Смерть! прибежище несчастных!
Час последний, милый час!

А в скорбном монологе «Прости, мой свет, в последний раз» (снова текст Сумарокова) многие образные приемы предвосхищают шубертовский стиль. Козловский строит всю вторую часть двухчастной формы в одноименной тональности ми-бемоль минор с использованием самых мрачных красок. Совсем «по-шубертовски» звучит экспрессивная кода этой песни, с ее тревожными триольными ритмами и внезапным мажорным просветлением на слове «Прости!» (пример 77).

Разумеется, эта драматическая сфера чувств не исчерпывает целиком лирику Козловского, а является лишь ее наиболее характерной, новаторской по тому времени тенденцией. Его эстетика в целом еще находится в зависимости от принципов классицизма, от строгих требований жанровой разграниченности, ясности и стройности форм.

Но в эти «освященные традицией» жанры Козловский всегда старается внести индивидуальные черты. Так, например, совсем по-разному трактует он классический жанр пасторали, то превращая ее в русскую народно-бытовую песню («Выйду ль в темный

я лесочек»), то создавая на этой основе приветливый, идиллический пейзаж («Милая вечер сидела», «Уж солнце скрылось в чисты воды»), то развивая пасторальные образы в арии оперного типа с широко разработанной инструментальной фактурой и припевом хора («Вон идет моя драгая»).

Особенно интересно проследить переосмысление этого жанра в духе и строе русской городской песенной традиции. Музыка пасторалей Козловского в большинстве случаев уже утрачивает свой итало-французский облик. Типичные для французских пасторалей «триольные» метроритмы ($\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$) заменяются двухдольными, интонационный строй впитывает русские народные попевки, а иногда и ладовые черты (натуральный минор, фригийские обороты в песне «Выйду ль в темный я лесочек»).

Но едва ли не самым ярким примером той трансформации, какую пережила в конце века галантная пастораль с ее условно-буколическими образами, является изящная песня Козловского на слова Державина «Пчелка». Скрытый в державинском стихотворении оттенок тонкой иронии нашел удивительно верное отражение в музыке Козловского, воздушной и легкой, полной непринужденной грации. В русской вокальной лирике это один из первых образцов анакреонтической песни-вальса — жанра, который получил в XIX веке такое тонкое, совершенное воплощение у классиков русского романса — Глинки и Даргомыжского.

Говоря о любовной лирике Козловского, следует отметить в ней явное воздействие венских классиков, и в первую очередь моцартовского стиля. Музыка Моцарта и Гайдна в то время уже начала завоевывать горячие симпатии русских слушателей, и творчество Козловского ответило на эти запросы. Ему был близок возвышенный строй лирики Моцарта, присущая великому венскому классику стройность и пластичность мелодии, ясность и чистота лирического тона.

Таковы светлые, восторженные песни любви, каких немало в наследии Козловского: «Тобой всечасно мысль питаю», «К сердцам тобой плененным», «К тебе любовью тлею» (в излюбленной моцартовской тональности ми-бемоль мажор), «Ты велишь мне равнодушным», на слова Нелединского-Мелецкого. В последней из названных песен любопытно отметить явное сходство с фа-мажорной арией Сюзанны из «Свадьбы Фигаро» («Приди, о милый друг, в мои объятия») (пример 78).

Многим произведениям Козловского присущи черты театральности, оперности, порой даже своеобразной литературной сюжетности, позволяющей объединить несколько песен в некий цикл. В этой тенденции наглядно проявилось его дарование театрального композитора и драматурга, которое полностью раскрылось лишь в следующем десятилетии, в музыке к трагедиям русских писателей.

В описываемый период 90-х годов Козловский еще не был присяжным театральным «композитором музыки», каким он стал позже. Он только пробовал свои силы в самом распространенном

и популярном жанре комической оперы. Арии, написанные им к комической опере «Олинька, или Первоначальная любовь» на либретто А. М. Белосельского-Белозерского (1796), и отдельные номера из его оперы в жанре французской *opéra-comique* «Новорожденный» («Le Nouveau-né») прочно вошли в вокальный репертуар того времени. Козловский смело включал их без всяких оговорок в рукописные и печатные сборники своих песен и сам перекладывал их для фортепиано. С большим мастерством и вкусом написаны им три арии из оперы «Олинька», выдержанные в светлых пасторальных тонах. Среди них выделяется прекрасная утренняя серенада — «Уж алая заря сияет», полная светлого, восторженного чувства. Широкая вокальная кантилена в ней сочетается с ярко выраженной пейзажностью, умело найденными тембровыми красками, звучаниями лесного рога и голосов природы.

Вообще фортепианная партия в романсах Козловского не только приобретает самостоятельное значение, но и нередко выступает на первый план (напомним, что его произведения печатались под заглавием «Российские песни для пианофорте»). Применяя разнообразные, чисто инструментальные фактурные приемы, он создает фон для развития лирического сюжета и вводит в атмосферу личной драмы своих героев. Нередко его романсы открываются большими вступлениями, содержат развернутые интерлюдии, рефрены между куплетами — приемы, до тех пор не свойственные авторам «российских песен». Назовем наиболее характерные примеры: драматическое вступление к песне «Прежестоякая судьбина», где в качестве сильного, патетического акцента так ярко выделяется гармония второй низкой ступени; свободную каденцию фортепиано в песне «Милая вечор сидела», рисующую трели соловья.

Но особенно широко и свободно пользуется Козловский инструментальными средствами в большом драматическом монологе «Где, где, ах, где укрыться» — произведении своеобразного, оригинального жанра. Взяв за основу несколько архаичский старинный кант из сборника Чулкова, Козловский создает целую картину сумрачной и грозной природы, неистовых и бурных страстей. Картина бури в инструментальном вступлении обрисована очень конкретными иллюстративными штрихами: раскаты грома, блеск молнии, завывания ветра. На фоне сумрачного пейзажа разрывается взволнованный драматический монолог героя, выдержанный в духе оперного аккомпанированного речитатива, с резкими патетическими возгласами и динамическими контрастами.

Инструментальная фактура произведения носит ярко выраженный оркестровый характер. Композитор, без сомнения, включил в свой песенный сборник клавирное переложение симфонической партитуры. Сейчас трудно установить, являлась ли эта песня Козловского самостоятельной театрализованной сольной кантатой или частью большого сценического произведения. Ясно одно: в ней проявились новые синтетические тенденции предромантических

лет — стремление связать в новых формах музыку и сценическое действие, положить на музыку литературную драму или даже повествовательное произведение — роман, повесть, новеллу. Подобные синтетические жанры мелодрамы, пантомимы или сценической кантаты в то время только начали прокладывать себе путь. Пышным цветом они расцветут несколько позже, в первых десятилетиях XIX века. Пока это только предвестники будущего, первые, но знаменательные попытки.

Та же тенденция драматизации камерных жанров проявилась и в ряде французских песен Козловского, которым он отдал немалую дань.

Некоторые из них прямо заимствованы из его комической оперы «Le Nouveau-pé». Они подтверждают блестящее владение стилем французской комической оперы, в частности выразительными возможностями французской ариетты, во всех ее жанрах и разновидностях.

Еще более интересны песни, отмеченные чертами литературной сюжетности, в известной мере даже театрализации вокального жанра. В отдельном, самостоятельно изданном цикле «Шесть романсов на стихи Флориана» оп. 11 (1798) композитору удалось полностью связать свою музыку с определенным литературным сюжетом и осуществить интереснейший замысел «романа в песнях», подобно тому как возникнут в следующем, XIX столетии романтические песенные циклы на стихи из «Вильгельма Мейстера».

Сюжетной основой цикла Козловского послужил «пастушеский роман» писателя-сентименталиста Ж.-П. Флориана «Эстелла» (1786). В России этот роман, впервые вышедший в переводе в 1789 году, имел огромный успех в широких кругах читателей. Им зачитывались, его переиздавали; стихи из «Эстеллы» печатались в популярных песенниках. По-видимому, русским читателям, как и самому Козловскому, нравился чувствительный патетический тон этой наивной повести о двух влюбленных, разлученных жестокой судьбой. Композитору удалось в шести песнях запечатлеть все важнейшие психологические линии романа: разлуку влюбленных, одиночество молодого героя, мечты девушки о счастье, о дорогом избраннике сердца.

Преобладают два жанра, связанные с центральными образами: пастушеский монолог и грациозная пастораль. В музыкальном отношении Козловский явно рассматривал цикл как единое целое. Все шесть песен подчинены продуманному тональному плану: соблюдается и принцип драматургического контраста, и в общих чертах — линия развития сюжета, увенчанного традиционной счастливой развязкой. Тонко разработанная фактура, с детально выписанными штрихами и динамическими оттенками, дает явный намек на оркестровое исполнение. Можно предположить, что и в этом случае Козловский сделал переложение сценического сочинения, написанного для солистов и небольшого оркестра. Такого рода пасторальные развлечения были в то время очень популярны в кругах просвещенного дворянства, и можно хорошо представить себе

героев цикла «Эстелла» в облике живых сценических персонажей.

Явно примыкают к оперной традиции три известные нам «итальянские канцоны» Козловского. Их крупные масштабы, широкий диапазон вокальной партии, некоторые приемы вокальной декламации — все это полностью соответствует возвышенному героическому стилю поздней итальянской оперы-сериа. Образцом для них могли также послужить сольные кантаты Ф. Дуранте, Б. Марчелло и других итальянских композиторов XVIII века. Это — развернутые композиции оперного плана, требующие от исполнителя виртуозной техники. Однако в художественном отношении они значительно уступают французским и русским песням Козловского. Все они носят печать известной «официальности», явных уступок господствующему придворному вкусу.

Любопытно, что итальянские влияния в творчестве Козловского заметно отступают на второй план перед воздействием венского классицизма и принципов французской школы (если иметь в виду не только мастеров комической оперы, но и выдающихся симфонистов революционной эпохи — Госсека, Мегюля, Лесюэра, Керубини). В этом он явно предвосхищает общую тенденцию русской музыкальной культуры начала XIX века, когда заметно расширился кругозор русских музыкантов, уже преодолевающих несколько ограниченный «итальянизм» XVIII столетия.

Итак, широкий охват жанров, традиций, национальных школ и стилистических течений... не делает ли все это Козловского эклектиком, основательно усвоившим профессиональные принципы различных школ?

Категорический отрицательный ответ на это предположение был дан еще в работах Асафьева. Творческий облик русского композитора, творившего в бурное, переломное время, на рубеже двух веков, остается единым. Как бы различны ни были истоки песен Козловского, в них всегда заметна его «рука», собственный почерк мыслящего художника, стремящегося внести в спокойный, незамутненный поток идиллической лирики горячее дыхание нового наступающего века. Несколько уступая Дубянскому в теплоте и непосредственности чувства, «душевности» лирической экспрессии, он в то же время придает вокальной камерной музыке невиданный до тех пор размах. Разнообразны музыкальные формы его романсов (простая строфическая, трехчастная, рондообразная, свободная «сквозная» композиция); значительно усложнена гармония и фактура; заметно расширены вокальные выразительные средства — главным образом за счет оперных, речитативно-декламационных приемов, обогащающих кантилену. Все это делает Козловского подлинным мастером камерного вокального жанра, во многом опередившим свою эпоху.

Вокальное творчество Козловского дополняется и оттеняется явлением менее крупным, но все же достаточно заметным в исто-

рии русской музыки: почти одновременно с его «российскими песнями», в 1793 году вышел из печати сборник романсов и песен Д. С. Бортнянского.

Созданные Бортнянским в период его службы при «малом дворе» наследника Павла, эти романсы не принадлежат к числу лучших, значительных сочинений композитора. По-видимому, он писал их «между делом», для домашних вечеров, которыми постоянно развлекали себя любители-меломаны из среды придворной аристократии.

Все они написаны на французский текст и носят печать того условного, буколического стиля, который процветал во Франции еще в эпоху Регентства, задолго до революционных потрясений. Два романса из восьми были просто заимствованы Бортнянским из его оперы «Сокол» на либретто Ф. Г. Лафермьера, поставленной в 1786 году в Павловске.

Ограниченный диапазон вокальной партии и предельно простая клавирная фактура свидетельствуют о чисто бытовом назначении романсов Бортнянского. Но при всей простоте средств эти произведения отмечены тонким изяществом, стройностью формы, присущими творческой манере композитора. В двух грациозных «песнях о розе» («*Je voulais chanter la rose*», «*Rondeau sur un bouton de rose*»), в жизнерадостном «Гимне луне» и в прелестной ариетте из оперы «Сокол» («*Jeunes amants, soyez galants*») музыка Бортнянского вполне достойна стать рядом с анакреонтическими стихотворениями Державина или изящными пасторальями лучших русских поэтов.

Как и у Козловского, в романсах Бортнянского отразились литературные влияния того времени. В его сборнике, правда, нельзя найти сюжетно оформленный цикл. Но есть произведение, сразу же выделяющееся на фоне привлекательных, но несколько легковесных французских песенок своими масштабами, глубиной и серьезностью тона. Чувствуется, что композитор писал его уже не «по случаю», а в силу каких-то важных внутренних побуждений, привлечших его к данному лирическому сюжету.

Речь идет о большом вокальном монологе, озаглавленном как «Романс о Поле и Виргинии» («*Romanse de Paul et Virginie*»). Это один из немногих известных нам литературных откликов композитора, его искренняя дань прославленному роману о любви двух юных сердец.

Вышедший в 1787 году роман Бернардена де Сен-Пьера сразу привлек внимание русских читателей. Бортнянского, видимо, глубоко тронула психологическая основа повествования, тема преданной, чистой и верной любви. Вдохновляясь трагической развязкой романа, он создает к нему своеобразное музыкальное послесловие: потрясенный горем Поль оплакивает погибшую возлюбленную. В подлиннике романа этот текст отсутствует. Надо полагать, что стихи, положенные на музыку Бортнянским, были написаны его постоянным сотрудником, придворным библиотекарем Ф. Г. Лафермьером.

Романс построен по принципу рондо. Начальная тема-рефрен в темпе Adagio («Виргиния, усни в покое») повторяется многократно, как напоминание о вечной разлуке. Полная величавого спокойствия, развертывающаяся в светлой мажорной тональности, она напоминает аналогичные созерцательные темы хоровых концертов Бортнянского (пример 79).

Мажорная окраска господствует и в более подвижных средних эпизодах романса. И только в третьей строфе стихотворения появляется новая сумрачная минорная тема — образ смерти. В целом романс составляет редкую для того времени сложную композицию, в которой Бортнянский явно старается выйти за рамки «салонного» жанра.

Неполнота сохранившихся нотных материалов не позволяет судить о том, как развивалось романсовое творчество Бортнянского в дальнейшем. Думается, что изданный в 1793 году сборник не был у него единственным. Но даже и в небольших пределах этой скромной «лирической тетради» он остается чутким художником, сумевшим найти свой путь в сфере нового, развивающегося жанра.

ЗАПИСИ И ИЗУЧЕНИЕ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

I.

В русской художественной культуре XVIII века впервые возникает четкий водораздел между письменным творчеством, отвечающим интересам образованных слоев общества, и устной традицией, которая остается по преимуществу достоянием народных масс. Обе эти линии постоянно соприкасались и взаимодействовали, то отдаляясь одна от другой, то сближаясь, но каждая из них сохраняла свои отличительные признаки и развивалась по особым, внутренне присущим ей законам.

Народная песня становится предметом научного и творческого интереса: ее начинают записывать, изучать и обрабатывать; через нее передовые деятели русской культуры искали пути к познанию души народа, постижению его сокровенных дум, мыслей и чувств; приемы и образы народной песни широко использовались в литературе, поэзии и музыке как средство правдивого отображения национальной действительности и утверждения самобытных основ русского искусства.

Вместе с тем народная песня продолжала жить полной, интенсивной жизнью и в своем непосредственном, «природном» виде. Она пронизывала весь быт русского общества — от крепостных низов до верхушки столичного дворянства. Сохранилось много свидетельств, говорящих о широком бытовании в XVIII веке старинных народных обычаев, игр и песен не только в удаленных от центра сельских местностях и помещичьих усадьбах, но и в больших русских городах.

Известно замечание Державина, что «царствование императрицы Елисаветы — век был песен». По-видимому, поэту запомнились годы его юности, приходящиеся на середину XVIII столетия, как пора высокого расцвета песенной культуры.

Комментируя эти державинские слова, П. А. Бессонов отмечал особую роль Москвы как своего рода фокуса, в которм сходились и перекрещивались различные местные традиции песенного творчества: «...Волны целого прилива песен вносились в Москву из областей, по временам, то оттуда, то отсюда; Москва брала на себя редакцию их и применение, Москва имела массу „своих“ песен, месторожденных, присных; многочисленные гульбища оглашались громкою песнью; слышал песню и видел хороводы каждый сад при частном доме, слышала и видела каждая залавочка у во-

рот, каждая улица с переулком и перекрестком, каждая площадка, всякая пригородная и загородная луговинка» (136, 200).

Аналогичный процесс поглощения и ассимиляции притекавших извне песен совершался и в других городах, хотя и не в таких масштабах, не с такой степенью широты и интенсивности, как в Москве. Народная песня прививается даже в сановно-бюрократическом Петербурге с его строго регламентированным казенным распорядком жизни¹. Наряду с «московскими» существовали «петербургские» редакции песен, отразившие те или иные черты быта столичного города.

Песни старой крестьянской традиции, попадая в другую социальную среду, в условия иного жизненного, бытового уклада, не оставались неизменными. Содержание их часто переосмысливалось и приобретало новую окраску, более или менее существенным изменениям подвергался образно-поэтический и мелодико-интонационный строй. Становясь частью городского музыкального быта, народная песня испытывала неизбежное влияние различных видов профессиональной и полупрофессиональной музыки, в непосредственном близком соседстве с которыми она здесь жила и развивалась.

Живую картину того пестрого, причудливого смешения разнообразнейших форм и традиций, которое можно было наблюдать вблизи больших городов во время всякого рода праздничных увеселений и игрищ, рисует И. М. Долгоруков, говоря о воскресных гуляньях на подмосковной даче А. С. Строганова: «Графу захотелось отворить свой сад для прогулки простому народу по воскресным дням. Сначала ходили немногие; но скоро вошли во вкус, стали приезжать и в каретах. Кучки сделались толпами. Граф радовался, что гулянья у него входят в моду, намостить велел полы в шатрах, будто для одной защиты от ненастья. Потом приводить стали туда по три скрипки, среднего состояния гуляки привыкли помаленьку в этой зале плясать сперва по-русски, по-цыгански, а потом мастеровые немцы и французы образовали своими кружками разные светские танцы. Дошло дело до контретанцев» (56, 157). В то время как привилегированные гости графа вели светскую беседу и танцевали чинный менуэт и другие галантные танцы, простой народ продолжал тут же рядом веселиться по-своему: «В зале начались балы по форме, а для народа в других местах цыганки, плясуны, песенники и обыкновенные их устроились забавы» (56, 157).

Широкую известность получили в конце XVIII века народные гулянья перед домом Л. А. Нарышкина в Петербурге, устраивавшиеся богачом-вельможей по праздничным дням. В стихотворении,

¹ Английский врач и любитель древностей М. Гатри, проведший ряд лет в России, свидетельствует: «...Во время наших прекрасных летних вечеров, когда ночи совсем нет, мы имели возможность к нашему большому удовольствию слышать их (песни. — Ю. К.) на берегах Невы, когда со всех сторон на множестве лодок слышались веселые и живые напевы, сопровождаемые рожком, ложками (Ioschtiki) или крополой и дудкой, подражающей звукам сиринкса» (212, 38).

посвященном Нарышкину, «На рождение царицы Гремиславы» Державин восхваляет хлебосольного хозяина за то, что он «богатых с бедными сравнивал», открыв доступ на свои шумные празднества людям разных состояний. В следующих поэтических строках описывает Державин веселящуюся народную толпу на площади возле нарышкинского дворца:

Какой восторг! Как все играет!
Все скачет, пляшет и поет,
Все в улице твоей гуляет,
Кричит, смеется, ест и пьет!

Разумеется, эти строгановские и нарышкинские гулянья были не более чем барской причудой. Но традиция таких праздничных увеселений, на которых старинные русские игры и обряды перемешивались с новомодными «заморскими» развлечениями и звуки народных песен соединялись в своеобразном контрапункте с оперной или бальной музыкой нового европейского типа, получает широкое развитие в конце XVIII века. В Москве она была жива вплоть до середины следующего столетия (см.: 112).

На почве городской культуры возникали не только новые варианты известных ранее народных песен, но и новые песенные сюжеты и целые отрасли песенного творчества. Создателями песен бывали часто люди грамотные и образованные, которые сочиняли в духе фольклорных традиций, опираясь на привычный строй устоявшихся народных образов и приемов поэтического и музыкального воплощения. Еще П. А. Бессонов указывал на то, что среди песен XVIII века есть много произведений такого рода, которые, «возникая на почве полународной, так сказать средней, носили и отпечаток, знаменующий произведения народные и им подобные, то есть личность сочинителя в них скоро забывалась или вовсе царствовала безличность» (136, 329). Исследователь замечает при этом, что он не имеет в виду сочинения таких известных поэтов, как Нелединский-Мелецкий, Мерзляков, позднее Дельвиг и Некрасов, написанные с использованием фольклорных оборотов и вошедшие в народный обиход уже, так сказать, *post factum*. Произведения, о которых говорит Бессонов, создавались с самого начала в расчете на устное бытование и не рассматривались их создателями как личная авторская собственность. Если они и фиксировались в письменном виде, то лишь для более легкого запоминания, а не с целью увековечения автором своего имени².

Некоторые из песен, создание которых приписывалось известным в истории лицам, получили широкую бытовую популярность.

² Впрочем, разграничение, проводимое Бессоновым, является в значительной степени условным. Безымянным оказывалось очень часто и песенное творчество наиболее крупных поэтов того времени. Указывая на «безымянность песенного творчества» как на общую характерную черту XVIII века, И. Н. Розанов пишет: «Ни Чулков, ни Новиков не считали нужным подписывать фамилии авторов даже в тех случаях, когда они их наверное знали. Лишь в конце XVIII в. два произведения — „Стонет сизый голубочек“ Дмитриева и „Выйду ль я на реченьку“ Нелединского — имели такой успех, какой можно сравнить только с успехом „Бедной Лизы“ Карамзина, и все знали, кто авторы» (135, 17).

в XVIII веке. Таков, например, один из вариантов распространенного песенного сюжета о гибели воина вдали от родного дома «Уж как пал туман на сине море», принадлежащий П. С. Львову, о чем мы знаем из сообщения его родственника Н. А. Львова (см.: 102)³. Устное предание, сохранившееся еще в XIX столетии, связывало ряд песен с именем даровитой любительницы-музыкантши М. Л. Нарышкиной⁴. Но в большинстве случаев они оставались безымянными.

Отдельные записи народной песни встречаются уже в первой половине XVIII века в рукописных сборниках, служивших для пения дома в часы досуга. Количество таких сборников возрастает в середине столетия. Однако народная песня еще не осознавалась здесь как особый своеобразный мир и записывалась вперемешку с образцами книжной песенной лирики, часто подвергаясь при этом воздействию ее образного и стилистического строя⁵. Высоко ценили русскую народную песню Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, сумевшие верно и пронизательно подметить некоторые самобытные черты ее поэтического склада. Но только в 60—70-х годах интерес к русскому народному творчеству превращается, как замечает М. К. Азадовский, «в широкое общественно-литературное движение» (8, 49). Последняя треть XVIII века была периодом зарождения и формирования отечественной фольклористики.

2.

С конца 60-х годов разворачивается интенсивная работа по собиранию и публикации различных видов народного творчества. Появляются первые печатные сборники народных песен. Песенные тексты, наряду с пословицами, сказками, эпическими сказаниями, начинают публиковаться на страницах популярных журналов и альманахов; фольклор в разнообразных его видах входит в состав массовых изданий, рассчитанных на широкого читателя.

Это фольклористическое движение было тесно связано с ростом демократически-просветительских идей среди передовых кругов русского общества и усиливающейся борьбой за народность в области литературы и искусства. Главная инициатива в деле собирания и изучения народного творчества принадлежала не дворянским писателям, а литераторам-«плебейам» разночинного толка, которые если и не поднимались до отрицания всей системы крепостнического рабства, то критически относились ко многим сторонам существовавшего в России общественно-политического строя.

³ В сборнике «Весельчак на досуге, или Собрание новейших песен» (М., 1797—1798) эта песня помещена с инициалами Б..С...Л. Возможно, что это случайная ошибка.

⁴ См., например, «Песни, собранные П. В. Киреевским». Редактор этого издания П. А. Бессонов выделяет специальный раздел: «Песни Нарышкинские». Впрочем, соображения этого исследователя об истории отдельных песен не лишены произвольных домыслов и часто представляются мало правдоподобными.

⁵ О народной песне в рукописных сборниках см. с. 176—183.

Именно из этой среды вышли составители и издатели первых печатных собраний русских народных песен, сказок, былин и т. д. Объективно широкая пропаганда ими народного творчества служила одним из средств борьбы против помещичьей культуры и идеологии. Она не только способствовала расшатыванию условных канонов классицистской эстетики, но и привлекала внимание к жизни и быту трудящихся масс, помогала лучше понять их стремления и нужды, богатство и красоту их духовного мира.

Отношение к народной песне как к правдивому зеркалу всего пережитого и выстраданного народом было наиболее определенно и последовательно выражено Радищевым. Песня как живой образ действительности играет важную роль в его «Путешествии из Петербурга в Москву», органически вплетаясь в ткань литературного повествования. Радищеву слышались в ней прежде всего скорбь и страдания угнетенного рабством народа. Образ тоскливой, исполненной горя и печали песни, данный в самом начале книги, становится лейтмотивом всего дальнейшего повествования: «Лошади мчат меня; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто скорбь душевную означающее. Все почти голоса таких песен суть тону мягкого» (158, 229—230) ⁶.

Используя различные виды народного песенного творчества, Радищев показывает каждый из них в конкретной типичной жизненной обстановке: здесь и заунывная протяжная песня ямщика (глава «София»), и бойкая оживленная хороводная «Во поле берега стояла», поющая молодыми крестьянскими женщинами и девушками («Медное»), и «пронзающее сердце» скорбное причитание над рекрутом, насильно разлучаемым со старухой-матерью и юной невестой («Городня»), и проникновенный духовный стих об «Алексее божьем человеке», исполнением которого слепой старец исторгает слезы у своих слушателей («Клин»). Обращаясь к тем, кому вручены судьбы народов, писатель призывал внимательнее прислушиваться к песне и вникать в то, о чем она говорит на собственном ей языке сердца: «На сем музыкальном расположении уха народного умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души народа».

Мысли Радищева о народной песне представляют собой высшую точку в развитии демократической русской фольклористики XVIII века. Никто кроме него не сумел в этом столетии с такой глубиной и силой раскрыть высокое идейно-художественное значение песни и ее тесную, неразрывную связь с коренными интересами жизни закрепощенных трудящихся масс. Даже многие из прогрессивных деятелей того времени не могли в полной мере понять и оценить суровую красоту старинной русской народной песни. Так,

⁶ Определение «тону мягкого» следует понимать здесь в смысле конкретной характеристики ладового строя народных песен: мягкий — moll, минор. Это, как и ряд других замечаний Радищева, говорит о том, что он очень чутко слышал народную песню, воспринимал ее не только со стороны поэтического сюжета и текста.

автор первой русской оперы из народной жизни «Анюта», поэт и журналист М. И. Попов, записавший около тысячи народно-песенных текстов, вместе с тем находил, что «малая самая только часть старинных песен отменными своими от нынешних свойствами заслуживает внимания просвещенного нынешнего века». «Заунывные мелодии» этих песен, по мнению Попова, слишком однообразны для «нежного» слуха современных «благовоспитанных людей» (145, VI — VII). Подобный взгляд, разделявшийся далеко не одним только Поповым, отражался и на определенном отборе песен, которые собиратели считали достойными опубликования, и на редакции песенных текстов и напевов.

Записи XVIII века не дают полного и всестороннего представления о бытовании народной песни в то время. Они производились по преимуществу в городах или пригородных местностях, не от самих крестьян, а из уст людей грамотных, хотя зачастую и близко стоявших к народу по своим обычаям и представлениям. Специальные поездки в отдаленные районы страны с целью обнаружения глубинных пластов народного творчества тогда еще не предпринимались. Такая планомерная изыскательская работа начнется позже, лишь в середине следующего столетия. Между тем, несмотря на усиливающийся обмен песенным достоянием между различными областями, отнюдь не все, что пел и хранил в своей памяти народ, получало всеобщее распространение и доходило до основных культурных центров.

Составителям песенных сборников приходилось считаться и с цензурными условиями. Песни, в которых можно было усмотреть какие-нибудь антиправительственные тенденции, запрещались властями, а тех, кто был замечен в их исполнении, подвергали суровому наказанию — били розгами, сажали в острог и пытали (см.: 154). Поэтому народ держал такие песни в тайне и опасался петь их перед посторонними. Само собой разумеется, что опубликование подобных песен было делом невозможным или, во всяком случае, крайне рискованным.

Этим объясняется, в частности, то, что в дошедших до нас записях XVIII века почти совсем не представлен жанр наиболее социально заостренных песен, связанных с антифеодальными движениями народных масс. Только единичные образцы песен о Степане Разине встречаются в рукописных сборниках и в печатных изданиях конца столетия. При всем своем высоком художественном и историческом значении эти случайные, отрывочные записи дают лишь очень неполное представление о богатстве и многообразии разинского цикла, в целом зафиксированного и изученного исследователями-фольклористами много позже.

Обширный цикл песен и сказаний, по своему значению не уступающий разинскому, породила крестьянская война под предводительством Емельяна Пугачева, но современные записи не сохранили нам образцов пугачевского фольклора. Это легко объясня-

ется, если вспомнить, что самое упоминание имени Пугачева и связанных с его восстанием событий было строжайшим образом запрещено Екатериной II. Да и в более позднее время песни о Пугачеве распространялись медленно и с трудом, продолжая жить главным образом в районах, непосредственно охваченных восстанием, — на Урале, Дону и Кубани, в Среднем и Нижнем Поволжье. «Этот фольклор, — свидетельствует его исследовательница, — бытовал только в узком кругу; в первые десятилетия после ликвидации движения он не выходит за пределы породивших его социальных групп. Для записей же он почти всегда передавался очень неохотно» (133, 173—174).

Пугачевский фольклор включает не только собственно исторические песни с более или менее развитым повествовательным элементом, в основе которых лежат определенные, конкретные факты, но и значительное число песен лирических или шуточно-сатирических, косвенно связанных с событиями пугачевского движения. В ряде случаев эта связь могла возникнуть позже, в процессе бытования песен. Так, традиция связывает с именем Пугачева песню «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», являющуюся одним из лучших образцов широко распространенной в XVIII веке «тюремной» лирики. Как известно, Пушкин ввел ее в текст «Капитанской дочки» в качестве любимой песни Пугачева. Надо полагать, что и в самом выборе именно этой песни и в описании того, какое грозное и сильное впечатление производила она в звучании хора пугачевцев, поэт опирался на имевшиеся в его распоряжении подлинные свидетельские данные⁷.

Более полно представлена в рукописных и печатных источниках XVIII века военно-патриотическая тематика. Сохранилось значительное количество песен о военных походах Петра, о Семилетней («Прусской») войне 1756—1763 годов, о войнах с Турцией, которые велись во второй половине столетия. С большой вероятностью можно отнести к этому времени и многие из песен о Суворове, записанные позднейшими исследователями.

Военно-патриотическая тематика характерна для солдатского фольклора, формирующегося в XVIII веке как самостоятельная ветвь народно-песенного творчества со своим кругом образов и своей характерной стилистикой. Темы далеких военных походов получили отражение и в лирической песне. Одним из ее излюбленных сюжетов в этот период становится печальная одинокая смерть воина вдали от дома и родных. С этой темой связаны некоторые из лучших протяжно-лирических песен, известных по сборникам XVIII века, — «Ах ты, поле мое, поле чистое», «Как доселе у нас,

⁷ Как известно, работая над «Историей Пугачева», Пушкин не ограничивался изучением печатных и архивных материалов, а лично выезжал на места восстания, беседовал со стариками-пугачевцами, собирал рассказы, предания и песни о Пугачеве. Отвечая своему критику, поэт писал: «Я посетил места, где произошли главные события эпохи, мною описанной, поверяя мертвые документы словами еще живых, но уже престарелых очевидцев, и вновь поверяя их дряхлеющую память историческою критикою» (152, 275).

братцы». В той же манере распета историческая песня «Не бушуйте вы, ветры буйные», повествующая об одном из эпизодов первой русско-турецкой войны 1768—1774 годов. Песня эта возникла как отклик на замечательный для своего времени переход русской флотилии из Балтийского моря в Черное, осуществленный под руководством адмирала Г. А. Спиридова⁸.

В солдатском фольклоре большое место занимает и чисто бытовая тематика, нередко окрашенная характерным разбитым и острым юмором. Это — песни о полной непостоянства походной жизни, в которых героем выступает веселый удалой солдат, всегдашний покоритель девичьих сердец. Не все солдатские песни представляются, однако, ценными с идейно-художественной точки зрения и могут рассматриваться как подлинные создания народного творчества. Во многих из них сказалось очевидное влияние навязанных сверху верноподданнических тенденций⁹.

В XVIII веке продолжала развиваться и старая эпическая песенная традиция. Главными ее хранителями являлись потомки скomoroxов, изгнанных в середине предшествующего столетия из центральной части Московского государства и ушедших на далекие северные окраины, а частично, может быть, в районы расселения донского и уральского казачества. Установилось мнение, что в этой среде сложился так называемый «Сборник Кирши Данилова», являющийся наиболее полным для своего времени собранием былинного эпоса. Наличие довольно значительного количества былинных текстов в рукописных сборниках говорит об интересе к этому виду народного творчества со стороны широких кругов городского населения (см.: 183).

В Сибири, Северном Поморье, на Алтае существовали целые «школы» эпического сказа со своими традициями, передававшимися из поколения в поколение. Память о наиболее выдающихся его мастерах сохранялась долго после их смерти. Высоким уважением пользовалось, например, имя бедняка-сказителя из Олонецкой губернии Ильи Елустафьева, который умер в 20-х годах XIX века в девяностолетнем возрасте. Не менее ценным и уважаемым мастером был Игнатий Андреев — дядя и учитель прославившегося впоследствии Трофима Рябина, усвоившего от него и значительную часть репертуара и самую манеру исполнения (см.: 167, 197—203).

Широким распространением пользовались различные виды обрядового фольклора. Старинные обычаи колядования, проводов масленицы, заклинанья весны, несения березки на троицу продол-

⁸ В изданном посмертно сборнике М. И. Попова «Российская Эрата» (с. 138—139) этот текст напечатан с надписью: «На поход российского флота в архипелаг 1769 года, при начатии турецкия войны». В качестве зачина в нем использованы начальные строки более старой «молодецкой» песни, имеющейся у Чулкова («Собрание разных песен», ч. 1, № 142).

⁹ Такова, например, аляповато-сусальная по тексту и мелодически плоская песня из сборника Трутовского (ч. IV, № 2) с назойливо повторяющимся припевом:

Песню громку воспевайте,
Жизнь салдацку выхваляйте.

жали жить не только в деревне, но и в городском быту. В рукописных сборниках XVIII века мы почти не находим обрядовых песен, но этот пробел может быть отчасти восполнен с помощью материалов литературного характера. Описания обрядовых игр, хорождений и песен встречаются в воспоминаниях современников, в художественной литературе и журналистике того времени. «В день праздника пятидесятницы или, как называется у нас, в Троицын день, — свидетельствует очевидец, — у Москворецких ворот на живом мосту собиралось множество девиц и женщин, которые по древнему еще суеверному и идолопоклонническому обыкновению, ходя с березками, пели песни, плясали и бросали с голов своих в Москву-реку венки» (82, 158).

Описание троицких игр и гуляний дает и англичанин М. Гатри в своем «Рассуждении о русских древностях». После сообщения о древнем языческом семике, почерпнутого из литературных источников, автор посвящает особый параграф «современному семик», излагая здесь свои личные наблюдения над тем, как отмечался этот праздник в конце XVIII века населением деревень и городских окраин. «Странно, — пишет он, — что еще поныне мы находим остатки или, скорее, видоизменение того старинного праздника среди русских крестьян, которые в то же время года и в течение стольких же дней празднуют так называемый „семик“; впрочем, я убежден, что названные крестьянки, играющие главную роль в этом празднике, ничего не знают о происхождении и первоначальных целях обрядов, известных теперь только очень осведомленным знатокам древнерусской мифологии, так как время и христианская религия внесли в них значительные изменения» (212, 68).

Древние обычаи и обряды, связанные с этим любимым в народе весенним праздником, сохранялись в Москве до начала XIX века, и только во втором его десятилетии начинают выходить из употребления. В 1823 году «Отечественные записки» пишут о них как о еще недавнем прошлом: «Бывало и в Марьиной роще и даже по улицам московским веселые толпы ходили с изукрашенною лентами березкою, завивали венки, прославляли в песнях Семик, а в Троицын день развивали: теперь уже это редкость...» (186, 36).

Столь же излюбленны были масленичные игры и песни. Празднование масленицы выливалось зачастую в целые инсценированные представления, включавшие в себя элементы драматизированного «лицедейства», пения и пляски (см.: 87, 50—60). Собственно обрядовое начало не играло почти никакой роли в этих веселых представлениях с чертами скоморошьего глума и пародии, а иногда и острой социальной сатиры. В масленичной игре, быть может, с наибольшей отчетливостью сказался процесс утраты обрядовым фольклором его первоначального магического значения, окончательно завершающийся в XVIII веке.

Аналогичному переосмыслению подвергался и свадебный обряд, представляющий собой драматическое действие, полное глубокого жизненного смысла и проникновенной поэтической красоты. В этом обряде ритуальная сторона также теряет свое значение и на пер-

вый план выдвигается жизненное реалистическое содержание. Характеризуя эволюцию свадебного обряда в XVIII веке, Н. М. Элиаш пишет: «Сокращается, распадается целостная ткань народной свадьбы, и она продолжает жить по традиции не как обрядовый момент, а как бытовая драма, выявляющая задушевные мечты и ожидания русской крестьянской женщины» (167, 491—492). К этому следует добавить, что именно песня, выделившись из целостного обрядового комплекса, осталась наиболее жизнеспособной его частью. Многие известные в XVIII веке свадебные песни вошли в золотой фонд русской песенной классики. Среди них популярнейшая «Из-за лесу, лесу темного», одним из вариантов которой воспользовался Глинка в «Камаринской», «На море утушка купалася», «Ах, по морю, морю синему» и ряд других. Свадебные песни привлекали внимание многих русских поэтов и музыкантов XVIII века; большое место отведено им и в ранних песенных публикациях.

Широкое отражение получил свадебный обряд в литературе и драматургии той эпохи. Как справедливо замечает В. Д. Кузьмина, «драматические и песенные элементы свадебной поэзии являются одним из источников, питающих развитие русской бытовой комедии и комической оперы в последней четверти XVIII века» (87, 62).

Но главное место среди различных народно-песенных жанров принадлежало бытовой лирической песне. Она была теснее всего связана с повседневной жизнью широких трудящихся масс и наиболее непосредственно выражала их радости и невзгоды. Этим объясняется та исключительная популярность, которой она пользовалась во всех слоях общества. Лирическая песня отличалась особенным богатством и выразительностью образно-поэтического строя, языка и мелодики. Эту проникнутую глубоким задушевым чувством, большей частью скорбную и печальную протяжную песню отмечали поэты и исследователи-фольклористы как лучшую и характернейшую часть народно-песенного достояния.

В лирической народной песне XVIII века главная роль сохраняется за семейно-бытовой тематикой. Вынужденная разлука с милым (или милой), невозможность счастливого брака по любви, тягостный удел молодой женщины, выданной «поневоле» за «постылого, нелюбимого», — таковы ее основные, наиболее типичные и постоянные мотивы. Но эта традиционная тематика приобретает новую окраску, в ее звучании появляются черты, отличные от старой крестьянской песенной лирики. Усиливается, приобретает более активную и открытую форму протест против деспотического домо-строевского уклада семейной жизни, основанного на полном порабощении человеческой личности (см.: 161). Нередко в песнях содержится прямой вызов сковывающим свободу чувства бытовым нормам и условностям. Девушка не стыдится признаться любимому в своем чувстве, она сама идет ему навстречу и об одном только просит «друга милова», чтобы не был он ее «поносителем», ее «чести повредителем». Обман родителей для свидания с любимым «добрым молодцем» не порицается песней. Вообще девичья жизнь в отличие от печальной доли замужней женщины весела и вольготна:

Кому воля, кому нет воли гулять,
Молодушкам нету волошки,
Красным девушкам своя воля гулять¹⁰.

Девичья любовь нередко оканчивается трагично. О таком исходе говорит песня «Я пойду ли молоденька во всю темну ночь гулять». Покинутая девушка, оставшись одна с ребенком, не знает, как ей «горе горевати, на кого беду сказати», и льет «горячие слезы» перед писарем, которому она должна дать во всем отчет. И все же она не раскаивается в своем поведении, а только сетует на то, что «за тобою, за дитятем вся гульба моя пропала».

Не мирится со своей участью и молодая замужняя женщина, выданная за нелюбимого. Во многих лирических женских песнях слышится не только пассивная жалоба на свою печальную долю, но и протест против семейного закрепощения, издевка над постылым мужем. Прямым укором звучат заключительные строки песни «Не пой, не пой, мой младинькой соловейко», где отец несчастливой молодой жены горько сокрушается:

Я просватал тебя дитяtko за мота,
За дурацкую отдал тебя головку.

В других случаях решительная и смелая молодка сама находит способ скрасить свою унылую и безрадостную семейную жизнь. Характерен в этом отношении текст песни «Ах, на что ж было, да к чему было», основанный на сопоставлении двух аналогичных по своему поэтическому строению, но контрастных по смыслу частей:

У меня молодой, у меня молодой
Один старой муж.
Да и тот со мной, да и тот со мной
Не в любви живет.

У меня молодой, у меня молодой
Один милой друг,
Да и тот со мной, да и тот со мной
Во любви живет.

Образы бойких, веселых молодых, обманывающих своих мужей, а иногда и открыто насмехающихся над ними, особенно часто встречаются в шуточно-сатирических песнях, перекликающихся по содержанию с лирическими бытовыми. Не всегда можно провести вполне четкую грань между теми и другими: различие этих двух жанров определяется не столько их тематикой, сколько разным характером трактовки одного и того же содержания. В шуточных песнях протест против гнета «домостроевщины» получает еще более явное выражение. Так, почти во все песенные собрания XVIII века вошла песня «Вы раздайтесь, расступитесь, люди добрые» — о том, как жена не пустила домой «невежу»-мужа, заставив его ночевать за воротами:

Каково тебе невеже за воротами,
Таково-то мне младеньке за тобою,
За твоею ли дурацкой головою.

¹⁰ Песня «Я пойду, пойду в зеленой сад гулять».

Популярна была также другая, не менее острая по своей сатирической направленности песня «Недоноска меня матушка родила»: молодая жена, привязав к березе «мужа-недоростка», сама «загуляла» и заставила его себе кланяться в ножки.

Бунт против семейной неволи сочетается в песне со столь же энергичным протестом против проповедуемого церковью аскетического «смирения плоти» и ухода от жизни. Таковы некоторые из песен о чернецах и монастырском быте. Если в популярнейшей «Хоть черна ряса кроет мой сильный жар в крови» — о сгорающем от страсти влюбленном монахе — текст наполнен сентиментальными жалобами и стенаниями, то в песне «Что во городе было во Казане» этот бунт принимает открытую действенную форму: молодой чернец, увидев «красных девок» во беседе, сбрасывает с себя «клубучище» и проклинает монастырское затворничество:

Ты сгори, моя скучна келья
Пропади ты, мое черно платье.

Песни подобного содержания перекликаются с произведениями русской литературы и публицистики, в которых подвергался резкой критике уклад монастырской жизни. Можно указать, например, на известное письмо Ломоносова к И. И. Шувалову «О сохранении и размножении российского народа», где он протестовал против пострижения в монахи молодых мужчин и женщин, считая, что этим «к греху, а не ко спасению дается повод и приращению народа немалая отрасль пресекается» (99, 387).

Наряду с любовной и семейно-бытовой тематикой в лирической песне находили отражение и другие жизненно важные и острые темы. Одним из тягчайших народных бедствий являлась рекрутчина, на долгие годы, а порой и навсегда отрывавшая человека от семьи и родных, обрекавшая его на бесчисленные страдания, нередко калечившая физически и морально. Введение рекрутских наборов дополнительным бременем ложилось на плечи трудящегося народа, и без того измученного непосильной крепостнической эксплуатацией.

Об этом бедствии поется во многих песнях, полных глубокого и сильного чувства. Обширная и разнообразная по содержанию группа рекрутских песен представляет собой в сущности особый, самостоятельный песенный жанр, вырабатывающий свои характерные стилистические признаки, свою систему художественно-образных приемов. Обычно в основе этих песен лежит развернутый в сюжетном отношении текст с детальным и конкретным описанием «забравания» доброго молодца, его прощания с семьей и дальнейшей жизни «во неволе». Эта картина полна яркого драматизма: молодому рекруту вяжут «белы руки», «куют скоры ноги», затем его «везут в город» и отдают в «царску службу». Насыщенность песенного повествования драматическими подробностями служит одним из проявлений роста и укрепления реалистического худо-

жественного мышления в народном творчестве¹¹. Мелодика рекрутских песен отличается яркой выразительностью и широтой распева.

В связи с характеристикой военно-патриотической солдатской песни мы уже указывали на широкую распространенность песен об одинокой смерти воина, умирающего на чужбине, вдали от родных и близких. Этот сюжетный мотив получает иное осмысление в связи с темами бродяжничества, бездомной сиротской жизни и вынужденных скитаний. Не только солдатчина, но и другие, не менее тяжкие повинности заставляли людей уходить из дому, надолго отрываясь от родной среды. Многие предпочитали бродяжничество ненавистной подневольной службе. Героем ряда песен становится «бесприютный сиротинушка», перед которым «все окошечки закрывают, все вороточки затворяют», вынужденный часто искать ночлега в чистом поле и пропивающий свою «золотую казну» в «избе кабацкой». Песни этого рода зачастую смыкаются с «разбойными», «тюремными» песнями о «вольных людях».

Исключительное богатство и многообразие форм и видов песенного фольклора XVIII века определяется широтой и правдивостью отображения в нем различных сторон народной жизни. Песня не успела еще превратиться в архаический пережиток, сохраняющийся как реликвия или воспоминание о далекой старине. Она по-прежнему имела живое, актуальное значение, непосредственно откликаясь на самые острые наболевшие вопросы современности. Для значительной части населения не только в деревне, но и в городских центрах песня продолжала быть основной, а то и единственной художественной пищей. Эта песенная атмосфера влияла и на творчество поэтов, писателей, композиторов, определив некоторые существенные особенности развития русской литературы и искусства в ту эпоху.

3.

Первой обширной и тщательно подготовленной публикацией народно-песенных текстов в XVIII веке было «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова, которое вышло четырьмя книжками в 1770—1773 годах, а затем в 1780—1781 годах было переиздано Н. И. Новиковым с добавлением еще двух частей¹². Песни собственно фольклорного характера занимают, по подсчету исследователей, около половины этого собрания¹³. Надо подчеркнуть, что

¹¹ «В более поздних рекрутских песнях (уже XVII века), — пишет Е. В. Гиппиус, — реалистический творческий метод настолько определяется, что окончательно разрушает основной принцип художественной традиции старой песни — принцип последовательного параллелизма образов. Господствующее место занимает развертывание детального реалистического описания действительности, доходящего порой до натурализма» (85, 28—29).

¹² Отдельные части «Собрания разных песен» Чулкова переиздавались в 80-х и 90-х годах XVIII в.

¹³ И. П. Сахаров относил к народным 336 песен из 800, напечатанных в четырех частях чулковского собрания (169, X).

именно этот раздел был в нем наиболее новым и оригинальным. Независимо от того, каковы были источники чулковского «Собрания», оно впервые вводило в обиход большое количество народных песен, не представленных ни у Курганова, ни в рукописных сборниках более раннего времени.

Вопрос о том, можно ли это собрание называть «песенником» в собственном смысле слова, предназначалось ли оно для пения или только для ознакомления с текстами в чтении, представляется нам второстепенным и даже до известной степени искусственным. Возможно, что Чулков, не будучи сам музыкантом, при редактировании песенных текстов не очень заботился о их точном соответствии мелодико-ритмической структуре напева. Это он мог оставлять на долю тех, кому захотелось бы, пользуясь его записями, петь песню на знакомый «голос», а не просто читать ее глазами. Утверждение И. Н. Розанов, что «Чулков никак не воспринимает собранный им материал как текст для пения» и «песенная практика, мотивы, музыкальная и исполнительская сторона его нисколько не интересуют» (162, 221), следует признать по меньшей мере односторонним и недостаточно мотивированным. Противопоставлять с этой точки зрения чулковское «Собрание» сборнику Львова — Прача нельзя уже хотя бы потому, что в этом последнем в точности, без всяких изменений сохранена чулковская редакция ряда песенных текстов¹⁴. Следовательно, Чулков, исправляя те или иные словесные шероховатости, иногда даже кое-что «досочиняя» к песне, не нарушал установившегося единства текста и напева и не подвергал народную песню искусственному «олитературиванию».

То отношение к песенным текстам, которое приписывает Чулкову И. Н. Розанов, противоречило бы самому пониманию жанра песни в XVIII веке. Песня рассматривалась как синтетический род искусства, в котором слово неразрывно связано с напевом. Близкий Чулкову по направлению своей деятельности, а возможно, и сотрудничавший с ним в подготовке «Собрания разных песен» демократический литератор М. И. Попов (см.: 70, IV, 280) в предисловии к собственному сборнику «Российская Эрата» отмечает среди «выгодностей» песни, сделавших этот род «малых творений» любимыми и «в обществе человека необходимыми», — нераздельное сочетание «витийства и музыки» (145, XIX—XX).

¹⁴ На это обстоятельство указывает А. В. Марков в подтверждение своей мысли, что «некоторые из рукописей, использованных Чулковым, были нотными» (107, 83). Мнение о чисто литературном характере «Собрания» Чулкова с наибольшей категоричностью было высказано Н. В. Баранской. Исследовательница, в частности, ссылается на то, что сам составитель не назвал его «песенником» и «ни в одной части сборника нет также довольно обычных для песенников без нот указаний, на какой „голос“ поются песни» (16, 135). На это можно возразить, что само определение «песенник» — более позднего происхождения; если верить Н. Н. Трубицыну, оно впервые было употреблено в «Новом российском песеннике» петербургского издателя И. К. Шнорра, вышедшем в свет в 1791 году (186, 65). Что же касается указаний «на голос», то оно давалось только тогда, когда новый текст распевался на мелодию другой, ранее известной песни, но не в тех случаях, когда имелось уже установившееся соотношение между поэтическим текстом и напевом.

До недавнего времени господствовала точка зрения, что Чулков сам не записывал народные песни и целиком заимствовал материал своего «Собрания» из рукописных сборников, ограничившись только исправлением и редактированием текстов. Что ряд таких сборников был ему знаком и использован в качестве источника песенных записей — это, по-видимому, следует считать бесспорным (см.: 107, 183). Вопрос в том, был ли этот источник единственным и основным для Чулкова или он обращался к нему лишь как к вспомогательному средству при выполнении своего труда. Ссылки на то, что зависимость чулковского «Собрания» от рукописных сборников не может быть широко и полно прослежена из-за утраты последних, малоубедительны. Если к этому доводу можно было прибегать несколько десятилетий тому назад, когда изучение рукописных песенников XVIII века только начиналось, то сейчас, после тщательных и систематических изысканий в этой области М. Н. Сперанского, А. В. Позднеева и других исследователей, он должен быть решительно отвергнут. Состав рукописных сборников того времени, при существовании различных их типов и разновидностей, отличается в целом достаточно большим постоянством, и трудно себе представить, чтобы какая-то одна категория памятников могла исчезнуть совершенно бесследно.

Надо подчеркнуть, что и некоторые из более ранних исследователей не склонны были видеть в песенном «Собрании» Чулкова только сводку и систематизацию материалов, заимствованных из рукописных сборников. Еще А. Н. Пыпин отмечал, что в сущности Чулков ничего не говорит о том, как и откуда брал он песни. «...Весьма возможно, — замечает в этой связи ученый, — что он воспользовался ходившими по рукам сборниками; возможно также, что немало их он знал сам из живой народной песни» (155, 74).

А. В. Марков особо выделяет «Прибавление» к третьей части чулковского «Собрания», содержащее систематическую подборку обрядовых песен, неизвестных по рукописным сборникам. Эти песни были, по его мнению, «записаны со специальной целью, для издания» (107, 87). Марков полагает, что в течение 60-х годов по поручению Чулкова был выполнен ряд записей песен, которые и послужили основой для его собрания. По мнению этого исследователя, «значительная часть песен записана среди солдатских хоров» (107, 97).

Независимо от степени обоснованности и вероятности тех или иных конкретных соображений, касающихся методов и форм собирательской работы Чулкова, необходимо признать, что его «Собрание» по богатству, разнообразию и значительности представленных в нем фольклорных материалов далеко выходит за пределы песенного репертуара, представленного в рукописных сборниках середины XVIII столетия. При этом именно та категория песен чулковского «Собрания», которая не получила отражения в рукописных сборниках, то есть прежде всего обрядовая песня, оказалась наиболее стойкой и жизнеспособной. В цитированном исследовании Маркова отмечается, что позднейшие записи песен этого жан-

ра, сделанные уже в конце XIX века, мало отличаются от вариантов, приведенных у Чулкова, тогда как лирические песни из его «Собрания» или совсем исчезли из устной практики, или же сохранились в очень сильно измененном виде (107, 101). Это можно объяснить отчасти большей устойчивостью и консерватизмом самого жанра обрядовой песни, а отчасти тем, что песни лирического типа подверглись более значительному влиянию городской культуры своего времени и поэтому данные их редакции не смогли войти в крестьянский песенный обиход.

4.

В непосредственной зависимости от чулковского «Собрания» находится первый нотный сборник русских народных песен, составленный В. Ф. Трутовским. По объему и разнообразию материала он значительно уступает капитальному труду Чулкова. В трех выпусках сборника Трутовского¹⁵ было всего 60 песен (по 20 в каждом выпуске). Вместе с тем он представляется более цельным и выдержанным по составу. Трутовский не включал в свой сборник песни «книжного» происхождения, за исключением единичных случаев, когда песня уже успела фольклоризироваться и смешаться с массой безымянных народных песен. Его задачей было выделить народную песню из числа других бытующих песенных жанров, что выражено в самом заглавии сборника: «Собрание простых русских песен с нотами».

Трутовского с полным основанием можно считать первым русским музыкантом — собирателем народных песен. Если тексты песен могли частично заимствоваться им у Чулкова и из рукописных сборников, то напевы он несомненно записывал сам. На это ясно указывает то место из «Предупреждения», где он говорит о трудностях, связанных с существованием разных вариантов песен и с разными манерами их исполнения. Вопрос о выборе наилучшего из этих вариантов решался Трутовским эмпирически. «Что ж касается до голосов, — замечает он, — то я, прислушиваясь от многих, нашел, что везде поют разными манерами; и так старался только сохранить их точность и утвердиться на самых простых голосах» (187, 37). Оценить значение различных вариантов как проявление живого творческого отношения к народной песне со стороны исполнителей Трутовский еще не мог: к этому выводу русская музыкальная фольклористика пришла только во второй половине XIX века на основе большого накопленного материала записей и наблюдений над бытованием песен в родной и привычной для них жизненной среде.

В предисловии к первому выпуску своего «Собрания» Трутовский ясно говорит о целях этого издания и о том, что побудило его

¹⁵ Три части сборника были изданы в 1776—1779 годах, четвертая часть появилась в свет после большого перерыва, в 1795 году. Первая часть дважды переиздавалась в 1782 и 1796 годах.

предпринять данный труд: «Уже издавна любители русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах; но никто еще по сие время не принял на себя сего труда, чтоб их собрав привести в некоторой порядок и подложить басовые ноты. Я напоследок вознамерился в удовольствие многих любителей издать в печать сии собранные мною русские песни с тем, чтобы их петь в один голос так, как оне обыкновенно поются; но кто ж захочет петь или играть на инструментах не откидывая бас, то составлено будет согласие» (187, 37).

Как видно из этих слов составителя, он обращался к широкому кругу любителей песни, придавая своему сборнику практически-утилитарное назначение. В сборнике Трутовского отсутствует какой-либо научно-фольклорный принцип группировки материала, и он свободно чередует и перемешивает песни разных жанров. Выпуская в свет первую часть, Трутовский обещал, что «естли публика примет благоприятно сие малое издание русских песен, то я не премину выдавать еще и другие подобные, которые со всевозможным трудом и тщанием собирать стараться буду». По-видимому, его надежды на успех оправдались, так как через два года после первого выпуска, в 1778 году он опубликовал вторую, а еще через год — третью части своего сборника, в 1782 же году потребовалось второе издание первой части. Неизвестно, какие причины заставили Трутовского отказаться от продолжения начатого им дела, но четвертая часть его песенного собрания вышла в свет только в 1795 году, и следом за ней (1796) появилось еще одно, третье по счету издание первой части. Такова внешняя сторона работы Трутовского над публикацией народных песен¹⁶.

Весьма вероятно, что ближайшим поводом к созданию его труда послужила неудовлетворенность любителей пения «Собранием» Чулкова, в котором отсутствовали «голоса» песен. Однако работа Трутовского явилась в большой мере самостоятельной и не ограничилась простым «подкладыванием» напевов под опубликованные Чулковым тексты. Если в первой части его сборника 15 текстов совпадает с чулковскими, то во второй и третьей частях мы находим всего по 8 текстов, общих с «Собранием разных песен». Таким образом, зависимость от Чулкова с течением времени становилась у Трутовского все меньшей¹⁷.

В «Собрании» Трутовского мы находим много ценных образцов народного музыкально-поэтического творчества, в подлинности которых не может быть сомнения. Особый интерес представляют песни широко распевного протяжного склада, связанные с семейно-лирической тематикой или с темами народного протеста, бунта и

¹⁶ Более подробное освещение истории сборника Трутовского см. в публикациях П. К. Симоны (177), Н. Ф. Финдейзена (193, II, 309—321), а также во вступительной статье В. М. Беляева к изданию сборника Трутовского (187).

¹⁷ Н. Ф. Финдейзен дает сравнительную таблицу содержания сборников Трутовского, Чулкова и Львова—Прача (193, II, 309—312). Однако его данные неточны, так как ему оставалась неизвестной четвертая часть чулковского «Собрания».

восстания против властей. Одна из лучших в этой группе — песня разинского цикла «Что да на матушке на Волге», не вошедшая ни в одно другое из печатных изданий XVIII века¹⁸. Выразителен ее длительный, свободно развивающийся распев, проникнутый ощущением силы и приволья, хотя, быть может, и подвергшийся при записи известной схематизации (см. т. 1, пример 27).

Широкой популярностью пользовалась песня «Что пониже было города Саратова», в некоторых позднее записанных вариантах также связанная с событиями восстания Степана Разина (74, 189—190). Данный ее вариант, носящий на себе явственные следы контаминации, встречается в ряде рукописных и печатных сборников XVIII века¹⁹. Напев этой песни двойствен в жанровом отношении, черты протяжной мелодики соединяются в нем с ритмической размеренностью маршевого типа (пример 80).

К этой же группе «удалых», «молодецких» песен относится «Уж не травушка в чистом поле зашаталась» об убийстве казаками в 1630 году царского посланника боярина Карамышева²⁰. Относительно краткий ее напев отличается широтой и свободой развертывания. Строфа складывается из двукратного проведения несимметричного пятитактового построения, в виде сольного запева с хоровым припевом²¹ (пример 81).

С образами народной вольницы и широкого раздолья связывается в нашем представлении и песня «Вниз по матушке по Волге». Но у Трутовского, так же как в других печатных вариантах XVIII века, она лишена бунтарского оттенка. Короткий ритмически размеренный напев, различающийся в этих вариантах лишь незначительными деталями, по типу ближе к «скорым» плясовым, чем к протяжным песням (пример 82).

Лишь в процессе постепенной исторической эволюции содержание песни было переосмыслено, трансформировался и ее напев, приобретший мелодическую широту, энергию и устремленность²². Впрочем, не исключено, что развитие песни шло обратным путем. В таком случае надо будет считать варианты, записанные во второй половине XIX века, более достоверными, а запись Трутовского упрощенной и не передающей богатства фольклорного подлинника. К такому выводу склоняет устойчивость напева в устном бы-

¹⁸ Об исторических событиях, лежащих в основе этой и указанных ниже песен, см. т. 1 настоящего издания, с. 185—187.

¹⁹ Текст песни имеется в сборнике ГПБ, Q XIV, № 98 (см. главу «Песня в рукописных сборниках»), нотные же записи в сборниках конца XVIII века находятся в очевидной зависимости от редакции Трутовского.

²⁰ В данном варианте имя боярина не называется, но само событие подробно описывается в тексте.

²¹ Под нотой строкой подписано: «Una volta la prima solo. Poi da capo tutti» («Первый раз — один верхний голос. При повторении — все вместе»).

²² Сравнивая различные варианты песни «Вниз по матушке по Волге», М. С. Друкин пишет: «Очевидно, либо в течение 1830-х, либо лишь в 1840—1850-х годах окончательно закрепляется протяжная, романтически приподнятая трактовка песни, впервые в таком виде закреплённая нотной записью К. Вильбоа (1860 г., сборник „100 русских песен“)» (61, 56).

товании и незначительность расхождений между различными его местными вариантами (100, 342—348).

Что касается песен любовно-лирического типа в записи Трутовского, то лишь немногие из них можно считать подлинными образцами традиционного песенного фольклора²³. Большая их часть носит на себе заметный отпечаток влияния чувствительной романсной мелодики. Причину этого явления легко понять. Лирическая песня по самой своей природе наиболее подвижна и изменчива. «Она, — замечает Н. М. Лопатин, — почти совсем не остается в покое, а как сама жизнь разнообразно изменяется. Она прилагается к различным эпохам народной жизни, применяется к известному месту, к различным положениям человека и к его занятиям, которые часто кладут на нее свою печать» (100, 44).

Вполне естественно, что, попадая в городскую среду, старая крестьянская песня изменялась и приобретала новые черты. При этом текст сохранялся лучше, нежели напев, хотя и он подвергался воздействию книжной поэзии.

Примером такой трансформированной протяжной песни может служить девичья любовная «Дорогая ты моя матушка». Плавно и неторопливо развертывающийся широкий напев содержит не свойственные народной песне подчеркнуто экспрессивные обороты с чертами «жестокой» надрывности. Таковы самое начало в напряженно звучащем высоком регистре (в песнях старой крестьянской традиции мелодическая вершина достигается постепенно и не сразу) или патетические «заносы» голоса на малую ноту и ундециму (такты 5 и 11—12), приходящиеся на внутрислоговой распев в словах «матушка» и «полюбовница» (пример 83).

Неверно было бы, однако, видеть в образцах подобного рода только результат искажения подлинной народной песни. Трутовский, адресовавшийся в своем «Собрании» к образованным любителям песни, записывал ее так, как она звучала в окружавшем его городском быту. На основе синтеза старой крестьянской традиции с нежно-чувствительными романсными интонациями возникает своеобразный тип «русской бытовой кантилены» (Асафьев), который получил широкое развитие как в сфере городского песенного фольклора, так и в творчестве талантливых отечественных мастеров вокальной лирики XVIII и начала XIX века.

Одна из самых популярных песен этого рода — «Как у нашего широкого двора», вошедшая во многие рукописные и печатные собрания второй половины XVIII века. Но именно данная ее версия, впервые опубликованная Трутовским, может быть признана наиболее достоверной. Обращаясь к ней в произведениях различных жанров (песня Анюты в опере «Мельник — колдун, обманщик и сват», фортепианные вариации В. Пальшау), композиторы сохраняли не только редакцию напева, но и общий характер изложения

²³ К старой крестьянской традиции близки протяжные «У дородного доброго молодца» и «Ах ты поле мое, поле чистое» с их строго диатоническим напевом, основанным на свободном вариантном развитии.

и даже тональность соль минор. Песню эту следует, по-видимому, считать скорее фольклоризировавшейся, чем собственно фольклорной²⁴. Характерно русская мелодическая распевность сочетается в ней с чуждыми народной песенности чувствительными оборотами, как, например, опевание вводного тона в третьем такте и особенно типичный для сентиментальной вокальной лирики ход с V ступени минора вниз на VII # перед разрешением в тонику в тактах 9—10. Этот ход, заимствованный из итальянской оперы, был излюблен и в русском бытовом романсе XIX века, где он часто даже приобретает характер штампа. Об «искусственном» происхождении песни говорит и структура напева, представляющая собой простейший классический тип двухчастной формы с отклонением в параллельный мажор в начале второго построения.

Явно выраженный «книжный» характер носят некоторые другие песни в «Собрании» Трутовского. Так, Р. И. Зарицкой была установлена принадлежность слов песни «У речки птичье стадо я с утра стерегла» поэту И. Ф. Богдановичу (65, 68)²⁵. Напев этой песни, скандирующий слоги текста, очень маловыразителен и не имеет никакой связи с народно-песенной стилистикой. Можно предположить, что он был взят из какой-нибудь танцевальной пьесы типа гавота и механически «подложен» под стихи.

Но даже и в тех случаях, когда авторство стихов установить не удастся, можно бывает говорить об «искусственном» их происхождении. Таков, например, текст песни «Хоть черна ряса кроет»²⁶, написанный трехстопным ямбом, применявшимся русскими поэтами XVIII века в стихотворениях песенного склада. Лексический строй этого текста, проникнутого сентиментальными излияниями, жалобами и уверениями в своем страстном чувстве, очень далек от народной речи. Впечатление искусственности, надуманности производит напев песни, в котором стремление воспроизвести некоторые черты протяжной крестьянской песни совмещается с явно не народными приемами мелодического развития и чувствительным подчеркиванием хроматического вводного тона.

К числу песен, «сочиненных в народном духе», а не подлинно народных, следует отнести и «Как на дубчике два голубчика». Текст ее, сюжетно перекликающийся с известным стихотворением И. И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек», которое Белинский назвал квинтэссенцией «нежно-вздохательной сентиментальности», написан так называемым «кольцовским» пятисложником. Как от-

²⁴ М. И. Попов в «Российской Эрате» относит ее к разделу «любовных песен на старинный русский лад».

²⁵ В собрании стихотворных произведений Богдановича (серия «Библиотека поэта») в качестве первой публикации этого стихотворения указана третья часть собрания сочинений поэта, вышедшего в 1809—1810 годах (26, 240). Видимо, составитель и автор комментариев И. З. Серман прошел мимо собрания Трутовского, заставляющего отнести появление этих стихов в печати на целое тридцатилетие раньше.

²⁶ В «Российской Эрате» М. И. Попова она помещена в разделе «Песни любовные городские» рядом с песенными текстами Сумарокова, Майкова, Державина и других известных поэтов.

и были использованы композиторами в их произведениях («Ой, гай, гай, зелененький» в «Русской симфонии на малороссийские темы» Э. Ванжуры, «Ой, послала мене мати» в скрипичных вариациях Хандошкина).

Что касается качества записей Трутовского, то, оценивая их, необходимо учитывать общий уровень музыкального мышления XVIII века. Основываясь на музыкально-грамматических нормах классицизма, ему не всегда удавалось в полной мере передать свободу и гибкость народных напевов. Особенно это сказывается на метрической стороне записей, что было верно подмечено В. М. Беляевым (187, 14—19). Втискивая напев в жесткие рамки «правильных», по большей части четных тактовых размеров, Трутовский в некоторых случаях нарушает естественное членение мелодии, обусловленное выразительно-смысловыми цезурами, и искусственно рассекает ее на короткие, равномерно чередующиеся отрезки.

Так, в запеве песни «Ах по морю, морю синему», состоящем из двух пятичетвертных построений, указан тактовый размер $2/4$. В результате мелодическая фраза механически рассекается на короткие отрезки и при ее повторении происходит смещение акцентов (пример 87).

Вероятно, Трутовский сам ощутил неубедительность такой тактировки и во втором издании первой части своего сборника постарался исправить ее, перенеся первую четверть в затакт. Однако от перестановки тактовой черты дело не только не улучшилось, но возникли новые несоответствия между естественными мелодическими акцентами и соотношением сильных и слабых долей внутри тактов. Составитель сборника явно оказался здесь в затруднении, выход из которого найти с позиций классического учения о метре ему не удавалось. Пятидольный размер, столь широко применявшийся русскими композиторами во второй половине XIX века, мы впервые встречаем у Глинки спустя более полувека после выхода в свет первых частей собрания Трутовского²⁹.

Более верный подход проявляет он к передаче ладовой стороны русских народных песен. Можно указать многочисленные примеры переменного лада в его записях (правда, в простейшей форме отклонения из мажора в параллельный минор или наоборот). В ряде записей Трутовского сохранены диатонические лады, чаще всего миксолидийский³⁰. Иногда, впрочем, этот лад нейтрализуется появлением нижней квинты в басу на заключительном звуке, в результате чего основной мелодический тон миксолидийского лада воспринимается как доминанта классического мажора («Ах деревня от деревни», «Земляничка ягодка»). Интересным примером сложной и богатой оттенками переменности является лирическая песня «Что во светлой было светлице», где натуральный ля минор

²⁹ Можно было бы заменить пятидольный размер чередованием тактов в $3/4$ и $2/4$, но это тоже было не в духе классической эпохи.

³⁰ «Что да на матушке на Волге», «Еще вниз то было по матушке Камышенке реке», «Ах ты поле мое, поле чистое», «Земляничка ягодка» и другие.

сопоставляется с гармоническим, а переменная терция лада вызывает явление, определяемое А. Д. Кастальским как «хроматизм на расстоянии»³¹ (пример 88).

Обработка народных напевов в собрании Трутовского носит минимальный характер. Как замечает сам составитель в «Предупреждении» к первой части, он ограничился тем, что «подложил» под напевы бас, который мог исполняться *ad libitum*. Некоторые исследователи рассматривают нижнюю нотную строчку как *basso continuo*, то есть основу для гармонического сопровождения мелодии (см.: 72, 438). Нам представляется более верной точка зрения В. М. Беляева, считающего, что Трутовский не предусматривал в своих обработках обязательного гармонического заполнения средних голосов и допускал возможность исполнения баса на одногласном инструменте — виолончели, фаготе; верхний же голос мог дублироваться скрипкой или флейтой (187, 22).

Особое место среди обработок Трутовского занимает украинская песня «На бережку у ставка» с развитым аккомпанементом, изложенным на двух нотных строчках, и вариантными изменениями самой мелодии при повторениях. Но, как установила О. Е. Левашева, обработка эта принадлежит не Трутовскому, а Козловскому и была сделана им для необычайного по своей пышности торжества, устроенного Потемкиным в Таврическом дворце 28 апреля 1791 года в связи с взятием турецкой крепости Измаил (92, 50). Помещенная в сборнике редакция представляет собой переложение партитуры, написанной для хора и оркестра.

5.

В 1790 году появился еще один сборник под названием «Собрание народных русских песен с их голосами», включавший 100 образцов народного песенного творчества. На основании имеющегося на титульном листе указания «на музыку положил Иван Прач» составление сборника долгое время приписывалось этому музыканту, чеху по национальности, почти столетия проработавшему в России (см.: 193, II, 321, 323). Между тем еще в 30-х годах прошлого века музыкальный деятель и литератор Ф. П. Львов писал: «В 1790 г. член нашей Академии художеств покойный тайный советник Николай Александрович Львов, при помощи охотников и родственников, в его доме беспрестанно певших, в числе которых имел честь быть и я, сделал новое собрание песен, которые с наших голосов положил на ноты г. Прач; предисловие при сем издании написано было г. Львовым» (104, 45).

Основываясь на этом свидетельстве, А. Е. Пальчиков при переиздании сборника в 1896 году написал в заглавии: «Русские на-

³¹ При строгом пуристическом подходе следовало бы считать все повышения звуков «искусственно» привнесенными в песню и тогда она вся будет выдержана в эолийском ля миноре, но исчезнет присущая ей своеобразная ладовая «переливчатость».

родные песни, собранные Н. А. Львовым. Напевы записал и гармонизовал Иван Прач». Н. Ф. Финдейзен, считая неправомерным называть Львова «составителем» сборника, вместе с тем допускает, «что Н. А. Львову принадлежал *выбор* самых песен для первого издания сборника и составление ученого предисловия, на которое Прач, вероятно, не чувствовал себя способным, да и не владел для этого достаточно русским языком» (193, II, 327).

Однако Львов был не только помощником Прача в деле отбора песен и составления предисловия к сборнику. Ему принадлежала прежде всего самая инициатива создания нового, расширенного по сравнению с собранием Трутовского, песенного сборника, равно как и выработка принципов этого издания, классификация песен по жанрам и, наконец, редакция текстов.

Выдающийся деятель русской культуры конца XVIII века, поэт, ученый, архитектор, прекрасный знаток и любитель народной песни, Н. А. Львов группировал около себя многих писателей, музыкантов и художников, среди которых были такие видные фигуры, как Г. Р. Державин, В. В. Капнист, И. И. Хемницер, Е. И. Фомин, Д. С. Бортнянский, Д. Г. Левицкий (см.: 96, II; 160). Сам Львов, как и некоторые из его друзей, примыкавших к кружку, знал наизусть много песен и любил их петь. Как явствует из слов его племянника Ф. П. Львова, именно здесь, из уст просвещенных «охотников» Прачем были сделаны записи песен, вошедших в состав сборника, а также написан аккомпанемент к напевам. По каким-то причинам Львов не захотел поставить своего имени на титульном листе «Собрания», и все авторские права были сохранены за Прачем.

Таким образом, заслуга составления данного сборника должна быть разделена между двумя лицами. Справедливо пишет В. М. Беляев: «Если роль Н. А. Львова как составителя „Собрания народных русских песен с их голосами“ и инициатора этого дела была определяющей, то также весьма значительной была роль Прача как композитора, явившегося практическим оформителем этого начинания» (103, 5).

Сравнивая сборники Трутовского и Львова — Прача, мы находим между ними больше различного, чем общего. Только немногим более трети песен, имеющих у Трутовского (36 из 100), вошло в это новое собрание и частично в других вариантах. В отборе песен у Львова — Прача проявляется большая критичность и строгость отношения к материалу. Вместе с тем репертуар их сборника в определенном смысле более ограничен. Так, в него не вошли песни с отчетливо выраженной антифеодальной направленностью, несмотря на их широкую популярность и бесспорные поэтические и музыкальные достоинства. Составители прошли мимо одной из лучших протяжных песен, известных в XVIII веке, «Что да на матушке на Волге не черным да зачернелось», сюжет которой связан с восстанием Степана Разина. Не были включены в это собрание и бытовые сатирические песни, в которых протест против домостроевского гнета выражен с наибольшей остротой,

доходящей подчас до откровенного глума и издевки (например, «Недоноска меня матушка родила»).

Этот отбор и тщательная «фильтрация» песенного репертуара несомненно в какой-то степени были продиктованы изменившимися условиями общественно-политической жизни. На пороге 90-х годов XVIII века, когда правительство Екатерины II, смертельно напуганное неудержимым ростом крестьянского движения у себя в стране и развитием революционных событий во Франции, все более жестоко осуществляло реакционный курс во внешней и внутренней политике, вряд ли возможна была публикация песни, воспевающей Степана Разина как любимого народного героя.

В целом, однако, собрание Львова — Прача было выдающимся для своего времени собранием в области музыкальной фольклористики. По широте охвата различных песенных жанров, высокой художественной ценности представленных образцов, продуманности и систематичности их расположения оно намного превосходит не только предшествовавший ему сборник Трутовского, но и большинство аналогичных изданий первой половины XIX века. Его можно считать первым в России музыкально-фольклорным изданием, в котором сделана попытка осмыслить народную песню с научных позиций.

Предпосланный сборнику в качестве предисловия очерк Н. А. Львова «О русском народном пении» представляет собой небольшой теоретический трактат, касающийся в сжатой форме вопросов происхождения, основных жанровых разновидностей и особенностей музыкального строения народной русской песни. В освещении этих вопросов автор исходит из общестетических посылок, близких взглядам французских энциклопедистов. Обращает внимание тезис о главенствующем значении мелодии как «души музыки», ее первоисточка, непосредственно связанного с природой. Высокое совершенство и своеобразие форм русского народного пения Львов объясняет связью с древнегреческой музыкой. Эта аналогия, возникшая под влиянием идей классицизма, была, конечно, искусственной. Но в русской музыкальной фольклористике подобное сближение являлось обычным вплоть до середины XIX столетия.

Классифицируя народные песни по их жанрово-стилистическим признакам, Львов устанавливает две основные группы — протяжных и плясовых песен. Кроме того, он указывает еще ряд разновидностей, имеющих более частное значение: песни свадебные, хороводные, святочные, подблюдные. Протяжным песням он отдает предпочтение как самым древним и обладающим особым богатством мелодического склада. Именно они, по словам Львова, представляют «характеристическое народное пение». Высоко оценивая художественные достоинства русской народной песни, богатство и разнообразие ее форм, Львов подчеркивает, что «между многих тысяч песен нет двух между собой очень похожих». Он высказывает надежду, что выпускаемое собрание представит «богатый источник... для талантов» и, может быть, «новым каким-либо лучом просветит музыкальный мир» (101, 42).

Соответственно устанавливаемой Львовым жанровой классификации песни сгруппированы в несколько отделов. Основными и наибольшими по объему являются отделы песен протяжных (в первом издании 34) и «плясовых или скорых» (42). В небольшие самостоятельные разделы выделены песни свадебные, хороводные, святочные, а также «малороссийские». Правда, не всегда это распределение по жанрам представляется вполне четким. Известная неопределенность, существовавшая в этом вопросе, сказалась в том, что при последующих переизданиях сборника отдельные песни переносились из одного отдела в другой. Так, песня «Ивушка, ивушка зеленая моя» и «Молодка молодая», помещенные в первом издании в разделе протяжных, в последующих изданиях отнесены к плясовым. В некоторых песнях, отнесенных к числу протяжных, строение напева носит на себе признаки, типичные скорее для четко ритмованных подвижных плясовых песен. Таковы, например, «Ах талан ли мой, талан такой», «Ах на что ж было, да к чему ж было» с их симметрично построенной мелодией (в одном случае четыре двухтакта, в другом — четыре трехтакта) и характерной повторностью фраз. Аналогичны по своей структуре песни «Ах реченьки, реченьки», построенная по очень ясной и простой схеме AA_1BB_1 , или «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь». Последняя мелодически очень близка к плясовой «Во саду ли в огороде» и может рассматриваться как ее вариант. Подобные случаи следует, по-видимому, объяснить тем, что в самом быту рамки песенных жанров были подвижными, изменчивыми, происходила постоянная миграция текстов и напевов, в результате чего песня нередко меняла свою жанровую принадлежность.

Однако в качестве лучших образцов в обеих основных группах Львов отмечает песни с ясно выраженными жанровыми признаками. Среди протяжных он выделяет такие, как «Еще вниз то было по матушке Камышенке реке», «Как доселе у нас, братцы», «Ах ты Волга, Волга матушка» и т. д. Все эти песни отличаются широтой мелодического распева, диатоничностью склада, свободным асимметричным строением мелодии, развертывающейся на основе вариантно-попевочного принципа. С ними, как считает Львов, не могут равняться по своему художественному достоинству новейшие протяжные песни, «при помощи уже искусства, в наши времена сочиненные», к числу которых он относит «Не бушуйте вы, ветры буйные», «Как на матушке на Неве реке», «Дорогая ты моя матушка».

Печать позднего «искусственного» происхождения лежит и на некоторых других песнях сборника. Впрочем, не всегда можно делать такое заключение на основании совпадения тех или иных элементов песенного текста с поэтическими оборотами и образами известных «авторских» стихотворений. Нередко встречается и обратная зависимость, когда поэт, используя строки популярных народных песен, создавал на них ряд «свободных вариаций»³².

³² Так поступал, например, А. Ф. Мерзляков. Финдейзен ошибочно приписывает ему слова песен «Ах что ж ты, голубчик», «Вылетала голубина на долину»

Особое внимание привлекает песня «Высоко сокол летал», которую Львов выделяет из числа всех остальных протяжных по совершенству «сложения» и «разнообразности армонических перемен». Ее напев представляет собой мелодию очень большой протяженности, развертывающуюся плавно и неторопливо, непрерывной волной, без ощутимых цезур и перерывов. Типичны для протяжной крестьянской песни постепенное расширение диапазона мелодии в начальных фразах от квинты до малой септимы, переменная ладовая окраска, создаваемая наличием двух чередующихся устоев (*соль* и *си-бемоль*). Мелодия в целом строго диатонична, за исключением одного момента в кульминации, где появление хроматического вводного тона усиливает выразительность звучания.

Песня эта пользовалась широкой популярностью в конце XVIII века и, по-видимому, высоко ценилась в литературных кругах того времени. О ней упоминает Державин в шуточной «Похвале комару»:

Пиндар воспевал орла,
Митрофанов сокола.

В примечании к своему стихотворению поэт поясняет, что Митрофанов «известный певец, который певал русскую песню „Высоко сокол летал“» (50, 401). Эта песня была использована также в опере Фомина «Ямщики на подставе», написанной на текст Н. А. Львова. Высокую ценность песни отмечал А. Н. Серов, утверждавший, что «мелодия эта во всей неприкосновенности взята из народа» (175, 202).

В различных вариантах песня дошла до нашего времени, что служит подтверждением ее подлинной народности. Вместе с тем редакция Прача содержит некоторые сомнительные моменты, указывающие на то, что песня подверглась частичному искажению в процессе своего бытования в городской среде или же в самой записи. Автор специального аналитического исследования о ней А. В. Руднева приходит к выводу, что вариант, помещенный в сборнике Львова — Прача, не был записан с голоса, а взят из оперы Фомина «Ямщики на подставе», причем многоголосная хоровая партитура механически сведена в одну мелодическую линию (164, 26—30). Отсюда некоторая нечеткость строения музыкальной строфы, недостатки подтекстовки, нелогичные ходы мелодии во второй половине напева (см. особенно такты 23—28; пример 89).

Много ценных образцов народного музыкально-поэтического творчества есть и в разделе плясовых песен. Среди впервые опубликованных здесь песен этого жанра мы находим такие шедевры, как «Во поле береза стояла», «У меня ль во садочке», «Выйду ль я на реченьку», «Во лузях». Характерно замечание Львова, что

и «Я не знала ни о чем в свете тужить» на основе совпадения (притом не всегда буквального) первых строк текста с начальными строками его стихотворений (193, II, 332). Что касается песни «Ах что ж ты, голубчик», то она была опубликована еще Чулковым в четвертой части его «Собрания», а затем в первом выпуске сборника Трутовского за несколько лет до рождения поэта.

старинные плясовые песни, в отличие от протяжных, не обладают заметными преимуществами перед вновь сочиненными. Впрочем, он тут же прибавляет, что «нельзя точно означить, кои суть из них самые старые». По-видимому, сравнительно простые и однотипные напевы плясовых песен меньше подвергались изменению, чем протяжные. Поэтому новые плясовые песни быстро и легко входили в быт.

В особую группу Львов выделяет цыганские песни, поясняя, что «песни сии также русскими сочиненные переименовали название свое и образ своего напева по причине употребления их нашими цыганами». Здесь впервые сделана попытка охарактеризовать пение русских цыган. Несколько позже Державин создал поэтический образ поющей и пляшущей цыганки в стихотворении «Цыганская пляска». Вакхическому неистовству этой стремительной, вихревой пляски он противопоставляет плавную степенную поступь танцующей русской девы.

Как одну из особенностей цыганской пляски Львов отмечает движение «в три ноги», то есть притоп в ритме ♪♪♪ . Эта ритмическая фигура несколько раз повторяется в песне «Ай по улице молодец идет», причисляемой Львовым к цыганским (пример 90).

К особенностям цыганских плясовых песен Львов относит также «некоторые короткие припевы, как-то: *люли* и проч., некоторые приговорки, которые произносят пляшущие так, как в пляске гишпанского фонданга» (101, 40). Таков в приведенной песне припев «Ай жги да жги говори»³³.

Вопрос о том, можно ли считать эти черты привнесенными в русскую народную песню цыганами, подлежит особому изучению. Но рассуждения Львова по данному вопросу представляют несомненный исторический интерес как свидетельство той роли, которую играло цыганское пение с его характерным репертуаром и специфической манерой исполнения в русском музыкальном быту конца XVIII века.

Разделы песен свадебных, хороводных и святочных были совершенно новыми по своему составу, ни одной из представленных здесь песен мы не находим ни у Трутовского, ни в рукописных сборниках. Академик М. Н. Сперанский, отмечая отсутствие в них обрядовых песен, объясняет это тем, что «тесно связанная с обрядом, песня эта не мыслилась вне его» (183, 127). Вероятно, на самом деле обрядовая песня занимала обособленное место в быту, не полностью отделившись от самого обряда, хотя он носил уже в большей степени характер игры, чем магического действия.

Именно как реликт древних народных обычаев и представлений интересовала эта песня и Львова. «Свадебные и хороводные песни, — замечает он, — весьма древни, между ними нет ни одной

³³ Державин подражает этому приему, оканчивая каждую строфу своего стихотворения рефреном:

Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица.

в наши времена сочиненной; к сему роду песен, особливо к свадебным есть между простых людей некое священное почтение, которое может быть еще остаток древним гимнам принадлежащий».

Несмотря на некоторые ошибочные суждения Львова, являющиеся данью времени (например, мысль о заимствовании славянами своих языческих игр и обрядов от древних греков), нельзя отказать его высказываниям в меткости и наблюдательности. Верно отмечена им устойчивость напевов и текстов обрядовой песни, обусловленная постоянством и неизменностью народных обычаев; «осмелится ли мужик прибавить или переменить что-нибудь в такой песне, которая в мыслях его освящена древностью обычая?»

Количество обрядовых песен в собрании Львова—Прача сравнительно невелико, но отбор их сделан тщательно и продуманно. Среди свадебных можно отметить драматичную «Матушка, что во поле пыльно» с мелодией в эолийском ладу, диатонический строй которого нарушается только явно чуждым напеву хроматическим повышением звука *фа* в третьем такте, «Из-за лесу, лесу темного» с пентатонными оборотами в первой половине напева и фригийским заключением. В разделе хороводных песен особый интерес представляют «А мы просу сеяли, сеяли», «Заплетися плетень», «Ай во поле липинька», неоднократно привлекавшие к себе внимание русских композиторов XIX века. По-своему интересны и каждая из трех святочных песен: игровая «Уж я золото хороню», величальная «Слава на небе солнцу высокому»³⁴ и игровая «Жив жив Курилка».

Последний раздел «Собрания» включает шесть украинских песен. Из них две — «Ой кряче, кряче да чорнинький ворон» и «Ой гай, гай зелененький» были представлены в третьей части сборника Трутовского, появившейся ранее. Но вторая из названных песен дана у Львова — Прача в другом, более совершенном варианте. «Ой послала мене мати» была включена Трутовским в четвертую часть, вышедшую в свет только в 1795 году. Из остальных песен этого раздела отметим «Ах! под вишнею», встречающуюся в рукописных сборниках в первой половине столетия. Львов справедливо указывает на позднее происхождение этих украинских песен, содержащих в себе «музыкальные приятности» в виде ясно выраженного тонального характера, хроматического вводного тона в миноре и т. п. «Из сего, — прибавляет он, — однако не следует, чтобы музыка от того становилась хуже...»

Много споров при оценке данного сборника вызывал вопрос о гармонизации напевов и общем стиле музыкальных обработок. Уже вскоре после его выхода в свет стали раздаваться голоса, утверж-

³⁴ У Львова — Прача приводятся только первые три строки текста этой песни. В издании под редакцией В. М. Беляева они дополнены вариантом, заимствованным из книги И. Сахарова «Песни русского народа», где песня трактована как свадебная. В результате возникает противоречие с начальными строками, в которых воздается хвала хлебу.

давшие, что Прач искажил народные мелодии, насильственно втиснув их в рамки европейской классической музыкальной системы, чуждой природе русского мелоса. Известный историк и археограф митрополит Евгений Болховитинов писал в замечаниях на «Рассуждение о лирической поэзии» Державина: «Жаль, что Прач на вкус европейской музыки все наши старинные песни размерил на равные такты. Сие нестерпимо. Наипаче в протяжных песнях, которые суть почти вообще речитативы по подобию греческой древней музыкальной поэзии. От сего-то в устах русского мужика, поющего сии песни не по такту, а с временною вытяжкой многих слогов, они чувствительнее, нежели как можно петь их по нотам Прачевым» (51, 313).

Архаист по убеждениям, Болховитинов протестовал против всего, что воспринималось им как «модернизация» народной песни, нарушение чистоты и неприкосновенности ее исконного древнего склада. В критической части его замечаний было несомненно много верного. Совершенно обоснованно возражал он против стремления внести метрическое «единообразие» в напевы и тексты русских народных песен, характерными чертами которых являются гибкость, свобода и нерегулярность акцентов. Нахождение правильной метрической формы записи, отвечающей словесному и музыкальному ритму народных песен, до сих пор остается одной из самых трудных задач фольклорно-сборительской работы, и неудивительно, что решить ее вполне удовлетворительно не удалось ни Трутовскому, ни Львову и Прачу. Но не менее спорным являлся и путь, по которому предлагал идти Болховитинов, считавший, что ритм народной песни всецело определяется декламацией текста. Этот неверный взгляд вытекал из ошибочности и предвзятости его исходных посылок. Болховитинов не находил различия между старинной русской народной песней и одноголосным церковным пением, усматривая их общий источник в музыке древних греков. Но именно в области ритмики и принципов метрической организации мелодии наиболее ярко обнаруживается несходство народной песни и знаменного распева.

Критическое отношение к работе Прача проявлялось и у большинства музыкантов-фольклористов второй половины XIX века. Так, А. Н. Серов, отдавая должное сборнику Львова — Прача как первой обширной музыкальной публикации русских народных песен, вместе с тем упрекал автора обработок в бедности, трафаретности гармонических приемов, а частично брал под сомнение и самые записи напевов³⁵. Его точку зрения в большей или меньшей степени разделяли и другие дореволюционные исследователи, не внесшие чего-либо существенно нового в освещение данного вопроса³⁶. Более верно сумел оценить значение этого сборника исто-

³⁵ В то же время Серов очень высоко оценивает тексты помещенных в сборнике песен: «Текст песен в сборнике Прача критике не подлежит: замечательного много» (175, 102).

³⁶ Наиболее резкое отрицательное суждение о работе Прача высказывает Е. Э. Линева (97). Все сделанные ранее критические замечания о записях и об-

рик литературы А. Н. Пыпин, отметивший его как книгу «весьма замечательную по сознательному интересу к народной поэзии», в которой заметна «серьезная, теоретически обдуманная работа над русскими песнями» (155, 71).

Недостатком большинства отрицательно-критических суждений о сборнике Львова — Прача являлось прежде всего отсутствие историзма. Естественно, что Прач подошел к решению поставленной перед ним задачи с позиций своего времени и пользовался в обработках народных мелодий теми средствами, которые находились в его распоряжении как музыканта XVIII века, воспитанного на образцах классического стиля.

В отличие от Трутовского, у которого «подложенный» под мелодию бас не носит еще признаков определенной инструментальной фактуры, обработки Прача сделаны с очевидным расчетом на клавирное сопровождение. Об этом говорит и внешняя форма нотной записи с самостоятельной вокальной строкой и двухстрочным аккомпанементом, и сама манера изложения. Механическое применение стандартных формул клавирного изложения («альбертиевы басы», триольная гармоническая фигурация и т. п.) придает некоторым его обработкам черты схематизма, что особенно ощутимо в песнях широко распевного, протяжного склада. В трактовке подобных песен зачастую приходится отдать предпочтение Трутовскому, обрабатывающему их с большей свободой и гибкостью. Весьма наглядным и убедительным в этом отношении является сопоставление двух обработок песни «Ах ты, поле мое», принадлежащей к лучшим из известных в XVIII веке образцов протяжно-лирического жанра.

Однако случаи столь явного несоответствия фактуры аккомпанеента характеру народной мелодии у Прача относительно немногочисленны. В целом он проявляет внимательное и чуткое отношение к особенностям народно-песенного склада, стараясь найти такие приемы обработки, которые бы способствовали более рельефному выделению своеобразных черт напева. В протяжных песнях он стремится обычно к плавному самостоятельному ведению отдельных голосов, напоминающему хоровое звучание. Примером может служить обработка песни «Как у батюшки в зеленом саду». Обращает на себя внимание ритмически подвижный мелодизированный бас, возникающее в некоторых местах параллельное движение между мелодическим голосом и басом, а не двумя верхними голосами (пример 91).

В этой связи надо коснуться общего принципиального вопроса о традициях многоголосного исполнения народных песен в городском быту XVIII века. Е. В. Гиппиус пишет: «Почвой, на которой стал развиваться новый гомофонный стиль народной русской городской песни с инструментальным сопровождением, оказался не столько старый хоровой стиль подголосочной полифонии, сколько

работках Прача повторил Финдейзен (193, II, 332). Вместе с тем им внесен ряд ценных моментов в установление истории сборника.

новый хоровой стиль, в котором в XVIII веке исполнялась народная песня в русских городах, — стиль трехголосного канта... Достаточно сопоставить хоровое изложение народных русских песен в рукописных сборниках кантов и псалм второй половины XVIII века с изложением тех же песен в сборниках Трутовского и Прача, чтобы убедиться, что большая часть гармонизаций обоих собирателей представляла в сущности аранжировку для фортепиано трехголосной фактуры канта» (45, 96, 98).

Со столь категорически выраженной точкой зрения трудно согласиться. Мы уже обращали внимание на очень небольшое количество нотных записей народных песен в рукописных сборниках и на то, что среди них почти отсутствуют характерные образцы протяжной лирической песни. И это не случайно, так как протяжную песню труднее всего было «уложить» в прокрустово ложе схематически размеренной «кантовой» фактуры. Возможно, что она иногда и пелась в этой манере, но известные нам записи не содержат материалов для каких-нибудь определенных суждений на этот счет. С другой стороны, замечание Трутовского, что он издавал песни, «чтоб их петь в один голос так, как они обыкновенно поются», свидетельствует о преимущественно сольном одноголосном бытовании их в тех кругах, которым он адресовал свой сборник.

Во вступительной статье к сборнику Львова — Прача указывается на хоровое исполнение народных песен главным образом протяжного склада. Основная трудность при создании данного сборника, как отмечается здесь, «предстояла в том, чтобы не повредить народной мелодии, сопроводить оную правильным басом, который бы и сам был в характере народном. Сие однако с возможным рачением исполнено и бас положен почти везде так; а инде весьма близко, как при исправном хоре в народных песнях поют оный» (101, 43).

Некоторыми исследователями эти слова истолковывались в смысле приближения к «кантовой» манере (65, 78). Но если сопоставить их с другими местами того же предисловия, где говорится о хоровом пении песен, то очевидно, что речь идет о многоголосии другого типа. Так, выделяя песню «Высоко сокол летал» как один из лучших образцов старинного народного творчества, автор предисловия обращает внимание на ее родство с многими другими, которые «начинаются выходкою одного голоса, а вышшаются потом общим хором» (101, 39). Львов безусловно слышал песни в исполнении крестьянских хоров и сумел подметить своеобразие русского многоголосного народного пения. Другой вопрос — в какой степени высказываемые им мысли и наблюдения были практически реализованы в обработках Прача. Но даже если здесь можно говорить только об отдельных и далеко не всегда удавшихся попытках, то исторически они представляются чрезвычайно ценными и показательными.

В плясовых песнях аккомпанемент часто воспроизводит характерные приемы исполнения на народных инструментах (вы-

держанные или равномерно повторяющиеся басы, аккорды на одном басовом звуке и т. д.). С большим вкусом и изяществом выполнена, например, обработка песни «У меня ль во садочке».

Прач ощущал свойственное русской народной песне богатство и разнообразие ладового строения. Все изменение ладовой окраски мелодии передаются им чрезвычайно внимательно и детально. В сборнике много песен в переменном мажоро-минорном, миксолидийском, частично фригийском ладах. Правда, в основе гармонизаций Прача лежит четкое разграничение классического мажора и минора с свойственной им системой тонико-доминантовых отношений и подчеркнутой вводнотоновостью. Поэтому, например, основной тон миксолидийского лада трактуется им как квинта мажорного тонического трезвучия, а тоника фригийского лада гармонизируется мажорным доминантовым трезвучием к субдоминанте. Но нельзя упрекать Прача за то, что он не мог достигнуть того богатства ладовых красок и гибкости переходов, которые создаются у «кучкистов» с помощью широкого использования побочных гармонических ступеней.

Остановимся на обработке протяжной песни «Как доселе у нас, братцы» (пример 92).

Композитор более поздней эпохи, придерживающийся «кучкистской» ориентации, вероятно, дал бы эту мелодию во фригийском ладу, с натуральным звуком *соль* и, во всяком случае, постарался бы избежать сектаккорда VII повышенной ступени ля минора на второй восьмой 3-го такта и в аналогичных местах далее. Частое употребление доминантового трезвучия гармонического минора придает мелодии некоторую размягченность и ослабляет присущий ей характер суровой мужественности и силы. Но Прач записал песню так, как он ее слышал, в интерпретации, характерной для городского быта конца XVIII века. Что же касается собственно обработки, то она содержит ряд удачно найденных моментов (отклонение в мажор в тактах 2 и 8, VI ступень в такте 4), свидетельствующих о верном понимании им природы протяжной русской песни.

Чтобы дать верную, вполне объективную оценку обработок Прача, следует их сравнивать не с работами выдающихся мастеров второй половины XIX века, опиравшихся и на гораздо более широкое знакомство с русской народной песней и на имевшийся уже творческий опыт отечественной музыкальной классики, а с тем, какой облик носит народная песня в рукописных сборниках и обычных «репертуарных» изданиях того времени, зачастую же и в произведениях квалифицированных композиторов-профессионалов. При таком сравнении достоинства этих обработок становятся очевидными. Если Прачу и не удалось передать своеобразный склад русской народной песни во всей его полноте, то многие ее характерные особенности он сумел воспроизвести с достаточным художественным тактом, дав тем самым толчок дальнейшим поискам наиболее соответствующих ее внутренней природе средств музыкальной обработки.

Первое издание сборника Львова—Прача довольно быстро разошлось и стало библиографической редкостью. Суждения большинства исследователей об этом песенном собрании основывались на последующих изданиях, вышедших в свет в 1806 и 1815 годах³⁷. Помимо дополнительного включения 50 песен в этих позднейших изданиях было подвергнуто существенной переработке предисловие Н. А. Львова и сделана новая редакция песенных текстов. Кому принадлежит эта редакция — не установлено. Сам Львов умер в 1803 году, то есть за три года до выхода в свет второго издания. Не исключено, впрочем, что оно подготавливалось еще при его жизни и с его участием.

Увеличение объема сборника, видимо, было вызвано желанием более полно представить в нем основной круг популярных, бытующих песенных образцов. И действительно, среди дополнительно введенных во второе и третье издания песен много таких, которые были широко распространены в городском быту начала XIX века. Назовем хотя бы общезвестные плясовые «Из-под камешка», «Как у наших у ворот», «По улице мостовой», «Из-под дуба», «Ты поди, моя коровушка, домой», украинские «Ехав козак за Дунай», «На бережку у ставка». Источником этих дополнений частично могли послужить печатные песенные собрания и рукописные сборники XVIII столетия.

К высокохудожественным образцам протяжной лирической песни относится впервые опубликованная здесь «Цвели, цвели цветики» (пример 93).

Ценность этой мелодии признавалась даже наиболее строгими в отношении чистоты народного стиля исследователями. Но Прача упрекали за якобы искаженную запись напева, лишаящую его характера подлинной народности. Можно, конечно, спорить по поводу повышения звука *ля* во 2-м и 6-м тактах и некоторых моментов в гармонизации этой песни. Было бы, вероятно, последовательнее гармонизовать всю мелодию в натуральном *фа-диез* миноре. Однако Прач верно ощутил характерность ее заключительного мелодического оборота и с позиций современного ему гармонического мышления дал наилучшее решение стоявшей перед ним задачи³⁸.

В другом отношении показательна сентиментально-элегическая песня «Чем тебя я огорчила», в основу которой был положен стихотворный текст Сумарокова³⁹. Интонационно она тяготеет к более поздним образцам городской песенной лирики, что заставляет думать, что в данном музыкальном варианте эти стихи бы-

³⁷ Так, А. Н. Серов располагал только изданием 1806 года и даже не знал даты выхода в свет первого издания. О существовании более раннего издания он заключал на основании ссылки в книге М. Гатри.

³⁸ Линева, критикуя запись этой песни Прачем, предлагает гораздо менее убедительную редакцию ее напева — с звуком *соль* вместо *соль-диез* в последних тактах (97, IX). Нельзя не согласиться с автором специального исследования о сборнике Прача, что «запись конца песни у Прача более русская, чем исправления Линева» (120).

³⁹ У Сумарокова — «Чем тебя я оскорбила».

ли распеты уже на рубеже XIX столетия. Популярность этой песни была очень велика вплоть до середины XIX века. Она входила в состав многих песенных сборников, Бородин положил ее в основу своего известного трио, написанного в 1853 году.

Заслуживают внимания некоторые новые мысли и положения, высказанные в предисловии ко второму изданию сборника. Такова прежде всего попытка конкретно охарактеризовать ту социальную среду, в которой возникает и развивается народная песня: «По содержанию некоторых из них (то есть помещенных в сборнике песен. — Ю. К.) можно догадываться, что сочинители были козаки, бурлаки, стрельцы, старых служб служилые люди, фабричные, солдаты, матрозы, ямщики; но начало старинных песен, как то свадебных и хороводных, скрывается в мраке древности» (103, 44). Автор стремится найти в содержании и музыкальном складе народных песен проявление основных черт русского национального характера. Эта мысль, казалось бы, переключается со взглядами Радищева. Однако само понимание народного русского характера у автора предисловия в корне противоположно радищевскому. Русскому народу приписываются такие свойства, как «нежность», «чувствительность», «подобострастие к государям» и т. п.⁴⁰ В текстах песен при их редактировании были усилены и подчеркнуты элементы сентиментальной чувствительности или верноподданнического патриотизма.

Сборник Львова — Прача справедливо расценивается современными исследователями как крупнейшее явление молодой русской фольклористики конца XVIII века. В нем были до известной степени подытожены и обобщены ее основные, наиболее важные достижения. Свое же значение как источник песенного репертуара для домашнего городского музицирования этот сборник сохранял очень долго. Около трети тех песен, на «голоса» которых чаще всего ссылаются популярные песенники начала XIX столетия, имеется у Львова — Прача (см.: 186, 47). Лишь со второй четверти XIX века, когда вопросы народности с новой остротой встают в русской художественной культуре и более широкие масштабы принимает собирание образцов народного творчества, этот репертуар заметно увеличивается и обновляется. Но и позже составители «ходовых» песенных сборников продолжали широко обращаться к собранию Львова — Прача, заимствуя из него нередко значительную часть своего материала⁴¹. Как известно, записями Прача счел возможным воспользоваться даже Римский-Корсаков при составлении своего классического сборника «100 русских народных песен».

⁴⁰ По словам М. К. Азадовского, в этом предисловии «уже слышна скрытая полемика с прогрессивными революционными тенденциями эпохи»; в определении основных свойств русского национального характера он усматривает «прямым ответом Радищеву» (8, 60).

⁴¹ Весьма убедительный перечень заимствований из сборника Львова — Прача дает С. Орлов (см.: 120). Так, в сборнике М. Бернарда «Песни русского народа» (М., 1866) более половины материала (90 песен из 150) почерпнуто у Прача.

В последние годы XVIII века появляется ряд популярных песенников, в которых песни народного происхождения перемешаны с сентиментальными «российскими песнями». Эти ходовые песенники, рассчитанные на широкий круг любителей музыки, большей частью несамостоятельны по содержанию и основываются на материале ранее изданных сборников различного типа.

Таков, например, «Новый российский песенник», изданный в 1792 году Полежаевым. На титуле указано, что песни этого собрания «можно петь на голосах, играть на гуслях, клавикордах, скрипках и духовых инструментах». Весь материал сборника дан в «нейтральном» изложении на двух нотных строчках, допускаяшем как пение с сопровождением одного из названных в заглавии инструментов, так и чисто инструментальное исполнение. Основную часть полежаевского сборника составляет перепечатка песен Теплова с сохранением оригинальной фактуры. Кроме того, в нем представлено несколько лирических песен-романсов, авторство которых не установлено, и песен в народном духе, неизвестных по другим изданиям. Крайняя примитивность, а порой и безграмотность изложения обнаруживает отсутствие элементарного профессионализма у составителя и редактора сборника⁴².

На более высоком уровне находится сборник, изданный И. Герстенбергом и Ф. Дитмаром в 1797—1798 годах в трех выпусках под названием «Песенник или полное собрание старых и новых российских народных и протчих песен»⁴³. По типу это такой же пестрый по содержанию «репертуарный» сборник, в котором даны вперемешку произведения различных песенных жанров, распространенных в городском быту конца XVIII века. Наряду с народными песнями мы находим здесь и образцы безымянных лирических песенок на слова Сумарокова и других русских поэтов, и сочинения Ф. М. Дубянского и О. А. Козловского, представленные также анонимно.

Песни, которые можно отнести к народным, составляют около половины сборника Герстенберга и Дитмара (60 из общего числа 140). Частично они заимствованы у Трутовского и Львова — Прача. Вместе с тем сборник существенно дополняет репертуар этих двух наиболее крупных фольклорных собраний XVIII века. Среди впервые опубликованных Герстенбергом и Дитмаром песен мы находим широко популярные образцы городского фольклора, продолжающие бытовать и поныне. К их числу относятся «В темном лесе», «Во пиру была», «Ах у наших у ворот», «Чарочки по столику похаживают», «Во саду ли в огороде пташки воспевали», украинская «Ехал козак за Дунай» и др. Солдатская «Ныне времячко военно» представляет интерес как единственный

⁴² Поэтому предположение Финдейзена, что составителем сборника мог быть автор оперы «Сбитенщик» А. Булландт, следует считать маловероятным.

⁴³ Сборник переиздан в 1958 году под редакцией Б. Л. Вольмана (166). См. также его статью: 37.

дошедший до нас образец песни о Суворове в записи того времени. «Приблизительный подсчет показывает, — пишет Б. Вольман, — что более 30, преимущественно народных, песен было записано фольклорными экспедициями в советское время. Большинство их сохранилось полностью, иные бытуют в вариантах и в контаминации с другими песнями» (166, 32). Такая живучесть песен, представленных в сборнике Герстенберга и Дитмара, свидетельствует о том, что многие из них глубоко пустили корни в народном быту.

Особое место среди фольклорных собраний XVIII века занимает так называемый «Сборник Кирши Данилова». По своему составу он резко отличается от известных в литературе печатных и рукописных песенников этого столетия. Основу его составляют произведения старой эпической традиции — былины, исторические песни, полностью или почти отсутствующие как у Чулкова, так и у Трутовского и Львова—Прача. Записи былинных текстов лишь изредка встречались в стихотворных и прозаических сборниках XVIII века, предназначенных для чтения (см.: 123). «Сравнительная редкость былин в сборниках XVIII в. и немногочисленность их сюжетов, — пишет М. Н. Сперанский, — могут быть объяснены скорее всего тем, что составлялись эти сборники преимущественно в средневеликорусских городских центрах России. Старая былинная традиция была там в это время почти целиком вытеснена из обихода другими видами песни. Она бытовала изредка в репертуаре народных певцов и немногочисленных профессионалов, вроде скоморохов, заходивших в мелкие дворянские усадьбы (ср. воспоминания Татищева, Фонвизина). Эпическая же старинная былина сохранилась главным образом на окраинах территории, занятой великороссами, где дожила и до наших дней» (183, 74).

В одном из таких районов, отдаленных от тогдашних центров культурной жизни, возник и сборник, связываемый с именем Кирши Данилова. По мнению современных исследователей, он был создан на юго-западе Сибири и в Приуралье в 40—60-х годах XVIII века (см.: 58, 373). Сборник принадлежал известному горнозаводчику П. А. Демидову, возможно сыгравшему какую-то роль и в его создании. О личности Кирши Данилова нет достоверных сведений: существовал ли он реально или это условная вымышленная фигура⁴⁴ — мы не знаем. Детальное изучение текстов сборника привело исследователей к выводу, что представленные в нем песни записаны не от одного певца, а от нескольких лиц (58, 387).

⁴⁴ В одной из песен сборника есть такие строки:

А и не жаль мне — ни битова, грабленова,
А и тово ли Ивана Сутырина,
Только жаль доброва молодца похмельнова
А того-ли Кирилы Даниловича.

До начала XIX века сборник Кирши Данилова существовал в рукописи. Впервые он был издан частично в 1804 году под названием «Древние российские стихотворения», а полностью (с указанием имени Кирши Данилова) в 1818 году. Появление сборника вызвало огромный интерес в литературных кругах. Его внимательно читал Пушкин и находил в нем богатый источник живого образного народного языка. Белинский назвал сборник Кирши Данилова «истинной сокровищницей величайших богатств народной поэзии».

Высокая ценность представленных в сборнике эпических сюжетов и текстов общепризнана в наше время. Сложнее обстоит дело с напевами. В рукописи отсутствует подтекстовка, нотная строчка дана отдельно от текста, перед началом каждой песни. Изложение напевоов носит явно выраженный инструментальный характер и содержит ряд оборотов, неудобных для вокального исполнения. На этом основании высказывалось мнение, что они вообще не имеют связи с текстами и приписаны к ним по чьему-то произволу.

Вместе с тем авторитетные музыканты и собиратели народной песни относились к ним с полным доверием. Уже вскоре после выхода в свет сборника Д. Н. Кашин поместил несколько песен Кирши Данилова в своей гармонизации и с подписанным под нотами текстом в «Журнале отечественной музыки» (1806). Заимствования из Кирши Данилова есть в сборниках народных песен М. А. Стаховича, Н. А. Римского-Корсакова. В предисловии к сборнику «100 русских народных песен» Римский-Корсаков писал: «Из множества песен, сообщенных мне разными лицами, я поместил только те, за достоверность которых могу поручиться». Следовательно, он не сомневался в подлинности напевов Кирши Данилова.

Значительное расширение знакомства с эпической песенной традицией во второй половине XIX века, появление большого количества записей, сделанных с голоса непосредственных носителей этой традиции, позволило подойти к оценке напевов Кирши Данилова с объективных научных позиций. Было установлено их сходство, а иногда и полное совпадение с напевами северных русских сказителей (см.: 109; 108, 303). С другой стороны, отмечалась их близость городским вариантам народных песен, представленным в сборниках XVIII и начала XIX века (58, 409). Какой бы точки зрения ни придерживался тот или другой автор, у современных исследователей не возникает сомнений в выдающейся ценности сборника Кирши Данилова как памятника песенной, а не только словесной народной культуры.

Но установление правильного соотношения текста и напева в сборнике наталкивается на определенные трудности, связанные со схематизмом и условностью нотных записей. Попытки буквальной подтекстовки не дали удовлетворительного результата (см.: 84). Авторы обработок, преследовавших не столько научные, сколько художественные цели, вынуждены были вносить некото-

рые коррективы в ритмику, а порой и мелодический рисунок напевов, чтобы достигнуть их соответствия поэтическому тексту.

В. М. Беляев предлагает рассматривать напевы Кирши Данилова не как законченные мелодические образования, а как сумму попевок, которые могут варьироваться в ходе повествования и различным образом сочетаться между собой (см.: 19, 10). Основываясь на этом предположении, он дает реконструкцию всех песен сборника, оговаривая, впрочем, их гипотетичность и возможность других решений. Но независимо от того, насколько убедительными представляются отдельные подтекстовки Беляева, самый принцип должен быть признан плодотворным.

Напевы Кирши Данилова не имеют индивидуального прикрепления, и, как правило, на один напев исполняется группа песен с разными текстами, что характерно вообще для эпической песенной традиции. Каждый певец имел свой напев или несколько напевов, которыми он пользовался независимо от конкретного содержания той или иной песни. Можно предположить, таким образом, что группы песен, объединенных общим напевом в сборнике Кирши Данилова, были записаны от одного исполнителя.

Наибольшее количество текстов приурочено к напеву былины о Соловье Будимеровиче с ее поэтическим зачином «Высота ли, высота поднебесная, глубота, глубота, акиян море» (пример 94).

Напев этот содержит ряд типичных признаков былинного склада: преобладание нисходящего мелодического движения, дактилические окончания фраз, «трехударность» (то есть три акцента в каждой фразе), определяемая строением стихотворной строки. Вследствие неодинакового количества слогов в строках и свободной группировки строк в строфы, былинный напев то растягивается, то сокращается в зависимости от объема текста. Приведенная нотная запись представляет собой свод попевок, которые не обязательно используются в каждой строфе полностью и именно в данной последовательности.

Можно сразу же заметить, что нотная строчка, данная перед былиной о Соловье Будимеровиче, содержит пять мелодических фраз (или попевок), а текст поэтического зачина состоит из четырех строк. Римский-Корсаков в своей обработке этой песни создает из двух последних фраз одну, несколько изменяя мелодический рисунок. Беляев, избегая привнесения в напев чего-либо своего, опускает четвертую фразу и сохраняет пятую без изменений. Кроме того, и Римский-Корсаков и Беляев дробят две начальные четверти на четыре восьмые и приписывают затакт, что оказалось необходимым для того, чтобы достигнуть ритмического соответствия музыки тексту в первой строке. В последующих двух строфах не было необходимости в подобной коррекции, так как их начальные строки на четыре слога короче⁴⁵.

Римский-Корсаков приводит только три первые строфы текста,

⁴⁵ Римский-Корсаков переносит напев в басовый регистр и транспонирует его из ре мажора в ми-бемоль мажор.

содержащие по четыре стихотворные строки. В последующих строфах количество строк больше и поэтому в них должен быть использован полный набор попевок⁴⁶.

Помимо былин и исторических песен, составляющих основное содержание сборника Кирши Данилова, мы находим в нем и песни других жанров, главным образом шуточного, плясового и лирического. Среди них есть уникальные образцы, не вошедшие ни в одно из других песенных собраний XVIII века, например сатирически окрашенная «разбойничья» — «Усы, удалы молодцы» или «Ох, в горе жить — некручинну быть», своеобразно перепевающая мотивы «Повести о Горе-Злосчастии». Лирические песни «Перед нашими воротами утоптана трава», «Во хорошем высоком тереме, под красным косящатым окошком» даны в своеобразных вариантах, неизвестных по другим записям. В необычном варианте представлен и духовный стих «Голубиная книга».

Однако песни этих жанров сравнительно немногочисленны, и принципы построения напева остаются в них теми же самыми, что и в рассмотренной былине «Про Соловья Будимеровича». Сборник Кирши Данилова сохраняет для нас значение прежде всего как ценнейший памятник эпического народного творчества, по объему и качеству записей представляющий явление исключительным для своего времени.

⁴⁶ Такова, например, четвертая строфа:

Хорошо корабли изукрашены,
Один корабль полутче всех,
У того было сокола у корабля
Вместо очей было вставлено
По дороге камению по яхонту.

РУССКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА И ЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

1.

Путь русской музыки в XVIII веке не был отмечен постепенным развитием. Больше того: быть может, ни одна из смежных областей русского искусства не дала картины таких внезапных, резких перемен, какие совершались на протяжении этого столетия в истории музыкальной культуры. И разумеется, самым значительным, самым важным шагом на этом пути явилось сложение своей творческой традиции — формирование национальной композиторской школы в период 70—80-х годов. Ведь именно в эту и только в эту пору русская профессиональная музыка стала единым в своей сущности, но и разносторонним явлением, завоевавшим самостоятельное место в истории общеевропейской культуры. В течение одного только десятилетия, начиная с конца 70-х годов, на русской почве развилась опера, появились сложные жанры инструментальной музыки, большого размаха достигло хоровое искусство. Выдвинулось блестящее созвездие русских музыкантов, чьи имена вошли в историю: Бортнянский, Березовский, Пашкевич, Фомин, Хандошкин... От первых робких творческих попыток музыка, казалось бы неожиданно, внезапно, продвинулась в область высоких профессиональных достижений, оценивать которые можно лишь в свете общего прогрессивного движения эпохи Просвещения.

Прошло менее чем полвека с тех пор, как Россия впервые приобщилась к оперному театру, с тех пор, как русские любители, вроде известного нам Г. Н. Теплова, начали осуществлять первые опыты создания небольших вокально-инструментальных форм камерного, бытового плана. Но как бы положительно ни оценивать творческие усилия отечественных талантов — певцов, инструменталистов, безымянных авторов песен, словом — первых носителей светской музыкальной культуры в России, результаты их деятельности вплоть до конца 70-х годов пока еще не составляют того художественного единства, каким характеризуется понятие школы в искусстве.

И вот на протяжении буквально нескольких лет картина меняется. Русская музыка обогащается вполне зрелыми операми Пашкевича, Фомина, Бортнянского, блестящими камерными сочинениями Хандошкина; выходят в свет первые печатные собрания «простых» русских песен, о которых писатель того времени с пол-

ным основанием говорил: «Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание сие для талантов музыкальных!» (101, 42).

Решающим признаком нарождающейся национальной композиторской школы явилось теснейшее сближение русской музыки с передовыми идейными течениями литературы и публицистики. До 70-х годов XVIII века русская культура такого синтеза еще не дала. И в первых десятилетиях, и в середине века можно наметить лишь отдельные точки соприкосновения между литературой и музыкой, которая в силу ее незрелости, конечно, не могла еще стать вровень с лучшими достижениями русского литературного классицизма. Правда, отдельные стороны процесса сближения отчасти намечались уже тогда. Это и постепенная эволюция канта в связи с реформой русского стиха, и первые опыты «российских песен» на стихи Сумарокова, и трансплантация оперы-серия на русскую почву, осуществленная с помощью того же поэта¹.

Однако тесный союз литературы и музыки стал по-настоящему возможным лишь в тот период, когда творчество русских композиторов поднялось и выросло до уровня целостного художественного направления. Русская музыка если и не «догнала» в своем росте литературу, то явно включилась в сферу ее влияния, пошла с ней по одному общему пути народности и национальной самобытности.

Противоречивость развития художественных школ в русском искусстве второй половины XVIII века была всецело обусловлена сложностью общественно-политической и экономической жизни России. XVIII век повсюду в Европе ознаменовался крушением феодальных устоев, борьбой с изживающей себя средневековой религиозной идеологией и ростом просветительской мысли. В России это движение приняло особенно сложные, специфические формы в силу особых общественных условий помещичьего, крепостнического государства.

Прочно утвердилась начиная с 60-х годов XVIII века военно-политическая мощь России. Победа над прусской армией в Семилетней войне укрепила международное значение Российской империи. Этому способствовала и успешная борьба с опасным соседом — Турцией. Успехи русской армии в турецких войнах (1766—1774, 1787—1791), завоевание Крыма и южных земель расширили территорию русского государства и вызвали активное заселение южного края. В степях Украины и Причерноморья растут и укрепляются новые города, увеличивается население России, осваиваются плодородные земли. Число жителей Российской империи с 19 миллионов в 1762 году к 1796 году возросло до 36 миллионов, армия за тот же период — с 162 тысяч до 312 тысяч человек.

¹ Т. Н. Ливанова в своем труде (96) дает целую серию исследований, посвященных этой проблеме («Русские поэты и музыка», «Русские журналы и музыка», «Русские писатели и опера»). Тех же вопросов касаются и другие исследователи музыки XVIII века: Б. В. Асафьев, Ю. В. Келдыш, С. Л. Гинзбург, Б. Л. Вольман и многие другие.

В сельском хозяйстве, промышленности и торговле настойчиво пробиваются ростки новых капиталистических отношений. В Сибири и на Урале, в металлургической промышленности, применяется наемный труд рабочих. Торгово-промышленные предприятия сосредоточиваются не только в руках крупных вельмож — Куракиных, Разумовских, Шереметевых, но и нередко переходят в руки купцов, вольноотпущенников, оброчных крестьян, сумевших откупиться от своего владельца. А с этими новыми экономическими условиями был несомненно связан и весь характер развития русской общественной жизни, вовлечение в сферу социально-культурной деятельности людей из недворянского сословия, представителей «третьего чина».

Однако естественный процесс зарождения капитализма в России вступил в резкое противоречие с существующей феодально-крепостнической системой, под гнетом которой находилась огромная многотысячная масса трудового населения России. Дворцовый переворот 1762 года — убийство Петра III и приход к власти Екатерины II — не только не оправдал надежд русских просветителей, но и еще резче углубил социальные противоречия крепостнического режима. Указ «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству», изданный Петром III в начале 1762 года, нашел продолжение в правительственных распоряжениях Екатерины II, утвердивших неограниченную власть помещика над крестьянином. В 1765 году был издан указ о предоставлении помещикам права ссылать на каторгу своих крепостных. Жалобы крестьянина на помещика, согласно существующему законодательству, расценивались как ложный донос и карались ссылкой в Сибирь, и за любое проявление «дерзости» и «своеволия» владелец мог безнаказанно подвергнуть виновного чудовищным истязаниям. Являясь «крещеной собственностью» помещика, крестьяне переходили из рук в руки, продавались за определенную плату при рекрутских наборах и фактически теряли право иметь свою семью. Многотысячные «партии» крепостных щедро раздавались Екатериной в виде вознаграждения ее приближенным — Орловым, Потемкину и другим.

Все это совершалось под маской «просвещенного абсолютизма», которым пыталась прикрыть свои деяния самодержавная императрица. Отстаивая интересы крепостников, Екатерина вместе с тем проникательно учитывала дух времени и в первые годы царствования пыталась привлечь на свою сторону либерально настроенное дворянство, а главное — утвердить на Западе свой авторитет просвещенной монархини, «пекущейся о благе подданных».

Именно с этой целью ею была созвана летом 1767 года известная в истории Комиссия по составлению нового уложения, которой предстояло провести реформу русского законодательства, принятого еще в середине XVII века и сильно устаревшего. Созыву Комиссии предшествовали лицемерные декларации Екатерины в составленном ею «Наказе» депутатам — пространном трактате, обильно насыщенном либеральными фразами из философских

трудов Беккариа, Монтескье и других просветителей XVIII века.

Деятельность Комиссии, несмотря на все стремления ввести ее в русло официальной идеологии, все же испугала императрицу. Борьба мнений вокруг крестьянского вопроса приняла слишком острые формы. В высказываниях некоторых депутатов звучало резкое осуждение крепостного права, требование ограничить власть помещиков. Вопрос о положении крепостного крестьянства впервые так открыто предстал перед судом общественного мнения и сразу же получил непосредственное отражение в русской литературе и публицистике. Активное участие в деятельности Комиссии приняли будущие передовые литераторы — носители демократической идеологии: Н. И. Новиков, М. И. Попов, А. О. Аблесимов, ученый-философ Я. П. Козельский. Под предлогом войны с Турцией заседания Комиссии были прекращены в 1768 году, а созданный Екатериной «Наказ» изъят из обращения. Но не прошло и года, как появился знаменитый журнал Новикова «Трутенъ», ставший подлинным рупором передовой антикрепостнической общественной мысли².

Об этих исторических фактах нужно напомнить потому, что с царствованием Екатерины совпал самый плодотворный и самый активный период развития русской культуры XVIII столетия. В конце 60-х годов разворачивается деятельность Новикова, Фонвизина и целой группы «третьесловных» писателей-просветителей (Чулкова, Попова, Николева, Лукина, Эмина, Аблесимова и других). В 70-х годах в литературу вступают Княжнин, Державин, а вслед за ними — Радищев, Крылов, Карамзин.

Огромные общественно-культурные сдвиги вызвали мощный подъем русской журналистики и книгопечатания. За 25 лет (с 1776 по 1800 год) в России вышло около 6500 книг — втрое больше, чем за предшествующие 50 лет. Важнейшая заслуга в этом принадлежит Н. И. Новикову — основоположнику русской демократической публицистики, создателю знаменитых сатирических журналов «Трутенъ» и «Живописец», редактору газеты «Московские ведомости», руководителю московской университетской типографии и организатору крупнейшего книгоиздательского предприятия конца века — «Типографической компании». Годы плодотворной деятельности Новикова в Москве, названные В. О. Ключевским «новиковским десятилетием» (1779—1789), вошли в историю как один из самых ярких периодов русского просветительства. К этому времени относится и невиданный прежде рост образования. Повышается значение учебных заведений как важных культурных центров, среди которых особое место занимает Московский университет.

² В опубликованных Новиковым очерках «Письма к Фалалею» и «Отрывок из путешествия в ***» исследователи не случайно видят прообраз революционной книги Радищева. Долгое время эти произведения даже приписывались юному Радищеву, что опровергнуто современным литературоведением (Г. Макогоненко, Д. Благой).

Возникает вопрос: в каком соотношении находилась эта активизация культурной жизни с общими тенденциями укрепления российского государственного строя, с культурной политикой самой Екатерины II?

Анализ этой сложнейшей по своей проблематике, бурной эпохи давно уже привлекал историков. Еще в известных трудах до-революционного периода (С. М. Соловьев, А. Г. Брикнер, В. О. Ключевский) находят яркое освещение те вопиющие противоречия «века Екатерины», которыми характеризуется весь процесс утверждения русской национальной культуры. Так, Ключевский, вспоминая официозные истолкования деятельности Екатерины II, усердно насаждавшиеся в годы его юности, писал: «Мы начинали понимать донельзя приподнятый тон изданного 6 лет спустя после смерти Екатерины II и читанного нами на школьной скамье „Исторического похвального слова Екатерине второй“ Карамзина, смущавшие незрелую мысль выражения его о божественной кротости и добродетели, о священном духе монархии, эти сближения с божеством, казавшиеся нам ораторскими излишествами».

Этой верноподданнической точке зрения историк противопоставляет иное, «радищевское» понимание «героических лет Екатерины»: «По мнению других, вся эта героическая эпопея была не что иное, как театральная феерия, которую из-за кулис двигали славолюбие, тщеславие и самовластие; великолепные учреждения заводились только для того, чтобы прослыть их основательницами, а затем оставались в пренебрежении, без надлежащего надзора и ратения об их развитии и успехе; вся политика Екатерины была системой нарядных фасадов с неопрятными задворками, следствиями которой были полная порча нравов в высших классах, угнетение и разорение низших, общее ослабление России» (79, 315). В полном соответствии с этой правдивой характеристикой находятся и написанные «по свежим преданиям» слова Пушкина. В «Заметках по русской истории XVIII века» (1822) Пушкин писал: «...Со временем история оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия — и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России» (151, 91).

«Отвратительное фиглярство» Екатерины проявлялось и в ее отношении к отечественной науке, литературе, искусству. Политика «северной Минервы» с ее стремлением демонстрировать покровительство наукам и искусствам была в сущности подчинена тем же мотивам внешнего, показного либерализма, что и ее переписка с Вольтером и деятелями Энциклопедии. Хорошо понимая необходимость культурно-просветительных начинаний, она с самого же начала пыталась ввести этот процесс в рамки официаль-

ной, монархической идеологии. Учреждая стипендии для обучения талантливых русских художников за границей, она тем не менее оставалась глухой к лучшим достижениям русского искусства, особенно музыки (ее внимания не привлекли ни Бортнянский, ни Фомин, ни Хандошкин). Поощряя на первых порах молодую русскую журналистику, она впоследствии жестоко расправилась с ее виднейшим представителем — Новиковым. Декларируя покровительство наукам, она поручила тайной канцелярии и ее секретарю — известному в истории палачу, истязателю Пешковскому надзор за «вольномыслящими» учеными и литераторами, дерзнувшими посягнуть на крепостнические устои. И даже над Державиным, «певцом Фелицы», нависла угроза царского гнева и допроса в тайной полиции после создания его замечательной оды-псалма «Властителем и судьям».

Реакционная сущность культурной политики Екатерины II ярко проявилась уже в середине 70-х годов, после подавления восстания Пугачева. Жестоким репрессиям сопутствовали указы, окончательно закрепившие власть помещичьей диктатуры («Учреждение для управления губерний» — 1775, «Жалованная грамота дворянству» — 1785). События, развернувшиеся за рубежом, заставили русскую императрицу сбросить маску либерализма. Угроза ниспровержения монархии, нависшая над самодержавием в годы Великой французской революции, породила реакцию потемкинского режима. Еще более резко, отчетливо обнажились в 80-е годы социальные противоречия, обостренные крестьянской войной.

Глубокое отражение они нашли и в развитии русской общественной мысли. Значительная часть либерально настроенного дворянства отошла от прежних позиций. Модное прежде поклонение Вольтеру сменилось осуждением «безбожного» вольтерьянства и проповедью мистических настроений. Типичным явлением последних десятилетий века становится масонство, захватившее значительную часть просвещенного дворянства, в том числе таких видных деятелей русской литературы, как Новиков, Херасков, Карамзин. Характерные для этого направления этические и философские принципы — призыв к самоуглублению, отрешенность от окружающего мира, погружение в сферу тайственных, непознаваемых явлений бесспорно свидетельствовали о спаде просветительских, демократических тенденций 60-х годов.

И все же русское масонство, сложное по своей природе, далеко не всегда подчинялось реакционной идеологии. Многие его представители, по существу, не изменяли прежним просветительским взглядам. Таким был, в первую очередь, тот же Новиков, в 1775 году вступивший в масонскую ложу и ставший одним из самых деятельных ее участников. Под флагом масонства и при поддержке масонских организаций он развернул в Москве невиданную по своему размаху издательскую деятельность. В основанной им в 1784 году «Типографической компании» наряду с масонской литературой печатались учебники, переводы из зарубежной классической литературы и даже детские книги. В масонских журна-

лах Новикова («Утренний свет», «Вечерняя заря», «Покоющийся трудолюбец») порой появлялись статьи и очерки сатирического плана, направленные против деспотизма и самоуправства помещиков. Так, даже в рамках, казалось бы, безобидной «поучительной» литературы, писатель-просветитель оставался верен своим идеалам служения обществу. И не случайно Екатерина, ополчившаяся в последние годы ее правления против масонских организаций, так жестоко покарала Новикова: приказала уничтожить его типографию, сжечь многие изданные им книги, а самого писателя заточить в Шлиссельбургскую крепость.

Однако ни заточение Новикова, ни ссылка Радищева, ни разгром «вольных» типографий не смогли погасить разгоревшееся пламя. Диалектика развития общественной мысли ярко выразилась именно в той силе внутреннего протеста, которая даже в годы реакции постепенно созревала и углублялась в русской литературе. Вслед за сатирическими журналами Новикова появился «Недоросль» Фонвизина, за одой «Вольность» Радищева — «Путешествие из Петербурга в Москву». Рождение демократической идеологии стало свершившимся фактом. С передовым, демократическим мировоззрением русских писателей связали свою деятельность и лучшие представители молодой композиторской школы.

2.

Становление русской композиторской школы совершалось в годы, наступившие после пугачевского восстания. Жестоко подавленная правительством Екатерины II, крестьянская война оставила тем не менее глубочайший след в развитии общественного самосознания. Она с беспощадной ясностью вскрыла неразрешимое противоречие между либеральными декларациями «просвещенной монархии» и бесправным положением народа. Процесс демократизации русской культуры, очень интенсивный еще в предшествующем десятилетии, не приостановился и в 70-е годы. Передовые идеи эпохи Просвещения на почве русской действительности приобрели особую, специфическую направленность. Борьба против социального неравенства воспринималась передовыми деятелями России прежде всего как протест против крепостнического произвола. Разумеется, истинная революционная сущность антикрепостнической идеологии в условиях того времени еще не могла получить открытого выражения: смелым ниспровергателем монархических устоев явился лишь автор «Вольности» — Радищев. Однако в творчестве передовых писателей «новиковского» периода (в том числе и у названных выше представителей «третьего чина») идеи социального протеста уже обретают действительную, типичную для русской действительности форму. «Такого видного места крестьянская тема, пожалуй, не занимала ни в какой другой литературе, и это, конечно, объясняется специфическими условиями русской социальной действительности», — утверждает со-

ветский исследователь литературы XVIII века К. В. Пигарев (147, 108).

Сочувствие угнетенному крестьянству, идея морального достоинства простого человека, «простолюдина» пронизывает собой лучшие произведения русской литературы и публицистики 70-х годов. Ею вдохновлены были и первые творения композиторов, утвердивших самостоятельное значение русской музыки как народного и национального искусства.

«С особой силой проникновение в искусство традиций народного творчества сказывается в музыке», — говорит о русской композиторской школе XVIII века Д. Д. Благой (25, 276). С этим суждением нельзя не согласиться. Развитие профессиональной музыки в России началось именно с тех пор, как ее творцы стали самостоятельно прокладывать дорогу народной песне на оперную сцену и в сферу сложных инструментальных форм. Первые три части знаменитого сборника «простых песен» Трутовского (1776—1779) явились источником многих комических опер, увертюр, романсов, инструментальных вариаций, звучавших в русском быту. А появившееся в 1790 году «Собрание народных русских песен» Львова — Прача в известной мере уже суммировало этот накопленный опыт.

Существенным в понимании данного исторического процесса является вопрос о преемственности. Стремление к национальной самобытности русского музыкального искусства, столь ярко проявившееся уже на первом этапе развития композиторской школы, было исподволь подготовлено длительным развитием той художественной традиции, которая в течение многих веков господствовала в русском культурном общественном обиходе. Богатство народного творчества и многостороннее развитие хоровой культуры давало русским музыкантам XVIII века прочную опору в их творческих исканиях, пусть даже на первых порах несмелых, робких, наивных. Только учитывая эти исторические факторы, можно понять и объяснить резкий перелом, наступивший в истории русской музыки на рубеже 70—80-х годов.

Огромная трудность, стоявшая перед русскими музыкантами, заключалась в профессиональном освоении народных традиций и включении их в русло общеевропейской культуры. Сближение с Западом, вызванное реформами Петра, как известно, не прошло непроходимых границ между старой Русью и новой Россией (см.: 77, 13—19).

Но все же новое время, открывшее широкий путь «мирской», светской идеологии, требовало и новых форм освоения народной традиции — уже как основы для строительства национальных школ в живописи, архитектуре, изобразительных искусствах, литературе и музыке. Наиболее показателен в этом смысле пример классиков русской литературы XVIII века с их настойчивыми исканиями в области обновления литературного языка, структурных закономерностей русской поэзии, образного строя литературной речи. Создавая свои первые оперы, увертюры или вариации на

народные темы, русский композитор XVIII века имел полное право сказать о них словами Тредиаковского: «поэзия простого народа к сему меня довела».

Особую роль в развитии народных художественных традиций русской музыки сыграли социальные условия жизни музыкантов в эпоху крепостничества. В сложной иерархии видов искусства XVIII века музыка несомненно стояла на низшей ступени общественной лестницы. Она заметно уступала не только самому «благородному» искусству — литературе, которой по преимуществу занимались писатели из дворянского сословия, но и всему циклу изобразительных искусств, включая архитектуру, скульптуру и живопись. Основанная в 1756 году Академия художеств была предназначена именно для этих «знатнейших» искусств, наиболее наглядно утверждавших величие и мощь русского государства, служивших свидетельством «европейского вкуса» привилегированных кругов. Собрание картин, гравюр и других сокровищ западноевропейского искусства, какими постепенно наполнялся петербургский Эрмитаж, было предметом гордости самой Екатерины. Под личным наблюдением императрицы совершались архитектурные работы русских мастеров — область, в которой она считала себя особенно компетентной. В этом ей подражали Юсуповы, Шереметевы, Нарышкины, Строгановы, Демидовы и другие представители русской знати, чьи богатейшие собрания служили украшением великолепных дворцов.

Иным, более сложным и даже по существу двойственным было отношение меценатов к музыке. В кругах просвещенного дворянства она поощрялась еще со времен Петра как «между делом безделье» — приятное препровождение времени. Общеизвестна роль музыки в системе дворянского образования, в таких учебных заведениях, как Смольный институт или Сухопутный шляхетный корпус. В придворном быту музыка по-прежнему служила своего рода «звуковым фоном» для очередных приемов, торжественных празднеств и повседневных развлечений двора³. И хотя к выбору жанров и творческих фигур относились уже куда более осмотрительно, чем в предыдущую «елизаветинскую» эпоху, оценка музыки как развлекательного искусства оставалась по существу неизменной. В придворном быту по-прежнему господствовала верность итальянскому, отчасти французскому стилю. Советуясь с образованными меценатами из числа своих приближенных, Екатерина приглашала из-за границы видных, прославленных мастеров. Первоклассные, общепризнанные таланты, такие, как Галуппи, Паизиелло и Чимароза, сменили более посредственных композито-

³ Так называемая «малая комнатная музыка» (концерты, сонаты, вариации, вокальные арии) звучала при дворе чаще всего за столом или во время карточной игры. Приводим запись Камер-фурьерского журнала от 25 июня 1774 года: «...начался концерт. Во-первых, начала петь левница Габриельша; тогда ее величество и их высочества соизволили подходить к оркестру и слушать ее пения; по сем соизволили сесть забавляться в карты; по окончании игры... из-за столов встали; в то время еще начала петь Габриельша ж, и для слушания соизволили подходить к оркестру» (цит. по кн.: 96, 412).

ров — Арайю и Манфредини; им поручалось и воспитание наиболее одаренных, подающих надежды русских музыкантов из придворных оркестров или придворной капеллы.

Но это не изменило пренебрежительного отношения к профессии музыканта: она по-прежнему расценивалась как ремесло. Ремесло даже более «низкое», нежели, например, занятие живописью или архитектурой, общественная полезность которых была в глазах русских вельмож чем-то более наглядным и осязаемым. И как бы ни были трудны условия жизни Рокотова, Левицкого, Шубина, но несравненно более тяжелой, а порой даже трагической становилась жизненная судьба композитора, музыканта, как правило обреченного на безвестность, лишенного не только заслуженной славы и общественного признания, но и самого элементарного, человеческого уважения к своему труду. Отношение к музыке как ремеслу, характерное для общественных условий в Западной Европе XVIII столетия (вспомним жизненный путь Баха, Моцарта, Гайдна), в крепостнической России принимало особенно уродливые формы.

Все это проливает свет на те драматические страницы жизни крупнейших русских музыкантов XVIII столетия, которые дошли до нас в немногих сохранившихся документах. Самоубийство Березовского, вернувшегося в Россию после блистательных успехов в Италии; затянувшаяся зарубежная поездка Бортнянского, который вынужден был лишь после настойчивых напоминаний и скрытых угроз вернуться в Петербург и вновь создавать себе имя в качестве придворного капельмейстера опального наследника Павла; судьба Фомина, увенчанного лаврами академика Болонской филармонии и окончившего жизнь в безвестности, — факты, не требующие пояснений. Признавая необходимость воспитания своих, отечественных музыкантов и посылая их за границу, императрица и ее приближенные затем не интересовались их дальнейшей судьбой. Русские оперы Пашкевича, Фомина и других авторов на придворной сцене ставились в основном с тенденциозными целями, в угоду официальному патриотизму. Художественная ценность самой музыки ускользала от высокопоставленных слушателей и даже давала повод для безапелляционных сравнений. «В России не умеют так хорошо компоновать», — сказала Екатерина, сравнивая прекрасную хоровую музыку Пашкевича с холодными, академичными композициями его итальянского современника — Сарти.

Напомним, что сказанное касается только крупнейших, известных композиторов XVIII века. О музыкантах более скромного масштаба (таких, как Д. Зорин, П. Скоков, М. Соколовский и многие другие) мы не знаем почти ничего. С большим трудом, путем многолетних розысков советским исследователям удалось обнаружить новые, более точные биографические данные о Бортнянском, Хандошкине, Пашкевиче, Фомине⁴. Что же можно сказать

⁴ Отметим исследования Б. Доброхотова о Фомине и Бортнянском, А. Розанова и М. Рыцаревой о Бортнянском, Е. Левашева о Пашкевиче.

о той обширной армии музыкантов, чья жизненная судьба совсем не интересовала их современников? О многочисленных «анонимах», писавших вокальные сочинения, увертюры, симфонии и даже целые оперы, вроде известной нам первой комической оперы «Анюта» на текст Попова?

Исчезли не только имена. Уничтожались документы, рукописи, целые партитуры, считавшиеся ненужными после нескольких спектаклей. Сейчас уже трудно сомневаться в том, что высокопоставленный любитель Г. Н. Теплов не был единственным композитором «российских песен» в середине XVIII века. Но состояние архивных материалов, очень неполных даже в той части, которая относится к последним десятилетиям, пока еще не дает документальных подтверждений этой гипотезы.

Пренебрежительное отношение к профессии музыканта, естественно, отразилось и на состоянии музыкального образования в России. Вплоть до конца XVIII века главным его рассадником служила столица, двор, а точнее — придворная капелла и придворные оркестры, в которых работали отличные музыканты разных национальностей — русские, итальянцы, немцы, французы, чехи (см.: 216). Им же поручалось и обучение наиболее способных учеников. Из среды придворных певчих выдвинулись Бортнянский и Березовский, в начале XIX века — А. Е. Варламов. С придворной капеллой, как это выяснено в работе Е. Левашева (124), тесно связал свою деятельность Пашкевич. Сыном придворного музыканта («литаврщика») и учеником известного итальянского скрипача, одного из ведущих артистов придворного оркестра Титта Порта был Хандошкин.

В Академии художеств музыкальные классы, руководимые итальянским музыкантом Буини и немецким композитором Раупахом, занимали все же второстепенное, подчиненное положение. Обучавшийся в них Фомин, по документам того времени, получил вместо медали денежную награду в 50 рублей «другим не в образец» (то есть в порядке исключения, за выдающееся дарование и успехи). Помимо Фомина и его коллеги по Академии Петра Скокова, который одновременно был также и архитектором, сведений о других музыкантах — питомцах этого учебного заведения — не сохранилось.

С трудом прослеживается деятельность музыкальных классов в Воспитательном доме и императорском театральном училище. Ни о какой стройной системе музыкального образования там, по видимому, не могло быть и речи. Способных к музыке воспитанников обучали в силу необходимости, для пополнения театральных оркестров и камерных ансамблей, для публичных и домашних концертов и просто для бытовых развлечений, балов и маскарадов.

Между тем потребность в этих музыкальных кадрах, вызванная общим процессом демократизации русской общественной жизни, неуклонно росла. Недостаток профессиональных учебных заведений активно преодолевался «любительством», приобщением

к музыке не только дворянских, но и мещанских, третьесословных кругов. Еще в середине века знатные любители музыки в столице, поместьях и провинциальных городах приглашали учителей для воспитания профессиональных музыкантов и организации крепостных оркестров. В последние десятилетия большим успехом пользовались частные школы, вроде известной музыкальной школы семьи Керцелли в Москве. Услугами этих школ нередко пользовались владельцы крепостных оркестров. У крупных помещиков в качестве домашних учителей работали иногда прославленные иностранные мастера (Дж. Сарти — учитель Кашина и Дегтярева в поместьях Г. И. Бибикина и Н. П. Шереметева). Таким образом, процесс профессионального воспитания музыкантов в конце XVIII века представлял собой сложное явление. По своей социальной функции роль музыканта-профессионала, с одной стороны, тесно соприкасалась с любительством (для того чтобы музицировать, в дворянском быту нужны были «свои» образованные музыканты, обычно крепостные, — напомним известные записки П. А. Болотова), с другой стороны — противостояла ему, ибо серьезное, профессиональное занятие музыкой считалось несовместимым с высоким званием дворянина, с традициями и нравами, укоренившимися в дворянском быту.

Тяжелое, унижительное положение музыканта в условиях крепостнической России не подавило, однако, чувства национального достоинства у даровитых создателей русской композиторской школы. Рост национального самосознания, общий для всего русского искусства 70—80-х годов, быть может, особенно бурно проявился в области музыки именно в силу сословной принадлежности самих композиторов, выходцев из «низкого звания», мещан, разночинцев и крепостных. Ни Фомину, ни Пашкевичу не было необходимости «изучать» русскую народную песню: она с детства питала их творческое сознание.

Стремление к народности, проявившееся в русской литературе, было подхвачено ими естественно и органично. Достигнув достаточно зрелого уровня, русская музыка смогла наконец сказать свое слово уже не в бытовых, домашних жанрах, какими были по преимуществу канты, а в опере, увертюре, сонате, в развитых формах вокальной музыки — «российских песнях».

3.

Историки русской музыки, посвятившие себя изучению данного периода, единодушно отмечают огромное воздействие литературных и общих художественных традиций на формирование творческих принципов национальной композиторской школы. Образный строй народной речи, яркая самобытность национальных характеров — все это усваивалось композиторами не только непосредственно из жизни, но и в соответствующем художественном переосмыслении, уже сложившемся в смежных жанрах искусства.

Без воздействия бытовой комедии Н. Николева, М. Веревкина, В. Лукина, без первых образцов «крестьянского жанра» в русской живописи (М. Шибанов, И. Еремеев) трудно представить себе истинную картину зарождения русской оперы; без песенной поэзии И. Дмитриева и Ю. Нелединского-Мелецкого не мог бы полностью проявить себя жанр трогательной «российской песни».

Не подлежит сомнению, что в первых своих творческих опытах композиторы XVIII века пользовались активной поддержкой литературной интеллигенции.

Творческие связи русских писателей и композиторов XVIII века, уже достаточно освещенные в литературе, все же до настоящего времени остаются серьезной проблемой по той же причине неполноты материалов, неточности сведений. Мы ничего не знаем о личных связях Пашкевича, Хандошкина или Фомина, их близком окружении, их взглядах и склонностях, воззрениях на искусство. И только путь сопоставления фактов помогает отчасти восстановить истину. Историк музыки, внимательно прослеживающий летопись культурно-общественной жизни 70—80-х годов, невольно должен остановить свой взгляд на таких важных событиях, как первая публикация текстового «Собрания народных песен» Чулкова (1770—1774) и первое издание первой части нотного сборника Трутовского (1776), в котором почти половина записанных образцов по тексту совпадает с песнями чулковского сборника; как постановка оперы Львова и Фомина «Ямщики на подставе» (1787) — и первая публикация сборника Львова — Прача (1790), куда из этой оперы вошло немало песен в той же редакции. Общедоступность русских музыкантов с их литературными современниками бесспорно давало им сильнейший стимул к творческому труду, вдохновляло на поиски самобытных средств выражения и музыкального языка. А лучшие их произведения могут служить порукой в том, что по своим взглядам и склонностям русские музыканты принадлежали к кругам передовой, просвещенной интеллигенции конца века.

Особую роль в развитии просветительских тенденций русской музыки сыграл известный в свое время литературный кружок Державина—Львова, сформировавшийся в конце 70-х годов. В творческой деятельности четырех его участников (Львов, Державин, Капнист, Хемницер) интерес к русскому фольклору, народной песне и песенной поэзии проявлялся с большой разносторонностью и редкой полнотой. Поиски простой и естественной литературной речи, обновления языка через посредство народного искусства у них по-разному выражены в произведениях различных жанров и форм — от глубоко самобытной поэзии Державина до стихотворений в народном духе Львова («Добрыня»), от сатирической комедии Капниста «Ябеда» до басен Хемницера.

Душою и главным художественным арбитром кружка был Николай Александрович Львов (1751—1803) — человек огромной, разносторонней эрудиции, подлинный энциклопедист конца XVIII века. Талантливый поэт, архитектор, живописец, он был одновре-

менно ученым-геологом, изобретателем, исследователем народной поэзии и народной песни. Музыкальные вкусы Львова и его деятельность просветителя-фольклориста нашли ярчайшее отражение в его «Собрании народных русских песен», созданном совместно с И. Прачем.

Исследования советских музыковедов показывают, что, разрабатывая материал этого сборника и отбирая для него песни, Львов пользовался не только помощью Прача — опытного музыканта и педагога, «положившего на музыку», то есть гармонизовавшего эти образцы: он был, по-видимому, связан с целой группой музыкальных деятелей, среди которых первое место принадлежит Фомину, автору музыки к сочиненной Львовым опере «Ямщики на подставе».

Участие Фомина в создании сборника народных песен Львова — Прача можно считать доказанным. Из оперы «Ямщики на подставе» в это издание вошло большинство песен, аранжированных Прачем в полном соответствии с партитурой Фомина — лишь с небольшими упрощениями фактуры, но в тех же тональностях и с той же гармонизацией⁵.

Глубоко убеждает и высказанное Ю. В. Келдышем предположение о творческих связях Львова с известным исполнителем народных песен и руководителем народных хоров, поэтом С. Митрофановым (75, 88—92). По сохранившимся сведениям, Митрофанов особенно хорошо исполнял именно те песни, которые Львов в предисловии к своему сборнику назвал лучшими, «характеристическими» образцами народного творчества. От него Львов, по всей вероятности, записал две песни, открывающие оперу «Ямщики на подставе»: «Не у батюшки соловей поет» и «Высоко сокол летает».

Отнюдь не исключена близость к литературному кружку Львова — Державина первого составителя сборника народных песен — В. Ф. Трутовского. Выходившее в течение 1776—1779 годов «Собрание русских простых песен» Трутовского бесспорно послужило для Львова важной основой при отборе материала. А если прибавить к этому, что на слова Державина написано единственное сохранившееся самостоятельное вокальное произведение Трутовского — застольная песня «Кружка», напечатанная в 1779 году (к этому времени как раз и относится возникновение дружеского литературного кружка в доме Львова), то это предположение становится еще более вероятным.

Творческая деятельность кружка Львова — Державина — лишь одна из сторон того сложного процесса сотрудничества литературы и музыки, каким характеризуется культурно-общественная жизнь конца XVIII века. Однако пример этот достаточно ярко рисует облик молодой композиторской школы в ее лучших, прогрессивных стремлениях. Самые принципы народности в искусстве

⁵ Предположение об участии Фомина в создании сборника Львова — Прача неоднократно высказывалось в литературе (см.: 157, 98; 93, 104; 96, II, 162).

могли усваиваться русскими композиторами лишь в свете общего просветительского движения того времени, в сфере влияния передовой эстетики, литературы и театральной драматургии 70-х годов. Горячим приверженцем этих идеалов и был Н. А. Львов — ревнитель народного стихосложения, поклонник народной песни, которую он, по собственному признанию, «сам пел по русскому покрою».

Другим связующим звеном, объединявшим русских композиторов с их литературными современниками, являлись общие принципы просветительской философии и эстетики, прочно утвердившиеся в передовых литературных кругах. Русская композиторская школа обрела свой, самостоятельный путь развития в пору больших революционных сдвигов, «Бури и натиска», в то время, когда французские мыслители, по словам Энгельса, «просвещали головы для приближавшейся революции» (7, 16). Идея народности, высказанная Руссо и его последователями в более обобщенном философском аспекте, в свете теории «естественного человека», теперь начала обретать более конкретные, осязаемые формы. В эстетике передовых мыслителей Германии, Франции, Англии вопросы народности в искусстве заметно выдвигаются на первый план, предвещая расцвет эстетики романтизма. Свой отклик они нашли и в России.

4.

Последняя треть XVIII столетия — один из тех знаменательных периодов русской культуры, которые за последнее время все более интенсивно, «вширь и вглубь» разрабатываются в советской искусствоведческой науке. В литературе это — преддверие пушкинской эпохи, время, освещенное яркой вспышкой революционной идеологии Радищева. В живописи — торжество реалистического, психологического портрета. В музыке — первый расцвет демократической оперы комедийного жанра. В стремительном движении прогрессивных просветительских идей возникает и развивается национальная культура нового типа, очень далекая от архаической «семинарской» системы образования и уже преодолевшая схематизм дворянского классицизма.

В течение долгого времени советская наука накапливала и разрабатывала обширный материал, относящийся к данному периоду. В течение 50 с лишним лет возникали обширные эстетические, источниковедческие, биографические, аналитические труды и публикации, открывавшие новые страницы истории русского искусства.

Одной из самых важных проблем в советском искусствознании становится *стилистическая* характеристика искусства последней трети XVIII века и в частности — русской композиторской школы. Опираясь на опыт литературоведения, современная музыковедческая мысль обращается к важнейшим вопросам соотношения западноевропейской и восточноевропейской культур, к проблеме

участия русской музыки в процессе развития мирового музыкального искусства.

С большой остротой и смелой дискуссионностью ставится проблема стилей русского XVIII века в современной литературоведческой науке.

Стремительный рост русской литературы, рождавшейся в процессе развития русского литературного языка, к концу XVIII века привел к своеобразной «полифонии» стилей и направлений, с трудом поддающихся четкой классификации. Демократическая литература 60—70-х годов ломает рамки иерархии жанров, границы «высокого» и «низкого» стилей. Наступает первый расцвет сатирических жанров; решительно утверждает себя бытовая реалистическая комедия; широкий отклик в читательских кругах приобретает бытовой роман, а затем сентиментальная повесть эпистолярного или «дневникового» жанра. Излюбленным становится и бытовой жанр лирической песни в народном духе. Утверждение реалистических принципов сопровождается постепенным внедрением «чувствительного» стиля — отнюдь не однородного у разных писателей (Радищев — и Карамзин!) и знаменующего в эту эпоху явное сближение литературы с запросами широких, не только дворянских читательских кругов. Фигура обыденного героя, углубление в мир простых человеческих чувств — все это привлекало внимание демократического читателя или театрального зрителя, легко узнающего в романе и повести, в опере или пьесе черты «себе подобного» лирического героя. «На путях от классицизма к сентиментализму и реализму» — так определяет общие стилистические направления последней трети XVIII века Д. Д. Благой (25).

Но сентиментализм, даже в самых его демократических, руссоистских тенденциях, конечно, не был единственным, доминирующим направлением в русской литературе. В ней сохранялись и лучшие достижения классицизма — особенно в постановке больших философских концепций, героических тем, идей гражданской доблести, долга, патриотизма. В ней, как уже отмечено, очень настойчиво утверждало себя реалистическое осознание окружающей действительности, критическое отношение к социальным условиям существующего строя. И разве не находили выход эти тенденции общественного и личного, чувствительного и правдивого, философской глубины и непосредственной человечности в замечательных творениях Радищева, как бы увенчивающих собой русскую литературу «безумного и мудрого» века?

Отсюда многообразие установившихся оценок и категорий. Термины «постклассицизм», «предромантизм» (или «преромантизм», если следовать точной транскрипции французского термина), «бытовой реализм», «демократический сентиментализм», предлагаемые современными исследователями литературы, по-разному освещают эту сложную, многоликую эпоху, но и несомненно обогащают наше представление о ней. Каждый из них имеет свои основания (см.: 147).

Еще более сложной представляется постановка аналогичных эстетических проблем в области музыки. Сравнительное отставание этого вида искусства, пережившего в XVIII веке решительную ломку — от старых церковных традиций музыкального профессионализма к новой, «мирской» социальной функции, — вызвало сложный процесс ассимиляции жанров, художественных принципов и форм в творчестве первых русских композиторов. Отдельные стилистические направления в музыке еще не могли сложиться в столь стройную эстетическую систему, как это было в литературе. Но, разумеется, и в музыкальном искусстве, преломляясь в специфических для него формах, шел тот же процесс активной переработки и самостоятельного освоения традиций, выработанных в Западной Европе в течение нескольких веков.

Огромное значение для первых представителей русской композиторской школы имело непосредственное знакомство с западноевропейской музыкой во время их зарубежных поездок или в процессе обучения у крупных иностранных музыкантов. В Италии завершали свое образование самые даровитые, выдающиеся мастера русского хорового и оперного искусства — Березовский, Бортнянский, Фомин; побывал в Италии питомец Академии художеств П. Скоков, поставивший в Неаполе в 1788 году свою оперу «Ринальдо». Посетив Италию в период 70—80-х годов, русские композиторы узнали итальянскую оперную культуру в ее лучших, блестящих достижениях. Развертывалась деятельность Галуппи, Пиччинни, Паизиелло, Чимарозы — мастеров комической оперы, которую они подняли на новый, высокий уровень, придав ей широкую и разностороннюю трактовку. В жанре «серьезной», трагической оперы яркими новаторскими стремлениями было отмечено творчество Йоммелли, Траэтты, Саккини, во многом перекликавшееся с реформой Глюка. Ширилась аудитория крупнейших оперных театров Венеции, Неаполя и других городов. С традициями венецианской школы, не только оперной, но и хоровой, особенно близко соприкоснулся Бортнянский — сначала через своего учителя Галуппи, а затем во время долгого пребывания в Венеции, где тот же Галуппи был капельмейстером собора св. Марка. На сцене венецианских театров в 1776—1778 годах были поставлены две ранние оперы Бортнянского — «Креонт» и «Алкид». Еще раньше, в 1773 году, в дни карнавала в Ливорно, с большим успехом поставил свою оперу «Демофонт» Березовский; судя по сохранившимся сведениям, это был дебют русской музыки за рубежом.

В Италии русские музыканты прилежно усваивали теоретические основы музыкальной науки. Центром ее считалась в то время Болонская филармоническая академия, во главе которой стоял прославленный ученый и композитор Джамбаттиста Мартини (Падре Мартини). Принципы этой школы с успехом усвоил Евстигней Фомин, удостоенный в 1785 году звания академика Болонской филармонии. С этими же традициями был несомненно знаком и Березовский, чье пребывание в Италии (начало 70-х годов) по времени совпало с «итальянским периодом» жизни юного Мо-

царта, блестяще выдержавшего в 1770 году экзамен на звание академика в Болонье.

С ранними операми Моцарта, написанными в Италии, — «Митридат» (1770) и «Луций Сулла» (1772) русские музыканты могли быть знакомы. Творчество австрийского мастера, прославленного с детских лет, вообще не могло не стимулировать творческую активность его русских современников. «Моцартианские» черты стиля особенно заметны у самых талантливых, ведущих композиторов — Бортнянского и Фомина, чья великолепная комическая опера «Американцы» явилась в буквальном смысле современницей «Свадьбы Фигаро» (1786).

Сближение русских музыкантов с западноевропейской культурой не ограничивалось итальянской музыкой. В их поле зрения попадали и творчество немецких, австрийских мастеров, и популярная в те годы французская комическая опера. Имеются достоверные сведения о том, что Бортнянский, во время длительного пребывания за границей, посетил Германию и Австрию. Предположительно то же самое можно сказать о Березовском. «Представители молодой русской композиторской школы были образованными профессионалами, находившимися в курсе новейших музыкальных течений времени», — отмечает Ю. Келдыш (76, 106). Действительно: трудно представить, что, не обладая широкой кругозора и чуткой восприимчивостью к «духу времени», русские композиторы XVIII века могли создать такие значительные, масштабные сочинения, как «Орфей» Фомина или хоровые концерты Бортнянского. Талантливые выходцы из народа, из русской демократической среды, они чутко улавливали то новое, что могла дать им передовая музыкальная мысль Запада.

Естественно, что в своих первых творческих опытах русские музыканты должны были опираться на те исторически сложившиеся закономерности, которые в ту пору определяли стиль эпохи.

Стиль этот, как известно, не был единым в западноевропейской музыке того времени. Господствующее в нем направление «высокого классицизма» (имеется в виду творчество венских классиков), по существу, вбирало и современные ему течения сентиментализма, и характерные предромантические «озарения», присущие, например, позднему стилю Моцарта.

Знаменательно, что само определение стиля именно в это время формируется в западноевропейской эстетике. Стиль воспринимается не только как объективное «художественное единство» (термин С. С. Скребкова), но и как многогранное, разностороннее понятие. Один из теоретиков эпохи «Бури и натиска» Христиан Шубарт писал: «Стили композиторов так же различны, как и стили поэтов. Стиль может быть возвышенным и народным, простым и украшенным, богатым и бедным, серьезным и шутивным, трагическим и комическим, он может быть сильным, но слабым он ни в коем случае быть не может» (116, 329).

Все эти тезисы полностью применимы и к ранней русской композиторской школе. В противоположность предшествующему пе-

риоду XVII — начала XVIII века (партесный стиль, кашты) с его обобщенностью и даже нейтральностью выражения, в музыке конца века достаточно ярко выявляется индивидуальность каждого композитора, его подлинное лицо. У каждого из них — Пашкевича, Фомина, Хандошкина, Бортнянского — свой почерк, своя манера. По-разному проявляются у них и те эстетические категории, которые выдвигает немецкий теоретик: «серьезное и шутливое», «трагическое и комическое», «возвышенное и народное».

Стилистический облик русской музыки конца XVIII века во многом определялся и ее *жанровой* природой. Так, например, отчетливо прослеживаются у русских композиторов, вплоть до середины века, черты «русского барокко» — монументального и торжественного партесного стиля в наиболее традиционном жанре культурной хоровой музыки, хорового концерта. В меньшей мере заметны, но все же достаточно ощутимы в камерных жанрах, например в сонатах Хандошкина, характерные признаки галантного стиля рококо, богато орнаментированной мелодики.

И разумеется, огромное значение в последних десятилетиях XVIII века приобретают эстетические принципы сентиментализма, берущего свои истоки в развитии сенсуалистской философии. Они по-разному проявлялись в русской литературе, изобразительных искусствах и театральной драматургии, устанавливая в них новое мироощущение, новый строй чувств. Стремление к душевной открытости, теплоте, интимности тона особенно полно отразилось в песенном жанре. Этим же открытым чувством окрашены и камерные инструментальные сочинения Бортнянского, его проникновенные, мечтательные *Andante*; те же чувствительные настроения пронизывают и русскую оперу — в ее лирических элементах, медленных ариях или сценах любви.

С другой стороны, влияние сентиментализма в русской музыке, как и в литературе, не ограничивалось мягкой чувствительностью. Вертеровский «культ чувства», охвативший литературу эпохи «Бури и натиска», находит выход в стихийном излиянии сильных эмоций — протеста и гнева, отчаяния и скорби. Иначе говоря, в музыке конца века настойчиво пробиваются первые ростки романтизма с характерной для него тягой к освобождению человеческой личности. Наглядно проявляются эти настроения в жанре трагической мелодрамы, у Фомина в его «Орфее», или в романах-монологах Козловского.

Каждая из этих тенденций, однако, не является преобладающей. Более того: развитие их не одинаково в разных жанрах искусства. Далеко не однозначна в каждом отдельном случае и относящаяся к ним терминология. Если литературоведение нашего времени со всей категоричностью устанавливает факт отмирания классицизма в литературе конца XVIII века, то существующие музыковедческие теории вкладывают в это понятие наряду с эстетическим и особый технологический смысл: классический стиль, классическая функциональная гармония, классическая полифония, классическая структура и форма. Этим нормам, в тех-

нологическом смысле слова, подчинена была и русская музыка конца XVIII века, в которой господствующие музыкальные закономерности классического стиля проявлялись решительно во всех жанрах, независимо от масштабов и общего замысла.

В противоположность этому стилю «централизующего единства» (С. С. Скребков), окончательно установившемуся в эпоху венских классиков, но формировавшемуся в течение очень долгого времени, понятие сентиментализма в музыке пока еще не получило четких теоретических определений. Отдельные элементы этого стиля (интонационный строй, тематизм, некоторые элементы гармонии, вроде так называемых «мангеймских вздохов» — чувствительных задержаний) рассматриваются в современном музыковедении скорее в плане общих образных характеристик. В западноевропейской музыке черты сентиментализма заметно проявились еще в пору созревания циклической симфонии — у композиторов мангеймской школы и у итальянских мастеров, очень ярко — у Ф. Э. Баха и композиторов берлинской школы (И. Кванц, И. Граун, П. Шульц и многие другие), отчасти у Моцарта, однако господствующего «стиля эпохи» они все же не определяют.

Молодая русская профессиональная музыка всего за несколько десятилетий, разумеется, не могла подняться до вершин зрелого классицизма: для этого не было необходимых исторических предпосылок. Русские композиторы конца века не создали ни циклической симфонии (к ней русская музыка пришла, в сущности, лишь через целое столетие, в 60-х годах XIX века!), ни большой оперы трагического плана, не поднялись до уровня музыкальных трагедий Глюка и зрелых опер Моцарта. Основы классического стиля были ими восприняты пока еще в наиболее простых и доступных формах и жанрах: комической опере, камерном инструментальном творчестве, в «российской песне».

И все же логика построения этих форм, стремление к законченности и стройности целого, типичные для музыкального классицизма приемы развития, ярко выраженные принципы функциональной гармонии и отстоявшиеся (тоже по-своему функциональные) принципы оркестровки — все это в русской музыке XVIII века определяет ее «классичность», ее приверженность к строгим нормам музыкального классицизма эпохи Просвещения. Разрабатывая наиболее демократический жанр оперы-комедии, русские композиторы опирались на те же принципы типизации характеров и ситуаций, на те же принципы активной, динамичной драматургии, что и их западные современники: достаточно вспомнить живые, действенные сцены-ансамбли в операх Фомина и Пашкевича.

Характерной проблемой в эпоху музыкального классицизма является также и принцип соотношения инструментального и вокального начал. Овладение мастерством симфонизма, техникой оркестрового письма и в русской, и в западноевропейской музыке совершалось по преимуществу в рамках оперы. Средоточием симфонизма служила оперная увертюра, в которой складывались и созревали принципы конфликтного соотношения образов-тем, их

развития, разработки (см.: 41). Длительный процесс типизации, проявившийся в западноевропейской опере XVII—XVIII веков, оказал огромное воздействие на тематизм инструментальных форм, в которых отстоявшиеся типы образов («темы рока», «темы скорби», пасторальные темы или героические образы) приобрели еще более сконцентрированное, рельефное выражение. Классическая симфония явилась, в этом смысле, «любимой дочерью» оперы — как это убедительно показано в современном музыковедении, в исследованиях В. Конен («Театр и симфония») и других советских авторов. Так, С. С. Скребков в своем труде «Художественные принципы музыкальных стилей» отмечает: «решающий переход к новому стилю (имеется в виду зрелый классицизм. — О. Л.) произошел первоначально в оперном творчестве Моцарта. Великий симфонист-драматург именно в опере, в условиях живого драматического действия, конфликтного столкновения характеров нашел эстетическое *credo* нового стиля музыки и уже на этой основе несколько позже, в последних симфониях, концертах, камерных ансамблях сформировал свой инструментальный симфонизм» (179, 215).

В русской музыке XVIII века принципы взаимодействия вокальных и инструментальных жанров проявляли себя достаточно активно, хотя еще и не привели к формированию крупного симфонического цикла. Вокальное, песенное начало пронизывает лучшие увертюры Пашкевича, Фомина и Бортнянского. И напротив — признаки инструментально-симфонического цикла заметно ощущаются в монументальных хоровых концертах Березовского и Бортнянского. Тенденция к логической ясности, законченности и стройности формы всюду отмечает произведения этих композиторов и ясно указывает на их восприимчивость к новым, передовым завоеваниям зарубежной музыкальной культуры. По технике письма, владению инструментальной, яркости характеристики лучшие оперы Пашкевича и Фомина не уступают комическим операм Дуни, Филидора, Монсиньи и многих других современников.

Решающим было, однако, не столько овладение профессиональными навыками, сколько их творческое применение в свете задач родного, национального искусства. Сближение с западной культурой у русских композиторов не привело к слепому подражанию: ее прогрессивные тенденции они стремились перенести на родную почву и подчинить их национальной традиции. Овладеть мастерством, достигнуть художественного совершенства в уже разработанных формах инструментальной и оперной музыки, но и высказать в ней свое мироощущение — вот главная задача, которая на протяжении многих лет, «от Фомина и до Глинки», волновала, захватывала русских музыкантов. Отсюда характерное внедрение национальных приемов в традиционные формы: своеобразное синтезирование принципов партесного хорового письма и элементов сонатно-симфонического развития в хоровых концертах Бортнянского; метод вариантных преобразований и последовательного «нанизывания» тем в симфонических увертюрах Пашкевича и Фо-

мина; народные колористические приемы в вариациях Хандошкина, и многие, многие специфические особенности, уже достаточно глубоко изученные в аналитических трудах музыковедов.

Все эти искания находились пока еще в пределах тех исторических закономерностей, которые условно можно назвать стилем эпохи. Исследователи XIX века с *своих* исторических позиций могли упрекать Трутовского и Прача, Пашкевича и Фомина в «искажении» русских народных тем и подчинении их нормам венского классицизма. Глубокая историческая перспектива в оценке этой музыки была еще недоступна в эпоху Глинки, Даргомыжского и их преемников.

Время показало истинное значение творческого подвига основателей русской композиторской школы. При всей ограниченности их творческих возможностей Пашкевич, Фомин, Бортнянский прочно утвердили тот крепкий фундамент, на котором воздвиглось впоследствии здание русской классической музыки.

Подчиняясь передовым течениям русской литературы и прежде всего ее народным, реалистическим тенденциям, русская композиторская школа пошла по своему, непроторенному пути. Будучи в полном смысле слова «детисцем демократического русского Просвещения» (Ю. Келдыш), она с большой непосредственностью, хотя и в скромном, исторически обусловленном объеме, сумела отразить правду народной жизни. Выдвинутые ею образы, темы, задачи впоследствии гигантски разрослись и углубились у русских композиторов-классиков. Интересно, что в творчестве Глинки и Даргомыжского, Чайковского и «кучкистов» достаточно широкое отражение получили те образцы народных песен, которые отбирали и разрабатывали их предшественники — талантливые «первопроходцы» русской музыки XVIII века, вроде Евстигнея Фомина.

Далеко не все этим «первопроходцам» было доступно. Ленинская теория борьбы двух национальных культур, быть может, особенно наглядно прослеживается именно на материале русского искусства XVIII столетия — искусства, сложившегося и выросшего в тисках феодального крепостнического строя, в борьбе с закоснелыми традициями придворного «репрезентативного» стиля. С этими традициями, которые в нашем сознании нередко ассоциируются с весьма распространенным, хотя и устаревшим понятием «ложного классицизма», русским музыкантам приходилось не только считаться. Их нужно было преодолевать, продвигаясь к широкой слушательской аудитории, к новым запросам и требованиям общественной жизни. И эту-то творческую смелость современный историк музыки может по праву оценить в первых опытах русской композиторской школы и прежде всего в ее главном, передовом жанре — национальной комической опере.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1а

Ра-дуйся Рос-ко зем-ле Ра-дуйся Рос-ко зем-ле Ра-дуйся Рос-ко зем-ле.

1б

Вос-по-ем песнь но-ву, вос-по-ем песнь но-ву гос-по-де-ви бо-гу.

1в

Му-зы со-глас-но, му-зы со-глас-но вку-пе днесь гла-си-те

2

Ор-ле па-ря-щи, шве-да страш-щи на лва без-но-га

1. Аз по-хва-ля-ю, аз по-хва-ля-ю от-расль царска кри-на
2. И-во в Рос-си-и, и-во в Рос-си-и си-я есть е-ди-на

1. Пе-по е-сть зре-ти, пе-по е-сть зре-ти, пе-по бо пре-слав-на
2. Ви-ват цве-ту-ща, ви-ват цве-ту-ща, все-месть нынче яв-на.

4

Ор- ле рос- сий- ский тор- же- ствуй со на- ми

5а

Днесь лва гор- ды- ни ко- нец при- бли- жи- ся

5б

Ши- голь ту- гу ма- ет

6а

Бе- жит, бе- жит, но не весть ка- мо у- бе- жа- ти

6б

Мы же днесь во- пи- ем ра- дост- но си- це рцем

ви- ват Петр, ви- ват царь, ви- ват царь рос- сий- ский

11

не из гла го лан но го к нам

12а

Д. Тор-же-ствуй, тор-же-ствуй, тор-же-ствуй

А. Тор-же-ствуй, тор-же-ствуй, тор-же-ствуй

Т. II Тор-же-ствуй, тор-же-ствуй, тор-же-ствуй

Б. I Тор-же-ствуй, тор-же-ствуй, тор-же-ствуй

Б. II Тор-же-ствуй, тор-же-ствуй, тор-же-ствуй

126

Тор-жест-вен-я на-я па-ки вам от-ра-да

13а

вос-кли-ки

I
A. с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-

II
с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-

I
B. с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-

II
с пре-слав-ны-ми, с пре-слав-ны-ми, с пре-

I
Д. от глу-бо-ких, от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от глу-бо-ких

II
от глу-бо-ких, от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от глу-

I
A. от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от глу-бо-ких стран

II
от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от глу-бо-ких

T. II
от глу-бо-ких, от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран, от

I
от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран

B. II
от глу-бо-ких, от глу-бо-ких стран

III
от глу-бо-ких, от глу-бо-ких

Andante moderato

О, спо- кой- ный сон,

я по- кой свой им хоть ру- шу

21 Un poco largo mezzo forte

Пла- чте по- мра- чен- ны о- чи,

лей- те то- ки горь- ких слез

Larghetto

22

И спол- ня- ет- ся бе- да не- ска-

- зан- но о- гор- ча- юсь. Я сто-

Я сто- бо- ю
-бо- ю раз- лу- ча-

юсь, раз- лу- ча- юсь на- всег- да

22 Andantino

Fl.

V-ni

Coro
Dor- mi O-re- ste! Si scua- te, si des- ta

Cor.
Bassi

l'om- bra me- sta sde- gna- ta pa- glia- ta

24 Andantino

Ah! per pie- ta, pian- ta- te mi, non me stra- cia- te il cor

Fi.

Allegro

25

Ob.

V-ni

Opecr

Coro

Bassi

Ah! per_ do_ na, cru_ del ge_ ni_ tri_ ce

L'in_ fe_

Ob.

Ah! per_ do_ na,

_ li_ ce no eb_ be da te.

no, no,

cru_ del ge_ ni_ tri_ ce

Ah! per_

no, no, no,

- do_ na, per_ do_ na cru_ del ge_ ni_

no, no,

This system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third staff is a piano accompaniment line with lyrics. The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines.

tri ce

l'in_ fe_ li_ ce no eb_ be da te

This system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third staff is a piano accompaniment line with lyrics. The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines.

26 *Larghetto espressivo* (Si danza)

First system of musical notation for measures 26-27. The treble clef part features a series of chords and eighth notes, with dynamics *p* and *sf*. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment, also with dynamics *p* and *sf*.

Second system of musical notation for measures 26-27. The treble clef part includes trills (*tr*) in the upper register. Dynamics *p* and *sf* are indicated. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation for measures 26-27. The treble clef part features a melodic line with dynamics *p* and *f*. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment, also marked with *p* and *f*.

27 *Largo*

First system of musical notation for measures 27-28. Both the treble and bass clef parts contain whole rests, indicating a moment of silence or a breath for the instruments.

Ob. solo

Second system of musical notation for measures 27-28. The treble clef part begins with an *Ob. solo* (oboe solo) line, featuring a melodic phrase. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation for measures 27-28. The treble clef part contains the vocal line with lyrics: "A-scol-ta il no-stro". The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

A-scol-ta il no-stro

Fourth system of musical notation for measures 27-28. The treble clef part continues the vocal line. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

pian - to, a - scol - ta il no - stro pian - to i

ff ge - mi - ti i so - spi - ri, i ge - mi - ti i so - spi - ri

ff *dolce*

28 Andante sostenuto

Om-bra ca- ra a- mo- ro-sa,

ah, per- che mai tu corri al tuo ri- po- so ed io qui re- sto

29 Andante sostenuto

Jo re- sto sem- pre a pian- ge- re,

do- ve mi gui- da ogn' oro, do- ve mi gui- da ogn' or

Andante

Tu sai che amante io sono, tu sai la sorte mia, tu

sai la sorte mia

31 Andante

Я твой де-ти-на, всех я ми-ле-ей! Сед хоть ту-

-чей пан Бо-рей, нет хоть куд-рей, бро-вей, я хоть ста-

-ре-нек, че-стью бо-жу-ся, тверд и бо-

-дре-нек, с лы-си-ной го-жу-ся быть му-жень-ком

Ве- сна кра- сой бли-ста- я... все- леи- ну- ю за-

The first system of the musical score features a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are "Ве- сна кра- сой бли-ста- я... все- леи- ну- ю за-". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns.

-ря- я, вос- тор- гом дух пле- ня- ет,

Cl.
Fag.
Ob.
Cor.

The second system continues the vocal line with the lyrics "-ря- я, вос- тор- гом дух пле- ня- ет,". The piano accompaniment includes woodwind parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Ob.), and Cor Anglais (Cor.). The piano part continues with a piano (*p*) dynamic marking. The woodwind parts enter with specific melodic lines, with the Clarinet and Bassoon parts being more active than the Oboe and Cor Anglais parts.

при- ро- ду об- ни- ма- ет, вос-

The third system continues the vocal line with the lyrics "при- ро- ду об- ни- ма- ет, вос-". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic marking. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

-торг пла- ме- ня- ет кровь.

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics "-торг пла- ме- ня- ет кровь." The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic marking. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

326 Largo

Ли- дор, кон- чай стра- да- нье, ах,

кинь на Хло- ю взор, взор!

1. Ах свет мой гор- ки мо- ей мо- ло- дос- ти
2. Мо- и рос- ко- ши во свет за- ле- те- ли

пе- чал- но тер- петь не ма- ю ра- дос- ти
мо- и по- те- хи во плач пре- ме- ни- ли.

ГИМ, № 3134. В сборнике ГИМ, № 2473 эта песня дана в несколько иной редакции.

34

1. Зе-ло-то-му бо-лез-нен-но кто лю-бит дру-га сер-деч-но
2. Сер-дце ме- чем из-ра-не-но ос-та-вить му-сит ко-неч-но

ра-ди не-на-вис-ти злых лю-дей ко-рыс-ти

ГИМ, № 2473. Текст имеется в сборнике ГПБ, Титов, № 4487.

35

А-ще бы по-сто-ян-ство пре-бы-ва-ло в све-те

лю-бовь твер-да и не-пре-мен-на нн-же есть ког-

-да из-ме-нен-на *ксо-ю-зу вле-ку-ща-я в крас-ном бо-есть цве-те.

ГИМ, № 3184.

Что у-бо су-гу-бо серд-це во мне иг-ра-ше

с ра-до-сти сла-до-сти як воск рас-та-я-ва-ша

ГИМ, № 3134.

1. Но-чно-ю тем-но-то-ю по-кры-пись не-бе-са вне-зап-но
2. все лю-ди для по-ко-ю сом-кну-ли уж гла-за

по-сту-чап-ся у две-рей Ку-пи-дон

ГПБ, Q XIV, № 150.

Вес-на ка-тит зи-му ва-лит и уж лис-тик з дре-вом шу-мит

по-ют птич-ки со си-нич-ки хвос-том ма-шут и ли-сич-ки.

По- кинь Ку- пи- до стре- лы у- же мы все не це- лы

но слад- ко у- яз- вленны лю- бов- но- ю стре- ло- ю

тве- е- ю зо- ло- то- ю все люб- ви по- ко- ре- ны.

Нач- ну на флей- те сти- хи пе- чаль- ны зря на Рос-

- си- ю чрез стра- ны даль- ны и- бо все днесь мне

е- е до- бро- ты мы- ся у- мом есть мно- го о- хо- ты

1. Часть о-ппа-ки-ва-я лю-ту, воз-ды-
2. Я по-вся-ку-ю ми-ну-ту реушь, му-

-ха-ю и гру-щу. Топь-ко сним я раз-лу-
-чусь, вез-де и-щу.

-чи-лась, слез по-то-ки про-те-кли, грусть от слез во

мне ро-ди-лась, жа-лост-но скорбь про-из-ве-па.

ГНМ, собр. Барсова 2436, № 28.

1. Дол-го ли дух мой воз-му-ща-ти,
2. Е-же ли толь-ко лишь прель-ща-ти,

на-доль жа-пост-ность и-меть.
за-пре-ти се-бя мне зреть.

1. Про-сти, мой свет, в по-след-ний раз, и пом-ни, как те-бя лю-бил;
2. Злой час при-шел мне сле-зы пить, я бу-ду без те-бя здесь жить.

1. О день! О час! О зла-я жизнь! О вре-мя, как я счаст-лив был!
2. Ку-да мне в сей-то-с-ке бе-жать? Где скры-ться, ах, и что на-чать?

Пе-чать-на мысль тер-за-ет дух, я всех у-тех ли-ша-юсь вдруг,

и по-мо-щи уж нет. Про-сти, про-сти, мой свет.

ГИМ, собр. Барсова 2436, № 33.

Не гру-сти, мой свет, мне груст-но и са-мой,

что дав-но я не ви-да-па-ся с то-бой. Муж рев-ни-вый

не пус-ка-ет ни-ку-да; от-вер-нусь лишь, так и он ту-да и-дет.

ГИМ, собр. Барсова 2436, № 18.

45

Пом-нишь ли ме-ня, мой свет, в даль-ней сто-ро-не,

и-ли ты не ду-ма-ешь во-все о-бо мне.

ГПМ, собр. Барсова 2436.

46

1. Не-где в ма-лень-ком лес-ку, при по-то-ках реч-ки,
2. Где бе-жа-ла по пес-ку, сте-рег-па о-веч-ки,

там пас-туш-ка пас-туш-ком и в стру-ях мел-ких вод, сним о-на плес-ка-лась.
на бре-гу бы-па кру-гом

ГПМ, собр. Барсова 2436.

47

Муж буй-всерд-цы гла-го-ла-ше, несть бог-пра-вый и не-бя-ше,

тем же яра-зи вси ся-тли-ша, в де-лех сво-их мерз-цы бы-ша.

ГПБ, Q XIV, № 41.

Муж буй-всерд-цы гла-го-ла-ше несть бог пра-вый и не

бя-ше, тем же вра-зи вси ся тли-ша ве-дех сво-их

мерз-цы бы-ша ве-дех сво-их мерз-цы бы-ша

1. Креп-кий чюд-ный бес-ко-неч-ный иже хва-лы пре-
2. бо-же ты е-дин пре-веч-ный сын го-сподь ве-

-слав-ный весь не по-стиж-ный не-из-мен-ный
-ра и днесь сам ве-ли-чес-тва лу-ча-ми

со-вер-шенств-пре-со-вер-шен-ный не-при-ступ-но о-кру-жен
и-огнь пол-ных слуг за-ря-ми о-будь-век бла-го-сло-вен.

30

Бла- го- сло- вен

гос- подь мой бог, мо- ю дес- ни- цу

у- кре- пи- вый и пер- сты вбра- ни

на- у- чи- вый, со- трет вра- гов

воз- не- сен- ный рог.

ГИМ, собр. Вахромеева 563, № 39.

51

1. Мы не со- глас- но мы не со- глас- но вку- пе днесь гла- си- те

2. От- вер- же пе- чаль от- вер- же пе- чаль ра- дост- на- я рцы- те

ГИМ, № 2473, отдел I, № 4.

52

1. Гря-ди наш свет Е-ли-са-вет в град са-мо-дер-жав-ный
2. Гря-ди сме-ло все-сча-стли-во гря-ди всех от ма-ти

Пет-ром ос-но-ван-ный ве-ли-ким во ве-ки
по-на бла-го-да-ти и ли-цем и серд-цем

ГИМ, № 2473

53 а

При-сне день кра-сный, вос-си-я-ло 'вед-ро

ГИМ, № 2473

53б

Ра-дуй-ся ра-дость тво-ю вос-пе-ва-ю

54

Ка-ку-ю гра-дость о-щу-ща-ю ку-да я

ны-не вос-хи-щен не-бес-ну пи-щу я вку-

-ша-ю на верх О-лим-па воз-не-сет

ГПБ, Q XIV, № 125

55

Воз ве се пи ся го би тель
днесь И пат ска я скопь боль ше
мож но, им пе ра три цу ви дишь здесь

ГИМ, собр. Вахромеева 563, № 3.

56а

И шов ка зак зу кра и ны муш кет за пле ча ми
за ним и дет див чи нень ка счер ны ми гла за ми

ГИМ, № 2473

566

Е хав ко зак за Ду най, ска зап див чи не про щай
вы ко ни ки во ро нень ки, на си лу гу ляй

Ту жив гу кав жа пост не го лубь на бу чи не

за жу рив ся мой ми лен ки по сво ей див чи не

чи ся жу риш мой ми лен ки к че му ся кло по чешь

чи се бе див чи нен ку ин ну взять не хо чешь.

ГИМ, № 3134.

58

ГИМ, № 316.

59а

ГИМ, № 316.

59б

Хо ди ла мла де шень ка по бо роч ку,
бра ла, бра ла я год ку зем ля нич ку

60

Ох ма-туш-ка же-ни-ха же-ни-ха су-да-ро-ни же-ни-ха же-ни-ха.

У-же ску-чи-ло од-ной мне жи-ти у-же ску-чи-ло мне дев-кой слы-ти.

61

По го-рам по го-рам и я по го-рам

хо-ди-ла и я по го-рам хо-ди-ла

ГПБ, Q XIV, № 150.

62

И-вуш-ка и-вуш-ка зе-ле-на-я мо-я

что же ты н-вуш-ка не ве-се-ла сто-ишь

ГПБ, Q XIV, № 25.

Вся ко-му зла му-ка по-дья-чим то быть
 не ма-ла-я ску-ка кра-пи-во-ю слыть ведь ксу-ди-ям зо-вут
 пле-ти то да-ют ну тко. брат ло-жи-ся
 а сам не вер-ти-ся есть ко-му под-нять.

ГИМ, собр. Барсова 2436.

64 Aria e Menuet

Da dich so viel Völ-cker eh-ren,
 Mäch-tig-ste Be-herr-sche-rin,

65 Menuet moderato

Кор- да нач- нешь, дра- га- я, ве- рить,

что я не- лест- но тя люб- лю?

L'In sensible, Menuet. J. B. C. Ballard, 1735

68 Ah! ces- sez, en- vain vous me par- lez d'a- mour,

67 Menuet

67 Мы друг дру- га лю- бим, что ж нам в том сто- бо- ю,

68

Mei- ner Zu- frie- den- heit ru- hi- ge Stil- le,

69а Andante

Для то- го ль я в дни раз- лу- ки здесь стра- да- ла без те- бя,

69б Largo

Слад- ким я- дом на- по- ив- ши

69в Allegretto

К то- му ли я то- бой, К то- му ли я пле- ни- лась, Чтоб
 пла- мен- но лю- бя, Все- час- но воз- ды- хать?

Руссе

70

Ten- dre fruit des pleurs de l'Au- ro- re, Ob-

-jet des bai- sers du Zé- phir,
 Ob- jet des bai- sers du Zé- phir,

71а Andante

Что серд-це у-стра-ша-ло, всё ста-ло-ся со мной:

Теплов

71б Allegretto

К то-му ли я то-бой, к то-му ли я пле-ни-лась

72а Adagio

Я те-бя, мой свет, те-ря-ю,

Ах! воз-мож-но ль то сне-сти;

72б Andante

То-бой без-мер-но страст-на, Тер-за-ю-ся сте-ня,

73а Andante

Ли-зе-ти-ну из-ме-ну, И вер-ность к ней мо-ю.

Собрание наилучших российских песен

736 Adagio sostenuto e mesto

Дубянский

pp *fp*

Лу- на пе- чаль- ных друг, Лу- на пе- чаль- ных друг!

74a

Дубянский

pf *p*

Бы- ва- ло я спре- крас- ной По- дру- гой вме- сте жил,

74б Andantino amoroso

То- бой все- час- но мысль пи- та- я, Твой об- раз я в гру- ди но- шу;

75a

Глинка. Бедный певец

Бла- жен- ство знать, к не- му ле- теть ду- шой,

75б

Глинка. Память сердца

О па- мять серд- ца, ты силь- ней рас- суд- ка па- мя- ти пе- чаль- ной,

76a Largo molto espressivo

Стрем- люсь к те- бе все- час- но И серд- цем и ду- шой,

76б Largo espressivo

f *do/cce*

О день! О час! О эда- я жизнь! О вре- мя, как я част- лив был!

77 *Largo espressivo*

Про- сти! Про- сти!

78a *Andantino*

Козловский

Ты ве- лишь мне рав- но-душ:ным быть, пре-крас- на- я к те-бе.

78b *Andante*

Моцарт

При- ди, о ми- лый друг в мо- и объ- я- тья!

79. *Adagio*

Re- ро- se en раix, та Vir- gi- ni- e,
Вир- ги- ни- я, ус- ни в по- ко- е,

80 Andante

Что по-ни-же бы-ло го-ро-да Са-ра-то-ва,

а по-вы-ше бы-ло го-ро-да Ца-ри-цы-на.

81 Andante

Уж не тра-ву-шка в чи-

-стом по-ле за-ша-та-лась.

Una volta la prima solo; Poi da capo tutti

82 Andante

Вниз по ма-ту-шке по Вол-ге,

По ши-ро-ко-му раз-до-лью.

Adagio sostenuto

83

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — мелодия с лирическими нотами, нижняя — аккомпанемент. Под нотами напечатаны слова: Да-ра-га-я ты мо-я

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — мелодия с лирическими нотами, нижняя — аккомпанемент. Под нотами напечатаны слова: ма-ту-шка, мо-

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — мелодия с лирическими нотами, нижняя — аккомпанемент. Под нотами напечатаны слова: -я пре-жня-я по-

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — мелодия с лирическими нотами, нижняя — аккомпанемент. Под нотами напечатаны слова: -лю-бо-вни-ца

84 Andante

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — мелодия с лирическими нотами, нижняя — аккомпанемент. Под нотами напечатаны слова: Как на ду-бчи-ке два го-лу-бчи-ка

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — мелодия с лирическими нотами, нижняя — аккомпанемент. Под нотами напечатаны слова: це-ло-ва-ли-ся ми-ло-ва-ли-ся.

85 Allegretto

Ты во-спой, во-спой жа-во-

-ро-но-чек, Си-дю-

-чи ве-сной на про-га-ли-нке.

86 Allegro

Во-ле-сс-чке ко-ма-ро-чков мно-го у-ро-ди-лось,

Я весь-ма кра-сна де-ви-ца то-му у-ди-ви-лась.

87 Andante

Ах по мо-рю, ах по мо-рю, Ах по мо-рю,

мо-рю си-не-му, Ах по мо-рю, мо-рю си-не-му.

85 Poco andante

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Темп 'Poco andante'. Ключевая подпись отсутствует, но ноты содержат диэзисы, что указывает на мажорную тональность. Ритмический рисунок в фортепиано включает восьмые и шестнадцатые ноты.

Вокальные ноты: *Что во све- тлой бы- ло све- тли- це,*

Unisono

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Темп 'Unisono'. Ключевая подпись отсутствует. Ритмический рисунок в фортепиано включает восьмые и шестнадцатые ноты.

Вокальные ноты: *Во ста- ло- вой но- вой гор- ни- це,*

89 Andante sostenuto

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Темп 'Andante sostenuto'. Ключевая подпись отсутствует. Ритмический рисунок в фортепиано включает восьмые и шестнадцатые ноты.

Вокальные ноты: *Вы- со- ко со- кол,*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Темп 'Andante sostenuto'. Ключевая подпись отсутствует. Ритмический рисунок в фортепиано включает восьмые и шестнадцатые ноты.

Вокальные ноты: *вы- со... вы- со- ко со-*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Темп 'Andante sostenuto'. Ключевая подпись отсутствует. Ритмический рисунок в фортепиано включает восьмые и шестнадцатые ноты.

Вокальные ноты: *-кол, вы- со- ко со- кол*

ле - та - ет, вы - со - :

-ко со - кол вы - со - ко со - кол ле - та -

-ет, вы - со - ко со - кол ле -

-та - ет, вы - со - ко, вы - со - ко со - кол.

90 Allegro

Ай по у-лице мо-ло-деци-дет, в до-ль по-ши-ро-кой у-да-лень-кой, Ай
жги, ай жги го-во-ри, в до-ль по-ши-ро-кой у-да-лень-кий.

91 Un poco adagio

Как у ба-тющ-ки
в зе-ле-ном са-ду

Как до- се- ле у нас брат-цы че-рез тем-

-ной лес

Как ни- кто- то у нас брат-цы не

про- ха- жи- ваг.

Цве-ли, цве-ли, цве-ти-ки, да по-бле-

-кли. Лю-бил ме-ня ...-линь-

-кой, да по-ки-нул.

94

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин В. И. Доклад на II Всероссийском съезде профессиональных союзов. — Полн. собр. соч., т. 32.
2. Ленин В. И. Империализм как высшая стадия капитализма. — Полн. собр. соч., т. 27.
3. Ленин В. И. К характеристике экономического романтизма. — Полн. собр. соч., т. 2.
4. Ленин В. И. Как социалисты-революционеры подводят итоги революции и как революция подвела итоги социалистам-революционерам. — Полн. собр. соч., т. 17.
5. Ленин В. И. Наши упразднители. — Полн. собр. соч., т. 20.
6. Ленин В. И. О «левом» ребячестве и о мелкобуржуазности. 5 мая 1918 г. — Полн. собр. соч., т. 36.
7. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20.
8. Азадовский М. К. Фольклористика XVIII века. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под общей ред. П. Г. Богатырева. М., 1954.
9. Антигона. Музыкальная драма. [Пер. И. А. Дмитриевского]. Спб., 1772.
10. Архив Дирекции имп. театров, вып. 1 (1746—1801), отд. 2. Спб., 1892.
11. Асафьев Б. В. Глинка. Л., 1978.
12. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
13. Асафьев Б. В. Этапы развития русского романа. — В кн.: Русский романс. М. — Л., 1930.
14. Аскочненский В. Киев с его древним училищем Академиею, т. 1. Киев, 1856.
15. Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли..., ч. 5. М., 1836.
16. Баранская Н. Б. Песни народного протеста в «Собрании разных песен» М. Д. Чулкова. — В кн.: Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, т. 15, вып. 2. М., 1956.
17. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1955.
18. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 7. М., 1953.
19. Беляев В. М. Сборник Кириши Данилова: Опыт реставрации песен. М., 1969.
20. Бенуа А. Н. Выставка, посвященная времени императрицы Елизаветы Петровны. — Старые годы, 1912, май.
21. Берков П. Н. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, ч. 1. Л., 1964.
22. Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. М. — Л., 1936.
23. Берков П. Н. Неиспользованные материалы для истории русской литературы XVIII века. — В кн.: XVIII век. Сб. статей и материалов под ред. А. С. Орлова. М. — Л., 1935.
24. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии. Л., 1961.

25. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. 2-е изд. М., 1951.
26. Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957 (Библиотека поэта).
27. Богословский М. М. Петр I. Материалы для биографии, т. 1. М., 1940.
28. Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
29. [Болотов А. Т.] Жизнь и приключения А. Болотова, описанные им самим для своих потомков, т. 1. Спб., 1871.
30. Бонди С. Третьяковский, Ломоносов, Сумароков. — В кн.: Третьяковский. Стихотворения. Л., 1935.
31. Булат Т. П. Украинский романс. Київ, 1979.
32. Буриашев М. Театр при имп. Академии художеств в XVIII веке. — Старые годы, 1907, июнь—сентябрь.
33. [Варенцов] В. О рукописном сборнике стихотворений XVIII столетия. — Библиографические записки, 1859, № 11.
34. Василя-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, т. 1. М., 1972.
35. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
36. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.
37. Вольман Б. Забытый сборник русских народных песен. — Советская музыка, 1955, № 3.
38. Вольман Б. Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957.
39. Всеволодский (Гернгросс) В. История театрального образования в России. Спб., 1913.
40. Всеволодский (Гернгросс) В. Театральные здания в Москве в XVII—XVIII столетиях. — В кн.: Ежегодник имп. театров, 1910, вып. 8.
41. Галкина А. М. Развитие сонатно-симфонических принципов в русской театральной музыке конца XVIII — начала XIX веков. — Рукопись, ВНИИИ.
42. Георгиевский Г. П. Две драмы Петровского времени. — В кн.: Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 10, кн. 1. Спб., 1905.
43. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровый концерт на Україні в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.
44. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1957.
45. Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии. — Советская этнография, 1948, № 2.
46. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959.
47. Голиков И. Дополнения к «Деяниям Петра Великого», т. 4, М., 1790.
48. Гольдони К. Мемуары, т. 1. Л., 1930.
49. Гуковский Г. А. Русская литературно-критическая мысль в 1730—1750-е годы. — В кн.: XVIII век. Сб. 5. М.—Л., 1962.
50. Державин Г. Р. Соч., т. 3. Спб., 1886.
51. Державин Г. Р. Соч. Под ред. Я. Грота, т. 6. Спб., 1871.
52. Державина О. А. Русский театр 70—90-х годов XVII и начала XVIII века. — В кн.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
53. Дмитриев И. И. Пслн. собр. стихотворений. Л., 1967.
54. Дневник и путевые заметки кн. Бориса Ивановича Куракина. 1705 — 1710. — В кн.: Архив кн. Ф. А. Куракина, кн. 1. Спб., 1890.
55. Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца... с 1721 по 1725 год. ч. 1—4. М., 1902.
56. Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни... Пг., 1916.
57. Древние грамоты и другие письменные памятники, касающиеся Воронежской губернии и частью Азова, кн. 1. Воронеж, 1850.
58. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977 (Литературные памятники).
59. Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. М., 1905.
60. Дроздов А. О материале сборника и его обработке. — В изд.: Начало русского романа. М., 1936.
61. Друскин М. Русская революционная песня. М., 1954.

62. Евдоксия венчанная или Феодосий второй. Опера. Спб., 1751.
63. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944.
64. Записки Вебера о Петре Великом и его преобразованиях. Пер. П. П. Барсова. — Русский архив, 1872, № 6—9.
65. Зарицкая Р. И. Записи народной песни и ее изучение. — В кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Л., 1956.
66. Исторические песни. Л., 1951. (Библиотека поэта. Малая серия).
67. История Академии наук СССР в 3-х т., т. 1. М.—Л., 1958.
68. История русского искусства, т. 5. М., 1960; т. 6. М., 1961; т. 7. М., 1961.
69. История русской литературы в 3-х т., т. 1. М.—Л., 1958.
70. История русской литературы, т. 3. М.—Л., 1941; т. 4. М.—Л., 1947.
71. История русской музыки. Под ред. М. С. Пекелеса, т. 1. М., 1940.
72. История русской музыки в нотных образцах, т. 1. М.—Л., 1940; 2-е изд. М., 1968.
73. Ифигения в Тавриде. Драма на музыке. Спб., 1768.
74. Кашин Д. Русские народные песни. Под ред. В. Беляева. М., 1959.
75. Келдыш Ю. В. К истории оперы «Ямщики на подставе». — Советская музыка, 1973, № 10.
76. Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII—XVIII веков. — Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
77. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965.
78. Ключевский В. О. Соч., т. 4. М., 1958.
79. Ключевский В. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., 1902.
80. Князьков С. С.-Петербург и С.-Петербургское общество при Петре Великом. Спб., 1914.
81. Коваленская Н. Русский классицизм. М., 1964.
82. [Комаров М.] Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Вайки Каина... второго французского мошенника Картуша и его сотоварищей. М., 1794.
83. Коноплева М. С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1948.
84. Корш Ф. О русском народном стихосложении. — Спб., 1897.
85. Крестьянская лирика. Л., 1935. (Библиотека поэта. Малая серия).
86. Кузнецов К. Театральная декорация в XVII—XVIII столетиях и ее историко-музыкальные параллели. — Советская музыка, 1934, № 2.
87. Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.
88. Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.
89. Купидон и Психея. Опера Марка Кольтеллини. Спб., 1773.
90. Курбатов Я. Перспективы и декораторы. — Старые годы, 1911, июнь—сентябрь.
91. Левашев Е. М. На заре русского музыкального театра. — Советская музыка, 1969, № 11.
92. Левашева О. Песни Козловского. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. Под ред. И. Ф. Бэлзы. М., 1963.
93. Левашева О. Русская камерная песня в первых авторских сборниках. Канд. дис. М., 1948.
94. Левин С. О русских оркестрах начала XVIII века. — В кн.: Ученые записки гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, т. 2. Л., 1958.
95. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.
96. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1. М., 1952; т. 2. М., 1953.
97. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1. Спб., 1904.
98. Липаев И. Русские оркестровые музыканты. — РМГ, 1903, № 6.
99. Ломоносов М. В. О сохранении и размножении российского народа. Полн. собр. соч., т. 6. М.—Л., 1952.
100. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1956.

101. Львов Н. А. О русском народном пении: Предисловие к первому изданию «Собрания русских песен с их голосами». — В кн.: Львов—Прач. Собрание народных русских песен. М., 1955.
102. Львов Н. А. «Уж как пал туман на сине море». — Московский журнал, 1791, ч. IV.
103. [Львов Н. А., Прач И.] Собрание народных русских песен с их голосами. Под ред. и с вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955.
104. Львов Ф. П. О пении в России. Спб., 1834.
105. Майков Л. Н. Княжна Мария Кантемирова. — Русская старина, 1897, кн. 1, 3, 6, 8.
106. Майков Л. Н. Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира. — В кн.: Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 73, № 1. Спб., 1863.
107. Марков А. В. Чулковский песенник и его значение для изучения великорусских народных песен. — В кн.: Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, т. 22, кн. 2, Пг., 1918.
108. Маслов А. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад. — Известия имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 114: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 2.
109. Маслов А. Кириша Данилов и его напевы. — РМГ, 1902, № 43.
110. Матвеев В. Русский военный оркестр. М. — Л., 1965.
111. Материалы с истории украинской музыки. Партесный концерт. Київ, 1976.
112. Мельгунов Н. А. Гулянье под Новинским. — В кн.: Очерки московской жизни. М., 1962.
113. Морозов П. О. История русского театра до середины XVIII века. Спб., 1889.
114. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. Л.—М., 1949.
115. Музыка на Полтавскую победу. Сост., публикация, исследование и коммент. В. В. Протопопова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2).
116. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII вв. М., 1971.
117. Натансон В. Из музыкального прошлого Московского университета. М., 1955.
118. Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960.
119. Описание вшествия в Москву и коронавания государыни императрицы Екатерины II. М., 1762.
120. Орлов С. Ян Прач в русской мелиографии. — В кн.: Труды I съезда славянских географов и этнографов в Праге 1924 года. Прага, 1924.
121. Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л., 1956.
122. Павлов-Сильванский Н. П. Проекты реформ в записках современников Петра Великого. — Записки историко-филологического факультета С.-Петербургского университета, ч. 42. Спб., 1897.
123. Памятники русского фольклора. Былины в записках и пересказах XVII—XVIII веков. М. — Л., 1960.
124. Пашкевич В. Скупой. Публикация, вступ. статья и коммент. Е. Левашева. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 4).
125. Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге, т. 2. Спб., 1873.
126. Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великом, т. 2. Спб., 1862.
127. Пекарский П. Поездка графа Матвеева в Париж в 1705 году. — Современник, т. 57, 1856, № 6.
128. Перетц В. Н. Заметки и материалы для истории песни в России. — Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 6, кн. 2. Спб., 1901.
129. Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, ч. 1 и 2. Спб., 1900; т. 3. Спб., 1902.
130. Перетц В. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны. Пг., 1917.
131. Перетц В. Н. Очерки по истории поэтического стиля в России (Эпоха Петра Великого и начало XVIII ст.), I—IV. Спб., 1905.

132. Перетц В. Н. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII веков. — В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928.
133. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Вступ. статья, ред. и примеч. А. Н. Лозановой. М. — Л., 1935.
134. Песни Пинежья. Собр. и разраб. Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд, кн. 2. М., 1937.
135. Песни русских поэтов. Л., 1950 (Библиотека поэта. Малая серия).
136. Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. и с дополнениями П. А. Бессонова, вып. 9. М., 1872.
137. Петровский Н. М. Рукописный песенник XVIII века. Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, т. 12, кн. 1. Спб., 1907.
138. Позднеев А. В. Неизвестная поэтесса Петровского времени. — В кн.: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.). М., 1971.
139. Позднеев А. В. Песнь о взятии Азова в 1696 году. — В кн.: ТОДРЛ, т. 10. М. — Л., 1954.
140. Позднеев А. В. Произведения В. Третьяковского в рукописных песенниках. — В кн.: Проблемы истории литературы. М., 1964.
141. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. В кн.: Ученые записки Московского гос. заочного пед. института, т. 1. М., 1958.
142. Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. — В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961.
143. Покотилова О. Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII и начала XVIII столетия. — В кн.: М. В. Ломоносов. 1711—1911. Спб., 1911.
144. Полевой Н. А. Очерки русской литературы, ч. 1. Спб., 1839.
145. Попов М. И. Российская Эрата или выбор наилучших российских песен поныне сочиненных, ч. 1. Слб., 1792.
146. Порошин С. А. Записки... 2-е изд. Спб., 1881.
147. Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970.
148. Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.—Л., 1961.
149. Пропозиции Федора Салтыкова. — Памятники древней письменности, т. 83, прилож. 5. Спб., 1891.
150. Путешествие стольника П. А. Толстого. 1697—1699. — Русский архив, 1888, кн. 1.
151. Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII века. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1978.
152. Пушкин А. С. История Пугачева. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1978.
153. Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
154. Пыпин А. Н. Дела о песнях в XVIII веке (1704—1764). — Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 5, кн. 2. Спб., 1900.
155. Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. 1. Спб., 1890.
156. Пыпин А. Н. Народные стихи и песни (извлечения из рукописей). — Отечественные записки, т. 116, 1858, кн. 1.
157. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
158. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. — Полн. собр. соч., т. 1. М. — Л., 1938.
159. Реизов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966.
160. Розанов А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов. — В кн.: Музыкальное наследство, т. 1. М., 1962.
161. Розанов И. Н. Борьба с «Домостроем» в народной лирике. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М. — Л., 1940.
162. Розанов Ив. Н. Песни о гостинном сыне. — В кн.: XVIII век. М. — Л., 1935.
163. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.
164. Руднева А. В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает». — В кн.: Музыкальная фольклористика, 1. М., 1973.

165. Русская песня XIX века. Сост. проф. И. Н. Розанов. М., 1944 (Библиотека поэта. Малая серия) кн. 1, вып. 2—4.
166. Русские песни XVIII века. Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. Общая ред. и вступ. статья Б. Вольмана. М., 1958.
167. Русское народное поэтическое творчество, т. 2, кн. 1. М.—Л., 1955.
168. Сарабьянов Д. В. Русское искусство XVIII века и Запад.— В кн.: Художественная культура XVIII века: Материалы научной конференции (1973). М., 1974.
169. Сахаров И. Песни русского народа, ч. 1. Спб., 1838.
170. Сборник материалов для истории имп. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. Спб., 1864.
171. Семевский М. И. Царица Катерина Алексеевна, Анна и Виллим Монсы. Спб., 1884.
172. Серман И. Неизданная философская поэма В. Тредиаковского.— Русская литература, 1961, № 1.
173. Серман И. З. Русская поэзия XVIII века от Ломоносова до Державина. Автореферат докт. дис. Л., 1969.
174. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.
175. Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1. М.—Л., 1950. «Руслан» и русланисты (с. 193—253); Русская народная песня как предмет науки (с. 81—108).
176. Сила любви и ненависти. Драмма на музыке. Спб., 1736.
177. Симони П. К. Камер-гуслст В. Ф. Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник. М., 1905.
178. Скребков С. С. Русская хоровая музыка конца XVII — начала XVIII века. М., 1964.
179. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
180. Слава российская. Комедия 1724 года, представленная в Московском Гошпитале по случаю коронации Императрицы Екатерины Первой. С предисловием М. И. Соколова.— В кн.: Чтения в имп. О-ве истории и древностей российских. 1892, кн. 2. М., 1892.
181. Смоленский С. В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого» напева.— Музыкальная старина, вып. 5. Спб., 1911.
182. Смоленский С. Клавесинная музыка в России второй половины XVIII века.— РМГ, 1916, № 28/29, 30/31.
183. Сперанский М. Н. Рукописные сборники XVIII века. М., 1963.
184. Стасов В. В. Искусство XIX века.— Статьи о музыке в 5-ти вып., вып. 5 Б. М., 1980.
185. Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672 — 1725 гг., т. 1. Спб., 1874; т. 2. Спб., 1875.
186. Трубицын Н. П. О народной поэзии в литературном и общественном обиходе первой трети XIX века. Спб., 1912.
187. Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. Под ред. и с вступ. статьей В. Беляева. М., 1953.
188. Тургенев И. С. Несчастная.— Полн. собр. соч., т. 10. М.—Л., 1965.
189. Указы... имп. Екатерины Алексеевны, состоявшиеся с 28 июня 1762 по 1763 год. М., 1764.
190. Українські народні пісні, кн. 1. Київ, 1954.
191. Финдейзен Н. Дж. Сарти.— Музыкальная старина, вып. 1. Спб., 1903.
192. Финдейзен Н. Ф. Петровские канти.— В кн.: Известия Академии наук, 1927, № 7/8.
193. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России, т. 1. М.—Л., 1928; т. 2. М.—Л., 1929.
194. Финдейзен Н. Ф. Русская художественная песня. Спб., 1905.
195. Чистович Я. История первых медицинских школ в России. Спб., 1883.
196. Шляпкии И. А. Царевна Наталия Алексеевна и театр ее времени. Спб., 1898.
197. Штамбок А. Об авторе рассуждения «О качествах стихотворца» (к вопросу о двух направлениях в русской эстетике классицизма).— Русская литература, 1961, № 1.

198. Штелин Я. Известия о музыке и балете в России. — В кн.: Музыкальное наследство, вып. 1. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1935.
199. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.
200. Щеглова С. А. Неизвестная драма о смерти Петра I. — В кн.: ТОДРЛ, т. 6. М. — Л., 1948.
201. Энгельгард Л. Н. Записки. М., 1867.
202. Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967.
203. Abert A. A. Der Geschmackswandel auf der Opernbühne am Alkestis — Stoff dargestellt. — Die Musikforschung, 1953, H. 3.
204. Abert H. Mozart, Teil I—II. Aufl. 7. Leipzig, 1955—1956.
205. The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762—1787. Edited with an introduction and indexes by Barry S. Brook. New York, 1966.
206. Baum-Heingold M. Theater des Barocks. München, 1966.
207. Della Corte A. Paisiello. Torino, 1922.
208. Denkmäler der Tonkunst in Deutschland. 2. Folge, B. 1. Ausgewählte Werke von Traetta. Eingeleitet und hrsg. von H. Goldschmidt. Leipzig, 1914.
209. Denkmäler deutscher Tonkunst, 43—44. Herausg. von H. Abert. Leipzig, 1913.
210. Desforges, P. J.-B. Le poète, ou Mémoires d'un homme écrits par lui-même, t. 5. Bruxelles, 1881.
211. Dufourque N. La musique française. Paris, 1970.
212. Guthrie M. Dissertations sur les antiquités en Russie. St. — P., 1795.
213. Haas R. Musik des Barocks. Potsdam, 1928.
214. Heinse W. Sämtliche Werke, B. 1. Leipzig, 1902.
215. Horowicz B. Le théâtre d'opéra. Histoire et réalisation scénique, possibilités. Paris, 1946.
216. Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, t. 1. Genève, 1948.
217. Mooser R.-A. L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle. Genève-Monaco, 1954.
218. Mooser R.-A. Violinistes-compositeurs italiens en Russie durant le XVIIIe siècle. — Rivista musicale italiana, N 42—52, 1938—1950.
219. Wolff H. Chr. Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper. — Die Musikforschung, 1966, H. 3.
220. Wolff H. Chr. Oper scene und Darstellung vom 1600—1900. — In: Musikgeschichte in Bildern, B. IV. Lief. 1. Leipzig, [1968].

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аберт Г. — 92, 97, 108, 112
 Аблесимов А. — 23, 259
 Азадовский М. К. — 219, 250
 д'Аламбер Ж.-Л. — 129, 130, 136
 Александр I — 121, 150
 Алексеев А. Д. — 15
 Алексей Михайлович — 56
 Алексей Петрович — 40, 41
 Алымова Г. И. — 140
 Алябьев А. А. — 207
 Анакреон — 161
 Анджелини Г. — 111, 112, 122
 Андре И. — 197
 Андреев И. — 223
 Аничков Д. С. — 130
 Анна Иоанновна — 71, 87, 93, 95,
 97, 134, 172, 173, 189
 Анна Леопольдовна — 97
 Анна Петровна — 46
 Аисом Л. — 135
 Апраксин Ф. М. — 46
 Апраксины — 131
 Аравин П. В. — 177
 Араяя Ф. — 52, 70, 72, 74, 75, 78,
 86, 95—101, 103, 105, 109, 193, 265
 Асафьев Б. В. — 9, 12, 13, 25, 26, 28,
 41, 184, 185, 208, 213, 234, 257
 Ауреллио А. — 105
- Бакунин А. М. — 130
 Бакунин М. А. — 130
 Баллар К. — 196, 198
 Бантыш-Каменский Д. Н. — 165
 Баранская Н. В. — 229
 Барсов Е. В. — 167, 169, 179, 181,
 183
 Барятинская А. И. — 137, 138
 Бассевич Г. Ф. — 47
 Бах И. С. — 80, 103, 265
 Бах И. Х. — 25
 Бах К. Ф. Э. — 107, 197, 208, 275
 Бекетов Н. А. — 166, 194
 Беккариа Ч. — 259
 Белецкий А. И. — 20
 Белинский В. Г. — 6, 203, 204, 235,
 253
- Белогородская Е. А. — 100
 Белогородский Т. — 100
 Белосельский-Белозерский А. М. —
 211
 Бельмонти — 77
 Беляев В. М. — 232, 237, 238, 239,
 244, 254
 Бенда И. — 80, 208
 Березовский М. С. — 16, 18, 19, 23,
 25, 26, 28, 86, 256, 265, 266, 272,
 273, 276
 Берков П. Н. — 7, 8, 16, 19, 24, 71,
 166, 184
 Бернард М. И. — 250
 Бернарден де Сен-Пьер Ж.-А. — 214
 Бертали Дж. — 122
 Бертольдн К. Ф. — 73
 Берхгольц Ф. В. — 45—47, 57
 Бессонов П. А. — 216, 218, 219
 Бетховен Л. — 24
 Бецкий И. И. — 39, 144
 Бёрни Ч. — 110, 114
 Бибигов Г. И. — 267
 Бирон К. Э. — 189
 Благой Д. Д. — 8, 16, 20, 24, 48, 72,
 184, 259, 263, 271
 Блез К. — 135, 137, 141, 146
 Богданович И. Ф. — 204, 235
 Болотов А. Т. — 85, 166
 Болотов П. А. — 267
 Болховитинов Е. — 245
 Бомарше (Карон П.-О.) — 124, 125,
 131
 Бомон — 136
 Бон Дж. — 95, 96
 Бонди С. М. — 160, 190
 Бонекки Дж. — 98, 99
 Боран П. — 138
 Боровиковский В. Л. — 7, 8, 203
 Бородин А. П. — 250
 Бортиянский Д. С. — 11, 13, 15—19,
 24—26, 28, 59, 86, 105, 137, 143,
 147, 152, 186, 200, 202, 203, 214,
 215, 239, 256, 261, 265, 266, 272—
 274, 276, 277
 Боршова Н. С. — 138, 139
 Бражников М. В. — 18

- Брейткопф Б. — 79
 Брикнер А. Г. — 260
 Брошар Ф. — 141
 Буальдые Ф. А. — 152
 Бунни М. — 139, 266
 Булландт А. — 147, 251
 Бутурлин А. Б. — 137
- Вагензейль Г. К. — 80
 Ваде Ж. — 137
 Валериани Дж. — 72, 98, 99, 105
 Ванжура Э. — 144, 237
 Варламов А. Е. — 266
 Васина-Гроссман В. А. — 190, 236
 Вахрамеев И. А. — 173
 Вебер Ф. Х. — 51
 Венсан А. Ж. — 136
 Верокаи Дж. — 77, 78
 Веревкин М. — 268
 Верстовский А. Н. — 207
 Ветлицына И. М. — 18
 Вивальди А. — 77
 Вильбоа К. П. — 233
 Вильгельмина Гессендармштадская — 120
 Вильмон М.-А. — 136
 Винчи Л. — 92, 97
 Волков Ф. Г. — 73
 Волконский П. М. — 147, 148
 Вольман Б. Л. — 15, 171, 173, 189, 190, 251, 252, 257
 Вольтер (Аруэ Ф.-М.) — 130, 134, 138, 141, 260
 Вороблевский В. Г. — 145, 146
 Воронцов А. Р. — 147
 Воронцовы — 131
 Вяземский А. А. — 124
- Габрнели К. — 119, 264
 Гаво П. — 149
 Гагарин Т. — 88
 Гайди И. — 24, 150, 210, 265
 Гайяр П. — 148
 Галли-Бибиена Дж. — 99
 Галли-Бибиена Ф. — 98, 99
 Галуппи Б. — 76, 80, 85, 108, 110—115, 119, 132, 193, 264
 Гассман Ф. Л. — 120
 Гатри М. — 217, 224, 249
 Гельвеций К. А. — 129
 Гендель Г. Ф. — 91, 95, 105, 150
 Генш Ф. — 144
 Герасимова-Персидская Н. А. — 62, 63
 Герсеванов А. — 88
 Герстенберг И. Д. — 181, 202, 205, 251, 252
 Герцен А. И. — 35
 Гибнер Я. см. Гюбнер И.
- Гиллер И. А. — 135, 197
 Гильфердинг Ф. — 82
 Гинзбург Л. С. — 15
 Гинзбург С. Л. — 13, 257
 Гиппиус Е. В. — 228, 246
 Глебов С. И. — 130
 Глинка М. И. — 10, 12, 13, 15, 41, 205, 206, 210, 225, 237, 276, 277
 Глюк К. В. — 24, 80, 106, 112, 115, 133, 147, 272, 275
 Гозенпуд А. А. — 15, 101
 Гоёе — 136
 Голиков И. И. — 43, 44
 Голицыны — 131
 Головкин Г. И. — 32, 156
 Головкин М. Г. — 47
 Головкина Н. Г. — 156
 Гольдони К. — 93, 108, 109, 121, 126
 Гольдшмидт Х. — 116, 118
 Гольцберг И. — 80
 Гольштейн-Готторпский К. Ф. — 46, 47
 Гонзага П. — 147
 Госсек Ф. Ж. — 139, 146, 213
 Грабарь И. Э. — 8, 70
 Градищи П. — 72, 122
 Гранже П. — 120
 Грановская — 108
 Граун И. Г. — 275
 Граун К. Г. — 80, 81, 142
 Гретри А.-Э.-М. — 101, 135, 139, 141, 143—149, 151, 152, 208
 Григорьев Д. — 88
 Грондеман С. — 142
 Грот Я. К. — 7
 Гудзий Н. К. — 8, 53
 Гуковский Г. А. — 8, 16, 130, 184, 190, 192
 Гюбнер А. — 46
 Гюбнер И. — 46, 47, 72, 80, 85
 Гюер — 101
- Давыдов С. И. — 86
 Далольо Дж. — 78
 Далольо Д. — 77—79, 97
 Дальмас — 150
 Данилов К. — 223, 252—255
 Даргомыжский А. С. — 210, 277
 Дегтярев С. А. — 145
 Дезед А. Н. — 141, 146, 148, 200
 Дезодре — 136
 Дезормери Л.-Б. — 139
 Делла Корте А. — 125
 Деллер Ф. — 105
 Дельвиг А. И. — 218
 Дельпи А. — 136
 Демидов П. А. — 252
 Демидовы — 264
 Державин Г. Р. — 6, 7, 14, 24, 131, 199, 202, 204, 205, 208, 210,

216, 218, 235, 239, 242, 243, 245,
259, 261, 268, 269
Десницкий В. А. — 8
Десницкий С. Е. — 130
Дефорж П. — 141
Дефуа С. — 142
Джибелли К. — 95
Джорджи К. — 78, 95, 96
Джорджи Ф. — 95
Дзено А. — 92, 99, 120
Дидро Д. — 129, 130, 136, 138
Дилецкий Н. П. — 57, 63
Дитмар Ф. А. — 181, 202, 207, 251,
252
Дмитревский И. А. — 128, 139, 141
Дмитриев А. Н. — 13
Дмитриев И. И. — 24, 26, 186, 192,
204, 206, 208, 218, 235, 268
Дмитрий Ростовский (Тупта-
ло Д. С.) — 53, 54
Добролюбов Н. А. — 7
Доброхотов Б. В. — 15, 17, 265
Довернь А. — 137
Долгоруков И. М. — 143, 148
Дроздов А. Н. — 207
Дружинин А. В. — 13
Друскин М. С. — 233
Дубянский Ф. М. — 26, 187, 200—
208, 213, 251
Дуни А. — 88
Дуни Э. Р. — 25, 88, 135, 136, 139,
140, 144, 145, 146, 147, 276
Дуранте Ф. — 213
Дюге Н. — 141
Дюфурк Н. — 133
Еврипид — 105, 107, 112
Екатерина I — 47, 56
Екатерина II — 23, 25, 65, 80, 90,
107, 115—117, 122—124, 128—131,
134, 135, 138—140, 142, 147—150,
175, 222, 240, 258—262, 264, 265
Елагин И. П. — 86, 140, 166, 194
Елизавета Петровна — 75, 76, 81,
97, 100, 115, 131, 134, 135, 173—175,
216
Елустафьев И. — 223
Еремеев И. — 268
Жибер П. С. — 137, 144, 146
Журавский Ф. — 55
Западов А. В. — 184
Зарицкая Р. И. — 235
Зорин Д. — 265
Ивар — 145, 147
Изуар Н. — 152

Имер — 93
Иоанн Антонович — 97
Иордан И. Н. — 17
Иосиф II — 123, 147
Йоммелли Н. — 115, 142, 272
Кайзер Р. — 47, 80, 91
Кальцабиджи Р. — 112
Каноббио К. — 127
Кантемир А. Д. — 6, 7, 67, 68, 73,
131, 156, 187, 189
Кантемир Д. К. — 48
Кантемир М. Д. — 74, 156
Капнист В. В. — 143, 199, 201, 202,
204—206, 268
Карамзин Н. М. — 24, 26, 186, 203,
205, 218, 259—261, 271
Карамышев К. — 233
Кардон Ж.-Б. — 150
Карестини Д. — 78
Карл XII — 38, 39, 42
Кастальский А. Д. — 238
Каффарелли Г. — 73
Кашин Д. Н. — 253, 267
Каюзак Л. де — 134
Кванц И. И. — 275
Кваренги Дж. — 126
Келдыш Ю. В. — 12, 14—18, 40, 184,
188, 257, 269, 273, 277
Керубини Л. — 126, 152, 213
Керцелли И. И. — 147
Кёльбель Ф. — 46
Кино Ф. — 106
Кинский Ф. — 46
Киреевский П. В. — 219
Киркор Г. В. — 17
Клерон Ж.-И. — 134
Клерваль — 136
Клнмовский С. — 177
Ключевский В. О. — 31, 259, 260
Книппер К. — 122, 142, 144
Кнорр И. К. — 229
Княжнин Я. Б. — 7, 23, 125, 132,
134, 143, 200, 259
Ковалева-Жемчугова П. И. — 146,
147
Козельский Я. П. — 130, 259
Козловский О. А. — 13, 18, 26, 167,
186, 187, 192, 200, 202, 204, 207,
208—213, 238, 251, 274
Кокс У. — 144
Колонна Т. — 111
Кольтеллини М. — 112, 113, 116, 117,
120, 122, 127
Конен В. Д. — 276
Константин Павлович — 123

- Корберон М. де — 139, 144
 Корелли А. — 47
 Корнель П. — 105, 131
 Крашенинников С. П. — 67
 Крейцер Р. — 146
 Кролева М. — 108
 Крылов И. А. — 14, 24, 132, 143, 203, 259
 Кузьмина В. Д. — 225
 Кулакова Л. И. — 68
 Кунст И. — 50, 51, 188
 Куперен Ф. — 196
 Куракин Б. И. — 34
 Куракины — 131
 Курганов Н. Г. — 154, 180, 182, 229

 Лаборд Ж. Б. де — 135
 Ламери П. — 141
 Ланглад — 136
 Ланде Ж.-Б. — 87
 Ланж — 136
 Лафермьер Ф. Г. — 147, 214
 Левашев Е. М. — 18, 265, 266
 Левашева О. Е. — 18, 163, 238
 Лебенвольде К. Г. — 73, 78
 Левицкий Д. Г. — 7, 8, 139, 239, 265
 Левшин В. А. — 144
 Лекен А.-Л. (Кен) — 134
 Ленин В. И. — 5, 6, 27, 66
 Лео Л. — 92, 94
 Лесюэр Ж.-Ф. — 213
 Ливанова Т. Н. — 14, 15, 19, 40, 42, 44, 80, 102, 143, 145, 158, 160, 169, 170, 179, 184, 188, 190, 203, 257
 Линева Е. Э. — 245, 249
 Лихачев В. — 33
 Локателли Дж. Б. — 76, 88, 108—110, 114, 135
 Лолли А. — 77
 Ломоносов М. В. — 6, 7, 14, 20, 67—70, 88, 153, 159—161, 171—174, 186, 191, 219, 227
 Лопатин Н. М. — 234
 Лосенко А. П. — 7
 Лукин В. И. — 259, 268
 Львов Н. А. — 168, 177—183, 199, 204, 205, 219, 229, 232, 238—247, 249—252, 263, 268—270
 Львов П. С. — 219
 Львов Ф. П. — 238, 239
 Людовик XV — 134
 Люлли Ж.-Б. — 105, 106, 133

 Мабли Г.-Б. — 129
 Мадонис Л. — 77—79, 97
 Мазепа И. С. — 38, 39, 42
 Майков А. Н. — 235
 Макогоненко Г. П. — 184, 205, 259
 Манфредини В. — 80—82, 109, 110, 115, 193, 265
 Мареш Я. — 78
 Маркези Л. — 127
 Марков А. В. — 229, 230
 Мармонтель Ж.-Ф. — 101
 Мартин-и-Солер В. — 128, 129
 Мартини Дж. Б. — 272
 Мартини-Шварцендорф И. П. Е. — 135, 144
 Мартос И. П. — 203
 Марцинкевич Г. — 100
 Марчелло Б. — 94, 213
 Матвеев А. А. — 33, 34
 Матвеев А. С. — 33
 Маттезон И. — 197
 Мегель Э. Н. — 152, 213
 Меддокс М. — 89, 142, 144
 Мезенец А. — 59
 Мейер Ф. — 198—202
 Меншиков А. Д. — 38, 40, 45
 Мерзляков А. Ф. — 204, 208, 218, 241
 Мери (Лефруа Ж.-Н.-А.) — 148
 Метастазιο П. — 92—94, 97, 109, 111, 122
 Микулина А. П. — 180
 Мира П. — 74
 Митрофанов С. — 242, 269
 Мольер (Поклен Ж.-Б.) — 131, 133, 134
 Монс В. — 155
 Монсиньи П.-А. — 135, 137, 139, 140, 143, 144, 146, 151, 152, 276
 Монтеские Ш.-Л. — 259
 Моозер Р.-А. — 19, 75, 76, 79, 80, 115, 124, 133, 139, 142, 146
 Моретти Ф. — 127
 Мориджи П. — 74, 95, 96
 Морозов П. О. — 51
 Моцарт В. А. — 24, 97, 122, 150, 210, 265, 272, 273, 275, 276
 Музалевский В. И. — 15
 Муравьев Н. Е. — 166
 Мусоргский М. П. — 208

 Нарышкин В. Ф. — 30
 Нарышкин Л. А. — 217, 218
 Нарышкин С. К. — 107
 Нарышкина М. Л. — 182, 219
 Нарышкины — 137
 Наталья Алексеевна — 50, 51
 Натансон В. А. — 15, 89
 Некрасов Н. А. — 218
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. — 24, 26, 192, 204, 205, 208—210, 218, 268
 Нелидова Е. И. — 138, 139
 Николаев А. А. — 15
 Николев Н. П. — 132, 259, 268
 Новерр Ж. — 105
 Новиков Н. И. — 23, 203, 228, 259,

- 261 262
 Овидий — 101
 Ожогин А. Г. — 144
 Олсуфьев А. В. — 137
 Орлов С. — 250
 Орловы — 258
 Оссовский А. В. — 8
 Остерман А. Н. — 47
 Офрен Ж. — 148
- Павел I — 26, 80, 120, 123, 147, 149,
 203, 213, 265
 Паизиелло Дж. Г. — 120, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 132, 264, 272
 Пальчиков А. Е. — 238
 Пальшау И. Г. В. — 234
 Панин Н. И. — 137
 Париати П. — 99
 Парис Г.-А. — 150
 Пассерини Дж. — 81
 Паус И. В. — 155, 159
 Пашкевич В. А. — 9, 11, 13, 16, 18,
 24, 28, 127, 129, 132, 143, 147, 151,
 152, 199, 200, 202, 256, 265—268,
 274—277
 Пезибль Л.-А. — 142
 Пекарский П. П. — 7, 87
 Перголези Дж. Б. — 25, 92, 93, 124,
 138
 Перезинотти А. — 72, 105
 Перетц В. Н. — 54, 156, 161, 188
 Перро Ш. — 141
 Петр I — 5, 9, 20, 27, 29—32, 34—41,
 43—46, 50, 52, 53, 57, 60, 62—66,
 155, 222, 263, 264
 Петр III — 109, 134, 135
 Петровский Н. М. — 180
 Петросселини Дж. — 125
 Пец Я. — 207
 Пигарев К. В. — 20, 24, 263
 Пиччини Н. — 121, 146, 272
 Планшено — 136
 Позднеев А. В. — 40, 48, 49, 155,
 156, 158, 159, 165, 180, 230
 Покровский Б. А. — 18
 Полевой Н. А. — 6
 Полежаев Т. — 83, 251
 Полоцкий С. — 53, 160, 164, 170, 171
 Полторацкий М. Ф. — 86, 100
 Померанцева А. А. — 144
 Померини Дж. — 98
 Понлавиль — 142
 Понятовский С. А. — 147
 Попов М. И. — 23, 132, 200, 208,
 221, 223, 229, 235, 259, 266
 Порошин С. А. — 137
 Порпора Н. А. — 73, 74, 91
 Порта Т. — 77, 98, 266
 Потемкин Г. А. — 127, 128, 238, 258
 Поше А. — 140
- Прага Ф. — 95
 Прач И. — 168, 177—183, 193, 200,
 204, 229, 232, 238—240, 242, 244—
 252, 263, 268, 269, 277
 Прокопович Ф. — 52, 53, 67, 175, 187
 Прокофьев В. А. — 13
 Проппак Ж. — 146
 Протопопов В. В. — 17, 18, 60, 61
 Пугачев Е. И. — 142, 221, 222, 261
 Пушкин А. С. — 6, 7, 25, 65, 133,
 206, 222, 253, 260
 Пыпин А. Н. — 7, 20, 230, 246
 Пьянтанида К. — 95
- Рабинович А. С. — 13
 Радищев А. Н. — 14, 24, 25, 129,
 203, 220, 250, 259, 262, 270, 271
 Разин С. Т. — 221, 233, 239, 240
 Разумовские — 258
 Разумовский К. Г. — 84
 Рамлер — 101
 Расин Ж.-Б. — 105, 131, 134, 138
 Растрелли В. В. (Б. Ф.) — 70, 99
 Раупах Г. Ф. — 70, 86, 89, 105, 107,
 109, 120, 137, 266
 Ребков В. И. — 83
 Ребков Ан. В. — 83
 Ребова А. В. — 83
 Рейхардт И. Ф. — 101, 197, 208
 Рено Ж.-П. — 136, 140, 148
 Ридель И. — 46
 Римский-Корсаков А. Н. — 13
 Римский-Корсаков Н. А. — 250, 253,
 254
 Ринальди А. — 96, 105, 110
 Ристори Дж. — 72, 93, 94
 Розанов А. С. — 18
 Розанов И. Н. — 154, 155, 184, 218,
 229
 Рокотов Ф. С. — 8, 265
 Россини Дж. — 125, 126
 Руднева А. В. — 242
 Руссо Ж.-Ж. — 129, 130, 135, 136,
 141, 144, 146, 151, 197, 203, 270
 Рыцарева М. Г. — 265
 Рябинин Т. Г. — 223
- Саж-Мартен М. — 142
 Саккини А. М. Г. — 139, 149, 150,
 272
 Салетти Л. — 78, 98
 Салтыков Ф. — 34, 35
 Сальери А. — 127
 Саммартини Дж. Б. — 25, 79
 Санковская А. — 108
 Сарабьянов Д. В. — 17
 Сарти Дж. — 126, 127, 128, 149
 Сахаров И. П. — 228, 244

- Свистунов П. С. — 166
 Седен М. Ж. 135, 143
 Семенов И. — 180, 182
 Сенепар — 136
 Сериньи — 134, 135
 Серман И. З. — 184, 191, 235
 Серов А. Н. — 242, 245, 249
 Симои П. К. — 232
 Скарлатти — А. — 92, 103
 Скоков П. А. — 26, 89, 265, 266, 272
 Скребков С. С. — 15, 17, 58, 60, 273, 275, 276
 Смоленский С. В. — 8, 84, 173
 Соболевский А. И. — 20
 Соколовский М. М. — 25, 151, 265
 Соловьев С. М. — 260
 Софокл — 116, 117
 Сперанский М. Н. — 230, 243, 252
 Сперонитес (Шольц И. С.) — 196, 197, 198
 Спиридов Г. А. — 223
 Старцер И. — 80, 82
 Стасов В. В. — 7, 11, 12
 Стахович М. А. — 253
 Стербини Ч. — 125
 Столетов Е. — 155
 Строганов А. С. — 137, 217
 Строганов Г. А. — 46, 47, 137
 Строгановы — 264
 Суворов А. В. — 222, 252
 Сумароков А. П. — 6, 14, 66, 68, 70, 82, 100—103, 105, 106, 109, 119, 134, 153, 159—161, 165—171, 173, 179, 186, 188, 191, 192, 194, 195, 204, 208, 209, 219, 235, 249, 251, 257
 Сутурин И. — 252
- Тальман П. — 162
 Тартини Дж. — 47
 Татищев В. Н. — 66, 68, 252
 Телеман Г. Ф. — 47, 197, 80, 81
 Теплов А. Г. — 88
 Теплов Г. Н. — 15, 27, 68, 69, 70, 80, 82, 137, 169, 172, 186, 190, 192—201, 251, 256, 266
 Теплова Е. Г. — 80
 Тимофеев Л. И. — 190
 Титов А. А. — 156, 159, 174, 176
 Титов Н. С. — 76
 Тихонравов Н. С. — 7, 20, 188
 Тициан (Вечелло) — 110
 Тоди Л. Р. — 127
 Толстой П. А. — 32—34
 Томашевский Б. В. — 190
 Тразтта Т. — 76, 108, 112, 115—117, 119—121, 272
 Тредиаковский В. К. — 6, 14, 67, 70, 94, 153, 154, 159—165, 168, 171, 172, 173, 186, 187
- Трубецкая П. — 156
 Трубецкой — 137, 156
 Трубицын Н. Н. — 229
 Трутовский В. Ф. — 23, 166, 178, 180—182, 192, 223, 231—239, 242—247, 251, 252, 263, 268, 269, 277
 Тургенев И. С. — 130
- Ундольский В. М. — 40
- Фавар Ш.-С — 135, 136
 Фаринелли К. — 73
 Филлор (Даникан-Филлор) Ф.-А. — 25, 135, 136, 139, 143, 144, 146, 148, 151, 152, 276
 Финагин А. В. — 13
 Финдейзен Н. Ф. — 8, 11, 12, 40, 42, 56, 79, 80, 101, 104, 126, 172, 184, 186, 201, 232, 241, 246
 Флери (певец) — 142
 Флери (певица) — 142
 Флориан Ж.-П. — 212
 Флоридор А. — 141, 208
 Фомин Е. И. — 9, 11, 13, 15—18, 24—26, 28, 89, 139, 143, 152, 200, 202, 239, 242, 256, 261, 265—269, 272—277
 Фонвизин Д. И. — 24, 142, 252, 259, 262
 Фредерико Дж. — 124
 Фризери А. — 146
 Фридрих-Август I — 72, 93, 94
 Фукс И. И. — 47, 80
- Хаас Р. — 92
 Хандошкин И. Е. — 9, 11, 16, 24, 25, 28, 77, 256, 261, 265, 266, 268, 274, 277
 Хассе И. А. — 91, 94, 142
 Хейнзе И. Я. В. — 115
 Хемницер И. И. — 239, 268
 Херасков М. М. — 66, 134
 Хованская Е. Н. — 140
 Храповицкий А. В. — 129, 141
 Хрущова Е. Н. — 140
- Циани П. А. — 105
- Чайковский П. И. — 277
 Черкасская М. Ю. — 45, 48, 49, 137, 155
 Черкацкий М. Я. — 46, 156
 Черкасские — 156
 Чернышевский Н. Г. — 7
 Чиконьини Д. А. — 54
 Чимароза Д. — 128, 264, 272
 Чинти Дж. — 77

Чулков М. Д. — 23, 180, 199, 211,
223, 228—232, 242, 252, 259, 268

Шевалье П. — 150

Шевалье (урожд. Пуаро) — 150

Шереметев Б. П. — 38

Шереметев Н. П. — 84, 145, 146, 147,
148

Шереметев П. Б. — 145

Шереметевы — 84, 131, 258, 264

Шешковский — 261

Шибанов И. — 268

Шишкин И. — 166

Шлаковский — 78

Шлаковская Ш. В. — 78

Шляпкин И. А. — 56

Штелн Я. — 44, 47, 72—80, 82, 83,
85, 87, 93, 96—99, 110, 111, 113, 115,
136, 137, 193

Шубарт К. Ф. Д. — 273

Шуберт Ф. — 208

Шубин Ф. И. — 265

Шувалов И. И. — 70, 82, 227

Шуваловы — 131

Шульц И. А. П. — 197, 275

Щербатов М. М. — 35, 187

Щукин П. И. — 49

Элиаш Н. М. — 225

Эмин Ф. А. — 259

Энгельс Ф. — 161, 270

Эрмини К. — 93

Эрмини М. — 93

Юс С. — 148

Юрлов А. А. — 18

Юсупов Н. Б. — 149

Юсуповы — 264

Яворский С. — 39

Ягужинский П. Н. — 46, 47, 137

Ямпольский И. М. — 15

Янески Г. — 78

Яновский К. — 88

Ярнович Д. — 77

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (О. Е. Левашева)	5
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА (Ю. В. Келдыш)	29
ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ В ПОСЛЕПЕТРОВСКУЮ ПОРУ (30—60-е годы) (Ю. В. Келдыш)	65
ИНОСТРАННЫЕ ОПЕРНЫЕ ТРУППЫ В РОССИИ	91
Итальянская опера (Ю. В. Келдыш)	91
Французская комическая опера (О. Е. Левашева)	129
ПЕСНЯ В РУКОПИСНЫХ СБОРНИКАХ (Ю. В. Келдыш)	153
РАЗВИТИЕ ЖАНРА «РОССИЙСКОЙ ПЕСНИ» (О. Е. Левашева)	184
ЗАПИСИ И ИЗУЧЕНИЕ НАРОДНОЙ ПЕСНИ (Ю. В. Келдыш)	216
РУССКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА И ЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ (О. Е. Левашева)	256
Нотные примеры	278
Использованная литература	321
Указатель имен : : :	328

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том второй

XVIII век. Часть первая

Авторы тома:

Юрий Всеволодович Келдыш

Ольга Евгеньевна Левашева

Редактор В. Мудьюгина
Художник С. Данилов
Худож. редактор Ю. Зеленков
Техн. редактор Т. Сергеева
Корректор Г. Мартемьянова

ИБ № 3210

Подписано в набор 07.09.83. Подписано в печать 29.06.84
Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1
Гарнитура литературная Печать высокая. Объем печ. л.
22,0. Усл. п. л. 22,0. Усл. кр.-отт. 22,0 Уч.-изд. л. 25,57.
Тираж 20000 экз. Изд. № 12422. Зак. № 164.
Цена 2 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

2 p.10k

