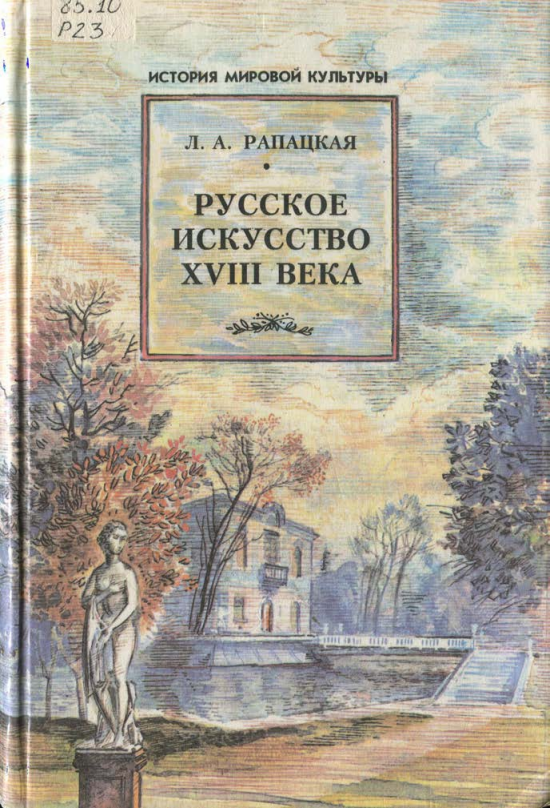


85.10  
P23

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

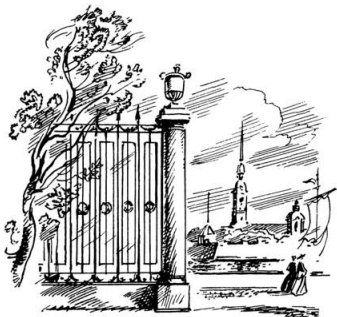
Л. А. РАПАЦКАЯ  
•  
**РУССКОЕ  
ИСКУССТВО  
XVIII ВЕКА**



ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Л.А.РАПАЦКАЯ

•  
**РУССКОЕ  
ИСКУССТВО  
XVIII ВЕКА**  
(«РАССВЕТ НА НЕВЕ»)



МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» • «ВЛАДОС» 1995

УДК 7.0  
ББК 63.3(2)46  
P23

Серия «История мировой культуры» основана в 1995 году.

Рецензент — кандидат искусствоведения *И. М. Ветлицына*

**Рапацкая Л. А.**

**Р 23** Русское искусство XVIII века: („Рассвет на Неве“): Кн. для учащихся.— М.: Просвещение, Владос, 1995.— 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, Березовского, Хандошкина, Пашкевича, Фомина, художников — Рокотова, Левицкого, Боровиковского, а также архитекторов, писателей и других деятелей 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 широким кругам читателей.

Р  $\frac{4306020000-445}{103(03)-95}$  без объявления

ББК 63.3(2)46

ISBN 5-09-004271-3

© Рапацкая Л. А., 1995

## К ЧИТАТЕЛЮ

Давно, в глубокой древности, музыка развивалась в тесном союзе с другими видами искусства. Художественная культура в те незапамятные времена была синкретической, 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, цветомузыка... Причем каждая историческая эпоха вырабатывала свой особый взгляд на музыку как на неотторжимую 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 новизне 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 «века

Разума и Просвещения» были самобытными интерпретаторами русской словесности. Самые высокие достижения музыкального искусства освящены союзом поэзии, театра, музыки. Это и хоровой концерт, и опера, и лирическая камерная песня. В свою очередь, редкий писатель избежал соблазна воспеть музыку, отдать дань ее чарующему воздействию на эмоциональный мир человека. Ей посвятили философские рассуждения Г.Р.Державин и А.Н.Радищев, Н.А.Львов и Ф.В.Каржавин, Н.М.Карамзин и П.А.Плавильщиков. Отношение к музыке у поэтов было возвышенным и трепетным:

*Какие чувства вливаешь,  
Гитара! в душу ты мою?  
Все фибры сердца потрясаешь  
Через гармонию свою.  
Аккорд твой нежный, несравненный  
В восторг мой погружает дух;  
Я в участи тогда блаженной,  
Когда тебя мой внемлет слух.*

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

А художники? Они тоже постоянно обращались к «образу музыки». Герои и героини полотен поют и музицируют, в их руках то арфа, то гитара, то ноты романса. 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».

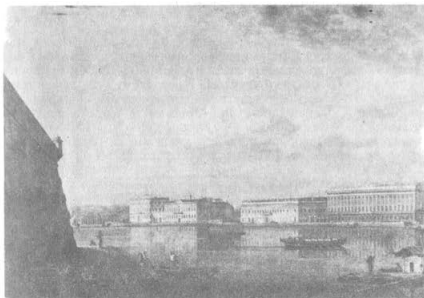
Именно этим многоликим «образам музыки» и посвящена книга. Но прежде чем вы, уважаемый читатель, откроете ее первую главу, хочется сделать несколько предварительных замечаний.

Музыка, с которой вам предстоит познакомиться, отразила всю сложность и неординарность развития духовной культуры России «осемнадцатого века». Она изобилует противоречиями, соединившими «несоединимое» — аристократическую утонченность и простонародную грубоватость, средневековую строгость и мирскую фривольность, национальное «свое» и европейское «чужое». Причины этого многозначны. Главное же в том, что в XVIII веке разрушалось 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» созидалась людьми, познающими свою творческую неповторимость, индивидуальность. Не случайно Г.Р.Державин первым в русской поэзии провозгласил:

*Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,  
Металлов тверже он и выше пирамид;  
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,  
И времени полет его не сокрушит.*

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 неизвестности. 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*

ненадобностью единственные экземпляры рукописей оперных произведений, выбрасывались оркестровые и хоровые партии, сжигались целые партитуры. В XIX веке интерес к музыке «века Просвещения» полностью иссяк. Творения великого Глинки заглохли творчество его предшественников. С его славным именем было связано рождение национальной музыки, но при этом зачеркнуты ее истоки.

Реставрация национального достояния «доглинкинской 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.Ветлицына, Е.М.Левашев, М.Г.Рыцарева 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 десятилетий варварского разрушения традиций и веры. И все же хочется донести обаяние этого высокого искусства не только до завсегдатаев концертных и театральных залов, но и до всех наших соотечественников.

По канонам классицизма — ведущего стиля эпохи Просвещения — творцам художественных произведений предлагалось соблюдать «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 виделся нашим соотечественникам по-разному. Есть Петербург Достоевского — жесткий и призрачный, есть Петербург Гоголя — фантастический и причудливый. И есть пушкинский Петербург...

*Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит,  
Твоих оград узор чугунный,  
Твоих задумчивых ночей  
Прозрачный сумрак, блеск безлунный...—*

так писал о нем поэт, видя Петербург прекрасным, светлым, просторным 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. Давайте зададимся вопросом: почему искусство XVIII столетия, неинтересное ряду предшествующих поколений, столь волнует нас, сегодняшних? Не потому ли, что сквозь антураж пышных дворцов и напудренных париков 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 Всевышнему, во основании души своей имеет ко всему непостижимую способность: он может греметь и Марсовою 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 ввели 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 плавания?

В Петровскую эпоху цель плавания 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 российском, 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 пробудившимся «русским медведем». Россия укрепляла свои рубежи, расширяла границы, становилась равноправным партнером во всех общеевропейских делах — военных, торговых, государственных, а позднее и культурных.

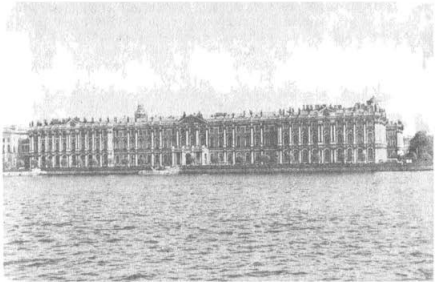
Культурные контакты с Европой в условиях огромных российских расстояний, с плохими дорогами осуществлялись в основном двумя способами. Прежде всего участились поездки русских людей за границу, причем не только с деловыми или дипломатическими поручениями, но и с целью учебы. Вряд ли возможно перечислить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

Первое, что впечатляет в этих записях, — отсутствие удивления перед заграничными «чудесами», 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 карнавалах, постоять перед шедеврами Возрождения. Европейская архитектура, живопись, музыка постепенно входили в культурное сознание русских.

Перед нами дневник стольника П.А.Толстого, представителя старинного дворянского рода, посланного в 1697 году в Италию учиться мореходному делу. Пишет же стольник... 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 вокального 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, знаменитый 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 обошлась бы в денежном выражении (в рублях) такая постановка в России<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Путешествие стольника 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, миниатура». 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»<sup>1</sup>.

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.

<sup>1</sup> 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 взаимообогащающему 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. Шедевры национальной художественной культуры 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 ощущение этого движения, передают пульс стремительной жизни, горячее дыхание истории...

Начнем с очевидного: новые формы европейского искусства далеко не всегда попадали на достаточно подготовленную почву. Так, например, опыт создания в Москве на Красной площади «комедийной храмины» (1702 — 1706 годы) — первого в России публичного театра — практически провалился. Москвичей затае явно не привлекала, и театр пришлось закрыть. В литературном обиходе петровского периода продолжают жить произведения скорее старой, нежели новой литературы (например, «Домострой», «Четьи Миней», «Стоглав», повести XVII века и др.). В живописи сильные традиции парсуны — портрета-иконы, утвердившиеся в школе иконописцев Симона Ушакова. Что касается архитектуры, то во многих русских городах, таких, как Новгород, Вологда, строились сооружения в духе предшествующего века. Развивается мощная традиция многоголосного церковного пения. И на этом фоне традиционной культуры появляются 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 вернее, с колокольни Ивана Великого, мало заметной среди нынешних московских 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 гулких «уханий» больших колоколов и переливчатых россыпей малых...

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



Петропавловский собор. Архитектор *Д. Трезини*

глазами молодого иностранца — камер-юнкера герцога Голштинского Берхгольца, приехавшего в новую русскую столицу с вполне практической и выгодной целью — посвататься к старшей дочери Петра — Анне. Вот 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 обеим ее сторонам в три или четыре ряда, еще не велики, она необыкновенно красива... На Адмиралтействе, красивом и огромном здании, устроен прекрасный и довольно высокий шпиль. 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»<sup>1</sup>.

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

В чем же новизна архитектурного облика «града Петрова»? Прежде всего — в самой идее градостроительства, опирающейся на политические веяния времени. Эта идея шла от естественного чувства гордости русских архитекторов за свою родину, отвечала их надеждам на ее движение к процветанию. Строительство Петербурга требовало от зодчих знаний лучших достижений европейских мастеров архитектуры, умения применить их на практике. Город был построен в традициях так называемой «регулярной» архитектуры, ставящей 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 «западной», инородным телом среди великолепных старинных русских городов — Москвы и Новгорода, Ростова

<sup>1</sup> Дневник камер-юнкера Берхгольца. — М., 1857. — Ч.1, 1721. — С.45, 46, 81.



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 одеянии 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 ~~графике~~ графике. 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 противоположность аскетичной средневековой иконописи. По величине портреты были самыми разными — огромными, во весь рост, поясными, а также миниатюрными, предназначавшимися для медальонов, что носили на груди прекрасные дамы. Парадный портрет способствовал утверждению облика благородного дворянина, осознающего свою высокую роль в государстве, прославлял царя Петра, возвеличивал 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 оглушают блеском туалетов, но не трогают сердце.

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

Андрей Матвеев (1701—1739), личный «пенсионер» 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, наделены «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 Данциг: «...Попались мне встречу Беклемишев и живописец Иван. И как один приедут к вам, тогда попроси короля, чтоб велел свою персону ему списать; также и протчих, каво захочешь... дабы

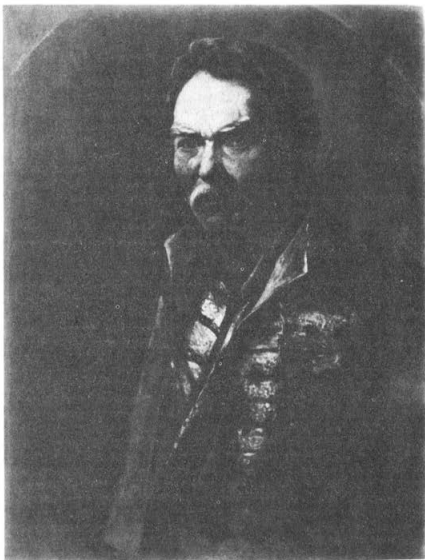


*И.И.Никитин. Портрет Петра I*

знали, что есть и из нашево народа добрые мастера»<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> 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 Иоанновны 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.Тредиаковского, 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.

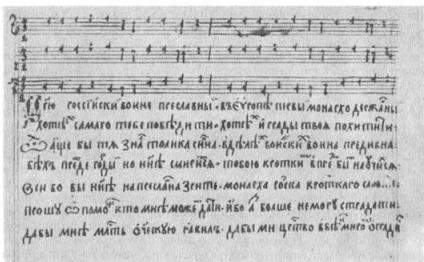
Кант — это трехголосная песня без сопровождения (хотя позднее канты пелись под аккомпанемент музыкальных инструментов). Само название произошло от латинского *cantus*, что означает «пение». В Петровскую эпоху бурно развиваются так называемые канты-виваты, или панегирические канты. О чем говорилось в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

Многие дожившие до наших дней канты не лишены цельности и художественных достоинств. Примером может служить популярнейшая в XVIII веке «навигацкая» песня «Буря море раздымает», вызвавшая в свое время ряд подражаний. В ее суровой поступи явственно 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 интимная 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:

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

Кант имел форму строфической песни — на одну и ту же мелодию пелся 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



Запись одного из панегирических кантов

использовались как музыкальная основа для подтекстовки других виршей. В особенности же распространены были мелодии, в которых явственно проступают черты народной песенности. Здесь, пожалуй, скрыта главная причина удивительной «живучести» жанра, явившегося «дедушкой» русского классического романса. Эту почвенность позднее чутко уловил великий Глинка. Он воплотил торжественную поступь кантового пения в хоре «Славься!», венчающем оперу «Жизнь за царя» (долгое время эта опера шла в нашей стране под названием «Иван Сусанин»).

В Петровскую эпоху в культурный обиход впервые широко вошла инструментальная западноевропейская музыка. Этому способствовали и новые формы быта. Петербургская знать довольно быстро поняла, что, поступившись бородой главы семейства, можно приобрести нечто большее — не только милость царя, но и возможность приятно проводить время в «маскерадах», ассамблеях, на дипломатических приемах. Гуляния в парках, катание по Неве и Финскому заливу, иллюминации и фейерверки — все это придавало суровым будням петровского двора праздничность, яркость, пышность. А праздникам нужна музыка. Уже в первые годы своего правления Петр велел содержать в каждом военном полку духовые оркестры. Так, в Преображенском полку насчитывалось до 40 барабанщиков и 32 флейтиста. Почти столько же музыкантов было и в Семеновском полку. Помимо военных оркестров, славились музыкальные коллективы, обслуживающие быт знатных вельмож. Особенно высокую оценку современников заслужил оркестр при дворе известной петербургской красавицы княгини М.Ю.Черкасской, урожденной Трубецкой, которая к тому

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 иной. Чтобы понять его, следует окунуться в историю. Мы начнем издалека.

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 греко-восточные песнопения. Это была одноголосная музыка, которая исполнялась в православном храме мужским хором а cappella. Сначала византийские песнопения воспринимались русскими распевщиками «на слух». Но количество напевов быстро росло. Тогда их стали записывать с помощью особых знаков, которые назывались «знамена», или «крюки». Каждый знак соответствовал определенной музыкальной попевке. Так постепенно сложилась особая система одноголосной хоровой духовной музыки, называемой «знаменное пение».

В русле канонизированного одноголосного стиля духовная русская музыка развивалась в течение многих столетий. Вокальная основа знаменных распевов способствовала утверждению в музыкальном искусстве мелодического начала, богатого и разнообразного, чарующего своей строгой самобытностью и возвышенностью. Одноголосные песнопения были неотъемлемой частью средневекового синтеза искусств. Архитектоника храма, краски иконописи, слово 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 всея Руси Никон благословил введение в русской церкви многоголосного пения. Новый вид пения получил название «партесного», что означало «пение по партиям». И действительно, первое время певчие хора пели эту многоголосную музыку по партиям, не имея в руках партитуры, сводившей, 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 противникам церковной реформы Никона для критики нового пения. «Из-за не понимающих Божественное учение во святую церковь проникло большое смущение, так как, вопреки уставу и церковному порядку, стали петь не единогласно,



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 поющиеся и начиная свои, 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 описал свои 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 нотное пение, нежные и сладостные мелодии».

Партесное многоголосие первоначально казалось чуждым древнерусским певческим традициям. «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 Иван Коренев: «Имеют ли отношение разум и слова к тому, чего не понимает и не разумеет ни поющий, ни слушающий, как, например: «Во памя ахабува ахате, хе хе бுவее вечную охо бу бува, ебудете правде енихи ко хо бу бу ва?» ...Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, хуление!.. Скажи мне, возлюбленный, если 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 прикоснуться 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, многоголосного стиля над старым, одноголосным 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 совершала стремительное восхождение от ранних подражательных форм до вершины своего расцвета — партесного концерта. Огромную роль в развитии нового пения сыграл Николай Павлович Дилецкий, с именем которого связана целая эпоха в истории русской музыки. Киевлянин 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 мусикийской». 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 довольно пространственный ответ в духе прогрессивных гуманистических взглядов своего времени: «Музыка — это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач. И в то же время то, 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 умильная... 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 вещи... 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», тяге образованных людей к просвещению. Подтверждая свои взгляды на сущность «мусикии», Дилецкий написал ряд великолепных хоровых концертов, которые принесли ему еще большую славу.

Что же такое «хоровой концерт»?<sup>1</sup> Идея «концертности», как известно, не является изобретением русской культуры. Обычно она воплощается в крупномасштабных произведениях виртуозного характера. В конце XVI — XVII веке в европейском искусстве барокко расцвели красочные музыкальные композиции, предназначенные для грандиозных хоров с инструментальным сопровождением. В творчестве знаменитых итальянских мастеров Андреа 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. Партесный концерт всегда был чисто вокальным жанром а *capella*. Поэтому перед русскими музыкантами стояли гораздо более сложные задачи — создавать крупные динамические произведения, располагая одним лишь хоровым звучанием и таким «инструментом», как певческий 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 такого концерта 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 комплекты партий концертов, раскрыты имена первых отечественных композиторов — Федора Редрикова, Николая Калашникова, Василия Титова. По подсчетам профессора В.В.Протопопова, на рубеже XVII — XVIII веков многоголосную 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. Владышевская выделила пять их различных типов. Прежде всего чрезвычайно распространенными были концерты, приуроченные к двенадцатым церковным праздникам<sup>2</sup> — Рождеству, Крещению, Сретению, Троице и др. К этому же кругу можно отнести музыку, исполняемую на неделях, предшествующих Великому посту. Например, в сыропустную неделю пелся концерт на текст духовного стиха очень старого происхождения «Седе Адам прями рая».

<sup>1</sup> Слово *концерт* произошло от ит. *concerto* — «согласуясь». Произведение, в котором одна часть исполнителей противостоит другой.

<sup>2</sup> *Двенадцатые праздники* — 12 великих праздников христианской церкви, кроме Пасхи.

Handwritten musical score for tenor, featuring Russian lyrics. The score is written on ten staves. The lyrics are:

сплѣтѣтъ сѣтъ твою, а твои мѣла махисаго  
сплѣтѣтъ дахо твою, а твои мѣла махисаго  
моли ество дахо твою, а твои мѣла махисаго  
твою ество дахо твою, а твои мѣла махисаго  
моли ество дахо твою, а твои мѣла махисаго  
ахъ на ны нбъ зо зо хноф на лави аф  
ахъ на ны нбъ зо зо хноф на лави аф  
ахъ на ны нбъ зо зо хноф на лави аф  
ахъ на ны нбъ зо зо хноф на лави аф

The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations and corrections, particularly in the lower staves.

Страница партии тенора из концерта В.Титова «Рцы нам ныне»

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 «высокторжественные» 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 Богоматери.

Но самое большое распространение получили концерты, созданные на основе ветхозаветной поэзии — псалмов Давида. Этому способствовало появление в 1678 году новых поэтических переводов древних текстов — так называемой «Рифмованной псалтыри»<sup>1</sup>, созданной выдающимся писателем-просветителем и проповедником Симеоном Полоцким. Изложенные силлабическим 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 таком «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 творцом партесных концертов был Василий Поликарпович Титов. Мы не знаем, когда и где он родился и умер. Считается, что он жил примерно с 1650 по 1710 год. Подробности его биографии также неизвестны. Можно только предполагать, что Титов был одним из наиболее одаренных учеников Николая Дилецкого. По своей скромной должности Титов значился «государевым певчим дячком». Однако не исполнительской, а творческой работой прославлено его имя.

<sup>1</sup> *Псалтырь* (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 походную 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. Славились певчие Александро-Невской лавры, нередко выступавшие в придворных концертах. Многие знатные вельможи, стараясь не отставать от моды двора, заводили собственные хоровые капеллы. Например, прекрасный хор содержал А. Меншиков. Специального репертуара для светских праздников в те годы не существовало. Поэтому исполнялись партесные концерты, подходящие 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, поражающей 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, темп, толчок дальнейшему историческому движению России и ее культуре. Уже явственно проступили горизонты грядущего рассвета. Человек обретал 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 позволяють 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»<sup>1</sup>.

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 взглядем 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

<sup>1</sup> 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». Своеобразный 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 «нарышкинского барокко» в строениях московских зданий. И все же это было не европейское, а свое, российское барокко, сложившееся в рамках церковного искусства.

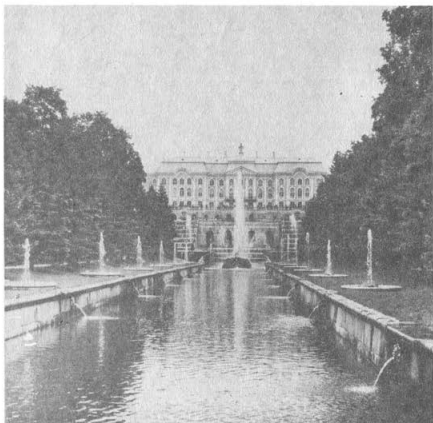
В европейском, светском варианте этот стиль расцветает в архитектуре Петербурга начиная с 40-х годов. Барочным строительством был ознаменован новый период русской истории — «век Елизаветы», дочери Петра I.

В это время возводилось много дворцов, особняков, летних резиденций. В их пышном многоцветье, живописном богатстве форм — радость созидания, прославление молодой и прекрасной российской 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, отточенность форм — вот что привлекло русских мастеров в искусстве европейского

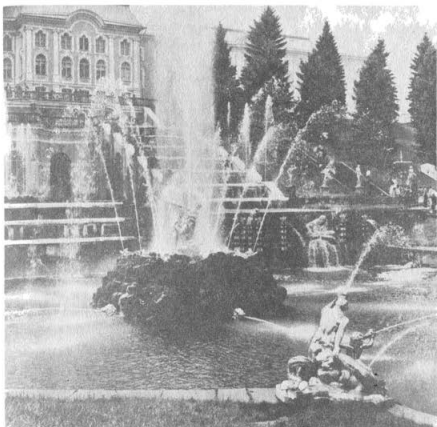


Большой дворец в Петергофе. Архитектор *В.В.Растрелли*

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.  
Коль строки с рифмами, стихами то зовут.  
Стихи по правилам премудрых муз плывут.  
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,  
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен.  
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть,  
Не он над ним большой: имеет сердца власть.*



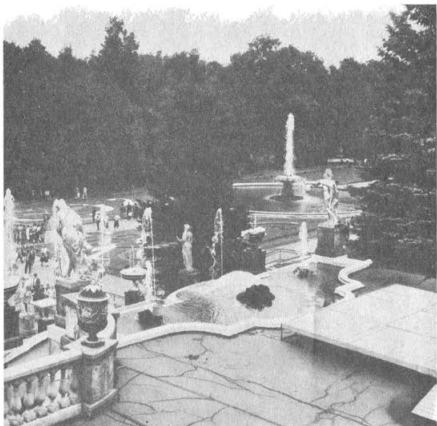
Фонтаны Петергофа

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:

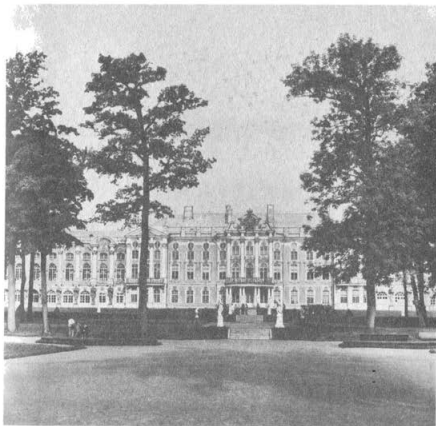
*Уме незрелый, плод недолгой науки!  
Покойся, не понуждай к перу мои руки:  
Не писав летящий дни века проводи  
Можно, и славу достать, хоть творцом не слыти.*



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. Всходы 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 Василя ТрEDIAKовского 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 Третьяковский — 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». Третьяковский 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: простолоудин 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  
Реченьем вашим показать,  
Что может собственных Платонов  
И быстрых разумом Невтонов  
Российская земля рождать.*

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

Как-то Пушкин обмолвился: «Словесность наша явилась вдруг 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 уповай навеки  
На тщетну власть князей земных:  
Их теж родили человеки  
И нет спасения от них*

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

Вглядимся в образ Ломоносова, запечатленный талантливым русским скульптором Ф.И.Шубиным. В его лице нет ни чопорности, ни вельможной надменности, ни излишней гордости. На нас смотрит чуть насмешливый человек, умудренный 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.

Гении 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, нелепость 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 богатеющее не по дням, а по часам купечество. И наконец, Ярославль — красивый город, с великолепными соборами, выстроенными умело и с большим вкусом. Сложилась здесь и своя иконописная школа, весьма ценящая 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 жил идеей 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. Позднее часть волковской труппы составила костяк Российского публичного театра, учрежденного специальным указом императрицы в 1756 году для «представления трагедии и комедии».

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

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

Российский 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 на нем изъясняться». Сам же Сумароков в предисловии к «Эклогам», посвященным «прекрасному российского народа женскому полу» писал: «...а если кому из вас покажется, что элоги мои наполнены излишно любовью, так должно знати, 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 витиеватости 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 вредный день ты в том меня уверил,  
Что ты передо мной в любви не лицемерил,  
Что дести я твоей поверила себя?  
Ты виновен, только я виновней еще тебя.  
Любовью распаленна,  
Любви дала я власть.  
Сама вошла в напасть,  
Я, страстью ослепленна.*

Сумароков одним из первых ввел «язык любви» в искусство «высокого штиля», вступив в творческий спор с Ломоносовым. Он считал, что песня принадлежит к жанрам высокой поэзии и ее сочинение требует знания строгих правил стихосложения, резко критиковал доморощенных «песнописцев», «которые, что стих, не знают и хотят Нечаянно попасть на сладкой песен лад». Сумароков первым в России стал публиковать свои стихи «с приложенными нотами». 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 мадригалов Сумароков так обобщил правила сочетания нескольких «премудрых муз»:

*Я в драме пения не отделяю  
От действия никогда;  
Согласоваться им потребно навсегда.  
А я их так употребляю:  
Музыка голоса, коль очень хороша,  
Так то прекрасная душа,  
А действие тело.  
Коль оба хороши, хвали ты сцену смело.*

Назначение столь авторитетного человека, каким был Сумароков, директором Российского публичного театра было воспринято как должное. Однако, возглавив труппу, поэт испил до дна горькую чашу унижения и нужды. Давайте зададимся вопросом: откуда брались раньше средства на содержание театрального дела? Ответ будет неожиданным. Развитие театра в России целиком зависело... от соли! Соль, вернее 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, оседая 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! Прочитируем из него небольшой отрывок: «Я девятый месяц по чину моему не получаю заслуженного моего жалованья от Штатс-конторы, 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 есть по стихотворству и театру. А в таких упражнениях не имею ни минуты подумать о своих домашних делах... Труды мои, всемилостивейшая Государыня, насколько мне известно, по стихотворству и драмам не отставали от моего места в исполнении желания, и сочинениями своими я российскому языку никакого бесславия 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, вмещающее до 1000 зрителей. Публика, допущенная к посещению придворных спектаклей, с удовольствием внимала фривольным 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, всемиловитвейше 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. Иностранцев всегда хватало 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 Мориджи, примадонна Пьянтанида, танцор Ринальди, 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 широко 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 прозорливо.

Опера Арайи, 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 доходчиво и старательно разъяснял эстетику серьезной оперы: «Опера называется действие, пением отправляемое. Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира, и золотые веки собственно в ней показываются... Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводятся в ней иногда счастливые пастухи и в удовольствии находящиеся пастушки».

Дух парадных, пышных спектаклей царил и во всех последующих оперных постановках Арайи. 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 сердце любовных жар!*

Заканчивался спектакль следующим почти философским «ре-  
зюме»:

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

Идея русско-итальянской оперы показала Араюе весьма заманчивой. Ведь императрица Елизавета, «дщерь Петрова», была очень чувствительна к проявлению уважения «ко 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 несовпадению некоторых русских слов и музыки, заметим только, что итальянский маэстро явно старался быть на высоте своего положения и многие эпизоды «Цефала» отмечены и мастерством, и вдохновением. Не случайно сам Сумароков так оценил творчество композитора:

*Арайя изъяснил любовны в драме страсти  
И общи с Прокрисой Цефаловы напасти  
Так сильно, будто бы язык он русский знал  
Иль, паче, будто сам их горести стонал.*

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 всеильного фаворита императрицы. Премьера вызвала восторги публики и прошла с большим успехом. Понравилась музыка Араюи, но в особенности великолепное, высоко профессиональное пение солистов. Исполнительнице главной роли юной Елизавете Белоградской Сумароков посвятил проникновенные строки мадригала:

*Ко удовольствию Цефалова творца  
Со страстью ты, пая, тронула все сердца...  
О Белоградская! прелестно ты играла,  
И Прокрис подлинно в сей драме умирала.*

Посещение оперных спектаклей для императрицы (а ведь именно представительницы прекрасного пола управляли Россией три четверти XVIII века!) было излюбленным времяпрепровождением. Церемониал музыкально-театральных развлечений 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 — прощай, Петербург! И это было бы по тем суровым временам отнюдь не самое строгое наказание. Так что великосветские забавы двора нередко оборачивались 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 ценимый при дворе жанр оперы-серия так и не ассимилировался в российской культуре, а опера «Цефал и Прокрис» осталась памятником аристократического придворного быта.

Процесс становления живого национального музыкального языка интенсивно протекал в другом жанре — в песне.

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, плачи и свадебные. Хоровое многоголосие, долго запрещавшееся в духовной музыке, ярко и самобытно выразилось в народном пении.

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. Порой она звучала в домах знатных вельмож наряду с «миноветами» и «англезами», кантами и чувствительными ариями. Музыкальный быт той поры довольно подробно описывает замечательный писатель и естествоиспытатель конца XVIII — начала XIX века Андрей Болотов, автор четырех томов мемуаров: «...Все, что хорошою жизнью ныне называется, тогда только заводилось, равно как входил в народ и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господствие, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была неспускаема... 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 девки со своими песнями, а на смену им, наконец, созваны умеющие петь лакеи; и так попеременно, то те, то другие утешали подгулявших господ до самого ужина».

«В 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 напеть и музыканты-любители, с удовольствием фантазирующие незатейливые мотивы. Имени таких композиторов специально никто не обнародовал, в этом просто не было нужды. Ведь, по представлениям эпохи, все синтетические музыкальные жанры, будь то опера или песня, считались разновидностью *литературы*. Автором «книжной песни» назывался поэт, а не музыкант не потому, что музыка была всегда плоха — просто о ней редко серьезно задумывались. Не случайно среди подсобного рода песен середины века встречаются в изобилии безграмотные поделки, состоящие из смеси оперных арий, духовных стихов и модных танцев. Исполняли и слышали прежде всего поэзию!

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

Важной вехой на этом пути стал первый авторский сборник песен — «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса». Опубликовал эти песни в 1759 году знатный вельможа елизаветинского двора Г.Н.Теплов. Вот что сообщил в своих «Известиях» всезнающий Штелин: «...Появилось в печати собрание избраннейших русских арий и нежных песен в новом и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и др. лучших русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григ. Ник. Теплов положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и дал очень мило награвировать при Академии наук в Петербурге». Далее Штелин дает о Теплове любопытную «справку»: «Этот искусный дилетант, которого заслуги и счастье возвысили постепенно до звания тайного советника и сенатора Российского государства, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии Новгородского епископа Феофана 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 «художеством» 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 вполне 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», «русская песня» и, наконец, «романс». Если внимательно проследить за эволюцией этих названий, то можно обнаружить движение от «прадедушки» канта к «русской 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 завершим рассказом о явлении совершенно особом и неповторимом в истории искусства — роговой музыке, роговом оркестре, который подобно древним реликтовым животным умер вместе со своим веком. Мы никогда не услышим его божественное звучание и можем лишь мысленно представить эту необыкновенную музыку.

Рог как музыкальный инструмент известен давно. С незапамятных времен полые 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 елизаветинского двора С.К.Нарышкину. Именно он приказал искусному чешскому валторнисту Яну Марешу усовершенствовать охотничий рог для исполнения современной инструментальной музыки. Мареш сконструировал рога разной величины от 10 см до 2,25 м и, собрав 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 исполнительного аппарата» — так пишет о судьбе рогового оркестранта музыковед К.А.Вертков<sup>1</sup>. 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 музыкантов<sup>2</sup> да стихотворение М.В.Ломоносова, пораженного красотой «пасторальной» музыки:

*Что было грубости в охотничьих трубах,  
Нарышкин умягчил при наших берегах;*

<sup>1</sup> Вертков К.А. Русская роговая музыка. — М.; Л., 1948. — С. 14.

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

*Чего и дикие животные убегали,  
В том слухи нежные приятности сыскали.*

Роговой оркестр был явлением глубоко национальным. Он воспринимался современниками как искусно изобретенный инструмент, предназначенный для звучания среди широких 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 практике<sup>1</sup>. Так, придворный капельмейстер, итальянский композитор Дж. Сартти охотно включал рога в симфонический оркестр, мастерски выстраивая колоссальные звуковые массы и добиваясь уникального звукового эффекта (например, в оратории «Тебе Бога хвалим»). Обращались к роговой музыке и русские композиторы — Д.Н.Кашин, А.Н.Титов, С.А.Дегтярев, Е.И.Фомин, О.А.Козловский. Появление рогового оркестра в их сочинениях всегда обусловлено особого рода художественной задачей. Так, Е.И.Фомин подключает звучание рогов в кульминационных эпизодах своего известного сочинения — трагической 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 разносившиеся по Неве звуки роговой музыки — удивительного памятника «века Просвещения».

---

<sup>1</sup> См.: Ветлицына 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 «осемнадцатого столетия», в которой причудливо сошлись образы простых крестьян и

древнегреческих богов, благородных монархов и «Марсельезы», классическая строгость хорового церковного пения 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 века минувшего. Вспомним известные строки Пушкина из «Евгения Онегина»:

*Тут был в душистых седилах  
Старик, по-старому шутивший:  
Отменно тонко и умно,  
Что нынче несколько смешно.*

Что имел в виду поэт? Прежде всего факт весьма снисходительного отношения малопочтенного великосветского окружения Татьяны Лариной к уму и тонкости представителя «века 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 повторять ошибок предшественников. И отнесемся с пониманием к утонченному выражению мыслей интеллектуалов-просветителей, к их высокому слогу, ныне почти совершенно исчезнувшему 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 мерилom просвещенности. Не случайны бесконечные споры о нем, не случайно стремительное изменение русской разговорной и письменной лексики. В ней зазвучали новые понятия и обороты, позволяющие вести разговор публициста-писателя с умным и образованным собеседником.

Идея великой морализирующей и воспитывающей миссии слова была в то время необычайно популярной. Родилось словосочетание «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». Вчитайтесь в слова известной оды А.Н.Радищева «Осьмнадцатое столетие»:

*О неизбежно столетие! радостным смертным даруешь  
Истину, волю и свет, ясно созвезде вовек;  
Мудрости смертных столы разрушив, ты их паки создало;  
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль.*

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

Русское Просвещение исповедовало общечеловеческие ценности: гражданственность, общественный долг, гуманизм, уважение к личности. Но главное — грандиозную способность разума познать и переустроить мир по иной, более совершенной и нравственно справедливой 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 тешили себя забавной «игрой ума», порой не подозревая, что под маской интеллектуальных споров скрываются опаснейшие для монархического государства идеи. Эти заблуждения развеялись лишь с громом 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 «Вадим»:

*...Нельзя сего, мой друг, здесь в Россах представляти!  
Что может черни дух и мысль поколебати?  
Не можно здесь того 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, гений сарказма и скепсиса, «умов и моды 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 привлекательной 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 язвительное четверостишие И.А. Крылова:

*Как Карабанов взял «Альзиру»<sup>1</sup> перевесть,  
И в аде слух о том промчался,  
Тогда Вольтер, вздохнув, признался,  
Что точно грешникам по смерти мука есть.*

Эмоциональный фон «вольтерьянства» (или, как говорили раньше, «волтеризма») надолго поселился в гостиных Петербурга. Произведения Вольтера, с безжалостной трезвостью разрушавшие прекраснодушные иллюзии о царстве справедливости в монархическом государстве, поражали россиян смелым радикализмом и антиклерикальностью. Они помогали глубже понять свои, российские, «доморощенные» пороки, развивали критическое мышление и интеллектуализм дворянской молодежи. Вот почему «волтеризм» вполне можно считать фактом российской культуры, неким синонимом привнесенного западноевропейского волюндумства.

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», всячески поддерживала «сега славного века нашего писателя». В период с 1760 по 1780 год на русском языке был издан не один десяток вольтеровских сочинений. И все же насчет победного шествия его идей в России не следует заблуждаться.

Самым серьезным аргументом в пользу сказанного является запрещение ряда его сочинений по цензурным соображениям. Неприязнь власть предержащих к «фернейскому патриарху», как называли Вольтера, нарастала по мере усиления свободомыслия в русском обществе. Страх перед «развратными правилами» и «зловредными умствованиями» французских «бунтовщиков» 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 несовпадение высоких теоретических идеалов свободы, разума и справедливости и диктаторских устано-

<sup>1</sup> «Альзира» — произведение Вольтера.

вок крепостнического режима характеризует все стороны общественной жизни.

Штрихом к портрету эпохи является наивная вера в *Реформу*. Дело в том, что, начиная с реформаторской деятельности Петра I, дальнейшее государственное развитие России как бы осенялось знаком все 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 неосуществимые. Ну как здесь не вспомнить изречение гоголевского городничего из бессмертного «Ревизора»: «Оно чем больше ломки, тем больше означает деятельности градоправителя». 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, надолго 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 сие видеть, было превеликое. Все те улицы (Басманные, Мясницкая, Покровка. — *Л.Р.*), по которым имела оная процессия свое шествие, напичканы были бесчисленным множеством людей всякого рода»<sup>1</sup>.

«Изобретение и распоряжение маскарада» принадлежало Федору Волкову. Основные стихотворные тексты сочинил А.П.Сумароков, пояснение же к представлению написал поэт М.М.Херасков. В карнавальной пестрой толпе зрители узнавали «пороки» — Обман, Невежество, 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 «минервина века», который длился до 1796 года. Каким должен был стать этот век? В идеальных теориях французских энциклопедистов, да и многих отечественных мыслителей, разумность и справедливость устройства общества определялись степенью просвещенности «философа

<sup>1</sup> 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 отголосок сей теории запечатлен в знаменитой оде Г.Р.Державина «Фелица»:

*Подай, Фелица! наставленью:  
Как пышно и правдиво жить,  
Как укрощать страстей волнение  
И счастливым на свете быть?*

Идеален в оде и сам портрет «просвещенной государыни»:

*Еди́н ты лишь не обидишь,  
Не оскорбляешь никого,  
Дурачества́ сквозь пальцы видишь,  
Лишь зла не терпишь одного;  
Проступки снисхожде́ньем правишь,  
Как волк овец, людей не давишь...*

Ныне каждому известно, насколько художественный образ не соответствовал действительному облику Екатерины II (которой, кстати, ода очень нравилась!). Ее правление было отмечено и кровавыми крестьянскими бунтами, и подавлением еще более опасного для самодержавной власти дворянского свободомыслия. Суд вечности всегда нелицеприятен. Пророческими оказались слова великого Пушкина, который писал: «...Со временем история оценит влияние ее царствования на нравы, откроем жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищаемую любовниками, покажет важные ошибки в ее политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия — и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России».

Внутренняя противоречивость русской культуры екатерининской эпохи порождена болезненной раздвоенностью общественного сознания. Казалось, вся жизнь резко разделилась на торжественные заявления, обещания, 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 прекраснодошными лозунгами.

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

дискуссии о положении крепостного крестьянства, о необходимости коренных реформ во взаимоотношении имущих и неимущих российских подданных. Ход работы Комиссии был неожидан. Явное несовпадение желаемого и действительного сильно нервировало императрицу. Очередной попыткой овладеть ситуацией 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 рецензирующей в своем журнале политическую литературу. Однако очевидно, что апломб 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 объявился. Имя его вошло в историю — это Николай Иванович Новиков.

Деятельность Новикова знаменует собой расцвет русского Просвещения. Искрящиеся талантом публикации Новикова в журналах «Трутень», а затем «Живописец» были не просто смелым шагом на пути развития демократических идей. Не искал Новиков и «дешевой популярности», ибо цена его деятельности — сама жизнь<sup>1</sup>. Им двигало высокое стремление к действительному, а не мнимому просвещению умов, возвышению личности, проповеди любви к своему ближнему вне зависимости от его сословного состояния. С сатирических зарисовок Новикова начинается в русской художественной культуре развитие *крестьянской темы*, традиция которой оказалась и глубокой, и плодотворной.

Первый в России независимый журнал «Трутень» оправдал надежды жаждающей знаний читающей публики: ведь издатель был действительно независим и от императорского двора, 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 кормильца-крестьянина. Отныне сострадание к бедности и бедствию простых «поселян» станет «вечной темой» русского искусства и найдет свое наиболее яркое воплощение в творчестве Некрасова, Мусоргского, Толстого, Перова... На этом великолепном фоне произведения Новикова не меркнут. Об образной силе и сатирическом даре просветителя можно судить хотя бы по такому характерному

<sup>1</sup> 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 Фалалею: «Куда ты был какой проказник смолоду! Как, бывало, примешься пороть людей, так пойдет крик и хлопанье, как будто за уголовное 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 библиотеки», вполне откровенно записала в своем дневнике: «Когда низшие классы моих соотечественников будут просвещены, тогда они будут достойны свободы».

Что ж, гуманизм культуры никогда не был некоей данностью. Его рождение требует подвижничества, а порой и мученичества. Процесс самоанализа 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 в искусстве этого периода весьма противоречив. Да и можно ли считать крестьянами тех идиллических пастухов и пастушек, чьи нежные взоры напоминали о куртуазной любви рыцарских времен? Идеальные пейзажи вызвали чувство сентиментального умиления и ту «чувствительность», которая служила в представлениях современников аналогом добродетели. Пасторальная поэзия «сладкогласием» своим должна была пробуждать столь же прекрасные чувства. Вспомним хотя бы легкие, чуть ироничные строки из Г.Р.Державина:

*Зрел ли ты, певец Тиский!  
Как в лугу весной бычка  
Пляшут девушки российски  
Под свирелью пастушка?..  
Как их лентами златыми  
Челы белые блестят,  
Под жемчугами драгими  
Груды нежные дышат?*

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 нравоучительной, 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 «Взятие Бастилии», причем «во время действия». Ранее же создал целую серию рисунков, изображающих самое «дно» жизни российского крестьянства. Герои работ Ерменева — обедневший крепостной люд и нищие. Сохранившиеся акварели «Крестьянский обед» и «Нищие слепцы» 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 «века Просвещения» он писал в «Эпистоле о стихотворстве»:

*Свойство комедии издевкой править нрав,  
Смешить и пользовать — прямой ее устав.*

Сумароковым были сделаны первые, пока что весьма робкие попытки преодолеть условные традиции французского классицизма. В его комедиях герои получают русские имена — Чужехват, Хавронья, 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 «переложении» иностранных пьес «на русские нравы». По этой его теории вполне достаточно было дать героям французских комедий русские имена да перенести само действие в Россию, чтобы произведение стало звучать «по-русски». В таких на первый взгляд наивных рассуждениях был скрыт весьма здравый практический смысл. Перелагая иностранные комедии, Лукин успешно пополнял репертуар театров популярными комическими пьесами.

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



от публики. Для сего и принята с отменным удовольствием от всех, и почасту на Санкт-Петербургском 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. Растлевающее 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 поговорки, 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 очередной «странности» культуры «осмнадцатого» 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 в 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 скрупулезные 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.Левашева 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 Бомарше 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-буффа<sup>1</sup>. Попав в Париж, комическая опера стала причиной так называемой «войны буффионов» — сторонников и противников комического музыкального театра. Ныне нам очень трудно представить, чтобы опера вызвала яростные политические страсти. Однако в то время искусство было ареной бурной политической борьбы. Вот как остроумно писал о взаимосвязи комической оперы и политики французский просветитель М.Л. д'Аламбер: «...дальновидные управители полагают, что все свободы между собою слиянны и все опасны: свобода 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 Пиччинни, Филидор и Монсиньи, эта роль на первый взгляд малозаметна. 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 чувствительности и красочной праздничности. 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 бралась из повседневной жизни и имела, как говорили раньше, «достоинство подлинника». В операх действовали крепостные крестьяне, обиженные своими помещиками, злые и добрые дворяне, хитроумные мельники, наивные и прекрасные девушки — словом, все те, кто составлял многоликое российское общество. Премьера первой комической оперы с вполне «простонародным» названием «Анюта» состоялась в 1772 году. Автор

<sup>1</sup> *Опера-буффа* — разновидность комической оперы. Сложилась в 30-е годы XVIII века в Италии в творчестве Дж.Б.Перголези. Крупнейшие мастера этого жанра — Б.Галуппи, Н.Пиччинни, Дж.Паизиелло, Д.Чимароза.

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

*Барин.* Платить приготовляйся  
Ты дерзость головой, —  
*Крестьянин.* Смотри поберегайся  
Того же и с собой.  
Да веть и помни то, што такжо и хресьяне  
Умеют 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:

*Боярская забота:  
Пить, есть, гулять и спать, —  
И вся их в том работа,  
Штоб деньги обирать.  
Мужик сушишь, крушишь,  
Потей и работой,  
А после хошь взбесиса,  
А денежки 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 сват» (1779 г.). «Мельник...» сохранял свою популярность на протяжении многих десятилетий. Это удивительное долголетие отмечено позднее Белинским, который писал: «Аблесимов написал прекрасный народный водевиль «Мельник» — произведение, столь любимое нашими добрыми дедами, еще и теперь не утерявшее своего достоинства».

Сюжет «Мельника...» занимателен и прост. Персонажи пьесы давно знакомы зрителю — умный и хитроватый мельник Фаддей, наивная девушка Анюта, вечно ссорящаяся супружеская крестьянская пара — Анкудин и Фетинья, красивый деревенский парень Филимон. Мельник — главное действующее лицо оперы — был действительно плутом. Он притворился всемогущим колдуном и совершенно заморочил голову простодушным своим соседям. Впрочем, как вы уже, наверное, догадались, все кончается веселой свадьбой Анюты и ее жениха Филимона.

Первым «композитором» 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 монолог 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 Пашкевича, Фомина и Боршнянского. 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 собирательного выражения «лица» культуры, нежели та предметная среда, в которой протекает художественная деятельность человека. Визуальная пустыня современных российских городов, заполненных безликими бетонными чудовищами, достовернее многих документов расскажет нашим потомкам о духовном обнищании сегодняшней культуры. Вот почему сопоставление архитектуры «века нынешнего» и веков минувших не имеет смысла — это разные, далекие друг от друга миры. И, пожалуй, самое очевидное их различие заключается в зримой утере традиционного для России понимания зодчества как носителя «идеала прекрасного».

В русской архитектуре изначально, испокон 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 Новгорода, 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 этот культ и непреходящая красота Санкт-Петербурга — весомое тому доказательство.

∟ Архитектурный облик «северной Венеции» создавал во второй половине XVIII столетия то естественное экологическое и психологическое пространство, в котором органично сплетались в нерасторжимое 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, рождающиеся 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 динамикой линий. Сооружения зодчих последующих поколений — Баженова и Старова, Казакова и Львова — переключаются со строгими и стройными композициями музыкального классицизма Боршнянского и Фомина.



Предтеченская церковь. Архитектор *Ю.М.Фельтен*

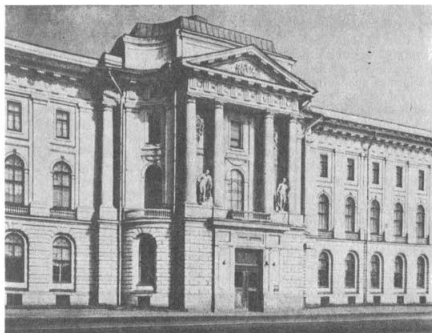
Переход от барокко к классицизму в архитектуре был не менее смелым и решительным, чем в музыке. Самые грандиозные сооружения русского барокко — Зимний дворец Растрелли и Никольский военно-морской собор Чевакинского — были завершены к 1762 году. И в этом же году был принят проект застройки совершенно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

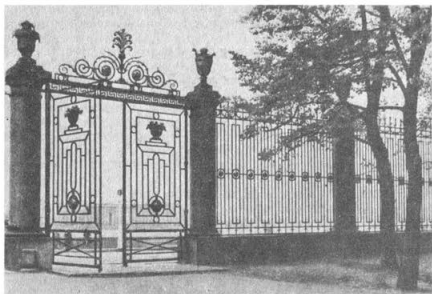
Подобно музыкальному искусству, архитектура способна опосредованно, порой иносказательно выражать те общественные идеи, которые утверждались в философии и эстетике, литературе и театре.

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. Кокоринов



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.Кокорину. 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 преобразуются 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.Фельтена 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 сказочного 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.Ухтомского, 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 «пенсионера» 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 философски 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 российский вариант античного народного 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 Ивана 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



настроенным кругам российских просветителей, входил в московскую мasonicкую ложу, не скрывал своих республиканских убеждений.

После неудач, постигших его при воплощении в жизнь «монарших» заказов, Баженов отдается строительству городских сооружений. Самым крупным его творением в Москве является Пашков дом, и поныне украшающий центр нашей столицы. Для Петербурга же архитектор спроектировал лишь одно крупное сооружение — здание Михайловского (Инженерного) замка, работа над которым началась в 1792 году<sup>1</sup>. Печальна судьба этого замка, окропленного кровью императора Павла I. Впрочем, архитектор не дожил до этого трагического дня, скоростижно скончавшись на исходе века.

Переоценить вклад Баженова в русскую культуру невозможно. Он состоялся как подлинный мастер-просветитель, деятельность которого не ограничивалась собственно творчеством. В числе его начинаний попытки организовать художественную школу и картинную галерею в Москве, провести реформы в Академии художеств, участие в опубликовании полного русского перевода Витрувия, осуществленного Ф.В.Каржавиным, проект издания «Российской архитектуры» и многое другое. Размах его замыслов не соответствовал предоставленным ему возможностям, и его смелые проекты не были воплощены в жизнь, ибо архитектор в своей работе всегда зависит от «денежного мешка» власть имущих.

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 пенсионерскую поездку во Францию и в Италию. На этом сходство их биографий кончается, ибо большинство проектов Старова были осуществлены.

Наиболее значительное творение Старова — Таврический дворец. Это громадная городская усадьба Г.А.Потемкина, получившего за освоение Крыма титул Таврический. Созданный в традициях строгого зрелого классицизма, Таврический дворец предназначался для торжественных праздничных приемов. Основу его композиции составляет зал-галерея, разделяющая весь комплекс интерьеров 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 первоначальной красоте можно судить разве только по плану. Впрочем, можно вспомнить и эмоциональные комментарии Г.Р.Державина, неоднократно бывавшего здесь: «Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Плавает дух в удовольствии».

---

<sup>1</sup> Возведением замка в 1797—1800 годах руководил В.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, подавляющих 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 «штрихов к портрету» эпохи.

Благодаря бескорыстным рыцарям Просвещения в России постепенно складывается довольно широкий круг людей, уже не мыслящих свою жизнь вне чтения новой художественной литературы и публицистики, посещения театров и концертов, а нередко и вне художественного творчества. Многие любители печатались анонимно, пробуя свои силы в жанрах комедии и комической оперы, лирической интимной 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 мечталось просветителям? В комедии М.Матинского «Санкт-Петербургский гостинный двор», написанной в одно время с «Недорослем», читаем следующие «откровения» подьячего Крючкодея: «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 каверзы представлены, а он сидит, как правой, да туда же хохочет! Вить знает, что это не явная улика, комедиант не судья...»

Жив, жив Крючкодей, хохочет и изгаляется, ерничает и ворует, порет крестьян и берет взятки! И все же не «крючкодеи» правили бал в российской культуре. «Волшебная сила искусства» постепенно делала жизнь общества глубже, разнообразнее, интереснее. Она способствовала обращению взоров современников к истинным ценностям бытия.

Просветительское движение охватывало разные пласты культуры. «Голоса» народных песен все более воспринимались как голос народа, который становился все слышнее. При всей многоликости эпохи в ней явственно выделяется стремление «зафиксировать» 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, «российские» 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 ночи». 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 в 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 составляют 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 вслушаться 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 «Деле 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 имей 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 Лаокоона? Не увядает ли твое сердце, когдамотришь на Маврикия, занесшего ногу во гроб?.. Исследовал ли ты все, что в тебе происходит, когда на позории видишь бессмертные произведения Вольтера, Расина, Шекспира, Метастазия, Мольера... Сумарокова?.. О чувствительность, о сладкое и колющее душу свойство! Тобою я блажен, тобою стражду!»

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 «чувствования» 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 благогласие звуков паче человеческого?.. Птица поет, извлекая из гортани своей, но ощущает ли она, как человек, все страсти, которые он один токмо на земле одобрен ощущать при разном сопряжении звуков?.. Не птицы благопевчие были учителя человека в музыке: то было его собственное ухо, коего вглубленное перед другими животными в голове положение всякий звук, с мыслию сопряженный, несет прямо в душу».

Читая эти строки, представляешь себе кабинетного ученого, в спокойствии и тишине размышляющего над сутью искусства. Однако жизнь Радищева — «бунтовщика 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 песня ямщика (глава «София»), то хороводная «Во поле береза стояла» («Медное»), то скорбное причитание над рекрутом, которого разлучают со старухой-матерью и невестой («Городня»), то духовный стих об Алексее, Божьем человеке («Клин»). Песни вплетаются в литературную ткань произведения, и вот уже кажется, что все «Путешествие» наполняется звуками народных песен. Их запись столь точна, что многие современные исследователи утверждают: Радищев, подобно многим своим современникам, собирал фольклор. Вот, например, одна из «музыкальных сцен»: «День стоял воскресный; деревенские девки в праздничных нарядах, стоя кучкою, пели песни... Фалалей говорит своему дядьке — «Остановимся послушать песни; я знаю, что ты охотник до них, иногда слышал, поешь «Горе мне грешнику сушу».

В народной музыке Радищева привлекала нравственная сила, которую он чувствовал и понимал гораздо глубже, чем большинство его соотечественников. Искренность и высота помыслов, заключенных в народном музыкальном творчестве, не оставляли места порочным «души свойствам» — злобности, лицемерию, ханжеству, лести. Но пусть о воздействии народной песни на душу человеческую скажет нам сам Радищев: «Как было во городе во Риме, там жил да был Евфимиам князь...» Поющий сию народную песнь, называемую «Алексеем, Божиим человеком», был слепой старик, сидящий у ворот почтового двора, окруженный толпою, по большей части ребят и юношей. Сребровидная его глава, замкнутые очи, вид спокойствия, в лице его зримого, заставляли взирающих на певца предостаять ему со благоговением. Неискусный хотя его напев, но нежностью изречения сопровождаемый, проницал в сердца его слушателей, лучше природе внемлющих, нежели взрощенные во благогласии уши жителей Москвы и Петербурга внемлют кудрявому напеву Габриэлли, Маркези или Тоди. Никто из предостаящих не остался без зыбления внутрь глубокого, когда клинский певец, дошед до разлуки своего ироя, едва прерывающимся ежемгновенно гласом изрекал свое повествование. Место, на коем были его очи, исполнилось иступающих из чувствительной от бед души слез, и потоки оных пролилися по ланитам воспевающего! О природа, колико ты властительна! Взирая на плачущего старца, жены возрыдали; со уст юности отлетела сопутница ее, улыбка; на лице отрочества явилась робость, неложный знак болезненного, но неизвестного чувствования; даже мужественный возраст, к жестокости толико привыкший, вид восприял важности. «О! природа», — возопил я паки...

Сколь сладко неязвительное чувствование скорби! Колико сердце оно обновляет и оно чувствительное. 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 видим, были совершенно ему чужды. Обращение к народной музыке не только художественно оправдано, но и подкреплено «чисто просветительскими» выводами.

Самую свою прониновенную «музыкальную прелюдию» создал Александр Николаевич на первых страницах своего «Путешествия». Эти слова и поныне воспринимаются как своеобразный музыкальный символ эпохи Просвещения: «Лошади меня мчат; извончик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таких песен суть тону мягкого...». А дальше следует достаточно неожиданный вывод: «На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. 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» виделся Радищеву достаточно ясно: через постижение народной песни искать истоки нравственности и духовности, возводить знание культуры.

Здесь стоит сказать о том, что культ «естественного» (а следовательно, нравственного) человека, не испорченного удовольствиями городской жизни, был свойствен многим европейским просветителям. Так, главный апологет этой теории Ж.-Ж. Руссо отрезка от всякой художественной деятельности, придя 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 «кудрявые напевы» Габриэлли, Маркези 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 российском быту, имея приверженцев во всех слоях общества — от столичного и поместного дворянства до купеческих и городских низов. Народные обычаи воспроизводились даже в условиях чопорной действительности сановного 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 отводить свой сад для прогулки простому народу по воскресным дням. Сначала ходили немногие; но скоро вошли во вкус, стали приезжать и в каретах. Кучки сделались толпами. Граф радовался, что гулянья у него входят в моду... Потом приводить стали туда по три скрипки, среднего состояния гуляки привыкли помаленьку в

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

*Какой восторг! Как все играет!  
Все скачет, пляшет и поет,  
Все в улице твоей гуляет,  
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.Л.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 подлинный «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 строить иллюзий 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.Попов, собравший более тысячи народных напевов, утверждал, что «малая самая только часть старинных песен... заслуживает внимание 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 «шероховатости» 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 «витийство и музыку». Поэтому не стоит удивляться, что первые собрания музыкального фольклора содержали лишь тексты песен без нот.

Изучением народного творчества занялись раньше всего 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 переиздал 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 присочинять к песне те или иные строки.

Сборник Чулкова положил начало традиции литературной фольклористики. Среди интереснейших публикаций той эпохи, рассчитанных не на специалистов, а на самый широкий круг читателей, назовем «Словарь русских суеверий», 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 нотный 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 «Предуведомлении»: «Уже издавна любители русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах; но никто еще по сие время не принял на себя сего труда, чтоб, их собрав, привести в некоторой порядок и подложить басовые ноты. Я напоследок вознамерился в удовольствие многих любителей издать в печать сии собранные мною русские песни с тем, чтобы их петь в один голос так, как оне обыкновенно поются; но кто ж захочет петь или играть на инструментах не откидывая бас, то составлено будет согласие». В сборнике было много и поныне популярных песен: «Чуть пониже было города Саратова», «Вниз по матушке по Волге» и др.

Самый же заметный след в истории отечественной культуры оставило «Собрание народных русских песен с их глосами», изданное известным русским просветителем Н.А.Львовым в содружестве с обрусевшим чешским композитором И.Прачем. Речь об этом сборнике пойдет далее, ибо история его создания открывает страницу 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 миниатюры, как мы знаем, по-разному — кантом, арией, песней. Однако наиболее устоявшимся

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:

*Любезного и прах останется ль безвестным?  
Дубянского был дар — гармонией прельщать;  
Страсть — дружба и любовь; закон — быть добрым, честным;  
А жребий — бурну жизнь в пучине окончать.*

Федор Михайлович Дубянский вошел в историю русского искусства как сочинитель... шести романсов. Однако разве 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 элегичности, пленяют простотой и доступностью исполнительских средств.

По роду своего дарования Дубянский был романтиком, поэтому музыканта более всего привлекала поэзия «сердечных чувствований», выразительная сентиментальная лирика, повествующая о «жизни сердца». Его «российские песни» — это мир интимных переживаний, сочетающих изысканность и открытую эмоциональность. Искренность чувств в бытовой песне в то время ценилась любителями, а в особенности любительницами, очень высоко. Можно представить, какую бурю эмоций вызвал в сердцах современников популярнейший романс Дубянского «Уже со тьмою ночи», в основу которого положено печальное стихотворение В.В.Капниста «На смерть дочери»:

*Уже со тьмою ночи  
Простерлась тишина,  
Выходит из-за роши  
Печальная луна.  
Я лиру томно строю  
Петь скорбь, объявлю дух.  
Приди грустить со мною,  
Луна, печальный друг.*

Дубянский, как говорится, «проснулся знаменитым» после сочинения сентиментального романса «Стонет сизый голубочек» на стихи И.И.Дмитриева:

*Стонет сизый голубочек;  
Стонет он и день и ночь;  
Миленький его дружочек  
Отлетел надолго прочь.  
Он уж боле не воркует  
И пиеночки не клюет;  
Все тоскует и тоскует  
И тихонько слезы льет.*

Польщенный поэт, словно предвидя завидное долголетие своего детища, посвятил Дубянскому следующее стихотворение:

*Нежный ученик Орфея!  
Сколь меня ты одолжил!  
Ты, смычком его владея,  
Голубка мне возвратил.*

*Бедный сизый Голубочек  
Долго всеми был забвен;  
Лишь друзей моих веночек  
Голубку был посвящен.*

*Вдруг навеяли зephyры,  
Где лежал он, на лужок,  
Глас твоей волшебной лиры —  
И воскреснул Голубок!*

*Он вспорхнул и очутился  
Милой грации в руках:  
На клавир ее спустился  
И запрыгал на струнах.*

*Я глядел и сомневался,  
Точно ль он передо мной?  
Мне пригожей показался  
И милей Голубчик мой!*

«Сизого голубочка» много лет распевали и в пышных гостиных дворян, и в небогатых квартирах городского служилого люда. Постепенно эта мягкая и выразительная мелодия стала жить самостоятельной жизнью — ее все чаще использовали для пения новых лирических стихов.

О.А.Козловский по сравнению с Дубянским был гораздо более крупным музыкантом. «Творителем нового рода российских 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 помнил, что популярная песня на стихи А.Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя» распета на основе романса Козловского «Лети к моей любезной». Композитор писал романсы на стихи любимых и известных поэтов — Сумарокова и Попова, Нелединского-Мелецкого и Державина.

Слушая музыку Козловского, отмечаешь и несколько преувеличенную 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, созданном 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 молодым россиянам, воспитанным просветительской литературой. Так, известно, что на штурм Бастилии ходил В.В. Голицын. Семнадцатилетний представитель старинного рода Строгановых — П.А. Строганов весьма увлекся 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. Предприимчивые торговцы торопились сбывать все «французское» — книги, газеты, журналы, ноты. В лавке Родигера имелся в продаже даже журнал «Парижские революции», а в магазине у братьев Ге можно было приобрести французские политические памфлеты. Причем спрос на французские новости повышался по мере изъятия правдивой информации из русских периодических изданий. «Революция французская была в самой пущей своей силе... я, как энтузиаст, пленялся софизмами гг. философов и равнодушен был к их успехам», — писал в своем автобиографическом произведении «Капище моего сердца» И.М. Долгоруков.

«Марсельезой» же заинтересовалась прежде всего... Екатерина II! Факт этот тем более поразителен, что, как утверждали многие, императрица была совершенно лишена музыкального слуха и вообще равнодушна к музыке. Тем не менее вот ценное свидетельство С.Н. Глинки, которое он оставил в своих «Записках»: Екатерина II, прочитав о чудесном воздействии «Марша марсельцев» на боевой дух молодого 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 чеканной 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 Е.Р.Дашковой, и несколько фортепианных пьес известного «аматера» П.Н.Енгальцева. Есть здесь и вариации на тему «Марсельезы», принадлежащие 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 французов», «Старый республиканец», «Песня республики», «Патриотические куплеты», «Триумф Марата», «Песня санкюлотов». Интересный факт: песня «Взятие Майнца» создана «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 воспринята российскими «сынами отечества» как живая, созвучная их взглядам песня, способная пробуждать в людях идеалы свободолюбия.

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

Творчество Ф.В.Каржавина долгие годы было почти совсем забыто. Объяснение этому есть. Дело в том, что Каржавин, исповедовавший антимоноархизм и «вредные» республиканские

идеи, предпочитал по соображениям безопасности издавать свои книги под псевдонимами: Вражкани Богодар, Жокарвин Божедар, Фдр Кржвн, Русской Американец, Архитектуры Помощник, К...Ъ Ф...Ъ и др. Скрывая свое имя, Каржавин избежал участи Радищева и Новикова, но не попал и в скрижали истории<sup>1</sup>. Поэтому стоит хоть 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, филологии 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 аналогии 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, аллегии, иронических предсказаний судьбы, описаний путешествий и приключений в экзотических странах «разумный» и «любопытный» читатель обнаруживал изложение смелых общественных идей. Так, в безобидной «гадательной» книге «Новоявленный Ведун, поведающий 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?» — прошедший «подговоры» и «приговоры» «Ведун Ф.К.» отвечал: «Думает, как себя освободить; наскучило под властью жить», «Помышляет о каком-то отмщении за старую обиду», «Точноохонько то же, что вы думаете, и делает: любопытствует об вас и нашел что-то в книжке, ей смеется». Необычная личность Каржавина поражает не только своей многогранностью, но и особой художественной одаренностью. В отделе Редкой книги Государственной 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. Набгольца и И.А.Ерменева. 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 отечества, гордых своим предназначением и добрыми делами. Вот ее текст:

*«Молитва к Родине»*

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

<sup>1</sup> Первая книга о Каржавине написана В.И.Рабиновичем (Вслед Радищеву...: Ф.В.Каржавин и его окружение. — М., 1986.)

Величественнейшая Россия! толиких героев рождающая, прими милостиво А.Б. иже возвращается в недра твое после толиких странствований и тишаний дабы стать достойным твоея доверенности, внемгла възыщети их в малом числе тех граждан которые, гордясь творением добра, гордятся и тем, чтобы пребыть им в сокровенности; пока Ты сама не узриши их очами твоими. Аминь»<sup>1</sup>.

Судьба была благосклонной к Каржавину. Ему довелось быть «самовидцем» 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.Герстенберг. 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 заинтересовала его личность ни исследователей XVIII века, ни составителей современных справочников и энциклопедий. Реставрировать облик Шнора хотя бы в самых общих чертах помогает рукописный труд известного историка П.К.Симони, из которого и узнаем, что Шнор «завел лавку» в Санкт-Петербурге в 1780 году «на казенном иждивении», которая составляла «особое отделение при его типографии». И далее: «Вскоре после этого основал он типографию, а книжную торговлю передал приехавшему из Москвы Полежаеву».

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 у печально знаменитого «домашнего палача кроткой Екатерины» Шешковского (так саркастически назвал страшного начальника Тайной экспедиции Пушкин) Шнор дал предельно скупые показания. Он утаил количество типографских литер, переданных им Радищеву, и, соответственно, количество экземпляров отпечатанной книги. В свете этих фактов биографии Шнора его издания вызывают особый интерес.

Шнору принадлежит публикация более 250 книг, тиражи которых по тем временам были огромны — от 1500 до 3000 экземпляров. Преодолевая 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.Гинрихса «Начало, успехи и нынешнее состоя-

<sup>1</sup> В тексте сохранены все авторские знаки препинания и орфография. См: Каржавин Ф.В. Вожак, показывающий путь к лучшему выговору букв и речений французских. — Во граде Св. Петра, ижд. И.К.Шнора, 1794. — С.188—189.



ние роговой музыки в России». «Иждивением И.К.Ш. и Т.П.» (то есть И.Шнора и Т.Полежаева) был издан также один из популярнейших в свое время песенных сборников, носящий типичное для эпохи Просвещения обстоятельное название: «Новый российский Песенник, или Собрание песен любовных, хороводных, пастушьих, 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», «Вдоль 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 оставили в русской культуре музыкально-просветительские деяния И.Шнора в содружестве 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. Неутомимая энергия и предприимчивость 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 с 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 квалифицированно составленный «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.Львова «О происхождении русских песен». В журналах можно встретить и весьма острые критические замечания о событиях музыкальной жизни. Так, показательна характеристика исполнительского искусства итальянского виртуоза-скрипача Лолли, которую издатель счел «блестящей, но поверхностной».

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

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

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

*Шмидта Песнь над Могилой Марии Антуанетты  
для клавира Лейпц. — 1 р.50 к.  
застольная песнь в лучшей форме — 35 к.  
как Пародия Марсельцев Марша там же — 45 к.*

Из каталога явствует, что песня продавалась в 1795 году в музыкальном магазине на Большой Морской в доме Шарова № 122. Остается добавить, что «пародия» на языке той эпохи означала подстановку нового текста.

Не следует думать, что подобного рода «безобидные» музыкальные увлечения не замечались бдительным оком цензуры. В конце XVIII века правительственные и прочих нот и о истреблении таковых». Материалы эти не оставляют сомнений в том, что «вредные сочинения» в музыке начинают беспокоить «Его Императорское Величество» (Павла I), который «повелеть соизволил самым скрытым и осторожным образом разведать о таких сочинениях». Результатом «высочайшего повеления» были по́валыные обыски музыкальных лавок; все, что вызывало хоть малейшее подозрение, было безжалостно изъято. Один из доносов гласит: «В силу отношения вашего высокопревосходительства имею честь препроводить к вам, Милостливый Государь, каталог к нотам с таковым изъяснением, что все находящиеся в оном подчеркнутые красными чернилами статьи суть рукописныя, а против без подчерков печатныя». Далее цензор просит «для лучшего узнания и открытия истины» «возвратить каталог с отмеченными «сумнительными» сочинениями. Впрочем, грамотных цензоров в то время было мало и разбираться в обильной нотной продукции было некому.

А вот другое «дело» — «О наказании кнутом и ссылке в Сибирь иностранцев Рейнфельда, Мерма и Бекера за политические преступления». Что же вменялось в вину осужденным? Как явствует из протоколов допросов, итальянец Бекер обвинялся в том, что «наполненную вредными и величество оскорбляющими выражениями песню на итальянский язык перевел...; оригинальную собственно его рукою писанную сею песнею был он в том уличаем, также вымаранными его рукою разными местами той бумаги доказываемо ему было, что его сочинение. Но он не хотел

признаваться и даже на исповеди от сего отрекался». При этом он заявлял, что его принудили «списать какую-то французскую песню, а как он по-французски худо знает, то... ему диктовали оную от слова до слова, почему он содержания ее не помнит». Можно без труда догадаться, за какие французские песни били 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.Кошелева, 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 голосами» Н.А. Львова — И.Прача, опубликованному И.К.Шнором в 1806 году в Петербурге: «Может быть, бесполезно 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 днесь 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 меломана<sup>1</sup>. 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, ритурнели 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

<sup>1</sup> Кстати, эпизод «музыкальных мучений» Екатерины от игры мужа на скрипке, красочно описанный в известном романе В. Пикюла «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 — хоровую 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 веяниями 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 Созонтовича Березовского.

Пожалуй, нет в истории русской музыки художника, чье имя было бы овеяно столь захватывающими романтическими легендами, как Максим Березовский. Первым преуспел в мифотворчестве писатель XIX века Нестор Кукольник. Читатель найдет в его повести «Максим Березовский» и интригующие подробности интимной жизни музыканта в Италии, и сцену 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 цензоров святейшего 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 рукотворного пожара, уничтожившего уникальное собрание рукописей культовой 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, поскольку опираются на документы, воссоздать жизненный и творческий путь композитора, представить подлинный, а не вымышленный образ, хотя «белых пятен» на карте его жизни по-прежнему немало<sup>1</sup>. 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 гетманов. Большинство биографов Березовского считают, что юный музыкант получил первоначальное образование в знаменитой Глуховской певческой школе, регулярно поставившей в северную столицу голосистых украинских певчих. Вполне возможно, что позднее Березовский учился в Киевской духовной академии, хотя опять-таки документально этот факт ныне подтвердить не удастся.

Гипотезы, гипотезы... Их бесконечная череда не должна нас пугать. 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 периоду, но и ко всей дальнейшей его творческой биографии. Правда, петербургскую жизнь композитора можно очертить более определенно.

Первый из подлинных документов о Березовском дает основание утверждать: композитор прибыл в Санкт-Петербург в 1758 году и был принят на службу к великому князю Петру Федоровичу (принцу Голштинскому). В расходной книге будущего императора сохранилась следующая запись: «Певчому Максиму Березовскому в определенное ему годовое жалование во 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 нищенская сумма. Многие его коллеги-певчие получали гораздо меньше. И все же сравним: гонорар итальянских маэстро 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 ораниенбаумским театром. В 1755 году по распоряжению великого князя в дворцово-парковом ансамбле Ораниенбаума появилось

<sup>1</sup> См.: Рыцарева М.Г. Композитор М.Березовский. — Л., 1983; Левашев Е.М., Полежаев А.В. М.С.Березовский //История русской музыки. — М., 1985. — Т. 3.



новое сооружение — Оперный дом<sup>1</sup>. Это было деревянное двухэтажное здание с мезонином, построенное специально для театральных представлений. В состав оперной труппы придворного театра входили музыканты самых разных возрастов и национальностей. Ставили же в Оперном доме в основном новые произведения итальянских капельмейстеров, находящихся на службе при дворе. Ныне достоверно известно, что Березовский, обладавший хорошим голосом, пел главные мужские партии в опере «Александр в Индии» уже известного нам маэстро Ф.Арайи и в опере молодого итальянского композитора Винченцо Манфредини «Узнанная Семирамида». Самое же верное свидетельство успехов молодого солиста — причисление 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 «танцовальной девицей» Францей Юбершер — католичкой по вере и немкой по происхождению. Брак был разрешен без предварительных решений об этом церковных инстанций (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, вступивший 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 пет концерт, сочиненный музыкантом Березовским». Сегодня мы можем только позавидовать тем немногим слушателям, которым удалось слышать хоровую музыку, созданную озарением расцветающего таланта, покоровшего сердца взыскательных аристократов и преуспевающих итальянских музыкантов, в солнечном сиянии янтарного чуда.

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

<sup>1</sup> Здание это не сохранилось. В 1824 году оно было перевезено в Петербург, а затем погребено от пожара.

Среди последних выдвинулся ныне состоящий придворным камерным музыкантом Максим Березовский, обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в композиции церковных произведений изящного стиля. В последнем он настолько сведущ, что знает, как нужно счастливо сочетать огненную итальянскую мелодию с нежной греческой. В течение нескольких лет он сочинил для Придворной капеллы превосходнейшие 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, большею частью на псалмы Давида, как то: 1) «Господь воцарися в лепоту облечесе», 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 помпезна такая церковная музыка в выступлении многочисленного, обученного, отборного хора. Свидетельство знаменитого Галуппи красноречивее всяких похвал...»<sup>1</sup>

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 хоровой музыки. Во-вторых, Штелин перечислил «главнейшие» 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 мемуариста-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 новаторства композитора вспомним предысторию 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 появились высокообразованные иностранные, 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

<sup>1</sup> Штелин Я. Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. — С. 59—60.

двора, о характере которой Я.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, обновлять и осовременивать 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 свидетельств 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», созданный, 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 — уверенного в своем предназначении мастера, овладевшего приемами 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 «Псалтыри». Здесь необходимо сделать некоторые пояснения. По существующей традиции ветхозаветные псалмы было принято сочетать с новозаветными евангельскими службами. В результате каждый псалом занимал определенное место в системе годовой церковной службы. 70-й псалом и, соответственно, музыка на этот текст были отнесены к Литургии, исполняемой в Великий пост, в последнюю перед Страстной неделю. Вдумаемся в смысл этих древних библейских строк: «Не отвергни меня во время старости; когда будет оскудевать сила моя, не оставь меня... Да постыдятся и исчезнут враждующие против души моей; да покроются стыдом и бесчестьем ищущие мне зла».

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 монотеатизм<sup>1</sup>. 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 картиной преследований старца злобствующими недругами: «Пожените и имите его» (преследуйте и схватите его. — *Л.Р.*). Затем звучит новая тема — молитва надежды «Боже мой, не удайся». И наконец, наступает финал: «Да постыдятся и исчезнут оклеветавшие душу мою» — гневный и смелый протест против сил зла и несправедливости. Яркая, напористая 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 созвучен его мощному дарованию. С созданием концерта «Не отвержи...» мастер достиг вершины совершенства, познал успех и славу. Однако творческие достижения не могли в те времена заменить... европейского музыкального образования — дипломов, регалий, званий, полученных за рубежом. Лишь европейское «имя» 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 полномочному 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 заграничных «пенсий». Если вспомнить, кто из известных деятелей русской науки и искусства екатерининской эпохи учился за границей, то список будет весьма внушительным: Радищев, Баженов, Дмитриевский, Бортиянский, Березовский, Фомин,

<sup>1</sup> *Монотеатизм* — 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 — мекку 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. Задание 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 начала оной и 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 синьор президент и профессор музыки. Максим Березовский, прозванный Русский, желая быть принятым в качестве композитора и капельмейстера известнейшей филармонической Академии, просит синьора 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: «...Синьор Максим Березовский представил свою работу, которая была рассмотрена членами комиссии и оценена и признана тайным голосованием положительной, и он был принят в число академиков композиторов иностранцев». Одновременно с Березовским держал экзамен будущий классик чешской музыки Иосеф Мысливечек. Оба славянских композитора получили высшую оценку — все белые 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 в то время командующим российским флотом, базировавшимся в Ливорно<sup>1</sup>. Обратим 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 капельмейстером, находящимся на службе Ее Императорского Величества императрицы всея Руси, которая соединяет живость и хороший вкус с владением музыкальной наукой». Как видим, новое произведение Березовского, а это была опера «Демофонт», не осталось незамеченным, хотя во время карнавалных празднеств всегда звучало много новой музыки самых известных композиторов.

Опера «Демофонт» написана на либретто выдающегося драматурга XVIII века Пьетро Метастазियो, который вошел в историю как автор 27 классических текстов для опер-серии. Почти все композиторы той эпохи испытали влияние драматургии Метастазियो и создавали оперы на основе его произведений. Среди них Гендель, Галуппи, Мысливечек, Паизиелло, Гайдн, Глюк, Моцарт.

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

Сюжет Метастазियो был в то время очень популярен в Италии, и Березовский мог слышать не одну оперу с аналогичным названием. Сегодня трудно судить о музыке всей 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 ценимой итальянскими любителями оперного «высокого стиля». Созданием «Демофонта» 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 «Цефал и Прокрис», в России пока не появилось сколько-нибудь выдающе-

<sup>1</sup> 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 получил лишь по приезде в Петербург.

гося оперного композитора. Так что «Демофонт» Березовского — это еще и *первая опера-серия*<sup>1</sup>, написанная нашим соотечественником.

Спустя три месяца после премьеры «Демофонта» Березовский возвратился на родину. Здесь нам предстоит сделать небольшое отступление от музыки и прокомментировать один из наиболее шепетильных 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 очаровывающей читателя легендой, повторяющейся в различных вариантах у авторов XIX да и XX века. Суть «кочующего» мифа в том, что возвращение в Россию связывалось с поимкой княжны Таракановой, ради похищения которой якобы была задумана премьера оперы «Демофонт»<sup>2</sup>. Опровергать легенду ныне уже не имеет смысла — это давно сделано. Отметим лишь, что нашумевшая поимка таинственной княжны 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 прозаично, 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 «фигурантка 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 некоторое время 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.

---

<sup>1</sup> *Опера-серия*, или *серьезная опера* — жанр оперного искусства, сложившийся в Италии в конце XVII—XVIII в. Фабула в такой опере развивается в речитативах. Эмоциональные состояния героев воплощаются в виртуозных ариях и ансамблях. Опера-серия была распространена во многих европейских странах.

<sup>2</sup> Печальная история самозванки — 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-серия. 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



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

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

*«Господину Лангу*

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

*Иван Елагин<sup>1</sup>*

*Марта 25-го дня 1777 г.»*

Как видим, в этом документе нет ни слова о причине столь ранней кончины. Спустя же 28 лет после смерти композитора его первый биограф Е. Болховитинов (митрополит Евгений) неожиданно поведал, что Березовский, «впавший» сначала в «ипохондрию», а затем в «горячку и беспамяństwo... 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 берегов. 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 российского самородка, смерть которого скорее всего наступила именно от «горячки» — простудного заболевания, уносившего в XVIII веке десятки и более молодых жизней<sup>2</sup>.

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 вспомнишь известные пророческие лермонтовские строки:

*Я раньше начал, кончу ране.  
Мой ум немного совершит.  
В душе моей, как в океане  
Надежд разбитых, груз лежит.*

<sup>1</sup> Иван Елагин — директор императорских театров.

<sup>2</sup> Заметим, что похороны бедного человека в то время стоили не более 2—3 рублей. Жалование же Березовского за 4 месяца составило 120 рублей. Это означает, что похороны композитора были торжественными и богатыми, соответственными его социальному статусу.

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

Биографии современников Березовского, оставивших 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, скупых 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, по понятиям «просвещенной эпохи», — это не только профессия, но и вполне определенная социальная роль «полуприслуги», призванной украшать быт аристократии прелестью новых музыкальных сочинений. Потому, наверное, и не сохранились портреты (если они были) ни Березовского, ни его ровесника Пашкевича, о музыке которого мы собираемся рассказать. Заметим только, что прижизненные слава и успех музыканта не спасали его сочинения от забвения после смерти. Так случилось и с наследием Василия Алексеевича 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 музыковеда Е.М.Левашева, возродившего забытые сочинения мастера и фактически вернувшего его в сонм славных основоположников петербургской композиторской школы.

О ранних годах жизни Пашкевича сведения и поныне чрезвычайно скудны. Ничего не известно о его родителях. Требуют уточнений время и место рождения композитора, поскольку общепринятая совсем неточная дата — около 1742 года — документально не подтверждена. Даже отчество Пашкевича «Алексеевич» вызывает у некоторых исследователей вполне объяснимые 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 (а Пашкевич таковым был!), необходимо было с детства возвращаться 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 жизни<sup>1</sup>. Карьера его 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 единовременное 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 благоклонностью.

Возвращаясь 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 ученикам 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 маэстро в тех «ролях», которые он играл на протяжении своей жизни, осмыслить его место в музыкальной культуре той эпохи. Нитью Ариадны для движения в глубь веков 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

---

<sup>1</sup> Пашкевич был уволен со службы Павлом I с «единовременным 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. Бал... 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 кафтане, уверенно задающего нужный темп полонезам, мазуркам, англезам? Так что эта, безусловно, почетная и денежная должность вряд ли приносила мастеру чувство профессионального удовлетворения.

Впрочем, его незаурядной натуре были уготованы и другие «роли» — скрипача, певца, 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, осуществляющего 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 растрчивать свой талант на «омузыкаливание» слабых «сановных» либретто. И все же на определенном этапе жизненного пути Пашкевичу необычайно повезло. Он нашел «свой театр». Это был высокопрофессиональный коллектив Книппера—Дмитревского, который просуществовал с 1779 по 1783 год. Для этого публичного театра Пашкевич создал свои самые лучшие комические оперы. Здесь ему посчастливилось сотрудничать с выдающимися драматургами своего времени — Я.Б.Княжнинным и М.А.Матинским.

Первая опера «Несчастье от кареты» была создана на текст Я.Б.Княжнина. Русский драматург Яков Борисович Княжнин (1742—1791) в то время был знаменит как автор трагедий, комедий, комических опер. В 1789 году он создал свою знаменитую тираноборческую трагедию «Вадим Новгородский», которая привела в негодование Екатерину II, крайне болезненно воспринимавшую вольнодумство в свете событий, происходящих в то время в революционной Франции. Княжнин 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 кареты» 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 любит крестьянскую девушку Анюту, и разлука с ней разрывает ему сердце. Дело уладил барский шут, старый приятель Лукьяна Афанасий. Он

научил Лукьяна обратиться к помещику-галломану (т.е. поклоннику всего французского) на французском языке. Фирюлин 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 счастливая развязка выглядит вполне естественной. В заключительной сцене влюбленные крестьяне произносят два заветных запомнившихся им французских слова — «мадам» и «месье». Этого оказалось достаточно для раскаяния недалекого и «жестокосердного» помещика. Так что опера заканчивается в почти водевильном ключе, как будто все показанное на сцене — шутливая безделица, лишенная в жизни каких-либо оснований. Что ж, эзопов 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 разговорами действующих лиц. Композитор, сочиняющий 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 избрал 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, породнившееся с беспросветной глупостью. Многие высказывания Фирюлина или его жены напоминают расхожие анекдоты. Чего стоит, например, такой пассаж из речи госпожи Фирюлиной: «...наша деревня так близко 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 театр<sup>1</sup>. Особенно горячо встретили рождение русской оперы люди творческие. Так, поэт-просветитель М.Н.Муравьев писал в одном из своих писем: «Мы забавляемся здесь русскою оперою комическою. Вы не можете себе представить, с какою общею радостью принято у нас сие рождение нового зрелища; седьмого числа сего месяца дана была в первый раз опера комическая «Несчастье от кареты», сочинения Якова Борисовича (Княжнина. — Л.Р.). Господин Пашкевич, сочинитель музыки, был сам действующим лицом в театре».

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

Сюжет «Скупого» традиционен. В его основу положена фабула, десятки раз повторенная в пьесах европейских драматургов. Когда-то А.С.Пушкин метко назвал Княжнина «переимчивым». 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 зловещей значительности. У Княжнина же главное действующее лицо Скрягин просто человек ограниченный, мелочный, скопидом. Так, Скрягин носит только чужую одежду, которая отдана в залог задолжавшими ему клиентами. Когда же выдает векселя, то просит посетителей в расписках не ставить «точек и запятых: в них иного 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: Скрягин (ростовщик, опекун красавицы Любимы), благородные господа Любима и Миловид, влюбленные друг в друга, плутоватые слуги Марфа и Пролаз.

На первый взгляд «Скупой» — более традиционное произведение, чем «Несчастье от кареты». Однако герои пьесы вдохновили композитора на создание ярчайших музыкальных образов. Его музыка помогает полнее раскрыть всю глубину и многоплановость

<sup>1</sup> Напомним, что в том же году в Москве была поставлена комическая опера М.М.Соколовского на текст А.О.Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват».

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

Главное действующее лицо оперы — Скрыгин поражает своим нравственным уродством. Он смешон, 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 героя — весьма сложная задача для любого искушенного 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 изданном в Москве «Драмматическом словаре...»: «Монолог оной... будучи расположен речитативною, приносит отменную честь сочинителю».

Но лучшим сочинением Пашкевича по праву считается опера «Санкт-Петербургский гостинный двор» (другое название «Как поживешь, так и прослывешь». 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 «кочующий» 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 (отпускную 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 основы геометрии». Чрезвычайно плодотворной была его деятельность в качестве преподавателя Пажеуского корпуса, он вел такие различные предметы, как история, русский язык, география и арифметика. В сохранившемся до наших дней аттестате Матинскому дана характеристика как человеку «...в преподавании учения в науках сведущему и имеющему искусство внушить учащимся предметы для понятия и затвержения легчайшим образом... Во всех сих многообразных должностях трудился он неутомимо с таким искусством и рачением, как более и ожидать нельзя...»

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

хотелось назвать Матинского автором блестящего оперного сочинения, сделать это не удастся. Ведь Матинский создал только текст, отметив 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 гостинный двор» — первая в истории русской музыки опера, в которой показана жизнь купечества. Нравы этой среды не вызывали 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-галломана Фирюлина. Купец Сквалыгин и отставной регистратор Крючкодей способны лишить людей куска хлеба и буквально пустить их по миру.

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

*Царствуй, истина святая,  
Царствуй в наши времена!  
Чтут тебя, все прославляя,  
Земнородны племена.*

Как видим, сюжет оперы поучителен и... весьма современен: взяточничество и мздоимство — воистину неистребимые 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 постоянном конфликте с окружающими его людьми. Их речь полна ненависти. Так, Сквалыгин вспоминает об умершей сестре не иначе как словами «старая чертовка околела». Его племянник Хвалимов обзывает дядю бранными словами. Сам Сквалыгин втайне не любит Крючкодея. В трудный час он отрекается от зятя, зять же стремится всю вину за содеянное переложить на тестя. Отвратительные перебранки возникают даже во время обряда обручения Хавтоньи и Крючкодея. Так что персонажи «Гостинного двора» малосимпатичны. Тем сложнее передать их внутреннюю суть в музыке. Пашкевич делает это блистательно.

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



самохарактеристика жадного Сквалыгина, поучающего уму-разуму жену накануне прихода гостей на свадебный сговор:

*Режь потоне ломточки,  
Собирай со стола кусочки,  
Чтобы после искрошить,  
В сухари пересушить;  
Ставь пореже все похлебки,  
Подноси поменьше водки,  
Кто начнет с кем речь вести,  
Можно тех и обнести;  
Как начнут домой собираться,  
Чур тебе тут не мешаться:  
Не держи, не унимай,  
Им в том полну волю дай.*

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

*Ах! Что нынче за время?  
Взяток брать не велят,  
Штрафованьем грозят,  
Переводится племя  
Стародавних писцов,  
Нашей братьи дельцов...*

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

Но есть в музыке оперы и совершенно иная сфера, имя которой — народная песня. Ее неповторимый и прекрасный образ царит в сцене девичника и сговора:

*Сободем Хавроньюшка все леса прошла;  
Крыла леса, крыла леса алым бархатом;  
В путь катила, в путь катила золотым кольцом...*

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.

«Драмматический словарь...» поведал нам, что «содержателю вольного театра Книппера» «никакая пьеса не давала столько прибытка», 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 греются 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 (невероятный случай!) оперные произведения, в создании которых принимал участие Пашкевич. Это оперы «Февей», «Федул с детьми» (совместно с итальянским композитором Мартин-и-Солером), а также музыка к помпезному представлению «Начальное управление Олега» (совместно с итальянцами Каноббио и Сарти). Чем был вызван столь неожиданный интерес издателей к этим сочинениям? Ответ прост: автором либретто была сама Екатерина II, весьма ценившая в себе дар литератора.

Сановные 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 выявить наиболее выигрышные куски в сценариях и даже создать несколько удачных музыкальных номеров. Так, в «Начальном управлении Олега» им написана прекрасная сцена свадебного обряда, вся построенная на мелодиях народнопесенного характера.

Несколько слов хочется сказать об опере «Февей». В ней, несмотря на явную бесперспективность либретто, композитора увлекла 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 опыт Пашкевича, попытавшегося придать достойный вид следующим псевдовосточным литературным потугам:

*В народе во калмыцком кушают каймак,  
Сульак и турмак,  
Табак курят,  
Кумыс варят.*

Центром так называемой калмыцкой сцены является калмыцкий хор, написанный в виде вариаций. Пение сопровождается пляской, «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 «Февей»: «...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 диковинные... Обстановка великолепна. Действие происходит в России в древние времена. Все костюмы изготовлены с величайшей роскошью из 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 Пиком, мадам Розы и другими хорошими танцовщиками. В нем представлены все различные народы, населяющие 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... нас всех вместе взятых было менее пятидесяти зрителей: настолько неукладиста 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 Евстафьевиче 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 наслышаны в основном профессионалы. Правда, в отличие от многих совершенно неизвестных 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 преамбула... 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 славного 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 вольную, отец будущего композитора обосновался в Петербурге. В дальнейшем его следы отыскились среди музыкантов капеллы известного меломана 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 вы уже догадались, 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.Фесечко. В его книге о жизни и творчестве композитора много открытий и счастливых находок<sup>1</sup>. 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 ораниенбаумский 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.

Воцарение 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 сто восьмидесяти рублей в год, которые им (имеются в виду также танцовщики балетной труппы. — Л.Р.) давать с протчими из соляной суммы с того названного июля 1 числа 1762 года и записать их в итальянский список же для ведома...»

Из всех перечисленных в указе лиц, переведенных из бывшей ораниенбаумской труппы в труппу придворную, Хандошкин получил самое высокое жалованье. Впрочем, в молодости денег всегда не хватает. 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

<sup>1</sup> Фесечко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин. — Л., 1972.

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

Спустя месяц после процитированного выше указа скрипаченик 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 свою придворную службу в качестве камер-музыканта и капельмейстера. В его обязанности входило руководство балетным оркестром. С балетом музыканта связывал не только оркестр. Обратим внимание: Якоб фон Штелин среди изяшных фигуранток придворного танца упомянул Францину Юбершер (жену Березовского) и Марфу Хандошкину. Ныне установлено, что Марфа была женой Хандошкина. Так что «танцовальные девицы» весьма успешно составляли часть самым талантливым молодым музыкантам.

Придворные обязанности для Хандошкина были не более чем службой. Свое предназначение он видел прежде всего в исполнительстве. Его слава импровизатора и виртуоза растет. Лучшие салоны открывают перед ним свои двери. Он дает и публичные концерты, в частности «на немецком театре» К.Книппера. Петербуржцы не скупались на восторженные отзывы, называя Хандошкина «наш Орфей», «первый игрок и сочинитель русских песен». Его виртуозность поражала воображение. Современники отмечали, что при «неописуемых смелых скачках и пассажах, какие он с истинно русской удачей исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать». Более чувствительная публика отмечала также, что «слушая адажио Хандошкина, никто не в силах удержаться от слез».

Хандошкин становится знаменитостью Петербурга, он был избран почетным членом Петербургского музыкального клуба, где собирался 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.Карабанов, 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. Изо 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 короткое пояснение. Дело в том, что приоритет в изобретении виртуозной техники скрипичной игры, безусловно, принадлежит гениальным итальянцам — Корелли, Тартини. Их творчество способствовало расширению диапазона скрипки, укре-

плению ее технических возможностей. Западный опыт был вполне усвоен российским маэстро, и это усвоение 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 гудошным наигрышам. Более того, Хандошкин дерзнул вступить 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 — «Калинушка». В грандиозном 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-импровизатора<sup>1</sup>. Поясним, что великое искусство импровизации, ныне сохранившееся разве что в джазе, в XVIII веке составляло мощную ветвь 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 на заданную тему в присутствии искушенной 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 альты 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 приложенными к оным вариациями для одной скрипки и алто-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

---

<sup>1</sup> *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, закреплявших некую общую «схему» сочинения. Вначале излагается главная тема. Затем композитор может ее варьировать — расцвечивать орнаментом, менять ритмику, переносить мелодию в иные регистры. Но как бы ни преобразался 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 вовсе 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.Я.Мировиче<sup>1</sup>, казненном по приказу Екатерины II. Скорее всего это не более чем легенда, так как в год казни поручика 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 невольном 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

---

<sup>1</sup> В.Я. Мирович (1740 — 1764) — подпоручик Смоленского полка, пытавшийся освободить из Шлиссельбургской крепости Ивана VI Антоновича.

связывал с умным и деятельным Хандошкиным. Популярное имя композитора вполне соответствовало высокому знанию директора первого светского музыкального учебного заведения. Мы не знаем, пришлись ли по душе Хандошкину грандиозные предначертания всеильного 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 онаго 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, именуя себя в афишах концертов не иначе как «бывшим 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 — 18 марта 1804 года в возрасте 57 лет И.Е.Хандошкин, «прийдя в кабинет за пенсионом», внезапно умер. Поэт Д.И.Хвостов отозвался на смерть музыканта эпитафией:

*Прохожий! Здесь лежит Хандошкин — наш Орфей;  
Дивиться нечему — у смерти нет ушей...*

Сохранились проникновенные строки, некогда написанные Хандошкиным его другу и покровителю, известному знатоку русских народных песен П.Л.Вельяминову. Все, кто рассказывает о Хандошкине, всегда цитируют эти строки. Мы же, завершая главу о славных основоположниках русской композиторской школы, приведем их с иной целью. Кажется, что слова маэстро обращены к нам, сегодняшним почитателям старой русской музыки. Вот что он сказал: «Издаваемые 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.Титова, 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 охотнее приезжали иностранные гастролеры. Здесь жили и работали отечественные знаменитости, творившие для сцены, — Пашкевич и Княжнин, Матинский и Бортнянский, Капнист и Николев. Кстати, стоит отметить, что в Петербурге было очень мало трупп крепостных артистов, столь распространенных в усадебном 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, Филлидора, Гретри, входящие в репертуар лучших европейских оперных театров. Спектакли эти отличались и профессионализмом, и хорошим вкусом. Недаром прелестные актрисы были воспеты придворными поэтами. А художник Левицкий 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 Вольного, 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 немалым заработком. Но начиная с конца 70-х годов все большее признание получает молодая отечественная комическая опера. Успех Пашкевича вовсе не случайно 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 — Сандунова, на сцене же — Уранова. О ней говорили как о лучшей певице 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 заезжих 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 особого 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 Штелина 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 вокальных исполнительниц и на клавишине...». В концерте принимали участие сам Г.Н.Теплов, а также А.А. и Л.А.Нарышкины, А.Б.Олсуфьев. Проводились публичные концерты тогда, как правило, «по подписке». 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 европейски известными именами — аббат Фоглер, пианист И.В.Геслер, певица Л.Р.Тоди, клавишник И.Г.В.Пальшау 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 театров устраивались концерты вокальной и инструментальной музыки. Звучали Гайдн и Моцарт, Гендель и Телеман, также исполнялись произведения русских авторов — Бортнянского, Хандошкина, Кашина, Трутовского. Немало было приезжих композиторов, и каждый привозил свой репертуар — новую итальянскую, французскую, чешскую или немецкую музыку.

Концерты устраивались и в частных домах богатых вельмож. У великосветских любителей музыки был отличный выбор. Они могли слушать великолепных исполнителей в Аничковом доме и в Таврическом дворце, в зале 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 содержал оркестр роговой музыки или крепостной театр. А кто-то скромно довольствовался пением в кругу друзей. Вспоминая свои музыкальные впечатления 1789 года, известный нам мемуарист А.Болотов писал: «Никогда еще так много не утешались всеми своими музыками, как в тогдашнее спокойное и приятнейшее в году время. Все они доведены были уже до довольного совершенства, и нам оставалось только ими утешаться, чего мы и не упускали делать и нередко музыкантов и певчих доводили до усталости. Редкий день проходил, в который бы не доходило у нас до оных дело»<sup>1</sup>.

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

«Музыкальное общество», «Музыкальный клуб», «Музыкальная академия» — как только ни называли просвещенные (и не очень) любители музыки свои дружеские объединения, собираясь 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 распространения и в те времена принципа «самокупаемости». 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.Фонвизина. 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 зоркого чиновничьего ока. В связи с этим достоин

<sup>1</sup> Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. — СПб., 1873. — Т. 4. — С. 541.

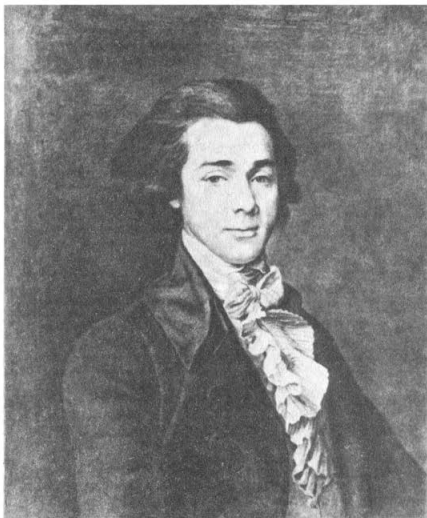
внимания документ под названием «Регламент», разрешающий деятельность Нового музыкального общества, но с условием, суть которого весьма любопытна. Приведем отрывок из этого документа: «Твердость учреждаемого общества не отменно требует того, что при выборе членов, долженствующих оною составлять, иметь главным предметом удалять елико возможно неравенство состояний и разность мыслей 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, которых 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 объединял единомышленников. Эта была совершенно особая «духовная среда», где ценили и пестовали таланты не только музыкальные, но и литературные, и архитектурные... Словом, любой из одаренных художников мог быть обласкан в львовской компании. По словам современника, их сплотили «согласная склонности, одинакия упражнения... Тут совершались первые опыты в Стихотворстве... в Музыке и проч.». Мысли же «львовцев», о которых столь беспокоились власть приержащие, отличались аристократической изысканностью, глубиной научных суждений, но более всего — 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.Р.Державин, В.В.Капнист и сам Н.А.Львов (женатые 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, скупых строк газетных объявлений и архивных документов, частью квалифицированно описанных, частью, к сожалению, разрозненных и случайных. Однако собранные вместе эти «островки памяти» дают довольно достоверную картину деятельности славного кружка.

Оставим за скобками трудоемкую «черновую работу», проделанную 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.Л.Боровиковский и Д.Г.Левицкий, композитор Е.И.Фомин. 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.Бакуниным. Судьба этого деятеля была необычной. Он в числе нескольких наших



*Д.Г.Левицкий. 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 оболещен прославившихся россов,  
На лире пробуждать хвалебный глас учусь  
И за кормой твоей, отважный Ломоносов,  
Как малая ладья, в свирепый понт несусь.*

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 невостребованной 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 нередко собирались художники, чтобы показать свои новые работы или обсудить разные «околохудожественные» проблемы. Многие из них искали покровительства Львова, ведь его авторитет помогал находить богатых заказчиков. Не случайно в мемуарах Ф.П.Львова упомянуто «попечение» Н.А.Львова о «господине Боровиковском».

В содружестве с другим художником и гравером, И.Х.Набгольцем, Львов издал крупный трактат по теории зодчества — «Четыре книги Палладиевой архитектуры». В этой книге есть и малоизвестный портрет Львова, выполненный уверенной рукой Набгольца. Что можно сказать об этом забытом художнике? Прежде всего то, что Набголец оставил удивительное наследие — выразительные гравюры и рисунки, украшающие самые разные издания — журналы, книги, песенники, ноты. Но лучше всего раскрывается богатый внутренний мир художника в серии его «потаенных» 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 вдумчивого 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.Радищева и крамольных книг Каржавина. Известно,



что когда в 1793 году Львов предпринимал энергичные попытки опубликовать запрещенную к постановке комедию В.В.Капниста «Ябеда», 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 четверостишие Державина:

*Поймали птичку голосисту  
И ну сжимать ее рукой.  
Пищит бедняжка вместо свисту,  
А ей твердят: «Пой, птичка, пой!»*

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

*Глагол таинственный небес!  
Тебя лишь сердце понимает:  
Событию твоих чудес  
Едва рассудок верить смеет.  
Музыка властная! Пролей  
Твой бальзам сладкой и священный  
На дни мои уединенны,  
На пламенных моих друзей.  
Как огонь, влечет, как гром, разит  
Закон твоей всеильной власти;  
Он чувства нежная родит,  
Жестоки умягчает страсти...  
Да будет мне неведом в век,  
Жестокой, строгой, злополучной,  
Несчастной, хладной человек,  
Противник власти стройной звучной,  
Утехи не познает он!  
Не встретит друга с восхищеньем.  
Сердечным не почтит биеньем  
Ни щастья плеск, ни скорби стон.*

Дом Львова всегда привлекал музыкантов. Среди них можно назвать ныне забытого композитора-любителя, родственника Львова — Николая Петровича Яхонтова. Он порадовал своих друзей созданием двух изящных комических опер по либретто Львова — «Сильф, или Мечта молодой женщины» и «Милет и Милета». Бывал здесь собиратель народных песен, придворный «камер-гуслист» В.Ф.Трутовский, творитель «нового рода» российских 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». Вспоминая главу «Тверь» из «Путешествия из Петербурга в Москву», Капнист писал: «Читая строки сии, вы, может быть, подумаете, что я без внимания пропустил приведенное в ответе вашем рассуждение почтенного г-на Р[адищева]; нет, я не гордец-вельможа и не временщик: встреча со старым знакомцем всегда мне приятна... признаюсь, мысли сего просвещенного человека во многих своих частях достойны уважения».

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

*Куда ни обращу зеницу,  
Омытую потоком слез,  
Везде, как скорбную вдовицу,  
Я зрю мою отчизну днесь...*

и далее:

*А вы, цари! на то ль зиждитель  
Себе подобну власть вам дал,  
Чтобы во областях подвластных  
Из счастливых людей несчастных  
И зло из общих благ творить?  
На то ль даны вам скиптр, порфира,  
Чтоб были вы бичами мира  
И ваших чад могли губить?*

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

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

*Так, в мире времени струями  
Все рухнет средь вечной хри.  
Так пали древни алтари,  
Так с их престольными столпами  
И царства пали, и цари.*

Некоторые строки капнистовой поэзии прямо предвосхищают пушкинские образы.

У Капниста: *«Цари надменны! Трепещите!  
Что смертны вы, воспомяните!»*

У Пушкина: *«Тираны мира! Трепещите!»*

Знаменательная преемственность!

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.

Один 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 «Ябеда», в результате чего весь Петербург заговорил о ее «неслыханной дерзости».

«Ябеда» (что означает «судебная тяжба»), пожалуй, самое популярное произведение Капниста. Его ставят еще и в наши дни. В «золотой» же екатерининский век эта язвительная пьеса-памфлет произвела 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 лучик надежды вновь поселился 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, испросив позволения посвятить свою комедию самому государю»<sup>1</sup>. Совет был немедленно принят, и пьесу посвятили новому императору Павлу I. Но и это не помогло. Правда, в 1798 году премьера с разного рода купюрами состоялась. Однако после четырех представлений «Ябеда» была окончательно снята 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, такая сцена. Героиня комедии, добродетельная институтка Софья, поет для гостей сентиментально-возвышенный кант: «Воспоем тьму щедрот нашей матери-царицы». А вслед ему несется рефрен подвыпивших чиновников: «Помути, господь, народ, да накормит воевод». И наконец, завершает эпизод маленький сатирический шедевр — песня прокурора Хватайко:

*Бери, большой тут нет науки,  
Бери, что только можно взять.  
На что ж привешены нам руки,  
Как не на то, чтоб брать.*

Все повторяют: «Брат, брат, брат». 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 «нозлей».

<sup>1</sup> Этот разговор Капниста с Львовым известен по воспоминаниям 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 Муравьева-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, до 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 путях правдивых  
Коль муж великий и падет,  
Он в памяти потомства встанет,  
Лавр славы смерти не увянет,  
Но в век на гробе процветет.*

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 — племянник просветителя Ф.П.Львов — оставил бесценные воспоминания и достаточно глубокие суждения о своем знаменитом родственнике. Он отметил, что Львов «соделялся, так сказать, пристанищем художникам всякого рода... людям 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 художества и отличался тонким и возвышенным вкусом... Люди, 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 нашел «себя в искусстве» будучи направляемым советами друзей, в числе которых — Н.А.Львов. Советы эти были воистину бесценными. Сохранилась рукопись знаменитого псалма Державина «Властителям и судиям», «якобинское» содержание которого некогда привело в негодование Екатерину II:

*Цари!..  
И вы подобно так падете,  
Как с древ увядший лист падет!  
И вы подобно так умрете,  
Как ваш последний раб умрет!*

В рукописи сделаны некоторые незначительные поправки рукой Львова. Против 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-мавзолей под Торжком, Борисоглебский 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.Левицкого. Левицкий писал Львова дважды. На первом портрете просветителю 23 года, он полон сил и зазорной 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 Дьяковыми. Капнисту не повезло: после одной из его едких «сатир» 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 она вернулась в родительский дом, и ее замужество оставалось тайной целых три года. И все это время Львов отчаянно добивался согласия родителей его жены на брак. Как в таких случаях говорится — любовь в конце 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 умственной 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 дворской жизни сохранил то простосердечие, которое заставляло его выше всего ценить семейное счастье и сельскую жизнь и внушало ему теплую любовь к зависевшим от него простолюдинам».

«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 «абрис» оды. В нем речь идет о некоей «просвещенной» греческой императрице, «облагренной кровью детей своих», «колеблемой на престоле суевериями и бунтами» и «обесчещенной слабостями». Мы рады бы были поверить Львову, что сей «греческий» портрет не имеет отношения к российским делам, но «уши торчат»! Узнаваемый облик российской самодержицы в те времена мог стоить 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 мотивов для творчества в русской народной поэзии; но что всего важнее и характернее — он был поклонник изяшной простоты и враг всего грубого и напыщенного». Столь высокая оценка творчества Львова современником «золотого» 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 «Добрыня», так и не была издана. Уж слишком недвусмысленно характеризует поэт екатерининскую эпоху:

*Кривой политики прямья невыгоды,  
Протухлый горизонт, гнилые мертвы воды  
Покрыты тучею бродящего гробов;  
Нахальства явения и тайная управа,  
Язык и мысль в тисках: за все про все отрав...*

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.

«Фольклорное» поприще 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 в стихосложении — поэтической имитации народных песен разных жанров, позднее повторенные многими поколениями российских поэтов. Вот, например, строки быliny, созданной Львовым:

*Я прижал к сердцу землю русскую  
И пашу ее припеваючи:  
Позовут меня — я откликнусь,  
Оглянусь, но — не знаком никто  
Ни одеждами, ни поступками.*



Звучали в стихах 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».

Н.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 Полтавской Баталии». Обратим внимание на «Предуведомление», где он обращается к писателям, призывая их изучать историю, ибо художник «в целом народе должен видеть исполинское лицо, которого он портрет пишет». Народные песни в кружке Львова любили петь все. Сам же он сочинил такое забавное посвящение к комической опере «Ямщики на подставе»:

*Я от тебя не потаю,  
По нотам мерного я не причастен вою.  
Доволен песенкой простою,  
Ямскою, хватской, удаюю,  
Я сам по русскому покрою  
Между приятелей порою  
С залищем иногда пою.*

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 — «радишевский», 1790. На обложке — задумчивый пастух, более напоминающий аккуратного европейского пейзажиста. Кстати, при повторном издании песенника в 1806 году типограф Шнор заменил прежде всего эту картинку. На сей раз ее гравировал искусный Наболец. На обложке крестьянин... но совсем иной! Художник вполне реалистически изобразил российского лапотного мужичка. Так что во втором издании внешняя форма стала еще более соответствовать внутреннему содержанию песенника.

Итак, имя Львова на обложке песенника не значилось. 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, прожившего в Петербурге почти столетия. 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 беспрепятственно певших, в числе которых имел честь быть и я, сделал новое собрание песен, которые с наших голосов положил на ноты г. Прач; предисловие при сем издании написано было г. Львовым»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Львов Ф.П. О пении 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. Наипаче в протяжных песнях, которые суть почти вообще речитативы по подобию греческой древней музыкальной поэзии. От сего-то в устах русского мужика, поющего сии песни не по такту, а с временною вытяжкой многих 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 русском быту обычно с клавирным сопровождением. Поэтому обработки Прача сделаны с очевидным расчетом на любительское музицирование. Кстати, случаев абсолютного несоответствия народного напева и инструментального аккомпанемента в сборнике не так уж и много. Современный исследователь, музыковед Ю.В.Келдыш счел 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». Вольно или невольно 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 самая лучшая», впервые... Впрочем, достаточно. Уже из перечисленного видно, что Львову удалось создать своего рода единственный 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 напоет «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, какое славное употребление могут сделать они и из самой странности музыкальной, какая есть в некоторых песнях наших...» Сборник стал 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 выдающемся музыкальном таланте — Евстигнее Ипатьевиче Фомине. Творчество этого композитора многими незримо нитями связано с деятельностью львовского кружка. В доме Львова Фомин 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 путанных сообщениях о жизни композитора было много ошибок. Ему приписывали свыше тридцати опер. Творчество же его оценивали в основном по опере «Мельник — колдун, обманщик и сват»... ему не принадлежащей.

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

Фомин родился в семье канонира Тобольского пехотного 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», коими считались архитектура, ваяние и живопись. И все же стремление Фомина, а главное, его яркое музыкальное дарование побудили совет Академии поощрять юношу в музыкальном совершенствовании.

С ним в разное время занимались такие образованные профессионалы-музыканты, как М.Буини, 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 знатнейших художеств»*

Сим засвидетельствованием господина Евстигнея Ипатьева сына Фомина обучавшегося в Академии с тысяща седьм 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 добронравие, честное и похвальное поведение, общим Собрания согласиём удостоивает пользоваться с потомками в вечные роды, тем правом и преимуществом, которыя от всемилостивейшей монархини в привилегии Академической таковым пожалованы. Дано в Санкт-Петербурге, за подписанием Президента Академии, с приложением большой ея печати; Сентября третьяго дня, в лето от Рождества Христова тысяща седьм сот восемьдесят второе.

*Иван Бецкой.*

*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 образце». 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 знатнейших художеств» отправлялись обычно в Париж или Рим — школы европейской архитектуры и изобразительных искусств. Фомин же, как и следовало ожидать, отправился по проторенной дорожке Березовского в Болонью, к падре Мартини. В письменной инструкции, полученной новоиспеченным «пенсционером», были даны подробные наставления по правилам хорошего тона и поведения за рубежом. Предлагалось «...везде наблюдать наистрожайшую благопристойность, дабы нигде не нанести академическому воспитанию наималейшего бесславия...» и «принести отечеству тот плод, каков от благонравного сына отечества ожидается». Были указания и другого, более прозаического рода: «...ни на проезд, ни на ваше в иностранных местах содержание, и ниже на какой либо проезд из места в место вы больше ожидать ни чего не имеете как только вышесказанною 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...»

Судя по всему, «наистрожайшую благопристойность» Фомин соблюдал. По прибытии в Болонью он посетил 78-летнего больного падре 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. Весь срок заграничной учебы Фомин брал уроки у Маттеи. Спустя два года падре 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 сожалению, «болонская» музыка Фомина до нашего времени не сохранилась. Известно только, что Фомин отправил на родину ораторию на библейский текст «Жертвоприношение Авраамова» и, вероятно, театральные сочинения.

29 ноября 1785 года «пенсионер» держал ответственный экзамен на звание «иностранныго маэстро композитора». Ему было предложено сочинить пятиголосный мотет<sup>1</sup> 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 «иностранныго маэстро» не слишком спешили зачислить на императорскую службу. Для начала Фомину было предложено написать оперу «Новгородский богатырь Боеславич», либретто которой принадлежало Екатерине II. Заказ был необычайно почетен для вчерашнего «пенсионера», и он с энтузиазмом погрузился в работу.

На первый взгляд сюжет «Боеславича» как нельзя лучше подходил для оперы. «Оперными» 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 Буслаева. Выбивают они широкие ворота из пяты...»

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

<sup>1</sup> *Motet* — 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. Сведений 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? Сановное ли бестолковое либретто? Или неубедительный образ Амфелы — Екатерины? Трудно сказать. Во всяком случае, опера была поставлена один раз и более никогда не звучала — ни на придворной сцене, ни тем паче на периферии. Следующий екатерининский текст для очередной оперы достался уже не Фомину, а иностранному капельмейстеру Э.Ванжуру. 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 «пенсионеров» 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 исследователи полагают, что Фомин находился какое-то время на службе у Г.Р.Державина. Во всяком случае, композитору была оказана действенная поддержка, причем не только материальная, но и моральная. После неудачи «Боеславича» она была очень нужна двадцатилетнему мастеру.

Можно предположить, что дружеское общение и вся атмосфера музыкальных вечеров львовского кружка постепенно восстановили душевное равновесие композитора. К тому же Н.А.Львов предложил ему новое либретто, им самим сочиненное. Это была небольшая опера под названием «Ямщики 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 бытование народных песен в их первозданной красоте.

Содержание оперы заключается в следующем. На почтовой станции — подставе — собираются ямщики. Среди них молодой ямщик Тимофей, который удался и лицом, и умом, и сноровкой. С ним его молодая красавица жена Фадеевна, любящая мужа. Но у Тимофея есть завистник и злейший враг — вор и пройдоха Федька Пролаза. Этот Федька мечтает сбыть счастливого Тимофея в рекруты и завладеть его женой, давно ему приглянувшейся. И быть бы Тимофею солдатом, если бы не проезжий офицер. Он помогает

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

Как видим, либретто не содержало интенсивно развивающегося действия, событий в опере мало. Но зато львовский текст открывал перед композитором прекрасную возможность сочинить хоровые народные сцены. Основной музыки Фомина стала народная песня.

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», бойкие плясовые «Во поле береза бушевала», «Молодка, молодка молодая», «Из-под дуба, из-под вяза». Несколько песен из «Ямщиков» спустя три года почти без изменений вошли в «Собрание народных русских песен» Львова — Прача. 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 «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь». Нынешние же специалисты отмечают прежде всего зрелое симфоническое мышление композитора, профессионализм его оркестровки. Народнопесенная основа музыки оперы способствовала рождению новых, нетрадиционных черт оркестрового письма. По сути Фоминым был сделан первый шаг на пути создания русского симфонизма, он словно предугадал 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 музыковедам 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 в 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 вызывало живой интерес в кругах радикальной российской интеллигенции. Государственные же «верхи» в «американских делах» видели угрозу доморощенным порядкам.

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

Впрочем, двадцатилетний Крылов был далек от стремления вызывать политические страсти. Его пьеса бесхитросна и полна доброго юмора. Где-то в Южной Америке во время покорения испанцами индейских племен происходят удивительные приключения «гишпанского вельможи» дона Гусмана, вождя американцев Ацема, прекрасной его сестры Цимары, наивной простушки Со-реты, 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 европейская школа! У всех его героев яркие музыкальные характеристики, в опере много прелестных, запоминающихся мелодий. Особенно же удалась Фомину развернутые ансамблевые сцены, так что болонский маэстро 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.Фоминым, одаренным в своем искусстве Болонской академии аттестатом, делающим честь его знанию и вкусу; что же до моих речей, то они одобрены г. Дмитревским, 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 вызовут ли подобная сцена «револютирование» (возмущение) слушателей?

Придирки были мелкими, и все же опера не пошла. Мы не располагаем документами о том, как реагировал композитор на этот очередной удар судьбы. Но зато хорошо известна реакция И.А.Крылова. В своем письме к Соймонову он яростно отстаивал свое детище и само право создавать оперы, в которых можно не только смеяться, но и «чувствовать». «Смешить безрассудно — дар подъя души», — заключил Крылов, вспоминая славные имена Мольера 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, гадай, девица» и «Колдун, ворожея и сваха». Однако ни одной ноты этих сочинений не сохранилось, нет документальных данных об их постановках и авторе. Так что эти оперы приписывает 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 игрище» 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 силу вашего вельня  
Учинил я исполненье  
И при сем вам подношу  
Обыденную проказу,  
Суд Парисов по заказу.  
Земно, государь, прошу  
Помянутое творенья  
Взять в свое благоволенье  
И решенье учинить:  
Ябедой своей покрыть.  
И доколе не решится,  
Ябедо повинен суд  
Унизженно поклониться.  
С приписью подъячий  
сочинитель  
Ванька Ямщик.*

Как вы уже догадались, данное «приношение» адресовано В.В.Капнисту, только что закончившему комедию «Ябеда». Подпись же «Ванька Ямщик» напоминает о творцах «Ямщиков на подставе» — Фомине и Львова.

«Парисов суд» — опера-пародия. Древний миф о красавце Парисе, которому надлежит избрать прекраснейшую из трех богинь и подарить ей яблоко, переиначен на «ироикомический», т.е. комедийный лад. Пьеса блещет язвительным остроумием. Неисчерпаема фантазия Львова в изображении ярмарочных, шутовских характеров героев. Например, богиня Юнона разрезжает в колеснице в наряде богатой купчихи да еще хвастается: «В Можайске пращур наш уж луком торговал». Сам же Парис «под дубом ковыряет лапти». 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 Орфея к своей погибшей жене Эвридике. Ради ее спасения он спускается в царство тьмы и силою своего искусства усмиряет злых ведьм-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, Княжнин 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 Фомин обратился к этому сочинению опального Княжнина. Быть может, им руководило столь обычное стремление попробовать свои силы в новом жанре. 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 властителя Плутона вернуть Эвридику к жизни. Третий — счастье Орфея и Эвридики, обретших друг друга. И последний — проклятья Орфея жестоким богам, вновь отнявшим у него любимую. Мелодрама заканчивается большой балетной сценой — плясующих торжествующих фурий.

Действующих лиц в мелодраме немного. Это главные герои, фурии, а также мужской хор. По античной традиции, хор помещается за сценой и поет в унисон. Он «вещим 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 исполнял 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 дарование Фомина-симфониста. Композитору удалось с удивительным чувством стиля передать трагический пафос древнего мифа. При этом в его музыке глубоко и вдохновенно раскрывается духовный мир человека конца XVIII века. Исследователи нередко находили в этом произведении отражение эпохи

«бури и натиска», слышали «бетховенское начало». Нам же кажется, что музыка Фомина воплотила трагическое и вместе с тем страстное мироощущение интеллигента «радишевской» эпохи, его мятущуюся душу на пути познания таинств 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 наоборот». Он старательно раздавал должности всем тем, кто был в опале у его царственной матушки.

Но должность, деньги, успех «Орфея» — все это были «цветы 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 комические оперы — «Золотое яблоко» по либретто И.Иванова и «Клоринда и Милон» на текст своего старого знакомого Капниста. 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 долго в чужих краях, «который превосходным талантом своим помрачил прежнюю музыку совершенно, и хотя, ко всеобщему нашему сожалению, окончил течение дней своих, но в «Орфее» оставил незабвенную по себе память». Этими словами мы и закончим рассказ о композиторе Фомине, а вместе с ним — и о всех выдающихся художниках 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 поэт 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 зданиям Кваренги и изящному фарфору, полотнам Левицкого и холмогорской росписи. И все же главная «державинская» тема — это человек. Ведь в каждом человеке живет частица Бога, «как солнце в малой капле вод» — 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»:

*Я связь миров повсюду сущих,  
Я крайня степень вещества;  
Я средоточие живущих,  
Черта начальства Божества.  
Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю...*

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:

*Страха связанным цепями  
И рожденным под железом  
Можно ль орлими крылами  
К солнцу нам парить 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 сундук с рукописями. По более поздним работам можно догадаться, что начинал он как самоучка и покорный последователь Ломоносова. Позднее Державин так сказал о самом себе: «Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову, но, хотев парить, не мог выдержать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару великолепия и пышности. А для того с 1779 года избрал он совсем другой путь».

«Другой путь» был найден в уже известной нам «творческой лаборатории» художников Петербурга — кружке Н.А.Львова. Державин смело экспериментировал, постепенно освобождаясь от «натянутой позы официального одописца». Он жаждал найти естественный способ общения с читателем, сохраняя личную независимость и право свободы суждений.

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

*Мурзам\* твоим не подражая,  
Почасту ходишь ты пешком,  
И пища самая простая  
Бывает за твоим столом...  
Не слишком любишь маскарады,  
А в клоб не ступишь и ногой...*

Как не похожа эта ода на тяжеловесные вирши! В ней есть легкость нового стихосложения и изящная стройность. Интонации державинских строк словно наполнились музыкой, столь ценимой «львовцами».

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

*Рассекши огненной стезею  
Небесный синеватый свод,  
Багряной облачен зарюю,  
Сошел на землю новый 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, В.А.Пашкевич, Н.П.Яхонтов. В годы своего тамбовского 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 принесли 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 совет — 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 процитировать:

\* Здесь: вельможам.



*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 изъясняется сильным чувством, а не словами одними; в плане и в действиях избегает умничества, держится простоты, в ходе не спешит через меру, зная, что противно то свойству пения... Песни, или самые оды для хоров... должны быть не надуты, просты, сильны, живым наполнены чувствованием. Самой первой степени поэт, ежели он в слогe совсем нечист, тяжел, единообразен, не умеет изгибаться по страстям и облекать их в сердечные чувствования, — к сочинению оперы не годится. Не позаимствуют от него ни выразительности, ни приятности лицедей и уставщик музыки. Сочинитель опер 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 зрело 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 изящной простотой и чарующей слух мелодией, так что «сочинители опер» получили всеобъемлющую «инструкцию» для оттачивания своего мастерства. Совершенству же, как известно, нет предела.

«Река времен», как называл Державин течение истории, порой не шадит и великих, 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 любви коль пламень,  
Падал я, вставал в мой век.  
Брось, мудрец! на гроб мой камень,  
Если ты не человек.*

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

*Любите живопись, поэты!  
Лишь ей, единственной, дано  
Души изменчивой приметы  
Переносить на полотно.  
Ты помнишь, как из тьмы былого,  
Едва закутана в атлас,  
С портрета Рокотова снова  
Смотрела Струйская на нас?  
Ее глаза — как два тумана,  
Полуулыбка, полуплач,  
Ее глаза — как два обмана,  
Покрытых мглою неудач.*



*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 вкуса, 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» — послушного механизма высшей государственной власти. Многие творцы, подобно Державину, могли сказать о себе: «Ум и сердце человеке были гением моим».

Обращение к человеку, к личности, свойственное русской художественной культуре XVIII века, проявлялось и в искусстве скульптуры, особенно в жанре скульптурного портрета. Русские ваятели тех лет стояли на единых творческих позициях, отражающих идеалы классицизма. Это объясняется прежде всего рождением на неских берегах своей художественной школы, выпестованной Академией художеств, ее замечательными педагогами, среди которых выделим славное имя Никола́ Жилле. Идеи гражданского служения, культ разума и патриотизма 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, заграничный вояж во Францию и Италию, получение звания академика Болонской 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 власть, и некоторую высокомерность, и снисходительность, и одновременно привычку к осторожному «плаванию» на волнах зыбкой политической фортуны.

Иное — внутреннюю насыщенность жизни ученого, его зрелость и мудрость, приобретенные с годами напряженного и плодотворного труда, — прочел 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 лицемерной 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, подозревая в интригах. Шубин увидел в лице монарха прежде всего психологическую дисгармонию с окружающим миром и нездоровые страсти. Лишь старательно вылепленные 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 патриотическими настроениями русского общества, почему 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 боги, амуры, прекрасные пастушки. При этом вкус и чувство меры у художника были безупречны. В его работах нет и тени красоты. Темы античной мифологии, литературы, истории скульптор использовал для создания образов прекрасного, гармоничного человека. Им изваяны выразительные рельефы Мраморного дворца в Петербурге, скульптуры «Бдение Александра Македонского», «Гименей», «Амур». Всенародную известность принесло Козловскому создание статуи А.В.Суворова, свидетельствующей о мастерстве скульптора и присутствием 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 знаменитых людей эпохи, они были свидетелями перипетий их судьб, 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. Занятия каким-либо видом искусства для дворянина, как известно, не считалось серьезным делом, а так — развлечением. Поэтому дворяне старались не слишком-то обноро-



*Д.Г.Львицкий. Портрет Г.И.Альмовой*

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

бездельных 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 зажгла...*

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

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.

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-



*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

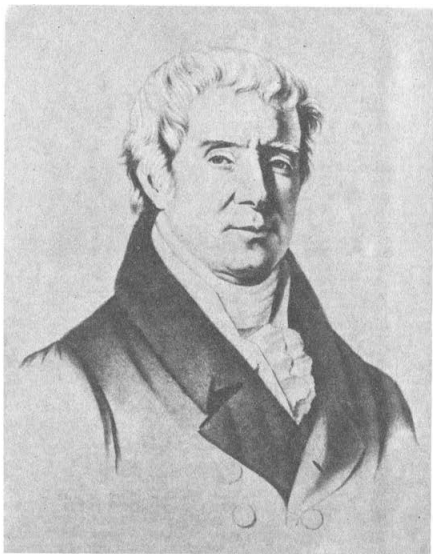
Молодого композитора написал художник М.И. Бельский. Это — парадный портрет, где Бортнянский изображен «одетым по последней моде», в парике, словно готовясь выйти на эстраду. Перед нами облик умного, образованного маэстро.

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 биографии<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> См.: Рыцарева М.Г. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество. — М., 1979.



*Д.А. Гиппиус.* Портрет Д.С. Бортнянского

семья 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-

ятельств — 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 вундеркинду при дворе, можно судить из разных источников. Есть среди них, например, инструкция начальника придворного хора, предлагающая взрослым певчим при обучении малолетних «манерно петь, а кто из ребят леностно обучаться будет, тех наказывать розгою. Из ребят кто партесное пение совершенно имеют, токмо тех обучать чтению или кто к чему способен будет...»

Впрочем, одаренный мальчик вряд ли познал розги. Тому порукой — высочайшее покровительство, о чем нам поведал 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 дворца, нередко сама завязывала ему горло своим шейным платком. В одну заутреню на Светлое Христово Воскресение маленький Бортнянский, утомленный продолжительным церковным богослужением, заснул на клиросе. Императрица заметила это и по окончании службы 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, сочинял музыку. Правда, эти ранние опыты Бортнянского не сохранились. И все же музыковеды предполагают, что он брал уроки композиции у таких известных мастеров, как Герман Раупах, Иосиф Старцер 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.Дмитревский, драматург и поэт А.П.Сумароков.

Особую роль в судьбе Бортнянского сыграл Бальдассаре Галуппи. Крупнейшая фигура итальянского музыкального искусства, Галуппи был приглашен в Россию Екатериной II в 1765 году и провел в нашем отечестве три года. Блестящий мастер оперной и хоровой музыки, Галуппи оказал сильное влияние на молодого





*Д.Г.Левицкий. Портрет М.Ф.Полторацкого*

Бортнянского. Уезжая из Петербурга, итальянский капельмейстер рекомендовал императрице послать Бортнянского к нему в Венецию для продолжения учебы. Семнадцатилетнему композитору была назначена желанная «пенсия», и он отправился в Италию. Странствия его оказались гораздо более продолжительными, нежели у всех его предшественников.

Первое время Бортнянский находился в Венеции. Он брал уроки у Галуппи, обретя в нем не только учителя-профессионала высокого класса, но и доброжелательного, отзывчивого покровителя. В дальнейшем его растянувшаяся стажировка связана с Неаполем, Болоньей и «вечным городом» Римом. Что вынудило композитора отправиться в путешествие? Вполне вероятно, что его пребывание в Италии осложнилось 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, хотя и не лишённые оснований. Более точно установлено, что в Италии Бортнянский писал, следуя традиции, оперы-серии.

Из трех оперных сочинений «итальянского периода» сохранились только два — «Алкид» и «Квинт Фабий». Либретто и музыка третьей оперы «Креонт» утеряны. Правда, исследователь прошлого 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 Метастазии и повествует о юности мифического героя Геракла. Простой и ясный текст Метастазии был благодарной основой для музыкального спектакля. В опере немало сценических эффектов. Например, внезапное наступление тьмы, из которой возникают ужасающие чудовища. Или превращение безлюдной гористой местности в прекрасные сады. Создавая музыку, Бортнянский, конечно же, опирался на основы итальянской «серьезной оперы». Но вряд ли можно упрекнуть композитора в слепом подражательстве. Ему удалось создать сочинение незаурядное, свидетельствующее об огромном 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 приговорил 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 велят 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 нарушил его. Он ловким маневром обманул противника и выиграл сражение. Донесение Румянцеву о победе он послал в виде шуточного стихотворения:

*Слава Богу! Слава вам!  
Туртукай взят, и я там.*

Оскорбленный до глубины души Румянцев отправил оригинал сего послания Екатерине II, а Суворова велел арестовать. Однако довольная императрица рассудила иначе. Она ответила: «Победителя судить не должно» — и наградила Суворова орденом 2-го класса. Конечно, аналогия между Александром Суворовым и Квинтом Фабием не более чем предположение. И если оно верно, то для Бортнянского сюжет оперы был не только профессионально интересен, но и злободневен.

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 «Мессаджеро»: «Вечером 26 дня текущего месяца открылся местный герцогский театр драмой под названием «Квint 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 балета, искусное построение сюжета создали спектакль, доставивший наслаждение и получивший высокое одобрение двора его светлости и единодушные аплодисменты зрителей, среди которых было много иностранцев, согласившихся разделить удовольствие первых представлений».

На родине, конечно же, знали об успехах своего «пенсионера». 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 Маруцция<sup>1</sup>. Ежели же вам надобно будет впредь для новаго вкуса еще побывать в Италии, то можете надеяться, что отпущены будете. Но вас повторительно прошу, немедля нисколько, сюда ехать: первое, что в вас состоит нужда; второе, что сие послужит ко всегдашнему и

<sup>1</sup> Маркиз Маруцци — русский поверенный в делах в Венеции.

непременному вашему счастью и основанию чести Вашей навсегда; впрочем, будьте уверены, что я вам охотный слуга.

*Иван Елагин.»*

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 Елагин, 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 задушевной и искренней музыке.

Екатерина II была удивлена обилием привезенных сочинений и тронута «музыкальными приношениями», которые приподнес 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.

Круг 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 — Дмитревского, 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 некоторым любителям музыки.» Это скромное объявление засвидетельствовало 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 крепкими 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 ми, 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 внемли 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 мольбу человека, уходящего из жизни.

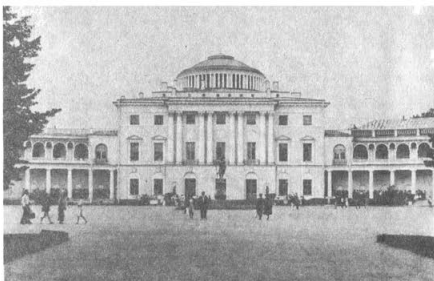
Кроме концертов, Бортнянский сочинял музыку и для «рядовых» церковных служб — многолетия, «Достойно есть» и др. Однако особую склонность он питал к тексту «Херувимской». Для этого богослужения композитор семь раз писал музыку, проникнутую возвышенным спокойствием и умиротворенностью. Последняя «Херувимская» (N 7) является подлинным шедевром этого жанра, в ней — удивительная мелодичность и светлое мироощущение.

Любовь россиян к музыке Бортнянского и ее популярность умножались 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 хорошей музыке и ничем другим всерьез не занимается. Но 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. Паизиелло. Он уехал в Италию, и его обязанности были распределены между другими музыкантами. «Обслуживать» так называемый малый двор выпало Бортнянскому. Прошел год, но маэстро Паизиелло так и не вернулся в холодную Россию. Бортнянский оказался навсегда связанным со службой в Павловске и Гатчине.

«Малый» двор наследника престола Павла был своего рода «государством в государстве». Находясь более чем в натянутых отношениях с матерью и не простив ей смерть отца, Павел жил в 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 воспи-



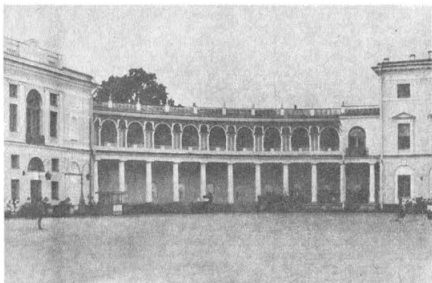
Павловский дворец, центральная часть фасада. Архитектор *Ч. Камерон*

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 шаг, то новая в глазах моих картина...  
Там светится в кустах полусокрытый храм,  
И тень молодых берез решеткой по стенам  
Раскинувшись, чернеет,  
А там у башни мост, отважною дугой  
Реку перескочив, на зыби вод белеет...*



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 настольной 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 думал только о том, чтобы изучить многочисленные памятники великолепной постройки, находящиеся в Риме, на которых можно научиться хорошим и современным приемам».

Храм Дружбы являет собой чистоту античного стиля в понимании мастеров европейского и русского классицизма. Круглый павильон с куполом окружают шестнадцать стройных дорических колонн. Здание украшено изображением дельфинов (символ дружбы) и венков из виноградных листьев. Молодые лозы переплетаются со старыми, иссохшими, олицетворяя бессмертие прекрасных человеческих чувств.

Бывая в Павловске, Жуковский признавался: «Все к размышленью здесь влечет невольно нас». 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 театральных 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 Левицкого «смолянок» — Е.И.Нелидову, Н.С.Борщову, одаренную арфистку Г.И.Альмову.

Придворные, с энтузиазмом отдающиеся музыке и сцене, были совсем молоды, и тридцатипятилетний Бортнянский выглядел среди них почти что стариком. Среди постоянных проказ шумной молодежи, веселья и смеха он скромно, но настойчиво делал свое дело — шлифовал мастерство одаренных любителей. Труд этот для профессионала высокого класса был, конечно, тяжел. Вспомним хотя бы, что и Пашкевич, и Березовский в свое время отказались от занятий с любителями в Академии художеств. Весьма любопытные штрихи к портрету Бортнянского этих лет подмечены в мемуарах И.М.Долгорукова «Капище моего сердца...»: «Я обучался петь у г. Бортнянского, он руководствовал нашими операми, и при имени его я с удовольствием воображаю многие репетиции наши... Он был артист снисходительный, добрый, любезный, попечения его сделали из меня за короткое время хорошего оперного лицедея, и, не зная вовсе музыки, не учась ей никогда, я памятью одной вытверживал и пел в театре до-

вольно мудреные сцены, не разбиваясь ни с оркестром, ни с товарищами».

В других своих воспоминаниях И.М.Долгоруков — человек несомненно правдивый и наблюдательный, описал следующую сценку: «Я все свои арии вытверживал наизусть, как урок грамматики. Скрыпач 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 ноте. Извольте, Ваше высочество, приказать князю Долгорукову показать вам место на бумаге, которое он теперь протвердил, — отвечивал Бортнянский. Государыня подошла ко мне ближе, и каково было ее удивление, когда она изволила увидеть, что не только я схватил совсем не ту партию... но даже бумагу держал вверх ногами, что ясно показывало ей Высочеству, что никакого понятия не имел о музыкальных правилах и пел одним навыком, благодаря верному своему слуху и памяти». Пожалуй, более весомых доказательств 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 библиотекарем. Лафермьер страстно любил литературу и театр и пробовал свои силы в поэзии. Его либретто стали тем благодарным материалом, на основе которого написал 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 подсказанный 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 речитативов. 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 селяне ожидают приезда своего господина, развлекаются и резвятся. Повод для веселья — свадьба двух влюбленных пар. Господин еще не приехал, но уже рекой 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 неслись шутки, 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, это сочинение лишь с натяжкой можно отнести к оперному жанру. «Празднество сеньора» скорее напоминает комедию с песнями, в которой разговорные сцены чередуются с небольшими и несложными для исполнения вокальными номерами. Музыка Бортнянского отличается благородством мелодий, изящной инструментовкой 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 Лафермьер, используя для этой цели широко распространенный сюжет, ставший знаменитым благодаря 9-й новелле «Декамерона» великого Дж.Боккаччо. Его суть в следующем. Молодой Федерик влюблен в красивую вдову Эльвиру, которая не приемлет второго замужества, решив посвятить свою жизнь воспитанию сына. Истратив на свою возлюбленную все деньги, Федерик скрывается в деревне, где кормится охотой с помощью своего необыкновенного сокола. Но Эльвира все же посещает Федерика, ей нужна его помощь. На беду в этот день у кавалера дом пуст и нечем накормить нежданную гостью. И тогда он, не раздумывая, приказывает изготовить из сокола жаркое. Покоренная его преданностью, красавица отдает ему руку и сердце.

Кроме главных действующих лиц, в опере действуют комическая пара влюбленных слуг, невежественный доктор, которого дурочит 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 кантилена. Примером может служить популярная ария Эльвиры «Не говорите мне о нежности

ни к кому, кроме моего сына», написанная в традициях итальянского бельканто<sup>1</sup>.

Премьера оперы прошла с большим успехом. После этого «Сокол» неоднократно повторялся на сценах гатчинско-павловских театров.

Прошел год, и на театральных подмостках «малого» двора вновь премьера — опера Бортнянского «Сын-соперник, или Новая стратоника». Это произведение считается лучшим «французским» творением композитора. Текст оперы принадлежит Лафермьеру. В нем либреттист опирался на два источника. Первый — история любви Дона Карлоса, вдохновившая 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, Лафермьер перенес действие в романтическую Италию, в дворянский замок. Основное содержание оперы сводится к следующему. Готовится свадьба пожилого Дона Педро с красавицей Элеонорой. Праздник омрачен душевным состоянием сына жениха, молодого Дона Карлоса, влюбленного в Элеонору. Далее действие разворачивается на фоне всевозможных неурядиц и путаниц. Герои постоянно ошибаются, принимают одних персонажей за других. На фоне этой суеты 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, благословляет его брак с Элеонорой, отказавшись от собственного счастья.

Конфликт пылкого любовного чувства и сыновнего долга решен в опере в комедийном плане. Однако Бортнянский 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, густы свои тени», в которой несчастный юноша поверяет свою тайну ночному светилу. Прелестна веселая, 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 Бортнянским еще трогательнее и лучше, нежели для прежней; новые написаны славным художником декорации; сшиты на счет двора всем актерам испанские костюмы... Опера

<sup>1</sup> *Бельканто* (от ит. *bel canto* — прекрасное пение) — стиль вокального исполнения, отличающийся красотой звука и виртуозным владением вокальными украшениями.

Дон Карлос произвела на театре особенное действие 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 великокняжеские бриллианты, коим убирается его торжественный золотой кафтан в знаменитыя придворныя выходы. Мой один оклад можно было ценить тысяч в триста. Все алмазы и камни их высочеств были выложены в тот день на театре, и каждый актер, как выпускная кукла, показывал на себе разноцветные сокровища придворной гардеробы; на оном собраны были все жемчуги, на другом сияли изумруды, на ком аметисты, на ком бирюза...»

Не обошлось и без курьезов. Об этом с присущим ему юмором рассказывает все тот же Долгоруков: «В самое жаркое время моей игры, когда я один на сцене пел очень чувствительную арию, нечаянно порвалась нитка в погоне на плече, и посыпались с меня крупные жемчуги как град. Я весь был в роле и, конечно бы, этого не заметил, но великая княгиня, не снимавшая глаз со своих вещей, тотчас увидела урон их и не могла воздержаться, чтобы не вскрикнуть — «Ах!» — привставши со своего места. Это меня привело в смущение, и я с трудом мог опять войти в свой театральный характер. — Слава Богу, однако, ничего не пропало; после спектакля велено было подмести театр со всякой осторожностью, и на завтра Великая княгиня изволила сама рассказать с удовольствием, изображающимся в каждой черте ее лица, что в пыли найдено всяких вещиц 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 непосредственное отношение 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. «Подогревали» его желания мasons, стремящиеся через своих представителей влиять 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 поныне на стенах его последней резиденции — Инженерного замка Петербурга можно рассмотреть изображения масонских знаков.

Масонство — лишь одна сторона разногласий 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 продвижения не было. «Большой» двор не спешил привлечь капельмейстера нелюбимого «малого» двора, и композитор за семнадцать лет карьеры имел низкий чин коллежского асессора.

Возможно, что именно в эти относительно «свободные» годы Бортнянский увлекся масонством. О принадлежности его к конкретной масонской ложе не известно. Но композитор написал популярнейший масонский гимн «Коль славен наш Господь в Сионе», созданный на основе «философической» поэзии М.М.Хераскова. Это произведение дает повод для предположения, что Бортнянский был близок масонскому движению. При неизбежном мистицизме масонство приносило в жизнь человека возвышенный духовный смысл. Среди русских масонов было немало людей искусства — Новиков, Сумароков, Баженов, Дмитревский, Карамзин. Можно не сомневаться, что многие стороны религиозно-этического 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 решила, 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 сохранение капеллы в количестве 24 человек (вместо 93, как было при Екатерине).

Обязанности директора были столь многообразны, что их трудно перечислить. 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 проходило заботиться о материальном содержании певчих, совершенно к тому времени обнищавших.

Авторитет Бортнянского как личности был чрезвычайно высок. Ему доверяли многие просьбы не только певчие, но и придворные. «Императрица-мать» Мария Федоровна прислушивалась к его мнению, будь то прошение «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 разворачивается 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, появившихся в церквях. Ряд произведений 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, фагота и piano organise (разновидности фортепиано с органами 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 стране русских воинов». История этой песни такова.

Шла Отечественная война 1812 года. 6 октября молодой поэт Василий Андреевич Жуковский, ошеломленный сдачей Москвы Наполеону Бонапарту, закончил свое стихотворение «Певец во стане русских воинов». Оно славило 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. Музыка характеризует праздничная приподнятость, блеск виртуозных пассажей, тембровые изменения. В ней явно слышны реминисценции 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 скатерининский 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 Ляшенок и внук Дмитрий Долгов, с малолетства определенный придворным певчим. Кроме того, Бортнянские пригрели 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 вдова 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 ПОСТЛЮДИЯ

Что не выскажешь словами,  
Звуком 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 столетьем «безумным и мудрым». Темой для этого заключительного разговора является «вопрос вопросов»: оказало ли влияние искусство позапрошлого века на дальнейшее развитие художественной культуры России? Ведь не секрет, что интерес к наследию эпохи Просвещения в наши дни гораздо более глубок, нежели в XIX веке. Случайно ли в течение последних десятилетий родились фундаментальные исследования Ю.М.Лотмана, Б.А.Успенского, Б.И.Краснобаева, В.И.Рабиновича, Ю.В.Келдыша, О.Е.Леващевой, открывших новые страницы истории культуры «осмнадцатого» столетия? И чем объяснить тот неподдельный энтузиазм, с которым лучшие творческие коллективы нашей страны исполняют ранее совершенно забытые сочинения Пашкевича, Бортнянского, Березовского?

Попытаемся разобраться, 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 заново неизвестные сочинения и забытые имена творцов русской культуры, уточняя биографии художников, поэтов, музыкантов, архитекторов, исследователи созидают более правдивую, очищенную от фальсификационных наслоений историю искусства. Пафос 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 богатейшем 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 сравнил 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, во многом уникальную художественную культуру. Этой культуре была чужда национальная ограниченность и замкнутость. Она с удивительной легкостью впитала и творчески переработала все ценное, что было создано трудом художников других стран. Процесс взаимодействия «своего» и «чужого» был естественным, органичным. Результаты же — воистину окрыляющими. Родились новые виды и жанры искусств, новые художественные направления, яркие творческие имена.

Открытость русской культуры мировым достижениям сохранялась и в последующие эпохи. Помните, как хорошо сказано у Блока:

*Мы любим все — и жар холодных числ,  
И дар божественных видений.  
Нам внятно все —  
и острый галльский смысл,  
И сумрачный германский гений.*

Наследуя традиции XVIII столетия, русское искусство XIX и XX веков вело увлекательный диалог с художественными течениями, рожденными европейской культурой. Причем этот диалог начиная с прошлого века перестал быть «одноканальным». Не только русские художники познавали 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 Бунина, Стравинского, Кандинского, многих других мастеров, тесно связанное с российскими корнями, вместе с тем получило новую жизнь и составило неповторимое своеобразие культуры 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 *внешняя 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 преображать 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, Левичского и Боршнянского.

И все же музыка в эпоху Просвещения играла особую, одной 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 непритязательных и порой наивных в своей чувствительности сочинений XVIII века позднее родился неподдельный интерес к миру чувств «униженных и оскорбленных», к тайнам жизни «маленького человека», простого крестьянина. Любительские забавы с исполнением «голосов народных песен», первые, не всегда профессиональные попытки осмыслить их эстетическую сущность и, наконец, воплощение народных напевов в оперной и инструментальной музыке 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, Репина и Перова, Чайковского и Мусоргского.

В свете сказанного уже не представляются случайными некие личные и творческие аналогии, возникающие в русской культуре двух предшествующих столетий. Так, например, явственные параллели в деятельности литературно-музыкального кружка Н.А.Львова и знаменитого творческого содружества, известного в истории музыки под громким названием «Могучая кучка». Крестьянский фольклор стал интонационной основой творческой работы «кучкистов» — М.П.Мусоргского, М.А.Балакирева, Н.А.Римского-Корсакова. Идеальный вдохновитель композиторов, знаменитый критик и публицист В.В.Стасов, подобно Львову, был одержимым проповедником национальной характерности в искусстве, источник которой видел в народной песне. Стасов, как и его предшественник 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 познания в разных видах искусств создали ему в среде русской художественной интеллигенции авторитет не менее значительный, чем тот, которым в минувшую эпоху был славен Львов. Остается добавить лишь один маленький штрих к их общему «портрету»: подобно Львову, Стасов коллекционировал летописи 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 соотнесенность 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 Алябьева, 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, слышен сегодня в выразительной лирике Ахматовой, Мандельштама, Заболоцкого, Цветаевой, в музыке Свиридова, Хренникова, Гаврилидзева...

«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

Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. — М., 1977.

Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. — М., 1960.

Ветлицына И.М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. — М., 1987.

Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. — М., 1978.

Герасимова - Персидская Н.А. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.

Глинка Н. «Строгий, стройный вид...» — М., 1992.

Глумов А. Н.А.Львов. — М., 1980.

Доброхотов Б.В. Евстигней Фомин. — М., 1968.

Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. — М., 1965.

Краснобаев Б.И. Очерки истории русской культуры XVIII века. — М., 1987.

Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. — Л., 1968.

Левашева О.Е., Келдыш Ю.В., Кандинский А.И. История русской музыки: От древнейших времен до середины XIX века. — М., 1972. — Т.1.

Малая история искусств: Искусство XVIII века/Под ред. А.М.Кантора. — М., 1977.

Рабинович В.И. Вслед Радищеву...: Ф.В.Каржавин 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: Поэзия. Драма. Сатира. — Л., 1973.

Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. — М., 1964.

Фесечко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин. — Л., 1972.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю	3
Глава 1. «...Россия молодая мужала гением Петра»	8
Глава 2. Лики раннего классицизма	31
Глава 3. В начале было Слово	53
Глава 4. «Век был песен»	75
Глава 5. Три ровесника	91
Глава 6. «Пристанище художникам всякого рода»	120
Глава 7. На вершине мастерства	147
Краткая постлюдия	186
Советуем почитать	190



Учебное издание

**Рапацкая Людмила Александровна**  
**Русское искусство**  
**XVIII века: (Рассвет на Неве)**

Зав. редакцией *Б.О. Хренников*

Редактор *Э.В. Мазнина*

Младший редактор *И.А. Шукина*

Художественный редактор *Н.А. Парцевская*

Технические редакторы *Т.Е. Хотюн, Е.С. Юрова*

Корректор *Т.С. Крылова*

ИБ № 14434

Набор и верстка выполнены в издательстве «Просвещение» на компьютерной технике с использованием редакционно-издательской системы *Wave4™ Bestinfo, Inc.*, гарнитуры из библиотеки цифровых шрифтов *ParaType™*.

Лицензия ЛР № 010001 от 10.10.91. Подписано к печати 28.06.95. Формат 60×90<sup>1/16</sup>.

Бумага офсетная № 2. Печать офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 12.

Усл. кр.-отт. 24,5. Уч.-изд. л. 12,82. Тираж 30 000 экз. Заказ № 1159

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Комитета Российской Федерации по печати. 127521, Москва, 3-й проезд Марьиной роши, 41.

Областная ордена «Знак Почета» типография им. Смирнова. 214000, Смоленск, проспект им. Гагарина, 2.

