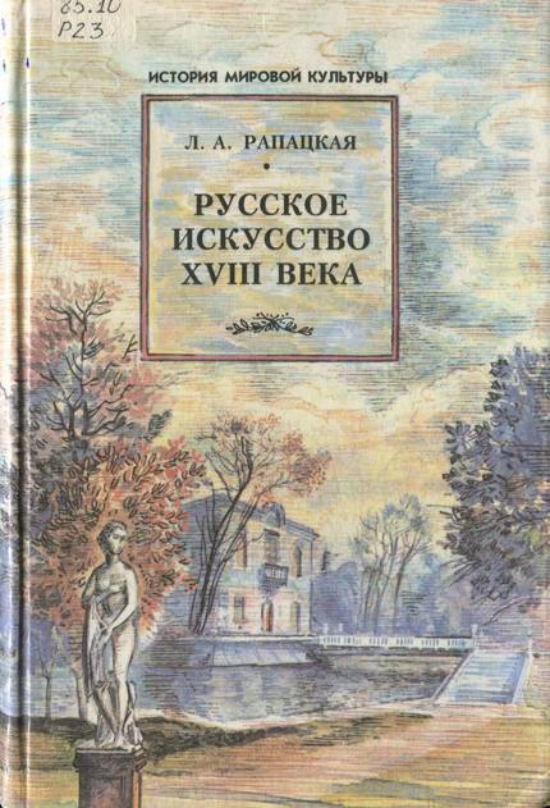


85.10
P23

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Л. А. РАПАЦКАЯ

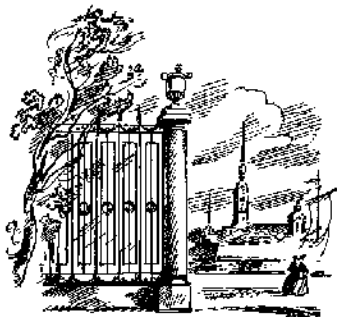
РУССКОЕ
ИСКУССТВО
XVIII ВЕКА



ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Л.А.РАПАЦКАЯ

**РУССКОЕ
ИСКУССТВО
XVIII ВЕКА
(«РАССВЕТ НА НЕБЕ»)**



МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» • ВЛАДОС • 1995

УДК 7.0
ББК 63.3(2)46
Р23

Серия «История мировой культуры» основана в 1993 году.

Рецензент — кандидат искусствоведения Н. М. Виноградова

Равицкая Л. А.

Р 23 Русское искусство XVIII века: («Рассвет на Неве»): Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, Владос, 1993. — 191 с.: ил. (История мировой культуры). — ISBN 5-09-004271-3.

В книге рассказывается о русской культуре XVIII века, расцвете всех видов искусства в «век Разума и Просвещения». Читатель познакомится с творчеством замечательных композиторов — Бортнянского, Бородавского, Хандошкина, Пашкевича, Фомкина, художников — Рокотова, Теребенцова, Боровиковского, а также архитектором писателем и другими деятелями культуры того времени, ощутит значимость их труда для духовной жизни нашего века.

Книга адресована учащимся старших классов, но может быть интересна и учителям, и самым широкому кругу читателей.

Р 4306020006—445
163(83)—95 без обложки

ББК 63.3(2)46

ISBN 5-09-004271-3

© Равицкая Л. А., 1993

К ЧИТАТЕЛЮ

Давно, в глубокой древности, музыка развивалась в тесном союзе с другими видами искусства. Художественная культура в те незапамятные времена была синкретичнейшей, неразрывно связывая в себе все начала познания, и человечество училось художественному мышлению, интуитивно соединяя звук и жест, слово и ритуальный танец. С тех пор прошли тысячелетия. Музыка давно превратилась в сложное самостоятельное искусство, развивающееся по особым законам. Однако могла ли она не учитывать в своем бурном росте уроки родственных муз — поэзии, танца, театра, живописи, архитектуры?

Взаимное притяжение разных искусств — закон развития художественной культуры, ее «вечный двигатель». Человечество было неисчерпаемо изобретательно, создавая все новые «модели» синтеза музыки, поэзии, театра, живописи. Родились опера, балет, а уже почти в наше время мюзикл, киномузыка, дискомусика... Причем каждая историческая эпоха выработывала свой особый взгляд на музыку как на неотъемлемую часть художественного целого, без которой жизнь других искусств суха и мертва.

В этой книге речь пойдет о русской музыке XVIII века, но не только о ней. Перед автором стояла задача найти точки соприкосновения музыкального искусства с литературой, театром, живописью, архитектурой. Идея эта родилась не случайно. Если вы откроете работы по истории русского искусства эпохи Просвещения, то найдете в них глубокие рассуждения о достоинствах архитектуры, размышления о пользе живописи и эволюции стихосложения. Но «картина жизни» этих искусств почти всегда беззвучна. В «портрете культуры» не хватает одной из самых ярких красок — музыки. Редкие упоминания имен некоторых композиторов не создают истинной художественной картины мира, сотворенной трудом и вдохновением служителей всех муз. Да и возможно ли создать целостный образ духовной культуры народа без музыки?

В XVIII веке связь искусства звуков с другими «искусствами» осознавалась гораздо глубже. Творцы музыкальной культуры «вска

Разум и Просвещение» были самообычными интерпретаторами русской словесности. Самые высокие достижения музыкального искусства оживлены соком поэзии, театра, музыки. Это и хоровой концерт, и опера, и лирическая камерная песня. В свою очередь, редкий писатель избежал соблазна коснуться музыки, отнестись даже ее чарующему воздействию на эмоциональный мир человека. Ей посвящали философские рассуждения Г.Р.Державин и А.Н.Радичев, Н.А.Львов и Ф.В.Каржавин, Н.М.Каржавин и П.А.Плавинщиков. Отношение к музыке у поэтов было возвышенным и трепетным:

*Какже чрестьян выговарь,
Гитара! е дину ты мою?
Все фибры сердца потряспать
Через гармониче слово,
Ах, как твой четкий, ласкательный
В дышты мой погрузит дух:
И у ушати твоей багряный,
Когда тебе мой вздохнет дух.*

Эти прекрасные строки принадлежат поэту, ныне совершенно забытому — П.И.Шаликову.

А художники? Они тоже постоянно обращались к «образу музыки». Герои и героини подотен поют и музицируют, в их руках то арфа, то гитара, то ноты романа. А архитекторы, творцы «застывшей музыки»? Они создавали храмы, пространство которых было наполнено хорovým звучанием. Они проектировали дворцы, где каждый зал, каждая комната и поныне хранят воспоминания о музыке, сопровождающей человека «от колыбели до могилы».

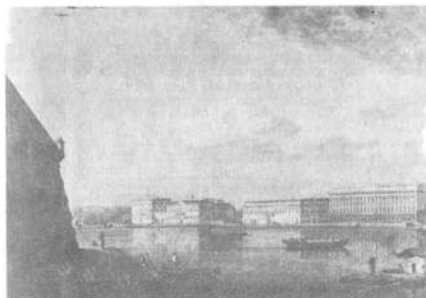
Именно этим многоликим «образам музыки» и посвящена книга. Но прежде чем вы, уважаемый читатель, откроете ее первую главу, хочется сделать несколько предварительных замечаний.

Музыка, с которой вам предстоит познакомиться, отразила всю сложность и неординарность развития духовной культуры России «осемнадцатого века». Она изобилует противоречиями, соединявшими «несоединимое» — аристократическую утонченность и простонародную грубость, средневековую строгость и мирскую прикинутость, национальное «мысль» и европейское «чувство». Причины этого многозначны. Главное же в том, что в XVIII веке ратрилось долго державшееся на Руси средневековое миропонимание. С ним уходила в прошлое и средневековая культура, создаваемая на протяжении семи веков трудом безымянных художников, писателей, музыкантов. Новая культура «века Разума» создавалась людьми, сознающими свою творческую непотрируемость, индивидуальность. Не случаясь Г.Р.Державин первым в русской поэзии провозгласил:

*Я шавляю себе кудыко «художник», ачкий,
Метасвое творце ал и выте лирикой!
Ни тирь его, ни тирь не сломит вышроетный,
И прочий ачкий от не сломит.*

Произведения поэта, архитектора или художника все чаще становились предметом профессиональной гордости. Однако положение музыкантов в России было все-таки особым. Музыка как искусство считалась низшим по сравнению с поэзией или архитектурой. Когда в 1756 году была основана Академия художеств, то музыка не вошла в число «знатнейших» искусств. Литературой занимались представители самых высоких дворянских родов, в том числе члены императорской семьи. Собрание картин, предметов старины, игра на музыкальных инструментах ради удовольствия тоже считались вполне благородным делом. Но вот сочинение музыки... Это рассматривалось как ремесло, гораздо более низкое, нежели, например, занятия живописью. Как ни тяжело сложились биографии многих российских художников, судьбы «творцов новой российской музыки» оказались все же значительно труднее. Так, композитор Максим Березовский, увенчанный лаврами Болонского академика, так и не нашел своего места в петербургской музыкальной жизни. Другой российский академик, Евстигней Фомин, умер в безвестности. Имена менее именитых музыкантов — М.Соколовского, П.Скокова, Д.Зорина — вообще выпали из истории музыки на долгие годы. Может ли служить оправданием нашим предкам аналогичное отношение к «талантам музыкальным» в Европе, где жизнь Гайдна или Моцарта целиком зависела от прихотей княжеских фамилий?

Отношение к профессии породило отношение к самим музыкальным сочинениям. В XVIII веке нередко уничтожались за



Ф.Я.Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости

неисчисленным единственным экземпляры рукописей оперных произведений, выбрасывались оркестровые и хоровые партиты, сжигались целые партитуры. В XIX веке интерес к музыке «века Просвещения» полностью исчез. Творения великого Глинки застыли творчеством его предшественников. С его славным именем было связано рождение национальной музыки, но при этом зачеркнуты ее истоки.

Реставрация национального достоинства «длиннинской эпохи» началась сравнительно недавно. Семьдесят лет назад музыковед и композитор Б.В.Асафьев обнаружил в библиотеке императорских театров две совершенно неизвестные оперы Д.С.Бортнянского. Это открытие потрясло его. Как можно забыть творчество одного из основоположников отечественной музыки? С тех пор музыковеды Т.Н.Ливанова, Ю.В.Келдыш, О.Е.Левашева, Б.В.Доброхотов, И.М.Ветлицкая, М.М.Левашев, М.Г.Ришарева проделали огромную работу по реставрации не столь уж далекого, но неизвестного музыкального прошлого. Были написаны монографии, опубликованы сочинения Березовского и Бортнянского, Хандошкина и Фомина.

Сегодня исполнение музыкальных произведений той эпохи уже не является сенсацией. Оперы Пашкевича и Бортнянского поставлены на столичной и провинциальных сценах. Хоровая музыка мощно звучит в больших концертных залах и небольших храмах, с трудом восстанавливающих свой облик после десятилетия варварских разрушений традиций и веры. И все же хочется донести обаяние этого высокого искусства не только до зарекомендованных концертных и театральных залов, но и до всех наших соотечественников.

По канонам классицизма — ведущего стиля эпохи Просвещения — творцам художественных произведений предвещалось изблюждать «единство времени, места и действия». Будем и мы отчасти придерживаться этого правила. Итак, время мы уже определили — XVIII век. И хотя действие не будет единым — в нем будет много линий и действующих лиц, — но место все же в основном будет одно — «чудо на Неве» — Санкт-Петербург. Именно здесь в ту пору жили и творили наиболее выдающиеся служители муз: поэты, художники, музыканты, артисты, архитекторы.

Великий город на Неве милостив нашим соотечественникам по-разному. Есть Петербург Достоевского — жесткий и прозрачный, есть Петербург Гоголя — фантастический и причудливый. И есть пушкинский Петербург...

*Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы верховное теченье,
Брызги ее шумя,
Твоих оград зорь чудный,
Твоих лагуновы ночей
Прозрачный сумрак, бессе безумный...*

так писал о нем поэт, видя Петербург прекрасным, светлым, пригородным городом, со стройными улицами и прямыми проспектами. Пушкинский Петербург, вдохновлявший художников, поэтов, музыкантов, наиболее близок по времени и по духу к тому, где происходит действие книги. Он и представлялся нам при ее создании.

И последнее замечание. Дадите пожалуйста вводные: почему искусство XVIII столетия, неинтересное ряду предшествующих поколений, стиль выкует нас, сегодняшних? Не потому ли, что сквозь антураж пыльных дворцов и напудренных парков на нас глядит Россия, мучительно ищущая свой путь? И не потому ли, что сквозь завесу средневековой замкнутости в «век Просвещения» впервые забрезжил рассвет новой культуры? Если читатель найдет в этой книге хотя бы частичные ответы на эти непростые вопросы, то свою задачу автор будет считать выполненной.

«...РОССИЯ МОЛОДАЯ МУЖАЛА ГЕНИЕМ ПЕТРА»



«Российский народ, благодаря Все-
вышнему, во основании души своей
имеет ко всему непостижимую спо-
собность: он может греметь и Мар-
совою трубою, и Аполлоновою
лирою и собирать со всех частей
наук и художеств славные подати».

П.А. Плавильщиков

Мир, в котором мы сегодня живем, в значительной мере лишил нас иллюзии «полного знания» своей истории. И все же думается, что Петровскую эпоху мы чувствуем, порой даже «видим» глубже и лучше, нежели более поздние периоды своего исторического движения. Нам понятна сама личность Петра I с его непохожестью на отпрысков европейских императорских фамилий, с его принципиально нетрадиционными установками поведения и мышления. В чем секрет этого «эффекта понимания»? Быть может, в том, что с интересом прочитан известный роман А.Н.Толстого «Петр Первый»? Или в том, что мы смотрели телесериалы, донесшие в зримых образах обаяние эпохи (вспомним кинофильм «Россия молодая»!)? Или в том, что часто мы вели отсчет нашей государственности не от древних ее времен, а с петровских преобразований? Ясно одно: паблисити Петра I не кончилось в конце XX века. Скорее наоборот: все то, о чем думали современники строительства Петербурга, и сегодня является современным, как актуальны и вопросы: куда плывет «российский корабль», по каким маршрутам ведут его лоцманы и какова цель самого плаванья?

В Петровскую эпоху цель плаванья была ясна: Петр одержим идеей европеизации России, ее сближения с более развитыми в экономическом и политическом отношении западными соседями. Чем были для Петра атрибуты европейской жизни, начиная от устройства армии и кончая модой на «питие кофия» или курение табака? Думается, что прав был замечательный русский историк В.О.Ключевский, когда писал, что «сближение с Европой было в глазах Петра только средством для достижения цели, а не самой целью». Закрепляя некий антураж европейского быта в быту российского, Петр пытался изменить не только внешний (сбрить бороды, носить европейский камзол), но и внутренний облик россиянина. Именно в это время закладываются в общественном сознании представления о внесловной ценности человека, о гражданской чести и достоинстве личности.

Слепое низкопоклонство перед иностранным вообще было чуждо и самому Петру, и его «орлам». Свидетельство тому —



Б.К.Растрелли. Портрет Петра I

Блестящие победы русского оружия, которые заставили изумленную Европу по-новому планировать свои отношения с неожиданно пробудившимися «русскими медведями». Россия укрепляла свои рубежи, расширяла границы, становилась равноправным партнером во всех общеевропейских делах — военных, торговых, государственных, а позднее и культурных.

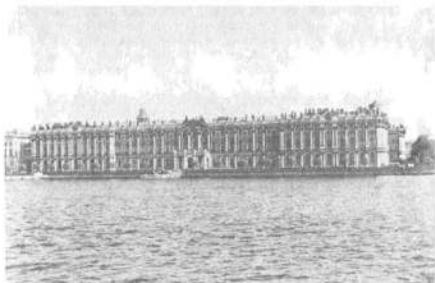
Культурные контакты с Европой в условиях огромных российских расстояний, с плохими дорогами осуществлялись в основном двумя способами. Прежде всего участились поездки русских людей за границу, причем не только с деловыми или дипломатическими поручениями, но и с целью учебы. Вряд ли возможно перечислить всех тех «пенсioonеров» (т.е. посланных за рубеж учиться на казенный счет), которые получили образование в лучших европейских учебных заведениях. Часть россиян, например М.В.Ломоносов, жила в Европе годами. По обычаям того времени многие вели дневники, служащие и по сей день прекрасным источником знаний об иностранном обществе. Каждый дневник — живое общение с далеким прошлым, дошедшее до нас дыхание минувшей эпохи.

Первое, что впечатляет в этих записках, — отсутствие удивления перед заграничными «чуждесами», столь характерное для дневниковых заметок русских путешественников XVII века. Особенно же ценно то, что почти все авторы оставили воспоминания о культурном облике Европы. Сквозь призму этих воспоминаний можно и сегодня взглянуть на тогдашнюю жизнь в западных городах, принять участие в развлечениях и харанашах, покататься перед шедеврами Возрождения. Европейская архитектура, живопись, музыка постепенно входили в культурное сознание русских.

Первым дневник столяника П.А.Толстого, представителя старинного дворянского рода, посланного в 1697 году в Италию учиться корабельному делу. Пишет же столяник... об опере! Конечно, трудно представить себе жизнь итальянского города без оперы. Рожденный в конце XVI века под воздействием гуманистических идей Возрождения жанр оперы стал символом итальянского национального локального гения, олицетворением итальянской музыки. В начале XVIII века опере отдавали дань многие просвещенные народы Европы. Для России же этот вид искусства был пока что «закрытой книгой».

Итак, представим себе Венецию, каменный карнавал с его многоцветьем красок и обилием представлений, в ряду которых достойное место занимают оперные спектакли. Как же воспринял этот праздник П.А.Толстой? В отличие от своих предшественников он не только достаточно подробно описал постановку оперы, декорации, количество исполнителей на сцене и в оркестре, но и старательно подсчитал, во что обоилась бы в денежном выражении (в рублях) такая постановка в России¹.

¹ Путешествия столяника П.А.Толстого. 1697 — 1699. — Русский архив, 1888, — Кн.1. — С. 546



Зимний дворец. Архитектор В. В. Растрелли

В результате посещения зарубежных стран делались и более глубокие выводы. Так, ярый поклонник европейской культуры Федор Салтыков много лет провел в Англии и там наметил широкий круг реформ, способствующих европеизации российской экономики, образования, науки, культуры. Любопытно, что в число обязательных дисциплин в мужских учебных заведениях им были включены «мусика, пиктура, скульптура, миннатура». В стремлении же уравнять «и женский наш народ... с европейскими государствами» он предлагал в учебных заведениях учиться «музыке инструментальной и вокальной, сиречь на всяких инструментах и вспевать. Танцовать»¹.

Другой путь «знакомства» русской культуры с культурой европейских стран обусловлен деятельностью и творчеством иностранцев в России. Их вклад в развитие русского искусства трудно переоценить. Разве дело в том, что, например, архитектор Растрелли родился под небом Италии? Гораздо важнее, что в России он нашел вторую родину и создал шедевры, которые мы по праву считаем своим национальным достоянием. Или немец Якоб фон Штелин, оставивший нам работу по истории русской музыки, которая до сих пор является чуть ли не единственным заслуживающим доверия документом для современных историков? Или итальянский капельмейстер Франческо Арайя, создавший первую оперу на русский текст? Все это — штрихи к общей картине сближения русской и европейской культур.

¹ Пропозиции Федора Салтыкова. — Памятники древней письменности. Спб, 1891. — Т. 83, прилож. 5. — С. 25.

Означает ли сказанное, что русское искусство было готово к тому, чтобы перенять европейские традиции, к взаимнообогащающему диалогу? Что оно, расставшись с «древним благочестием», связало свое будущее с новой светской культурной практикой? Как соотносилось это новое с прочно укоренившимся в обществе старым, имеющим многовековые традиции?

Сочетание старого и нового в эпоху Петра дает удивительно пеструю, неоднозначную и неравноценную в эстетическом отношении картину развития искусств. Шаги к национальной художественной культуре еще не были созданы. Но от этого общая панорама строительства нового здания — светского искусства — не теряет своей привлекательности. Скорее наоборот. Произведения музыки, литературы, живописи, архитектуры рождают импульс этого движения, передают пульс стремительной жизни, горячее дыхание истории...

Ничем с очеловеченной: новые формы европейского искусства далеко не всегда попадали на достаточно подготовленную почву. Так, например, опыт создания в Москве на Красной площади «коллежской храминки» (1702 — 1706 годы) — первого в России публичного театра — практически провалился. Москвичей сия зрелище явно не привлекало, и театр пришлось закрыть. В литературном обиходе петровского перелома продолжают жить произведения скорее старой, нежели новой литературы (например, «Домострой», «Четьи Минее», «Стоглав», повести XVII века и др.). В живописи сильны традиции парсуны — портрета-иконы, утвердившиеся в школе иконописцев Симона Ушакова. Что касается архитектуры, то во многих русских городах, таких, как Новгород, Ярославль, строились сооружения в духе предшествующего века. Развивается мощная традиция многоголосного церковного пения. И на этом фоне традиционный культуры констатируется ростки нового, причем отнюдь не робкого художественного мироощущения, питаемого глобальной идеей — идеей государственности.

Вот, кажется, мы и подошли к тому главному, что заставляет видеть в памятниках искусства Петровской эпохи поразительный исторический документ, лучше всех прочих источников говорящий о времени бурном, ярком, противоречивом.

Здесь стоит сделать маленькое отступление от избранного нами единства времени и места. Представим себе Москву XVII века с высоты птичьего полета, или, что первое, с колокольни Ивана Великого, явно заметной среди нынешних чеховских небоскребов, но в ту пору самой высокой башни. Перед нами откроется панорама великого города — «Третьего Рима» на семи холмах. Прекрасно многоцветье его строений, блеск многочисленных церковных куполов! Плывет над старой столицей колокольный звон, и кажется, что весь воздух соткан из тулских «уханий» больших колоколов и переличатых россыпей малых...

Представили? А теперь вернемся в Петербург начала XVIII века и попробуем увидеть лик стрелшестого города беспристрастными



Петропавловский собор. Архитектор *Д. Трезини*

глазами молодого иностранца — камер-юнкера герцога Голштин-ского Беркхельда, приехавшего в новую русскую столицу с вполне практической и выгодной целью — посвататься к старшей дочери Петра — Анне. Вид что пишет камер-юнкер в своем дневнике: «С самого начала мы въехали в длинную и широкую аллею, вымощенную камнем и, по справедливости, названную проспектом, потому что конца ее почти не видно... Несмотря на то что деревья, посаженные по обени ее сторонам в три или четыре ряда, еще не велики, она необыкновенно красива... На Адмиралтействе, красивом и огромном здании, устроен прекрасный и довольно высокий шпид. Миновав эту аллею, я проехал через подъемный мост, по левую сторону которого стоит новая Биржа, четырехугольный и также очень красивый дом... Я с удивлением смотрел на выстроенные вдоль канала великолепные дома, из которых один был красивее другого»¹.

Вы, конечно же, узнали знакомый облик сохранявшегося до наших дней (хотя и в перестроенном виде) здания Адмиралтейства и тянувшейся к нему магистраль Невского проспекта. Город становился предметом национальной гордости современников. В нем зримо воплотилась идея государственного величия России, ее непобедимости. Эта мысль совсем не случайная, если вспомнить, что уже в 1716 году проект застройки столицы, выполненный архитектором Леблоном, рассылался через русских послов правительствам разных стран. В градостроительство сподвижники петровских преобразований видели «превеликую помощь, пользу и славу» государству. Притягивали же, как «ядовитые змеины», ненавидели Петербург, одиозворяя с ним наступление беспокойных и малопонятных времен.

В чем же новизна архитектурного облика «града Петрова»? Прежде всего — в самой идее градостроительства, олицетворявшейся на политическом уровне времени. Эта идея шла от сдержанного чувства гордости русских архитекторов за свою родину, отвечала их надеждам на ее движение к процветанию. Строительство Петербурга требовало от зодчих знаний лучших достижений европейской мастеров архитектуры, умения применить их на практике. Город был построен в традициях так называемой «регулярной» архитектуры, ставшей во главу угла рациональность и единство всех компонентов застройки, их подчинение единому, четкому и строгому плану.

Санкт-Петербург, основанный в 1703 году и ставший столицей в 1712 году, строился на пустом месте. И хотя это место было очень трудным для строительства — болотом, тем не менее открывались широкие творческие возможности для осуществления самых современных проектов.

Столица возводилась в рекордно короткие сроки. Но не стала ли она чересчур «изысканной», иноземным телом среди величественных старинных русских городов — Москвы и Новгорода, Ростова

¹ Цитирую камер-юнкера Беркхельда. — М., 1837. — Т. I, 1721. — С. 42, 46, 51.



Гравюра XVIII века

Великого, Пскова? Обратимся к авторитетному мнению Александра Бенуа, который писал: «На самом же деле Петербург, несмотря на миссию, возложенную на него основателем, и на то направление, которое было дано им же его развитию, если и рос под руководством иностранных учителей, то все же не изменял своему русскому происхождению. Это «окно в Европу» находилось все в том же доме, в котором жило все русское племя, и это окно этот дом освещало».

Действительно, этот город — «русское чудо», поднимавшаяся на болоте «северная Венеция», облик которой создавали русские



В.Л. Боровиковский. Портрет А.Б. Куракина в ордени кавалера мальтийского ордена

зодчие, учившиеся за границей, но твердо верившие в свои силы и не стремившиеся возводить на Неве здания, полностью копирующие Голландию или Италию. Исследователи первых петербургских построек отмечают вполне ощутимое влияние на новую архитектуру старой московской. Например, Петропавловская колокольня задумана и выполнена по образу и подобию знаменитой Меншиковой башни.



В.Л.Боровиковский. Портрет Ф.А.Боровского

В результате такого подхода родилась очень своеобразная архитектура Петербурга — сплав русских и европейских градостроительных традиций. В России началась пора расцвета светского зодчества.

Быть может, менее яркие, но все же убедительные сдвиги произошли и в других видах искусства. Например, в театре. В те времена, когда периодической печати еще не было именно

гравюра могла быстро рассказать о блестящих победах русского оружия. Сохранились до наших дней гравюры с изображением Полтавской баталии, сражений под Азовом и Нарвой. Немало гравюр — портретов самого Петра и его ближайших сподвижников; есть и пейзажные зарисовки — улицы и парки строящегося Петербурга. Распространялись гравюры прежде всего за рубежом, причем с завидной для наших дней оперативностью. Однако при всех несомненных достоинствах этого искусства оно все же носило прикладной характер. Живопись, причем живопись портретная, — вот то искусство, ради развития которого Петр не жалел денег на обучение даровитых русских художников.

Жанр парадного портрета — особый. Он требует от художника внимания и к предметам быта, к деталям, на фоне которых изображен человек, — к одежде, оружию, мебели и т.п. Такой портрет — прямая прогностическая аналитическая средневековой иконописи. По величине портреты были самыми разными — огромными, во весь рост, поясными, а также миниатюрными, предназначенными для медальонов, что носили на груди прекрасные дамы. Парадный портрет способствовал утверждению облика благородного дворянина, осознающего свою высокую роль в государстве, прославлял царя Петра, возмечавший новый стиль петровского двора, его блеск, чувственную прелесть жизни. Вероятно, с этим пристрастием к «внешнему» и связаны некоторые художественные издержки, характерные для отдельных работ: они отлущают блеском туалетов, но не трогают сердце.

И все же именно в петровские годы уже родилась русская портретная живопись, в которой главным было раскрыть внутренний мир изображаемого героя и который утверждал высокие идеалы человека вне зависимости от его социальной принадлежности. Из первых русских художников-портретистов назовем таких выдающихся мастеров, как Андрей Матвеевич Матвеев и Иван Никитич Никитин.

Андрей Матвеев (1701—1739), лишний «пенсционер» Екатерины I, совсем еще юным был отправлен в Голландию обучаться живописи. Через два года после возвращения, в 1729 году, он написал одну из своих лучших работ — «Автопортрет с женой». Это удивительное для начала века произведение говорит о многом. Прежде всего о большом таланте художника, сумевшего показать, что люди, изображенные на портрете, наделяны «умом и волею живой». В портрете нет холодной парадности. Художник подчеркивает внутреннюю свободу героев полотна, их индивидуальность и уверенность в своих силах.

Учился за границей и Иван Никитин (около 1690 — 1742), стажировавшийся во Флоренции. Об отношении царя к даровитому юноше известно из сохранившегося письма Петра к Екатерине в Дании: «...Попались мне встречю Беклемизев и живописец Иван. И как оне прилеут к вам, тогда попроси короля, чтоб велел свою персону ему списать; также и прочих, киво захочешь... дабы



И.И.Никитин. Портрет Петра I

знали, что есть и из нашево народа добрые мастера»¹. Позднее Иван Никитин не раз писал царя. На его портретах Петр, конечно, гордый государственный муж, но и человек, трудная жизнь которого неизбежно отразилась на лице в напряженности взгляда, в строго сомкнутых губах. Интересом к внутреннему миру человека проникнута и другая ныне знаменитая работа И.Никитина — «Портрет напольного гетмана». На полотне изображен человек простой и суровый, готовый к испытаниям военной службы и к защите отечества.

Судьба Ивана Никитина оказалась трагичной. Во времена

¹ Письма русских государей и других особ царского семейства: Переписка императора Петра I с государынею Екатериною Алексеевною. — М., 1861. — С.44.



И.И.Никитин. Портрет напольного гетмана

бионовщины он был заточен в тюрьму, просидел пять лет, затем был бит плетьюми и сослан в Сибирь. После смерти Анны Ивановны художнику разрешено было вернуться в Петербург, но по дороге домой он умер.

Не менее важные, чем в архитектуре или живописи, в Петровскую эпоху произошли сдвиги в музыкальном искусстве. Это было

начало развития светской музыки, когда «мирское» приобрело право на общественное признание.

«Поэзия и музыка суть две сестры родные», — утверждал один из замечательных публицистов XVIII века П.А.Плавильщиков. Действительно, если вслушаться в поэтическую речь Ф.Прокоповича, В.К.Трениковского, А.Д.Кантемира и сопоставить ее с «новорожденной» светской музыкой, то можно обнаружить много общего. И именно в синтетическом музыкальном жанре, так называемом канте, более всего слышны интонации, возникшие как своеобразный музыкальный отклик на грандиозные петровские преобразования. Мы не погрешим против истины, если назовем кант самым любимым «массовым» музыкальным жанром петровского времени.

Кант — это трехголосная песня без сопровождения (хотя позднее канты пелись под аккомпанемент музыкальных инструментов). Само название произошло от латинского *cantus*, что означает «пение». В Петровскую эпоху бурно развиваются так называемые канты-визавы, или панегирические канты. О чем говорилось в этих песнях? Конечно же, о победе над Полтавой, Нарвой или Ригой, об измене бывшего гетмана Мазепы, о бегстве шведского короля Карла в Турцию, о славном восскачальнике Меньшикове и т. д. В текстах этих песен удивительно переплелись религиозная символика (например, «Честь Богу, слава, яко толпику Российску орлу дав силу велику») и античная мифология (например, Петр часто сравнивался с Марсом). Канты изобиловали и стандартными «официозами»: «Орле российский, торжествуя выходи с нами!», «Орле российский, пусти свои стрелы!», «Радуйся, Россия, радости сказую!», «Визав, Россия, именем преставна!».

Многие дожившие до наших дней канты не лишены цельности и художественных достоинств. Примером может служить популярнейшая в XVIII веке «навигатская» песня «Буря море раздымает», вызвавшая в свое время ряд подражаний. В ее суровой поступи естественно слышны отзвуки полонеза, который к концу века станет основным жанром торжественной придворной музыки.

Были и канты лирические. Это тоже трехголосные песни. В их основе — русская эпигимная поэзия того времени, в которой находим отражение чувства, страсти людей. Авторы текстов, что весьма характерно для песенной лирики XVIII века, неизвестны, хотя знаменитый поэт Антиох Кантемир признавался:

*Длинные стихи пишут поэты в стихам
Частны и шутливы, келье пия бытуют
До друзей неспешают келье Алты желают...*

Кант имел форму строфической песни — на одну и ту же мелодию пелись довольно длинный текст в виде куплетов. Тексты кантов отличались злободневностью, они были незамысловаты, выражаемые в них чувства просты, несложной была и их музыкальная сторона. Многие канты, ставшие популярными, нередко

же сама была прекрасной клавесинисткой и хорошо пела. Не менее известны были домашние оркестры графа А.Д. Меншикова, адмирала Ф.М. Апраксина и графа Г.А. Строганова.

Какую же музыку исполняли в салонах? В основном сочинения известных в Европе авторов — Телемана, Корелли, Тартини. Национальной инструментальной музыки на Руси в те времена еще не было, как не было и оперы. Путь русской музыкальной культуры был нудой. Чтобы понять его, следует окунуться в историю. Мы начнем издавека.

Как известно, великое событие в истории нашего народа — крещение Руси — произошло в 988 году. Этот факт имел самое прямое отношение к развитию профессионального музыкального искусства. Вместе с иконами и книгами из Византии в Киевскую Русь были завезены гречко-восточные песнопения. Это была одnogолосная музыка, которая исполнялась в православном храме мужским хором в *carpella*. Сначала византийские песнопения исполнялись русскими распевишками «на слух». Но количество псалмов быстро росло. Тогда их стали записывать с помощью особых знамен, которые назывались «знамена», или «крюки». Каждый знак соответствовал определенной музыкальной попевке. Так постепенно сложилась особая система одnogолосной хоровой духовной музыки, называемой «знаменное пение».

В русле канонизированного одnogолосного стиля духовная русская музыка развивалась в течение многих столетий. Византийская основа знаменных распевов способствовала утверждению в музыкальном искусстве мелодического начала, богатого и разнообразного, чарующего своей строгой самобытностью и возвышенностью. Одnogолосные песнопения были неотъемлемой частью средневекового синтеза искусства. Архитектура храма, краски иконописи, слогно Божие и звуки человеческого голоса сливались в единое и неповторимое целое. Они отражали весь спектр представлений русских людей многих поколений о возвышенной красоте и духовности.

В середине XVII века, в связи с ломкой средневековых традиций, ветер перемен затронул и музыку. Патриарх Московский и вся Русь Никон благословил введение в русской церкви многоголосного пения. Новый вид пения получил название «партичного», что означало «пение по партиям». И действительно, первое время певичие хора пели эту многоголосную музыку по партиям, не имея в руках партитуры, сходящейся, как принято сегодня, отдельные голоса в целостное произведение.

Конечно, далеко не везде это ансамблевое пение звучало хорошо. Не во всех городах были квалифицированные музыканты, способные грамотно воспроизвести новую музыку. Это давало прекрасный повод приверженцам церковной реформы Никона для критики нового пения. «Из-за не понимающих Божественное учение во святуу церковь проникло большое смущение, так как, вопреки уставу и церковному порядку, стали петь не единоголосно,

а в два, три и в шесть голосов исполняли церковное пение, не понимая друг друга; и от самих священников и причетников во святых церквях начинался крайне странный шум и козлогласие, ибо певчие пели на обоих клиросах псалтырь и иные церковные песнопения, один, не ожидая, пока кончит другой, и кричали все вместе; псаломщик же прочитывал стихи, не слушая поющих и машина свой, и было невозможно слушающему понять, что поется и читается», пишет один из них.

Истоки нового пения следует искать в западных областях Украины и в Польше. Многоголосие, процветающее в сопредельных западных землях, поражало россиян, слышавших эту музыку. Один из них, Павел Алеппский, побывав в 1654 году на Украине и так описав свой музыкальные впечатления: «Пение казаков радует душу и исцеляет от печалей, ибо напев их приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст, они страстно любят милое пение, нежные и сладостные мелодии».

Нартесное многоголосие первоначально казалось «ужасным древнерусским псаломским тридцатьем». «И патриарх Никон, и власти возлюбили языческое пение и в церквях поют многие стихи не по-гречески, не по-славянски, а как звучит орган», — утверждал старообрядец Лазарь. Он умалчивал только об одном: в церквях давно уже не пели ни по-гречески, ни по-славянски. Традиция одноголосия устарела, а в некоторых случаях и деградировала. Послушаем, что пишет по этому поводу в трактате «О пении Божественном» один из образованных музыкантов XVII века Ирод Киреев: «Имеют ли откишение разум и смысл к тому, чего не понимают и не разумеет ни покийий, ни слушающий, как, например: «Во паях ахабуа ахате, хе хе бувеа вечную око бу бува, обудете правдоа сниси ко то бу бу ва?» ...Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, худение!.. Скажи мне, возлюбленный, соли ли это внушение уму? Если ли это словесный разум? Существует ли внимательный слушатель такого пения? Порождают ли эти слова страх Божий в сердце?..»

К этим вопросам можно добавить и еще один: разве не доказывают страстные слова музыканта необходимость изменить музыку, сопровождающую богослужение? И такая реформа свершилась. Появление партесного пения означало конец многовековой изоляции отечественного музыкального искусства от европейской культуры. Ведь в Европе на протяжении XVII века уже сложилась новая скрипичная школа, Монтеверди написал свои гениальные оперы, начал свой путь в искусстве великий Бах.

Русские композиторы впервые смогли приблизиться к этой сокровищнице. Но важно было и другое — не потерять в мощном движении к новой музыкальной культуре свое собственное лицо. Впрочем, о проблеме самобытности в то время не слишком задумывались. Этот вопрос был делом сугубо практическим. На практике же русские певцы быстро и прочно усваивали технику нового многоголосия с помощью привычных знаменных распевов.

Именно эти древние мелодии первоначально использовались в партесной музыке, придавая ей национальный колорит. Победа нового, многотипного стиля над старым, одnogолосным в крупных городах оказалась удивительно легкой. «Сладкогласие», выразительное пение привлекало и композиторов, и слушателей. В одной из рукописей того времени распевщик дает следующее наставление исполнителям: «Выпевай мя сладким и преблагим гласом».

Партесная хоровая культура совершила стремительное восхождение от ранних полураскатных форм до вершины своего расцвета — партесных концертов. Огромную роль в развитии нового пения сыграли Николай Павлович Дилецкий, с именем которого связана целая эпоха в истории русской музыки. Князем по рождению, Дилецкий получил образование в Польше. В начале 1670-х годов он приезжает в Москву. Благодаря его образованности и энергии в столице постепенно сложилась целая школа сочинителей и исполнителей партесной музыки. Им же был написан и издан первый трактат по теории композиции — «Идея грамматики мусикииской». То был долгожданный и необходимый русским музыкантам учебник, в котором обосновывались правила и закономерности новой музыки как искусства, обращенного к душе человека. Откроем эту работу.

Во введении Дилецкий пишет: «Начиная здесь музыку, сейчас прежде даю для обучающегося певца первый курс музыкального искусства». И далее спрашивает: «Что есть мусикия?» На этот философский вопрос музыкант дает вполне пространный ответ в духе прогрессивных гуманистических взглядов своего времени: «Музыка — это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселье, или сокрушение, или плач. И в то же время та, что своим пением или игрой показывает движение вверх или вниз, или действует, как это движение... В фантазии же музыка бывает трех видов: веселая, устрашающая и удивительная... Смешанная музыка — это та, которая одного настраивает на веселье, другого на грусть...»

Дилецкий учил музыкантов не уподобляться невежде, что «пишет и сочиняет различные произведения, не зная ни правил, ни науки о том, что соответствует по природе вещей... Как можно проповедовать Евангелие и другие святыя писания, не читая их?» И далее: «композитору следует иметь различные изображения и сочинения, услышав или увидев какую-либо фантазию совершенного художника музыки записать себе в таблицу и рассмотреть, как эта фантазия составлена, какие существуют правила и проч.»

Теоретические труды Николая Дилецкого неоднократно переиздавались. Это говорит о существовании в русском обществе устойчивой потребности в новом «музыкальном знании», тая образованных людей к просвещению. Подтверждая свои взгляды на сущность «мусикии», Дилецкий написал ряд детско-юношеских хоровых концертов, которые принесли ему еще большую славу.

Что же такое «хоровой концерт»? Идея «концертности», как известно, не является изобретением русской культуры. Обычно она воплощается в крупномасштабных произведениях виртуозного характера. В конце XVI — XVII веков в европейском искусстве барокко расцвели красочные музыкальные композиции, предназначенные для грандиозных хоров с инструментальным сопровождением. В творчестве знаменитых итальянских мастеров Андрея и Джованни Габриэли колористическая выразительность музыки достигалась при помощи «соревнования» хора и оркестра.

Русские композиторы по свято хранимым законам православной церкви не могли использовать красочность музыкальных инструментов. Парте́сный концерт всегда был чисто вокальным жанром а cappella. Поэтому перед русскими музыкантами стояли гораздо более сложные задачи — создавать крупные динамические произведения, располагая одним лишь хоровым звучанием и таким «инструментом», как женский голос. Так что русский хоровой концерт представляет собой своеобразное, неповторимое явление, не имеющее аналогий в западноевропейском искусстве.

Развитие партесного концерта начинается во второй половине XVII века. Поскольку до 1772 года в России не было музыкальной типографии, то распространялись концерты только в рукописях. Рукописи эти особенные. Дело в том, что запись музыки раньше велась не в партитуре, а по отдельным партиям. Сегодня для исполнения или публикации таких концертов необходима длительная и кропотливая работа по собиранию разрозненных партий в одну партитуру.

Наиболее крупная коллекция партесных концертов хранится в Государственном историческом музее. Многие исследователи в разное время трудились над этим рукописным собранием. Были восстановлены комплексы партий концертов, раскрыты списки первых отечественных композиторов — Федора Рерикова, Николая Калашникова, Василия Титова. По подсчетам профессора В.В.Протопопова, на рубеже XVII — XVIII веков многоголосую хоровую музыку сочиняли более 50 композиторов. При этом многие из них так и остались неизвестными.

В певческой практике партесного стиля встречаются концерты с разным содержанием. Музыковед Т. В. Владыченская выделила пять их различных типов. Прежде всего чрезвычайно распространены были концерты, приуроченные к двадцатым церковным праздникам² — Рождеству, Крещению, Сретению, Троице и др. К этому же кругу можно отнести музыку, исполняемую на неделях, предшествующих Великому посту. Например, в сиропустную неделю концерт на текст духовного стиха очень старого происхождения «Седе Адам прями раю».

¹ Слово *концерт* произошло от ит. *concerto* — «согласованно». Произведение, в котором одна часть исполнителей противопоставлена другой.

² *Двадцатые праздники* — 12 великих праздников христианской церкви, кроме Пасхи.

Концерты отражали весь спектр духовной жизни человека той эпохи. В последний путь провожали музыкой торжественной и скорбной. Сохранился, например, выразительный в своей светлой печали погребальный концерт «Плачу и рыдаю».

Распространенными были и так называемые «высокоотражественные» концерты, исполняемые в «викториальные» дни. Поводом могло быть любое важное государственное событие, например крупная военная победа.

Особую область духовного пения составляли сочинения, посвященные памяти почитаемых церковью апостолов, пророков, святых, великомучеников. Среди них выделяется музыка, посвященная Богородице.

Но самое большое распространение получили концерты, созданные на основе фольклорной поэзии — псалмов Давида. Этому способствовало появление в 1678 году новых поэтических переводов древних текстов — так называемой «Рифмованной псалтыри»¹, созданной выдающимся писателем-просветителем и проповедником Симеоном Полоцким. Изложенные syllabicеским стихом шедевры древней лирики сразу привлекли внимание музыкантов. Композитор Василий Титов сочинил музыку к «Рифмованной псалтыри», простую и доступную для исполнения грамотных любителей кантового пения. Стихи «Рифмованной псалтыри» лежат в основе подавляющего большинства партесных концертов.

Какой была музыка партесного концерта? Это была пышная и яркая композиция, затейливо украшенная множеством деталей. Эффект величественности создавало сочетание не просто нескольких хоровых партий, а целых хоров. В каждом типичном «мини-хоре» было обычно четыре голоса классического типа — бас, тенор, альт и сопрано. Большинство концертов написано для состава, кратного числу четыре, т. е. для хоров четырехголосных, восьмиголосных и т. д. Самый большой хор мог достигать 48 голосов.

В полной мере художественные достоинства партесных концертов раскрылись в петровский период. Музыка того времени вобрала в себя интонации боевых сигналов, четкие ритмы кантового пения. Не теряя чувства меры, русские композиторы воплотили в хоровых концертах гражданский идеал эпохи, стремление к новому прекрасному будущему России.

Самым известным типом партесных концертов был Василий Поликарпович Титов. Мы не знаем, когда и где он родился и умер. Считается, что он жил примерно в 1650 по 1710 год. Подробности его биографии также неизвестны. Можно только предполагать, что Титов был одним из наиболее одаренных учеников Николая Дилемского. По своей скромной должности Титов значился «государевым певчим дяком». Однако не исполнительской, а творческой работой прославлено его имя.

¹ Псалмы (Книга псалмов) — часть Библии, содержит 150 псалмов.



Юные певчие. Акварель XVIII века

Музыка, созданная Титовым, хранится в уже упомянутом нами архиве Исторического музея. Наследие композитора обширно: им написано около 200 хоровых произведений. Это — «службы Божии» (т. е. песнопения для различных богослужений) и духовные концерты на восемь или двенадцать голосов.

Среди известных сочинений композитора — двенадцатиголосный партесный концерт «Радуйтесь Богу, помощнику нашему!», наполненный ликующими, праздничными интонациями. В другом его произведении — «Не умолчи, не умолчи никогда, Богородице» — слышится скорбная молитва.

Творчество Титова совпало с началом эпохи петровских преобразований. Поэтому многие его концерты написаны, как говорится, «на злобу дня». Например, двенадцатиголосный концерт «Рцы нам ныне» был создан в честь Полтавской победы в 1709 году. По традиции основу концерта составляет библейский текст, но форма его необычна. Это своеобразный диалог с создателем псалмов Давидом. Библейскому мудрецу задаются вопросы. Затем следуют ответы, иносказательный смысл которых был хорошо понятен современникам. В них говорилось о победе русских войск и пленении шведской армии. Не случайно за концертом утвердилось название «Полтавскому торжеству».

Василий Титов был первым русским музыкантом при дворе Петра I. Позднее в Петербург был переведен хор государевых

певчих дьяков, созданный два столетия назад и преобразованный в Придворную капеллу. Перебравшись в новую столицу из Москвы, солисты хора стали вести беспокойную похвальную жизнь. Они сопровождали царя Петра то на театр военных действий, то за границу. Численность придворного хора постепенно возрастала; росло и мастерство исполнителей. Как отметил один заезжий иностранец, «...между ними были прекрасные голоса, в особенности великолепные басы, которые в России лучше и сильнее, чем где-нибудь... У некоторых из басистов голоса так же чисты и глубоки, как звуки органа, и они в Италии получали бы большие деньги».

Хоровая культура в новой столице действительно была очень высокой. Славилась певчие Александро-Невской лавры, нередко выступавшие в придворных концертах. Многие знатные вельможи, стараясь не отстать от моды двора, завидовали собственным хоровым капеллам. Например, прекрасный хор совершал А. Меншиков. Специального репертуара для светских праздников в те годы не существовало. Поэтому исполнялись партесные концерты, подходившие по содержанию к данному случаю. Таким образом, традиционная церковная музыка «выходила в свет», сближалась с государственными интересами.

Сегодня партесные концерты воспринимаются как величайший памятник яркой эпохи, поражающий противоречивым сочетанием отживающего старого и нарождающегося нового. Образ партесного пения ассоциируется то с пышным архитектурным «нарышкинским» барокко, то с красочной людской толпой на «Невской перспективе», то с полными достоинства лицами современников Петра, смотрящих на нас с портретов Матвеева или Никитина.

Эпоха Петра многое лишь наметила, но многое и совершила. Самое же важное — она дала стимулы, толчок дальнейшему историческому движению России и ее культуре. Уже явственно проступили горизонты грядущего рассвета. Человек обрел новое мироощущение и начинал создавать новое искусство.

ЛИКИ РАННЕГО КЛАССИЦИЗМА



Творец! Покрытому мне тьмою
Простри премудрости лучи...

М.В. Ломоносов

«Веком Разума и Просвещения» нарекут XVIII столетие его современники и потомки. И хотя это не более чем образное выражение, за ним кроется вполне конкретный смысл, раскрыть который позволяют во многом произведения искусства.

Оценка творчества художника, как известно, зависит от целого ряда причин. Сегодня нам кажутся несколько тяжеловатыми и грубоватыми образцы «изящной» поэзии середины XVIII века, не поем мы и те канты, которые с наслаждением исполнялись чуть ли не в каждом петербургском доме. Однако это не должно предопределять выводов об исторической роли российских муз того времени, ибо они выполнили воистину историческую миссию. Ее суть — движение в светскую семью искусств, в европейскую художественную культуру.

Переходные черты художественного творчества в ту эпоху очевидны. И именно этот этап развития поэзии, живописи, театра, музыки подготовил новое поколение мыслящих и европейски просвещенных художников. Им суждено было достичь вершин мастерства, хотя случилось это значительно позднее. А пока вернемся в 30-е годы.

Сумеречное оцепенение, охватившее русское общество после смерти Петра I, бироновщина, неопределенность настоящего и будущего России в какой-то момент замедлили и культурное ее развитие. Правда, внешне «жизнь» искусства продолжалась: архитекторы строили дворцы, живописцы писали парадные портреты и украшали ими дома знатных вельмож, на пышных балах и праздниках, столь любимых Анной Иоанновной, звучала итальянская и немецкая музыка, мощные церковные хоры исполняли партесные концерты по двенадцатым праздникам и в честь различных государственных затей. А что скрывалось за сим пышным фасадом? Известный в прошлом веке историк С.Н.Шубинский дал удивительно точную характеристику царского быта в этот период: «Императрица хотела непременно, чтобы двор ее не уступал в пышности и великолепии всем другим европейским дворам. Она учредила множество новых придворных должностей; завела ита-



Б.К.Растрелли. Анна Иоанновна с арапчонком

льянскую оперу, балет, немецкую труппу и два оркестра музыки, для которых выписывались из-за границы лучшие артисты того времени. Торжественные приемы, празднества, балы, маскарады, иллюминации, фейерверки и т.п. увеселения следовали при дворе один за другим. Роскошь и мотовство, поощряемые государыней, стали считаться достоинствами, дававшими более прав на почет и возвышение, нежели истинные заслуги»¹.

Наш соотечественник, современный историк Б.И.Краснобаев, олицетворением духа эпохи, ее художественным обобщением считал известную скульптуру Б.К.Растрелли «Анна Иоанновна с арапчонком». Скульптура тяжеловесна и поражает пышностью наряда императрицы. Однако взгляды в ее лицо: перед нами женщина, недалекая умом, некрасивая, жестокая — словом, «ничтожная наследница северного исполина», как сказал о ней А.С.Пушкин.

Помпезность, пышность, торжественность — главная «мода» бироновского безвременья. Яркие результаты в художественном

¹ Шубинский С.Н. Императрица Анна Иоанновна: Придворный быт и забавы// Русская старина, 1873. — Т. VII. — С. 338.

творчестве тех лет — большая редкость. На этом фоне выделяется, пожалуй, лишь архитектура. Ее новый облик связан с расцветом петербургского барокко.

«Барокко» в переводе с итальянского означает «вычурный». Есть и другие переводы, в том числе и такой изысканный, как «жемчужина неправильной формы». Свообразный вариант стиля барокко утвердился в русском искусстве еще в XVII веке. «Неправильность» сей жемчужины породила самые разнообразные творческие открытия. Среди них уже известная нам концертность многоголосных партесных композиций, пышность кантовой лирики, фундаментальность «марышкинского барокко» в строгих московских зданиях. И все же это было не европейское, а свое, российское барокко, сложившееся в рамках церковного искусства.

В европейском, светском варианте этот стиль расцветает в архитектуре Петербурга начиная с 40-х годов. Барочным строительством был ознаменован новый период русской истории — «век Елизаветы», дочери Петра I.

В это время возводилось много дворцов, особняков, летних резиденций. В их пышном многоцветье, живописном богатстве форм — радость созидания, прославление молодой и прекрасной русской столицы. «Громкие» слова великого архитектора барокко Варфоломея Варфоломеевича (Бартоломео Франческо) Растрелли, сына скульптора, подтверждают это: «Строение каменного Зимнего дворца строится для одной славы всероссийской».

Творения Растрелли сохранились до наших дней — Зимний и Петергоф, Царское Село и Смольный монастырь. О них написаны десятки научных работ, популярных книг, и нет нужды подробно останавливаться на описании этих всемирно известных шедевров. Достаточно подчеркнуть главное: в искусстве мастера органично сочеталась бурная фантазия и простота, вычурность декора и рациональность. Он умел вписывать сооружаемое здание в любую местность, будь то садово-парковый ансамбль или городская застройка. Своим умением рационально использовать пространство архитектор, подобно многим гениям, предвосхитил пути дальнейшего развития русского искусства. Барокко отживало свое время. Наступала эра классицизма.

Идеи классицизма сложились, как известно, в европейском обществе еще в XVII веке. Этот стиль воплощал идеалы просвещенной нравственной монархии и гражданского служения. Эстетика классицизма требовала от художников соблюдения норм и правил творчества, основанного на примате разума.

Не будем повторять школьных истин об этих нормах и правилах. Тем более что в каждой европейской стране их воплощение имело свои особенности. Для российских художников XVIII века классицизм ассоциировался прежде всего с новой светской культурой. Ясность художественных образов, отчетливость форм — вот что привлекало русских мастеров в искусстве европейского



Большой дворец в Петергофе. Архитектор В.В.Растрелли

классицизма. Отмечалась также некоторая опосредованность и сдержанность в выражении эмоций и чувств.

И все же русский классицизм с самого начала не был послушно-ученическим. Главенство разума над чувством признавалось теоретически, не более. Многие художники предпочитали язык искусства, сочетающий интеллект и душевную отзывчивость. Вот какой рецепт дает начинающим поэтам в «Эпистоле о стихотворстве» один из видных представителей русского классицизма А.П.Сумароков:

*Нечаянно стихи из разума не льются,
И мысли ясные невежам не даются.
Как строки с рифмами, стихами то зовут.
Стихи по правилам премудрых муз плывут.
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийства не надобно; он сам собой прекрасен.
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть,
Не он над ним большой: имеет сердца власть.*



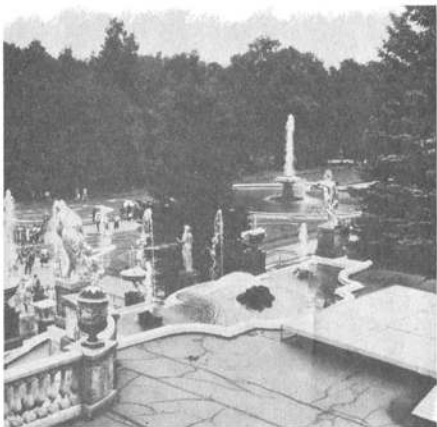
Фонтаны Петергофа

Запомним эту мысль: искусству нужна гармония разума и сердца.

Что касается разума, то о его роли в творчестве говорилось еще в изданном в 1705 году трактате «De arte poetica». Автор этого произведения — деятель петровской эпохи, известнейший сочинитель виршей Феофан Прокопович. В трактате изложены практически полностью основы рационалистической классицистской эстетики. Однако для рождения русского классицизма одной теории было мало, и тому свидетельство — творчество наиболее выдающихся его представителей.

Вслушайтесь в поэтическую речь первого русского поэта-сатирика Антиоха Кантемира:

*Уме незрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки:
Не писая летящий дни века проводи
Можно, и славу достать, хоть творцом не слыши.*



Фонтаны Петергофа

Желчный обличитель нравов, Кантемир яростно боролся с надменностью, глупостью, интриганством, ханжеством, повторив судьбу многих талантливых правдолюбцев. Он умер в возрасте 35 лет, большую часть жизни проведя на чужбине. Его сатиры, прямые потомки древнегреческого жанра, открыли для российских художников новую стезю — сатирическую. Выходы поэзии Кантемира принесли обильные плоды значительно позднее, в период расцвета русской комедии и комической оперы. Сегодня пафос сатир Кантемира с трудом уловим — уж слишком тяжела и назидательна его «разумная» поэтическая речь, в свое время вызывавшая горячие политические страсти.

Не только голосом разума, но и голосом сердца начинало все громче говорить русское искусство. Перед нами книга, изданная в 1730 году в типографии Академии наук. Это «Езда в остров любви». Переведена с Французского на Руской. Чрез студента Василья Тредиаковского и приписана его сиятельству князю Александру



Екатерининский дворец в Царском Селе. Архитектор *В. В. Растрелли*

Борисовичу Куракину». О чем любовная повесть галантного француза Поля Тальмана? Сюжет незамысловат: главный герой Тирсис попадает на «остров любви», влюбляется в прелестную Аминту. Свои переживания — любовь, ревность, гнев — он описывает в письмах к своему другу. У истории достойный ее счастливый конец — герой, забыв о коварстве возлюбленной, влюбляется сразу в двух красавиц.

«Езда в остров любви» всегда привлекала исследователей не столько своими литературными достоинствами (хотя Тредиаковский — прекрасный переводчик), сколько тем, что это — первое любовное произведение, напечатанное на русском языке. Сегодня трудно понять те всплески ненависти, которые вызывала безобидная повесть у ревнителей нравственности, воспитанных на «Домострое». Тредиаковский был объявлен «первым развратителем русской молодежи». Думается, что сама молодежь по-иному встретила повесть — отрывки из нее были положены на музыку, с удоволь-



Макет Смольного монастыря. Архитектор *В.В.Растрелли*

ствием распевались и переписывались, о чем свидетельствуют сохранившиеся песенные сборники.

Итак, единение чувства и разума как идея *русского классицизма* уже носилось в воздухе. Нужен был шаг — смелый и решительный, который дал бы толчок развитию нового искусства. Этот шаг был сделан несколькими художниками, и первый среди равных — великий крестьянский сын Михайло Ломоносов.

У народа свой взгляд на историю. Поэтому и утвердился в народной памяти образ-легенда: богатырского облика юноша в лаптях, пришедший в Москву пешком учиться наукам. Даже если

эти лапти всего лишь красочный вымысел, суть легенды ярко отражает просыпающееся народное самосознание: простолудин стал великим ученым, академиком, поэтом.

«Имя основателя и отца русской литературы и поэзии по праву принадлежит этому великому человеку. Натура по преимуществу практическая, он был рожден реформатором и основателем» — так оценил заслуги Ломоносова перед русским искусством один из самых замечательных критиков прошлого века В.Г.Белинский.

Творчество Ломоносова — живой пример взаимосвязи «наук и художеств». Влияние мощного интеллекта ученого на его творческие поиски весьма ощутимо. Ломоносова волновала, например, проблема четкого разграничения жанров поэзии. Так возникла на русской почве известная теория о «трех штилях». Ломоносов учил российских стихотворцев, что «штиль» искусства может быть «высоким, средним и низким». В высоком стиле должно писать речи, оды, поэмы героического содержания. Высокий слог должен отличаться пафосом, считал Ломоносов и сам, как поэт, давал этому пример:

*Держайте ныне ободренны
Речетъмъ нашимъ показать,
Что можетъ собственныхъ Платоновъ
И быстрыхъ разумомъ Невтоновъ
Российская земля рождать.*

«Средним штилем» пишутся трагедии, сатиры, элегии. В этих жанрах Ломоносов допускал «речения», в русском языке употребительные. Используя подобные слова, следовало все же «остерегаться, чтобы не опуститься в подлость». И наконец, в сочинениях «низкого штиля» — комедии, песни, эпиграмме, басне — «простонародные низкие слова» могли употребляться «по рассмотрению».

Как-то Пушкин обмолвился: «Словесность наша явилась варут в XVIII столетии», прекрасно зная о многовековых традициях русской литературы. Что имел в виду поэт? Он подчеркнул *новое качество* поэтической речи, которой отмечена словесность века Просвещения. Известно, что расцвет поэзии или, наоборот, ее упадок связан с общим состоянием литературного языка. Не-



Ф. И. Шубин.
Портрет М. В. Ломоносова



А.И. Лосенко. Портрет актера Ф.Г. Волкова

сколько столетий в средневековой русской литературе господствовал церковно-славянский язык, разительно отличающийся от живой разговорной речи. Силлабическая система стихосложения, близкая Симеону Полоцкому или Василию Титову, уже не пленяла слух «просвещенных читателей» середины XVIII века. Ломоносов, чуткий к веяниям эпохи, решился на революционные преобразования в стихосложении на основе «музыки» красочной разговорной русской речи. Давайте вспомним:

*Никто не знает науки
Но мечтал власть князей земных:
Их пыл: рай или чертоги
И кто сложится от них.*

Речь Ломоносова в истории русской культуры трудно переоценить. Его деятельность, творчество открывало новые пути развития поэзии, живописи.

Вспомним и образ Ломоносова, замечательный талантливым русским скульптором Ф.И.Шубиным. В его лице нет ни чопорности, ни вольможной надменности, ни излишней гордости. На нас смотрит чуть насмешливый человек, укрупненный житейским опытом, проживший жизнь ярко и страстно. Живость ума, одухотворенность и благородство — вот качества истинного гражданина, достойные для воплощения в высоком искусстве и подражания в жизни.

Тени всегда опережают свое время. Так было и с Ломоносовым, и не стоит излишне идеализировать интеллектуальный уровень всех россиян, живших в «просвещенный век». Малограмотность, а то и полная неграмотность крепостного крестьянства, дикость купеческих нравов, слепость сословных дворянских предрассудков, забитость женщин — все это было. Однако в сложной, полной противоречий жизни русского общества были и высшие всплески человеческого духа и таланта, которые не подвластны времени и не пропали даром. Не менее интересна судьба купеческого сына Федора Григорьевича Волкова — основателя первого русского профессионального театра.

Театр Волкова родился в Ярославле. В середине позапрошлого века этот город не считался далекой провинцией. Ярославль — это торговля «со всего света», это богатеее не по дням, а по часам купечество. И наконец, Ярославль — красивый город, с великолепными соборами, выстроившимися учено и с большим вкусом. Сложилась здесь и своя иконописная школа, весьма ценная современниками и потомками. Но, пожалуй, самым знаменитым из ярославских достопримечательностей был все же театр.

Федор Григорьевич Волков (1729—1763) происходил из богатой купеческой семьи. Надежды родственников на приобщение его к купеческому делу не сбылись. Он смолodu жия идией театра, лицедейства. В 1750 году Волков организовал любительскую драматическую труппу. В ней начинал свою театральную карьеру великий русский актер И.А.Дмитревский.

Выступления труппы были настолько удачны, что слух о ее успехах дошел до столицы. В 1752 году ярославцы были вызваны в Петербург, где выступали на придворной сцене. Пикетше часть волковской группы составила хостяк Российского публичного театра, учрежденного специальным указом императрицы в 1756 году для «представления трагедии и комедии».

Нолков в театре занимал положение первого трагика. Зрители отмечали в его игре «бешеный темперамент», «природность»,

идеализации. Особенно удался ему образ Ахиллеса в известной классической трагедии Сумарокова «Семира». Но век Волкова был недолгим. Он умер в возрасте тридцати четырех лет к великой скорби его многочисленных поклонников.

Русский публичный театр помещался в так называемом Головинском доме на Васильевском острове. Рядом находилось здание Шляхетского корпуса, где ранее получил образование поэт и драматург Александр Петрович Сумароков. Он и стал первым директором театра. Об этом выдающемся теоретике классицизма мы расскажем более подробно.

А.П.Сумароков (1717—1777) был по сути первым русским лирическим поэтом. Путь его в искусстве классицизма был иной, нежели у его великих современников Ломоносова и Тредиаковского. Послушайте, что сказал о нем в «Слове похвальном...» взыскательный Дмитриевский: «Сладкий язык любви не был еще в России известен. Сумароков первый открыл его прелести. Он первый научил нас изъясняться». Сам же Сумароков в предисловии к «Эклогам», посвященным «прекрасному российскому народу женскому полу» писал: «...и если кому из нас покажется, что иногда мои наполнены истинно любовию, так должно знать, что недостаточная любовь не была бы матерью поэзии».

Лирические открытия А.П.Сумарокова высоко ценились не только современниками, но и потомками. В 1830 году друг Пушкина П.А.Вяземский отметил следующее: «Если Сумароков не был гениален, то в свое время он был, без сомнения, очень умный и талантливый писатель, и в этом отношении, вероятно, выше всех своих современников».

Легкие, непринужденные стихи, без нигматизма и нарочитости, словно просились на музыку. Кажется, что сам Сумароков, сочиняя, слышал их музыкальное оформление. Прислушайтесь, действительно музыка звучит в таком вот его стихотворении:

*В какой мне предный даль ты с мной меня утратил,
Что ты передо мной с любов не лжешь мерит,
Что лести я первой похвалил себя?
Ты отори, лестию и вострой еще тебе.
Любовью расплатити,
Любовь дала и ахуеть.
Сам дошло в напуги,
Я старинно плачущий.*

Сумароков одним из первых ввел язык любви в искусство «высокого штиля», вступив в творческий спор с Ломоносовым. Он считал, что песни принадлежат к жанрам высокой поэзии и ее сочинение требует знания строгих правил стихосложения, резко критиковал доморощенных «песнописцев», «которые, что стих, не знают и хитят Нечаянно впасть на сладкой песен лад». Сумароков первым в России стал публиковать свои стихи «с приложенными нитами». Эти песни были популярны в кругах любителей музыки на протяжении многих десятилетий.

В памяти современников Сумароков остался как деятельный и фанатично преданный искусству человек. Его опыты по сближению музыки и поэзии не ограничивались песенной лирикой. Сегодня мало кто знает его трагедии и комедии, но в середине XVIII века они пользовались заслуженной популярностью. В одном из своих малитяжков Сумароков так обобщил правила сочетания нескольких «премудрых муз»:

*Я в драме певец не всегда,
От фобетки лирикой;
Содержательств или потреби комедий.
А и не так употреблю:
Музыка слыши, мось отцы хоронят,
Так ты простиши дура,
А действо твое.
Как оба хороши, хвалы ты сыну свое*

Назначение столь авторитетного человека, каким был Сумароков, директором Российского публичного театра было воспринято как должное. Однако, возглавив труппу, пост испил до дна горькую чашу унижения и нужды. Дарите западным конюшам: откуда брались рваные средства на содержание театрального дела? Ответ будет неожиданным. Развитие театра в России целиком зависело... от соли! Соль, верное соляной сбор, — главный источник доходов императорского двора. Дело в том, что из-за процветающего казнокрадства деньги от основного налога — подушной подати — далеко не всегда доходили до самых верхов, послам в карманах более мелких чиновников. Выручал соляной сбор, т.е. деньги за соль, торговля которой монопольно принадлежала двору. Однако и этих средств часто не хватало. Поэтому расплачивались сначала с иностранными артистами и музыкантами, а затем уже вспоминали о своих, отечественных. Страдали от такой несправедливости даже такие крупные фигуры, как Сумароков. Его письмо к императрице Елизавете — крик души! Прочитруем из него небольшой отрывок: «Я десятый месяц по чину моему не получаю заслуженного моего жалованья от Штате-канторы, и как я, так и жена моя почти все уже свои вещи заложили, не имея, кроме жалованья, никакого дохода. Ибо я деревень не имею и должен жить только тем, что я своим чином и трудами имею, трудясь сколько сил моих сеть по стихотворству и театру. А в таких упражнениях не имею ни минуты подумать о своих домашних делах... Труды мои, всемогущественная Государыня, насколько мне известно, по стихотворству и драмам не отвечали от моего места в исполнении желаний, я сочинениями своими я российскому языку никакими бесовыми не принес...»

И все же постепенно театральная жизнь налаживалась. В 1743 году при Зимнем дворце по проекту Растрелли был заново отстроен Оперный дом. Это было довольно большое здание, вмещавшее до 1600 зрителей. Публика, допущенная к посещению придворных спектаклей, с удовольствием внимала французским



Джузеппе Сарти



Джованни Паизиелло

комедиям и чувствительным итальянским интермедиям. С конца 40-х годов в репертуаре прибавились русские пьесы. Их исполняли кадеты Шляхетного корпуса, актеры ярославской труппы Ф.Г. Волкова и придворные певчие.

Заметим, что с течением времени театральную публику составляли не одни аристократы. В театр стали допускать людей, не принадлежащих к дворянскому сословию. В придворном камер-фурьерском журнале находим запись: «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, всемилоостивейше указать изволила: в оперный дом свободный вход иметь во время трагедий, комедий и интермедий обоего пола знатному купечеству, только б одеты были не гнусно».

Особой любовью у аристократической публики пользовалась итальянская музыка. Правительство не скупилось, зазывая в Петербург европейских знаменитостей. В разное время в должности главных придворных капельмейстеров служили такие известные итальянские композиторы, как В. Манфредини, Д. Паизиелло, Д. Сарти, Б. Галуппи. Многие из них оставили в России талантливых учеников, так как в условия контракта обычно входила и педагогическая работа.

В середине 1735 года в Россию приехала труппа итальянских исполнителей, которую возглавлял Франческо Арайя, снискавший известность постановками оперных спектаклей у себя на родине.

Вряд ли опытный капельмейстер мог предугадать, что ему придется провести в далекой заснеженной России с небольшими перерывами почти четверть века и обрести здесь вторую родину. Иностранцы всегда кватало на петербургских сценах, однако далеко не все оставили столь заметный след в русской культуре, как Арайя.

Приехавшая труппа была небольшой, но достаточно сильной, чтобы играть оперные спектакли. Среди артистов — певец Мориски, primaдонны Пьянганиди, танцор Риншальди, художник Бон и другие прославленные итальянцы.

Арайя дебютировал на петербургской сцене оперой «Сила любви и ненависти», написанной им еще в Италии. Премьера состоялась 29 января 1736 года. С этой даты мы можем начинать историю оперы в России.

«Сила любви и ненависти» имела большой успех. Публике понравились оперные мелодии и сама постановка с пышными декорациями, которые очень подробно описал в труде «Известия о музыке в России» еще один знаменитый «русский иностранец» — академик Якоб фон Штелин. Мы не раз будем вспоминать добрым словом этого лиричного образованного немецкого ученого, умного, наблюдательного и трудолюбивого человека, прожившего в Петербурге много десятилетий. Он работал редактором «Санкт-Петербургских ведомостей», был воспитателем Петра III, членом Академии наук. С немецкой педантичностью Штелин фиксировал в своих «Известиях о музыке» все детали музыкального быта в столице, давал оценку новым музыкальным сочинениям, нередко весьма пророчливую.

Опера Арайя, представленная на суд петербургской публики, относилась к жанру так называемой серьезной оперы — оперы-сериа. Это был излюбленный жанр европейского музыкального классицизма, расцветавший во многих странах в первую половину XVIII века. Штелин доходячиво и старательно разъяснял эстетику серьезной оперы: «Опера называется действием, пением отправляемое. Она, кроме божов и кривых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто налицать не может, как пiamo высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира, и златые неки собственно и ней показывающиеся... Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводится в ней иногда счастливые пастухи и в удивительном наслаждении пастушки».

Дух парадных, пышных спектаклей царил и во всех последующих оперных постановках Арайя. По сведениям священника датского посольства, побывавшего в Петербурге в 1736 году, каждый оперный спектакль обходился казне в 10 000 рублей. По тем временам это была огромная сумма, равная приблизительно годовой подушной подати с 15 000 крестьянских дворов. Так что итальянское искусство требовало жертв и немалых.



Франческо Арайя

В те годы не вызывало сомнений, что если речь идет об опере, то имеется в виду опера итальянского маэстро. Русская опера казалась призрачной мечтой. Однако история художественной культуры иногда преподносит удивительные сюрпризы. В их числе — решение славного капельмейстера Арайи написать «русскую» оперу под названием «Цефал и Прокрис». Что предшествовало этому необычному решению?

Дело в том, что текст оперы, задуманной маэстро, принадлежал А.П.Сумарокову. Сюжет же был позаимствован Сумароковым из VII книги «Метаморфоз» римского поэта Овидия. Российский «пёснописец» трактовал его весьма вольно. Либретто, в отличие от традиции итальянской оперы, было написано стихами, к тому же — по-русски.

В истории любви двух героев — Цефала и его жены Прокрис — нет роковых страстей. Это скорее лирико-драматическое повествование, где герои по-русски искренни в проявлении чувств. Основную идею оперы выражают, пожалуй, такие строки:

*Прославляйся велеглазно,
Ты сердец любовных жар!*

Захаживался спектакль следующим почти философским «ре-
зюме»:

*Каждо любовь познала.
Пресладостна она;
Но как любовь та слезна,
Что и горечи дана!*

Идея русско-итальянской оперы показалаcя Араيه весьма заманчивой. Ведь императрица Елизавета, «шпесь Петрова», была очень чувствительна к признанию уважения «во всему русскому». Так образовался союз русской речи и итальянского *bel canto*. Правда, было одно немаловажное препятствие. Дело в том, что капельмейстер не знал ни слова по-русски. Однако выход быстро был найден. Либретто Сумарокова записали латинскими буквами с подстрочным итальянским переводом. Не будем слишком строги к несопадению некоторых русских слов и музыки, заметим только, что итальянский maestro явно старался быть на высоте своего (положения и многие эпизоды «Цефала» отмечены и мастерством, и вдохновением. Не случайно сам Сумароков так оценил творчество композитора:

*Араий изводит либитты и драме страсти
И облик с Проксимо Цефалова казисты
Так слышно, будто бы язык он русский таа
Ны, пача, будто сам из горчили стаяа.*

Оперу исполняли молодые русские певцы. Причем старшему из артистов было не более 14 лет! Это были певчие из известной капеллы Кирилла Разумовского — тогдашнего гетмана Украины, брата всемирного фаворита императрицы. Премьера вызвала восторги публики и прошла с большим успехом. Понравилась музыка Араих, но в особенности великолепное, высоко профессиональное пение солистов. Исполнительнице главной роли юной Елизавете Белогородской Сумароков посвятил проликовенные строки ма-
дригала:

*Во доверитесь Цефалова творца
Со страстны ты, моя, принула все сердца...
О Белогородка! прелестью ты играла,
И Прокрис подити в сей драме играла.*

Посещение оперных спектаклей для императрицы (а ведь именно представительницы прекрасного пола управляли Россией три четверти XVIII века!) было излюбленным времяпрепровождением. Церемониал музыкально-театральных развечений регламентировался специальным указом Сената «О назначении в императорском Оперном доме трех представлений в неделю, а именно, по средам — итальянских комедий, по вторникам и пятницам — «французских комедий». Манкирование театром практически исключалось — ведь можно было попасть под «высочайший гнев». Тогда — припой, Петербург! И это было бы по тем буровым временам отнюдь не самое строгое наказание. Так что великосветские забавы двора нередко обирчивались для верноподданных

довольно-таки дорогостоящей повинностью — ведь посещение театра для дамы, например, требовало соответствующего туалета.

Впрочем, основная масса населения Петербурга в то время в театр не ходила. Быть может, поэтому ленивый при дворе жанр оперы-сериа так и не акклиматизировался в российской культуре, в опера «Цирал и Прокрис» оказалась памятником аристократического цивилизованного быта.

Процесс становления живого национального музыкального языка интенсивно притягивал в другой жанр — в песню.

Песня, в отличие от оперы, была исконно русским музыкальным жанром. Много веков в культурной памяти народа сохранялись различные виды музыкального фольклора — песни хороводные и плясовые, исторические, плячи и свадебные. Хоровое многоголосие, долго запрещавшееся в духовной музыке, ярко и самобытно выразилось в народном песнии.

В то время русская песня была еще неизвестна в Европе. Но однажды крупный итальянский музыкант XVIII века Джузеппе Сартти услышал на Неве поющих гребцов. Он был поражен красотой и сложностью исполняемого ими многоголосия и долго не верил, что участники этого народного хора не знают нот.

Для русских аристократов народная музыка в то время была развлечением, не более. Пройдя она звучала в домах знатных вельмож наряду с «минувшими» и «англескими», кантатами и чувствительными ариями. Музыкальный быт той поры довольно подробно описывает замечательный писатель и естественный экспериментатор конца XVIII — начала XIX века Андрей Болотов, автор четырех томов мемуаров: «...Все, что хорошо жизнью было пользуется, тогда только заводилось, равно как входит в народ и тонкий вкус во всем. Самые нежные любови, тонко подкрепляемая нежными и любимыми и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первые пылки над молодыми людьми самые господские, и помянутых песенки было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девицами с языка были неслышаемы... Что касается до господ, то... музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно... К музыке присовокуплены были и давки со свончи песнями, а на смену им, наконец, сованы умещались петь давки, и так попеременно, то те, то другие утешали поправлявших господ до самого ужина».

«Я порядочных стихах сочиненные песенки» — это не что иное, как новый вид вокальной музыки — «книжная песня». Она обязана своим рождением классицистской поэзии. У истоков «книжной песни» стояли уже упомянутые нами поэты — Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков.

Музыка лучших любовно-лирических песен создавалась, как и музыка кантов, чаще всего на три голоса. Авторы ее в большинстве своем были анонимны. Порой это были сами поэты — ведь

существует же по сей день традиция «авторской песни»! Мелодии могли написать и музыканты-любители, с удовольствием фантазирующие незатейливые мотивы. Именно таких композиторов специально никто не обижал, и этом просто не было нужды. Ведь, по представлениям эпохи, все синтетические музыкальные жанры, будь то опера или песня, считались разновидностью *литературы*. Автором «книжной песни» называли поэта, а не музыканта не потому, что музыка была всегда плоха — просто о ней редко серьезно задумывались. Но случайно среди подобного рода песен середины века встречаются в изобилии безграмотные поделки, состоявшие из смеси оперных арий, духовных стихов и мидных танцев. Исполняли и слышали прежде всего поэзии!

«Книжная песня» была фактом культуры грамотной России, но не фактом музыкального искусства. Для того чтобы стать искусством, она должна была пережить этап любительства и воспринять в новом качестве — как профессиональная музыка.

Важной вехой на этом пути стал первый авторский сборник песен — «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложениями тонами на три голоса». Опубликовал эти песни в 1759 году знатный вельможа елизаветинского двора Г.Н.Теплов. Вот что сообщал в своих «Известиях» всезнающий Штелин: «...Появилось в печати собрание избрнейших русских арий и нежных песен в напевах и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и др. лучших русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григ. Анк. Теплов положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и дал очень мило напечатать при Академии наук в Петербурге». Далее Штелин дает о Теплове любопытную «справку»: «Этот искусный дилетант, которого жалуги и смышле возвысили постепенно до звания тайного советника и сенатора Российского государства, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии Новгородского епископа Феодосия и не только сам пел с хорошей итальянской манерой, но и играл очень хорошо на скрипке».

Сегодня словосочетание «искусный дилетант» звучит непонятно. Поэтому поясним, что в то время никто из дворян, занимавшихся художественным творчеством, не считал себя профессионалом — актером, художником, тем более — музыкантом. Занятие «искусством» считалось уделом «неблагородных». Аристократы предпочитали оставаться *amateur* (что означает в переводе с французского «любитель», «дилетант»), хотя работали профессионально. Так что дилетантизм в этот период отнюдь не примета слабого творческого потенциала. Во всяком случае песни сборника Теплова ницане отражают уровень профессионального бытового музицирования в середине столетия. В своих песнях Теплов стремился использовать самые разные направления музыкального искусства. Есть среди них «трогательные арии» в «галантном стиле» итальянской или французской музыки куртуазного



Титульный лист сборника Г.Теплова «Между делом безделье»

содержания. Есть и типичные канты, в которых порой мелькают интонации русских народных песен.

Тексты, отработанные композитором-любителем для своего первого опуса, были весьма разнообразны. Самое же значительное место занимали популярные стихотворения Сумарокова. Посвятил ли на сей раз поэт очередной мадригал автору музыки? Увы, нет пророка в своем отечестве! Взыскательный теоретик классицизма обрушился на композитора с самой едкой критикой в статье, опубликованной в журнале «Трудолюбивая пчела». Он обвинил Теплова в издании стихов «под непристойным титулом» (высокая поэзия — и вдруг «безделье!») и к тому же без разрешения автора. Трудно упрекнуть Сумарокова в том, что он «затормозил» дальнейшее развитие классицистской «книжной песни». Однако факт остается фактом — опыт Теплова не повторил более никто. Песни же сборника при всей пестроте их стилистики стали очень популярными. Они многократно переписывались в рукописные альбомы и перепечатывались в песенниках.

Вокальная камерная музыка XVIII века существовала под самыми разными названиями — «кант», «песня», «ария», «российская песня» и, наконец, «романс». Если внимательно проследить за эволюцией этих названий, то можно обнаружить движение от «прадедушки» канта к «российской песне», а от нее — к классическому романсу. После сборника Теплова прошло несколько десятков лет, в течение которых «книжная песня» постепенно превраща-

лась в жанр музыкальный. Ее следующая вершина — «русские песни», знакомство с которыми нам еще предстоит. Главу же о раннем русском классицизме завершил рассказом о явлении совершенно особом и неповторимом в истории искусства — роговой музыке, роговом оркестре, который подобно древним реликтовым животным умер вместе со своим видом. Мы никогда не услышим его божественное звучание и можем лишь мысленно представить эту необыкновенную музыку.

Рог как музыкальный инструмент известен давно. С незапамятных времен пилые рога животных использовали для подачи сигналов при охотничьих забавах. Однако идея создать из рогов оркестр наподобие симфонического является чисто русской. Она принадлежит одному из самых богатых вельмож елизаветинского двора С.К.Нарышкину. Именно он приказал искусному чешскому валторнисту Яну Марену усовершенствовать охотничий рог для исполнения современной инструментальной музыки. Марш сконструировал рога разной величины от 10 см до 2,25 м и собрал их вместе, получил единый «большой инструмент» с диапазоном в три октавы. (Для тех, кто не знает, как играют на роге, поясним, что этот инструмент может издавать лишь один звук.) Игра в роговом оркестре мало походила на современное исполнительство. Музыкант должен был вовремя издать «свой» единственный звук, а остальное время считать паузы. Во время концерта исполнители выстраивались в пять шеренг, при этом большие рога клали на специальные подставки. Постоянное напряжение и боязнь сбиться со счета были мало совместимы с творческим подъемом и эстетическим удовольствием музыкантов. Играть в роговом оркестре мог только человек, специально обученный и психологически подготовленный. Такими людьми в то время были крепостные музыканты. Они, «взятые часто в детском возрасте, почти всю жизнь играли каждый на определенном роге, превращаясь в живые «клавиши» гигантского исполнительского аппарата» — так пишет о судьбе рогового оркестранта музыковед К.А.Вертков¹. И все же роговые оркестры достигали замечательных художественных результатов. Обычно роговая музыка исполнялась во время гуляний, на охотничьих выездах, словом, на открытых пространствах. В ряде случаев музыкантам удавался самый трудный классический репертуар, в том числе симфонии Гайдна и Моцарта. Сегодня «невидимые миру слезы» исполнителей роговой музыки канули в вечность. Остались лишь старинные гравюры с изображением играющих музыкантов² да стихотворение М.В.Ломоносова, пораженного красотой «наслоральной» музыки:

*Что было чудности в охотничьих забавах,
Нарышкин умелит при наших берегах;*

¹ Вертков К.А. Русские роговые музыканты. — М.: Л., 1948. — С. 14.

² Единственная в мире полная коллекция рогов сохранилась до наших дней в Музее музыкальных инструментов Всероссийского института искусствознания в Санкт-Петербурге.

*Чужо и далеко летит твой рожок,
В том звуке нежная близость покоя*

Роговой оркестр был явлением глубоко национальным. Он воспринимался современниками как искусно изобретенный инструмент, предназначенный для звучания среди широкого и бескрайних российских пространств. Роговая музыка привлекала профессиональных композиторов необыкновенной красотой тембра. В 90-е годы роговые оркестры начинают играть все более значительную роль в русской оркестровой практике¹. Так, придворный капельмейстер, итальянский композитор Дж. Сартин охотно включал рога в симфонический оркестр, мастерски выстраивая колоссальные звуковые массы и добиваясь уникального звукового эффекта (например, в оратории «Тебе Бога хвалю»). Обращались к роговой музыке и русские композиторы — Д.Н.Кашин, А.Н.Титов, С.А.Деттареv, Е.И.Фомин, О.А.Козловский. Применение рогового оркестра в их сочинениях всегда обусловлено особым рода художественной задачей. Так, Е.И.Фомин подключает звучание рогов в кульминационных эпизодах своего известного сочинения — тригического мелодрамы «Орфей».

Искусство роговой музыки было недолговечным: слишком трудоемким был процесс организации оркестра, иной, слишком сложной для рогов становилась и музыка, вырвавшаяся из тисков классицизма. Последние роговые оркестры прекратили свое существование в 30-е годы XIX столетия. Но, конечно, и Пушкин, и Глинка, и многие другие петербуржцы, жившие в первые десятилетия XIX века, не раз могли слышать разношерстные по Неве звуки роговой музыки — удивительного памятника «всему Пришествию».

¹ См.: Ветлякина И.М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. — М., 1987. — С. 32.

В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО...



Не скот, не дерево, не раб,
но человек!

А.Н. Радищев

Сколь ни были прекрасны и впечатляющи достижения русской художественной культуры первой половины XVIII века, в них только *предугаданность* грядущего расцвета. Мировую славу русскому искусству принесли творения, созданные позднее, в последнюю треть столетия. Необычайная стремительность в восхождении к вершинам творчества поразительна! От десятилетия к десятилетию сокровищница национальной культуры пополнялась произведениями Левицкого и Боровиковского, Державина и Крылова, Березовского и Бортнянского, Баженова и Казакова. Кажется, что некая невидимая пружина давала толчок все новому и новому явлению шедевров. Однако за кажущейся легкостью этого взлета скрывалась напряженная, порой титаническая работа мыслителей русского Просвещения, которое взрастило необычное поколение писателей, художников, музыкантов. Это были люди, выросшие в крепостническом государстве и вместе с тем определяющие свои взаимоотношения с окружающим миром вне норм, принятых в том обществе.

Для русских просветителей характерны энциклопедические знания и высокое профессиональное мастерство в избранном виде творчества. Они могли и дома, и за границей держать себя на равных с западноевропейскими художниками. И наконец, российские просветители были одержимы благородной идеей публично пропагандировать свои взгляды на мир и человека в простой и доступной для широкого читателя форме. Вот почему многоликий мир искусства той эпохи раскрывается как бы сквозь призму «зеркального отражения» **слова** — истока и основы ярчайших художественных открытий.

История русского искусства и история русского Просвещения настолько тесно взаимосвязаны, что всякая попытка их разграничения достаточно условна. И все же попытаемся на время отрешиться от конкретных биографий творцов новой литературы, театра, архитектуры, музыки, живописи и вникнуть в суть собственно просветительской мысли. Иначе нам будет трудно понять ту необычную художественную картину мира «осмнадцатого столетия», в которой причудливо сошлись образы простых крестьян и

древнегреческих богов, благородных монархов и «Марсельезы», классическая строгость хоровой церковной песни и комические оперы с весьма фривольными сюжетами...

Но прежде чем начать разговор об искусстве Просвещения, нужно сделать несколько предварительных замечаний. Дело в том, что реставрация духовного бытия той далекой эпохи заранее обречена на неудачу, если не соблюсти некоторые условия. Прежде всего, в своих суждениях не стоит опираться на бытовавшие в начале XIX века представления о творениях жемчужины минувшего. Вспомним известные строки Пушкина из «Евгения Онегина»:

*Уют был в душевных орбитах
Старик, по старому густиний;
Отчеты только и даны,
Что вновь неслыхано свято.*

Что имел в виду поэт? Прежде всего факт весьма снисходительного отношения многопочтенного великосветского окружения Татьяны Лариной к уму и тонкости представителя «вска Разума». Атрибутика XVIII века воспринималась в пушкинскую пору, да и позднее, не более чем анахронизм, наподобие «старого напудренного парика», неожиданно извлеченного из бабушкиного сундука. Отголоски этого отношения породили миф об искусстве XVIII столетия как весьма далеком от совершенства. Не будем пивирать ошибок предшественников. И отнесемся с пониманием к утонченному выражению мыслей интеллектуалов-просветителей, к их высокому слуху, ныне почти совершенно исчезнувшего из нашего лексикона...

Есть и еще одно условие: «портрет» просветительской культуры невозможно создать, обойдя вниманием некий «автопортрет», который был «написан» самими просветителями. Мы имеем в виду произведения русской литературы и публицистики. Ибо Просвещение не существует без печатного слова. Литературный язык в то время считался самым верным мерилом просвещенности. Не случайно бесчисленные споры о нем, не случайно стремительное изменение русской разговорной и письменной лексики. В ней возникали новые понятия и обороты, позволявшие вести разговор публициста-писателя с ученым и образованным собеседником.

Идея великой морализирующей и воспитывающей миссии слова была в то время необычайно популярной. Рождено сложное сочетание «просвещенный читатель». Оно отражало одну из главных примет времени — веру в силу разума и знания. Разумным словом пытались лечить человеческие пороки и исправлять весьма несовершенные нравы.

Самым употребительным среди всех прочих новых понятий стало само слово «просвещение». Оно естественно вошло в разговорную речь как символ общественных преобразований и нового мироощущения. Просвещение означало прежде всего деятельность «для общественной пользы». Просвещение — это Академия наук, Московский университет, многочисленные издательства, успешно

удовлетворяющие потребности читающей публики в отечественной и зарубежной литературе.

Чем объясняется столь часто упоминаемое современниками понятие «просвещенный век»? Прежде всего, нескрываемым желанием отделить эпоху «мрачного средневековья» от эпохи «разума». Вспомните в слова известной оды А.Н.Радищева «Освещенное столетие»:

*О просвещенное столетие! радостным светлым даруешь
Наступ, возмужай и свет, шлем отшельникий ты им;
Мудрости светилея гонимые разрушишь, ты их плечи соидеи,
Царства почвабл ищешь, хил ищешь ищешь ищешь.*

Футурологически, как сегодня сказали бы, прогнозы той эпохи поражают своим оптимизмом. Будущее России представлялось прекрасным. «Уже мы видим подымлющиеся фабрики и мануфактуры... Всеобщая пружинка, кажется, приводит большую часть наших в новую деятельность и жизнь...», — писал просветитель Ф.В.Каржавин.

Русское Просвещение исповедовало общечеловеческие ценности: гражданственность, общественный долг, гуманизм, уважение к личности. Но главное — гражданскую способность разумно познать и переустроить мир по иной, более совершенной и нравственно оправданной модели. Отношение к новейшим западным теориям Вольтера и Руссо, Дидро и Монтескье было не как к данности, а как к поводу для размышлений. Большая часть российской читающей публики просветительские доктрины воспринимала охотно, не слишком на первых порах задумываясь о последствиях развития «критического разума». Аристократы темшили себя забавой «игрой ума», порой не подозревая, что под маской интеллектуальных споров скрываются опаснейшие для монархического государства идеи. Эти заблуждения развились лишь с трюмом Великой французской революции 1789 года.

Впрочем, далеко не все наши соотечественники были столь «беспечны». Вот достойный пример «охранительной» литературы XVIII века, порицающей тираноборческий пафос трагедии Я.Б.Княжнина «Валентин»:

*...Итак это, мой друг, здесь в России представлять?
Ты можешь черпнуть дух и мысль из чуждой?
Не лучше здесь толи как в Франции играть...
...здесь Русская страна.*

Автор этих строк некто Н.Е.Струйский — помещик, издатель, поэт — ныне совершенно забыт. Однако идея несовместимости духовных движений Франции и России, «своего» и «чужого», «Востока» и «Запада» оказалась воистину вечной. Жива она и по сей день...

И все же в XVIII столетии русская культура чувствовала себя достаточно уверенно в общеевропейском просветительском движении. Символом французской просветительской доктрины в рус-

ском обществе был провозвестник свободомыслия, гонимый сарказма и скандала, «ужас и мода властелин» Франсуа-Мари Аруэ, вошедший в историю под псевдонимом Вольтер.

Вольтер в России признавался как философ, беллетрист, поэт, но более всего как драматург, создавший свыше пятидесяти драматических сочинений — трагедий, стихотворных и прозаических комедий, драм, оперных либретто. «Вольтерова муза» оказалась притякательной для многочисленных его переводчиков. Впрочем, переводы далеко не всегда удовлетворяли высокому вкусу (хотя средний уровень переводов той эпохи был достаточно высок). Косвенным свидетельством тому является следующее замечательное четверостишие И.А. Крылова:

*Как Карамзин стал «Алциду»¹ переводить,
И с тех пор о том привычка,
Тогда Вольтер, войдя в моду, признался,
Что точно грешитам по смерти дарю воти.*

Эмоциональный фон «вольтерьянства» (или, как говорили раньше, «вольтеризма») надолго поселился в гостиницах Петербурга. Призывания Вольтера, с безжалостной прелестью разрушавшие прекраснотворные иллюзии о царстве справедливости в монархическом государстве, поражали россиян смелым радикализмом и антиклерикальностью. Они помогали глубже понять свои, российские, «доморощенные» пороки, разорвали критическое мышление и интеллигентизм дворянский молодежи. Вот почему «вольтеризм» вполне можно считать фактом российской культуры, неким единым привнесенным западноевропейского волюнтаризма.

Авторитет Вольтера складывался по мере роста русского просветительского самосознания. К тому же Екатерина II, стремясь (и не без успеха) создать в Европе иллюзию «просвещенного абсолютизма», неслучайно поддерживала «силы влияния великого мыслителя». В период с 1760 по 1780 год на русском языке был издан не один десяток вольтеровских сочинений. И все же истинной победой идей Вольтера в России не следует заблуждаться.

Самым серьезным аргументом в пользу сказанного является запрещение явил его сочинений по цензурным соображениям. Недоверие власть предержащих к «ферлейскому патриарху», как называли Вольтера, нарастало по мере усиления свободомыслия в русском обществе. Страх перед «развратными правилами» и «зловредными умствованиями» французских «буффонадчиков» привел к окончательному внесению Вольтера в «черный список» во времена правления Павла I.

В этой российской истории Вольтера, как в зеркале, отражается противоречивость развития отечественной культуры, мучительно пытающейся преодолеть несоответствие между «миром Теории» и «миром Практики». Резкое несоответствие высоких теоретических идеалов свободы, разума и справедливости и диктаторских устано-

¹ «Алциду» — произведение Вольтера.

вок крепостнического режима характеризует все стороны общественной жизни.

Штрихом к портрету эпохи является нивная мера в Реформу. Дело в том, что, начиная с реформаторской деятельности Петра I, дальнейшее государственное развитие России как бы означалось знаком не тех же реформ, но только не действительных, а... мнимых! Влияние личности Петра I оказалось настолько значительным, что его последователи все как один были подвержены искушению трактовать свою деятельность как реформаторскую. Однако во второй половине века государственные изменения были «заморожены», но правительство не гнушалось шумно декларировать реформы, заведомо невозможные. Ну как здесь не вспомнить изречение гоголевского городничего из бессмертного «Ревизора»: «Оно чем больше дожки, тем больше означает деятельности градуправителя». В этих словах скрыта не буква, но сам дух исповедуемых Екатериной II «общественных преобразований».

Впрочем, начало ее правления было многообещающим! Грандиозный маскарад в Москве по поводу коронации Екатерины назывался «Торжествующая Минерва». Коронационные празднества 1763 года, по традиции проводимые в старой столице, издавна запомнились современникам.

Москвичи ждали карнавала как необычного «заморского» театрального представления. И они не ошиблись. В течение трех дней улицы древнего города были заполнены разноцветными костюмами и масками, повсюду звучала музыка и раздавался смех. Самым важным моментом праздника было собственно карнавальное шествие, призванное показать «гнусность пороков и славу добродетели». Зрителей было много. Очевидец событий, уже известный нам Андрей Болотов, писал: «Стечение народа, желавшего мне видеть, было превеликое. Все те улицы (Бауманная, Мясницкая, Покровка. — *Д.Р.*), по которым шла оная процессия своего шествия, напичканы были бесчисленным множеством людей всякого рода»¹.

«Изобретение и распоряжение маскарада» принадлежало Федору Волкову. Основные стихотворные тексты сочинил А.П.Сумароков, писавшие же к привлечению написал поэт М.М.Херасков. В карнавадной пестрой толпе зрители узнавали «пороки» — Обман, Нежелание, Мздоимство, Праздность, Злословие. В конце шествия на колеснице возвышалась богиня мудрости Минерва, торжествующая свою победу над силами низменных человеческих страстей.

Так возвестила Екатерина II о наступлении «минерва века», который должен был длиться до 1796 года. Каким должен был стать этот век? В изданных теориях французских энциклопедистов, да и многих отечественных мыслителей, разумность и справедливость устройства общества определялись степенью просвещенности «философа

¹ Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. М.-Л., 1931. Т.2. С.234-235.

на троне», подающего пример добродетели своим подданным. Этот образ был необычайно популярен. В поэтической форме оттолкований теории запечатлен в знаменитой оде Г.Р.Державина «Велица»:

*Побой, Фатма! пастыряны:
Как тысто и криводеи жыто,
Как ухмыляю стрелыи омысто,
И счастливый на свете бысто?*

Идеален в оде и сам портрет «просвещенной государыни»:

*Едина ты явить не обидного,
Не пугать нас льстиво,
Душею тем гасишь палачи злобыто,
Лови нас не терпимыи омыто;
Присутствуй остождивляем притомы,
Как воды пави, льдей не донимы...*

Ныне каждому известно, насколько художественный образ не соответствовал действительному облику Екатерины II (который, кстати, она очень нравилась!). Ее правление было отмечено и кровавыми крестьянскими бунтами, и подавленным еще более опасного для самодержавной власти дворянского свободомыслия. Суд времени всегда нелицеприятен. Пророческими оказались слова великого Пушкина, который писал: «...Со временем истории оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиною кротости и терпимости, народ, угнетанный наместниками, казну, расхищаемую любовниками, покажет важные ошибки в ее политической экономии, ничтожность и законичность, патристическое филлярство в сношениях с философами ее стилиста — и тогда гласное обильное Вольтера не избавит ее славы памяти от проклятия России».

Внутренняя противоречивость русской культуры екатерининской эпохи порождена болезненной раздвоенностью общественного сознания. Казалось, вся жизнь резко разделилась на торжественные явления, общения, декларации (например, знаменитый екатерининский «Наказ») и повседневную действительность, в которой нет места показному либерализму. Игра в «просвещенного монарха» являлась самой сутью Екатерины II. Актерами в этой бесславной игре были то корифеи французского Просвещения, замороженные собственными утопическими теориями, то российские интеллигенты, обманутые прекрасноречивыми лозунгами.

Победа над общественным мнением Европы далась Екатерине удивительно легко — сказалась и ее образованность, и природная склонность к шпирте. Однако в России взять инициативу просветительства в свои руки ей никак не удавалось. Русская общественность не спешила возводить «просвещенной монархии» политический алтарь. Первое крупное поражение потерпела Екатерина от созданной ею же Комиссии по составлению нового Уложения. Депутаты комиссии оказались удивительно несогласными. Вместо того чтобы петь хвалу «торжествующей Минерве», они упорно вели

дискуссии о положении крепостного крестьянства, о необходимости коренных реформ во взаимоотношениях имущих и неимущих российских подданных. Ход работы Комиссии был тревожащ. Явное несоответствие желаемого и действительного сильно нервировало императрицу. Очередной попыткой выладеть ситуацию стала ее публицистическая деятельность в издаваемом ею журнале с легковесным названием «Всякая всячина». Именно с этой трибуны предполагала Екатерина управлять ходом просветительского движения. Ее уверенность в себе была столь велика, что в первом же номере «Всякой всячины» было напечатано высочайшее разрешение издавать в России сатирические журналы без всякой цензуры. Причем даже анонимно!

Этот политический «пируэт» открывал большие возможности для самой государыни, отныне контролирующей и решающей в своем журнале политическую литературу. Однако очевидно, что игномб Екатерины не был бы так силен, если бы в тот момент ей в голову пришла простая мысль: а вдруг найдетсЯ человек, способный вступить с ней в открытую полемику? И такой человек действительно обитался. Имя его вошло в историю — это Николай Иванович Новиков.

Деятельность Новикова знаменует собой расцвет русского Просвещения. Искрящийся талантом публикатор Новиков и журналы «Трутенъ», а затем «Живописец» были не просто смелым опытом на пути развития демократических идей. Не искал Новиков и «дешевой популярности», ибо цена его деятельности — сама жизнь¹. Им двигало высокое стремление к действительному, а не мнимому просвещению умов, возвышению личности, проповедь любви к своему ближнему вне зависимости от его социального состояния. С сатирическими зарисовок Новикова начинается в русской художественной культуре развитие *крестьянской темы*, традиция которой оказалась и глубокой, и плодотворной.

Первый в России независимый журнал «Трутенъ» оправдал надежды жаждущей знаний читающей публики: ведь надатель был действительно независим и от императорского джвря, и от цензуры. Знаменитый едкий эпиграф к журналу — «Они работают, а вы их труд ядите» — сразу привлек внимание современников. От него ждали сенсационных публикаций и не ошиблись. Страницы новиковских произведений полны искреннего сочувствия к униженному и бесправному существованию российского хирмилда-крестьянина. Отличье сострадание к бедности и бедствию простых людей становится «вечной темой» русского искусства и найдет свое наиболее яркое воплощение в творчестве Некрасова, Мухоморова, Толстого, Перова... На этом великозлитном фронте произведения Новикова не меркнули. Об образной силе и сатирическом дире просветителя можно судить хотя бы по такому характерному

¹ Н.И. Новиков был арестован в 1792 году. Провел в крепости 4 года. После смерти Екатерины II был освобожден и дожил свой век в имении, удаленном от столицы.

отрывку из «Живописца» — письму уездного дворянина к своему сыну Фаддею: «Куда ты был какой проказник смолоду! Как, бывало, примешься пороть людей, так пойдет крик и хлопанье, как будто за уловоье в застенке секут: таки, бывало, животики надорвем со смеха».

Далеко не все современники просветителя могли сравняться с ним в благородстве помыслов и здравом смысле. В качестве примера можно привести слова женщины не менее блистательного ума и образованности, будущего директора Петербургской Академии наук и президента Российской академии. Вы, конечно же, догадались, что речь идет о Е.Р.Дашковой. Так вот эта женщина, проводившая молодые годы в «обществе клавесина и библиотек», вполне откровенно записала в своем дневнике: «Когда низшие классы моих соотечественников будут просвещены, тогда они будут достойны смехоты».

Что ж, гуманизм культуры никогда не был нежной данностью. Его рождение требует подвизничества, а порой и мученичества. Прощая симпанизм в российском обществе начался — в этом заключается самое значительное достижение деятельности Новикова. Но это была лишь первая ступенька творческого восхождения русских просветителей к вершинам гуманизма XVIII века. Попробуем пройти этот путь дальше.

После крестьянской войны под предводительством Емельяна Пугачева (1773 — 1775 гг.) крестьянская тема неожиданно становится не только не опасной, но даже модной! Впрочем, облик крестьянина и искусство этого периода несма притворочки. Да и можно ли считать крестьянами тех идиллических напугов и пастушек, чьи нежные взоры напоминали о куртуазной любви рыцарских времен? Идеальные пейзажи высказывали чувства сентиментального умирения и ту «чувствительность», которая служила в представлениях современников аналогом добродетели. Пасторальная поэзия «идиллизировавшим» стилем длящая были приближать столь же прекрасные чувства. Вспомним хотя бы летние, чуть ироничные строки из Г.Р.Державина:

*Знаю ли яны, пасты, Тугеко!
Как в дурн вестной бымы
Напуги безумны россыли
Под сиреню напуги?..
Как сс лемтои златыми
Чем беме блескити,
Под лемчелени брелити
Груди нежне дышит?*

Однако далеко не все российские художники были склонны разделять весьма распространенное увлечение идиллической гармонией сельской жизни. В 70-е годы были написаны картины, где крестьянская жизнь изображалась не столько изящной или нраво-учительной, сколько достоверной

В этой связи достойно внимания творчество художника Миха-



М.Шибанов. Празднество свадебного договора

ила Шибанова (? — после 1789). История его жизни почти неизвестна, однако есть косвенные свидетельства о его крепостном состоянии у князя Г.А.Потемкина. В период «пугачевщины» художником была создана прекрасная работа — «Крестьянский обед». Эта жанровая сцена посвящена незамысловатому сюжету о буднях крестьянской семьи. В работе нет свойственной классицизму парадности. Образы крестьян поражают простотой и искренностью, чувствуется уважительное отношение художника к людям труда.

Два года спустя из-под кисти Шибанова вышло еще одно известное полотно, посвященное крестьянской теме, — «Празднество свадебного договора», или «Сговор». Сохранившиеся надписи художника указывают, что в работе изображены «суздальской провинции крестьяне». Мастер скрупулезно (почти как собиратель народного творчества) передает сценку свадебного обряда. Удивителен настрой картины! Глядя на нее, понимаешь трогательную человечность объединенных чувством дружелюбного взаимопонимания людей.

Чем был вызван интерес художника к жанровой живописи, не слишком-то почитавшейся в те времена? Не имея достоверных данных о его судьбе, вряд ли можно правильно ответить на этот



И.А.Ерменев. Нищие слепцы

вопрос. Очевидно одно: творчество Шибанова подтверждает тяготение российских художников к воплощению в искусстве простонародных образов, служащих одним из мощнейших источников самобытности молодой светской художественной культуры.

Особое место в русском изобразительном искусстве занимают «крестьянские сюжеты», запечатленные в акварелях Ивана Алексеевича Ерменева (1756 — после 1797). Этот художник обладал своеобразным трагическим талантом, во многом расхоронившимся с

эстетическими установками большинства современников. Факты его биографии изучены слабо. Известно, что родился он в семье конюха, учился же в Академии художеств в Петербурге, а затем в Париже. В 1789 году он сделал бесценную зарисовку «Ваняте Бастилии», причем «во время действия». Ренсе же создал целую серию рисунков, изображающих самое «дно» жизни российского крестьянства. Герои работ Ерменера — обедневший крепостной люд и нищие. Сохранившиеся акварели «Крестьянский обед» и «Нищие едят» впервые в истории отечественного искусства передают достаточно мрачные стороны жизни народной, само убожество нищеты, подавляющей в человеке его достоинство, чувства и эмоции.

Создание жизненно достоверного облика русского крестьянина становится проблемой отечественного театра. Первые попытки воплотить народную тему были сделаны в жанрах комедии и комической оперы.

Родоначальником жанра комедии в России принято считать А. Сумарокова. В полном соответствии с нравоучительностью «вскал Просвещения» он писал в «Эпистоле о стихотворстве»:

*Служителю комедии издевайся правде прав,
Смешить и возмозвать — прямой же устав.*

Сумароковым были сделаны первые, пока что весьма робкие попытки преодолеть условные традиции французского классицизма. В его комедиях герои получают русские имена — Чужихин, Хавроныя, в речь персонажей проникают обороты сочного народного говора.

«Почвенность» характеров комедийных героев в те времена определялась отнюдь не в психологическом, а, скорее, в бытовом плане. Так, известный писатель В.И. Лукин создал целую теорию о «инерлиженности» иностранцев по отношению к «нашим русским нравам». По этой его теории вполне достаточно было дать героям французских комедий русские имена да переместить само действие в Россию, чтобы произведение стало звучать «ино-русски». В таких на первый взгляд наивных рассуждениях был скрыт весьма здравый практический смысл. Перелажая иностранные комедии, Лукин успешно пополнял репертуар театров популярными комическими пьесами.

Лучшие комедии XVIII века несут в себе отпечаток обновления и какого-то просвещения, в них высмеивали над дикостью, ограниченностью и самодовольством российских самодуров, «мешан во дворянстве», доморожденных скотинных и простаковых. В бессмертном «Недоросле» Фонвизина современники получали долгожданную пищу для ума и сердца. О шумном успехе комедии можно прочитать в «Драматическом словаре», изданном в 1787 году: «...несравненно театр был наполнен и публика аллодировала пьесу метанием кошельков... Сия комедия, наполненная замысловатыми изречениями, множеством действующих лиц, где каждой в своем характере изречениями различается, заслужила внимание

от публики. Для сего и принята с отменным удовольствием от всех, и почесту на Санкт-Петербургских и Московском театрах была представляема».

Нельзя сказать, чтобы «Недоросль» был посвящен крестьянской теме. Однако все действие комедии разворачивается в дворянской усадьбе, существование которой обеспечивается крепостным трудом крестьянина. Расплывающееся влияние барской бездельной жизни — вот основная идея пьесы, нашедшей отклик в сердцах «просвещенного зрителя».

Крестьянская тема в ранней русской комедии имела в основном общегуманистический оттенок. Авторы пытались показать крестьянина как личность, со всеми ее достоинствами и недостатками. Впрочем, последние встречаются крайне редко, ибо крестьянство в комедиях обычно идеализировалось. Наибольшее распространение получили пьесы таких мастеров комедийного жанра, как М.И.Попов, А.О.Аблесимов, М.А.Матинский, Я.Б.Княжнин и И.А.Крылов.

В свои произведения авторы вводили пивзирки, но чаще всего — песни. С этой традиции и берет начало русская *комическая опера*.

Загляните в книгохранилища, где имеются издания пьес для театра XVIII века. Вы с удивлением обнаружите, что многие из этих произведений называются «опера». И при этом в текстах — ни единой нотной строчки! Давайте попытаемся разобраться в сей оторванной «странности» культуры «осемнадцатого» столетия.

Итак, речь пойдет об опере... без музыки? Смеем вас заверить, что музыка в комической опере была. Другое дело, что она порой не фиксировалась, ибо пелись куплеты и арии «на голоса» известных и любимых народных песен. Создателем же комической оперы считался прежде всего автор текста. Так возникли многочисленные курьезы, когда уже и наши дни авторами-композиторами стали называться писатели, не написавшие в своей жизни ни одной ноты.

Вообще же авторство оперной музыки той поры устанавливалось с большими трудностями. Для этого потребовались многолетние циркулярные исследования. Приведем такой пример. Много лет автором музыки одной из замечательных опер XVIII века «Санкт-Петербургский гостиный двор» считался создатель либретто, писатель Михаил Матинский. И только в последние годы в работах музыковеда Е.М.Цевашева было установлено, что создателем музыки следует все же признать известного русского композитора Василия Пашкевича, который был к тому же и дирижером, и скрипачом, и певцом.

Но вернемся к комической опере. Этот жанр был широко распространен и любим. Современница комедий Бонарше и Гольдони, комическая опера на Западе была рождена под влиянием вкусов третьего сословия. Ее простота и демократичность вызвали яростную ненависть приверженцев аристократической музыки.

Накал страстей этой полемики охватил многие европейские страны.

Родиной комической оперы была солнечная Италия. Здесь обрела свой вызывающий и дерзкий облик молодая опера-буффа¹. Попав в Париж, комическая опера стала причиной так называемой «войны буффов» — сторонников и противников комического музыкального театра. Ныне нам очень трудно представить, чтобы опера вызвала ярые политические страсти. Однако в то время искусство было ареной бурной политической борьбы. Вот как остроумно писал в взаимосвязи комической оперы и политики французский просветитель М. Л. д'Аламбер: «...дальновидные управители полагают, что все свободы между собою сливаются и все опасны: свободу музыки — свободу чувств предполагает, сия последняя — свободу мысли, свободу действия, а сие разрушение государства означает». И делает соответствующий вывод: «Следовательно, старую оперу сохранять нужно, если государство сохранить хочешь».

Однако остановить победное шествие комической оперы по сценам разных стран было уже невозможно. Апофеоз жанра в XVIII веке — гениальная «Свадьба Фигаро» великого Моцарта.

Какую же роль играла в этой мощной волне молодая русская комическая опера? Будем объективны: на блестящем фоне европейского музыкального театра, для которого работали такие талантливые мастера оперного жанра, как Перголези и Гретри, Галуппи и Пиччинини, Филлидор и Монсиньи, эта роль на первый взгляд мизантропна. Если же судить о значении русской комической оперы в развитии отечественной музыкальной культуры, то она огромна.

Возникшая в великой крестьянской стране, русская комическая опера глубоко по-своему отразила крестьянскую тему. В новом для русской культуры комедийном жанре развились элементы чувственности и красочной приключенности. Мы уже отметили «литературную» природу молодой музыкальной комедии. Текст сам по себе, конечно же, не мог создать национальный музыкальный язык. Для этого нужна была музыкальная основа, позволяющая воплотить в звуках речевые интонации персонажей. Такая основа оказалась найдена быстро — русская народная песня.

Комическая опера была бытовой по своему содержанию. Обычно ее фабула брала из повседневной жизни и имела, как говорили раньше, «достоинство подлинника». В операх действовали крепостные крестьяне, обиженные своими помещиками, злые и добрые дворяне, хитроумные мальчишки, нанятые и прекрасные девушки — словом, все те, кто составлял многоликое российское общество. Премьера первой комической оперы с явным «народным» названием «Анюта» состоялась в 1772 году. Автор

¹ Опера-буффа — разновидность комической оперы. Сложилась в 30-е годы XVIII века в Италии в творчестве Дж.Б.Перголези. Крупнейшие мастера этого жанра — В.Галуппи, Н.Пиччинини, Дж.Панцелли, Д.Чимарози.

либретто — известный литератор Михаил Попов дерзнул ввести в текст весьма многозначительные диалоги дворянина со своим батраком Филатом:

Барин. Пожить приличнейше
Тебе деревнейской, —
Крестьянин. Самовил любезнейше
Того же и с собой.
Да что? и помню то, что такое я слышал
Умелю за себя стоять, как и дворяне.

Музыка оперы до нас не дошла. Однако очевидно, что это были прежде всего «голоса» народных песен. Многие стихи оперы как бы заранее предназначены для той или иной песни. Например, так и слышатся танцевальные ритмы в следующих куплетах крестьянина Мирона:

*Борозды любит
Плють, есть, гулять и спить, —
И тем же и так работай,
Школы денным обучай.
Мушкет крутить, курчуса,
Постой и работай.
А после хмель забеси,
А денгиты давай.*

Законы комедийного жанра требовали счастливого конца, поэтому любая сложная интрига в операх заканчивалась тем, что порок был наказан, а добродетель торжествовала. Самой любимой музыкальной комедией XVIII века стала опера М.М.Соколовского на текст писателя А.О.Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сын» (1779 г.). «Мельник...» сохранял свою популярность на протяжении многих десятилетий. Это удивительное долголетие отмечено позднее Белинским, который писал: «Аблесимов написал прекрасный народный юмораль «Мельник» — произведение, столь любимое нашими добрыми дедами, еще и теперь не утратившее своего достоинства».

Сюжет «Мельника...» занимателен и прост. Персонажи пьесы давно знакомы зрителю — умный и хитроватый мельник Фаддей, наивная девушка Англа, вечно спорившая супружеская крестьянская пара — Анхуди и Фетинья, красный деревенский парень Филимон. Мельник — главное действующее лицо оперы — был действительно дураком. Он притворился веселым колдуном и совершенно заморочил голову простодушным своим спесивым. Впрочем, как бы уже, наверное, догадаться, все кончается веселой свадьбой Анюты и ее жениха Филимона.

Первым «коммизатуром» музыки оперы был сам автор либретто — Аблесимов. Поэт в соответствии с традицией писал свои тексты в расчете на определенные русские народные песни. Позднее же эти песни были обработаны скрипачом московского театра Соколовским, которого и считают создателем музыки. В мелодиях «Мельника» мы слышим широко распространенные и

по сей день народные напевы. Например, популярный монашеский Мельника «Кто умеет жить обманом» пелся «на голос» народной песни «Вниз по матушке по Волге».

Своего расцвета комическая опера достигла позднее, в творчестве композиторов-профессионалов Пащенко, Фичина и Бортиянского. Рассказ об их произведениях у нас еще впереди. Здесь же, завершая разговор о роли просветительского слова в развитии русского искусства, необходимо сказать немного об архитектуре той поры, хотя, как правило, именно с нее начинаются все истории искусств. Случайно ли это? Думается, нет! Ибо нет более зримого сбирательного выражения «лица» культуры, нежели та предметная среда, в которой протекает художественная деятельность человека. Визуальная пустыня современных российских городов, измолоченных безликими бетонными чудовищами, достовернее многих документов расскажет нашим потомкам о духовном опустошении сегодняшней культуры. Вот почему сопоставление архитектуры «века пылешнего» и веков минувших не имеет смысла — это разные, далекие друг от друга миры. И, пожалуй, самое печальное их различие заключается в зримой утере традиционного для России понимания зодчества как носителя «идеала прекрасного».

В русской архитектуре изначально, изпокои веков, культивировалось эстетическое начало. «Аргумент красоты», как явствует из старинной летописи, сыграл не последнюю роль в выборе православной веры князем Владимиром. Эстетическое отношение к вере побуждало русских людей ставить великолепные, сияющие позолотой куполов храмы на холмах Киева и Новгородца, Твери и Москвы. О влиянии христианства на развитие эстетических воззрений русских зодчих писали не раз, и нет нужды повторяться. Скажем только, что эпоха Просвещения органично восприняла эпп культу и непреходящая красота Санкт-Петербурга — весомое тому доказательство.

Архитектурный облик «северной Венсии» создавал во второй половине XVIII столетия то естественное экологическое и психологическое пространство, в котором органично сплетались в неразрывное целое различные элементы новой художественной культуры Просвещения — художественные образы в звуках, жестах, красках, линиях... Их единение создало неповторимый образ самого искусства той эпохи.

Архитектура — «застывшая музыка». Это распространенное выражение не следует понимать буквально. И все же параллели, рожденные в нашем воображении при сопоставлении зодчества и музыки XVIII века, удивительны! Творения Растрелли «звучат» словно пышные многоголосные партесные концерты, увлекая зрителя-слушателя неисчерпаемой фантазией и пластичной линией линий. Сооружения зодчих последующих поколений — Баженова и Старова, Казакова и Львова — перекликаются со строгими и стройными композициями музыкального классицизма Бортиянского и Фомина.



Предтеченская церковь. Архитектор Ю.М.Фельтен

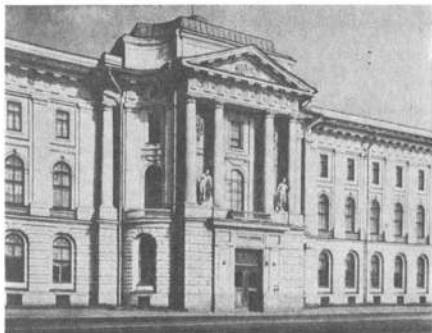
Переход от барокко к классицизму в архитектуре был не менее смелым и решительным, чем в музыке. Самые грандиозные сооружения русского барокко — Зимний дворец Растрелли и Никольский военно-морской собор Чевакинского — были завершены к 1762 году. И в этом же году был принят проект застройки совершенно иного рода — Большого Гостиного двора (архитектор

Ж.-Б. Валлен-Деламот). Облик этого здания не оставляет сомнения в том, что в российской архитектуре наступила пора классицистских исканий, свойственных культуре эпохи Просвещения.

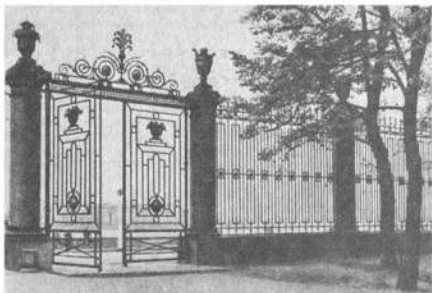
Подобно музыкальному искусству, архитектура способна опосредованно, порой иносказательно выражать те общественные идеи, которые утверждались в философии и эстетике, литературе и театре.

Однако, при всей условности выразительных средств, зодчество может воплотить наиболее общие, основные тенденции развития художественной культуры эпохи. Потому и в архитектурных сооружениях второй половины XVIII века мы находим отражение просветительских идей гуманизма, гражданственности и патриотизма.

Классицизм русской архитектуры опирался на общеевропейские представления об идеальных градостроительных формах, какими провозглашались формы античные. Однако это не означает, что отечественные зодчие не привнесли в свои творения национально окрашенные элементы. Так, например, российские архитекторы любили закругленные линии в планах и объемах, стремились найти живописное решение в общем облике здания. Античная строгость форм нередко сочетается у них с пейзажным парком, что придает всему архитектурному комплексу утончен-



Академия художеств. Архитекторы Ж.-Б. Валлен-Деламот и А.Ф. Кокорин



Ограда Летнего сада

ность и особую теплоту, подобную той, что несут с собой образы русской вокальной лирики.

Есть и еще одна примета времени, позволяющая судить о влиянии просветительской мысли на развитие архитектуры в стиле классицизма. Если во времена Растрелли мастера весь свой талант отдавали проектированию храмов и дворцов, то позднее потребности градостроительства существенно расширяются, и в последнюю треть «осмнадцатого» века в Санкт-Петербурге строятся жилые дома, театры, мосты, общественные административные здания, торговые ряды и, наконец, Академия наук (зодчий Д. Кваренги), Академия художеств. Проект последней принадлежит крупнейшим провозвестникам классицизма — французскому мастеру Ж.-Б. Валлен-Деламоту и русскому зодчему А. Ф. Кокоринову. Академия художеств заняла целый квартал Невской набережной. Ее внушительный облик, создаваемый соразмерным сочетанием целого и деталей, не подавляет своим величием, а скорее настраивает на серьезный и торжественный лад. Трудно представить лучшее решение для здания, в стенах которого многие десятилетия пестовались отечественные художественные таланты.

В эти же годы стремительно преобразаются набережные столы. Нева «оделася в гранит» серых, голубоватых и розовых тонов. С ее неторопливым «державным течением» гармонировали многочисленные мосты и мостики, «повисшие над водами». Дворцовая набережная — центр города — получила новое обрамление со стороны живописного Летнего сада. «Узор чугунный» этой

ограды (проект Ю.Фальтена и П.Егорова) поражает и сегодня единением свободного полета творческой фантазии со строгостью формы.

Наиболее глубокий след в развитии архитектуры той эпохи оставили три мастера — В.И.Баженов, И.Е.Старов и М.Ф.Казаков. Творчество последнего не связано с Санкт-Петербургом, он вошел в историю культуры России как создатель «казаковской Москвы». Однако Баженов и Старов внесли большой вклад в создание архитектурного облика северной столицы.

Величайший мастер русского классицизма — Василий Иванович Баженов (1738—1799) прожил сложную, наполненную трагическими событиями жизнь. Сын псаломщика одной из кремлевских церквей, он провел свое детство и юность среди сказочной великолепия кремлевских соборов. Попробовав свои силы в рисовании и живописи, Баженов избрал зодчество, которое стало делом его жизни, призванием и страстью. Первоначальные знания он получил от известного архитектора Д.В.Уткинского, а затем подающий надежды юноша был переведен для учебы в Петербургскую академию наук, которую окончил в 1758 году. Баженов всегда гордился тем, что одним из первых художников получил диплом отечественной академии, заложив начало будущей Академии художеств.

В дальнейшем талантливый молодой мастер получил возможность продолжить образование в качестве «пенссионера» в Италии, где приобрел известность и стал профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий. Однако возвращение на родину не принесло желанной удачи. Дерзновенность замыслов, независимый и смелый характер зодчего не нравились начальству. Не найдя применения своим способностям в Петербурге, Баженов покинул столицу и возвратился в Москву.

Самое удивительное детище Баженова — проект Кремлевского дворца в Москве (1767 — 1773). Европейски образованный, склонный флюидноски подходить к решению стоящих перед ним задач, Баженов проектировал его под непосредственным воздействием работы Комиссии по составлению нового Уложения. Архитектор стремился воплотить в своем проекте идею своеобразного государственного центра, некий русский вариант античного марширующего форума. В дворцовый комплекс, кроме императорской резиденции, должны были войти здания коллегий, арсенал, театр, площадь с трибунами для народных собраний, обрамляющие ансамбль Ивановской площади с ее соборами и колокольней Иоанна Великого.

Проект был утвержден Екатериной II, однако строительство вскоре было «заморожено». Незавершенным по прихоти императрицы остался и баженовский ансамбль подмосковной усадьбы Царицыно. Ныне мы можем только догадываться об истинных причинах монаршей немилости, а их было немало. Достаточно напомнить, что Баженов был всегда близок наиболее радикально

настроеным кругам российских просветителей, входив в московскую масонскую ложу, не скрывал своих республиканских убеждений.

После неудач, постигших его при воплощении в жизнь «монархиче-ских» замыслов, Баженов отдается полностью гражданским соору-жениям. Самым крупным его творением в Москве является Пашков дом, и поныне укрывающий центр нашей столицы. Для Петербурга же архитектор спроектировал лишь одно крупное сооружение — здание Михайловского (Инженерного) замка, работа над которым началась в 1792 году¹. Печальная судьба этого замка, окроплен-ного кровью императора Павла I. Впрочем, архитектор не дожид-ся этого трагического дня, скоропостижно скончавшись на по-ходе вика.

Переоценить вклад Баженова в русскую культуру невозможно. Он состоял как подлинный мастер-просветитель, деятельность которого не ограничивалась собственным творчеством. В числе его начатых попыток организовать художественную школу и кар-тинную галерею в Москве, привести реформы в Академии худо-жества, участие в опубликовании полного русского перевода Витру-вия, осуществленного Ф.В.Карлazziным, проект издания «Россий-ской архитектуры» и многое другое. Размах эти замыслы не соответствовал предоставленным ему возможностям, и его смелые проекты не были воплощены в жизнь, ибо архитектор в своей работе всегда зависит от «вездешного ислуха» власти и влияния.

Более уравновешенно и спокойно прошел свой жизненный путь младший современник Баженова Иван Егорович Старов (1745 — 1808). Он вместе с Баженовым приехал в молодости из Москвы в Петербург, окончил Академию художеств и вслед за Баженовым совершил пензионерскую поездку во Францию и в Италию. На этом словство их биографий кончается, ибо большин-ство проектов Старова были осуществлены.

Наиболее значительное творение Старова — Таврический двор-ец. Это громадная городская усадьба Г.А.Потемкина, получа-вшего за освоение Крыма титул Таврический. Созданный в тради-циях строгого зрелого классицизма, Таврический дворец предна-значался для торжественных праздничных приемов. Основу его композиции составляет зал-галерея, разделяющая весь комплекс интересом на две части. Со стороны парадного входа — это ряд помещений, примыкающих к восьмиугольному купольному залу. С противоположной же стороны открывается большой зимний сад.

Здание это многократно перестраивалось, и о его первоначаль-ной красоте можно судить разве только по плану. Впрочем, можно вспомнить и эмоциональные комментарии Г.Р.Державина, неоди-нократно бывавшего здесь: «Везде царствует лесня, и искусство спорит с прелестью природы. Плавает дух и удовольствиям».

¹ Возведение замка в 1797—1800 годах руководит Н.Ф.Бренна, внесший существенные изменения в проект.



Михайловский замок. Архитектор *В.И. Баженов*

Важной вехой развития художественной культуры в эпоху Просвещения явилось новое в соотношении архитектуры и скульптуры. Синтез этих искусств стал совершенно иным, нежели в первой половине века. Подчиненная, во многом декоративная роль пластического искусства сменилась равноправным содружеством муз, их художественным единством. Многочисленные рельефы и отдельные статуи органично дополняли творения зодчих. Памятники нередко служили организующим центром городского пространства. Гениальный «Медный всадник» — памятник Петру I работы французского мастера Э.-М. Фальконе — лишь один из блистательных примеров «включения» скульптуры в комплекс окружающей застройки.

Бессмертные творения эпохи Просвещения одухотворены своего рода «сверхидеями» — уйти от сложности надуманных, подделывающих восприятие форм к простоте и непосредственности, соизмеримой с человеком. В этом архитектура, быть может, полнее и определеннее, нежели другие искусства, отразила духовные устремления передовых людей той эпохи. Особый язык архитектуры позволил российским зодчим выразить наиболее сложные философские идеи, провозглашенные и проповедовавшиеся русскими просветителями.

А теперь добавим несколько «нотрихов» к портрету эпохи.

Благодаря бескорыстным рыцарям Просвещения в России постепенно складывается довольно широкий круг людей, уже не мыслящих свою жизнь вне чтения нелепой художественной литературы и публицистики, посещения театров и концертов, а нередко и вне художественного творчества. Многие любители печатались анонимно, пробую свои силы в жанрах комедии и комической оперы, лирической эпигимной поэзии и высокой оды. Листая петербургские «Ведомости», регулярно информирующие россиян о предстоящих концертах или спектаклях, достижениях науки и новых изданиях, убеждаешься, сколь глубоко развилась в наших соотечественниках тяга к философии, науке, искусству.

Исправлялись ли при этом нравы, как мечтались просветителям? В комедии М.Матвеевского «Санкт-Петербургский гостинный двор», написанной в одно время с «Недорослем», читаем следующие «откровения» подьячего Крючкова: «Был на нас гонитель Сумароков, да и тот не мог нас исправить... В комедию ходим только посмеяться. Например, сидит там какой-нибудь обирала, и в то время, хотя бы точно его ковары представлены, а он сидит, как правый, да туда же хохочет. Вить знает, что это не явная улика, комедиант не судья...»

Жив, жив Крючковей, хохочет и изгаляется, ерничает и ворует, порет крестьян и берет взятки! И все же не «крючкова» правила был и российский культуру. «Волшебная сила искусства» непременно делала жизнь общества глубже, разнообразнее, интереснее. Она символизировала обращение взором смертных к истинным ценностям бытия.

Просветительское движение охватывало разные пласты культуры. «Голос» народных песен был более выкрикивающим, как голос народа, который становился все слышнее. При всей многоликости эпохи в ней явственно выделяется стремление «оживить» этот голос, объяснить его сущность, эстетическую и нравственную ценность. Так зарождается русское музыкальное просвещение. Об этом — в следующей главе.

«ВЕК БЫЛ ПЕСЕН»



«Полезно знать нравы, обычаи и обряды древних чужеземных народов, но гораздо полезнее иметь сведения о своих прародителях».

Н.И. Новиков

Выражение «песня — душа народа» прочно вошло в наше сознание. Ныне как-то не задумываешься, откуда оно взялось и кем впервые было сказано. А родилась эта замечательная мысль в то самое время, про которое Г.Р.Державин сказал: «Век был песен».

Итак, эта глава посвящена песенному искусству последней трети XVIII столетия. Облик песни в российской действительности был необычайно многообразен, пестр и даже многоязычен. В быту причудливо переплелись песни «простонародные» и «книжные», русские и цыганские, крестьянские и городские, любительские и профессиональные, «русские» и завезенные с Запада. Современники Державина с одинаковым вдохновением пели и французскую модную арию, и «Во поле береза стояла», куплет из комической оперы и чувствительную элегию «Уже со тьмою ноши». Песня звучала со страниц литературных произведений и публиковалась в специальных сборниках «в удовольствие многих любителей».

Что ж, попытаемся разобраться в этом многоголосном песенном «хоре» и начнем путешествие в мир «массовой» музыки XVIII века с творчества одного из самых великих людей эпохи.

В истории искусства есть художники, о которых, кажется, уже все сказано. Один из них — Александр Николаевич Радищев. Но, по нашему глубокому убеждению, серьезный и глубокий мир большого художника всегда содержит немало неизвестного, скрытого и, возможно, в чем-то неожиданного. Поэтому каждое поколение вправе постигать этот мир как бы заново.

По сравнению с судьбами русской, как теперь говорят, творческой интеллигенции предшествующих эпох биография Радищева неординарна — учеба за границей, антиправительственная деятельность, ссылка на пугающую своими просторами Сибирь. Однако справедливость требует сказать, что вообще-то в XVIII веке он был не единственный с такой судьбой: к сорока годам Вольтер и Руссо тоже успели увидеть мир, побывав и в тюрьме, и в ссылке, правда не столь далекой. И все же жизнь Радищева, ее духовная насыщенность, интеллектуализм творчества составляли особую страницу истории культуры.

Не будем подробно останавливаться на хорошо известных произведениях Радищева и анализировать их. Выделим только одно из его наследия — музыкальное просветительство. Речь пойдет о жизни музыки, песни в текстах его произведений. Но прежде чем послушаться в «музыкальные эпизоды» из радищевских книг, вспомним редко упоминаемый факт его биографии. Дело в том, что писатель получил весьма хорошее музыкальное образование, причем учился игре на скрипке — наиболее трудном для любительского музицирования инструменте, освоение которого требует и тонкого слуха, и большого усердия. Об этом свидетельствует документ (счет расходов), хранящийся и поныне в Центральном государственном архиве древних актов в «Делах о пребывании в Лейпцигском университете А.Н.Радищева, Алексея Кутузова и других русских дворян, изучающих юриспруденцию».

Сам по себе факт обучения Радищева музыке был бы не столь важен (дворянское образование почти всегда предполагало любительское музицирование), не имея мы перед собой целую галерею музыкальных образов, «звучащих» на страницах известных его сочинений. Писатель был удивительно эмоционален в рассуждениях о воздействии искусства на человека: «Скажи, не жмет ли и тебя змий, когда ты видишь изваяние Лисоклея? Не увидает ли твое сердце, когдамотришь на Маврикия, занесшего ногу во гроб?.. Исследовал ли ты все, что в тебе проихождит, когда на позирнице видишь бессмертные произведения Вольтера, Расина, Шекспира, Метастазия, Мольера... Сумарокова?.. О чувствительность, о сладкое и колыхающее душу сияние! Тобой я блажен, тобой страдаю!»

Можно полностью согласиться с сыном писателя, П.А.Радищевым, утверждавшим, что отец «знал музыку». И не просто «знал», но пытался разобраться в достаточно сложных теоретических проблемах происхождения музыкального искусства, его влияния на «чувствующая» человека. Вряд ли найдешь в литературе XVIII века более глубокое философское рассуждение о природе музыки: «Человек равно преимуществует перед другими животными в чувствах зрения и слуха. Какое ухо ощущает многообразие звуков паче человеческого?.. Птица поет, излетая из гортани силой, но ощущает ли она, как человек, все страсти, которые при одном токми на земле удивен ощущать при размерном сопряжении звуков?.. Не птицы благопевие были учителя человека в музыке: ты было его собственное ухо, кияти испущенные перел друими животными в голове положение всякий звук, с мыслю сопряженный, несет прямо в душу».

Читая эти строки, представляешь себе кабинетного ученого, в спокойствии и тишине размышляющего над сутью искусства. Однако жизнь Радищева — «буктовника хуже Пугачева» — сложилась иначе. Для этого достаточно было писателю отправиться в свое последнее «вольное» путешествие — из Петербурга в Москву.

Многие незабываемые эпизоды этой необычайной поездки, запечатленные в бессмертной книге, подобны театральным сце-

нам, разворачивающимся под аккомпанемент музыки. То звучит заунывная протяжная лесня ямщика (глава «Сонфия»), то хриповатая «Во поле береза стояла» («Медное»), то скорбное причитание над раскрутом, которого различают со старухой-матерью и нескелый («Городня»), то духовидный стих об Алексее, Божьем человеке («Клино»). Песни вливаются в литературную ткань произведения, и вот уже кажется, что все «Путешествие» наполняется звуками народных песен. Их запись столь точна, что многие современные исследователи утверждают: Радихов, подобно многим своим современникам, собирал фольклор. Вот, например, одна из «музыкальных страниц»: «День стоял воскресный; деревенские девки в праздничных нарядах, стая кучки, пели песни... Фалатей говорит своему дядьке — «Остановимся послушать лесни; я знаю, что ты охотник до них, иногда слышал, пелась «Гире мне грешнику буца».

В народной музыке Радихов привнесла нравственная сила, которую он чувствовал и понимал гораздо глубже, чем большинство его соотечественников. Искренность и высота мыслей, заключенных в народном музыкальном творчестве, не оставляли места порокам «души свойствам» — злобности, лицемерию, ханжеству, лести. Но пусть о воздействии народной песни на душу человеческую скажет нам сам Радихов: «Как было во городе во Риме, там жил да был Евфимий князь...» Поющий сию народную песнь, называемую «Алексеем, Божьим человеком», был слепой старик, сидящий у ворот почтового двора, окруженный толпою, по большей части ребят и юношей. Сребровидная его лбана, замкнутые очи, вид спокойствия, в лице его зримого, заставляли взворающихся на песни предстать ему со благоговением. Невысказанный хотя его напев, но неминуемо изречения сопровождаемый, проносился в сердца его слушателей, лучше природе внемлющих, нежели взором на благоглазие улиц жителей Москвы и Петербурга внемлют куцарьскому напеву Габриэля, Маркеси или Тодки. Никто из предстоющих не остался без забытия внутри глубокого, когда клинский певец, дошед до разлуки своего ироя, едва прерывающимся ежеминутно гласом изрекал свое повествование. Место, на коем были его очи, исполнилось поступающих из чувствительной от бед души слез, и потоки оных пролились по ланитам воспевшего! О природа, koliko ты властительна! Взвизав на плачущего старца, жеммы выпрыдали; со уст юности сплетела сопутница ее, улыбка; на лице отрочества явилась робость, невозможный знак болезненного, но неизвестного чувствования; даже мужественный возраст, к жестокости привыкший, вид воспринял важности. «О! природа», — возопил я паки...

Сколько сладко неизвещательное чувствование скорби! Клино сердце оное обновляет и оного чувствительность. Я рыдал вслед за ямским собранием, и слезы мои были столь же для меня сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером...

Народная песня пробуждает у писателя чувства и мысли, страстность которых трогает и нас. Стороннее наблюдение и

созерцательность, как вибри, были совершенно ему чужды. Обращение к народной музыке не только художественно оправдано, но и подкреплено «чисто просветительскими» выводами.

Самую свою проникновенную «музыкальную прелесть» создал Александр Николаевич на первых страницах своего «Путешествия». Эти слова и попытке воспринимается как своеобразный музыкальный символ эпохи Просвещения: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, на обыкновенно заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти полны таковых песен сушь тону мягкого...». А дальше следует достаточно неожиданный вывод: «Из сем музыкальном расположении народного уха умей удерживать бредья приращения. В них найдешь образование души нашего народа». Пожалуй, никто из современников Радищева не сумел столь точно и образно раскрыть глубинную связь духовной культуры народа, выраженной в песне «мягкого тона» (на языке музыки означает «минорного»), с... формой государственного правления! В этих словах ясно слышится намек на республиканское (в терминологии просветителей XVIII века — «мягкое») правление. Итак, путь к познанию «образования души народа» велелся Радищеву достаточно ясно: через постижение народной песни искать истоки нравственности и духовности, возводить здание культуры.

Здесь стоит сказать и том, что культ естественности (а следовательно, нравственного) человека, не испорченного удовольствиями городской жизни, был свойствен многим европейским просветителям. Так, главный аспект этой теории Ж.-Ж. Руссо отрезал от всякой художественной деятельности, приходя к выводу о ее «вредности». Вольтер жестоко осмеял эстетство и жеманство рафинированной цивилизованности. Дидро заострил парадоксы несоответствия природы и искусства. Как видим, и Радищев противопоставил «худрявые напевы» Гибриалли, Маркеси и Тоди искренности и естественности народного пения. Одним словом, все эти очень умные и образованные люди чрезвычайно высоко ценили простоту фольклора.

В то время народная песня уже завоевала прочное место в русской культуре, имея приверженцев во всех слоях общества — от столичного и помещичьего дворянства до кулачешких и городских низов. Народные обычаи воспроизводились даже в условиях чуждой действительности сановитого Петербурга. Сохранились многочисленные свидетельства современников о гуляньях в домах знатных особ. В своих мемуарах И.М.Долгоруков описывает знаменитые танцы на даче богача А.С.Строганова: «Графу захотелось отойти свой сад для прогулки простому народу на нескрепных днях. Сначала ходили немногие; но скоро вошли во вкус, стали присаживать и в халатах. Кучки сделались толпами. Графъ радывался, что гулянья у него входят в моду... Потом приводить стали туда по три скрипки, среднего состояния гуляки прибавили помаленьку в

этой зале плясать сперва по-русски, по-цыгански...» Гуляние перед петербургским домом Л.А.Нарышкина продалил в своих стихах Г.Р.Державин:

*Какой восторг! Как все перемет!
Все ссорится, шумит и летит,
Все в улюлю стовой шумит,
Кричит, смеется, ест и пьет!*

Крестьянская песня в городе, попадая в новую культурную среду, не поглощалась ею, а как бы обретала новую «редакцию» в зависимости от того, где ее пели — в Петербурге, Москве, Рязани, Ярославле — да мало ли в России городов! К тому же, используя популярные текстовые и музыкальные обороты, способный городской люд мог создавать свои собственные «крестьянские» песни. Неслучайно молва приписывает ряд народных песен известной их исполнительнице М.Д.Нарышкиной, «Народную» песню «Высоко сокол летает» распел С.М.Митрофанов. Говаривали, что и сама императрица Елизавета сочиняла мелодии.

В 60 — 70-е годы XVIII века в России начинается лютый «фольклорный бум». Кажется, что большинство грамотных людей стремится записать народные напевы. Правда, отдельные записи встречались и в первую половину века, однако массовый интерес к фольклорным изысканиям пришелся на екатерининскую эпоху.

Конечно, не стоит спешить иллекый по поводу точности этих записей — ведь в те времена не было ни магнитофонов, ни техники многоканальной записи, применяемой сегодня для точной фиксации музыки. В XVIII веке песни записывались либо с голоса, либо по памяти. Вкусы же, да и сам музыкальный слух собирателей были весьма разными. Так, уже упоминавшийся нами поэт и просветитель М.И.Полков, собравший более тысячи народных напевов, утверждал, что «малая самая только часть старинных песен... заслуживает внимания просвещенного нынешнего века».

Отношение к песне как к ценному памятнику народной истории и культуры в то время еще не созрело. Никто из собирателей и не стремился бережно донести до потомков «широковатости» мелодий и текстов в первоизданном и неизменном виде. Скорее наоборот, авторы песенных сборников старались отредактировать песню, сделать ее удобной для любительского пения под аккомпанемент музыкальных инструментов. К тому же рассматривалась народная песня по традиции как жанр литературный, а не музыкальный, позволяющий сочетать «вещность и музыку». Поэтому не стоит удивляться, что первые собрания музыкального фольклора содержали лишь тексты песен без нот.

Изучением народного творчества занимались раньше некие прогрессивно мыслящие литераторы. Первой публикацией стало «Собрание разных песен» М.Д.Чулкова, которое вышло четырьмя книжками в 1770 — 1773 годах. Популярность сборника была столь велика, что спустя несколько лет Н.И.Новиков пересидел его, добавив к нему еще две части. В свой сборник Чулков включил



Титульный лист сборника Н.Львова и И.Прача
«Собрание народных русских песен с их голосами»

песни действительно самые разные. Здесь и образцы деревенского фольклора, и городские народные песни, и авторские, тексты которых принадлежат известным поэтам-песенникам. Чулкову не было свойственно стремление «олитературить» народный язык, и

все же он позволял себе исправлять «неудачные», на его взгляд, слова, иногда даже приписывать в песне то или иные строчки.

Сборник Чулкова положил начало традиции литературной филологии. Среди интереснейших публикаций той эпохи, рассчитанных не на специалистов, а на самый широкий круг читателей, назовем «Словарь русских сувериев», изданный все тем же Чулковым, сборник «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях», составленный В.А.Левшиным, «Описание славянского языческого баснословия», изданное М.И.Поповым, «Древнюю российскую Вивлиотику», опубликованную Н.И.Новиковым.

В значительной мере под влиянием литературных публикаций родился первый *книжный фольклорный сборник* — «Собрание простых русских песен с нотами». Автор издания придворный гуслист В.Ф.Трутовский ставил перед собой вполне достойную практическую цель, о чем и написал в «Предисловии»: «Уже издавна любители русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах; но никто еще по сие время не приняв на себя сего труда, чтоб их собрать, привести в некоторой порядок и подложить басовые ноты. И напоследок вознаморился 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». В сборнике было много и вполне популярных песен: «Чуть пониже было проща Саритона», «Вниз по матушке по Волге» и др.

Самый же заметный след в истории отечественной культуры оставило «Собрание народных русских песен с их голосами», изданное известным русским прощителем Н.А.Львовым в сотрудничестве с обрусевшим чешским композитором И.Прачем. Речь об этом сборнике пойдет далее, ибо история его создания открывает картину интересного сотрудничества литераторов, художников, музыкантов в так называемом кружке Львова. Здесь же скажем о другом, не менее популярном в русском музыкальном быту песенном жанре — бытовом романсе, «русской песне», как его тогда называли.

Романсовая лирика, основанная на «книжной поэзии», успешно конкурировала с народной песней. Сочиняли песни многие — и неопытные любители, и композиторы-профессионалы. Когда-то Б.В.Асафьев назвал русский бытовой романс XVIII века «тайнственным» и «полным загадок». Для этого есть все основания: далеко не всегда установлены авторы текстов, как, впрочем, и авторы музыки. О массовости же этого жанра можно судить по содержанию нотных хранилищ XVIII века, в которых ныне хранятся сотни старинных альбомов и тетрадей с записями лирических «чувствительных» романсов.

Назывались эти вокальные миннаторы, как мы знаем, по-разному — хангом, врией, псеией. Однако наиболее устойчивым

названием, начиная с 70-х годов, становится словосочетание «российская песня», что означало песню, созданную на основе русской поэзии. Расцвет жанра «российской песни» связан с творчеством двух замечательных русских музыкантов — Ф.М.Дубянского и О.А.Козловского.

Жизнь первого из них, дворянина Ф.М.Дубянского, оборвалась трагически: в 36 лет он утонул, купаясь в Неве. О его безвременной кончине скорбели многие, а поэт И.И.Дмитриев откликнулся эпитафией:

*Любимцы и враг остаются ле безвестным?
Дружески был доу — терпеливой прижизнью;
Ступать — дружба и любовь; жить — быть добрым, честным;
А теперь — буря жила в душем одиночества.*

Федор Михайлович Дубянский вошел в историю русского искусства как сочинитель... шести романсов. Однако разное количество созданных сочинений определяет талант автора? Шесть «российских песен» Дубянского с полным основанием можно отнести к вершинам развития этого жанра. Мелодии романсов полны очарования и мягкой эличности, пленяют простотой и доступностью исполнительских средств.

По ролю своего дарования Дубянский был романтиком, поэтому музыканта более всего привлекала поэзия «сердечных чувствований», выразительная sentimentalная лирика, поведающая о «жизни сердца». Его «российские песни» — это мир интимных переживаний, сочетающих изысканность и открытую эмоциональность. Искренности чувства и бытовой поэме и то время пенилась любителями, а в особенности любительницами, очень высоко. Можно представить, какую бурю эмоций вызвал в сердцах современников популярнейший романс Дубянского «Уж со твоею нош», в основу которого положено печальное стихотворение Н.В.Кавиниста «На смерть дочери»:

*Уж со твоею нош
Простерлась нишина,
Высидит на-за юмги
Печальная душа.
И зору твоею сирота
Петь скорбе, обывать дух.
Прииди грустить со мною,
Друг, печальный друг.*

Дубянский, как говорится, «прослулся знаменитым» после сочинения sentimentalного романса «Стоит сизый голубочек» на стихи И.И.Дмитриева:

*Стоит сизый голубочек;
Стоит он и день и нощ;
Милый мой дружок
Одишая надобно нощь.
Он уж боле не воркует
И пестышки не коллет;
Все поохает и поохает
И пестышки слезы завет.*

Польщенный поэт, словно предвидя знаменное долголетие своего детища, посвятил Дубинскому следующее стихотворение:

*Нашелъ учитель Орфей!
Скоть меня ты обождет!
Ты, смолчкомъ эта клядеи,
Голубка мне отыщется.*

*Бедный сизый Голубочек
Давно всели былъ забвемъ,
Нашъ друзей новыхъ веночек
Голубку былъ посвещенъ.*

*Вдругъ налетало эфиромъ,
Гля держаа оя, на тужаю,
Гласъ твой въ волшебной аэры —
И вострещеся Голубамъ!*

*Онъ исполнитъ и отыщется
Милой зритель в рукахъ;
Но жидиръ ее отыщется
И зыркнула по стружкамъ.*

*Я гляделъ и сомнѣвался,
Точно ли онъ передо мной!
Мне приснился оклепанъ
И милой Голубчикъ мой!*

«Сизого голубочка» много лет распевали и в пышных гостинных люран, и в небогатых квартирах городского служилого люва. Постепенно эта мягкая и выразительная мелодия стала жить самостоятельной жизнью — ее все чаще исполняли для немых новых лирических стихов.

О.А.Козловский по сравнению с Дубинским был гораздо более крупным музыкантом. «Творителем нового ряда романских песен» назвал его музыкальный издатель И.Д.Герстенберг. Творчество Козловского сыграло заметную роль в музыкальной жизни России последних десятилетий XVIII и начала XIX века. Он был автором музыки симфонической, театральной, камерной.

Поляк по национальности, Иосиф (по-русски — Осип) Антонович Козловский приехал в Россию совсем еще молодым человеком. Однако за его плечами была крепкая профессиональная школа — учеба в Варшаве, служба органистом Кафедрального собора. Россия стала для Козловского второй родиной, здесь композитору удалось полностью раскрыть свой талант. Не прошло бесследно участие в русско-турецкой войне, где он дослужился до чина премьер-майора. Громкую славу принес Козловскому полонез «Гром победы, раздавайся!». Помните, ведь именно эту популярную музыку напевал герой пушкинского «Дубровского» помещик Троекуров!

Козловский обладал особой чуткостью в восприятии бытовых интонаций русской музыки. Не случайно его первые «русские песни» сразу приобрели известность, а позднее слились с город-

ским фольклором. В XIX веке уже, наверное, никто не помнит, что популярная песня на стихи А.Ф. Мерзлякина «Среди долины ры-ных» распева на основе романа Козловского «Лети к моей любимой». Композитор писал романсы на стихи любимых и известных поэтов — Сумарокова и Пашева, Нелединского-Мелецкого и Державина.

Слушая музыку Козловского, отмечешь и несколько приторно-чуждую патетику, и порой излишнюю сентиментальность. Сегодня, по прошествии времени, мы можем сказать, что это были черты наступающего в русской музыке нового, романтического стиля, расцвет которого был еще впереди.

Чтобы картина «века песен» была полней, расскажем еще об одной очень знаменитой и известной в России песне — «Марсельезе», гимне Великой французской революции, создателем Руже де Лилем, «гением одной ночи», как назвал его Стефан Цвейг.

Вероятно, революционные события во Франции разными людьми переживались и оценивались по-разному. Однако сомнения в идеалах революции были чужды многим россиянам, воспитанным просветительской литературой. Так, известно, что на штурм Бастилии ходил В.В. Голицын. Семнадцатилетний предводитель старинного рода Строгановых — П.А. Строганов всеми увлекался якобинскими идеями и посещал Якобинский клуб. Архитектор Комиссаров, посланный Академией художеств на стажировку в Париж, вступил там в Национальную гвардию, а художник И.А. Ерменев, как нам уже известно, запечатлел взятие Бастилии «во время действия». Но это все было во Франции. А что же в Санкт-Петербурге?

Отголоски революционных событий быстро докатились и до российской столицы. Предпринимательские торговцы торговались сбы-вать все «французское» — книги, газеты, журналы, ноты. В лавке Родигера имелся в продаже даже журнал «Парижские революции», а в магазине у Гретьен Те можно было приобрести французские политические памфлеты. Притом спрос на французские новости повышался по мере изытия привидной информации из русских периодических изданий. «Революция французская была в своей пушай своей силе... я, как энтузиаст, пленялся софизмами гг. философов и нерасчужден был к их успехам», — писал в своем автобиографическом произведении «Капише моего сердца» И.М. Долгоруков.

«Марсельезой» же заинтересовался прежде всего... Екатерина II! Факт этот тем более поразителен, что, как утверждали многие, императрица была совершенно лицепа музыкального слуха и вообще равнодушна к музыке. Тем не менее вот ценное свидетельство С.Н. Глинки, которое он оставил в святих «Записках»: Екатерина II, прочитав о чудесном воздействии «Марша марсель-цы» на боевой дух миллионов французского войска, «приказала полному оркестру играть этот марш в Эрмитажном театре; чем более вслушивалась в эти звуки, тем более изменялось ее лицо:

глаза ее пылали, она была вне себя и вдруг, махнув рукой, вскричала: «Полно, полно!»

Реакция императрицы ясна и понятна: она была испугана. В чуждой мелодике песни она не могла не услышать некое грозное предупреждение, лишившее ее душевного равновесия.

Услышали этот «голос» и другие ее современники.

В Государственной публичной исторической библиотеке хранится ничем внешне не примечательный конволют № 5. Конволют представляет собой собранные кем-то из любителей музыки и переплетенные в единый альбом произведения различных композиторов. Судя по характеру собрания, все сочинения были предназначены для домашнего музицирования. Здесь, например, соседствуют три полонеза, посвященные С.Р.Дашковой, и несколько фортепианных пьес известного «аматора» П.Н.Енгельмана. Есть здесь и вариации на тему «Марсельезы», принадлежавшие перу скромного органиста Л.К.Шарпантье. Альбом был составлен в конце XVIII века. Об этом говорят водяные знаки на суперобложке. Цифры проступают четко — 1799.

Как оказалась «Марсельеза» в собрании любительской музыки? Вряд ли возможно точно ответить на этот вопрос. Ведь сохранилась же в библиотеке Петербургской консерватории целая коллекция «песен республики» — «Chansons sur la République», изданных в Париже в 1792 году. Коллекция дошла до нас, к сожалению, не в полном виде. Судя по номерам, песен было около 100. Сохранилось же лишь девять, в том числе: «Триумф Свободы», «Взятие Майнца», «Гимн французам», «Старый республиканец», «Песня республики», «Патристические куплеты», «Триумф Марата», «Песня санкюлотов». Интересный факт: песня «Взятие Майнца» содана «на голос» популярной «Марсельезы».

Можно предполагать, что все французские издания были завезены в Петербург кем-то из якобинствующих любителей музыки, так сказать, частным порядком. Но это не исключает гипотезы о покупке нот прямо в России, в какой-либо музыкальной лавке. Их владельцы, безусловно, чувствовали спрос на новую французскую музыку и пытались преодолеть цензурные препоны.

«Марсельеза» была издана российскими «сынами отечества» как живая, созвучная их взглядам песня, способная пробуждать в людях идеалы свободылюбия.

Одним из первых привез в Россию «Марсельезу» выдающийся просветитель-радикал Федор Васильевич Каржавин. В своем архиве он бережно хранил рукопись «Марсельезы», секционную из четкого и стихотворного текста на французском языке. А на обратной стороне нот было нечто совсем уж неожиданное — сатирическая эпитафия на «развратную Нимфу», весьма напоминающую Екатерину II.

Типично Ф.В.Каржавина долгие годы было почти совсем забыто. Объяснение этому есть. Дело в том, что Каржавин, исповедовавший антиимпериализм и «враждебные республиканские

идеи, предпочитал по соображениям безопасности издавать свои книги под псевдонимами. Вражками Богодар, Жокавини Божедар, Фдр Кржви, Русской Американец, Архитектуры Помощник, К...Ъ Ф...Ъ и др. Скрывая свое имя, Каржавин избежал участи Радищева и Шовикова, но не попал и в скрижали истории¹. Поэтому стоит хотя кратко рассказать о его необычной судьбе.

Сын ямщика, Каржавин получил блестящее европейское образование, окончив Парижский университет. Его эрудиция, знания в области философии и истории, медицины и физики, физиологии и архитектуры вызывали удивление и уважение современников. К тому же Каржавин знал четырнадцать языков!

Человек острого ума, наделенный чувством юмора, он сумел найти действенный, не имеющий аналогов в литературе XVIII века способ общения с широким кругом российских читателей, избежав при этом излишнего внимания цензоров. В каржавинских книгах, учебниках, статьях под видом шутки, аллегории, иронических предсказаний судьбы, описаний путешествий и приключений в экзотических странах «разумный» и «любопытный» читатель обнаруживал изложение смыслов общественных идей. Так, в безобидной «газетальной» книге «Новоявленный Ведун, повселяющий гадания духов» Каржавин напоминал своим соотечественникам о подвиге Александра Радищева. Предсказания об Отсутствующем явно намекают на заточенного в Илимском остроге писателя. На вопрос: «Что думает или делает теперь Отсутствующий?» — прошепшавший «подговоры» и «приговоры» «Ведун Ф.К.» отвечал: «Думает, как себя освободить; наскучило под властью жить», «Помышляет о каком-то отыщении за старую обиду», «Точисколько то же, что вы думаете, и делает: любопытствует об вас и нашел что-то в книжке, ей смеется». Необычная личность Каржавина даровала не только своей многогранностью, но и особой художественной одаренностью. В подвале Редкой книги Государственный библиотеки России сохранился «Альбом гравюр и рисунков Федора Каржавина», в котором собрана великолепная коллекция зарисовок как самого просветителя, так и близких его друзей — великого русского зодчего В.И.Баженова, художников И.И. Навгольма и И.А.Врменева. Здесь же обращает на себя внимание надпись, сделанная рукой Каржавина, из которой следует, что путь «от С.П.Бурга до Москвы» есть «Поход Александра Великого».

Завершим портрет просветителя уникальной в литературе XVIII века «Молитвой к Родине», содержащей не до конца расшифрованные, но символические намеки на сынов отчуждения, гордых своим предназначением и добрыми делами. Вот ее текст:

«Молитва к Родине»

О Ты, родина моя, радуйся! Ты исполнена благодатью; слова с тобою; благословенна Ты во всех странах Европских...

¹ Первая книга о Каржавине написана В.И.Рибинвичем (Василий Радисшеву... об В.Каржавине и его окружении. — М., 1986.)

Величайшая Россия! толликих героев рождающая, прими милостиво А.Б. ниже возвращается и недро твое после толликих странствований и пиданий дабы стать достоиными твоея доверенности, внигда измщи их в малом числе тех граждан которые, гордась торжеством добра, гордятся и тем, чтобы пребыть им в сокровенности: пока Ты сама не узриши их очами твоими. Аминь»¹.

Судьба была благосклонной к Каржавину. Ему довелось быть «виновником» двух событий эпохи — освободительной войны в Америке и Великой французской революции. Стоит ли удивляться, что Каржавин не только хранил «Марсельезу», но и пытался через близких ему издателей опубликовать ее.

С историей публикации и продажи «Марсельезы» в России связаны два издателя-иностранца — И.К.Шнор и И.Д.Гершенберг. Их роль в российской художественной культуре освещена весьма скупо, поэтому необходимо сказать о деятельности издателей несколько слов.

Имя Ивана (Иоганна) Шнора ныне почти забыто. Не замечтесовала его личность ни исследователей XVIII века, ни составителей современных справочников и энциклопедий. Реконструировать облик Шнора хотя бы в самых общих чертах помогает рукописный труд известного историка П.К.Симоны, из которого и узнаем, что Шнор «жил в лавку» в Санкт-Петербурге в 1780 году «на казенном издании», которая составляла «особое отделение при его типографии». И далее: «Вскоре после этого основал он типографию, а книжную торговлю передал приехавшему из Москвы Пашкееву».

При всей скудности сведений о жизни издателя есть в его биографии и известный факт: именно Шнор помог А.Н.Радищеву опубликовать «Путешествие из Петербурга в Москву» и хотел получить от писателя 50 или 100 экземпляров крамольной книги для продажи. Известно также, что в 1790 году Шнор привлекался по делу Радищева. На допросе уполномоченного «домашнего палача кроткой Екатерины» Шенниковского (так саркастически называл страшного начальника Тайной экспедиции Пущин) Шнор дал предельно скудные показания. Он утаил количество типографских литер, переданных им Радищеву, и, соответственно, количество экземпляров отпечатанной книги. В свете этих фактов биографии Шнора его искания вызывают особый интерес.

Шнору принадлежат публикации более 250 книг, тиражи которых до тех времен были огромны — от 1500 до 3000 экземпляров. Приследовая значительные цензурные трудности, он издает около 20 произведений Ф.Каржавина, «Утопию» Т.Мора, сочинения Г.Рейналя и Ф.Франклина, В.Баженова и Д.Фонвизина, пытается опубликовать запрещенную комедию «Ябеда» В.Капниста. В ряду музыкально-просветительских начинаний Шнора можно назвать издание труда И.Х.Гинрикса «Начало, успехи и нынешнее состоя-

¹ В тексте сохранены все авторские знаки препинания и орфография. См: Каржавин Ф.В. Вожаки, показывающий путь клучшему: разговор букв и речений французских. Во граде Св. Петра, изд. И.К.Шнора, 1794. С.188-189.

ние роговой музыки в России». «Изданием И.К.Ш. и Т.П.» (т.е. И.Шнора и Т.Полежаева) был издан также один из популярнейших в свое время песенных сборников, названий типичное для эпохи Просвещения обстоятельное название: «Новый российский Песенник, или Собрание песен любимых, кордовных, пастушских, плясовых, театральных, Цыганских, Малороссийских простонародных и в настоящую войну на поражение неприятелей и на разные другие случаи сочиненных». В сборник вошли такие любимые и широко распространенные в народе песни, как «Ах вы, сени, мои сени», «Не шуми, мати зеленая дубравушка», «Во саду ли, в огороде», «Вальс по улице метелица метет» и другие. Содержание сборника рисует красочную картину музыкального быта Петербурга, запечатлев факт превращения стихотворений известных поэтов — И.Дмитриева, Ю.Нелединского—Мелецкого, П.Карабанова в «народные песни».

Особый след оставил в русской культуре музыкально-просветительские деяния И.Шнора в сотрудничестве с И.Герстенбергом. Музыкант, издатель, всесторонне образованный человек, И.Герстенберг появился на горизонте музыкальной жизни Петербурга в конце 80-х годов, переехав сюда из Лейпцига. Неугомонная энергия и предпринимчивость тридцатилетнего издателя помогли ему быстро уловить интересы россиян и внести свою лепту в музыкальное просвещение (конечно, с пользой и для себя).

Уже в 1792 году Герстенберг основал одно из первых русских музыкальных издательств — «Герстенберг в товарищи», а с 1794 года, совместно со Шнором, начинает выпуск первых в России периодических музыкальных журналов и альманахов: «Карманная книжка для любителей музыки», «Магазин для распространения общепользных знаний и изобретений с присовокуплением модного журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот», «Санкт-Петербургский музыкальный магазин».

Издатель ориентировался на широкий круг читателей. Вместе с тем содержание альманахов глубже и шире, чем их «любительский» облик. Некоторые из материалов вполне достойны сравнения с европейскими работами того времени по теории и истории музыки. Впрочем, это соответствовало замыслу издателя — «создать теоретические о музыке сочинения». Обратим внимание хотя бы на квалифицированные составленные «Музыкальный словарь, содержащий в себе употребляемые в музыке слова и речения», первые в России очерки о творчестве Баха, Глюка, Гайдна, Моцарта, одну из первых научных статей по проблемам музыкальной фольклористики Н.А.Дильора «О происхождении русских песен». В журналах можно встретить и весьма острые критические замечания о событиях музыкальной жизни. Так, показательно характеристика исполнительского искусства итальянского виртуоза-скрипача Лолли, которую издатель считал «блестящей, но поверхностной».

И.Герстенберг оставил свой след и в русской фольклористике. Его сборник народных песен, опубликованный в сотрудничестве с

издателем Дитмаром, содержит 140 напевов, отобранных со вкусом и знанием дела.

А теперь вернемся к публикации Шнором и Герстенбергом «Марсельезы». Перед нами текст обыкновения, помещенного во «Втором дополнении к музыкальному каталогу И.Д. Герстенберга и комп.» в разделе «для пения»:

*Песня: Песнь над Мозелой Марш: Актинателлы
для клавира Лейби. — 1 р. 50 к.*

Актинателлы Лейби в другой форме — 75 к.

Марш: Лейби Марш: Лейби — 45 к.

Из каталога явствует, что песни продавались и 1795 году в музыкальном магазине на Большой Морской в доме Шарова № 122. Оказывается, что «впервые» на языке той эпохи означала подстановку нового текста.

Не следует думать, что подобного рода «безобидные» музыкальные увеселения не замечались бдительным оком цензуры. В конце XVIII века правительственные круги, опасаясь проникновения «вредных идей», стали контролировать издательскую деятельность более тщательно.

В архиве Тайной экспедиции обнаружены документы, объединенные названием «О вредных сочинениях, обращающихся к публике под видом музыкальных и прочих нот и о потреблении таковых». Материалы эти не оставляют сомнений в том, что «вредные сочинения» в музыке начинают беспокоить «Его Императорское Величество» (Павла I), который «повелеть соизволил самым секретным и осторожным образом разведать о таких сочинениях». Результатом «высочайшего повеления» были повальные обыски музыкальных лавок; все, что вызвало хоть малейшее подозрение, было безжалостно изъято. Один из дописов гласит: «В силу исполнения нашего высочайшего повеления являю честь препроводить к вам, Милостивый Государь, каталог к нотам с таковым изъяснением, что все находящиеся в оном подчеркнутые красными чернилами статьи суть рукописные, а прочие белочерков печатные». Далее цензор просит «для лучшего узнания и открытия истинны» возвратить каталог с отмеченными «сомнительными» сочинениями. Впрочем, грамотных цензоров в то время было мало и разбираться в обильной нотной продукции было нелегко.

А вот другое «дело» — «О наказании купцом и ссылке в Сибирь иностранцев Рейнфельда, Мерма и Бекера за политические преступления». Что же выяснялось ввиду осуждения? Как явствует из протоколов допросов, итальянец Бекер обвинялся в том, что «наполненную вредными и величество оскорбляющими выражениями песню на итальянский язык перевел... оригинальную собственную его рукою писанную свою песню был он в том уличен, также вымаранными его рукою разными местами той булгари доказываемо ему было, что его сочинение. Но он не хотел

признавались и даже на исповеди от сего отрекался». При этом он заявляет, что его принудили «списать какую-то французскую песню, а как он по-французски худо знает, то... ему диктовали одну от слова до слова, почему он содержания ее не помнит». Можно без труда догадаться, за какие французские песни были кнутом и ссылали в Сибирь.

В период реставрации Бурбонов «Марсельеза» была вне закона во всех европейских странах. Но могли ли не знать «Марсельезу» декабристы? Сохранились известные воспоминания декабристов И Якушкина, А. Котельева, Н. Лорера, Н. Басаргина, А. Беляева и других о том, как они пели эту вдохновляющую песню и в период подготовки восстания, и в тяжелое время ссылки.

Но возвратимся к русской народной музыке, которая не менее французских гимнов рождала у наших соотечественников чувства высокие и благородные, и завершим эту главу отрывком из «Предупреждения» к «Собранию русских народных песен с их головами» Н.А. Львова — И. Прача, опубликованному И.К. Шнорром в 1806 году в Петербурге: «Может быть, небесполезно будет сие Собрание и для самой философии, которая из народного пения старается заключить о народном характере. По минорным тонам большей части протяжных песен, которые, как выше замечено, составляют характеристическое русское пение, философия усмотрит, конечно, нежность, чувствительность русского народа и то расположение души к меланхолии, которое производит великих людей во всех родах... Заключение философов будет весьма выгодное для русского народа, а свидетельство истории подтвердит справедливость их мнения».

ТРИ РОВЕСНИКА



Высоку песнь и дерзновенну,
Неслыханну и не внушенну,
Я слабым смертным ныне пою:
Всяк преклони главу свою.

Г.Р. Державин

Полвека — срок большой или маленький? Если говорить о «веке» человеческой жизни, то, конечно же, большой. Если же речь идет о «веке» музыки, то это лишь краткий миг на пути ее многовекового развития. Тем важнее для нас отметить: всего несколько десятков лет потребовалось русской музыке эпохи Просвещения, чтобы совершить стремительный взлет к сочинениям Березовского, Фомина, Бортнянского и других замечательных мастеров. В последнюю треть XVIII столетия русские музыканты создали новую, самостоятельную профессиональную традицию, влившуюся в широкий поток европейской художественной культуры красочной и самобытной струей. Родилась русская композиторская школа.

Что такое «композиторская школа»? Начнем со слова «школа», которое в любом виде искусства, литературы, науки всегда означает единство основных взглядов, общность принципов и методов ее представителей.

В этом смысле можно говорить также об определенном творческом направлении. Нередко при этом ему дается и соответствующее название. Так, например, музыкантов, творивших в описываемую эпоху в Вене (Гайдна, Моцарта, позднее — Бетховена) с полным основанием объединили понятием «венская композиторская школа». Последуем же этой традиции и назовем русскую композиторскую школу эпохи Просвещения «петербургской» — ведь именно в столице на Неве расцвел талант самых ярких ее представителей.

Как всякое историческое явление, петербургская композиторская школа имеет своих основоположников. Ее становление освещено именами трех музыкантов-ровесников — Максима Созонтовича Березовского, Василия Алексеевича Пашкевича и Ивана Евстафьевича Хандошкина. Творческий облик каждого из этих композиторов глубоко индивидуален. Березовский открыл «новые миры» в области хоровой духовной музыки, Пашкевич тяготел к музыкальному театру, скрипач-виртуоз Хандошкин оставил заметный след в инструментальной музыке. При всем своеобразии



Большой дворец в Ораниенбауме. Архитектор Д. Фонтана.

дарований творческие установки музыкантов имеют много общего. Что именно? Попытаемся разобраться. Черты сходства начинаются с биографий.

Березовский, Хандошкин, Пашкевич, выходцы из народных «низов», обучались музыке с детских лет. Затем музыкальное исполнительство стало их профессией, придворной службой. Василий Пашкевич, обладая хорошим голосом, начал свою карьеру певчим в придворном хоре. Максим Березовский и Иван Хандошкин служили при дворе великого князя Петра Федоровича — будущего императора Петра III (мужа Екатерины II). Так что с юности композиторы приобретали богатый слуховой опыт в соответствии с вкусами двора. Впрочем, вкусы знати были разными. Так, например, двор будущего императора Петра III, расположенный в Ораниенбауме, славился своими концертами. Великий князь превыше всех мирских радостей ценил музицирование, отдаваясь ему со страстью подлинного меломана¹. Якоб фон Штелин так описывает великокняжеские музыкальные «забавы»: «Этот государь для времяпрепровождения научился у нескольких итальянцев играть на скрипке так, что мог играть в симфонии, ригурнели к итальянским ариям и т.д. А так как итальянцы, даже когда он фальшивил или перескакивал через трудное место, всегда прерывали его возгласами «браво, ваша светлость», то он думал, при своем

¹ Кстати, эпизод «музыкальных мучений» Екатерины от игры мужа на скрипке, красочно описанный в известном романе В. Пиккуля «Фаворит», не лишен исторических оснований.



восстановлен и заново отделан *В. В. Растрелли*

пронзительном ударе смычка, что он играет с такой же правильностью и красотой, какой требовал, действительно, его музыкальный вкус».

Ограниченные технические возможности князя-скрипача не мешали устраивать прекрасные концерты симфонической и камерной музыки. Тот же Штелин сообщает, что в ораниенбаумском дворце музыка звучала регулярно, публичные же концерты устраивались один раз в неделю и длились долго — с 4 до 9 часов вечера. Это ли не доказательство искренней любви к музицированию и исполнителей, и слушателей!

Репертуар таких вечеров представить нетрудно: сочинения модных итальянских, немецких, французских композиторов. Однако не спешите обвинить высокопоставленных законодателей музыкальных вкусов в низкопоклонстве перед иностранным. В середине XVIII века создатели русской симфонической или камерной музыки делали лишь первые шаги в музыкальном творчестве.

Представив себе звуковую картину из сочинений, исполняемых при дворе, не перестаешь удивляться, как в этом море европейской музыки могли вырасти самобытные российские таланты? Впрочем, рождение таланта — всегда тайна природы, культуры, самой жизни. Нам же важно определить те привычные национальные истоки, которые давали импульс творческому становлению петербургской школы. Иначе говоря, необходимо сказать несколько слов о преемственности русской музыки последней трети XVIII столетия.

Национальная самобытность произведений композиторов петербургской школы была основана на русских художественных традициях, корни которых уходят в глубину веков. Мы имеем в виду прежде всего два пласта отечественной музыкальной культуры — хорошую духовную музыку и народное музыкальное творчество. Именно эти традиции стали естественной опорой в поисках русскими композиторами своего голоса в многоголосии европейской музыки. И именно поэтому, осваивая «чужие жанры» — оперу, увертюру, сонату, они не утратили самобытного дара воплощать интонации народных песен, русскую речь, национальные характеры. Сближаясь с просветительскими течениями эпохи, петербургские музыканты внесли бесценный вклад в представление о народе как носителе эстетических и духовных ценностей.

Петербургская композиторская школа XVIII века была самой молодой среди художественных течений в других видах искусства. Поэтому в творчестве ее представителей, конечно же, заметно влияние таких корифеев западноевропейской музыки, как Глюк, Гайдн или Моцарт. Но это влияние не лишило творчество русских музыкантов ни национального своеобразия, ни особого обаяния юности, благодаря которому и сегодня сочинения мастеров петербургской школы воспринимаются с должным вниманием и удовольствием.

Рассказ об основоположниках петербургской композиторской школы мы начнем с Максима Созионовича Березовского.

Пожалуй, нет в истории русской музыки художника, чье имя было бы овеяно столь захватывающими романтическими легендами, как Максим Березовский. Перены прусских и мифотворчестве писатель XIX века Нестор Кукольник. Читатель найдет в его повести «Максим Березовский» и интригующие подробности интимной жизни музыканта в Италии, и спешу похищения княжны Таракановой, и, наконец, самоубийство композитора в возрасте чуть более тридцати лет. Мы не стали бы вспоминать это забытое сочинение середины прошлого столетия, если бы не исторический парадокс: художественный вымысел Кукольника с течением времени стал восприниматься как достоверная биография композитора. Впрочем, в XIX веке творчество Березовского почти не интересовало серьезных исследователей. Из сочинений композитора были изданы и исполнялись очень немногие. Большинство же рукописей хранилось невостребованными. Причиной столь прохладного отношения к музыке Березовского было решение синодальных святелей Синода, посчитавших его стиль не таким, «какой во всей справедливости мог бы в православном русском храме быть желательным». После октября 1917 года судьба творческого наследия композитора оказалась поистине трагичной: наиболее значительная часть его сочинений погибла в огне руковорного пожара, уничтожившего уникальный собрание рукописной дудьтовой музыки Придворной певческой капеллы.

Сегодня возродился интерес к музыке Березовского и, есте-

ственно, к его личности. О нем написаны монография, статьи, которые позволяют с большой степенью достоверности, посылку опираются на документы, воссоздать жизненный и творческий путь композитора, представить подлинный, а не вымышленный образ, хотя «Белых пятен» на карте его жизни по-прежнему немало¹. Так, например, до сих пор мы не можем точно назвать год рождения Березовского. Считается, что он появился на свет 16 октября 1745 года, хотя документов, которые бы подтверждали эту дату, нет. Местом рождения композитора принято считать город Глухов, который в то время был столицей Украины и резиденцией украинских гетьманов. Большинство биографов Березовского считают, что юный музыкант получил первоначальное образование в знаменитой Глуховской певческой школе, регулярно посещавшей и северную столицу голосистых украинцев певчих. Вполне возможно, что позднее Березовский учился в Киевской духовной академии, хотя опять-таки документально этот факт ныне подтвердить не удается.

Гипотезы, гипотезы... Их бесконечная череда не должна нас путать. Ведь путь к истине всегда непрост. Знание же о музыкантах XVIII века — одно из самых темных мест в истории русской культуры. Здесь истина устанавливается с трудом даже тогда, когда речь идет о гениальном мастере. Так и сведения о Березовском часто условны, предположительны, и это относится не только к украинскому наряду, но и ко всей дальнейшей его творческой биографии. Правда, петербургскую жизнь композитора можно очертить более определенно.

Первый из сохранившихся документов о Березовском дает сенсационные утверждать: композитор прибыл в Санкт-Петербург в 1758 году и был принят на службу к великому князю Петру Федоровичу (принцу Голштинскому). В роскошной книге будущего императора сохранилась следующая запись: «Петру Максиму Березовскому в определенное ему годовое жалованье по сто пятьдесят рублей: заслуженного им июня с 29 числа сего года жалования выдано денег двадцать пять рублей восемьдесят две копейки — 25 82». Вряд ли этот доход позволял молодому музыканту чувствовать себя материально независимым, хотя по тем временам жалование в сто пятьдесят рублей — отнюдь не нищеская сумма. Многие его коллеги-певчие получали гораздо меньше. И все же сравним: гонорар итальянских мастеров и примадонн тех лет составлял от 1000 до 4000 рублей. Так что, вероятно, первое время композитору приходилось быть весьма стесненным в расходах. Расчетливым же быть, как показало время, он так и не научился.

Придворная служба Березовского в те годы целиком связана с оркестром Ораниенбаумского театра. В 1755 году по распоряжению великого князя в дворцово-парковом ансамбле Ораниенбаума появилось

¹ См.: Рышарова М.Г. Композитор М. Березовский. — Л., 1982; Лещинев Е.М., Полехин А.В. М.С. Березовский // История русской музыки. М., 1985. Т. 3.

новое оружие — Оперный дом¹. Это было деревянное двухэтажное здание с мезонином, построенное специально для театральные представления. В состав оперной труппы придворного театра входили музыканты самых разных возрастов и национальностей. Ставили же в Оперном доме к исполнению новые произведения итальянских капельмейстеров, находившихся на службе при дворе. Ныне достоверно известно, что Березовский, обладавший хорошим голосом, был глывим мужиком зиктии в опере «Александр в Индии» уже известного нам мастера Ф.Араби и в опере молодого итальянского композитора Винченцо Манфредини «Узнанная Семирамида». Самые же верные свидетельства успехов молодого солиста — приписки его к числу певчих «итальянской компании» и соответствующее повышение заработка до 400 рублей в год.

Казалось бы, Березовский мог быть доволен судьбой. Он занимался музыкой, учился у первоклассных итальянских мастеров, не знал нужды. Личная жизнь складывалась также удачно: новая императрица Екатерина II весьма благосклонно отнеслась к его прошению о вступлении в брак с «ташквалной девицей» Францией Юбершер — католичкой пи шере н немкой по происхождению. Брак был разрешен без предварительных решений об этом церковными инстанциями (напомним, что для заключения брака между лицами разного вероисповедания требовалось в то время «доизволение» Петербургской духовной консистории). К тому же императрица пожаловала невесте подарок — платье из своего гардероба. Однако эти факты — лишь канва биографии Березовского. Именно в начале 60-х годов он начинает складываться как композитор, вступающий на тернистый путь творчества.

Спустя три года после свадьбы камер-фурьерский журнал (в котором записывалось все, что происходило при дворе) запечатлел следующее событие: 22 августа 1766 года в Янтарной комнате Царскосельского дворца «для пробы» (что означает «премьера») «был пел концерт, сочиненный музыкантом Березовским». Сегодня мы можем только пожаловаться тем немногим слушателям, которым удалось слышать хоровую музыку, созданную озарением расцвитающего таланта, покорившего сердца высочайших аристократов и преуспевавших итальянских музыкантов, в солнечном сиянии янтарного чуда.

Признание пришло к Березовскому рано. Об этом сохранилось авторитетное свидетельство Якова фон Штеллина, которое столь важно для понимания творчества композитора, что приведем его полностью: «...В большие праздники всегда, без исключения, — песни, хвалебные песни и другие тексты исполняются в форме настоящих церковных концертов, сочиненных как итальянскими придворными капельмейстерами, как то Манфредини, по-тенным Галутии, так и украинскими композиторами, прежде бывшими церковными певцами.

¹ Здание это не сохранилось. В 1824 году оно было перевезено в Петербург, в Летний сад (блио от: экипери).

Среди последних выдвинулся ныне остоящий придворным камерным музыкантом Мясиком Березовский, обладающий выдавшимися дарованиями, вкусом и искусством в композициях церковных прикладных изысканного стиля. И последнем он настолько следовал, что знает, как нужно счастливо сочетать огненную итальянскую мелодику с нежной греческой. В течение нескольких лет он сочинил для Придворной капеллы прекраснейшие церковные концерты с таким вкусом и такой выдающейся гармонизацией, что исполнение их вызвало восхищение знатоков и одобрение двора. Главнейшие из них написаны на библейские тексты, большую часть на псалмы Давида, как то: 1) «Господь возарися в лепоту облечися», 2) «Не отвержи мене во время старости», 3) «Хвалите Господа с небес», дальше английская хвалебная песнь, затем «Слава в вышних Богу» и «Тебе Бога хвалим». Кто не слышал сам, тот не может себе представить, насколько богата и помпозна такая церковная музыка в исполнении многочисленного, обученного, отборного хора. Свидетельство знаменитого Галуппи красноречивее всяких похвал...»¹

За этим бесценным для истории музыки сообщением кроется очень многое. Во-первых, мы узнаем, что за короткий срок Березовский не только постиг основы композиторской техники, но и стал подлинным мастером в области коронной музыки. Во-вторых, Штелин перечислил важнейшие сочинения Березовского, среди которых названо самое известное его творение — хоровой концерт «Не отвержи мене во время старости». Не менее важен и тот факт, что к этому времени Березовский был уже не рядовым композитором, а придворным капельмейстером, творчество которого высоко ценилось известными западноевропейскими композиторами. И наконец, чуткое ухо межуриста-меломана уловило некие особые черты музыкального мышления Березовского, поразившего современников искусным сочетанием итальянской мелодии и греческого пения. Что имел в виду первый историк русской музыки, восторгаясь этим новым стилем? Для понимания всей глубины нонатрестна химизации непонимая преддисторию развития жанра хорового концерта в России в середине XVII века.

Как уже было сказано, кульминация развития хорового партесного пения в России пришлась на петровскую эпоху. В 40-е и 50-е годы XVIII века этот жанр переживал явный упадок, причины которого достаточно серьезны. Именно в это время в Петербурге подвинулись высокообразованные иностранцы, прежде всего итальянские музыканты, принесшие с собой новый репертуар, сразу завоевавший российских слушателей. Плодотворного взаимодействия национальной хоровой традиции и новой зарубежной музыки в те годы не было. Скорее наоборот — профессиональное русское хоровое искусство оказалось изолированным от новой западной светской музыки. Это было следствием весьма жесткой политики

¹ Штелин Я. Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. — С. 39—48.

двора, о характере которой М. Штелин писал: «В целях сохранения старейшей русской церковной музыки она (императрица Елизавета Петровна. — Л. Р.) не очень охотно разрешала во вновь сочиненных церковных мотетах смешение с итальянским стилем, столь любимым ею в другой музыке». Вряд ли подобный запрет шел от самой Елизаветы. Скорее всего она испытывала определенное давление со стороны церковных властей, пекущихся о сохранении явно устаревших музыкальных догм.

С восшествием на престол Екатерины II (1762 г.), весьма равнодушной к церковному искусству и предпочитавшей оперу-буффа, русская хоровая музыка получила определенную свободу и стала развиваться в естественном для нее русле. Композиторы смогли активно изучать западноевропейскую музыку и, пользуясь полученными знаниями, обогатить и осовременнить средства музыкальной выразительности. Зарождающийся новый стиль хоровой музыки Штелин назвал «исправленным». У истоков этого стиля стоял Максим Березовский — признанный мастер нового хорового концерта.

Был ли молодой композитор счастлив в эти годы признания и безусловного творческого подъема? Был ли он удовлетворен тем общественным положением, которого достиг столь естественно и без видимых препятствий? Казалось бы, при отсутствии личных бумаг Березовского и свидетельства современников мы вряд ли сумеем ответить на эти вопросы. Но... сохранилась музыка! Она и сегодня звучит в полный голос и может многое рассказать о своем создателе.

Вершиной творческих исканий Березовского стал и поныне знаменитый концерт «Не отвержи мене во время старости», написанный, по некоторым данным, во второй половине 1760-х годов. (Хотя и по поводу этой даты у исследователей нет единого мнения.) Слушая эту музыку, хорошо представляешь ее автора — уверенность в своем предназначении мастера, опирающегося приемы самой современной для того времени композиторской техники и смело ищущего новые пути в творчестве.

В основу произведения положен текст 70-го псалма Давида из ветхозаветной «Псалтири». Здесь необходимо сослаться некоторые пояснения. По существующей традиции ветхозаветные псалмы было принято сочетать с новозаветными евангельскими службами. В результате каждый псалом занимал определенное место в системе головной церковной службы. 70-й псалом и, соответственно, музыка на этот текст были отнесены к Литургии, исполняемой в Великий пост, в последнюю перед Страстной неделю. Вдумавшись в смысл этих древних библейских строк: «Не отвергни меня во время старости; когда будет оскудевать сила моя, не оставь меня... Да постыждет и нечестнот враждующие против души моей; да покроютя стыдом и бесчестьем ищущие злобу мою».

Пафос этих слов — вне времени. В них заключается сокровенное желание человека закончить свой земной путь достойно, не

искушаясь мелочными происками врагов и не боясь смерти, ибо впереди жизнь вечная.

Патетика молитвы нашла свое совершенное воплощение в четырех частях концерта Березовского. Композитор создал монументальное по форме сочинение, где раскрывается многообразный духовный мир человека; оно поражает глубиной передаваемых чувств и эмоций. Главной особенностью концерта является монотематизм¹. Это означает, что главная тема, прозвучавшая столь выпукло в первых тактах произведения, становится интонационной основой всех прочих образов концерта. Здесь кроется исключительная сила воздействия произведения, заставляющего слушателя сосредоточиться на развитии генеральной мысли: «не отвержи мене...» Просьба-мольба, взывающая к Всевышнему, сменяется картинной преследований естия злобствующими недругами: «Пожените и кните его» (преследуйте и схватите его. — Д.Р.). Затем звучит новая тема — молитва надежды «Боже мой, не удалися». И наконец, наступает финал: «Да постыдится и исчезнут оклеветавшии душу мою» — гневный и смелый протест против сил зла и несправедливости. Яркая, кипиристая по характеру тема финала целиком выросла из первоначальной мелодии. Но она преобразилась в новый образ-символ. Это — символ неукротимости человеческого духа, его стойкости в вере и мужества перед лицом испытаний.

В 60-е годы композитор сочинял не только многочастные концерты. У него есть и Литургия, и отдельные обиходные хоровые сочинения. И все же самые зрелые черты индивидуальности Березовского присущи именно концертам, ибо этот жанр оказался наиболее близок его мощному дарованию. С созданием концерта «Не отвержи...» мастер достиг вершины совершенства, познал успех и славу. Однако творческие достижения не могли нте времени замесить... европейского музыкального образования — дипломов, регалий, званий, полученных за рубежом. Лишь европейское «я» могло открыть перед Березовским путь к соответствующей его таланту должности главного капельмейстера, традиционно занимаемой музыкантами-иностранцами.

Вот почему в апреле 1769 года лифляндскую границу пересек «курьером Максим Березовский», отправляющийся в Вену к полному министру князю Дмитрию Голицыну. Дальнейший его путь лежал в Италию.

Обучение молодых талантливых русских юношей в Европе за государственный счет было санкционировано еще Петром I. Екатерина II, стремясь продолжить его начинания, также не скупилась на выдачу зарубежных «пенсий». Если вспомнить, кто из известных деятелей русской науки и искусства екатерининской эпохи учился за границей, то список будет весьма внушительным: Радищев, Баженов, Дамстревский, Бортинский, Березовский, Фомин,

¹ *Монотематизм* — принцип построения музыкального произведения. В основе которого лежит интонационное родство музыкальных тем.

Мартос и многие другие. Места пребывания «пенсионеров» также были разными. Музыканты традиционно тянулись в солнечную Италию — кекку музыкальной культуры. Не был исключением и Березовский, который избрал местом своей стажировки знаменитую Болонскую филармоническую академию. Это заведение было одним из многих в Италии, однако престиж академии был необычайно высок. Звание болонского академика открывало ее выпускникам двери самых изысканных и богатых домов Европы, давало возможность претендовать на пост капельмейстера в любой европейской стране. Высокий статус академии был во многом связан с именем падре Джованни Баттиста Мартини, выдающегося музыканта-теоретика и педагога. Среди его учеников можно встретить такие блистательные европейские имена, как Глюк, Гретри, Моцарт, Мысливечек. Кстати, отец совсем еще юного Моцарта, Леопольд Моцарт, пожелал учить гениального сына именно в Болонье. Здесь и скрестились пути Березовского и Моцарта, волею судьбы ставших учениками знаменитого падре в одно и то же время.

Академия была не столько учебным, сколько квалификационным учреждением. Молодые музыканты со всей Европы стремились сюда за получением диплома академика. Экзамен на это звание проводился один раз в год — 30 августа утром и вечером в церкви Сан-Джованни. Звание на экзамене считалось необычайно трудным. Всем претендентам предлагалось решить весьма замысловатую полифоническую задачу в так называемом «строгом стиле». Падре Мартини был убежденным сторонником «старой школы». Он требовал от экзаменующихся прочных знаний в области старинной средневековой музыки, которая, по его мнению, «есть основание и фундамент всех стилей и всех различных родов музыки от начальной до наших дней...»

Березовский был полон сил, творческой энергии и не боялся трудных полифонических задач. Поэтому 15 марта 1771 года он подал на имя президента Болонской академии прошение следующего содержания: «Глубокоуважаемый сеньор президент и профессор музыки. Максим Березовский, прозванный Русский, желая быть принятым в качестве композитора и капельмейстера известнейшей филармонической Академии, просит сеньора президента и членов филармонической Академии допустить его к испытанию для принятия в Академию. Во благодарение Господа».

Экзамен состоялся в срок. Комиссия из 23 влиятельных музыкантов зафиксировала свое решение в специальном протоколе: «...Сеньор Максим Березовский представил свою работу, которая была рассмотрена членами комиссии и оценена и признана тайным голосованием положительной, и он был принят в число академиков композитора иностранца». Одновременно с Березовским держал экзамен будущий классик чешской музыки Иосиф Мысливечек. Оба славянских композитора получили высокую оценку — все болые шары.

После получения желанного диплома академик Березовский не

спешил в Россию. Он принял правильное решение — попытаться исполнить свои сочинения в Италии. Вот почему следы пребывания композитора за границей ведут сначала в Пизу, затем в Ливорно.

Исследователи небезосновательно предполагают, что последние два года итальянских странствий Березовский провел в окружении двора графа Алексея Орлова, который был к то время командующим российским флотом, базировавшимся в Ливорно¹. Обращает внимание на следующую заметку, помещенную в ливорнской газете «Новости света» от 27 февраля 1773 года: «Среди спектаклей, данных во время последнего карнавала, особенно примечательна опера с музыкой, сочиненной синьором Максимом Березовским, русским ковальмейстером, находящимся на службе Ее Императорского Величества императрицы всея Руси, которая соединяет живость и хороший вкус с владением музыкальной наукой». Как видно, новое произведение Березовского, а это была опера «Демонфонт», не осталась незамеченным, хотя из времени карнавальных празднеств вряд ли звучало много новой музыки самых известных композиторов.

Опера «Демонфонт» написана на либретто выдающегося драматурга XVIII века Пьетро Метастазео, который вошел в историю как автор 27 классических текстов для опер-серии. Почти все композиторы той эпохи испытывали влияние драматургии Метастазео и создавали оперы на основе его произведений. Среди них Гёццель, Галуппи, Микливичек, Паизиялло, Гайди, Глюк, Моцарт.

«Драма или музыки» «Демонфонт» отличается возвышенностью чувств и искусной интригой. Содержание пьесы составляет характерный для Метастазео конфликт чувств и долга; развитие которого приводит к счастливой развязке: фракийский царь Демонфонт избавляется от супружеских подозрений и обретает своего истинного наследника.

Сюжет Метастазео был в то время очень популярен в Италии, и Березовский мог слышать не одну оперу с аналогичным названием. Сегодня трудно судить о музыке этой оперы — ведь до нас дошли лишь четыре ее арии, чудом сохранившиеся в библиотеке Флорентийской консерватории. Однако даже эти фрагменты оперы свидетельствуют о том, что ливорнская газета вряд ли преувеличила ее успех. Музыка Березовского отличается утонченной и выразительной лиричностью, столь ценной итальянскими любителями оперного «высокого стиля». Созданием «Демонфонта» Березовский еще раз подтвердил уникальную способность «чувствовать жанр» музыки, будь то русский хоровой концерт или итальянская опера-серия. Его мастерство в области оперы не уступало мастерству лучших представителей оперного творчества Западной Европы. Заметим также, что после Арайи, написавшего оперу «Федра и Прокрис», в России пока не появилось сколько-нибудь выдающе-

¹ Русский флот находился в Италии, так как шла русско-турецкая война. Вполне вероятно, что именно граф Орлов оплачивал содержание Березовского, так как свою «пенсию» композитор получал лишь по приезде в Петербург.

гося оперного композитора. Так что «Демофонт» Березовского — это еще и *первая опера-серия*¹, написанная нашим симпатичнейшим.

Спустя три месяца после премьеры «Демофонта» Березовский возвратился на родину. Здесь нам предстоит сделать небольшое отступление от музыки и прокомментировать один из наиболее щепетильных эпизодов биографии композитора. Дело в том, что отъезд Березовского из Италии (как, впрочем, и многие другие факты его биографии) с течением времени все более окутывался очаровывавшей читателя легендой, повторявшейся в различных вариантах у авторов XIX да и XX века. Суть «кочующего» мифа в том, что возвращение в Россию связывалось с поиском княжны Таракановой, ради ложищения которой якобы была задумана премьера оперы «Демофонт»². Опровергать легенду ныне уже не имеет смысла — это давно сделано. Отметим лишь, что нашумевшая эпизодическая княжна произошла через два года после премьеры «Демофонта» — в феврале 1775 года. Березовский же в соответствии с документами, обнаруженными в архиве Коллегии внутренних дел, вернулся домой 19 октября 1773 года. Так что «итальянский» период композитора завершился хотя и более прозрачно, но зато достойно и без сомнительных походов.

Возвращение из чужих краев в Санкт-Петербург для русских «пенсионеров» всегда было необычайно волнующим событием. Многие из них, облеченные званиями и дипломами, вполне обоснованно рассчитывали на высокую должность у себя на родине. Впрочем, эти надежды далеко не всегда сбывались.

Что знаем мы сегодня о последних годах жизни Березовского? К сожалению, очень немного. Например, известно, что его жена «инициаторка» Франц Березовская была уволена из театра в апреле 1774 года. Известно также, что Березовскому была предоставлена должность капельмейстера Придворной капеллы с окладом 500 рублей в год. Жалованье вполне достойное, хотя денег все же не хватало, и композитор влез в долги. Быть может, Березовский продолжал втайне рассчитывать на более высокую должность первого капельмейстера: это место некоторых времь оставалось свободным. Однако время шло, а положение его не менялось.

Подспудно вызревала и творческая трагедия, вызванная «конфликтом с эпохой». Это, пожалуй, самый серьезный фактор жизни композитора, нарушивший его душевное равновесие. В чем причина конфликта? Прежде всего в неожиданно резкой смене эстетических вкусов российского общества в середине 70-х годов.

¹ Опера-серия, или серийная опера — жанр оперы для ансамбля, сложившийся в Италии в конце XVII — XVIII в. Фабри в такой опере разбивался в ретивых. Эмоциональные состояния героев воплощаются в виртуозных ариях и ансамблях. Опера-серия была распространена во многих европейских странах.

² Печальная история княжески — княжны Таракановой описана в исторической повести П.Мельникова (Андрея Печерского) и в одноименном романе Г. Данилевского.



Мраморный дворец. Архитектор *А. Ринальди*

Возьмем, к примеру, архитектуру, в которой пышное и помпезное барокко дворцов Растрелли в одночасье оказалось устаревшим и уступило место строгому классицизму А. Ринальди. Не менее важные перемены произошли и в музыке. У слушателей явно ослаб интерес к высоким жанрам — хоровому концерту, опере-сериа. После грандиозных торжеств 1775 года по поводу благополучного завершения войны с Турцией при дворе утверждается иной, праздничный и легкий стиль искусства, от которого требовали более развлекательности, нежели серьезности. Эти новые вкусы, очевидно, пришли в противоречие с творческой индивидуальностью Березовского.

Мог ли композитор по возвращении на родину писать оперную или инструментальную музыку? Судя по произведениям итальянского периода, безусловно, мог. Но сведений о таких сочинениях у нас нет. Вместе с тем исследователи полагают, что мастер вернулся «в круги своя» и продолжал творить хоровые концерты. Среди них называют такие образцы высочайшего профессионализма и вдохновения, как «Господь воцарися!», «В началех ты, Господи», «Да воскреснет Бог!». В этих концертах уже намечены черты перехода к новому, светскому мышлению, к классицизму, но окончательный шаг Березовский сделать не смог (или не пожелал). Этот путь достойно пройдет его младший современник — Дмитрий Бортнянский, о творчестве которого речь впереди.

Березовский ушел из жизни 24 марта 1777 года. Но даже смерть не спасла мастера от новой легенды: «Березовский — самоубийца». Для верующего (а композитор, безусловно, был глубоко верующим

человечком} нет более странного греха, чем самоубийство. Можно ли, не имея на то оснований, создавать подобного рода мифы? Вопрос звучит весьма риторически. Так давайте отбросим все вымыслы, концы насыщена беллетристическая, а порой и псевдонаучная литература, и обратимся к архивам.

Единственным документом до нас дошедшим, в котором сказано о смерти композитора, является записка, адресованная казначейю Дирекции императорских театров П. Лангу:

«Господину Лангу»

Композитор Максим Березовский умер сего месяца 24 дня: заслуженное им жалованье следовало б по сей день и выдать, но как по смерти его ничего не осталось и погresti тело нечем, то извольте, ваше высочайшее, выдать по 1-е число майя его жалованье придворному певчему Якову Тимченку, записав в расход с распискою.

Иван Елагин¹

Марта 25-ю дни 1777 г.»

Как видим, в этом документе нет ни слова о причине столь ранней кончины. Спустя же 26 лет после смерти композитора его первый биограф Е. Волховитилов (митрополит Евгений) неожиданно поведал, что Березовский, «злывший» сначала в «ипохондрики», а затем и «иричку и беснужество... зарезал сам себя». В последующих публикациях других авторов к «горячке» добавилось слово «белая», затем появились выражения типа «он искал утешения в вине» и т. д. Словом, мифотворчество не знало березов. Однако ни одна из публикаций не дает сколько-нибудь обоснованных данных для утверждения, что композитор наложил на себя руки. Суждения отдельных лиц могут быть ошибочными. История же не имеет права ошибаться. Сей вымысел оскорбителен для памяти гениального русского самородка, смерть которого скорее всего наступила именно от «горячки» простудного заболевания, унесвшего в XVIII веке десятки и более молодых жизней².

Трагическая смерть художника, находящегося в расцвете творческих сил, — всегда огромная потеря для национальной культуры, в которой вдруг образуется некий вакуум несбывшихся надежд. Впрочем, в истории искусства немало имен рано ушедших мастеров. Размышляя над судьбой композитора, невольно вспомнились известные пророческие лермонтовские строки:

*Я раньше начал, кончу рано.
Мой ум летнего соцветия.
Я думаю, как е береза
Надежд разбитых, груд лежит.*

¹ Иван Елагин — директор императорских театров.

² Заметим, что похитривши Гедерика чинашки и то жеими стилии не билив 2—3 рублей. Жалованье же Березовского за 4 месяца составляло 120 рублей. Это означает, что покровители композитора были торжественными и богатыми, соответствующими его социальному статусу.

Музыка Березовского пережила свое время, и сегодня мы наблюдаем ее второе рождение.

Биографии современников Березовского, останавливаясь свой след в истории музыкального искусства, до тривиальности схожи в одном: в них порой невозможно представить композитора как Личность. Реконструкция жизненного пути мастера-музыканта происходит чаще всего на основе чисто внешних, косвенных данных — сведений о светских развлечениях двора, оперных либретто, театральных афиш, скудных газетных объявлений и т.п. При этом документов, писем, мемуаров, позволяющих охарактеризовать композитора как человека, в архивах XVIII века почти нет. Объясняется это просто: индивидуальность художника, его личностные качества, столь важные для анализа творчества, в те времена не волновали слушателей. Ибо композитор, лишенный «промышленной эпохи», — это не только профессия, но и вполне определенная социальная роль «подушислуги», призванной украшать быт аристократии прелестью новых музыкальных сочинений. Потому, например, и не сохранились портреты (если они были) ни Березовского, ни его ровесника Пашкевича, о музыке которого мы собираемся рассуждать. Заметим только, что прижизненные слава и успех музыканта не спасали его сочинения от забвения после смерти. Так случилось и с наследием Василия Александровича Пашкевича — человека яркого ума и таланта, чья музыка позднее была почти полностью вычеркнута из истории русской культуры.

Впервые этот композитор оказался в поле зрения серьезных исследователей лишь во второй половине XX века. Здесь с благодарностью отметим подвижнический труд музыковедя Е.М. Леканова, возрождавшего забытые сочинения мастера и фактически вернувшего его в сонм великих основоположников петербургской композиторской школы.

О ранних годах жизни Пашкевича сведения и понятия чрезвычайно скудны. Ничего не известно о его родителях. Требуя времени и места рождения композитора, поскольку общепринятая совсем неточная дата — около 1742 года — документально не подтверждена. Даже отчество Пашкевича «Александрович» вызывает у некоторых исследователей вполне обоснованные сомнения. Если же принимать во внимание яркий характер дарования композитора, то остаются неясными и те обстоятельства, соединение которых решительным образом повлияло на его судьбу. Во всяком случае, чтобы к двадцати годам стать музыкантом-универсалом (и Пашкевич таковым был!), необходимо было с детства обращаться в музыкальной или театральной среде и получить хорошее образование. Сведений же об этом никаких нет.

Самая ранняя документально подтвержденная дата из биографии композитора — 1 сентября 1763 года. Именно в этот день, как следует из записи в архиве дирекции императорских театров, Пашкевич был зачислен в штат придворного оркестра. Придворная

служба композитора растянулась до конца жизни¹. Карьера эта была вполне успешной, что отражалось в жаловании. Так, в том же архиве хранится документ, из которого явствует, что 6 октября 1790 года «за разное сочинение музыки и труды сверх должности» Пашкевич получил одновременное вознаграждение 1600 рублей. Годом ранее он был удостоен чина коллежского асессора, который соответствовал армейскому званию майора. Правда, этот чин не давал потомственного дворянства, но все же свидетельствовал, что композитор не был забыт императрицей и пользовался ее благоволением.

Взглянувшем к более ранним биографическим данным, следует обратить внимание на еще один любопытный документ, сохранившийся в фонде Академии художеств. Это — «Дело об учителях пения Пашкевиче и Гандике». Из материалов дела следует, что в 1773 году Пашкевич был приглашен давать уроки пения учителям Академии. Качество его преподавания было весьма высоким. Во всяком случае, инспектор Сен-Мартен, вряд ли склонный к преувеличению заслуг учителей-музыкантов, так оценил деятельность Пашкевича: «Настоящим свидетельствую, что г-н Пашкевич, учитель пения, поныне хорошо исполнял свои обязанности и делал все возможное, дабы способствовать успехам учеников своих...».

Преподавание в Академии художеств для музыканта-профессионала — дело неблагодарное. Ведь среди учеников встречались и совершенно бездарные в музыкальном отношении художники, архитекторы и ваятели. Стоит ли удивляться, что композитор «выдержал» эту службу лишь 10 месяцев? Впоследствии Пашкевич постоянно имел учеников. Он добросовестно занимался и с «малолетними певчими» Придворной певческой капеллы, и с инструменталистами оркестра «бальной музыки». Однако после опыта работы в Академии художеств он более никогда не давал уроков любителям.

По очень немногим имеющимся в нашем распоряжении сведениям о жизни композитора трудно представить себе его истинный образ. Конечно, воображение не самый надежный способ постижения истории, и все же попробуем пофантазировать и увидеть мастера в тех «ролях», которые он играл на протяжении своей жизни, осмыслить его место в музыкальной культуре той эпохи. Нитью, Ариадной для движения в глубь некая являются для нас редкие упоминания имени мастера в архивах и, конечно же, его музыка, лучше всех документов характеризующая внутренний мир композитора.

Итак, самая первая «роль» Пашкевича — это придворный дирижер, руководитель оркестра, «капельмейстер бальной музыки». В его обязанности входила подготовка оркестрантов к

¹ Пашкевич был уволен со службы Павлом I с «одновременным вознаграждением», т. е. без постоянной пенсии. Через два месяца после этого композитор умер (9 марта 1797 года).

исполнению музыки, сопровождающей развлечения двора. Наиболее ответственное дело — аккомпанемент танцам на балах. Бат... Вечный праздник молодости и богатства. Блеск роскошных туалетов и сияние бриллиантов петербургских красавиц. Замечал ли кто в атмосфере этой шумной феерии мастерство скромного человека в черном кафтгане, уверенно зашагавшего нужным там, где пошлостью, мазуркам, вальсам? Так что эта, безусловно, почетная и денежная должность вряд ли приносила мастеру чувство профессионального удовлетворения.

Впрочем, его незаурядной натуре были уготованы и другие «роли» — скрипка, певка, педагога. Главное же дело жизни — музыкальный театр — центр притяжения творческих исканий, его основное предназначение, принесшее ему всероссийскую славу.

Успех композитора, сочиняющего оперы, всегда зависит не только от качества самого произведения, но и от возможностей театрального коллектива, осуществлявшего постановку. Оказавшись в первых рядах русских оперных сочинителей, Пашкевич, конечно же, был весьма зависим от хитросплетений придворной театральной жизни. Порой обстоятельства не были ему подвластны и приходилось растративать свой талант на «музыкализированные» слабые «сановные» либретто. И все же на определенном этапе жизненного пути Пашкевичу необычайно повезло. Он нашел «свою театр». Это был высокопрофессиональный коллектив Кнютпера — Дмитревского, который просуществовал с 1779 по 1783 год. Для этого публичного театра Пашкевич создал свои самые лучшие комические оперы. Здесь ему повезло сотрудничать с выдающимися драматургами своего времени — Я.Б.Княжениным и М.А.Матвеевым.

Первая опера «Несчастье от карты» была создана на текст Я.Б.Княженина. Русский драматург Яков Борисович Княженин (1742—1791) в то время был знаменит как автор трагедий, комедий, комических опер. В 1789 году он написал знаменитую тирано-борческую трагедию «Вадим Новгородский», которая привела в недоумение Екатерину II, крайне болезненно воспринимавшую волюнтаризм в свете событий, происходивших в то время в революционной Франции. Княженин попал в опалу и неожиданно умер. Народная молва приписывала его смерть стараниям палачей из Тайной канцелярии. Этого же мнения придерживался позднее А.С.Пушкин. Весь тираж «Вадима» по приказу императрицы в 1793 году был сожжен. Но вернемся к опере Пашкевича.

Премьера «Несчастья от карты» состоялась в Эрмитаже в 1779 году. Сюжет оперы настолько интересен, что его следует привести полностью. Помещик Фирюлин, помешанный на французских модах, решил купить дорогую парижскую карету. Однако карета стоит дорого, и для ее покупки Фирюлину предстоит продать в рекруты своего крепостного Лукьяна. Лукьян же любил крестьянскую девушку Анюту, и разлука с ней разрывает ему сердце. Дело уладили барский шут, старый приятель Лукьяна Афанасий. Он

научил Лукьяна обратиться к почешкику-галломану (т.е. поклоннику всего французского) на французском языке. Фирюшкин был потрясен, что его крестьяне оказались столь просвещенными людьми. Следует счастливый конец: Лукьян освобожден от рекрутчины и женится на Анюте.

Казалось бы, перед нами ничем не примечательный сюжет — типичная лирическая пастораль со счастливой развязкой. Однако уже в самой идее пьесы Княжнин тщательно запрограммировал реакцию зрителя, способного спросить самого себя: нормальна ли с точки зрения здравого смысла торговля людьми ради покупки кареты? И можно ли считать общество, где торгуют людьми, «просвещенным»? Иначе говоря, в либретто оперы был скрыт достаточно ясный антикрепостнический подтекст.

Музыка оперы еще усилила выразительность княжнинского сюжета. Композитору удалось передать искренность лирических переживаний главных героев — Лукьяна и Анюты в их ариях и ансамблях. Мастерство Пашкевича ярко проявилось в финале оперы, где очищенная развязка выглядит вполне естественной. В заключительной сцене влюбленные крестьяне произносят два заветных запомнившихся им французских слова — «мадм» и «миссес». Этого оказалось достаточно для раскрытия медалеккого и «жестокосердного» помещика. Так что опера заканчивается в почти водевильном ключе, как будто все показанное на сцене — шуточная безделушка, лишенная в жизни каких-либо оснований. Что же, золотой язык во все времена был верным лекарством от недремлющего ока цензуры.

Комическая опера, как мы уже говорили, — особый жанр. Это опера с диалогом, где вокальные номера перемежаются с разговорными действующих лиц. Композитор, пишущий комическую оперу, всегда стоит перед выбором: какие строки либретто положить на музыку, а какие сохранить для разговорных диалогов героев. Работая над текстом княжнинской комедии, Пашкевич проявил себя удивительно одаренным музыкальным драматургом. Ключевая антикрепостническая идея оперы воплощена им и нестандартно, и остроумно. Пашкевич набрал достаточно простой, но действенный принцип соотношения музыки и разговорных эпизодов.

Этот принцип основан на разграничении образных сфер оперы на два мира. В первом мире живут, любят, страдают естественные в проявлении своих чувств и поступках герои — крестьяне Лукьян, Анюта, Афанасий. Им композитор отдает свою музыку. Во втором мире царствуют праздность и барство, породнившиеся с бесприветной глупостью. Многие высказывания Фирюшкина или его жены напоминают расхожие анекдоты. Чего стоит, например, такой пассаж из речи госпожи Фирюшкиной: «...лаша деревня так близ ко от столицы, а никто здесь по-французски не умеет, а во Франции от столицы за сто верст все по-французски говорят». Своих «антигероев» Пашкевич лишил музыки, предоставив зрителям

возможность насладиться княжнинским остроумием в разговорных диалогах.

Премьера оперы прошла с огромным успехом. Просветительский пафос сюжета в соединении с талантливой музыкой сразу привлекли внимание современников, осознавших, что с оперой «Несчастье от кареты» родился национальный музыкальный театр¹. Особенно горячо встретили рождение русской оперы люди творческие. Так, писатель-просветитель М.И. Мухомов писал в одном из своих писем: «Мы забываемся здесь русскою оперою комическою. Вы не можете себе представить, с какою общию радостью принято у нас это рождение нового зрелища; седьмого числа сего месяца дана была в первый раз опера комическая «Несчастье от кареты», сочинения Якова Борисовича (Княжнина. *Л.Р.*). Господин Пашкович, сочинитель музыки, был сам действующим лицом в театре».

Шумный успех «Несчастья от кареты» окрылил композитора. Уже в следующем, 1780 году он поразил слушателей премьерой своей новой оперы «Скупой» — еще одним доказательством плодотворного сотрудничества с Княжниным.

Сюжет «Скупой» традиционен. В его основу положена фабула, десятки раз повторенная в пьесах европейских драматургов. Когда-то А.С. Пушкин метко назвал Княжнина «перемчивым». Действительно, драматург был мастером русификации распространенных европейских сюжетов. В его «Скупом» очевидна близость с одноименной комедией Мольера. Вместе с тем герои Княжнина целиком вписаны в живую российскую действительность. Например, главный мольеровский персонаж Гарпогон полон злобшей значительности. У Княжнина же влияние действующее лицо Скрагин просто человек ограниченный, мелочный, скупилком. Так, Скрагин носит только чужую одежду, которая отдана в залог заложивший ему клиентам. Когда же выдает ассекля, то просит посетителя в расписках не ставить «точек и запятых: в них много толку нет, кроме что много чернил да бумаги выходит».

Комедия Княжнина, имеющая в основе сюжета жизненную правду, — бытовую и психологическую, отработана по строгим канонам эстетики классицизма. В ней соблюдены три единства — единство времени, места и действия; герои оперы объединены в типичные для классицистского театра группы: Скрагин (ростовщик, опекун красавицы Любимы), благородные господа Любима и Милова, влюбленные друг в друга. плутоватые слуги Марфа и Прохаз.

На первый взгляд «Скупой» — более традиционное произведение, чем «Несчастье от кареты». Однако титон пьесы воплощали композитора на создание арчайших музыкальных образов. Его музыка помогает полнее раскрыть всю глубину и многогранность

¹ Напомним, что в том же году в Москве была поставлена комическая опера М.М.Скобеловского по текст А.О.Должанова «Меланки. комедия, обманщик и сирота».

людских характеров и служит благородной цели «исправления» вечных пороков.

Главное действующее лицо оперы — Скрыгин поражает своим нравственным уроном. Он смешан, страшен и жалок одновременно. Скрыгин внутренне презирает и ненавидит не только других, но самого себя. Он глубоко несчастен... Передать такое смешение чувств и отрицательных нравственных ориентиров герки — весьма сложная задача для любого искусственного композитора. Пашкевич оказался на высоте своего мастерства — образ Скрыгина можно считать одной из вершин оперного искусства XVIII века. Особенно хорош его яркий и страстный монолог-речитатив. Музыка монолога вскоре стала самым популярным отрывком оперы и даже получила высокую оценку в издании в Москве «Драматическом словаре...»: «Монолог оной... будучи расположен речитативом, приносит отличную честь сочинителю».

Но лучшим сочинением Пашкевича по праву считается опера «Санкт-Петербургский гостинный двор» (другое название «Как поживешь, так и проживешь». Впрочем, у публики эта опера получила более краткое «имя» — «Гостинный двор»). Опера создана на основе замечательного литературного произведения — комедии М.А.Матинского. Премьера первой редакции оперы состоялась в 1782 году. Музыка этого варианта не сохранилась. Быть может, поэтому в истории искусства XVIII века возникла уже упомянутая нами легенда: автором музыки «Гостинного двора» признавался «композитор Матинский». Этот «кошачий» и поныне в нашей литературе миф удалось развеять Е.М.Левашеву, скрупулезно проследившему историю создания обеих редакций оперы и издавшему ее полную партитуру. В связи с этим скажем несколько слов о человеке, чья роль в рождении «Гостинного двора» оказалась столь необычной.

Михаил Алексеевич Матинский был крепостным графа Ягужинского (отпущенную от крепостного состояния он получил в 1785 году). Граф, почувствовав в молодом человеке необычайные и разносторонние способности, дал ему хорошее образование. Позднее Матинский прославился как талантливый математик, создавший труд «Начальные книги геометрии». Чрезвычайно плодотворной была его деятельность в качестве преподавателя Пажеского корпуса: он вел такие различные предметы, как истории, русский язык, география и арифметика. Я сохранившимся до наших дней аттестате Матинскому дана характеристика как человеку «...в преподавании ученика в науках сведущему и имеющему искусство внушить ученикам предметы для понятия и утверждения легчайшим образом... По всех сих многоразличных должностях трудился он неутомимым с таким искусством и речением, как более и ожидать нельзя...»

Такой ученый в сочетании с талантом поэта или музыканта — не столь уж уникальное явление. Достаточно вспомнить Грибоедова или Бородин! Но... истина дороже. И как бы нам ни

хотелось назвать Матинского автором блестящего оперного сочинения, сделать это не удастся. Ведь Матинский создал только текст, отменив в либретто в соответствии с традицией ряд русских народных песен, «голоса» которых следовало использовать в опере. Основная же честь создания высокопрофессиональной музыки принадлежит Пашкевичу, сочинившему в 1792 году новую редакцию оперы. Об этом произведении и пойдет далее речь.

«Санкт-Петербургский гостиниый двор» — первая в истории русской музыки опера, в которой показана жизнь купечества. Нравы этой среды не вызвали особых симпатий Матинского, который описал такие пороки своих героев, как жадность, склонность к обману и жульничеству, злобность и предательство. Главные действующие лица комедии отнюдь не безобидны. Их не разжалобишь французскими словами, как придурковатого помещика-талломана Фирюлина. Купец Сквалыгин и отставной регистратор Крючкомей способны лишить людей куски хлеба и буквально пустить их по миру.

Суть сюжета в следующем: купец Сквалыгин выдает свою дочь Хавронью замуж за чинишника Крючкомея. Вместе с будущим зятем он пускается на разного рода махинации — подделывает деловые бумаги, обманывает людей. Отрицательным персонажам противопоставлены положительные, также наделенные значимыми именами: купец Хвалников, офицер Прямыков. В конце концов плутни Сквалыгина и Крючкомея разоблачены. Правильные торжествуют. Сквалыгин признает: «Худо без совести жить», а хор горожан прославляет справедливость:

*Нарестуй, истави сканая,
Нарестуй в наши времена!
Чтунь тебе, все прославляя,
Земнородны планета.*

Как видим, сюжет оперы пучителен и... весьма современен: взяточничество и мошенничество — вопиющие нестерпимые пороки! И еще одно качество либретто стоит отметить: в пьесе Матинского нет ни любовной интриги, ни каких-либо по-настоящему серьезных событий. Однако публика, следя за развитием действия, вдруг начинает понимать, что каждый из героев находится в полном конфликте с окружающими его людьми. Их речь полна ненависти. Так, Сквалыгин вспоминает об умершей сестре не иначе как словами «старая чертовка ожохла». Его племянник Хвалников обзывает дядю бранными словами. Сам Сквалыгин втайне не любит Крючкомея. В трудный час он отрекется от зятя, зять же стремится всю вину за содеянное переложить на тестя. Отвратительные перебранки возникают даже во время обряда обручения Хавроньки и Крючкомея. Так что персонажи «Гостиниого двора» малосимпатичны. Тем сложнее передать их внутреннюю суть в музыке. Пашкевич делает это блестяще.

Характеры героев купеческого мира раскрываются в музыке прежде всего в криках-автопортретах. Вот, например, музыкальная

самохарактеристика жадного Схвалыгина, поучающего уму-разуму жену накануне прихода гостей на свадебный стивор:

*Резьк протискиваются,
Собраный съестная кручина,
Чтобы после вострашить,
В жару перепустить;
Состав тараканья паша похвалит,
Подносил похвалит воды,
Кто лачнет с кем речь востит,
Ниже ласк и обести;
Как шипит дикой свистит,
Чуж тебе тут не жистит;
Не держи, не ужалит,
Ни в том полу ажно дай.*

Для углубления сатирического эффекта Пашкевич нередко обращается к приемам музыкальной гиперболы и пародии. Вот, например, Крючковой поет свою арию:

*Ах! Что мне за прива?
Вздох, браня не востит,
Штерфеном срезот,
Нервотиса ласк
Стеродитиса пашот,
Нашей браня делавот...*

Музыка ее заунывная, жалобная; прямо-таки скорбные интонации арии в сочетании с бесстыдным текстом воспринимаются как шаж на благородные и чувствительные мелодии. Сатирический заряд действует полно и понадеет в цель!

Но есть в кузнице оперы и совершенно иная сфера, ния которой — народная песня. Ее непеременимый и прекрасный образ царит в сцене девицника и штирора:

*Собором Хаврмывича все леся прова;
Крыса леся, крыса леся алым барышам;
В паше катива, в паше катива золотых крышам.*

Здесь композитор раскрывается как знаток и хранитель старинного народного обряда. Можно предположить, что Пашкевич использовал в своей музыке свадебные русские песни без каких-либо изменений. Семь хоровых номеров этой сцены резко контрастируют с сатирическими бытовыми зарисовками купеческой жизни, наполняют музыку оперы живым дыханием национального искусства.

«Драматический словарь...» поведал нам, что «содержательство вольного театра Книппера» «никакая пьеса не давала столько прибыли», как опера Пашкевича. Так что можно смело утверждать, что в 80-е годы XVIII века не было в России более популярного и любимого мастера музыкальной комедии, чем Пашкевич.

Но слава придворного композитора — это особая слава. В ее лучах греется не только таланты, но и те, кто эти таланты признает своим достоянием.

Четвертая опера композитора «Тунисский паша», написанная в период плодотворного сотрудничества с театром Книппера — Дмитревского на текст того же Матинского, к сожалению, не сохранилась. Зато сохранились прекрасно изданные (исвероятный случай!) оперные произведения, в создании которых принимал участие Пашкевич. Это оперы «Февей», «Федул с детьми» (совместно с итальянским композитором Мартини-и-Соллером), а также мюзикл к ломбезному представлению «Начальное управление Олега» (совместно с итальянцами Каноббио и Сартти). Чем был вызван столь неожиданный интерес издателей к этим сочинениям? Ответ прост: явным либретти была сама Екатерина II, весьма ценившая в себе дар литератора.

Основные либретто были бесконечно беспомощны. К тому же Екатерина II слабо владела русским языком. И все же Пашкевич, предельно честный в своем профессиональном деле, постарался как мог спасти либретто. Ему удалось выхватить наиболее выигрышные куски в сценариях и даже осознать несколько удачных музыкальных номеров. Так, в «Начальном управлении Олега» им написана прекрасная сцена славянского обряда, вся построенная на мелодиях народнопесенного характера.

Несколько слов хочется сказать об опере «Февей». В ней, несмотря на явную бесперспективность либретти, композитора уловилась идея, предвосхитившая воплощение в музыке так называемого «русского Востока». Как известно, наиболее совершенное воплощение эта тема получила в музыке М.И.Глинки и его последователей — композиторов «Могучей кучки». Искусству XVIII века ориентализм не был свойствен. Тем более ценным явился попыт Пашкевича, попытавшегося придать достойный вид следующим псевдостоичным литературным потугам:

*В городе во каменном куштом камак,
Смык и турмык.
Тобак курит,
Кучик встает.*

Центром так называемой калмыцкой сцены является калмыцкий хор, написанный в виде вариаций. Пение сопровождается шинской, «экзотический» характер того и другого композитор передает с известной долей юмора. Он старательно подчеркивает все несуразности текста, смещая ударения музыкальные относительно словесных. Интересна попытка композитора передать типичные для Востока инструментальные приемы в оркестре. Комедийный эффект калмыцкой сцены усиливается оригинальной находкой: красавица-калмычка неожиданно для всех вдруг начинает петь басом (ее партия поручена мужчине). Калмыцкий хор, безусловно, — одна из лучших страниц оперы.

Современники Пашкевича высоко оценивали его искусство. Вот что пишет о постановке оперы французский посланник граф Эстергази, посетивший представление «Певая»: «...Вчера я был на русской опере, вся музыка которой состоит из старинных местных

напевов. Аккомпанементы исполняются вдали, среди них есть весьма красивые, но есть и весьма дикие... Обстановка великолепна. Действие происходит в России в древние времена. Все костюмы изготовлены из лучшей русской и турецких тканей, точно такие, как их носили тогда. Там появляется посольство калмыков, поющих и пляшущих на татарский лад, и камчадалы, которые одеты в национальные костюмы и также танцуют танцы Северной Азии. Балет, заключающий оперу, исполняется Циком, мадам Роз и другими хорошими танцовщицами. В нем представлены все различные народы, населявшие империю, каждый в своих одеяниях. Я никогда не видел зрелища более разнообразного и более великолепного, на сцене было свыше пятисот человек! Однако в зрительном зале... из всех вместе взятых было менее пятидесяти зрителей: настолько напеклистка императрица в отношении доступа в свой Эрмитаж».

Пашкевич стоял у истоков развития национальной симфонической музыки. Он одним из первых попытался в оркестровой музыке своих опер воплотить самобытное звучание русских народных инструментов — свирелей, рожков, балалаек, гуслей. Стоит ли повторять, сколь сложную задачу пытался решить здесь композитор! Ведь инструменты симфонического оркестра в его время звучали почти всегда лишь на европейский лад.

Завершая разговор о творчестве Пашкевича, следует сказать, что его роль в становлении русского музыкального театра трудно переоценить. Любое его сочинение — это важнейший шаг на пути становления национальной драматургии.

Рассказ еще об одном замечательном деятеле — Иване Ефимовиче Хандошкине не хочется начинать с набившей оскомину истины, гласящей, как неумело мы храним свои сокровища и как плохо знаем свое прошлое. И все же давайте сравним: о великом Паганини написаны сотни научных исследований и огромное количество популярной литературы. О нем сняты кинофильмы. Каждый итальянец, да и не только итальянец, напоеет вам его популярные мелодии. О «русском Паганини» — Иване Хандошкине слышанны в основном профессионалы. Правда, в отличие от многих совершенно безжалостных композиторов XVIII века, его имя иногда встречается на афишах концертов старинной скрипичной музыки. Но вряд ли этот мимолетный интерес профессионалов сопоставим с общенародной памятью о своем замечательном сыне.

Грустная прелембюла... Так пусть она послужит во славу возрождения имени Хандошкина не только в узкой среде специалистов.

Талант этого мастера был настолько многогранен, что о каждой стороне его деятельности можно писать отдельный очерк. Хандошкин известен как скрипач с уникальными техническими данными, как выдающийся композитор и педагог, как дирижер и собиратель народных песен. Его творческое наследие включает десятки музыкальных произведений.

Род Хандошкиных связан с Украиной. Здесь, в Миргородском

уезде Полтавской губернии, родились, жили, пахали землю дед и прадед композитора — крепостные крестьяне славяного гетмана Даниила Апостола. Отец же его, Евстафий Лукьянович Хандошкин, не был рожден земледельцем. Его рано проявившиеся музыкальные способности привлекли внимание П.Д.Апостола, и мальчик был послан учиться игре на валторне. Получив в 1740 году жалованье, этот будущий композитор обосновался в Петербурге. В дальнейшем его следы отыскались среди музыкантов капеллы известного миллионера Петра Борисовича Шереметева. Здесь Евстафий Хандошкин работал сначала певчим, а затем учителем игры на валторне.

Иван Хандошкин родился в 1747 году в Петербурге. Эта дата не вызывает сомнений у специалистов. Что же касается других эпизодов жизни композитора, то они, как мы уже отмечали, насыщены многочисленными домыслами, вполне сопоставимыми с романтическими легендами о Березовском. Не вдаваясь в подробности этих легенд, подчеркнем: ошибки, накопившиеся за 150 лет в работах о Хандошкине, впервые аргументированно исключил из истории музыки музыковед Г.Ф.Фетисов. В его книге о жизни и творчестве композитора много открытий и счастливых находок¹. Эти находки, конечно же, не воля слепого случая, но целенаправленный результат кропотливого труда настоящего ученого. Опираясь на это исследование, отметим самые интересные вехи жизненного пути Хандошкина.

По некоторым свидетельствам, Иван начал рано постигать основы игры на скрипке. Возможно, что его первыми учителями были музыканты капеллы Шереметева. Достоверно известно, что уже в 1760 году он был зачислен в ораншбаумский оркестр «музыкантским учеником». Так что его придворная служба началась с тринадцати лет. Учителем юного музыканта стал профессиональный итальянский скрипач Титто Порто, служивший при дворе будущего императора Петра III с 1740 года.

Возвращение Екатерины II благоприятно отразилось на судьбе даровитого юноши. Он был взят в придворную труппу и зачислен в «итальянскую компанию». Об этом свидетельствует именной указ императрицы: «А музыкантскому ученику Хандошкину производить по восьмидесяти рублей в год, которые им (имеются в виду также танцовщики балетной труппы. — Л.Р.) давать с прочими из соизволенной суммы с того назначенного июля 1 числа 1762 года и записать их в итальянский список же для ведома...»

Из всех перечисленных в указе лиц, переведенных из бывшей ораншбаумской труппы в труппу придворную, Хандошкин получил самое высокое жалованье. Впрочем, и штифты денег не считали хвастом. Интересное совпадение: в это время он, подобно Пашкевичу, пытается подрабатывать уроками в Академии художеств. Когда в 1764 году в ней были открыты музыкальные классы, Хандошкин стал первым учителем игры на скрипке. Но выдержал

¹ Фетисов Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин. — Л., 1972.

эту работу с начинающими любителями еще меньший срок, нежели Пасикевич. Через каких-нибудь шесть месяцев в списках преподавателей Академии Хандошкин уже не значился.

Спустя месяц после প্রতিতিрованного вынужденного ухода скрипач-ученик превратился в полноправного музыканта — 8 августа 1762 года Хандошкин был зачислен в штат придворного оркестра.

70-е — 80-е годы в жизни Хандошкина были периодом интенсивной исполнительской деятельности. В это время он продолжал свои придворную службу в качестве камер-музыканта и капеллмейстера. В его обязанности входило руководство балетным оркестром. С балетом музыканта связывал не только оркестр. Обратим внимание: Якоб фон Штелин среди изящных фигуранток придворного танца упоминал Францигу Юбершер (жену Березовского) и Марфу Хандошкину. Ныне установлено, что Марфа была женой Хандошкина. Так что «танцевальные девицы» весьма успешно составляли счастье самым талантливым молодым музыкантам.

Придворные обязанности для Хандошкина были не более чем службой. Своё предназначение он видел прежде всего в исполнительстве. Его слава импровизатора и виртуоза растет. Лучшие салоны открывают перед ним свои двери. Он даст и публичные концерты, в частности «на немецком театре» К.Книппера. Петербуржцы не скупятся на восторженные отзывы, называют Хандошкина «новш Орфей», «первый игрок и сочинитель русских песен». Его виртуозность поражала воображение. Современники отмечали, что при «неописуемых смелых скачках и пассажах, каковые он с истинною русскою удалью исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольнo подпрыгивать». Более чувствительная публика отмечала также, что «слушая адежно Хандошкина, никто не в силах удержаться от слез».

Хандошкин становится знаменитостью Петербурга, он был избран почетным членом Петербургского музыкального клуба, где соби́рался весь цвет просвещения и культуры северной столицы. Среди его почитателей и добрых знакомых писатели и поэты — Д.И.Фонвизин и Г.Р.Державин, И.И.Дмитриев и Н.М.Карамзин, президент Академии художеств А.С.Строганов, знаток русских народных песен П.Л.Вельяминов, композитор Д.С.Бортнянский и многие другие известные люди России. В эти же годы были написаны первые сочинения композитора.

Хандошкин оказался музыкантом-«однолюбом». Всю свою жизнь он был свято предан одному инструменту — скрипке. Из дня в день интенсивным трудом добивался он высокой исполнительской техники, и равному ему скрипача в те годы не было. Специалисты и поныне отмечают использование Хандошкиным необычных приемов игры на этом сложнейшем инструменте. Здесь следует сделать краткое пояснение. Дело в том, что приоритет в изобретении виртуальной техники скрипичной игры, безусловно, принадлежит гениальным итальянцам — Корелли, Тартини. Их творчество способствовало расширению диапазона скрипки, ук-

плению ее технических возможностей. Западный опыт был вполне усвоен российскими мастерами, и это условие не было ученическим. Хандошкину удалось привнести в свое исполнительство элементы техники, идущие от национальных инструментальных традиций. Отсюда многие интонационные обороты его скрипичных вариаций близки русским народным гуслиным наигрышам. Более того, Хандошкин дерзнул выступить в своеобразное творческое соревнование с самим Тартини, авторитет которого в то время был чрезвычайно высок. Этому итальянскому композитору принадлежит известное произведение «Искусство смычка», через которое он показывает удивительные виртуозные возможности скрипки. Основой произведения служит тема гавота, заимствованная им у не менее знаменитого итальянца Корелли.

Хандошкин пишет аналогичное по форме произведение, однако тему для него берет из русской народной музыки, причем тему популярную — «Каминутки». В традиционном цикле из 40 вариаций представлены разнообразные приемы исполнительской техники. Придерживаясь общеевропейских традиций скрипичного исполнительства, Хандошкин органично дополняет и развивает их на русской почве.

Современников поражал и еще один необычный дар Хандошкина. Это был дар музыканта-импровизатора¹. Поясним, что великое искусство импровизации, ныне сохранившееся разве что в джазе, в XVIII веке составляло мощную часть музыкальной культуры. Многие гениальные мастера остались в памяти слушателей не только как композиторы, но и как импровизаторы. Среди них Бах, Моцарт, Бетховен. Для творения импровизаций ни заданную тему и пристрастия излюбленной публики необходимо обладать не только неиссякаемой фантазией, но и некоторыми особыми личностными качествами. Во всяком случае застенчивость здесь не к месту. Артист должен быть ярким и смелым, любить сцену и успех. Все это было заложено в творческой натуре Хандошкина. Его импровизации вошли в историю. Жаль только, что мы их никогда не услышим...

Свое творчество Хандошкин также целиком посвятил любимому инструменту. Большую часть его наследия составляет традиционный для того времени жанр инструментальных вариаций для скрипки, двух скрипок, скрипки и альта или скрипки с басом. Некоторые из этих сочинений дошли до нас в изданиях XVIII века. Например, в 1783 году были напечатаны «Шесть старинных русских песен с приложениями к ним вариациями для одной скрипки и альт-виолы». Но многое осталось в рукописи, и лишь сравнительно недавно часть произведений Хандошкина была опубликована.

Символом красоты, вдохновлявшей музу Хандошкина, стала русская народная песня. Поэтому наиболее ярко раскрылся дар композитора в вариациях на темы русских народных песен. Прежде

¹ Импровизация — сочинение музыки в момент исполнения.

чем говорить о них, необходимо сказать несколько слов о самой вариационной форме, сложившейся в музыке того времени. Композитор XVIII века, создающий инструментальные вариации, должен был придерживаться достаточно строгих правил,支配着 всю общую «схему» сочинения. Вначале излагается главная тема. Затем композитор может ее варьировать — расщеплять на фрагменты, менять ритмику, переносить мелодию в иные регистры. Но как бы ни преобразовался первоначальный музыкальный образ, в финале вариаций все возвращается «на круги своя» и вновь звучит исходная музыкальная тема.

В десятках вариационных циклов, созданных Хандошкиным, мы не найдем абсолютно одинаковых драматургических решений. Придерживаясь классической схемы, композитор всегда был свободен в своих импровизационных фантазиях, рожденных совершенно новым для европейской музыки исходным материалом — русской народной песней. Специалисты в области фольклора полагают, что мелодии некоторых напевов, положенных в основу вариаций, были впервые записаны самим композитором. Для нас же не менее важно подчеркнуть, какой огромный вклад внес Хандошкин в формирование национального искусства. В его музыке впервые произошло органичное слияние европейского инструментального языка и русского фольклора. Этим же путем в будущем пойдет великий Глинка.

Жанр сольной скрипичной сонаты столь же часто использовался композитором, хотя во второй половине XVIII века этот жанр, характерный для уходящей эпохи Барокко, был уже не в моде. Наибольшую известность приобрела его Первая соната, музыка которой проникнута патетической суровостью. Вокруг этого сочинения бытовало предположение, что соната создана в память о подпоручике В.А.Мировиче¹, казненном по приказу Екатерины I. Скорее всего это не более чем легенда, так как в год казни подпоручика Хандошкину было всего 17 лет, сонату же специалисты с полным основанием относят к зрелым сочинениям композитора. И все же, вслушиваясь в ее скорбно-выразительные звуки, не можешь отказать себе в певотном желании сопоставить музыку с каким-либо реальным трагическим событием, свидетелем которого был композитор. Особенно поражает II часть — траурный марш, напоминающий музыку, которую создавали французские композиторы для церемоний во времена Великой французской революции.

В 1785 году судьба Ивана Хандошкина круто изменилась. Дело в том, что князь Потемкин решил наконец осуществить свой давний проект и основать в Екатеринославе новое учебное заведение — академию или университет, при котором открыть консерваторию. Свои планы по организации последней он целиком

¹ В.А. Мирович (1740 — 1764) — подпоручик Смоленского полка, пытавшийся освободить из Шлиссельбургской крепости Ивана VI Антоновича.

связывал с умным и деятельным Хандошкиным. Популярное имя композитора нашло широкое применение в высочайшему чинному директору первого светского музыкального учебного заведения. Мы не знаем, пригласил ли по душе Хандошкину грандиозные пранзатертания всесильного князя, но дело было сделано — подписан указ об увольнении композитора из придворной службы: «1785 года февраля 20 дня Комитет, управляющий зрелищами и музыкою, по сообщению г-на Генерал-Фельдмаршала Государственной Военной Коллегии Президента, Екатеринославского и Таврического генерал-губернатора и Кавалера Князя Потемкина, коим он объявил именное Ея Императорского Величества Высочайшее повеление оного камер-музыканта Хандошкина от должности сей Дирекции уволить...» Одновременно с этим композитор назначался «Екатеринославского университета начальником».

Проект Потемкина, как известно, не осуществился. Намечавшаяся поездка Екатерины II на юг России в 1785 году сорвалась из-за вспыхнувшей эпидемии холеры. С Хандошкиным же произошли удивительные «приключения». Он вроде бы отправился в Екатеринослав, но по дороге задержался в Москве... на три года! Причем занимался там интенсивной концертной деятельностью, имея у себя в афишах концертов не иначе как «бывших придворным камер-музыкантом». Причины его поступка неизвестны.

Около 1789 года композитор возвратился наконец в Петербург, где продолжил жизнь свободного художника, нелегко зарабатывающего себе на хлеб. В начале XIX века он опять посетил Москву, где давал уроки игры на скрипке и писал музыку. И вновь вернулся в родной город, теперь уже навсегда — 13 марта 1804 года в возрасте 57 лет И.Д.Хандошкин, «придя в кабинет за пенсионом», внезапно умер. Поэт Д.И.Хвостов отзывался на смерть музыканта эпитафией:

*Прощай! Здесь лежал Хандошкин — имя Орфей;
Известен всему — у смерти нет ушей...*

Сохранились прощание-высказывания строки, некогда написанные Хандошкиным его другу и покровителю, известному знатоку русских народных песен П.А.Вельяминову. Все, кто рассказывает о Хандошкине, всегда цитируют эти строки. Мы же, завершая главу о славных основоположниках русской композиторской школы, привели их с иной целью. Кажется, что слова maestro обращены к нам, сегодняшним почитателям старой русской музыки. Вот что он сказал: «Известные ныне некоторые труды мои, кому приличнее могу посвятить, как не вам, просвещенному любителю отечественных произведений в художествах! Без внимания вашего не имели бы они сей участи...»

«ПРИСТАНИЩЕ ХУДОЖНИКАМ ВСЯКОГО РОДА...»



Музыка властная! Пролей
Твой бальзам сладкой и священный
На дни мои уединенны,
На пламенных моих друзей.

Н.А. Львов

Как-то один из самых прозорливых наших музыковедов Б.В.Асафьев признался, что изучение XVIII века рождает «наслаждение особого рода: от внедрения в эпоху и жизнь музыки со всеми ее достоинствами и недостатками». Действительно, реставрация грандиозного полотна «жизни музыки» — задача и сложная, и увлекательная. Ведь культурная среда, в которой развивалось музыкальное искусство, была необычайно многоликой. В ней находилось место гениальному музыканту и просвещенному любителю, меценатствующему аристократу и никчемному гонителю отечественных талантов. Эта пестрая мозаика, в которой причудливо переплелись различные человеческие судьбы, никогда не была нейтральным «фоном» для творцов музыки. Любой мастер во все времена зависим от окружения, в котором рождаются или ниспровергаются художественные идеалы. Любой композитор мечтает найти единомышленников, способных оценить его музу. Любой начинающий музыкант жаждет славы если не на большой эстраде, то хотя бы в узком домашнем кругу столь же образованных любителей.

Музыкальная жизнь России в последнюю треть XVIII века ярко преобразилась. Сохранив свой самобытный и неповторимый облик, она стала более европейской. Иным стал и российский любитель музыки. Он жадно впитывал новые светские музыкальные сочинения, ноты которых в изобилии предлагали всевозможные лавки и магазины. Он стал завсегдатаем театральных премьер.

Благодаря десяткам поклонников оперы, словно соревнуясь между собой, возникли в это время вольные, любительские и крепостные театры. По сведениям Е.М.Левашева, в северной столице действовали такие театры: императорский, театр «малого двора» (великого князя Павла Петровича), частный публичный театр Книппера — Дмитревского, театры Академии художеств, Шляхетского корпуса, Института благородных девиц. По-прежнему процветали итальянская, немецкая и французская труппы. Успешно ставились драматические и оперные спектакли в любии-

тельских и крепостных театрах А.Л.Нарышкина, Н.С.Тигоня, Г.А.Потемкина, у Юсуповых и Шуваловых.

Не менее интересную картину являла и театральная Москва. Но все же петербургская театральная жизнь была ярче. В столицу охотно приезжали иностранные гастролеры. Здесь жили и работали отечественные знаменитости, творившие для сцены, — Пашкевич и Книжники, Матихский и Бортияжский, Кашинист и Николев. Кстати, стоит отметить, что в Петербурге было очень мало трупп крепостных артистов, столь распространенных в усадьбном быту старой столицы. Петербургские театры сосредоточились в основном вокруг двора и резиденций высших придворных сановников, что придавало им особый вес в глазах и зрителей, и актеров.

Итак, многие театры были любительскими, но это отнюдь не определяло уровня спектаклей. Некоторые одаренные дворяне, охотно играющие на сцене, могли бы стать и профессиональными актерами, если бы не сословные предрассудки. Так, например, огромной популярностью у петербуржцев пользовался музыкальный театр Института благородных девиц при Смольном монастыре. Здесь силами юных исполнительниц ставились оперы Перголези, Флиндора, Гретри, входившие в репертуар лучших европейских оперных театров. Спектакли эти отличались и профессионализмом, и хорошим вкусом. Недаром прелестные актрисы были воспиты придворными поэтессами. А художник Левшин по указанию императрицы запечатлел их образы, создав серию знаменитых портретов «смолянок».

Любительские спектакли в России еще долго были в моде. Но все же с открытием публичных профессиональных театров их значение в культурной жизни уменьшилось. Рождение Большого, Каменного, Эрмитажного и Деревянного театров, Театра у Летнего сада составили серьезную конкуренцию придворным спектаклям. Екатерина II, любящая во всем порядок, издала 12 июля 1783 года специальный указ, в котором узаконила постоянные ассигнования на театральные дела. Все театральные расходы составили 174 000 рублей в год. Эту сумму делили на содержание итальянских певцов и итальянской оперы, французского и немецкого театров, балета и театра российского. Причем в указе уточняется, что российский театр нужен «не для одних комедий и трагедий, но и для опер».

Слушатели тех лет искренне почитали итальянскую, французскую и немецкую музыку, а иностранные знаменитости вполне были довольны и триумфом на сцене, и началом заработка. Но начиная с конца 70-х годов все большее признание получает молодая отечественная комическая опера. Успех Пашкевича вовсе не случайный был у всех на устах. Немеркнущая с годами слава выпала и на долю выдающихся русских актеров. Среди них легендарная воспитанница Петербургского театрального училища Е.С.Яковлева, в замужестве — Сацупова, на сцене же — Урадова. О ней говорили как о лучшей певичке и актрисе столицы. Яркая способность к перевоплощению сделала знаменитым И.А.Дми-



Е.С.Сандунова, на сцене — Уранова

тревского. Он не обладал оперным голосом и выступал в роли героев, ведущих разговорные диалоги. Тем не менее именно его энергия и талант способствовали укреплению русской оперы на столичной сцене. Напомним хотя бы, что лучшие оперы Пашкевича увидели свет рампы в театре Книппера — Дмитревского.

Оживленная музыкальная жизнь стимулировала музыкальное образование. «Хороший тон» и музицирование в теории и практике воспитания тех лет были нераздельны. Музыкальные классы были открыты в Академии художеств и Смольном институте. В дворянских семьях детей так же обязательно учили музыке, как, например, математике или чтению. В армии по заведенному еще при Петре I порядку развивалась игра на духовых инструментах. Духовые оркестры военных музыкантов со временем вошли в моду и украсили жизнь городских парков. Для нас и поныне духовая музыка является неотъемлемым атрибутом старой музыкальной культуры и вызывает шемящую душу ностальгию.

Богатство и разнообразие концертов тех лет поражает воображение. В них тоже много нового, хотя сохранились некоторые

черты привычного уклада. Например, выступления приезжих европейских знаменитостей сопровождали, как и в старину, обеды, карточную игру или иные развлечения двора. Главной же приметой перемен стали публичные концерты. Регулярные публичные концерты проводились в Петербурге с конца 70-х годов. До этого времени они носили характер своеобразных «шоу». Судите сами. «Санкт-Петербургские ведомости» оповещали публику то о заезжем гастролере арфисте Х.Гохбрикере, который «будет играть на гарфе особого рода», то о некоем А.Бранделе, способном извлекать звуки из осциллы органа весом в 6 фунтов и величиною с большую книгу.

Придать соответствующий европейский статус публичным концертам суждено было известному итальянскому музыканту и композитору В.Манфредини, служившему придворным капельмейстером. Из книги Якоба фон Штеллина мы узнаем, что первый цикл концертов, организованных композитором в марте 1769 года, прошел с огромным успехом. Причем слушатели «чуть ли не с большим восхищением, чем наемных музыкантов, слушали знатных дилетантов; среди них — трех дочерей тайного советника Теплова, выступивших в качестве сокальных исполнительниц и на клавиесино...». В концерте принимали участие сам Г.Н.Теплов, а также А.А. и Л.А.Нарышкины, А.Б.Олеуфьев. Привыклись публичные концерты тогда, как правило, «по подлинке». Билет на него стоил очень дорого — «по два рубля с персоны». Впрочем, для слушателей-дворян эта сумма не была слишком обременительной.

В 80-е годы наступил подлинный расцвет концертной жизни. На эстраде все чаще появлялись виртуозы с европейской известностью именами — аббат Фоглер, пианист И.В.Геслер, певец Л.Р.Тоди, клавиеснист И.Г.В.Пальшнау и многие другие серьезные музыканты.

По традиции большая часть концертов проходила весной, во время семинедельного Великого поста. Театральные зрелища в великопостные дни отменялись, и поэтому в помещении театра устраивались концерты вокальной и инструментальной музыки. Звучали Гайды и Моцарт, Гендель и Телеман, также исполнялись произведения русских авторов — Бортнянского, Хандошкина, Кашкина, Трутневского. Немало было приезжих композиторов, и каждый приносил свой репертуар — новинки итальянскую, французскую, чешскую или немецкую музыку.

Концерты устраивались и в частных домах богатых вельмож. У великосветских любителей музыки был отличный выбор. Они могли слушать великодушных исполнителей в Анничком доме и в Тырицком дворе, и даже известного меломана графа Строганова и в Благородном собрании.

И все же главным источником формирования музыкальных вкусов россиян было домашнее музицирование, хотя возможности заниматься музыкой у всех были, конечно, разными. Много и охотно музицировали и в загородных усадьбах, и в петербург-

ских великосветских салонах, и в скромных городских квартирах. Кто-то поддерживал оркестр роговой музыки или крепостной театр. А кто-то скромно довольствовался пением в кругу друзей. Вспоминал своим музыкальным впечатлением 1789 года, известный нам меценат А. Бодотов писал: «Иногда еще так много не утешались доси своими музыками, как в теплissime иппокриное и приятнейшее в году время. Все они доведены были уже до довольного совершенства, и нам оставалось только ими утешаться, чего мы и не упустили делать и нередко музыканты и певцы доводили до усталости. Редкий день проходил, в который бы не доходило у нас до оных дел»¹.

Любовь к музыке — прекрасный повод для общения. Приметой времени становится разнообразие музыкальные кружки, объединяющие людей «по интересам».

«Музыкальное общество», «Музыкальный клуб», «Музыкальная академия» — как только они называли просвещенные (и не очень) любители музыки свои дружеские объединения, собирались в каком-либо хлебосольном доме ради общей страсти к музицированию! Такие музыкальные кружки отчасти заменяли в России филармонию, основанную лишь в XIX веке. По сведениям Н.Ф. Финдейзена, первые «домашние филармонии» появились в 70-х годах и просуществовали до конца столетия.

Обратим особое внимание на образованное в 1772 году в Петербурге Музыкальное общество. Это был первый в России музыкальный клуб, объединивший музыкантов-профессионалов и любителей. Общество существовало на основе распространенного и в те времена принципа «самоокупаемости». Членские взносы (по 10 рублей с человека) энтузиасты использовали для снятия помещения и приглашения музыкантов из придворной капеллы. Постепенно музыкальные вечера Общества стали настолько популярными, что через несколько лет число членов достигло 300 человек. Кризис деятельности клуба наступил в 1777 году, когда из-за экономических неурядиц концерты пришлось прекратить. Однако идея клуба не пропала. Вскоре на его базе возникло новое творческое объединение, которое так и называли — Новое музыкальное общество. Судьба его оказалась более счастливой. В числе посетителей клуба были выдающиеся деятели русского искусства — музыканты и композиторы, актеры и поэты. Достаточно назвать имена Д.С. Бортнянского, И.А. Дмитревского или Д.И. Фондыкина. Материальные трудности все же остались, но клуб успешно просуществовал без всяких государственных дотаций до следующего столетия, когда на его основе родилось знаменитое Филармоническое общество.

Деятельность Музыкального общества XVIII века оказалась столь заметным явлением российской жизни, что не могло не привлечь взора широкого гражданского общества. В связи с этим достопочтен

¹ Бодотов в А.Т. Жизнь и приключения Андрея Бодотова, описанные им самим для своих потомков. — СПб., 1872. — Т. 4. — С. 341.

внимания документ под названием «Регламент», разрешающий деятельность Нивити музыкального общества, но с условием, суть которого весьма любопытна. Приведем отрывок из этого документа: «Твердость учреждаемого общества не отменно требует того, что при выборе членов, долженствующих оное составлять, иметь главным предметом уладить елико возможно неравенство состояний и разнать мысли для предупреждения всем могущим от того возродиться неустройства. И так, основываясь на сем правиле, первый при выборе сочленов наших предмет будет тот, чтоб не принимать таковых, чьих поведение и образ жизни могли бы быть предосудительны обществу нашему...»

В другом содружестве — кружке Н.А.Львова, о котором речь впереди, «неустройств» от «разности мыслей» быть не могло, ибо кружок объединил единомышленников. Эта была совершенно особая «духовная среда», где ценили и ласковали таланты не только музыкальные, но и литературные, и архитектурные... Словом, любой из одаренных художников мог быть обласкан в львовской компании. По словам современника, их отличали «согласные склонности, одинакия упражнения... Тут совершались первые опыты и Стихотворения... и Музыки и проч... Мысли же «львовские», о которых столь беспокоились власть придержащие, отличались аристократической изысканностью, глубиной научных суждений, ни блиск мысли — гуманизмом и любовью к Отечеству.

Подробных и точных данных о том, кто же входил в это творческое объединение, не сохранилось. Правда, достоверно известно, что львовское содружество родилось из своеобразного почти семейного союза и «ядро» его составляли Г.Ф.Державин, В.В.Капнист и сам Н.А.Львов (женаты на трех сестрах Дьяковых). Кто же еще? Есть достаточно надежный способ установить имена тех, кто имел «одинакия склонности» в искусстве и жаждал дружеского общения. Он основан на внимательном чтении мемуаров, купных строк платных объявлений и архивных документов, частью квалифицированно описанных, частью, к сожалению, разрозненных и случайных. Одиноки собранные вместе эти «островки памяти» дают довольно достоверную картину деятельности славного кружка.

Оставим за скобками трудосмукую «черновую работу», предложенную несколькими поколениями отечественных исследователей — и музыкантов, и литературоведов. Выделим главное, в литературно-музыкальный кружок Н.А.Львова входили самые блистательные представители русского искусства. Среди них такие выдающиеся имена, как поэты Г.Р.Державин и В.В.Капнист, художники В.И.Боровиковский и Д.Г.Левицкий, композитор Е.И.Фомкин. Многие же из «львовцев» ныне менее известны, поэтому скажем о них несколько слов.

Тесные узы дружбы связывали Н.А.Львова с незаурядным и прогрессивным человеком того времени А.М.Бакулиным. Судьба этого деятеля была необычной. Он и числе нескольких наших



Д.Г.Левцкий. Портрет Н.А.Львова

соотечественников участвовал во взятии Бастилии, а впоследствии стал членом декабристского «Союза благоденствия». Бакунин был состоятельным человеком и любил искусство. Особенно славился его театр, для которого Львов написал свои первые оперные либретто. На сцене этого театра в 1778 году он поставил пьесу опального Я.Б.Княжнина «Дидона».

Львову был весьма близок выдающийся русский драматург Я.Б.Княжнин, с чьим творчеством мы уже немного знакомы. Под «крылом» львовского дома родилось одно из самых прекрасных

музыкальных произведений XVIII века — мелодрама «Орфей». Текст ее написал Княжнин, музыку — Е.И.Фомин. Это сочинение еще не раз привлечет наше внимание в связи с разговором о творчестве Фомина.

Многие годы тесно общался Н.А.Львов с поэтом М.Н.Муравьевым, страстным поклонником французских просветителей и большим патриотом. Его характеризуют следующие строки:

*Я, блеском обильным прославленный росом,
На лице пробуждаю градебный злат унос,
И до струной лютни, повисшей Ламосой,
Как жидкая гадюка, и сиротный манок нахлос.*

М.Н.Муравьев искренне любил Львова и написал его биографию, где воссоздана атмосфера литературно-музыкальных собраний львовского кружка. К сожалению, биография не была опубликована. Она так и пылится неисстребленной на полке Рукописного отдела Российской государственной библиотеки. Кстати отметим, что в семье Муравьева вырос замечательный сын — известный декабрист Никита Муравьев.

Как уже говорилось, кружок Львова обладал особой притягательной силой не только для поэтов. Здесь мерзави собирались художники, чтобы показать свои новые работы или обсудить разные «околохудожественные» проблемы. Многие из них искали покровительства Львова, ведь его авторитет мог помочь наладить богатых заказчиков. Не случайно в мемуарах Ф.П.Львова упомянуто «попечение» Н.А.Львова о «господине Боровиковском».

В содружестве с другим художником и гравиром, И.Х.Набгольцем, Львов издал крупный трактат по теории эстетства — «Четыре книги Палладиусовой архитектуры». В этой книге есть и малозвестный портрет Львова, выполненный уверенной рукой Набгольца. Что можно сказать об этом забытом художнике? Прежде всего то, что Набгольц оставил удивительное наследие — выразительные граюры и рисунки, украшающие самые разные издания — журналы, книги, песенники, ноты. Но лучше всего раскрывается богатый внутренний мир художника в серии его «потайных» работ — аллегорических антимонархических рисунков, чудом уцелевших в альбоме просветителя Ф.В.Каржавина, хранящихся ныне в Отделе редкой книги Российской государственной библиотеки. Будем надеяться, что когда-нибудь личность художника заинтересует одиозного исследователя, и тогда его работы займут достойное место в истории отечественной культуры.

Близок львовскому кружку был крупнейший музыкальный издатель, музыкант и композитор И.Д.Герстенберг, о деятельности которого мы уже рассказывали. Именно он поместил в своем журнале — «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год» статью Львова «О происхождении русских песен».

Весьма вероятным участником львовских вечеров был и И.К.Шнор, причастный к изданию «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н.Радншгва и кремольных книг Каржавина. Известно,

что когда в 1793 году Львов прешпринимал энергичные попытки опубликовать запрещенную к постановке комедию В.В.Капникста «Ябсба», он обратился за помощью именно к испытанному в «боях с цензурой» Шнору. Но на сей раз типограф не спешил с положительным ответом — еще слишком свежи были в его памяти «приятные» воспоминания, связанные с допросами в Тайной канцелярии по делу Радищева. А вскоре последовало и специальное высочайшее указание, усматривавшее в комедии «разрушительный дух» революционной Франции. Как здесь не вспомнить че пьэростиньку Державина:

*Подблуди лютых, жестоких,
И лу: смеяться ее душой.
Подбуди бедняжеск вместо свисту,
А ей пьедодат: «Пой, лютых, кой!»*

Особую прелесть львовским собраниям придавала, конечно же, музыка. Отношение к ней было трепетное и возвышенное. Ей приписывали большую роль в воздействии на человека для «уподкрепления добродетелей», «умягчения жестоких страстей» и ободрения духа. Живое восприятие чарующего мира звуков допесла до нас ода Львова «Музыка, или Семитония», опубликованная в сборнике стихов «Аониды» в 1796 году:

*Глагола таинственный небес!
Тебя лишь сердце возмужает!
Событию твоих чудес
Едва рассудок персть смеет.
Музыка властная! Протей
Твой близок сладкой и стезичной
Ни для что удаленны,
Ни таинственны милы дружи.
Как глас, как свет, как шум, как пламя
Закри твою вселенной мучи,
Он чуждое нежное родит,
Жестокости умягчен стезичны...
Да будет мне наведом в век,
Жестокостей, страстей, заглавничкой,
Несчастностей, злодей чуждоты,
Противити власти стезичной стезичной,
Ужас не пьедодат ил!
Не встретит друга с ослепленьем.
Сердечным не кончит бьенем
Ни прогласа нарек, ни пьедодат стези.*

Дом Львова всегда принимал музыкантов. Среди них можно назвать ныне забытого композитора-любителя, родственника Львова — Николая Петровича Яхонтова. Он порадовал своих друзей созданием двух изысканных колических опер по либретто Львова — «Сильф, или Мента молодой женщины» и «Милет и Милета». Бывал здесь собиратель народных песен, придворный «камер-гуслист» В.Ф.Трутовский, творитель «нового рода» русских песен О.А.Козловский, один из основоположников отече-



В.Л. Боровиковский. Портрет В.В. Капниста

ственного музыкального театра Е.И.Фомин. Быть может, «на огонек» музыкальных вечеров наезжал сам Д.С.Бортнянский, во всяком случае Львов был хорошо с ним знаком по совместной службе при «малом» дворе Павла I в Гатчине и Павловске.

Столь многообразные контакты «художников всякого рода» — достаточно уникальный эпизод истории нашей культуры. И объяснить это известной узостью круга или малочисленностью художественной интеллигенции той эпохи можно лишь отчасти. Вероятно, были гораздо более глубокие причины, объединившие вокруг Львова таких разных людей. Потому возникает вопрос: случайно ли взаимное притяжение музыкантов, художников, поэтов и весьма «левых» представителей просветительского движения? В этой связи особое внимание приковывает к себе личность Василия Васильевича Капниста — поэта, драматурга и либреттиста комических опер.

Значение его творчества для истории русской музыки представлялось до недавнего времени второстепенным. Неясной выглядела роль Капниста на музыкальных вечерах Львова, хотя понятно, что известный поэт вряд ли был пассивной фигурой и довольствовался амплуа ближайшего родственника. Увы, мы и сегодня не можем похвалиться достаточным знанием его жизни и наследия. Однако «просвещенный» и «любопытный» читатель

многое может почерпнуть и из давно известных его сочинений. Например, стоит обратить внимание на своеобразную «самохарактеристику» поэта в его работе «Об экзаметрах». Вспомнишь главу «Тырь» из «Путешествия из Петербурга в Москву», Капнист писал: «Читая строки сии, вы, может быть, подумаете, что я без внимания пропустил приложенное к письму ваше рассуждение почтенного г-на Ридишева; нет, я не гордец-вельможа и не временщик: встреча со старым знакомцем всегда мне приятна... признаюсь, мысли сего присвоенного человека во многих своих частях достойны уважения».

А теперь вчитайтесь в строки знаменитой «Оды на рабство»:

*Куда ни обращаю зренье,
Смысла не найду сама,
Везде, как скверную вдовду,
Я зрю мою отчизну дню...*

и далее:

*А вы, друзья! не льзя ли заводить
Себе подобну власть вам дан,
Чтобы во области подвластных
Из несчастных людей несчастных
И из их бедных брег отворить?
Ни то ль дано вам скитать, порхать,
Чтоб были вы бичами мира
И вон из чад людей сжить?*

Пряч ли сыскать более весомое доказательство истинного уважения к мыслям «почтенного г-на Р.».

Нередко в поэзии Капниста встречаются «странствующие» образы «вальной» российской поэзии. Среди них — символ Времени, сокрушающий столп деспотической власти:

*Ты, в мире времени струишь
Вся рухнет отъез ошлой дри
Ты или дротиш ватры,
Ты с ма престольныи стодыи
И царствы латы, и цари.*

Некоторые строки капнистовой поэзии прямо предвосхищают пушкинские образы.

У Капниста: «Цари надменные! Тренились!
Что смерили вы, востановите!»

У Пушкина: «Тираты мира! Тренились!»

Знаменательная предвещенность!

Но ведь любой поэт надеется быть понятым и услышанным в свое время. Берем на себя смелость утверждать, что в доме Львова Капнист нашел самых благородных и восторженных слушателей. История со знаменитой комедией «Ябеда» — живой тому пример.

Одни из известных мемуаристов XVIII века С.П.Жихарев в «Записках современника» с явным удовольствием поведал о том,

что Капнист «при многих посетителях» читал в доме Львова свою новую комедию «Ябеды», в результате чего весь Петербург заговорил о ее «неслыханной дерзости».

«Ябеды» (что означает «судебная тяжба»), пожалуй, самое популярное произведение Капниста. Его ставят еще и в наши дни. В «золотой» же екатерининский век эта дивительная пьеса-памфлет привнесла эффект, подобный разорвавшейся бомбе. По Петербургу сразу поползли слухи: ждали ареста и ссылки поэта. Ряд исследователей и поныне уверены, что Капнист чуть было не удостоился участи своего «старого знакомого» и лишь вмешательство какого-то влиятельного лица спасло его от путешествия в места не столь отдаленные. О постановке «Ябеды» не могло быть и речи.

Прошло время, умерла Екатерина II, и luckily надежды вновь поселились в душе поэта. Он обратился за советом к своему другу Львову «и спрашивал, что ему делать. То же, отвечал он, что сделал Мольер со своим Тартюфом, испросил позволения посвятить свою комедию самому государю»¹. Совет был немедленно принят, и пьесу показали новому императору Павлу I. Но и это не помогло. Правда, в 1798 году премьера с разного рода кулюрами состоялась. Однако после четырех представлений «Ябеды» были окончательно сняты со сцены, а весь отпечатанный тираж комедии изъят.

А теперь о главном: комедия Капниста была произведением музыкальным. Причем музыка играла в ней важнейшую смысловую роль. Многие эпизоды «Ябеды» без музыки потеряли бы свою «неслыханную дерзость». Вот, например, такой сцен. Героиня комедии, добродетельная институтка Софья, пост для гостей сентиментально-возвышенный кант: «Воспоем тому щедроту нашей матери-царицы». А вслед ему несется рефрен подвыпивших чиновников: «Помутит, господа, народ, да накормит воевод». И наконец, завершает эпизод маленький сатирический шедевр — песня прокурора Хлытуйки:

*Бери, бистый бут нех парю,
Бери, что трюхко можно вить
На что ж привесити нам руки.
Как не на то, чтоб брать.*

Все повторяют: «Брать, брать, брать». Характерно, что именно монархически-подобострастная песня Софьи была изъята цензорами при постановке пьесы.

Музыка комедии, к сожалению, не сохранилась. Мы не знаем ее автора. Может быть, как часто бывало, стихи пелись «на голоса» народных песен. Но можно предположить, что кто-либо из окружения Львова специально написал для комедии новую музыку, тем более что стихи Капниста очень выразительны. Стоит добавить, что именно с «Ябеды» началась в истории русской музыки традиция авторской политической песни-сатиры. От капнистовых песен один шаг до декабристских «мелодий».

¹ Этот разговор Капниста с Львовым известен со словосмысловым Н.Дубровина «Русская жизнь в начале XIX века».

Капнист достойно прожил свою довольно долгую по тем временам жизнь. Его два сына — Семен и Алексей — стали декабристами. В семье поэта получили воспитание еще три мальчика — дети его близкого друга Ивана Мухоморова-Апостола. Так что глава Южного общества декабристов Сергей Иванович Муравьев-Апостол, повешенный в страшный день 13 июля 1826 года, был для поэта почти как сын... Правда, во восстания на Сенатской площади Капнист не дожил. Он умер в своем имении на Полтавщине в 1823 году в возрасте 66 лет.

Поэты на Руси нередко бывали пророками. И потому завершим наше небольшое эссе о творчестве Капниста следующими строками из его оды «На твердость духа»:

*И знай, что на прелех правды ток
Как море великой и гонит,
Од в лавинах припотома встанет,
Дур слава смелых не растает,
Но в ток ти зрбе причащает.*

Однако вернемся к кружку Львова. В центре петербургского художественного содружества находился, без сомнения, сам Николай Александрович Львов. Первая биография этого замечательного человека была опубликована в журнале «Сын отечества» в 1822 году. Автор биографии — шведскими происхождения Ф.П.Львов — оставил бесценные воспоминания и достаточно глубокие суждения о своем знаменитом родственнике. Он отметил, что Львов «оседелся, так сказать, пригнанием художникам всякого рода... людьми по мастерству своему пришедшим в известность и находившим приют в его доме». Многие современники отмечали поразительное умение Н.А.Львова привлекать и зажигать умы, единодушно признавали его большой вкус и репутацию высшего арбитра в вопросах литературы, архитектуры, музыки и живописи. По авторитетному свидетельству Г.Р.Державина, он был «исполнен ума и знаний, любил науки и искусства и отличался тонким и возвышенным вкусом... Любил, словесностью, разными художествами и даже мастерствами занимающиеся, часто прибегали к нему на совещание и часто приговор его превращали себе в закон». Позднее Державин признался, что назвал себя в искусстве будущим наставником советами друзей, в числе которых — Н.А.Львов. Советы эти были истинно бесценными. Сохранилась рукопись знаменитого послания Державина «Властителю и судии», «якобинский» содержание которого некогда привело в негодование Екатерину II:

*Царь!..
И ем подобно твое падению,
Как с дряхлым утратившим лицом падает!
И ем подобно твое зрелости,
Как воя последний раб умирает!*

В рукописи сделаны некоторые незначительные поправки рукой Львова. Притом же процитированных строк он написал: «Прекрасно!»



Д.Г. Левицкий. Портрет М.А. Дьяковой

Н.А. Львов был одним из самых образованных и интеллигентных людей своего времени. Его одаренность в различных, порой далеких друг от друга областях творчества заставляет вспоминать титанов эпохи Возрождения. Многочисленные таланты сочетались в нем удивительно органично и естественно. Он писал стихи и оперные либретто, занимался музыкальной фольклористикой и собирал русские летописи, рисовал, исследовал месторождения каменного угля, интересовался вопросами глинобитных строений,

переводил с итальянского работы Палладио по архитектуре. Свидетельством художественных способностей Львова могут служить иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия, сохранившиеся в Русском музее. Мы можем по достоинству оценить крупное архитектурное дарование Львова. Среди зданий, построенных по его проектам, — Невские ворота Петропавловской крепости, петербургский Почтамт, церковь-магистерия под Тирзком, Боркислэйский собор в Торжке и многие другие.

То влияние, которое оказывал Львов на окружающих людей, во многом объяснялось его привлекательными человеческими качествами. Он был энергичен, добр, честен, ценил дружбу и умел помогать тем, кто нуждался в его поддержке. Обаятельный облик Н.А.Львова не раз привлекал внимание художников. Особенно известны его портреты кисти Д.Г.Левинского. Левинский писал Львова дважды. На первом портрете просветителю 23 года, он полон сил и задорной энергии, присущей молодости. Второй портрет создан спустя 15 лет. За эти годы Львов успел многое сделать. С портрета на нас смотрит уже известный поэт, архитектор, член Российской Академии, умудренный жизненным опытом человек. Но взгляд остался прежним — живым, лукавым и удивительно добрым. Любопытный штрих к этим портретам добавляет история его женитьбы. Дело в том, что Львов и его друг Капнист ухаживали за двумя очаровательными сестрами Дьяковых. Капнисту не повезло: после одной из его едких «эпитир» родители невесты отказали ему от дома. Вместе с Капнистом поневоле пострадал и Львов. Однако М.А.Дьякова наперекор родителям тайно обвенчалась с Львовым. После венчания они вернулись в родительский дом, и ее замужество оставалось тайной целых три года. И все это время Львов отчаянно добивался согласия родителей этой жены на брак. Как в таких случаях поворачивается — любовь и концы концов победила. Однако признались в содеянном молодые люди только во время официальной помолвки.

Н.А.Львов, как многие выдающиеся деятели того времени, был близок придворному окружению, пользовался покровительством богатых вельмож и закончил свою карьеру в чине тайного советника. И все же прислушаемся к характеристике академика Я.К.Грота, который в 1859 году писал: «...он является в умиственной жизни века Екатерины II одним из замечательных деятелей, как по многостороннему образованию, так и по характеру и необыкновенному образу мыслей. Занимая высшие должности, Н.А.Львов и посреди дворцовой жизни сохранил то простосердечие, которое заставляло его выше всего ценить семейное счастье и сельскую жизнь и внушало ему теплую любовь к записавшим от него простодушным».

«Необыкновенный образ мыслей» с юности был присущ просветителю. В дневниковых записях, известных под условным архивным названием «Путевые тетради», молодой Львов оставил любопытный набросок — то ли отрывок из задуманной пьесы, то

ли «эбрис» оды. В нем речь идет о некоей «просвещенной» греческой императрице, «обратившей кровью детей своих», «колеблемой на престоле суверения и бунтами» и «обесчещенной слабостями». Мы рады бы были похвалить Львова, что сей «греческий» портрет не имеет отношения к российским делам, но «уши торчат»! Узнаваемый облик российской самодержицы в те времена мог стоять автору головы. Надо ли удивляться, что произведение на этот сюжет так и не было написано!

Поэтический облик Львова прекрасно охарактеризовал исследователь прошлого века Л.Н.Майков: «Литературные мнения Львова отличались некоторым своеобразием: он был не чужд непосредственного знакомства с древними классиками и в то же время искал мотивы или творчества в русской народной поэзии; ни что всего важнее и характернее — он был поклонник изящной простоты и враг всего грубого и напыщенного». Столь высокая оценка творчества Львова современником «эпиготта» XIX века русской поэзии символична. Однако думается, что Львов как поэт мог написать гораздо больше, если бы. Впрочем, судите сами.

Одно из лучших сочинений Львова, поэма «Добрый», так и не была издана. Уж слишком недвусмысленно характеризует портрет екатерининскую эпоху:

*Кроткий ласковым, кроткий мстительный,
Промыслый горючий, гнилые желтые воды
Покрывает тучю бродящего злодея,
Наказывает ленью и той же управо,
Ляж и ляж в тисках за вся про вся отраво...*

Читая эти строки, начинаешь понимать, насколько силен был Львов как сатирик. Но путь сатирика в России более чем тернист. В те годы никто не мог поручиться ни за судьбу сатирических сочинений, ни тем паче за судьбу их автора.

Впрочем, характер человека нередко лишь закаляется в преодолении возникших перед ним препятствий. Дисциплинированный ум Львова помог ему найти достойное применение своим знаниям и возвышенным стремлениям. Тому порукой было всепоглощающее увлечение русской историей и народной песней, охватившее членов кружка в 80—90-е годы.

«Филляпприкс» поэрице Львова — самая интересная страница его биографии. Кажется, что в дело собирания, изучения, публикации народных русских песен он вложил всю свою душу. «Первой ласточкой» здесь были опыты и стихосложения — инклической имитации народных песен, разных жанров, позднее повторенные многими поколениями российских поэтов. Вот, например, строки былинны, созданной Львовым:

*Я кричал к сердцу землю русскую
И лину ее привольничу!
Питому мот — и щикахуку,
Обману, яо — не лискин хитроу
Ни обманули, ни похитили.*

Звучали и стихи и зажигательные плясовые. Именно так родилось стихотворение «Песня для цыганской пляски», которое, по указанию поэта, должно было исполняться на «голос» «Вдоль по улице молодец идет».

П.А.Львов с упоением изучал историю своего народа. Не помышляя о славе, он оставил памятник непреходящей ценности — изданную им «Подробную летопись от начала России до Пышанский Батальи». Обращая внимание на «Предлуждильмание», где он обращается к писателям, призывая их изучать историю, ибо художник «в целом народе должен видеть исполнительское лицо, которое он перекрет пишет». Народные песни в кружки Львова любили петь все. Сам же он сочинил такое забавное посвящение к комической опере «Ямщики на подставе»:

*Земля не пашу.
По полям дворяно я не дворянин вас.
Давали песенкой прощало,
Васкою, лаваткой, удасто,
Я сам по русскому такую
Между приятелей парю
С замесом моего лаво.*

За этой на первый взгляд легковесной, чисто любительской привязанностью скрывался глубокий научный интерес к народному пению. Доказательство тому — сборник под названием «Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. Печатано в Типографии Горного училища». Год издания — «гражданский», 1790. На обложке — задумчивый ласток, более на-поминающий аккуратного европейского пейзажиста. Кстати, при повторном издании песенника в 1806 году типограф Шнор заменил прежде всего эту картинку. На сей раз ее гравирует искусный Наболин. На обложке крестьянин... но совсем иной! Художник вполне реалистически изобразил русского лапотного мужика. Так что во втором издании иная форма была еще более соответствовать внутреннему содержанию песенника.

Итак, имя Львова на обложке песенника незначилось. Как сказали бы в XVIII веке, он никогда не был склонен приносить жертвы повседневному тщеславию, предпочитая скромно делать свое дело. Однако обидно, что в течение многих лет автором песенника считали одного Ивана Прача — обрусевшего чешского музыканта, проживавшего в Петербурге почти полстолетия. Странно, что не было услышано достоверное свидетельство Ф.П.Львова, а ведь он писал следующее: «В 1790 г. член нашей Академии художеств покойный тайный советник Николай Александрович Львов, при помощи охотников и родственников, в его доме беспрестанно певших, и 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»¹.

¹ Львов Ф.П. О певцах в России. — СПб., 1834. — С. 45.

Ныне заслуга составления данного собрания справедливо разделена между двумя лицами — Львовым, инициатором и собирателем песен, и Прачем, практически осуществившим эти начинания.

Появление этого сборника — выдающееся событие в истории русской музыки. Н.А.Львов в предисловии указал, что в сборнике сохранено «все свойство народного русского пения», дабы собрание имело «достоинство подлинника». И все же стиль обработки народных мелодий всегда вызывал немалые споры. Уже вскоре после выхода в свет первого издания стали раздаваться голоса, упрекавшие Прача в сознательном искажении народных мелодий.

Довольно резко в прошлом веке высказался о «нотах Прачевых» известный знаток русской истории, митрополит Евгений Болховитинов: «Жаль, что Прач на вкус европейской музыки все наши старинные песни размерил на разные такты. Сие нестерпимо». Ничем не проткнувших песен, которые суть почти кобылки речитативы по подобию греческой древней музыкальной поэзии. От сего-то в устах русского мужика, поющего сии песни не по такту, а с временною вытязкою многих слов, они чувствительнее...»

Вряд ли эти слова абсолютно справедливы. Их автор не учел, пожалуй, очевидного: народные песни были изданы Львовым не столько для их изучения, сколько для пения в самом прямом смысле этого слова. Пелись же народные мелодии в российском быту обычно с клавирным сопровождением. Поэтому обработки Прача сделаны с очевидным расчетом на любительское музицирование. Кстати, случаев абсолютного несоответствия народного напева и инструментальной композиции в сборнике не так уж и много. Современный исследователь, музыковед Ю.И.Келдыш считал необходимым подчеркнуть, что Прач как раз проявил «внимательное и чуткое отношение к особенностям народно-песенного склада, стараясь найти такие приемы обработки, которые бы способствовали более рельефному выделению своеобразных черт напева».

А теперь вновь обратимся к статье Львова, открывающей сборник и названной им «О русском народном пении». Волею или неволею он впервые употребил столь привычное теперь словосочетание «народная песня». Да и вообще многое в этой работе было сделано впервые: впервые автор попытался выявить истоки народной песни, впервые указал на ее многоголосный склад, впервые выделил протяжные песни как «суть самых лучших», впервые... Впрочем, достаточно. Уже из перечисленного видно, что Львову удалось создать своего рода важнейший в XVIII веке научный труд по музыкальной фольклористике, сделать подлинное культурное открытие.

Названия многих песен из этого сборника ласкают слух, они популярны и поныне. Без всякого напряжения каждый из нас вспомнит и напев «Ах вы, сени, мои сени», «Во поле береза стояла», «Во саду ли, в огороде», но мало кто знает, кем и когда

они были впервые записаны. Всех же песен собрания здесь не назвать — ведь их ровно 100. Большинство напевов, с удивительным вкусом отобранных Львовым, вошли в историю русской музыки как классические образцы фольклора.

Львов словно заглянул в будущее, когда писал: «Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание сие для талантов музыкальных... и для самих сочинителей опер, какие сладкие употребления могут сделать они и из самой странности музыкальной, какая есть в некоторых песнях наших...» Собрание стало настоящей настольной книгой для многих поколений русских композиторов. Кто только не использовал записанных в нем песен в своем творчестве! М.И.Глинка и А.С.Даргомыжский, М.П.Мусоргский и Н.А.Римский-Корсаков, П.И.Чайковский и С.В.Рахманинов...

В русском лексиконе раньше часто встречалось выразительное и теплое слово «попечение». Львов, как известно, занимался попечением о многих художниках. Но, пожалуй, более других он заботился о калужском музыкальном таланте — Евстигнее Ипатьевиче Фомине. Творчество этого композитора многими неординарными нитями связано с деятельностью львовского кружка. В доме Львова Фомина нашел духовное пристанище, которое служило композитору всю его недолгую жизнь источником музыкального вдохновения.

Фомина и его музыку в XIX веке почти совсем забыли. В крайне путаных сообщениях о жизни композитора было много ошибок. Ему приписывали свыше тридцати опер. Творчество же его оценивали в основном по опере «Мельник — колдун, обаяльник и сват... ему не принадлежащий».

В наши дни в библиографии Фомина, как и в биографиях младших его современников Березовского, Пашкевича, все еще остаются «белые пятна». Однако труды Б.В.Доброхотова, Ю.В.Келдыша и других музыковедов основные вехи непростого жизненного пути композитора все же намечены.

Фомина родился в семье канонира Тобольского похотного полка Ипата Фомина 5 мая 1761 года. Полк тогда был расквартирован в Петербурге.

В 1767 году шестилетний Евстигней стал учеником Воспитательного училища при Академии художеств. Через семь лет он был переведен в класс «архитектурного художества». Однако архитектура со временем все меньше и меньше занимала воображение одаренного мальчика. Евстигней Ипатьев (так его обычно именовали в протоколах Академии) упорно тяготел к музыке.

Среди воспитанников Академии художеств редко кто избирал музыкальное искусство своей специальностью. К тому же музыка не входила в число «знатнейших художеств», коим считались архитектура, скульптура и живопись. И все же стремление Фомина, а главное, его яркое музыкальное дарование побудили совет Академии перенести многому в музыкальном совершенствовании.

С ним в разное время занимались такие образованные профессиналы-музыканты, как М.Бунин, Г.Раупах, А.Б.Сартори. Успехи в учебе определили музыкальную специализацию будущего композитора.

Осенью 1782 года Фомин с отличием окончил Академию художеств, о чем свидетельствует любопытный документ:

*«Санкт-Петербургская императорская Академия
трех замечательных художеств»*

Сим засвидетельствованисм господина Евстигнея Ипальева сына Фомина обучавшегося в Академии с тысяща седм сот шестьдесят седьмого года в Архитектурном художестве, а потом в разсуждении природной в нем склонности и способности к музыке; за его в том хорошие успехи, и за особливо признанное в нем дибронравие, честное и похвальное поведение, общим Собранием списависм уполномочает пользоваться с питомками в вечные роды, тем правом и преимуществом, который от всемилоостивейшей монархини в привилегии Академической таковым пожалованы. Дано в Санкт-Петербурге, за подписанисм Президиснта Академии, с приложеннем большой ея печати; Сентября третьяго дня, в лето от Рождества Христова тысяща седм сот восемьдесят второе.

Иван Вецкой.

Конференц секретарь Христиан Фридрих Фелькнер.

Спустя два дня после этого свидетельства «за редкие таланты» и «перед многими отличное превосходство» Фомин получил... 50 рублей. Эта странная награда была вручена «другим не в образе». Архитектор, скульптор или художник получил бы за аналогичные достижения золотую либо серебряную медаль. Но по уставу «за превосходные успехи в музыке» медаль была не положена. Вот почему Фомин получил пусть менее символическую, но более нужную молодому человеку награду. Тем более что ему открылась дорога для учебы за границей.

Окончившие академию по классу одного из «трех замечательных художеств» отправлялись обычно в Париж или Рим — школы европейской архитектуры и изобразительных искусств. Фомин же, как и следовало ожидать, отправился по протоптанной дорожке Березовского в Болонью, к падре Мартини. В письменной инструкции, полученной нижеподписанным «пенсционером», были даны подробные наставления по правилам хорошего тона и поведения за рубежом. Предлагалось «...езде соблюдать наистрожайшую благопристойность, дабы нигде не нанести академическому воспитанию наималейшего бедствия...» и «принести отчету пл шим, каков из близиравного сына тепеисны ожидается». Были указания и другого, более прозаического рода: «...из на проезд, ки на ваши в иностранных местах содержиши, и ниже на какой либо проезд из места в место вы больше ожидать ни чело не имеете как только вышесказанное по двадцати пяти рублей на каждый месяц пенсию; да и сей тот час лишится можете, как

скоро не исполните по данным вам наставлениям письменным и словесным...»

Суда по всему, «напостраждавшую благопристойность» Фомин обиделся. По прибытии в Болонью он поселил 78-летнего бывшего лауре Мартини. Старый учитель посоветовал новому русскому заниматься композицией и контрапунктом у своего преемника — руководителя капеллы французского монастыря в Болонье Станислао Маттеи. Совет был безоговорочно принят. Целый срок заграничной учебы Фомин брал уроки у Маттеи. Случай для тогдашнего лауре Мартини ушел из жизни. Однако традиции Болонской академии еще долго сохраняли память об этом великом педагоге.

Успехи Фомина в учебе были обнадеживающими. Он в срок выполнял требования академического устава, по которому следовало регулярно отсылать в Петербург свои сочинения и сообщать об успехах. К сожалеению, «болонская» музыка Фомина до нашего времени не сохранилась. Известно только, что Фомин отправил на родину ораторию на библейский текст «Жертвоприношение Авраама» и, вероятно, театральные сочинения.

29 ноября 1785 года «пенсионер» держал ответственный экзамен на звание «иностранного мастера-композитора». Ему было предложено сочинить пятиголосный мотет¹ в строгом стиле. Это сложнейшее задание Фомин с блеском выполнил и получил искомое звание. Срок его учебы подошел к концу, и спустя некоторое время, осенью 1786 года, молодой композитор, окрыленный достигнутым, возвращается в Петербург.

Придворная музыкальная жизнь столицы шла своим чередом. Облеченного званием «иностранного мастера» не слишком спешили зачислить на императорскую службу. Для начала Фомину было предложено написать оперу «Новгородский богатырь Бовславич», либретто которой принадлежало Екатерине II. Заказ был необычайно почетен для «пенсионера», и он с энтузиазмом погрузился в работу.

На первый взгляд сюжет «Бовславица» как нельзя лучше подходил для оперы. «Опорными» представлялись колоритные сцены в древнем Новгороде, декоративные эффекты, пышные костюмы. Привлекали и массовые балетные сцены. Например, по либретто в начале первого действия «феатр изображает улицу Рогатину в Новгороде; балет изображает кулачный бой». В IV акте «феатр представляет площадь... Утро лишь приспело; балет: идет сила новгородская, окружили посадники и люди широкий двор Василия Бовслава. Выбивают они широкие ворота из паты...»

Вместе с тем императрица многое перенимала в народной былине на свой вкус. В опере новгородские вольные посадники пикируются единоначально богатыря Бовславица и его матери — мудрой Амфелы, образ которой должен был напоминать саму Екатерину.

¹ Мотет — жанр многоголосной вокальной музыки.

Опера была написана Фоминым в рекордно короткий срок, за несколько недель, и уже 27 ноября 1786 года состоялась ее премьера на сцене Эрмитажного театра. Сведенный о том, как она была принята публикой, нет. Впрочем, есть достаточно надежный способ определить успех или неуспех сочинения — это дальнейшая судьба автора. Можно с уверенностью сказать, что первое российское произведение Фомина успеха не имело. Что подвело композитора? Словенное ли бесполое либретто? Или неудачливый образ Амфелы — Екатерины? Трудно сказать. Во всяком случае, опера была поставлена один раз и более никогда не звучала — ни на призывной сцене, ни тем паче на периферии. Следующий екатерининский текст для очередной оперы достался уже не Фомину, а иностранному капельмейстеру Э.Валжуре. О русском же композиторе более никто при дворе не вспоминал. Фомин остался без работы и средств к существованию.

От такого неожиданного поворота судьбы можно было впасть в отчаяние. Здесь необходимо пояснить, что отсутствие придворных заказов для композитора той эпохи означало полное закрытие всякой карьеры на родине. Но карьеры... официальной. Правда, никто еще из «дендишников» до Фомина не нарушал обычая служить при дворе. Фомин вынужден был это сделать. И произошло следующее. Безвестного выпускника Болонской академии приметили члены кружка Н.А.Львова.

Следующие десять лет жизни композитор был тесно связан с Н.А.Львовым и близкими ему людьми — меценатами. Некоторые исполнители полагают, что Фомин находился какое-то время на службе у Г.Р.Державина. Во всяком случае, композитору была оказана действительная поддержка, причем не только материальная, но и моральная. После неудачи «Биславича» она была очень нужна двадцатипятилетнему мастеру.

Можно предположить, что дружеские обвинения и вся атмосфера музыкальных исчерпавшихся кружка постепенно восстановили душевное равновесие композитора. К тому же Н.А.Львов предложил ему новое либретто, или, скажем, сочинение. Это была небольшая опера под названием «Ямщик на подставе». Скорее всего Львов писал свое либретто, преследуя две взаимосвязанные цели. Во-первых, ему хотелось вернуть Фомина к творчеству и дать ему возможность заработать деньги. Но не менее важна была и другая цель — сокровенная мечта просветителя показать на сцене бытывающие народные песни в их первоизданной красоте.

Содержание оперы заключается в следующем. На пыльной станции — подставе — собираются ямщики. Среди них молодой ямщик Тимофей, который удался и лицом, и умом, и спортивной. С ним его молодая красавица жена Федькина, любящий муж. Но у Тимофея есть завистник и злейший враг — вор и пройдоха Федька Придава. Этот Федька мечтает сбыть очарованника Тимофея в рекруты и завладеть его женой, давить ему приглянувшейся. И быть бы Тимофею сондином, или бы не проезжий офицер. Он помогает

освободить Тимофея как единственного кормильца крестьянской семьи от службы. В солдаты же «загребал» вор Федька, до сих пор удачно избежавший этой участи. Кончается опера радостным хором всех действующих лиц.

Как видно, либретто не содержало интенсивно развивающегося действия, событий в опере мало. Но зато тьмовский текст открывал перед композитором прекрасную возможность сочинить хоровые нарядные сцены. Основой музыки Фомина стали народные песни.

Композитор создал мастерские хоровые обработки народных напевов самых разных жанров. В опере звучат выразительные протяжные песни «Не у батюшки соловей поет» и «Высоко сокол летает», бонкие плясовые «Во поле береза bushesала», «Молодка, молодка молодца», «Из-под дуба, из-под вяза». Несколько песен из «Ямщиков» спустя три года почти без изменений вошли в «Собрание народных русских песен» Львова — Прага. Отношение к народной мелодии у Фомина было исключительно бережное. Для каждой песни он нашел свой стиль обработки.

Одаренность композитора проявляется буквально с первых тактов оперы. Открывается она увертюрой. Слушатели XVIII века сразу бы узнали в главной теме оркестрового вступления разудалую популярную песню «Камаринская дочь, не жди гулять в полночь». Нынешние же специалисты отмечают прежде всего зрелое симфоническое мышление композитора, профессионализм его оркестровки. Нарядно-легкая основа музыки оперы сближалась с рождением новых, нетрадиционных черт оркестрового письма. По сути Фоминым был сделан первый шаг на пути создания русского симфонизма, он словно предугадывал дальнейшее развитие симфонического творчества — в его музыке ясно проступают контуры будущей «Камаринской» великого Глинки.

Итак, перед нами безусловное «открытие» русской музыки эпохи Просвещения — национальная хоровая опера. Как хотелось многим музыковедом найти следы ее постановки в многочисленных театрах России! Но история сыграла с маленьким шедевром Фомина злую шутку. Написанная для домашнего театра, она так и осталась неизвестной широкой публике. Правда, существует предположение, что «Ямщики» были поставлены в 1788 году в Тамбове — там и то время губернаторствовал Г.Р. Державин. Но отзвуков премьеры слышно не было. Сохранилось лишь изданное либретто.

В том же году композитор задумал новую большую оперу — «Американцы» на либретто И.А. Крылова — будущего известного баснописца. Уже одно название оперы смутило бы в то время любого россиянина, тем паче цензора. Ведь совсем еще недавно завершилась война за независимость в Северной Америке, и буквально накануне, в 1787 году, была принята американская конституция. Все это вызвало живой интерес в кругах радикальной российской интеллигенции. Государственные же «верхи» в «американских делах» видели угрозу домонропценным порядкам.

Так что запрет на информацию о развитии событий в Западном полушарии действовал вояко.

Впрочем, двадцатилетний Крылов был далек от стремления вызвать политические страсти. Его пьеса беспристрастна и полна доброго юмора. Где-то в Южной Америке во время покорения испанцами индейских племен происходят удивительные приключения «гриппанского эльмынки» доня Гусмана, вождя американцев Ацема, прекрасной его сестры Цимары, нановой проститутки Софеты, плутоватого слуги Фолета. Конечно, все герои страстно влюблены, и по законам жанра в финале влюбленные пары соединяются и благополучно отбывают в Испанию. Получив такой сюжет, Фомин решил написать музыку в традициях итальянской оперы-буффа. Вот когда ему основательно помогла крепкая еврейская школа! У всех его герои яркие музыкальные характеристики, в опере много прекрасных, запоминающихся мелодий. Особенно же удалось Фомину развернутые ансамблевые сцены, так что болонский maestro вновь подтвердил свой высокий профессионализм оперного композитора.

Крылов остался доволен музыкой. В одном из своих писем он писал: «...решился я отдать на театр другую оперу моего сочинения под названием «Американцы», на которую уже и музыка положена г.Фоминным, одаренным в своем искусстве Болонской академии аттестатом, делающим честь его знанию и вкусу: что же до моих речей, то они одобрены г. Дмитриевским, которого одобрение, по его познаниям, для меня не менее важно, как и академический аттестат, ибо опытом известно, его вкус всегда согласен со вкусом просвещенной публики...»

Опера «Американцы» была создана в один год с гениальным моцартовским «Дон-Жуаном», но в отличие от него не увидела света рампы.

Мы не случайно выше упомянули цензуру. На сей раз в роли цензора выступил директор императорских театров П.А.Соймонов, усмотревший все же в сюжете нежелательные ассоциации с российской жизнью. Он, в частности, с подозрением отнесся к эпизоду, где индейцы готовятся сжечь двух европейцев: не вызовет ли подобная сцена «ренжипирование» (возмущение) слушателей?

Придирки были мелкими, и все же опера не пошла. Мы не располагаем документами о том, как реагировал композитор на этот опередной удар судьбы. Но зато хорошо известна реакция И.А.Крылова. В своем письме к Соймонову он яростно отстаивал свое детство и право создавать оперы, в которых можно не только смеяться, но и «чувствовать». «Смешить безрасудно — дар людям души», — заключил Крылов, вспоминая славные имена Моцера и Бомарше. Но охранительные страсти дирекции были выше всех доводов... Постановка оперы оттянулась на долгие 12 лет и состоялась лишь в год смерти композитора.

Некоторые исследователи полагают, что одновременно с «Американцами» Фомин работал еще над двумя операми — «Вечеринки,

или Гадай, галей, девица» и «Колдун, ворожея и сваха». Однако ни одной ноты этих сочинений не сохранилось, нет документальных данных об их текстониках и авторе. Так что эти оперы приписывают Фомину разве что народная молва.

Более уверенно исследователи говорят, что именно Фомин сочинил комическую оперу «Парисов суд» на либретто Н.А.Львова. Текст оперы сохранился в рукописной копии в архиве Г.Р.Державина. На титульном листе есть подзаголовок «героическое и гротескное» и дата «Октябрь, 17-го 1760-го в С.П.Бурге». Далее напечатано стихотворное посвящение — «Рапорт и приношение», адресованное «брату Василию Васильевичу, творцу Ябеды»:

*В путь вошло вельиче
Учнил я востаненье
И три сам сам подишу
Обидену прохажу,
Суд Парисов на зову,
Землю, «судурь, пришу
Полжмиле похажу
Валю в себе обиденные
И решенье училу
Ябедой сваей похажу.
И доколе на рылчел,
Ябеду похажу суд
Упожмиле похажу
С прижмиле похажу
Суду похажу
Валю Ябеду.*

Как вы уже догадались, данное «приношение» адресовано В.И.Капличесу, только что закончившему комедию «Ябеда». Подпись же «Ванька Ямичик» напоминает о творцах «Ямичика» на подставе — Фомине и Львове.

«Парисов суд» — опера-пародия. Древний миф о хитреце Парисе, которому надлежит избрать прекраснейшую из трех богинь и подарить ей яблоко, переиначен на «иронико-гротескный», т.е. комедийный лад. Пьеса блещет язвительным остроумием. Нисс-черпаема фантазия Львова в изображении ярмарочных, шутовских характеров героев. Например, богиня Юнона развешивает в колеснице в наряде богатой купчихи да еще хвастается: «В Можайске пращур наш уж луком торговал». Сам же Парис «под дубом ковыряет лопти». К сожалению, музыка этого необычного сочинения тоже не сохранилась.

Однако пришла пора рассказать о всеми признанном творении Фомина — мелодраме «Орфей», созданной композитором в 1792 году на основе текста Я.Б.Княжнина.

Что такое мелодрама? Это особый литературно-музыкальный жанр, схожий с оперой или ораторией. Но в отличие от них текст либретто не поется, а читается в сопровождении симфонической музыки.

В основу мелодрамы положен известный миф. В нем говорится

о самоотверженной любви Орфей к своей погибшей жене Эвридики. Ради ее спасения он спускается в царство тьмы и силою своего искусства усмиряет злых вельм-фурий. Во все времена Орфей изображался с лирою в руках — символом непобедимости человеческого таланта.

Миф об Орфее — один из «вечных» музыкальных сюжетов. В Европе XVIII века самым популярным музыкальным произведением на эту тему была опера Глюка «Орфей». В отличие от глюковского сочинения и многих других опер об Орфее, Книжкин завершает развитие событий строго по мифу, трагической развязкой. Его Орфей безвозвратно теряет возлюбленную, которая навечно остается в царстве теней.

Княжнинский «Орфей» не один раз привлекал музыкантов. Еще в 1781 году придворный композитор, итальянец Торелли написал к нему довольно скучную музыку. Сейчас уже невозможно установить, почему Фокин обратился к этому сочинению итальянца Книжкина. Быть может, им руководило столь обычное стремление познакомиться с новыми силами и новым жанром. И все же кажется, что создание «Орфея» было данью памяти славного драматурга, скончавшегося за год до этого.

В мелодраме четыре эпизода. Первый — отчаяние Орфея, потерявшего супругу. Второй — Орфей спускается в ад, чтобы умолять его владыку Плутона вернуть Эвридику к жизни. Третий — счастье Орфея и Эвридики, обретших друг друга. И последний — проклятия Орфея жестоким богам, вновь отнявшим у него любимую. Мелодрама заканчивается быстрой балетной сценой — шпилькой торжествующих фuries.

Действующих лиц в мелодраме немного. Это главные герои, фuries, а также мужской хор. По античной традиции, хор помещается за сценой и поет в унисон. Он «вещным голосом» объявляет волю богов, комментирует и объясняет слушателям происходящие события.

Роль Орфея предназначена для трагического актера с выразительным голосом — актера, способного в декламации передать весь накал страстей, мучающих героя. Таким талантом, по воспоминаниям современников, обладал, например, И.А.Дмитревский. Однако неизвестно, кто из актеров исполнил партию Орфея во время петербургской премьеры. Правда, сохранились сведения, что, по указанию Н.П.Шереметева, Дмитревский готовил для этой роли крепостного актера Василия Жукова и был весьма доволен его успехами.

Музыка мелодрамы — одно из вершинных творений русского искусства эпохи Просвещения. Здесь впервые раскрылось во всей полноте лирическое Фокина-симфониста. Композитору удалось с удивительным чувством стиля передать трагический пафос древнего мифа. При этом в его музыке глубоко и адекватно раскрывается духовный мир человека конца XVIII века. Исследователи нередко находили в этом произведении отражение эпохи

«бури и натиска», слышали «бетховеноское начало». Нам же кажется, что музыка Фомина воплотила трагическое и вместе с тем страстное мироощущение интеллигента «радищевской» эпохи, его мятущуюся душу на пути познания тайнств бытия.

Фомин умер, не дожив до тридцати девяти лет, на рубеже двух веков. Дата его смерти затерялась, известно только, что на дворе стоял апрель 1800 года. Он умер тогда, когда казалось, что жизнь наконец-то наладилась. Еще в 1797 году Фомин был принят в театральную дирекцию на должность «репетитора партий и композитора». Это была его первая и последняя официальная должность, дававшая возможность относительно безбедного существования. Изменения в судьбе были вызваны смертью Екатерины II. Вступивший на престол Павел I оказался «наследником наихоруга». Он старательно раздавал должности всем тем, кто был в опале у его настиженной матушки.

Но должности, деньги, успех «Орфея» — все это были «нижеты запоздалые». В эти годы Фомин почти не писал музыки. Правда, с приходом в 1799 году нового директора петербургских театров А.Л.Нарышкина возникла возможность поставить наконец «Американцев», что дало музыканту импульс к работе. За очень короткий срок он написал сразу две комических оперы — «Золотое яблоко» по либретто И.Иванова и «Кларинда и Милот» на текст своего старого знакомого Капныста. Обе оперы были поставлены уже в XIX веке. Из всей музыки до наших дней сохранились только отрывки «Золотого яблока» и комплект оркестровых голосов этой оперы.

В собрании сочинений Я.Б.Княжнина, изданном спустя несколько лет после смерти композитора, можно прочесть о «нашем русском г.Фомине», бывшем долгие чужим краем, «который превосходным талантом своим помычал прежнюю музыку совершенно, и хотя, во всеобщему нашему сожалению, окончил течение дней своих, но в «Орфея» оставил незабвенную по себе память». Этими словами мы и закончим рассказ о композиторе Фомине, а вместе с ним — и о всех выпавших на художника кружка Н.А.Львова, составляющих ныне славу отечественного искусства.

НА ВЕРШИНЕ МАСТЕРСТВА



Державин умер!.. слух идет,
— И все молве сей доверяют,
Но здесь и тени правды нет:
Бессмертные не умирают!

В.В. Капнист

«Наука непрестанно продвигается вперед, перечеркивая самое себя... Шедевр искусства рождается навеки», — сказал Виктор Гюго. Но «вечная жизнь» шедевра всегда зависит от исторической и культурной памяти. Именно она незримыми нитями способна связать прошлое и настоящее, «век нынешний и век минувший». Для великого русского композитора XIX века П.И. Чайковского предшествующее столетие ассоциировалось с именами двух корифеев — Державина и Бортнянского. Вспомните оперу «Пиковая дама». Один из ее персонажей поет шуточные державинские строки: «Если б милые девицы так могли летать, как птицы...» А в прелестной интермедии «Искренность пастушки» Чайковский использовал отрывки сонаты Бортнянского. Так что далеко не все имена мастеров XVIII столетия забыли в веке XIX.

Нам же предстоит познакомиться с теми шедеврами искусства, которые никогда не были в полном забвении. Многие поколения русских людей любовались живописью знаменитой триады портретистов — Рокотова, Левицкого, Боровиковского, учили стихотворения Державина, в церкви привычно внимали музыке Бортнянского. В наши дни их имена приобрели «хрестоматийный глянец» и вошли в учебники.

Судьбы этих мастеров несходны. Им были отпущены разные жизненные сроки. Но все они — дети великой эпохи, сумевшие воплотить в своих творениях тот высокий идеал красоты, который был выстрадан лучшими мыслителями «века Разума и Просвещения».

Художественное наследие каждого из них глубоко индивидуально. Но есть нечто общее, позволяющее без всяких натяжек сопоставлять образный строй музыки Бортнянского с поэзией Державина или со «звучанием» полотен Левицкого. В их творчестве нет места нарочитой возвышенности или напыщенности. Ясность, простота, отточенность формы, изящество и вместе с тем мудрая сдержанность — вот те критерии, по которым «измеряли» свое искусство выдающиеся творцы зрелого классицизма. Они были уверены, что литература, живопись или музыка предназначены для



В.Л.Боровиковский. Портрет Г.Р.Державина

глубокого постижения человека и вселенной, вечных истин, волнующих нас и сегодня.

Итак, в этой главе книги речь пойдет о вершинных достижениях русского классицизма в поэзии, живописи и музыке последних десятилетий XVIII века.

Откроем дверь в этот влекущий мир поэзией Гаврилы Романовича Державина (1743—1816). О нем написаны десятки статей и книг. И ни один автор, пишущий о XVIII веке, не может миновать его поэзию, столь весомую в содружестве муз той эпохи.

Творчество Державина глубоко автобиографично. Порой кажется, что он пытался объять все многоцветье российской куль-

туры. В его поэзии есть место зданию Кларенги и изящному фарфору, полотнам Лавашского и холмогорской росписи. И все же главная «державинская» тема — это человек. Всплывает в каждом человеке живет частица Бога, «как солнце в малой капле воды» — так думал глубоко религиозный поэт. Он терпеливо искал поэтические средства, способные раскрыть противоречивую сущность земного бытия. Державинская «философия жизни» получила наиболее совершенное воплощение в известной оде «Бог»:

*В стихах мрак пещеры суеих,
В крайних степенях вещества;
Я средоточие житейских,
Парта начальства Божества.
Я таков в прелех истинных,
Умил дроздом поглавство...*

Герой Державина — просвещенный и гордый русский человек. Мысль поэта постоянно возвращается к образному соотношению «тирана» и «раба». Губительность рабского унижения для человеческой души, жажда свободы — вот те идеи, которые и современного читателя не оставят равнодушными:

*Служил окаянным цотем:
И рожденьем мой жалдам
Вдохнул ал оправдан красным
К салтану идам похиты умом?*

Обаяние поэтических образов Державина огромно. Но раскрылся этот великий дар у поэта далеко не сразу. Совсем ранние его стихи нам неизвестны. Они погибли в страшный 1770 год, когда, спасаясь от чумы, поэт вынужден был по дороге из Москвы в Петербург сжечь свой суедек с рукописями. По более поздним сведениям можно предполагать, что начинал он как самоучка и шкирный последователь Ломоносова. Позднее Державин так сказал о самом себе: «Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову, но, хотев парить, не мог выдерживать постоянно, красным набором слов, свойственного единственно русскому Пиндару величия и пышности. А для того с 1779 года избрал он совсем другой путь».

«Другой путь» был найден в уже известной нам «творческой лаборатории» художника Петербурга — кружке Н.А.Львова. Державин смело экспериментировал, постепенно освобождаясь от «каганутой» поэзы официального описида. Он жаждет найти естественный способ общения с читателем, сохраняя личную независимость и право свободных суждений.

Литературной сенсацией 1782 года стала известная ода «Фелица». В ней поэт отказался от парадного образа императрицы, кочующего по озам его непосредственных предшественников. Державин спокойно, на равных, беседует с реальной женщиной — Екатериной Алексеевной, неоднократно дает ей наставления, подмечает ее привлекательные черты:

*Музыка? много мы напропала,
Начесть содвину ты тешком,
И тыла самая простая
Бываеи за левым отаком...
Не спытком любить мислоради,
А в кабл к стуршам и паюб...*

Как не похожа эта ода на тяжеловесные вирши! В ней есть легкость юного стихосложения и изысканная стройность. Интонации державинских строк словно наполнились музыкой, столь ценной для «любозвучащих».

Интересно, что музыкальность слога в стихах Державина нередко естественно сочетается с его красочностью. Он будто создает «говорящую живопись» — яркую, насыщенную непосредственными зрительными впечатлениями:

*Расстрели вешней стезею
Небесный конитатый снуд,
Багровою обочено зарю,
Сомей из землю ковыи год.*

Музыка постоянно присутствовала в жизни поэта. Можно без труда догадаться, сколь важным стимулом творчества были для него музыкальные вечера в доме Львова. В числе его знакомых и друзей были Д.С.Бортнянский, Е.И.Фомин, Ф.М.Дубянский, Е.А.Пашкевич, Н.П.Яхонтов. В годы своего замбожского губернаторства Державин всячески способствовал развитию музыкальной жизни этого провинциального города. Он приглашал из Петербурга музыкантов, устраивал оперные спектакли, заботился об улучшении церковного хора.

Музыкальные увлечения поэта приносили неожиданные плоды. Родилась работа «Рассуждение о лирической поэзии», пронизанная... рассуждениями о музыке. Откроем раздел под названием «Об опере». Сколько глубоких и нетривиальных мыслей высказал здесь Державин! Конечно, его «рассуждения» касались прежде всего словесности. Но что за опера без музыки? Поэтому стоит познакомиться с наиболее характерными высказываниями автора.

Как же представлял Державин оперу и что он хотел от ее «сочинителей»? Прежде всего поэт констатирует: долгое время опера была забавою дворов, ныне же стала народною. Отсюда следует мудрый вывод — обращаться при создании опер к русскому народному творчеству: «У нас из славянского баснословия, сказок и песен древних и народных, писанных и собранных господами Поповым, Чулковым, Ключаревым и прочими... много заимствовать можно чудесных происшествий».

Державин представлял оперу как гармоничный спектакль, где музыка, слово и действие неразрывно спаяны. Эти мысли настолько современны, что лучше их провягтеровать:

* Здесь великожане.



Ф.М.Рокотов. Портрет А.П.Струйской

«Сочинитель оперы отличается тем только от трагика, что смело уклоняется от естественного пути и даже совсем упускает его из виду; ослепляет зрителей частыми переменами, разнообразием, великолепием и чудесностью приводит в удивление несмотря на то, естественно или неестественно, вероятно или невероятно. В трагическом роде предпочитает всем другим высокое трогательное

и излагается сильным чувством, а не словами одними; в плане и в действиях избегает уныничества, держится простоты, в ходе не спешит через меру, зная, что противно то свойству ленив... Песни, или самые оды для хоров... должны быть не надуты, просты, сильны, жилам наполнены чувством. Самой первой степени прост, ежели он в слове совсем нечист, тяжел, единообразен, не умеет изгибаться по страстям и облекать их в сердечные чувствования, — к сочинению оперы не годится. Не ласкают от него ни выразительности, ни приятности лицедей и уставщик музыки. Сочинитель оперы непременно должен знать их дарования и применяться к ним или они к нему, дабы во всех частях оперы соблюдена была гармония».

Вряд ли кто из современников Державина мог столь ясно и вместе с тем популярно изложить идеи, над которыми ломали себе головы лучшие умы европейской музыкальной эстетики XVIII века. Провозгласив идеал красоты, призванный трогать людские сердца, поэт указал путь развития искусства к «чувствительности». Этот стиль в Европе не случайно называли «оперным». В музыке же он давал простор так называемой гомофонии с ее излишней простотой и чарующей слух мелодией, так что «сочинители оперы получили всеобъемлющую «инструкцию» для оттачивания своего мастерства. Совершенству же, как известно, нет предела.

«Речь времени, как называл Державин течение истории, порой не шалит и величав, и в памяти всплывает приклеенный ярлык из школьных учебников: «Державин был консерватор». Не будем спорить с этим анахронизмом и доказывать обратное. Лучше закончить разговор о поэте следующим его четверостишием:

*Словом: жег любовь чаше пламень,
Подобя я, восторгу в мой век.
Грехи, пороки! на злоб мой камень,
Если ты не человек.*

Гуманизмом и духовной озаренностью отмечено еще одно выдающееся достижение русской культуры последних десятилетий XVIII века. Речь идет об искусстве портрета. Как сказал известный русский поэт, почти наш современник, Николай Зиболотский:

*Любимы жеманство, ласканы
Лишь ей, единственной, брано
Душо изменчивой приметы
Перебросить на локотки.
Ты рождай, как из тьмы былого,
Боясь изгнать в отары,
С портрета Рихардта спина
Спотыкаясь Саломейская на нас?
Ее глаза — как два тумана,
Полушубка полуяко,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых легким черным*



Ф.М.Рокотов. Портрет В.Н.Суровцевой

Портрет — живописный, скульптурный, графический — ныне является прекрасным источником знаний о человеке той эпохи, источником не менее достоверным, чем письма, дневники или мемуары. Благодаря портрету мы можем догадываться о чертах характера изображенного, его вкусах, манерах, приверженности той или иной моде.

В лучших произведениях изобразительного искусства той эпохи ощущается не стремление художника воплотить в красках или мраморе абстрактные пороки и добродетели, а его неподдельный интерес к человеческой личности. Тем самым русское искусство

сделало первые, но весьма уверенные шаги на пути «человекознания», ненавистного приверженцам «вечной» теории «человека-винтика» — подлунности механизма высшей государственной власти. Многие творцы, подобно Церковину, могли сказать о себе: «Ум и сердце человека были гением моим».

Обращение к человеку, к личности, свойственное русской художественной культуре XVIII века, проявилось и в искусстве скульптуры, особенно в жанре скульптурного портрета. Русские мастера тех лет стояли на единых творческих позициях, отражая идеалы классицизма. Это объясняется прежде всего рождением на наших берегах своей художественной школы, вышедшей из Академии художеств. Ее замечательными педагогами, среди которых выделим славное имя Николая Жилле. Идеи гражданских служения, культ разума и патристизма становятся путеводной звездой целой плеяды выпускников академии. Среди них «первым среди равных» был скульптор Федот Иванович Шубин (1740—1805).

Девятнадцатилетним скромным юношей Шубин приехал в Петербург, где поступил в Академию художеств. Далее его биография развивалась по известному «сценарию»: блестящая аттестация на выпускных экзаменах, получение рекомендации для продолжения образования, зарубежный поход во Францию и Италию, получение звания академика Болоннской академии художеств.

Вернувшись в Россию, мастер интенсивно работал в разных жанрах. Он украшал интерьеры дворцов, создавал монументальные скульптурные композиции. Но главная область его творчества — скульптурный портрет.

Шубину принадлежит целая галерея «монарших» и «вельможных» изображений. Среди них и Екатерина II, и Павел I, и многочисленные государственные мужи. Портреты этих людей удивительно конкретны, вплоть до мельчайших деталей. Главное же, что волновало скульптора, — это индивидуальность, внутренний мир тех людей, чьи портреты он создавал.

Таков, к примеру, бюст А. М. Голицына. Глядя на скульптурный портрет этого знатного человека, чувствуешь его ум, и властность, и некоторую высокомерность, и снисходительность, и одновременно привычку к осторожному «плаванью» на волнах зыбкой политической фортуны.

Иное — внутреннюю насыщенность жизни ученого, его зрелость и мудрость, приобретенные с годами напряженного и плодотворного труда, — пришел Шубин в лице своего великого земляка и покровителя М. В. Ломоносова и подчеркнул это в его портрете.

Очень выразителен портрет императора Павла I. Как точно отметил искусствовед Б. И. Краснобаев, «психолог мог бы на основании шубинского портрета написать исследование о душевном состоянии Павла I — деспота, несчастного человека, изуродованного с детства системой воспитания либеральной и жес-

токой к нему матери». Действительно, известно, что Екатерина II изолировала сына от «большого» двора, отлучила от его собственных детей, не допускала к государственным делам, позоривая в интригах. Шубин увидел в лице монарха прежде всего психологическую дисгармонию с окружающим миром и нездоровые страсти. Лишь старательно выделенные атрибуты власти — орден и регалии — несколько скрашивают уродливый облик императора.

Здесь уместно вспомнить о совсем другом «монаршем» изображении — знаменитом памятнике Петру I на Сенатской площади, созданном почти в то же время. Его автор — француз Этьенн Морис Фальконе (1716—1791) приехал работать в Россию, будучи уже зрелым мастером. Тяжелая работа над «Медным всадником» длилась 12 лет и была одухотворена патристическими настроениями русского общества, потому этот монумент и считается выдающимся достижением отечественной культуры.

Говоря о русской скульптуре XVIII века, нельзя не сказать о Михаиле Ивановиче Козловском (1753—1802). Сын флотского трубача, он окончил Академию художеств и получил возможность стажироваться в Париже и Риме. Там окончательно сформировался его самобытный талант художника-классициста. Ближе всего скульптору оказались античные сюжеты. С творчеством Козловского в русское искусство пришли юные богини, музры, прекрасные пастушки. При этом вкус и чувство меры у художника были безупречны. В его работах нет и тени красноты. Темы античной мифологии, литературы, истории скульптор использовал для создания образов прекрасного, гармоничного человека. Из известных выразительные рельефы Мраморного дворца в Петербурге, скульптуры «Бюст Александра Македонского», «Гименей», «Амур». Всенародную известность принесло Козловскому создание статуи А. В. Суворова, свидетельствующей о мастерстве скульптора и присутствующему ему чувству пластической формы.

Портретная живопись стала развиваться еще в петровские времена. Пожалуй, ни один другой жанр высокого искусства не вошел столь органично в российскую жизнь. Портреты украсили салоны самых значительных людей эпохи, они были свидетелями перипетий их судеб, молчаливо взирали на повседневный быт и роскошь балов, слышали звуки музыки.

Авторы многих произведений портретной живописи неизвестны. Можно назвать несколько причин, по которым имена создателей портретов не дошли до нас. Во-первых, многие работы создавались крепостными художниками, имена которых не принято было особенно афишировать. Во-вторых, авторское право в России XVIII века было почти не развито, отсюда многообразные анонимные произведения не только в живописи, но и в музыке, поэзии, журналистике. Занятие каким-либо видом искусства для дворянина, как известно, не считалось серьезным делом, а так — развлечением. Поэтому дворяне старались не слишком-то обнаро-



Д.Г.Левицкий. Портрет Г.И.Алымовой

довать свои творческие достижения, а порой даже делали вид, что создание художественных произведений является для них обычным проведением досуга, не более того.

Проходя по музейным залам, где экспонируется русский портрет, мы словно растворяемся среди людей той далекой эпохи — императоров и императриц, фаворитов и властных сановников, полководцев и чиновников всех мастей, светских красавиц и

безвестных помещиков. Многие дамы держат в руках музыкальные инструменты. Вот портрет Г.И.Алымовой работы художника Д.Г.Левицкого. Она играет на арфе. Княжны Гагарины с портрета В.Л.Боровиковского поют романс: одна из девушек держит ноты, другая — гитару.

Постепенно первое восприятие пышности, богатства и величия сменяется глубоким чувством, которое вряд ли возможно до конца выразить словами. Когда-то наш замечательный соотечественник Глеб Успенский заметил, что истинное искусство рождает в нем «радость сознания себя человеком». Эти эмоции испытываем и мы, потрясенные умением русских художников заглядывать во внутренний мир изображенного человека, слышать музыку его души. Нет, не титулы и не богатство подчеркнуты в лучших работах



В.Л.Боровиковский. Портрет сестер А.Г. и В.Г.Гагариных



В.Л.Боровиковский. Портрет Д.Г.Левицкого

этих мастеров, но ум, благородство, отзывчивость и душевная щедрость.

Стиль каждого из выдающихся художников-портретистов глубоко индивидуален. У Ф.М.Рокотова, например, внутренний мир героя полотна словно прячется от нескромных взоров зрителей. Д.Г.Левицкий же, наоборот, старается подчеркнуть наиболее яркие черты характера своей модели. И все же в творчестве мастеров русского портрета есть немало общего. Это прежде всего пристальное внимание к людям незаурядным, нередко художественно одаренным.

Особенно удавались портретистам работы, изображающие современников, прославившихся высоким умом и богатой культурой. Такова целая галерея портретов, оставленных нам Дмитрием Григорьевичем Левицким (1735—1833).

В Публичной библиотеке Женевы хранится уникальная работа Левицкого — портрет Дени Дидро. Художник написал это полотно во время приезда знаменитого философа в Россию. Тогда, в 70-е годы, личность и труды этого французского просветителя были необычайно популярны. И Левицкий подчеркнул в облике мыслителя прежде всего те черты, которые особенно ценились современниками, — интеллект и способность к доброжелательному общению.



Д.Г.Левицкий. Портрет Дени Дидро

Выразительный и точный образ российского просветителя запечатлел Левицкий в своем известном портрете Н.И.Новикова. На нас смотрит человек кипучей энергии и большого ума. Кстати, Левицкий был хорошо знаком с Новиковым и даже состоял с ним в переписке.

Гармония таланта и женской красоты привлекала художника не менее, чем облик умнейших государственных мужей. Среди лучших его работ особенно выделяются портреты воспитанниц Смольного института, славящихся своей музыкальностью. Об аристократических успехах «смолянок» свидетельствует, например, стихотворение, напечатанное в 1773 году в «Санкт-Петербургских ведомостях»:

*Борцова в опере с Нелидовой играя,
И ей подобных же талантов обладая,
Подобну похвалу себе приобрела,
И зрителей сердца ты пением зажегла...*

На полотнах Левицкого кокетливые и изящные девушки музицируют, танцуют, разыгрывают оперные сценки. Однако за этим театром и маскарадом художник сумел разглядеть живость характеров, художественную одаренность. Образы «смолянок» не только очаровывают и радуют глаз. Они заставляют вновь задумываться о



Д.Г.Левицкий. Портрет Е.Н.Хрушовой и Е.Н.Хованской

той необыкновенной силе музыки, которая способна воистину преобразать человека.

Будучи близок к кружку Н.А.Львова, Левицкий имел великолепную возможность непосредственно наблюдать за жизнью «людей искусства». Многих из них он «писал» по несколько раз.



Д. Г. Левицкий. Портрет Н. С. Боршовой

Как мы уже говорили, художник оставил два прекрасных портрета с изображением Н. А. Львова. Не менее интересны и портреты его жены — М. А. Дьяковой. Левицкий рисовал эту необыкновенную женщину дважды. Первый раз — еще в девичестве. Обратим внимание на это полотно. Очаровательная девушка покоряет своими



В.Л. Боровиковский.
Портрет крестьянки Христины

внешними данными. Но обаяние юности не заслоняет ее главных личностных достоинств — самостоятельности и уверенности в себе. Невольно вспоминаешь в связи с этим историю женитьбы Львова, где названные качества его нареченной сыграли столь важную роль.

Левицкий оказался художником своего века в полном смысле этого слова. В 1800 году, т. е. с наступлением XIX века, он почти лишился зрения и, хотя прожил еще 33 года, но уже не работал...

Под крылом львовского кружка развился талант и другого крупнейшего русского мастера — Владимира Лукича Боровиковского (1757—1825). Еще моло-

дым человеком он был «открыт» В.В.Капнистом, который обратил внимание на даровитого украинского юношу, старательно расписывающего местные церкви на Полтавщине. Капнист привез его в Петербург. С этого времени началась для Боровиковского новая жизнь.

Он упорно учился, оттачивая свой вкус и мастерство, и вскоре он стал признанным живописцем, работы которого пришлось по нраву взыскательному Львову. Не случайно художнику была доверена роспись иконостасов в храмах, построенных по проектам Львова в Торжке и его родовом имении Никольское-Черенчицы.

Светские портреты Боровиковского пленяют благородством и гармонией линий. Ему охотно позировали люди львовского круга — Державин, Капнист, первая жена Державина Екатерина Яковлевна (портрет называется «Пленира»).

Влияние Львова властно сказывается в работах Боровиковского, изображающих людей «из народа». Таков портрет двух горничных Львова, любимых всеми за веселый нрав и певческий талант («Лизынька и Дашинька»).

Не менее удался портрет торжковской крестьянки Христины — одного из немногих «крестьянских» изображений в русской живописи XVIII века.

Нежный, словно смягченный колорит полотен Боровиковского позволяет причислить его к провозвестникам романтического искусства. Ряд его портретов созвучен сентиментальным «российским песням» Дубянского и Козловского, чувствительной поэзии Капниста и Дмитриева.



В.Л.Боровиковский. Портрет М.И.Лопухиной

Художник рано получил высшие титулы. За портреты 1795 года ему присвоили звание академика, а в 1802 году — советника петербургской Академии художеств. Ныне большинство работ Боровиковского украшает Русский музей и Третьяковскую галерею.

Живопись и поэзия в портретном искусстве второй поло-



В.Л.Боровиковский. Портрет О.К.Филипповой

вины XVIII века скрещивались весьма часто. Вот, например, портрет-миниатюра В.В.Капниста, выполненная Боровиковским. Художник написал эту работу в то время, когда Капнист завершил свою знаменитую музыкальную комедию «Ябеда». К портрету есть и стихи, рожденные легким пером Державина:

*Надежда, ябеда — противные
суть страсти:
Та жалит, эта льстит
чувствительны сердца.
От зрителей сие самих зависит
власти
Украсть чьим венцом сей
образ их отца.*

Сохранились изображения почти всех создателей российской изящной словесности — Сумарокова и Капниста, Нелединского-Мелецкого и Дмитриева, Карамзина и Державина. Гораздо меньше «повезло» музыке. Многие из ее творцов так никогда и не удостоились кисти художников. Нет, например, изображений Березовского и Пашкевича. Вот почему столь ценным для нас являются портреты Дмитрия Степановича Бортнянского, отражающие образ музыканта в разные годы его долгой жизни.



М.И. Бельский.
Портрет Д.С. Бортнянского

Молодого композитора написал художник М.И. Бельский. Это — парадный портрет, где Бортнянский изображен «одетым по последней моде», в парике, словно готовясь выйти на эстраду. Перед нами облик умного, образованного маэстро.

Другое изображение Бортнянского дошло до нас в виде литографии, выполненной Д.А. Гиппиусом в 1822 году.

Бортнянский сумел достичь в жизни того, что редко удавалось людям его профессии. Хоровая церковная музыка сделала композитора популярным во всех слоях российского общества. Многолетняя успешная общественная деятельность заставила считаться с ним власть имущих. Путь от «образованного маэстро» до мастера-просветителя был далеко не прост. И все, что сегодня мы знаем о композиторе, — лишь канва его биографии¹. Многие источники, рассказывающие о его жизни и творчестве, сгорели, пропали, вывезены за границу.

Известен год рождения композитора — 1751, но неизвестно число. Местом же рождения был город Глухов. Прадед Бортнянского — поляк, от него и досталась композитору звучная фамилия. Отец мальчика служил у гетмана К.Г. Разумовского. Он рано заметил, что сын обладает замечательным голосом и великолепным слухом. Карьера певчего в те времена для ребенка из простой

¹ См.: Рыцарева М.Г. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество. — М., 1979.



Д.А. Гиппиус. Портрет Д.С. Бортнянского

семьи выглядела чрезвычайно привлекательной. Ведь придворные певчие занимали выгодное положение среди всех прочих слуг двора; более того, семья такого певчего освобождалась «от постоев, служб и податей». Глухов же, как мы помним из биографии Березовского, всегда служил местом, откуда черпала молодое пополнение придворная капелла. Так, стечение жизненных обсто-

ятелиста — рождение в Глухове, близость ко двору гетмана и рано проявившаяся музыкальная одаренность — определили дальнейшую судьбу Бортнянского. В семилетнем возрасте мальчик был доставлен в Петербург и отдан на воспитание в Придворную певческую капеллу, с которой отныне была связана вся его судьба.

О том, как жилось маленькому дутчеркину при дворе, можно судить из разных источников. Есть среди них, например, инструкция начальника придворного хора, предлагающая взрослым певчим при обучении малолетних «милостию петь, а кто из ребят леностию обучаться будет, тех наказывать ругать». Из ребят кто парастное пение совершенно имеют, токмо тех обучать чтению или кто к чему способен будет...»

Впрочем, одаренный мальчик вряд ли лишался розги. Тому порукой — высочайшее покровительство, о чем нам повсдал один из биографов прошлого века Д.Долгов: «Прекрасная наружность и врожденное дарование малютки обратили на него внимание императрицы Елизаветы Петровны, доходившее до материнской заботливости. Государыня после концертов, при отправлении малютки из двора, нередко сама зашивала ему горло своим шейным платком. В одну заутреню на Светлое Христово Воскресение маленький Бортнянский, утомленный продолжительным церковным бислужением, легнул на клирское. Императрица заметила это и по окончании служб приказала отнести его на свою половину и осторожно положить в постель. Бортнянский проснулся и не верил глазам своим. Считая пробуждение продолжением сна, он долго не мог прийти в себя и своим детским страхом и смущением заставил смеяться свою милостивую покровительницу».

Придворные певчие много работали. Они постоянно участвовали в оперных спектаклях и других музыкальных увеселениях двора. Так, в 13 лет совсем юный Бортнянский исполнил главную мужскую партию в опере придворного капельмейстера Г. Раупаха «Альцеста». Поручений такого рода было, видимо, немало. Однако начинающий композитор все успевал. Известно, что он параллельно постигал актерское мастерство в Шляхетском (Кадетском) корпусе, учил иностранные языки и, вероятно, начинал музыку. Правда, эти ранние опыты Бортнянского не сохранились. И все же музыковеды предполагают, что он брал уроки композиции у таких известных мастеров, как Герман Рюлик, Иосиф Смирнов и Марк Федорович Полторацкий. Самая же главная жизненная школа была пройдена композитором в общении с многими выдающимися людьми, которые окружали его с детства. Среди них его учитель итальянского языка, будущий известный писатель Ф.А.Эмин, актер И.А.Дмитрежский, драматург и поэт А.П.Сумароков.

Особую роль в судьбе Бортнянского сыграл балластаре Галуппи. Крупнейшая фигура итальянского музыкального искусства, Галуппи был приглашен в Россию Екатериной II в 1765 году и прожил в нашем отечестве три года. Блестящий мастер оперной и хоровой музыки, Галуппи оказал сильное влияние на молодого



Д. Г. Левитский. Портрет М. Ф. Полторацкого

Бортинянского. Узнав из Петербурга, итальянский канцелярист рекомендовал императрице послать Бортинянского к нему в Венецию для продолжения учобы. Самнацатилетнему композитору была назначена желанная «пеcня», и он отправился в Италию. Странствия его оказались гораздо более продолжительными, нежели у всех его предшественников.

Первое время Бортинянский находился в Венеции. Он брат уроку у Галуппи, обрета в нем не только учителя-профессионала высокого класса, но и доброжелательного, отзывчивого покровителя. В дальнейшем его расклевывавшая стажировка связана с Неаполем, Болоньей и «лечным городом» Римом. Что вынудило композитора отправиться в путешествие? Вполне вероятно, что его пребывание в Италии осложнялось русско-турецкой войной 1768—1774 годов, так как некоторые итальянские города, например та же Венеция, весьма враждебно относились к России. Однако все это лишь догадки, котх и не лишенные оснований. Более точно установлено, что в Италии Бортинянский писал, следуя традиции, оперы-серия.

Из трех оперных сочинений «итальянского периода» сохранились только два — «Алкид» и «Квинт Фабий». Либретто и музыка третьей оперы «Кремент» утеряны. Правда, издательский прищолок века Д. Долгов держал в руках ее партитуру. Так что всегда остается надежда когда-нибудь отыскать это сочинение в старых хранилищах.

Опера «Алкид» создана по известному либретто Метастазия и повествует о доности мифического героя Геракла. Простой и ясный текст Метастазия был благодарной основой для музыкального спектакля. В опере немало сценических эффектов. Например, внезапное наступление тьмы, из которой возникают ужасющие чудовища. Или прсращение безлюдной гористой местности в прекрасные сады. Создавая музыку, Бортинянский, конечно же, опирался на основы итальянской «серьезкой оперы». Но вряд ли можно упрекнуть композитора в слепом подражательстве. Ему удалось создать сочинение незаурядное, свидетельствующее об отожном даровании и наступившей творческой зрелости.

Другая опера — «Квинт Фабий» — написана на сюжет из истории Древнего Рима. В ней рассказывается об одном из эпизодов так называемой самнитской войны, которую вела Римская республика. Суть его в следующем. Диктатор Люций Папирий приговаривает к смертной казни молодого военачальника Квинта Фабия за самовольные военные действия в его отсутствие, несмотря на то, что Фабием была одержана победа. Диктатор не злодей, он любит и ценит Фабия, но долг правителя и закон велют ему наказать ослушника. Однако приговор вызвал небывалое возмущение народа, и диктатор отменил свое решение.

Интерес к этому не слишком распространенному оперному сюжету мог быть продиктован историческими событиями, свидетелем которых был композитор. Всем нам с детства памятен эпизод

русско-турецкой войны, когда, получив от главнокомандующего П.А.Румянцева приказ об отступлении, Суворов парировал его. Он ловким маневром обманул противника и выиграл сражение. Домосемье Румянцеву о победе он посылал в виде шуточного стихотворения:

*Сарни йолу! Сарни пиле!
Туратма кент, и и там.*

Оскорбленный до глубины души Румянцев отправил оригинал сего послания Екатерине II, а Суворова велел арестовать. Однако добродетельная императрица рассудила иначе. Она ответила: «Победителя судить не должны» — и наградила Суворова орденом 2-го класса. Конечно, аналогия между Александрой Суворовым и Квинтом Фабием не более чем предположение. И если оно верно, то для Бортнянского сюжет оперы был не только профессионально интересен, но и ллободивен.

Композитор написал музыку, достойную пера мастера. Премьера оперы состоялась в Модене в конце 1778 года и прошла с большим успехом. Известен отзыв об этом спектакле, опубликованный в итальянском журнале «Мессенджер»: «Вечером 26 дня текущего месяца открылся местный герцогский театр драмой под названием «Квинт Фабий», поставленной заново с музыкой маэстро синьора Дмитрия Бортнянского из Москвы, находящегося на службе у ее величества императрицы России. Разнообразие, изящество и блеск вокального исполнения, изобретательность и приятность балетов, искусное построение сюжета создали спектакль, доставивший наслаждение и получивший высокое одобрение двора его светлости и единодушные аплодисменты зрителей, среди которых было много иностранцев, желавших насладиться удовольствием первых представлений».

На родине, конечно же, знали об успехах своего «пенсционера». Бортнянский, будучи аккуратным человеком, регулярно посылал отчеты о своих делах. Но вот в апреле 1779 года он получил довольно уважительное письмо, где композитору настоятельно предложено не медля вернуться в Россию:

«Господин Бортнянский!»

Как уже десять лет прошло бытности вашей в Италии, и вы, опытом доказав успехи вашего искусства, отстали уже от мастера, то теперь время возвратиться вам в отечество: для чего рекомендую вам как можно скорее отправиться, взяв с собою все ваши сочинения. На жалованье ваше при сем прилагаю вексель в 200 червонцев: а на проезд 150 черв. получите от маркиза Марушия¹. Если же вам надобно будет впредь для нового вкуса еще побывать в Италии, то можете надеяться, что отпущены будете. Но вас повторительно прошу, не медля несколько, сюда ехать: первое, что в вас состоит нужда; второе, что сие послужит ко вострашному и

¹ Маркиз Марушия — русский поверенный в делах в Венеции.

непрерывному вашему счастью и основанию чести Вашей навсегда; наконец, будьте уверены, что я Вам охотный слуга.

Иван Бортнянский.

Больше в Италии композитор не был. Он отправился в Петербург, где началась для него новая жизнь.

Можно хорошо себе представить, как волновался Бортнянский, возвращаясь в Россию. Десять лет срок немалый. Он успел многого добиться, познал успех и признание. Однако жизнь дома представлялась с трудом. Сможет ли он получить работу, достойную и интересную?

Как и велел Глазгин, композитор взял с собой все свои многочисленные сочинения — оперы, сонаты, кантаты. Было среди них и уникальное для русского музыканта произведение «Аве Мария», написанное для дуэта двух женских голосов с сопровождением струнных инструментов. Рукопись эта сохранилась, и ныне мы можем с удовольствием внимать залушевной и искренней музыке.

Екатерина II была удивлена обилием привезенных сочинений и тренута «музыкальными приношениями», которые принонес ей молодой композитор. Бортнянский был обласкан. Он получил должность капельмейстера Придворного хора и подарок — 1000 рублей годового жалованья и деньги на экипаж. Вознагражден был и славный Галуппи за столь выдающиеся педагогические достижения. Ему послали премию в 1000 цехинов.

Крут обязанностей капельмейстера в те годы был весьма широк. Помимо репетиций и исполнения богослужебной музыки, надо было обучать малолетних певчих. Немало времени отнимала и работа оперного хормейстера. Известно, что Бортнянский «ставил» хоровые номера в комических операх театра Книппера — Диктреского, где музыкальной частью в то время руководил Василий Пашкевич. Однако главным делом жизни оставалось творчество.

80-е годы для композитора стали временем подлинного творческого взлета. Главные его достижения связаны с хоровой многоголосной церковной музыкой. Создавая богослужебную музыку, Бортнянский избежал непосредственного влияния своих предшественников, прежде всего — Березовского. Он отказался от традиции полифонического письма и смело пошел новой дорогой музыкального классицизма. Его судьба на этом поприще была счастливой, ибо новое в искусстве далеко не всегда воспринимается современниками. Бортнянского же полюбили сразу.

Заглянем в «Санкт-Петербургские ведомости» за 1789 год и убедимся, что в Луговой Миллионной под № 61 у книгопродавца продается Херувимская песнь, сочинения г. Бортнянского, напечатанная с одобрением самого автора некоторыми любителями музыки. Это скромное объявление свидетельствовало факт необычный. Ведь до Бортнянского ни один русский композитор не издавал свои духовные сочинения.

Музыка Бортнянского быстро распространялась по всей России. Спрос на его сочинения был чрезвычайно велик. Его кон



Титульный лист
прижизненного издания
концертов Д.С.Бортнянского

церы пели в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Любой россиянин знал наизусть легко запоминающиеся мелодии церковных служб, сочиненных композитором. Интересно, что рукописи его музыки и сегодня можно найти не только среди церковно-певческой литературы, но и в собраниях дворянских библиотек тех богатых семей, которые владели крепостными певчими. В чем причина столь необычной для XVIII века популярности?

О музыке композитора можно без всяких натяжек сказать словами Пушкина: «Какая глубина, какая смелость и какая стройность!» Мир образов Бортнянского простирается от неж-

ной элегичности и безмятежности до благородного спокойствия и отрешенности. Ему был дан редкий дар композитора-мелодиста. Что слышали в его грациозных и вместе с тем задушевных мелодиях современники? Если выверить «гармонию алгеброй», то можно попытаться представить «интонационный словарь», которым пользовался композитор. В нем есть место интонациям русских народных напевов и танцев, кантов и «русских песен», оперных арий и модных «миноветов», т.е. менуэтов. В одном концерте слышится «Вдоль по улице метелица метет», в другом — изысканно-экспрессивная ария. Словом, кажется, что вся российская музыка, окружающая Бортнянского, вошла в его стиль, была переосмыслена и обрела новое, неповторимое качество.

Композитор оставил огромное хоровое наследие. Ему принадлежат 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров. Все эти сочинения изданы. Однако доподлинно известно, что многие его концерты так и остались в рукописи.

Сочинения композитора поражают разнообразием чувств и настроений. Есть концерты торжественные, праздничные, величаво-эпические. В них доминируют мажорный лад и энергичные ритмы. Иными средствами передает композитор лирические настроения, проникнутые размышлениями о красоте и бренности жизни. Прекрасен поэтичный концерт N 25 «Не умолчим никогда». В нем преобладают медленные темпы, минорный лад, экспрессивная мелодика.

Когда в 1882 году по просьбе известного издателя Юргенсона П.И.Чайковский взялся редактировать сочинения Бортнянского,

он был восхищен «положительно прекрасным» концертом N 32 «Скажи мне, Господи, кончину мою». Чайковский сделал такое примечание: «Концерт этот я считаю лучшим из всех тридцати пяти».

Действительно, концерт N 32 — одно из глубоких и зрелых сочинений мастера. Его текст взят из 38-го псалма Давида, где есть такие строки: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, дабы я знал, какой век мой... Услышь, Господи, молитву мою, и внимаи воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим...»

В концерте три части, но между ними нет контраста. Музыка отличается единством настроения и цельностью тематизма. В ней преобладает тихая нежная звучность, передающая предсмертную мысль человека, уходящего из жизни.

Кроме концертов, Бортнянский сочинял музыку и для «радужных» церковных служб — многолетия, «Достойно возгласи» и др. Однако особую склонность он питал к тексту «Херувимской». Для этого богослужения композитор семь раз писал музыку, проникнутую возвышенным спокойствием и умиротворенностью. Последняя «Херувимская» (N 7) является подлинным шедевром этого жанра, в ней — удивительная молодечество и светлое мироощущение.

Любовь россиян к музыке Бортнянского и ее популярность объяснялись за счет сочинений, предназначенных не для певчих, а для обычных прихожан. Он написал две литургии на три и на два голоса, которые были доступны для исполнения в сельской или городской церкви, не имеющей профессионального хора.

Но вернемся к биографии композитора. Как мы уже говорили, по приезде на родину Бортнянский все свои силы отдает хоровой музыке и ничем другим всерьез не занимается. Ни в конце 1783 года в его судьбе вновь происходят перемены. Дело в том, что в это время получил отпуск придворный капельмейстер, известнейший итальянский «сочинитель опер» Дж. Паизиелли. Он уезжал в Италию, и его обязанности были распределены между другими музыкантами. «Обслуживать» так называемый малый двор выпало Бортнянскому. Прошел год, но мастер Паизиелли так и не вернулся в холодную Россию. Бортнянский оказался навсегда связанным со службой в Палатском и Гатчинском.

«Малый» двор наследника престола Павла был своего рода «государством в государстве». Находясь более чем в пятидесяти отдаленной от столицы резиденции Павловске. Эта резиденция была подарена ему Екатериной II в честь рождения сына Александра, будущего российского императора. Позднее Павел получил в дар близлежащую Гатчину.

Главную роль в организации музыкальной жизни «малого» двора играла жена наследника престола, великая княгиня Мария Федоровна. «Заботливая бабушка» Екатерина II лишила ее естественного права заботиться о собственных детях, которые воспитывались в Павловске.



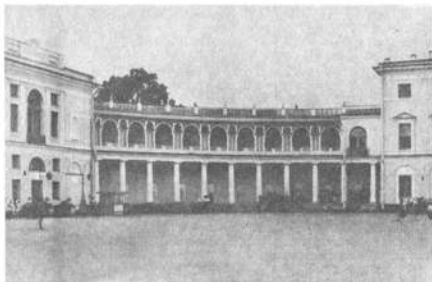
Павловский дворец, центральная часть фасада. Архитектор Ч. Камерон

тывались самой императрицей и жили отдельно от родителей. Поэтому молодая княгиня находила отдохновение в занятиях искусством. Она играла на клавесине, рисовала, занималась резьбой по дереву.

«Экзамен» капельмейстера «малого» двора Бортнянский выдержал без труда. Он, как везде и всегда, исключительно добросовестно относился к своим педагогическим обязанностям. Самое же главное — быстро сочинял музыку, которая к тому же была необыкновенно хороша.

Продолжая традиции своего знаменитого предшественника Паизиелло, Бортнянский написал ряд несложных инструментальных сочинений, доступных для исполнения великой княгине Марии Федоровне и окружавшим ее меломанам. Это были пять сонат для клавесина, три сонаты для клавесина и скрипки, квартет, квинтет, концерт для клавесина, несколько пьес и переложений духовных песнопений. Музыковед Н. Финдейзен еще в начале XX века имел удовольствие познакомиться с этой музыкой, но для нас эти сочинения утеряны (сгорели? вывезены за границу? пылятся в потаенном месте неразобранных архивов?). Сохранились в рукописях лишь три сонаты, ныне вошедшие в постоянный репертуар начинающих пианистов.

С появлением Бортнянского музыкальная жизнь «малого» двора более оживилась. Но прежде чем говорить о музыке, давайте заглянем в самое поэтичное место петербургских пригородов — Павловский дворец, в котором отныне нередко бывал композитор. Правда, как сказал один исследователь, рассказывать о Павлов-



Павловский дворец, колоннада. Архитектор Ч. Камерон

ске — это то же самое, что пересказывать поэзию своими словами. И все же попробуем.

Создателем павловского ансамбля — дворца, парка, парковых сооружений был шотландец Чарльз Камерон (40-е годы XVIII века — 1812). Воспитанный на европейском классицизме, он удивительно быстро сумел почувствовать всю самобытность русской архитектуры и полюбить ее. Вот почему в Павловске удалось, следуя российским традициям, «вписать» архитектурные сооружения в живописную местность, объединить рукотворную красоту с естественным природным великолепием русского Севера. Природа этих мест отличается скромностью и умиротворенностью. Сооружения Камерона также лишены вычурности. Окна стройного павловского дворца, выросшего на высоком холме, смотрят на неспешно текущую речку Славянку. Случайны ли здесь ассоциации с храмом Покрова на Нерли, подмеченные М.В.Алпатовым?

Одновременно с проектом дворца Камерон наметил планировку парка, который стал подлинным шедевром паркового искусства. Живописные и поэтичные, созданные природой уютные уголки соседствуют здесь с небольшими светлыми строениями, не нарушающими гармонии ансамбля. Об этом прекрасно сказал В.А.Жуковский:

*Что шае, то новая в глазах моих картина...
Там светится в кустах полускрытый храм,
И тень молодых берез решеткой по стенам
Раскинувшись, чернеет,
А там у башни мост, отважною дугой
Реку перескочив, на зыби вод бежит...*

Одним из самых совершенных сооружений парка без сомнения можно считать Храм Дружбы, стоящий в излучине реки Славянки. Пожалуй, именно это сооружение явственно свидетельствует об увлечении Камерона античной теорией архитектуры в трактовке великого итальянского зодчего XVI века Андреа Палладио. Трактат Палладио об архитектуре был настоящей книгой многих российских мастеров. Камерон же прямо признавался в одном из своих писем: «Вы никогда не поверите, какое впечатление произвела на меня эта книга. До сих пор я думаю только о том, чтобы изучить многочисленные памятники величайшей постройки, находящиеся в Риме, на которых можно научиться хорошим и современным приемам».

Храм Дружбы являет собой чистоту античного стиля в понимании мастеров сарофейского и русского классицизма. Круглый павильон с куполом окружат шестнадцать стройных дорических колонн. Здание украшено изображением дельфина (символ дружбы) и венков из виноградных листьев. Молодые лозы переплетаются со стержнями, несущими, олицетворяя бессмертие прекрасных человеческих чувств.

Бывая в Павловске, Жуковский признавался: «Все к размышлению здесь имеет несколько мас». Вот почему кажется, что Бортнянский, приверженец высокого вкуса и красоты, очень любил Павловск и работал здесь легко и вдохновенно.

Любимым развлечением «малого двора» был театр. В Павловске и Гатчине были выстроены специальные помещения для театраль-ных действ. «Дарование театральное, — писал один из современников, — было тогда заметно в людях благородных; оно давало им собственную цену в отборных обществах». Театр любил сам Павел Петрович и многие его приближенные. Среди постоянных артистов, участвующих в спектаклях, мы встретим известных нам по портретам Лейницкого «смолянок» Е.И. Неллизову, Н.С. Боршкову, одаренную артистку Г.И. Алымову.

Придворные, с энтузиазмом отдающиеся музыке и сцене, были совсем молоды, и тридцатилетний Бортнянский выглядел среди них почти что стариком. Среди пышных проказ шумной молодежи, веселья и смеха он скромно, но настойчиво делал свое дело — шлифовал мастерство одаренных любителей. Труд этот для профессионала высшего класса был, конечно, тяжел. Вспомним хотя бы, что и Пашкевич, и Березовский в свое время отказались от занятий с любителями в Академии художеств. Высшая любительские штрихи к портрету Бортнянского этих лет подмечены в мемуарах И.М. Долгорукова «Капкан моего сердца...»: «Я обучался петь у г. Бортнянского, он руковождал нашими операми, и при имени его я с удовольствием воображаю многие репетиции напим... Он был артист инстинктивный, добрый, любезный, похваления его сделали из меня за короткое время хорошего оперного певца, и, не зная никуда музыки, не учась ей никогда, я памятью одной вытерживал и пел в театре до-

вольно изданные сцены, не разбиваясь ни с оркестром, ни с товарищескими».

В других своих воспоминаниях И.М.Долгоруков — человек несомненно правдивый и наблюдательный, описал следующую сценку: «Я все свои арии утверждал наизусть, как урок грамматики. Скрипач по несколько раз то же да то же мне наигрывал, и я, таким образом, очень твердо удерживал на памяти все тоны и ни с каким оркестром не сбивался, к удивлению многих. Сама великая княгиня, когда ей о сем доложили, не хотела верить и нарочно пришла на одну школьную репетицию, чтобы удостовериться в этом. Бортнянский сидел за своим фортепиано, у нас у всех, в том числе и у меня, ноты были в руках, всякий пел свою партию. Дошла до меня очередь, и я, глядя на ноту, очень исправно пропел свой куплет. — Как же, — вскричала великая княгиня, — государи мои, вы сказали, что он музыки не знает, да он поет по нотам. Извольте, Ваше высочество, приказать князю Долгорукову показать вам место на бумаге, которое он теперь подтвердил, — отвечивал Бортнянский. Государыня подошла ко мне ближе, и каково было ее удивление, когда она изволила увидеть, что не только я схватил спясем на ту партию... но даже бумагу держал ниже ногими. что ясно показывало ей Высочеству, что никакого понятия не имел о музыкальных правилах и пел одним навыком, благодаря верному слуху и слуху и памяти». Пожалуй, более весомых доказательства педагогического таланта и добросовестности Бортнянского сыскать трудно!

Душой этого «отборного общества» был Ф.Г.Лафермьер — остроумный и жизнерадостный человек, француз по крови, швейцарец по происхождению. Он служил при дворе сначала учителем, затем чтецом и библиотечником. Лафермьер страстно любил литературу и театр и пробовал свои силы в поэзии. Его либретто стали тем благодарным материалом, на основе которого написали Бортнянский две из трех своих «французских» опер, созданных в Павловске.

Почему оперы называются «французскими»? Во-первых, либретто Лаферьера было написано на французском языке. Во-вторых, избранный Бортнянским (или подкашанный ему) жанр опер был действительно французским. Здесь необходимо сделать небольшое разъяснение. Дело в том, что комическая опера, расцветшая в это время во Франции, несколько отличалась от итальянской оперы-буффа. Ее главное отличие — разговорные диалоги вместо речитатива. Во французских операх герои обменивались репликами на самые разные, порой злободневные темы, и это придавало спектаклю живой, истинно галльский характер. По перечисленным признакам оперы Бортнянского могут считаться «французскими». Однако на этом сходство заканчивается. Во всем остальном сочинения целиком принадлежат русской культуре.

Первая опера Бортнянского называется «Празднество сеньора». Автором либретто считается один из самых остроумных людей

«малого» двора, придворный «обер балагур» граф Г.И.Чернышев. Сюжет оперы прост. Счастливые сосны ожидают приседа своего господина, развлекаются и резвятся. Повод для веселья — свадьба двух влюбленных пар. Господин еще не приехал, но уже рской льется вино, звенят песни. Неуклюжий приказчик пытается расстроить свадьбу своей любимой девушки, однако его затея не удается. Наконец появляется сеньор, и все поют ему хвалебный хор.

Премьера оперы была приурочена ко дню тезоименитства Павла Петровича в конце июня 1786 года. Многие персонажи были как бы скопированы с окружающих, и со сцены пестрели шутики, связанные с подробностями из жизни. Смысл многих был совершенно непонятен для непосвященных зрителей. Поэтому сей «опус» не имел бы ни малейшей ценности, если бы не музыка Бортнянского. По мнению многих музыковедов, эти сочинения лишь с натяжкой можно отнести к оперному жанру. «Прозанство сенюра» скорее напоминает комедию с песнями, в которой ркаторные сцены чередуются с небольшими и несложными для исполнения вокальными номерами. Музыка Бортнянского отличается благородством мелодий, изящной инструментальной и... некоторой условностью — трудно быть глубоким, работая над таким текстом!

Спустя три месяца состоялась премьера следующей оперы композитора. Называлась она «Сокол» и на сей раз была оперой в полном смысле этого слова. Либретто написал Лаферрьер, использовав для этой цели широко распространенный сюжет, ставший знаменитым благодаря 9-й новелле «Декамерона» великого Др.Боккаччо. Его суть в следующем. Молодой Федерик влюблен в красивую идву Эльвиру, которая не приемлет второго замужества, решив посвятить свою жизнь воспитанию сына. Истратив на свою влюбленную все деньги, Федерик скрывается в деревне, где кормится охотой с помощью своего необыкновенного сокола. Ни Эльвира все же поощает Федерика, ей нужна его помощь. На беду в этот день у кавалера дом пуст и нечем накормить нежданного гостя. И тогда он, не раздумывая, приказывает приготовить из сокола жаркое. Покоренная его преданностью, красавица отдает ему руку и сердце.

Кроме главных действующих лиц, в опере действуют комическая пара влюбленных слуг, несущественный диатроп, который дурачит служанка Эльвиры, садовник Грегуар со своей дочкой Жаннеттой.

Музыка «Сокола» интересна необычным сочетанием французской водевильности и итальянской песенности. Бортнянский безошибочно наделил комические буффонные персонажи слуг интонациями французского фривольного «шансон». Главные же герои получили выразительные лирические мелодии, в которых слышится итальянская чувствительная ханталеца. Примером может служить популярная ария Эльвиры «Не лишите мне в нежности

ни к кому, кроме моего сына», написанным в традициях итальянского бельканто¹.

Премьера оперы прошла с большим успехом. После этого «Сокол» неоднократно повторялся на сценах гатчинско-пингиских театров.

Пришел год, к на театральных подмостках «маленького» двора вновь премьеры — опера Бортинянского «Сын-соперник, или Новая страстишка». Это произведение считается лучшим «французским» творением композитора. Текст оперы принадлежит Лаферрьеру. В нем либреттист опирался на два источника. Первый — история любви Дона Карлоса, вымышленная в те же годы Ф. Шиллера на создание одноименной трагедии. Второй — легенда о любви сына сирийского царя Антиоха к его мачехе Стратонике, описанная в историографических работах Плутарха. Объединив эти два сюжета, Лаферрьер перенес действие в романтическую Италию, в дворянский замок. Основное содержание оперы сводится к следующему. Праздник свадьбы пожилого Дона Педро с красавицей Элеонорой. Праздник омрачен душевным состоянием сына жениха, молодого Дона Карлоса, влюбленного в Элеонору. Далеко действие разворачивается на фоне всевозможных неурядиц и путаниц. Герои постоянно ошибаются, принимают одних персонажей за других. На фоне этой сумятицы лишь Дон Карлос остается мрачным и несчастным. Но благодаря усилиям Доктора, раскрывшего его страшную тайну, история заканчивается ко всеобщему удовольствию. Дон Педро, узнав о страсти сына, благодушно берет его брех с Элеонорой, отказавшись от собственного счастья.

Конфликт пылкого любовного чувства и сильного долга решен в опере в комедийном плане. Однако Бортинянский создает музыку, отражающую искренние, глубокие и отнюдь не комические переживания своих героев. «Сын-соперник» не уступает «Соколу» по красоте мелодий и отточенности форм, но зато намного превосходит по сложности развития драматургии и глубине музыкальных характеристик персонажей. В музыке оперы много разнообразных выразительных арий. Вызывает волнение ария Дона Карлоса «О ночь, спusti свои тени», в которой несчастный юноша поверяет свою тайну ночному светилу. Прелестна песенка, легкая песенка Саншетты — юной служанки Элеоноры. Забавна ария Доктора, рекомендующего женитьбу как лучшее лекарство от всех недугов.

Опера имела заслуженный успех. Как сообщает И.М. Долгоруков, «испанская наша опера готовилась с большим великолепием. Музыка сочинена Бортинянским еще трогательнее и лучше, нежели для прежней; новые написаны splendidным художником декорации; сшиты на счет двора всем актерам испанские костюмы... Опера

¹ Бельканто (от ит. bel canto — прекрасное пение) — стиль вокального исполнения, характеризующийся красивой звукой и виртуозным владением вокальными украшениями.

Дим Карлес проназвала на театре особенные действии и не могла не понравиться всем: великолепие декораций, богатство костюмов, превосходная музыка, заманчивый склад интриги в опере, все пленяло и взор, и слух, и чувство зрителя... Я играл самого Дона Карлосова отца, и на мне все нашиты были великолепные бриллианты, коим убирается его торжественный залитый кафтан и эламенты придворных выходы. Мой один охлад можно было ценить тысяч в триста. Все алмазы и камни их изысканств были выношены в тот день на театре, и каждый актер, как выпускная кукла, показывая на себе разноцветные окровавша приборной карьерой; на одном соборны были все жемчуги, на другом сняли изумруды, на ком аметисты, на ком бирюза...

Не обошлось и без курьезов. Об этом с присущим ему юмором рассказывает все тут же Димитрухия: «В самое жаркое время моей игры, когда я один на сцене пел очень чувствительную арию, нечаянно порвалась нитка в поясе на плече, и посыпались с меня крупные жемчуги как град. Я весь был в ролс и, конечно бы, этого не заметил, но великая княгиня, не сдвигавшая глаз со своих вещей, тотчас увидела урон их и не могла выдержаться, чтобы не вскрикнуть — «Ах!» — привставши со своего места. Это меня привело в смущение, и я с трудом мог олать войтить в свой театральный характер. — Слава Богу, однако, ничего не пропало; после спектакля велено было подмести театр со всякой осторожностью, и на завтра Великая княгиня извстила сама рассказать с удивительным, изоблажившимся в каждой черте ее лица, что в пыли найдено всяких вещей ценою на четыре тысячи».

Опера «Сын-соперник» была последней оперой Бортнянского и последним оперным спектаклем «малого» двора. В конце 80-х годов обстановка в семье Павла резко осложнилась, исчезла непосредственность отношений, а с ними прошло и увлечение веселым театром. Новые обстоятельства, повлиявшие на «микроклимат» павловского окружения, имели непосредственные отношения к Бортнянскому, поэтому расскажем о них.

Прежде всего Павел оказался в открытой конфронтации с «большим» двором. Это было вызвано его стремлением укрепить союз России с Пруссией, к которой Екатерина вовсе не благоволила. «Подпроявляя» эти желания масоны, стремились через своих представителей вклять на Павла. Екатерина же, как известно, ненавидела масонов и при возможности расправлялась с ними (вспомним судьбу Н.И.Новикова). Был ли сам Павел масоном, трудно сказать. Но и лонине на стенах его последней резиденции — Инженерного замка Петербурга можно рассмотреть изображения масонских знаков.

Маспистно — лишь одна ступня расколосий наследника престола с царственной матерью. Вторая же заключается в том, что до него дошли слухи о решении Екатерины передать трон внуку своему Александру. Перечисленные обстоятельства крайне отри-



В.Л. Боровиковский. Портрет Павла I

цательно влияли на великого князя. Он стал раздражительным, изменились его отношения и с Марией Федоровной. Словом, было не до музыки.

Бортнянский не страдал от безделья. Он охотно расширял круг петербургских друзей, коллекционировал картины, посещал уже описанный нами Музыкальный клуб. По службе же продвижений не было. «Большой» двор не спешил пригласить капелмейстера недоброго «малого» двора, и композитор за семнадцать лет карьеры имел низкий чин коллежского ассессора.

Возможно, что именно в эти относительно «счастливые» годы Бортнянский увлекся масонством. О принадлежности его к конкретной масонской ложе не известно. Но композитор написал популярнейший масонский гимн «Киль славян наш Гусюль и Сиекс», созданный на основе «философической» поэзии М.М.Хераскина. Это призывание даст повод для предположения, что Бортнянский был близок масонскому движению. При неизбежном ипостизме масонство приносило в жизнь человека возвышенный духовный смысл. Среди русских масонов было немало людей искусства — Новиков, Сумароков, Баженов, Дмитриевский, Карамзин. Можно не сомневаться, что многие стороны религиозно-эстетического учения масонов были близки композитору и соответствовали его нравственной позиции.

Смерть Екатерины II в 1796 году внесла существенные изменения в его жизнь. Бортнянский в числе лиц, приближенных к «малому» двору, наконец-то получил достойную должность. На пятый день правления Павла I он был назначен директором Придворной певческой капеллы и удостоен чина коллежского советника. Спустя полгода произошло фантастически быстрое повышение и ему был пожалован чин статского советника.

Придворная певческая капелла ко времени назначения Бортнянского пребывала в упадке. Ее бывший директор — М.Ф.Полторацкий умер полтора года назад, а Екатерина так и не решилась, кого же назначить на эту почетную, но трудную должность.

Начало деятельности Бортнянского на этом поприще не предвещало ничего хорошего. Павел I, одержимый идеей экономии государственных средств, требовал сокращения любых штатов, в том числе — музыкальных. Известно, например, что полковые оркестры новый император сократил до пяти человек. Однако Бортнянский был одним из немногих, кого не касались репрессивные меры Павла I, и ему удалось отстоять сокращение капеллы в количестве 24 человек (вместо 93, как было при Екатерине).

Обязанности директора были столь многообразны, что их трудно перечесть. Многие из того, что приходилось делать Бортнянскому, не имеет никакого отношения к музыке и творчеству. Он вел изнурительную канцелярскую переписку, выдавал справки, прошения, аттестации. Более всего приходилось заботиться о материальной поддержке певчих, следовательно к тому времени общившихся

Авторитет Бортнянского как личности был чрезвычайно высок. Ему доверяли многие просьбы не только личные, но и придворные. «Императрица-мать» Мария Федоровна прислушивалась к его мнению, будь то предложение «принять от купели новорожденного» или покупка произведений изобразительного искусства.

Прожив полвека, Бортнянский был столь же энергичен и деловит, как в молодости. С начала 1800-х годов разгорается его бурная концертно-просветительская деятельность. Он впервые ввел дневные публичные концерты капеллы, которыми сам дирижировал. Эти субботние выступления капеллы были необычайно популярны и собирали полный зал публики. Хор капеллы стал постоянным участником концертов открытого в Петербурге Филармонического общества. Правда, Бортнянский никогда в этих концертах не участвовал, но непосредственно решал репертуарные проблемы. Не случайно в 1815 году он был избран почетным членом Петербургского филармонического общества. Сочинения композитора этих лет находятся в основном в сфере хоровой музыки, он продолжает писать духовные концерты и отдельные богослужения.

В 1816 году Бортнянский, как высший авторитет в области духовной музыки, получил необычные обязанности... цензора. Высочайшим указом императора Александра ему было предложено проинспектировать издание музыкальных сочинений, находящихся в печати. Ряд приказаний духовной музыки XVIII века Бортнянский сам подготовил к изданию.

Занимаясь редактированием сочинений своих предшественников, Бортнянский постепенно погружался «в глубь веков». Он сделал неожиданное для себя открытие: оказывается, старинная церковная музыка обладает необыкновенными художественными достоинствами. На склоне лет Бортнянский занялся изучением греческих, киевских, болгарских распевов, их реставрацией и редактированием. При этом композитор не стремился к точному воспроизведению старинного песнопения. Он скорее пытался сделать напев более доступным для восприятия своих современников.

Наследие Бортнянского не ограничено хоровой и оперной музыкой, о которой мы сказали. Им написано большое количество инструментальных произведений, Концертная симфония, романсы.

Концертная симфония — последнее из дошедших до нас сочинений мастера. Этот жанр весьма редко встречается в русской музыке и представляет собой нечто среднее между камерным сочинением и собственно симфонией. Произведение написано для своеобразного инструментального септета — двух скрипок, виолы-да-гамба, виолончели, арфы, фagота и piano organo (разнообразности фортепиано с органными регистрами). Симфония — не только одно из лучших инструментальных сочинений композитора, но и первое в русской музыке произведение, созданное отечественным



Страница прижизненного издания песни Д.С.Бортнянского на стихи В.А.Жуковского «Певец во стане русских воинов»

русской симфонии, а первое слово сказал тут петербургский maestro Бортнянский, свободно владеющий современными ему жанрами инструментальной музыки.

Особенно широкую популярность приобрела в свое время песня Бортнянского «Певец во стане русских воинов». История этой песни такова.

Шла Отечественная война 1812 года. 6 октября молодой поэт Василий Андреевич Жуковский, ошеломленный слачей Москвы Наполеону Бонапарту, закончил свое стихотворение «Певец во стане русских воинов». Оно славilo великих русских полководцев — Святослава Киевского, Дмитрия Донского, Петра I, Александра Суворова:

*Сей кубок чадам древних лет!
Вам слава, наши деды!*

Стихотворение было напечатано и мгновенно стало «бестселлером». Современников пленила выразительность слога и искренность романтического чувства. Бортнянский, захваченный всеобщим патриотическим порывом, написал музыку, избрав для нее восемь стихотворных строф. Завершается песня словами клятвы:

*За гибель — гибель, брань — за брань,
И казнь тебе, губитель!*

Написанное в духе дружеских застольных песен, это сочинение быстро приобрело популярность и подтвердило славу Бортнянского — первого музыканта России.

мастером в этом жанре. В соответствии с установившимися традициями, в симфонии три части: быстрое аллегро, лирическая сицилиана и веселый финал. Музыку характеризует праздничная приподнятость, блеск виртуозных пассажей, тембровые изменения. В ней явственно слышны reminiscences итальянских мелодий, сохранившихся в памяти композитора с юных лет. И все же не Италия, но Россия говорит в этой музыке новым классицистским языком. В ней запечатлен уверенный в себе, шеголеватый екатерининский век, такой, какой глядит он на нас с портретов Левицкого, сохранился в постройках Казакова, в стихах Державина. Пройдет еще немало лет до рождения крупной

В начале XIX века Бортнянский выстроил для себя дом на Большой Миллионной улице Петербурга. В его семье царили мир и согласие, шумела молодежь, звенели детские голоса. В доме жили разные люди разных поколений. Жена композитора, Анна Ивановна, была, вероятно, много моложе своего мужа и пережила его на 32 года. Детей от этого брака у Бортнянского не было. В последние годы с композитором жил его сын — поручик Александр Вершеневский, внучка Марья Ляшенко и внук Дмитрий Долгов, с малолетства определенный придворным певчим. Кроме того, Бортнянские пригласили сироту Александру Михайлову, которая и «сама не знает, чья она дочь».

До конца дней своих Бортнянский посещал капеллу. Сохранилась красивая легенда о его смерти под музыку собственного концерта, исполняемого певчими. В документах же кончина композитора 28 сентября 1825 года описана более прозаично — смерть от апоплексического удара. После его кончины widow продала дом, дачу в Павловске и картинную галерею — предмет искренней зависти многих богатых собирателей. Письма же композитора и его личные бумаги она хранила долго. По этим документам и была написана первая биография мастера его внуком Дмитрием Долговым.

Еще в конце XVIII века неизвестный почитатель Бортнянского посвятил ему стихотворение «Г. Бортнянскому на прекрасный его домик в Павловске», где композитор был назван «Орфеем реки Невы». Мы расстаемся с музыкой славного русского Орфея, а с ней заканчивается и наше путешествие на берега Невы XVIII века.

КРАТКАЯ ПОСЛЮДИЯ

¹Что не выразишь словом,
Звучом на душу навей.

А.А. Фет

На последних страницах книги автору всегда хочется повторить главное в ней и подвести итоги своего труда. Что ж, соблазн вновь вспомнить славные имена русских художников и их творческие достижения действительно велик. И все же предлагаем читателю несколько иной вариант прощания со столетием «блуждающим и мудрым». Темой для этого заключительного разговора является «вопрос вопросов»: оказало ли влияние искусство позднепрошлого века на дальнейшее развитие художественной культуры России? Вель не секрет, что интерес к наследию эпохи Просвещения в наши дни горизонт более глубок, нежели в XIX веке. Случайно ли в течение последних десятилетий родились фундаментальные исследования Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, Б.И. Краснова, В.И. Рабиновича, Ю.В. Калдыша, О.Е. Левацкой, открывших новые страницы истории культуры «осмысленного» столетия? И чем объяснить тот неподдельный энтузиазм, с которым лучшие творческие коллективы нашей страны изыскивают ранее совершенно забытые сочинения Пашкевича, Бортынского, Березовского?

Понимаясь разобравшись, что же связывает искусство XVIII века с последующим развитием отечественной культуры.

Начнем с того, что процесс развития искусства — это не только и не столько рождение новых художественных шедевров, отмеченных чертами новаторства. Это и постоянное «повторение пройденного», возвращение к ценностям прошедших эпох, их новое «открытие», продиктованное потребностями духовной жизни общества. Открывая вновь неизвестные сочинения и забытые имена творцов русской культуры, уточняя биографии художников, поэтов, музыкантов, архитекторов, исследователи создают более правдивую, очищенную от фальсификационных наслоений историю искусства. Шафос современного возрождения зиждется на движении мысли «сквозь прошлое — к настоящему», на стремлении постичь некие, пусть условные «точки отсчета» становления русской культуры во времени и в пространстве. Ибо в ближайшем художественном опыте эпохи «Разума и Просвещения» ярко про-

ступают черты, определившие путь развития русского искусства последующих времен.

Наш известный соотечественник, замечательный исследователь русской литературы Дмитрий Сергеевич Лихачев оценил Россию с Личностью — одаренной, неповторимой, открытой к общению, щедро распоряжающейся своими духовными богатствами. Как мы имели возможность убедиться, Россия-Личность сотворила в XVIII веке столь же неповторимую, но многим уникальную художественную культуру. Этой культуре были чужды национальная ограниченность и замкнутость. Она с удивительной легкостью апитала и творчески переработала все ценное, что было создано трудом художников других стран. Процесс взаимодействия «сырого» и «чужого» был естественным, органичным. Результаты же — воистину окрыляющими. Родились новые виды и жанры искусства, новые художественные направления, яркие творческие имена.

Открытость русской культуры мировым достижениям сохранилась и в последующие эпохи. Почните, как хорошо сказано у Блока:

*Мы любим все — и жер холодных мысл,
И дар безжизненных видений.
Нам чуждо все —
и пустыя философскй смысл,
И суровый германскй гений.*

Наследуя традиции XVIII столетия, русское искусство XIX и XX веков вело увлекательный диалог с художественными течениями, рожденными европейской культурой. Причем этот диалог начинал с прошлого века перестал быть «одноканальным». Не только русские художники постигали искусство Франции и Германии, Италии и Англии, позднее — Америки, но и зарубежные мастера открывали в творениях русской культуры новые для себя миры. Достаточно напомнить, сколь глубокое воздействие оказала музыка Мусоргского на становление французского импрессионизма, на творчество Дебюсси и Равеля. Или, например, сколь мощный импульс развитию европейской литературы дали сочинения Достоевского.

В XX веке этот процесс взаимовлияния достигает своего апогея. Новым стимулом диалога культур становится деятельность художников, поэтов, музыкантов, философов русского зарубежья. Творчество Бункина, Стравинского, Кандинского, многих других мастеров, тесно связанное с российскими корнями, вместе с тем получило новую жизнь и составило неповторимое своеобразие странца в культуре Европы и Америки. Так уж распорядилась история, что зерна «русской европейскости», заложенные XVIII веком, дали сегодня мощные всходы, повлияв на развитие всего мирового искусства.

Но не только *павшая устремленность к диалогу* характеризует традиции художественной культуры Просвещения. Не менее характерным был *диалог внутренний*, который вели между собой

разные виды искусств. И в этом разноязыком непрекращающемся диалоге явственно можно услышать Музыку, отмеченную благородным даром проображать жизнь других искусств «гласом волшебной лиры».

За музыкальными образами прослеживаются контуры глобальных идей, характеризующих духовные устремления эпохи. Вот почему духовное родство соединяет творчество Фонвизина и Пашкевича, Радищева и Фомина, Державина и Березовского, Лермонтова и Бортнянского.

И все же музыка в эпоху Просвещения играла особую, идной ей присущую роль. Именно благодаря музыке «век Разума» ныне во многом воспринимается и как «век Чувства». Соединение этих двух начал открыло простор гуманистическим исканиям русских художников последующих поколений. Из несприятельных и порой наивных в своей чувствительности сочинений XVIII века позднее родился неподдельный интерес к миру чувств «униженных и оскорбленных», к тайнам жизни «маленького человека», про-сто крестьянина. Любительские забавы с исполнением «голосов народных песен», первые, не всегда профессиональные попытки осмыслить их эстетическую сущность и, наконец, воплощение народных напевов в оперный и инструментальный музыка были свойственны не только эпохе Просвещения. Тенденции народности и национальной самобытности повлияли на развитие русской гуманистической мысли XIX века, воплощенной в шедеврах Толстого и Некрасова, Редина и Перова, Чайковского и Мусоргского.

В свете сказанного уже не представляются случайными некие личностные и творческие аналогии, возникающие в русской культуре двух предшествующих столетий. Так, например, явственны параллели в деятельности литературно-музыкального кружка Н.А.Львова и знаменитого творческого содружества, известного в истории музыки под громким названием «Могучая кучка». Крестянский фольклор стал интонационной основой творческих работ «кучкистов» — М.П.Мусоргского, М.А.Балакирева, Н.А.Римского-Корсакова. Идейный вдохновитель композиторов, знаменитый критик и публицист В.В.Стасов, подобно Львову, был ослепительным проповедником национальной характерности в искусстве, источником которой видел в народной песне. Стасов, как и эти предшественники Львов, был «попечителем» многих отечественных талантов. Ему, в частности, принадлежат замыслы известных сочинений Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского и других русских композиторов. Энциклопедическая образованность Стасова, его понимание я разных видах искусств создали ему в среде русской художественной интеллигенции авторитет не менее значительный, чем тип, которым в минувшую эпоху был славен Львов. Остается добавить лишь один маленький штрих к их общему «портрету»: подобно Львову, Стасов коллекционировал детописы и проявлял серьезный интерес к археологии.

Союз русской словесности и музыки, давший в XVIII веке столь высокие художественные результаты, в XIX столетии окреп еще более. Тому порукой были романтические устремления в развитии искусства. Как известно, основой европейского романтизма была идея общности искусств, их взаимовлияния и взаимопроникновения. Вот, например, что писал об этом немецкий романтик Роберт Шуман: «Образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник — на симфониях Моцарта... Для художника стихотворение превращается в картину, музыкант же перекладывает картину в звуки».

Идея взаимодействия «разных художеств», характерная для русского искусства XIX века, вытекала из всей художественной практики предшествующей эпохи.

Есть нечто символическое в том историческом факте, что именно на грани двух столетий, в майский день 1799 года родился Александр Сергеевич Пушкин. Его поэтической музе суждено было вдохнуть жизнь в вершинные достижения русской классической музыки. Эти вершины сияют и сегодня: «Руслан и Людмила» М.И.Глинки, «Русалка» А.С.Даргомыжского, «Борис Годунов» М.П.Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.И.Чайковского, «Алеко» С.В.Рахманинова... Кажется, что творчество русских композиторов предшествующего века обладало некоей заданностью — раскрыть в звуках бесценные сокровища Слова, рожденного национальным пушкинским гением.

Гармоничная соотносительность в развитии лирической поэзии и музыки — атрибут культуры XVIII столетия — также получила свое продолжение. В пушкинскую эпоху родился русский классический романс. Это удивительный по своей жизнестойкости жанр музыкального искусства жив и в наш технизированный век. Переходя из эпохи в эпоху, романсы Алабьева, Варламова, Гурилева, Глинки, Чайковского, Рахманинова были постоянным фоном развития русской художественной культуры. Они отложили отпечаток и на развитие поэзии, и на образный строй оперы, симфонии, инструментальной музыки. Основные черты романса — мелодическая пластика и открытая эмоциональность — нередко способствовали продлению жизни поэтических текстов. В наши дни, например, поэзия Баратынского известна более всего по одному из лучших творений Глинки — романсу «Не искушай» («Голос чувствий», присущий романсу, близок сонету и выразительной лирике Ахматовой, Мандельштама, Заболоцкого, Цветаевой, в музыке Свиридова, Хренникова, Тарнопольского...

«Ренессанс» художественных произведений, в том числе музыки, XVIII века постепенно утрачивает оттенок сенсационности и становится фактом культурной жизни, гранью нашего духовного возрождения. Искусство той эпохи обладает воистину неисчерпаемыми возможностями дарить людям счастье познания и эстетического наслаждения. Отблеск рассвета на Неве озаряет и сегодня наш путь в будущее.

СОВЕТУЕМ ПОЧИТАТЬ

Алексеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. — М., 1977.

Благоев Д.Д. История русской литературы XVIII века. — М., 1960.

Ветлицына И.М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. — М., 1987.

Виппер В.Р. Архитектура русского барокко. — М., 1978.

Герасимова — Пиронидская Н.А. Партезный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.

Глянка Н. «Строгий, стройный шпатель» — М., 1992.

Глумов А. Н.А.Львов. — М., 1980.

Доброхотов В.В. Евстигней Фокин. — М., 1968.

Колдын Ю.В. Русская музыка XVIII века. — М., 1965.

Краснобаев Б.И. Очерки истории русской культуры XVIII в. — М., 1987.

Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. — Л., 1968.

Леваниская О.Е., Колдын Ю.В., Кандиновский А.И. История русской музыки: От древнейших времен до середины XIX века. — М., 1972. — Т. I.

Малая история искусства: Искусство XVIII века / Под ред. А.М.Канторга. — М., 1977.

Рабинович В.И. Велес Радншелу...: Ф.В.Каржавни и его окружение. — М., 1986.

Розанов А.С. Музыкальный Павловск. — Л., 1978.

Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский. — Л., 1979.

Рыцарева М.Г. Композитор М.Березовский. — Л., 1983.

Рыцарева М.Г. Русская музыка XVIII века. — М., 1987.

Серман И.З. Русский классицизм: Повесть. Драма. Сатира. — Л., 1973.

Скребилов С.С. Русские хоры и музыка XVII — начала XVIII в. — М., 1964.

Ферсачко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин. — Л., 1972.

ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю	3
Глава 1. «...Россия молодая мужала гением Петра»	8
Глава 2. Линки раннего классицизма	31
Глава 3. В начале было Слово	53
Глава 4. «Век был песем»	75
Глава 5. Три ролевника	91
Глава 6. «Пристанище художникам всякого рода»	120
Глава 7. На вершине мастерства	147
Краткая постлюдия	186
Советуем почитать	190

Учебное издание

Раваская Людмила Александровна

**Русское искусство
XVIII века: (Рассвет на Неве)**

Зав. редакцией *Б.О. Хрещиков*

Редактор *Э.В. Мажура*

Младший редактор *Н.А. Мухина*

Художественный редактор *Н.А. Нарциссова*

Технические редакторы *Т.А. Хрипит, Е.С. Крюча*

Корректор *Т.С. Крылатов*

ИБ № 14434

Набор и верстка выполнены в издательстве «Просвещение» на компьютерной технике с использованием редакцияно-издательской системы *Wolfram Reclit.Rn*.
Гол., шрифтury из библиотеки цифровых шрифтов *ParaType™*.

Индексация ДР № 010001 от 10.10.91. Подписано к печати 28.06.95. Формат 60×90¹/₁₆.

Бумага офсетная № 2. Печать офсетная. Шрифтury Times. Усл. печ. л. 12.

Усл. кр.-отт. 24,5. Уч.-изд. л. 12,82. Тираж 3000 экз. Заказ № 1159

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Комитета Российской Федерации по печати 127321, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная фирма «Экспресс-Полюс» типография им. Смирнова 214000, Смоленск, проспект им. Гагарина, 2.

