

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА

Н. А. ОГАРКОВА

ПРИДВОРНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В РОССИИ XVIII ВЕКА

*Допущено Учебно-методическим объединением по направлению
«Педагогическое образование» Министерства образования и науки РФ
в качестве учебного пособия для высших учебных заведений, ведущих
подготовку по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

2014

ББК 85.31

О 36

*Печатается по рекомендации кафедры музыкального воспитания
и образования Института музыки, театра и танца
РГПУ им. А. И. Герцена*

Рецензенты:

Е. В. Герцман, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств

О. Б. Шикитенко, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена

Огаркова Н. А.

О 36 Придворная музыкальная культура в России XVIII века: Учебно-методическое пособие. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2014. — 64 с.

ISBN 978-5-8114-1910-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-203-4 («Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данное издание предназначено студентам педагогических вузов в качестве информационной поддержки при самостоятельной работе в рамках курса «Научно-исследовательская деятельность в области искусства и музыкального образования» (магистратура). Предпринятый автором анализ придворной музыкальной культуры в России XVIII века дает возможность познакомиться с феноменом музыки в различных формах придворной жизни — официальных церемониях и ритуалах, праздниках, балах, маскарадах. Рассматривается также и роль музыки в сфере придворно-аристократического досуга — камерное музицирование, любительские музыкальные спектакли, концерты. Особое внимание уделяется специфике музыкальных жанров, сформировавшихся в рамках придворной музыкальной культуры.

ББК 85.31

Книга выходит в авторской редакции

© Огаркова Н. А., 2014

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014

ВВЕДЕНИЕ

История придворной музыкальной культуры XVIII века — одна из базовых областей в изучении русской музыкальной культуры и искусства данной эпохи. Исследование феномена придворной музыкальной жизни как неотъемлемой части истории России и Европы дает возможность студентам, магистрантам, аспирантам в процессе научной работы сформировать навыки исторического мышления, апробировать современные подходы к анализу и систематизации источниковедческого материала, развить способность «слышания» духа эпохи.

Русская придворная музыкальная культура XVIII века — особая эпоха. Несмотря на обилие посвященных ей книг и статей, она изучена мало, а то, что до недавнего времени казалось хрестоматийно известным, нередко грешит не только ошибками и разного рода неточностями, но и многочисленными «советизмами», значительным образом искажающими и без того неполную историческую картину этого времени.

В цикле лекций, представленных в данной работе, будет рассмотрена церемониальная жизнь двора, выявлены роль и функции музыки в различных формах придворной жизни — официальных церемониях и ритуалах, праздниках, балах, маскарадах и др. Как и кто занимался музыкальным оформлением церемониальных торжеств и празднеств, и создавал произведения «на случай»? Сохранялась ли европейская практика церемониальной жизни и, соответственно, музыкальное оформление церемоний по европейскому образцу? Каковы были формы музыкального досуга двора, любительского творчества? Какие музыкальные жанры репрезентировали церемониальную жизнь, а какие — досуговые формы?

Каждая эпоха в процессе разгадывания ее культурных кодов задает нам свои вопросы. Найти на них верные ответы, очертить круг актуальных проблем — непростая задача для молодых ученых и будущих преподавателей. Цель данной работы — задать

необходимые вопросы, представить некий возможный путь к освоению новой территории, ввести заинтересованного читателя в проблемное поле исследования придворной музыкальной культуры указанного периода. Предлагаемая программа «к действию» ни в коей мере не претендует на окончательную разработку проблематики и методологических решений, но все-таки в процессе осмысления материала поможет начинающему исследователю и педагогу составить представление о том, что и как нужно изучать, погрузившись в контекст придворной музыкальной культуры яркой и интригующей эпохи.

Концептуальный ракурс освоения темы «придворная музыкальная культура» сфокусирован в рамках проблемы «европейское—русское», разными гранями высвечивающейся в структуре церемониалов, и в первую очередь в церемонии коронации русских императоров и императриц, в жанровой специфике церемониальной музыки, в формах придворно-аристократического досуга — в камерном музицировании, в придворных любительских концертах и др. Как свидетельствуют многочисленные источники, в Петербурге и в Москве в равной мере создавалась и звучала русская, итальянская, французская, немецкая музыка, создатели которой были тесно связаны с придворным бытом, который они обслуживали.

Изучение такой области как придворная музыкальная культура требует от исследователя глубокого освоения гуманитарных наук, и в первую очередь такой дисциплины как история. В процессе реконструкции церемониальной жизни двора не обойтись без навыков прочтения и исторического анализа необходимых архивных документов, свободной ориентации в современных подходах к интерпретации исторического материала. И лишь после создания некоего исторического фундамента появляется возможность приступить к исследованию проблем функционирования музыки в различных формах придворной жизни.

Итак, область изучения истории придворной музыкальной культуры в России XVIII века весьма обширна. Русско-европейский диалог в сфере музыкального оформления церемониальной и досуговой жизни двора, в творчестве композиторов, работавших «на заказ» и обслуживавших придворный быт заявил о себе достаточно отчетливо. Тем не менее, многообразие связей европейской и русской музыкальных культур в истории отечественного искусства в полной

мере еще не осознано. И очерченная область исследований остро нуждается в серьезных источниковедческих разысканиях, в поиске новых идей, в творчески заинтересованных молодых ученых, способных в дальнейшем использовать новые знания как в собственной научной, так и в педагогической практике.

ЛЕКЦИЯ 1

ПРИДВОРНЫЕ ЦЕРЕМОНИИ В РОССИИ XVIII ВЕКА

Церемонии и праздники, вызывавшие всего лишь скуку и утомление у придворного начала XIX века, для человека петровской эпохи представляли собой нечто новое, чуждое, требующее понимания и освоения. В то время в России еще не существовало придворного общества, придворная культура (в том числе музыкальная), ориентированная на западноевропейские образцы, только складывалась. Но уже с начала века официальные ритуалы становятся символом государственности — символом могущества и процветания российской империи, службой и тяжелой повинностью, началом нежданного печального или радостного поворота в судьбе подданных, ярким массовым зрелищем. В этом грандиозном «театре» с огромной «труппой» участников, каждый выполнял свою предназначенную ему «роль», подчиняясь воле главного «режиссера» — монарха. При дворе Петра I церемонии нового типа, включавшие элементы «европеизации», только складывались, а церемониалы нередко создавались самим государем. Например, с начала петровской эпохи не был отлажен механизм регулирования церемониальной жизни двора. Нередко находившихся при дворе иностранцев, обязанных присутствовать на церемониях, заранее не считали нужным информировать о предстоящих торжествах. Им приходилось самостоятельно усваивать некоторые типичные «правила» российской жизни, одно из которых гласило — «обо всем нужно справляться самому». Но уже в последующие царствования иностранных министров в церемониальном порядке оповещали о предстоящих торжествах.

Из документов становится известно о способах проникновения в российский придворный быт светских церемоний, принятых в Европе. Российские министры «обретавшиеся при иностранных дворах» знакомились с установленными там ритуалами, (поскольку сами являлись их непосредственными участниками), которые

с их помощью закреплялись в российской придворной культуре. Свидетельством тому, например, является «Экстракт из церемониалов при иностранных дворах» 1748 года, где сообщается о придворном этикете при французском, датском, прусском, венском дворах: присутственных местах и ритуальном поведении российских министров во время куртагов, игры в карты, публичных балов, в церкви, «при столе», «в операх», «в комедии». О куртагах при прусском дворе говорится, что они устраиваются «три дни в неделе ..., а имянно воскресенье, среда и четверг. В воскресенье и среду обыкновенно куртаг у Его Величества короля...»¹. К концу столетия в павловскую эпоху, когда ритуальная жизнь двора и дворянского общества чрезвычайно усложнилась в связи с особой страстью к ней императора, структура церемониалов и система управления церемониями были окончательно отработаны не только на бумаге, но и на практике. Соответственно ритуализованное поведение, жестко регламентированное церемониалом, стало естественной частью жизни придворно-аристократической среды. Придворным человеком были освоены все виды торжественного, ритуального, внепрактического поведения: государственного, церемониального, дворянского.

Но процесс кристаллизации церемониальной жизни двора, специфики и характера придворных театрализованных торжеств и празднеств начинается с царствования императрицы Анны Иоанновны, когда в основном отрабатываются этикетные формы поведения придворного человека. Как отмечает В. М. Живов именно в это царствование начинает формироваться придворное общество, которого Анна специально не создавала, но оно возникло как бы поневоле, поскольку необходимо было жить, как живут европейские дворы. «Образцом для всех был двор Людовика XIV, однако на блеск короля-солнца Анна не претендовала, а как норму воспринимала, видимо, немецкий придворный обиход — тень от французского блеска. Как тень этой тени и образовалось российское придворное общество, поэтому немцы занимали в нем важное место и, не изгоняя вполне русской специфики, прививали ему кое-какие немецкие порядки (потом это стало называться немецким засильем при Анне Иоанновне)»².

¹ РГИА. Ф. 473. Оп. 3. Д. 42. Л. 8.

² Живов В. М. Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 32.

С этого времени регулярный характер приобретает проведение *династических* государственных праздников — «великаторжественных» дней (восшествия на престол, коронации, рождения, тезоименитства «его императорского величества» и особ императорского дома), *викториальных* (в честь военных побед), *кавалерских* (орденов Белого Орла, Александра Невского, Андрея Первозванного), *полковых* праздников императорской гвардии¹.

Установившийся порядок проведения этих торжеств, являвшихся «парадным» портретом восемнадцатого столетия, почти не менялся и в дальнейшем². Церемониал включал несколько основных «действий», каждое из которых в свою очередь являлось строго разработанной программой: 1) шествие в кафедральный собор; 2) церковный обряд; 3) военный парад; 4) «парадный» обед во дворце; 5) приношение поздравлений подданными монарху; 6) церемониальный бал; 7) иллюминация и фейерверк.

Церковный ритуал по установленному чину богослужения занимал в празднике центральное место. Им открывались все династические торжества, празднования Нового года (1 января) и другие годовые праздники православной церкви, «виктории» («славная виктория под Полтавою над шведами», взятие Нарвы и др.), кавалерские праздники («торжество святого Александра Невского» — 30 августа, «торжество святого апостола Андрея Первозванного» — 30 ноября, «королевского польского ордена Белого Орла» — 23 июля). Аналогичным образом отмечались праздники полков императорской гвардии: Преображенского в День Преображения господня — 6 августа, Измайловского — 26 мая, Семеновского — 14 декабря, лейб-гвардии конного полка в день Благовещения — 25 марта. Например, из «Табели высокаторжественным дням императора и членов высочайшей фамилии и прочим викториальным дням с означением церковной церемонии при богослужении» от 4 мая 1741 года следует, что праздничный день начинался с «всенощного бдения празднику», литургии, «молебна со звоном»³.

¹ Подробнее о церемониальной жизни русского двора XVIII века см.: Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 11–111.

² Основные документы по данным церемониям см.: РГИА. Ф. 473. Церемониальная часть. Оп. 1.

³ Внутренний быт русского государства с 17 октября 1740 года по 25 ноября 1741 года по документам и материалам, хранящимся в Московском архиве министерства юстиции. В 2 кн. Кн. 1: Верховная власть и императорский дом. М.: Университетская тип., 1880. С. 550.

День рождения цесаревны Елизаветы Петровны (будущей императрицы) начинался с всеобщего бдения «по изданной и напечатанной в 1731 году 8 апреля святым и праведным Захарию и Елизавете службе», а после литургии был совершен «благодарственный молебен со звоном»¹.

Годовые праздники православной церкви (Крещения, Пасхи, святой Троицы и др.) отмечались по указанной схеме. После службы императрице приносились поздравления, вечером устраивались «увеселения при дворе» (это могли быть балы, куртаги, банкеты).

Церковным ритуалам, как уже отмечалось, в праздничной и повседневной жизни двора отводилась особая роль. В царствование Екатерины II церковные обряды заполняли существенную часть «служебного» времени монарха и придворного общества. (В данном случае имеем в виду не только посещение еженедельных воскресных служб в придворной церкви и празднование годовых церковных праздников). Приведем лишь некоторые данные, касающиеся распорядка жизни Екатерины II после свершившейся 22 сентября 1762 года коронации и последующих в честь нее недельных торжеств². По сведениям, извлеченным из Камер-фурьерского журнала за 1762 год график «мероприятий» императрицы и двора был следующим:

- 1 октября — праздник Покрова Пресвятыя Богородицы; Всеобщее бдение и Божественная литургия в придворной церкви Сретения Господня (на этот день был снят траур по Петру III);
- 4 — охота в Коломенском;
- 5 — литургия в Успенском соборе («исправлял Преосвященный Филимон Грузинский»);
- 6 — «аудиенция», во время которой императрица пожаловала «к руке» всех, кто готовил проведение коронации; «выход в Чудов монастырь», где слушалась Божественная литургия, отправленная московским митрополитом Тимофеем; императрица прикладывалась к мощам Алексея Митрополита; вечером — от 7 до 9 куртаг «с итальянскою инструментальною и вокальною музыкой»;

¹ Внутренний быт русского государства с 17 октября 1740 года по 25 ноября 1741 года по документам и материалам, хранящимся в Московском архиве министерства юстиции. В 2 кн. Кн. 1. С. 550.

² На время коронационных празднеств был отменен траур по Петру III.

- 8 — выезд в дом графа К. Г. Разумовского на ужин;
- 9 — посещение Сената; с 9 по 25 октября на народное обозрение были выставлены «коронации Императорские все регалии»¹;
- 10 — осмотр Конюшенного двора;
- 11 — прием английского посла;
- 13 — литургия в придворной церкви; вечером куртаг в Грановитой палате с «итальянской инструментальной и вокальной музыкой»;
- 14 — посещение Сената;
- 17 — посещение Святотроицкой Сергиевой Лавры;
- 18 — служба в Лавре; обед у архимандрита Лаврентия, сопровождавшийся пушечной пальбой и пением певчими кантов в честь императрицы².

Как видим, в этом месяце императрица только дважды посетила куртаги, и шесть раз церковные службы. Правда, нельзя не принимать во внимание то, что продолжался траур, во время которого не разрешались музыкально-театральные увеселения. Тем не менее, как будет показано в дальнейшем, траур отменялся по церковным праздникам; мог он отменяться по желанию монарха и в другие дни.

В ноябре императрица посетила два куртага (10, 17) и отметила два праздника, открывавшиеся литургией и заканчивавшиеся балом: династический (24 — день «высокоторжественного тезоименитства Ея императорского Величества в Головинском дворце») и кавалерский (30 — день «торжества Святого Апостола Андрея Первозванного»). Церковных ритуалов было четыре: 6 — литургия «в собственный день Архистратига Михаила», 10 — воскресная литургия в придворной церкви, 17 — воскресное всеобщее бдение и литургия в придворной церкви, 21 — литургия «в день Введения

¹ Среди них: короны, скипетр, держава, три мантии, государственные меч, знамя, три императорских кресла, бывших на троне в Успенском соборе. В Грановитой палате и в «аудиенц-камере», балдахин на восьми серебряных штангах, который несли во время шествия над императрицей в Успенский собор, жезлы Верховного маршала и Верховного церемониймейстера, обер-церемониймейстеров и церемониймейстеров, ордена Святого Андрея Первозванного, Святого Александра Невского и Святой Екатерины. Регалии посмотрели: 926 человек — «знатных персон», 121 212 — «разного звания людей» (Описание вшествия в Москву и коронации Государыни Императрицы Екатерины II. СПб., 1854. С. 155).

² Церемониальный, банкетный и походный журнал 1762 года за первый год царствования Императрицы Екатерины Второй. С 1 августа 1762. СПб., 1856. С. 29.

Пресвятая Богородицы» в придворной церкви с поздравлениями императрице.

В декабре императрица 10 раз посетила церковь и 10 раз светские рауты. Куртаги с музыкой прошли вечерами 8, 15, 22, 26 ноября, выход на итальянскую оперу в Оперный дом состоялся 1, 6, 20 и 30-го, на предновогодние маскарады — 27 и 29-го.

Приведем даты церковных «выходов» императрицы: 1 — воскресная литургия, 4 — литургия «в день Святыя мученицы Варвары», 8 — воскресная всенощная и литургия, 15 — воскресная всенощная и литургия, 18 — посещение Вознесенского монастыря, литургия, 22 — воскресная всенощная и литургия, 23 — выход в церковь Симеона Столпника, 24 — литургия в «навечерие Рождества Христова», 25 — литургия «в день рождества Христова», 26 — литургия в придворной церкви. Обратим внимание на то, что воскресные дни начинались утренними службами, а заканчивались светскими куртагами.

Характерное сочетание церковных и светских ритуалов отразилось в структуре проведения годовых праздников православной церкви (Нового года, Крещения, Вербного воскресенья, Пасхи, Троицы и др.). День начинался с литургии в придворной церкви, далее следовали церемония поздравлений императрице, праздничный обед с итальянской музыкой, вечером бал или куртаг.

История церемонии *коронации* в XVIII веке, отражая наиболее признанные, официальные представления о российском государстве, свидетельствует об укреплении основ власти монарха, его главенствующей роли, а не церкви. Акцент на исследовании данного ритуала сделан не случайно, поскольку, начиная с разработанной Петром Великим коронации Екатерины I и далее, она наиболее ярко демонстрировала идеологические приметы будущей власти, отношение к ней подданных, характер контактов церковной и светской культур, процесс взаимодействия западноевропейского и русского музыкального искусства.

В материале данной лекции ни в коей мере не предполагается исследование проблемы взаимодействия российской и западноевропейской традиций в истории коронаций в России XVIII века. Эта специальная тема представлена лишь в виде отдельных наблюдений. На основании указанных исследований, архивных источников (церемониалов и документов по организации коронаций), опубликованных описаний коронационных торжеств, сведений из камерфурьерских журналов и придворных календарей, мемуарной

литературы воссоздана следующая подробная схема проведения церемонии коронации.

В схему проведения коронационного дня, каждый элемент которой оформлялся в соответствии со строго разработанным церемониалом, входили: обязательная ночная церковная служба накануне дня коронации во всех церквях и соборах, предваряемая «благовестом и звоном всех колоколов»; церемониальная процессия в Успенский собор; обряд коронования; обряды миропомазания и причащения, совершавшиеся во время литургии; торжественное шествие в Архангельский и Благовещенский соборы на поклонение «родительским гробам»; церемония «обеда» в Грановитой палате московского Кремля, вступлением к которой являлся акт награждения императором подданных; угощение для народа. После первого «акта» коронационного спектакля в дальнейшие один или два дня происходили: церемония приношения поздравлений императрице или императору подданными, обязательные иллюминации и фейерверки. Далее в серию празднеств могли входить: театр как эмблема официального панегирического искусства (трагедия, драма, опера-сериа), церемониальный бал, и развлечения — светские балы, маскарады, театрализованные представления (интермедия, комедия, комическая опера, балет), концерты, праздники на пленере. По данной схеме, как подтверждают источники, благополучно «работали» организаторы коронаций не только на протяжении XVIII века, но и в дальнейшем церемониалами своих предшественников благополучно пользовались «коронационные комиссии».

Эта общая схема, с одной стороны, наполнялась новым содержанием, почерпнутым из иноземного материала, с другой, — сохраняла устойчивую связь с национальной традицией (сложившимися за долго до Петра церковным обрядом, бытом и пр.).

В основу церемонии коронации в России XVIII века, начиная с первой императорской коронации устроенной Петром I для своей супруги Екатерины Алексеевны 7 мая 1724 года, был положен чин венчания на царство российских царей. Но уже в эту коронацию самим Петром были внесены смысловые изменения пропагандистского и даже публицистического толка, свидетельствующие об укреплении основ власти монарха, но не церкви. В первую очередь вторжению монаршей руки подвергся чин коронования, где главная роль отводилась монарху, а не высшему духовному лицу, как было предписано традицией. Петр I, оформлявший «сценарий» коронации своей супруги по византийскому имперскому образцу

с внесением некоторых «европейских обрядностей», сам короновал Екатерину. В отличие от традиции Екатерина приняла в момент коронации приняла не от архиепископа Феодосия, как полагалось в «древние времена», императорскую мантию, и не Феодосий возложил на голову первой русской императрицы корону, а Петр.

Тема императорской власти вновь прозвучала во время церемонии коронации Анны Иоанновны 28 апреля 1730 года, где две «странности», нарушившие традиционный церковный обряд, подчеркивали претензию императрицы на главенствующую, а не подчиненную церкви, роль в государстве. После совершения чина коронования и прочтенной императрицей молитвы архиепископ Новгородский Феофан Прокопович и все присутствовавшие в церкви в благоговейном молчании «преклонили колена». Анна Иоанновна, вместо того, чтобы опуститься на колени, одна осталась стоять. Кроме того, для совершения обряда причастия Анна Иоанновна через Царские двери вошла «во святой алтарь», куда ранее не допускались женщины¹, а до середины XVII века допускались только особы священного сана. Она была введена «архиерейскою рукою» внутрь алтаря и «стоя пред Святою трапезою на златом ковре, приняла от первого Архиерея Святых Тайн, Тела и Крови Господни причастие по чину Царскому, *то есть как причащаются Священнослужители* (курсив мой. — Н. О.), и как прежде сего все миряне причащались, особ от Тела, и особ от Крове Христовы, и потом другие Архиереи поднес ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВУ Антидор², и вино. А Троецкаго Сергиева монастыря Архимандрит ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА уст и рук омовению послужил»³.

Елизавета Петровна, коронованная 25 апреля 1742 года, по той же самой причине нарушила традиционность обряда тем, что сама, (а не высшее духовное лицо архиепископ Новгородский Амвросий), водрузила на свою голову царскую корону⁴. Этим, она недвусмысленно

¹ Екатерина I причащались у Царских врат, также впоследствии причащались и супруги императоров — Мария Федоровна и Елизавета Алексеевна.

² «Антидор» — (греч. — местодарие) — части просфоры, из которой был вынут для совершения таинства причастия агнец. Эти части раздаются не успевшим причаститься верующим по окончании литургии вместо святых даров.

³ Описание коронации ея величества императрицы и самодержицы Всероссийской Анны Иоанновны, торжественно оправленной в царствующем граде Москве, 28 апреля 1730. [б.м.]. С. 39.

⁴ Обстоятельное описание торжественных порядков благополучнаго вшествия в царствующий град Москву и священнейшаго коронования... имп. Елисавет Петровны... еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 25 апреля 1742 года. [СПб., 1850]. С. 58.

заявила о том, что власть принадлежит ей — дочери великого Петра, и властью она обязана только себе самой. Кроме того, Елизавета во время всеобщей молитвы, так же как и Анна Иоанновна, не преклонила колен, а к причастию — вошла в алтарь. Е. В. Анисимов отмечает, что и Екатерина II во время коронации 22 сентября 1764 года в точности повторила действия Елизаветы, явно вкладывая в них тот же смысл, что и ее предшественница, взявшая власть при аналогичных обстоятельствах¹. К этому можно было бы добавить, что Екатерина тщательно изучала материалы предыдущих коронаций, и особенно документы, касающиеся обрядов миропомазания и причаствия Екатерины I, Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны.

Известно, какое значение придавал церемониальной жизни император Павел I. Но его отношение к ритуалу коронации отличалось чертами гипертрофии и болезненности, что уже современниками осознавалось как следствие чрезмерного давления на него Екатерины II, сказавшегося на всей его дальнейшей жизни. О том, какой смысл Павел вкладывал в церемонию коронации, свидетельствует избранная им для «великаторжественного» дня коронации дата 5 апреля — «день Святыя Пасхи». Новый император внес некоторые существенные изменения в коронационную службу, в целом сохранив традицию. Эти изменения изумляли его подданных. Во-первых, он короновался сам и собственноручно короновал свою супругу, возложив корону на себя, а затем на Марию Федоровну. Во-вторых, Павел сам вошел внутрь алтаря и сам как глава церкви «соизволил принять с престола Святыя Тайны тела и Крови Господней причастие...», проигнорировав митрополита.

XVIII век привнес в данную церемонию не только нарушавшие традицию «странности», символизировавшие власть государя, но и богатство, торжественность, театральность внешнего оформления. Благодаря не известным ранее зрелищным и музыкальным новациям, привнесенным в ритуал, утверждались социальная стабильность государства и почти неземное величие носителя абсолютной власти. Великолепие династических праздников должно было оказывать наиболее сильное воздействие на подданных, особенно в день коронации. Зрелищные эффекты, богатый декор, музыкальное

¹ Анисимов Е. В. Россия в середине XVIII века: Борьба за наследие Петра. М.: Мысль, 1986. С. 152.

оформление на протяжении века приносили в схему коронационных торжеств новые содержательные элементы.

Насколько нам известно, в допетровскую эпоху коронационные торжества не отличались какой-либо особой пышностью. Строгость и «благоговейная тишина» церковного обряда являлись тогда его необходимыми атрибутами. Собственное венчание Петра на царство прошло тихо и почти незаметно. Петр I, внося в коронацию Екатерины «европейские обрядности», ориентировался на прусский образец. Во многом по западному образцу делалось убранство Успенского собора. Из того же иноземного источника заимствовался порядок и зрелищность шествий императора, императрицы, их свиты, не случайно названных Петром I «маршем». Шествия-зрелищ, начиная от коронации Екатерины I и далее, приобретших благодаря стараниям Петра военизированный характер, являлись одной из значительных церемоний, входивших в коронационные торжества: шествия-въезды в Москву, в Успенский, Архангельский и Благовещенский соборы, Воскресенский монастырь на «поклонение родительским гробам». Шествия осуществлялись в строго церемониальном порядке. Во главе процессий шли: императорская гвардия, придворные служители низших чинов, церемонимейстеры, затем «депутации» от различных коллегий и канцелярий, иностранного и российского купечества, правительствующего Сената. Затем несли императорские регалии, шествовали придворные служители высших чинов, в центре — императрица или император под балдахинном, двор, знатное иностранное и российское купечество. Замыкали процессию военные. Необычность шествиям придавали выписывавшиеся из Европы кареты и костюмы; шествия от коронации к коронации становились все внушительнее и грандиознее, количество участников в церемониях увеличивалось. Так, например, в шествие Елизаветы Петровны в Успенский собор было включено 42 группы участников, а процессия Екатерины II состояла уже из 51-й. Особым образом украшалась церковь, Грановитая палата, улицы и площади Москвы. Успенский собор для церемонии коронации подготавливался как театральная сцена: строились помосты, галереи, действовали церемонимейстеры-распорядители, места распределялись по билетам.

Церемонии обеда и поздравлений монархам проходили в Грановитой палате. За столом соблюдалась строгая иерархия в расстановке «социальных сил» по степени знатности и богатству. Службу за

столом несли высшие придворные чины. Тосты провозглашались согласно церемониалу сначала «за здравие» их императорских величеств, всех членов императорского дома, членов Синода, всех верноподданных.

Церемония поздравлений осуществлялась в последующие дни после коронации. Екатерина I принимала поздравления один день, Анна Иоанновна и Елизавета Петровна — по три дня, Екатерина II — в течение четырех дней. Церемония начиналась с шествия в церемониальном порядке. Войдя в Грановитую палату, императрица (император) садилась на трон, и затем к ней вереницей по рангу шли ее подданные-«поздравители» для целования руки.

Отношение Павла I к акту собственной коронации и последующим церемониям носило несколько болезненный характер. Он «удлинил», например, в день коронации шествие в Успенский собор, заставив процессию дважды обогнуть колокольню Ивана Великого для того, чтобы подчеркнуть значительность события в глазах народа. Поздравления Павел и Мария Федоровна принимали в течение двух недель. Подданным, благодаря стараниям организаторов, приходилось подходить «к руке» не по одному разу. Таким образом, императорская чета старалась избавиться себя от страха остаться незамеченными в глазах народа и истории.

Церемониалы, начиная с инициативы Петра I, сохраняли на протяжении века жесткую структуру и отрабатывались самым тщательным образом. Время и место проведения церемоний, количество участников назначались коронационной комиссией. Соблюдалась строгая иерархия в расстановке «социальных сил» по степени знатности и богатства на всех участках церемониального действия. К концу века церемонии для императоров и императриц, особ императорского дома, придворных и огромного штата служителей, войск стали тяжелой, но привычной службой. Участие в церемонии требовало от придворных «отрежиссированной» слаженности и четкости действий. Все «роли» согласно церемониалу и придворному штату были расписаны и утверждены. Каждый участок церемониального действия был закреплен за наиболее знатной персоной. Общее руководство церемониальными торжествами осуществлялось «обер-маршалом» (верховным маршалом) и верховным церемонимейстером. Важная функция отводилась церемонимейстерам, обеспечивавшим четкость и слаженность выполнения церемониалов. Проведение коронационных ритуалов требовало от

ее участников особой физической выносливостью, навыков, воспитания, различных «умений», т. е. «правильного» поведения. Безусловно, требовало тренировки и длительное пребывание на ногах, и сидение за столом. Церемонии отработывались участниками как театральные спектакли репетиционным способом до изнеможения. 3 апреля (за два дня до коронации) состоялась репетиция церемонии коронования Павла I. Ф. Головкин отмечал, что эта была одна из наиболее «памятных» и «пикантных» в числе всех предыдущих, где ему приходилось участвовать. Он описывает вторую репетицию в Тронном зале с Марией Федоровной, которая (то ли по незнанию, то ли из рассчитанной скромности), поднялась на трон не по центральным, а по боковым ступенькам. На что Павел сказал ей строгим голосом: «Так не восходят на трон, сударыня, сойдите и поднимитесь снова по средним ступенькам»¹. В источниках упоминается о бесконечных репетициях, не позволявших придворным отлучаться из Кремля в течение всей Страстной недели, об утомительных переодеваниях, которые совершались в коридорах монастыря и в различных углах древних царских хором.

Коронация сулила подданным за верную службу, а нередко и помощь при восхождении на трон, «значительные награды и производства», являясь для многих способом улучшения собственной карьеры, приобретения титулов, регалий, богатства. Награждение избранных также являлось ритуалом, совершавшимся во время церемонии обеда. После благословения трапезы архиепископом, вручались золотые и серебряные медали, чины и должности. На организацию церемоний, порученную самым знатным и влиятельнейшим людям государства, «выбрасывались» из государственной казны огромные средства.

В церемониалы, не только коронаций, но и других династических праздников входили как обязательные церемонии, так и праздничные развлечения. Цель одних — репрезентировать силу и величие власти, блеск двора (церемониальный бал), других — приятный досуг, предлагавший возможность повеселиться, продемонстрировать себя, доставить удовольствие гостям (например, прогулки с музыкой по Неве или в садах, куртаги с концертами, неофициальные балы, маскарады, приемы в императорских дворцах и домах крупных вельмож).

¹ Головкин Ф. Г. Двор в царствование Павла I: Портреты и воспоминания и документы. СПб.: Сфинкс; 1912. С. 23.

Церемониальный бал — один из обязательных ритуалов, устраивался в соответствии с церемониалом в Грановитой палате в последний день приношения поздравлений императрице (императору), но иногда место проведения парадного бала могло меняться. Выход на бал совершался императрицей (императором) и двором в церемониальном порядке в виде шествия; по «сценарию» в центр бальной композиции вставлялся церемониальный ужин.

Характер «увеселений» в связи с церемониальными торжествами в разные царствования мог меняться в зависимости от ситуации (наличия или отсутствия в стране траура), установившихся традиций, а также личных вкусов и пристрастий монарха. Например, Петр I среди всех развлечений отдавал предпочтение катанию на лодках. День своего коронавания 25 июня 1723 года, после ритуальной церковной службы и обеда, он отпраздновал катанием на барках, несмотря на плохую погоду, гуляньями по саду в Летнем дворце императрицы. А 11 мая 1725 года Петр устроил в честь своей коронованной супруги праздник за городом, куда весь двор отправился по воде.

Анна Иоанновна отмечала свой приход к власти церемониальными балами и обедами в Летнем дворце и Грановитой палате (2, 3, 5 мая — балы, 4-го — обед). А в качестве развлечений ей — любительнице экзотических зрелищ 3 мая представили цирковой номер с персиянином, гуляющим по канату. В праздничный режим Елизаветы Петровны помимо церемониальных балов входили бесчисленные маскарады. Екатерина II в течение восьми коронационных дней (на которые отменили траур) утверждала свою власть через жесткое следование ритуалу. В отличие от Елизаветы она весь последующий месяц после коронационных церемоний, продолжая ряд традиционных ритуалов, провела в посещении святых мест и церквей.

Месяц коронационных торжеств в честь Павла I был заполнен различного рода церемониями и развлечениями. Документы сообщают о немалом количестве церемониальных и нецеремониальных балов. Вместе с тем, Павел, облачившись в далматик, совершал в церемониальном порядке с торжественными выходами и шествиями многочисленные поездки в окрестности Москвы, посещая монастыри и церкви, присутствуя на службах, тем самым, на наш взгляд, демонстрируя свое пристрастие к православным традициям, и давая понять подданным, что он русский царь.

Обязательным атрибутом коронационных торжеств, как первого, так и последующих дней, были фейерверки и иллюминация — развлечение хорошо известное в России предшествующего столетия, но технически модернизированное, благодаря контактам с Европой.

Традиционно коронационные торжества предполагали праздники для народа. По церемониалу в день коронации перед дворцом на площади на специально выстроенном помосте выставлялся жареный бык, начиненный «разных родов птицею». По обе стороны от него стояли два фонтана, бившие красным и белым вином. Впервые подобное угощение, символизировавшее радость народа по поводу прихода нового монарха, было представлено в коронацию Екатерины I. В дальнейшем, этот ритуал, заимствованный «через голштинцев», стал традиционным; он устраивался не только в первый, но и в последний день. Так было в коронацию Анны Иоанновны. Елизавета Петровна выставила двух жареных быков и вино 26 апреля 1742 года, и четырех жареных быков и вино 28 апреля.

Екатерина Вторая, понимая, какое важное стратегическое значение имеют коронационные торжества для народа, устроила для него 28 сентября 1762 года грандиозный праздник на Красной площади. По городу разъезжали экипажи с медом, пивом, хлебами и служили источником народного угощения. Были поставлены столы с закусками, в том числе и для нищих; раздавались деньги. «...Отправлены были приготовленные к народному удовольствию на разные в городе улицы, на великолепно сделанных изрядною разною работою и позолотою украшенных амвонах, быки жареные со многочисленною живностию и хлебами, за которыми в бочках, позолоченным по местам и посеребренных, пиво и мед, на изрядно сделанных же и украшенных роспусках, в народ отправлены были. А между тем, на многих в городе открытых местах, для нищих представлены были столы со многою пищею, за которыми в пристойном порядке не токмо они кормлены были, но деньги им жалованы»¹.

Среди грандиозных праздников, устроенных Екатериной II для народа в рамках коронационных торжеств необходимо назвать маскарад «Торжествующая Минерва», устроенный в Москве

¹ Описание вшествия в Москву и коронавания Государыни Императрицы Екатерины II. СПб., 1854. С. 148.

в 1763 году (30 января, 1, 2, февраля). По улицам, как следует из описания, «большой Немецкой, по обеим басманным, по Мясницкой и Покровке от 10 часов утра за полдни, будет ездить большой Маскарада, названной *Торжествующая Минерва*, в котором изъясниться *гнузность пороков и слава добродетели* Приготовлено было празднество «подобное Римским». «Там на высокой колеснице изобразался Парнас, Аполлон, Музы. Тут восседал Марс с Героями в полных доспехах. Здесь видели Палладу или Минерву с Шлемом на челе, с Эгидою, копьем; у ног ея Сова с Математическими инструментами»¹. В создании текстов хоров и песен принимал участие А. П. Сумароков, сценария — «первый придворный актер» Ф. Г. Волков, автор музыки — неизвестен. Маскарад продолжался неделю. В нем принимало участие огромное количество людей: «Колесниц считалось до двухсот пятидесяти; некоторые из них везены были двенадцатью, другия двадцатью четырью волами; действующих лиц находилось до четырех тысяч человек... Повсюду гремела музыка роговая, духовая, струнная, и песни, хоры заключали в себе нравоучения»². Екатерина II порадовала народ двумя быками и вином 23 сентября 1762 года, и целым разездом с жареными быками по улицам Москвы 28 сентября.

Народ по-разному относился к приходу нового царя или царицы, но всегда осознавал, насколько важна для дальнейшей его собственной судьбы и судьбы России новая власть. Например, восхождение на престол Павла воспринималось его подданными (во всяком случае, аристократической и дворянской средой) как чудовищное непоправимое зло. Чувством страха и ужаса в день коронации «объят был каждый». Традиция народных празднеств каждый раз при новом короновании закреплялась в соответствующих церемониалах. Так, в «Деле о коронации» Александра I в одном из документов выясняется, какими «веселостями народными», угодными государю, должно быть ознаменовано «высоко-торжественное празднество». В связи с этим приводятся сведения по данному вопросу, извлекаемые из церемониалов коронаций предшественников. Указывается на то, что Екатерина Алексеевна выставляла быков, «пуцала» фонтаны, раздавала жетоны

¹ РГИА. Ф. 473. Оп. 3. Д. 26. Описание маскарада, бывшего в Москве после коронации Императрицы Екатерины II в сентября 1762 года». Л. 2.

² Там же. Л. 2 об. — 3.

и жгла фейерверк, а ее сын устраивал «народные столы и «кидал жетоны»¹.

В заключение в результате сделанных аналитических наблюдений подчеркнем то, что церемония коронации на протяжении века отражала постоянное стремление монархов к утверждению собственной власти. Власть утверждалась неколебимостью исполнения церемониала, и вторжением в церемониал. Не случайно коронационные церемониалы, начиная с инициативы Петра I и сохраняя на протяжении века жесткую структуру, отрабатывались самым тщательным образом. Но и через «вторжения» в церемониал русские императоры и императрицы также желали войти в сознание народа во всем величии и великолепии своей божественной власти. Несколько потеснив церковь в обряде коронования, решительно вторгаясь на ее территорию, российские монархи, как будто бы, соревновались в том, чей трон сильнее и чья корона будет сиять в «темной» России ярче. В процессе эволюции церемонии коронации наблюдается тенденция к более роскошному, богато декорированному внешнему оформлению, увеличению количества дней, отводимых на проведение церемоний (и соответственно, включения в коронационный процесс значительных «объемов» народных масс), «укрупнению» щедрот и милостей, изливавшихся в день коронации на слуг.

Отметим также и особое значение в истории коронаций власти традиции. Коронации, сохранившие теснейшую связь с обрядом венчания на царство русских царей и закрепившие ритуальность византийского имперского образца, проводились в древнейшей русской столице. Двор переезжал в Москву, торжественный въезд в которую обставлялся особенно пышно. Шествия в Успенский собор, поклонение «родительским гробам» в Архангельском и Благовещенском соборах, обеды в Грановитой палате, «милости» подданным — все так, как когда-то по «чину царскому», но и во множестве содержательных деталей — по европейскому образцу, привнесенному Петром. Европейское закрепилось в отдельных ритуалах (шествиях, «угощениях» для народа, церемониальных балах, маскарадах и др.) и зрелищных новациях (декоре помещений, костюмах, разного рода церемониальном реквизите).

¹ См.: РГИА. Ф. 473. Оп. 1. Д. 166. Дело о короновании Государя Императора Александра Павловича в Москве. 1801. Л. 7-7об.

ЛИТЕРАТУРА

Основная:

1. Анисимов Е. В. Время петровских реформ. Л.: Лениздат, 1989.
2. Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 11–111.
3. Успенский Б. А. Царь и патриарх. Харизма власти в России: Византийская модель и ее русское переосмысление. М.: Издательство МГУ, 1985.

Дополнительная:

1. Анисимов Е. В. Россия в середине XVIII века: Борьба за наследие Петра. М.: Мысль, 1986.
2. Живов В. М. Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 24–83.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Династические торжества и их структура.
2. Церемония коронации как символ власти: ритуал, зрелища, развлечения.
3. Царь и народ. О специфике народных празднеств в структуре ритуала.

ЛЕКЦИЯ 2

«МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАНЕГИРИКИ» В СТРУКТУРЕ ПРИДВОРНЫХ ЦЕРЕМОНИАЛОВ

Музыкальное оформление церемоний и ритуалов в истории придворной культуры в России XVIII века не являлась ранее предметом специального анализа. Какая музыка озвучивала коронационные и прочие шествия, что играли, и пели во время церемоний праздничного обеда, каковы роль и функции музыки в общей композиции церемонии? Как уживались в рамках коронационных торжеств европейская и русская музыкальные традиции? Время звучания и место «озвучивания», имена создателей и исполнителей «музыкальных панегириков» — ответы на эти и другие вопросы составляют содержание данной лекции.

Как правило, церемониалы, различного рода описания церемоний и архивные документы почти не содержат каких-либо сведений о музыке. Поэтому реконструкция «музыкального фона» придворных церемоний осуществлялась в процессе поиска различных источников, среди которых особое место занимают нотные материалы. Благодаря анализу комплекса источников в результате удается «вписать» в определенные церемониалы соответствующую им музыку: «колокольную» и «сигнальную», «музыку шествий», «столовую» и «театральную» музыку. Также можно выделить такие параметры церемониальной музыки как церковная и светская, а в рамках светской музыки — жанры: опера-серия, комическая опера, балет, кантата, бальные танцы. В каждой их этих областей и жанров работали композиторы, создавая музыку к тому или иному торжественному «случаю», к конкретной церемонии или празднику при дворе.

Особое место в музыкальном оформлении церемоний двора отводилось жанрам с панегирическими текстами: кантатам, театрализованным прологам, кантам и песням. *Панегирическая традиция как форма официального музыкального искусства русского двора*

XVIII века сформировалась в рамках церемониальных торжеств. В процессе исследования «музыкальных панегириков», создававшихся «на случай», необходимо выявить их роль и функции в структуре церемониалов, их жанровую природу, стилистические особенности, представить анализ процесса «вхождения» европейской церемониальной музыки в российский придворный быт, коснуться проблемы восприятия церемониальной музыки в придворной, городской, и шире, народной среде.

Итак, кратко рассмотрим роль колокольной и «сигнальной» музыки в рамках церемонии коронации¹. Поскольку Петр I придал церемонии государственный, и потому военизированный «на немецкий манер» характер, в ритуале участвовало немалое количество военных полков, символизировавших силу и мощь империи. Колокольный звон, сливаясь с пушечной пальбой и «беглым огнем», и «сигнальная» музыка (звучание труб и литавр) всех полков расположенных на дворцовой площади, создавали особый торжественный настрой и выполняли очень важную дифференцирующую и коммуникативную функции. Эта «музыка» отчленяла самые важные этапы церковного ритуала, завершая обряды коронации, миропомазания и причащения, аккомпанируя выходу императрицы или императора из Успенского собора. Кроме того, пушечная пальба и «сигнальная музыка» использовались в качестве «команд», сообщавших как участникам, так и зрителям о начале или завершении «актов» церемонии. Отмечу, например, дифференцирующие функции пушечных и ружейных залпов при въездах будущих императоров и императриц на коронацию в Москву, в процессе церемонии объявления о дне коронации, специально разработанной Петром I по прусскому образцу, роль «сигнальной» музыки как «повестки» или «приглашения» придворных на ассамблею, маскарад, торжество и пр.

Власть уже с петровских времен ценила панегирическое искусство, где особое место занимали *канты*. Как известно, они изначально создавались для триумфальных шествий и встреч монарха, торжественных церемоний при царском дворе в честь военных побед и Петра I, а также прославляли членов императорской семьи. При дворе Анны Иоанновны (в отличие от петровского и последующих

¹ О колокольных звонах и «сигнальной» музыке в Петербурге см.: Чудинова И. А. Пение, звоны, ритуал. СПб., 1994.

царствований Елизаветы Петровны и Екатерины II) кант не пользовался особой популярностью. Тем не менее, некоторые образцы от аннинской эпохи, связанные с именем В. А. Тредиаковского, сохранились. Эти опусы заслуживают внимания как первые опубликованные «музыкальные панегирики», сделанные в виде подарков (подносных экземпляров) Анне Иоанновне в связи с коронацией.

Рассмотрим некоторые факты социальной биографии Тредиаковского, проливающие свет на способ функционирования в придворной среде панегирических кантов в виде первых печатных изданий.

Василий Кириллович Тредиаковский (1703–1769) в истории русской культуры XVIII века занимает особое место¹. Он — не только выдающийся ученый, писатель, поэт, но и композитор. Тредиаковский создавал духовные сочинения — партесные концерты, псалмы, владел практикой сочинения песен «на голос», подбирая по традиции мелодии для своих поэтических «опусов» или сочиняя стихи на уже готовые напевы². Так, до отъезда за границу, в 1725 году будучи учеником Славяно-греко-латинской академии он написал песенку «Весна катит, зиму валит «на голос» народной немецкой песни «Kraut und Rüben»³. В дальнейшем он продолжал осваивать практику сочинения песен «на голос», используя темы немецкой Lied и французской chanson.

Литературная карьера Тредиаковского, моделью которой стала близкая к русским социальным реалиям традиция немецких дворов, исследуется в работах целого ряда авторов⁴. Но Тредиаковский представляет интерес и как личность, музыкальный талант которо-

¹ Тредиаковский Василий Кириллович (22 февраля 1703, Астрахань — 6 августа 1768, Санкт-Петербург), писатель, поэт, переводчик, композитор (автор кантов, псалмов, партесных концертов). Член Академии наук.

² См. об этом подробнее: *Герасимова-Персидская Н. А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983; *Сохраненкова М. В. К.* Тредиаковский как композитор // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. 1986. Л.: Наука, 1987. С. 210–221.

³ Эта популярная песенка переписывалась из одного кантового нотного сборника в другой. Но, несмотря на традиционную для кантовой традиции запись «Весны» на трех нотных строчках, тип изложения этой песни никак не соответствует кантовому трехголосию с характерными октавными и квинтовыми удвоениями, унисонами, тотальной терцово-секстовостью в верхних голосах. Песенка Тредиаковского — образец аккордового типа фактуры в духе клавирных немецких сольных песен. Таким образом, ее автор использовал не только мелодию немецкой песни, но и способ ее гармонического оформления. Очевидно, что стихотворный текст Тредиаковский писал на популярный в народе «голос».

⁴ См., например: *Живов В. М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление. С. 24–83.

го проявился в достижении им вполне определенных целей — стать замеченным при дворе и добиться успеха в научном, литературном и жизненном пространстве. На этом пути заметную роль сыграли созданные им в виде «подносных» сочинений музыкальные панегирики в честь императрицы Анны Иоанновны: «Песнь сочинена в Гамбурге к торжественному празднованию Коронации ея величества государыни императрицы Анны Иоанновны самодержицы всероссийския, бывшему тамо Августа 10 / по новому исчислению / 1730» и приписываемая Тредиаковскому «Приветственная песнь на возвращение императрицы Анны Иоанновны из Москвы в С.-Петербург» 15 января 1832 года¹.

В связи с этим не случайно Тредиаковский, еще находясь в Гамбурге, написал «Песнь» к торжественному празднованию коронации Анны Иоанновны, устроенному по этому случаю русским послом И. Ф. Беттингером 11 августа 1730 года. А вернувшись из Гамбурга в сентябре 1730 года и претендуя на новую для России роль придворного поэта, он стремится развить панегирический жанр. Сразу по приезде «Песнь» была издана Академией наук в Петербурге в виде роскошно оформленного подносного листа с нотным текстом (это первое нотное издание в России)² и достаточно быстро распространилась в придворной среде. Так, 18 января 1731 года в письме к И. Д. Шумахеру³ Тредиаковский сообщал о том, что многие придворные просят у него «Песнь», а в письме от 27 января к нему же умолял прислать «несколько страниц» своего «опуса»⁴. Вместе с тем, популярность «Песни» доставила Тредиаковскому и немало хлопот, причиной которых стало включенное им в текст слово «императрикс» вместо привычного «императрица». Ему пришлось даже объясняться по этому поводу с Тайной канцелярией. Тредиаковский писал ее начальнику А. И. Ушакову о том, что слово «императрикс» «есть самое подлинное латинское», от которого происходит наша

¹ См.: Вольман В. Л. Русские печатные ноты XVIII века. М.: Музгиз, 1957. С. 28–30, 208.

² Этот редкий экземпляр хранится в ОННИМЗ РНБ. См. также: Дом Романовых 400 лет. Нотные издания из собрания Российской национальной библиотеки. Т. II / Автор и куратор проекта И. Ф. Безуглова; сост. Т. Ф. Музычук. СПб.: Президентская библиотека, Российская национальная библиотека, 2013. С. 57.

³ Шумахер (Schumacher) Иоганн Даниэль (Иван Данилович) (1690–1761), немецкий и российский ученый, секретарь медицинской канцелярии, директор Петербургской библиотеки Академии наук.

⁴ Тредиаковский В. К. [Письма] / Публ. А. Б. Шишкина // Письма русских писателей XVIII века / Отв. ред. Г. П. Макагоненко. Л.: Наука, 1980. С. 44.

«императрица», и что употребил он его потому, что «мера стиха», и вообще «стихотворная наука» того требовала¹.

В связи с церемонией торжественного въезда императрицы Анны Иоанновны из Москвы в Петербург была создана, как уже упоминалось, приписываемая Тредиаковскому «Приветственная песнь на возвращение Анны Иоанновны в Петербург». Восстановленная Вольманом по гравировальным доскам, она представляет собой нотную часть подносного листа императрице (аналогично «коронационному») в виде двух нотных строк с началом следующего текста: «Вожделенна грядеши! С тобой веселье и всю нашу радость / Столь преславно ведеши / Едина сущи россиян всех сладость». Свидетельством того, что этот подносной экземпляр в связи с церемонией въезда императрицы в Петербург предполагалось опубликовать является распоряжение Шумахера от 14 января 1732 года. «Вновь учиненную песнь приветственную о вхождении ея Имп. Величества в Санктпетербурх в российской типографии напечатать»².

В музыкальных панегириках Тредиаковский, в соответствии с жанром, восхваляет разнообразные добродетели императрицы. Приведу четвертую строфу «коронационной» песни:

Речныя в берегах станут своих токи,
Выбегут все мерзки пороки;
ПРАВДА, БЛАГОЧЕСТИЕ АННУ окружают!
ЛЮБОВЬ к подданным, СУД и МИЛОСТЬ
Из всех сердец гонят УНЫЛОСТЬ;
Тем АННУ прославляют!

Стилевые особенности «коронационной» песни полностью соответствуют традиции панегирических кантов петровской эпохи. Песня двухголосна: голоса распределены каждый на одном нотном стане — один в скрипичном ключе, другой — в басовом. Имеется обозначение размера (четыре четверти) и деление на такты. Ниже нотного текста размещены слова песни, расположенные в четыре столбца, по две строфы в каждом.

¹ См. подробный комментарий по этому поводу Н. Алексеевой: *Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. В 2 т. / Изд. подготовлено Н. Ю. Алексеевой. Т. 2. СПб.: Наука, 2009. С. 620–622.*

² *Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. С. 29. К сожалению, печатный экземпляр так и не был обнаружен.*

Торжественный стиль в музыке определен характерным для кантовой традиции голосоведением — движением параллельными квинтами и октавами, в мелодии — «фанфарными» ходами на восходящую кварту и нисходящую квинту, тональным соотношением C-dur—G-dur. «Пустоты» параллельных квинт и октав, «удаленность» звучащего в очень высоком регистре верхнего голоса от развитой линии баса создает ощущение пространства.

Как и каким образом могло состояться знакомство императрицы с музыкально-панегирическими «опусами» Тредиаковского? Для каких целей предназначались подносные листы с нотным текстом? Для чтения или для пения? И если они пелись, то кем? На эти сложные вопросы не всегда можно найти ответы, но предпринять подобную попытку необходимо.

«Коронационная» песнь представляет собой подносной лист, на котором под заголовком помещены две строки нотного текста, расположенные параллельно. Текст выписан каллиграфическим почерком¹. Как указывает Вольман, нотный текст награвирован на меди, словесный — наборный². «Коронационная» песнь, также как и «приветственная» песнь, печатались в небольшом количестве на атласе, на французской бумаге³ и выполняли функцию неких памятных подарков для избранного круга лиц, реликвий, запечатлевших торжественные события, и связанных с именем императрицы.

Безусловно, подносные листы с нотным текстом являлись модными европейскими новинками и знаменовали собой начало дальнейшей практики музыкальных подношений императорскому дому. На протяжении XVIII—XIX веков одни нотные рукописи или издания «вещи», являвшиеся образцами художественного, каллиграфического мастерства, пройдя сложный акт передачи дарения, украшали императорские библиотеки и не предназначались для исполнения. Другие, являясь подарком, были рассчитаны на исполнение и становились необходимым атрибутом аристократического досуга. Третьи, оказывались в руках капельмейстеров, постановщиков, оркестрантов

¹ Аналогичным образом выглядит и подносной лист с нотным текстом под названием «Aria o Menuet», отпечатанный к годовщине коронации Анны Иоанновны (28 апреля 1834 года) от лица графа К. Э. Бирона.

² Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. С. 26.

³ В распоряжении Шумахера по поводу публикации «приветственной» песни дано указание напечатать: «на атласе — 4, да на французской бумаге — 50, да на ординарной бумаге — 200, итого — 254» (Цит. по: Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. С. 29).

и, пройдя не одну авторскую правку композитора или исполнителя, проживали активную жизнь в музыкально-театральной практике. Подобные дары представляли собой не просто акт передачи неких ценных предметов, но вполне определенный ритуал, для каждой из сторон имевший свою мотивацию. Так, для дарителя, каковым нередко оказывалось частное лицо, получение права на посвящение и дар императрице (или императору) музыкального произведения, как правило, было связано со стремлением обратить на себя высочайшее внимание, получить за свой дар ответный подарок и таким образом повысить свой социальный статус и упрочить материальное положение. Ответный же шаг императора и членов царской семьи сопровождался ритуалом оценки дара, его художественных или иных достоинств, его социального престижа.

В эпоху Тредиаковского подобная практика только начиналась, и он был первым, кто стал ее не только осваивать, но и активно внедрять в жизнь. Его подносные листы, на мой взгляд, являлись подарками «на память», не предназначенными для исполнения. В целях саморекламы, имея в виду собственный престиж, Тредиаковский усиленно распространял «коронационную песнь», что являлось европейским новшеством не только для дарителя, но и для одариваемых. В. М. Живов, в связи с предпринятой Тредиаковским акцией дарения изданного в Академии наук в 1732 году «Панегирика»¹, приводит любопытные сведения о реакции графа С. А. Салтыкова на присланный ему подарок. Граф, получив подарок, был явно в некотором замешательстве и совершенно не знал, как ему в этой ситуации нужно поступить. Ответив Тредиаковскому на «подарок» благодарственной запиской, в письме к сыну Салтыков вопрошает: «Когда он, Тредиаковский, такие ж книжки подавал тамошним кавалерам, то дарили-ль его чем, или нет, и буде дарили, то что надлежит — и ты его подари что надобно...»².

«Коронационная песнь», безусловно, как некий подарок была императрице поднесена, но не самим, малоизвестным в России автором, а каким-либо лицом из придворного круга, возможно, по-

¹ [Тредиаковский В. К.]. Панегирик, или Слово похвальное всемилостивейшей Государыне Императрице Самодержице Всероссийской Анне Иоанновне чрез всеподданнейшего Ея Величества раба Василья Тредиаковского в день Тезоименитства Ея поднесенное февраля 3 день 1732 года. СПб: Академия наук, 1732.

² Цит. по: Живов В. М. Первые русские литературные биографии как социальное явление. С. 31.

кровителем Третьяковского князем А. Б. Куракиным¹. Кроме того, первое личное общение поэта с императрицей состоялось только лишь в 1732 году по ее приезде в Петербург. В связи с этим предполагалось издать и «Приветственную песнь», обнаруженную Вольманом. Тогда же по заказу императрицы был написан и издан упоминавшийся «Панегирик», куда вошли «Стихи всемилостивейшей государыне императрице самодержице всероссийской Анне Иоанновне по слову похвальном»; «Эпиграмма, произнесенная пред ея императорским величеством, когда впервые сподобился я быть допущен до священнейшей ея императорского величества руки»; «Стихи ее высочеству государыне царевне и великой княжне Екатерине Иоанновне, герцогине Маклембург-Шверингской, для благополучного ее прибытия в Санкт-Петербург, сочиненные и ее высочеству поднесенные», а также «Речь поздравительная Ея Императорскому Величеству по благополучному Ея прибытию в Санктпетербург». По убеждению Е. М. Матвеева «Слово похвальное» не произносилось в присутствии императрицы автором, за исключением вошедшей в книгу «Речи поздравительной», а было императрице поднесено. Информация об этом, как утверждает Матвеев, содержится в самом тексте речи. «Хотя ВСЕМИЛОСТИВЕЙШАЯ ГОСУДАРЫНЯ ИМПЕРАТРИЦА и токмо произношу [курсив наш. — Е. М.] теперь пред вами слово; но без сомнения всех горячая желания и радости полная сердца приношу ВЕЛИЧЕСТВУ»². Но, возможно, произносилась Третьяковским, по его же собственным словам, «Эпиграмма» во время аудиенции у императрицы, которой он удостоился в январе — начале февраля 1732 года. О факте аудиенции и чтении эпиграммы перед императрицей свидетельствует ее заголовок: «Эпиграмма, произнесенная пред ея Императорским Величеством, когда впервые сподобился я быть допущен до святейшей ея Императорского величества руки».

Е. А. Погосян утверждает, что «коронационная» песнь исполнялась в Гамбурге во время торжеств в честь Анны Иоанновны.

¹ Куракин Александр Борисович (31 июля (10 августа) 1697 — 2 (13) октября 1749), князь, дипломат, действительный тайный советник, обер-штаб-лейб-камергер, сенатор.

² Цит. по: Матвеев Е. М. Русская ораторская проза середины XVIII века (Панегирик в светской и духовной литературе). Дис. на соиск. ученой степени кандидата филологических наук. СПб., 2007. С. 106.

<http://library.cie.ru/file.php/75821702d3f28952b5561ac9150a48b9.pdf?load=true> (дата обращения 11.10.2014).

«Песнь, сочинена в Гамбурге» стоит несколько особняком. Она не была пропета перед императрицей. Однако она была исполнена во время официального торжества, данного официальным же лицом — русским посланником в Гамбурге (нужно иметь в виду, что целый ряд дипломатических жестов подразумевает, что посланник «представляет» монарха за пределами империи)¹. Сведений о том, что она исполнялась на гамбургском торжестве мною не обнаружено. Известно, что «великаторжественный день» отметили «Прологом» и оперой «Margaretha, Königin in Castilien» («Маргарита, королева Кастилии») Г. Ф. Телемана на либретто И. Г. Хамена, праздничным ужином, балом, фейерверком². На подобные церемонии по регламенту допускалась только придворная элита, поэтому имя Тредиаковского отсутствовало в списке приглашенных³. В чем исполнении и на каком языке могла прозвучать «Песнь» Тредиаковского в Гамбурге? На этот вопрос ответить сложно. Но в России «коронационная песнь» уже после ее публикации распространилась в городской среде и, без сомнения, исполнялась в приватной обстановке⁴.

Пел ли что-либо из своих сочинений Тредиаковский в присутствии императрицы и для императрицы? Он, получивший музыкальное образование в церковной среде, безусловно, обладал певческим голосом. И как музыкально-одаренная личность исполнял в различных частных кругах свои «псалмы» и «канти». Известен эпизод, повествующий о вечере, состоявшемся в монастырской слободе Александро-Невского монастыря, где в присутствии архимандрита Петра Смелича и всех членов Синода Тредиаковский

¹ *Погосян Е. А.* Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. <http://www.ruthenia.ru/document/534616.html> (дата обращения: 11.09.2013).

² *Heithus C. V. K.* Trediakovskij und Gamburg // Die Welt der Slaven: Halbjahresschrift für Slavistik. Jg. 23, 2 (N. F. 2). Verlag Otto Sagner. München, 1978. S. 310.

³ *Ibid.* Тот же автор высказывает предположение о состоявшихся здесь же в Гамбурге контактах Тредиаковского с Телеманом, занимавшим должность музык-директора и писавшим произведения «на случай». Среди них были и «русские» пьесы, выполненные композитором ранее по заказу Беттингера: серенада на празднование мира России со Швецией (1721), неизвестный нам опус в связи с бракосочетанием дочери Петра I принцессы Анны Петровны с герцогом Голштейн-Готторпским (1725) (*Ibid.* S. 311).

⁴ На это указывает Н. Финдейзен, обращая внимание на трехголосную версию канта для дисканта, тенора и баса в рукописном собрании «Псалмы душеполезные» из собрания Буслаява (ОР РНБ. Ф. 550. QXIV. 141. Л. 223). См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. В 2 томах. М.; Л.: Госмузиздат, 1929. Т. 2: С начала до конца XVIII века. Примечание 4.

пропел некую псалму собственного сочинения, вызвавшую неудовольствие присутствующих¹. Можно со ссылкой на Тредиаковско-го предполагать, что он спел перед императрицей песню на «Новый 1733 год», сочиненную им «на голос». «Таковые строфы, песнию от меня названные, сочинил я поздравительные новым годом, на голос положенные и петые пред ея императорским величеством Анной Иоанновной, самодержицею всероссийскою, всемилостивейшею нашею государынею в самый первый день 1733 года, которые начинаются «Новый год начинаем, Радость всем обещаем»².

Вообще о певческой практике исполнения Тредиаковским при дворе собственных панегириков, как и вообще о какой-либо иной практике музыкального исполнения его панегирических текстов, нужно говорить с большой осторожностью, имея в виду, сложившуюся в России к 1730-м годам традицию исполнения кантов³.

Нотные тексты в «коронационной» и «приветственной» песнях представляют собой с точки зрения стилистики типичные образцы панегирической кантовой традиции, сложившейся в эпоху Петра I и активно функционировавшей в последующие царствования императриц Елизаветы Петровны и Екатерины II. Как известно, панегирический кант — это не сольный жанр, а хоровой, ансамблевый, основанный на многоголосной (трехголосной) фактуре. Эти канты создавались для триумфальных шествий и встреч монархов, торжественных церемоний в честь военных побед, прославляли членов императорской семьи, исполняясь под открытым небом (чаще всего, у специально строившихся триумфальных ворот) при огромном стечении народа, чередуясь с пушечной и ружейной пальбой, под возгласы труб и литавр. Они озвучивали церемонии обедов в дни династических торжеств. Преимущественно сочинялись и исполнялись духовенством и учениками Славяно-греко-латинской академии (как правило, хор около сорока человек). Плакатность и рельефность

¹ Успенский Б. А., Шишкин А. Б. Тредиаковский и ясенисты // Символ. 1990. № 23. С. 156.

² Тредиаковский В. К. Сочинения. Переводы как стихами, так и прозою. В 2 т. / Изд. подготовлено Н. Ю. Алексеевой. Т. 2. СПб.: Наука, 2009. С. 379. http://inwerden.de/pdf/trediakovskiy_sochineniya_i_perevody_2009_text.pdf (дата обращения: 11.10.2014).

³ Подобные утверждения встречаются в разных трудах, например, в упоминавшейся работе Е.А. Погосян. Живов также высказывает предположение о том, что стихотворные тексты, вошедшие в «Панегирик» 1732 года «были предназначены не для чтения, а для пения» (Живов В. М. Первые русские литературные биографии как социальное явление. С. 69. Примечание 8).

мелодического рисунка, ритмическая регулярность по принципу слог-звук в рамках четырехдольного метра, маршевость создают торжественно-гимнический характер музыки «коронационного» и «приветственного» кантов Тредиаковского. И в сфере музыкальной стилистики панегирических кантов Тредиаковский шел путем уже проложенным ранее его безымянными коллегами, сохраняя характерные признаки духовной псалмы и славильных петровских виватов. Так что, создавая музыкальные панегирики как знаковые подарки-вещи европейского толка Тредиаковский как музыкант-практик продолжал следовать российской традиции.

Панегирик в немецком стиле. В отличие от панегириков Тредиаковского, музыкальная стилистика которых соответствует сложившейся ранее кантовой традиции, императрице Анне Иоанновне была поднесена еще одна «коронационная песнь» панегирического толка под названием «Aria o Menuet» («Ария или Менуэт»), выполненная композитором (имя установить не удалось) в немецком стиле — сольной песни с basso continuo. Этот подносной лист, сделанный от лица К. Э. Бирона, выглядит при русском дворе как модная новинка, как знак европейской светской культуры, как образец новой музыкальной стилистики. В результате сделанных аналитических наблюдений становится очевидной связь «Арии» с сольной песней северо-немецкой традиции. Подобные «клавирные» песни, предназначавшиеся как для пения, так и для игры, были широко распространены в домашнем немецком быту. В качестве одного из объектов для сравнительного анализа был избран популярный в первой трети XVIII века сборник Сперонтеса «Singende Muse an der Pleisse» («Поющая муза на берегу Плейссе»), отразивший целое направление в истории немецкой песни.

Не до конца проясненным остался вопрос об авторстве этой арии. Стихотворный текст на подносном листе представлен в двух вариантах и соответственно двумя неизвестными нам авторами: он напечатан параллельными столбцами, где каждой немецкой строфе соответствует русская. Подобная практика печатания параллельного русского перевода тогда существовала в России. Как пишет Й. Клейн, она имела эстетический смысл, представляя собой некий вариант состязаний автора оригинала и переводчика¹. Итак, рядом

¹ Клейн Й. Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом контексте // XVIII век: Сборник 19 / Отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб.: Наука, 1995. С. 17.

с немецким панегириком императрице предлагался его русский эквивалент.

Панегирические оды императрице Анне и ее приближенным писали немецкие профессора Г. Ф. Юнкер и Я. Штелин, (это входило в их обязанности), а переводил их все тот же Тредиаковский. Скорее всего, какие-то из этих имен, на наш взгляд, скрыты за подписью малолетнего Бирона. Обратим внимание на то, что в июле того же 1734 года Тредиаковский напечатал «Оду торжественную о здаче города Гданска», а перевел ее на немецкий Юнкер. Одной из косвенных «улик» причастности Тредиаковского к русскому переводу «Арии» можно считать, характерную и для «Оды», и для «Арии» форму силлабического стиха (девятисложник), перекрестные рифмы.

Об авторе музыки можно сказать только то, что им был все-таки профессиональный сочинитель. Может быть, кто-то из группы «музыкантов иноземцев старых», обслуживавших двор императрицы (возможно, И. Хюбнер). Но, не исключено, что менуэт кем-то из тех же музыкантов был попросту «подобран» к написанной хвалебной оде.

О проблеме соотношения панегирического текста с танцевальным жанром (в данном случае — менуэт) можно сказать следующее: подобный тип соотношения вполне соответствовал песенной традиции того времени, когда различные по содержанию стихотворения «накладывались» на танцевальные мелодии. Так, например, менуэты и полонезы из сборника Сперонтеса, предназначенные для любительского музицирования, нередко подбирались составителем к духовным или философско-медитативным стихам.

Подобранная мелодия «в немецком стиле» к стихотворному тексту «бириновской» арии была, без сомнения, популярна (менуэт как церемониальный танец активно входил в придворный быт). Она была привычна и служила неким фоном для многострофного хвалебного текста, прославлявшего «монархиню самодержавну». Он то и призван был доставить удовольствие императрице.

Еще одним популярным панегирическим жанром, тесно связанным с церемониалом, был полонез.

«Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского. Полонез Козловского на стихи Державина «Гром победы раздавайся» написан к празднику в связи с победой над Измаилом 28 апреля 1791 года, устроенному князем Г. А. Потемкиным в честь Екатерины II. Впервые прозвучав в резиденции Потемкина в Таврическом

дворце, полонез стал популярным и исполнялся на многих официальных торжествах. Как носитель идеи государственности «Гром победы раздавайся» приобрел статус национального (не государственного) гимна.

Потемкинские празднества не раз выступали в качестве носителей идеи государственности. Обратим внимание, например, на легендарный миф о «потемкинских деревнях». Роскошные и расточительные торжества, фейерверки, иллюминации, устраиваемые Потемкиным для Екатерины, производили неизгладимое впечатление не только на иностранцев, но и на российских подданных. Но за блестящими, разнообразными потемкинскими феериями нередко скрывались достаточно серьезные идеи государственного масштаба. А. М. Панченко, исследуя характер празднеств, устроенных Потемкиным в связи с путешествием Екатерины в Новороссию и Крым, акцентирует внимание на «сквозных мотивах» сюжетов, представленных как по волшебству перед глазами императрицы и ее высокопоставленных гостей. Торжества, внешне выглядевшие как развлечения, заставляли мощно звучать тему российского флота, мотив армии. Празднества зримо и наглядно воплощали мотив цивилизации¹.

«Викториальный» праздник 1791 года в Таврическом дворце также стал мероприятием не только развлекательным, но и знаковым². Место проведения праздника — дом Потемкина, не блиставший «ни ризью, ни позолотою, ни другими какими украшениями; древний изящный вкус — его достоинство; оно просто, но величественно»³. Все происходило в «длинной овальной зале» с великолепными хрустальными люстрами посередине и вдоль колонн, способной, как пишет Державин, вместить пять тысяч человек. Вдоль стен «зала»

¹ См. Панченко А. М. «Потемкинские деревни» как культурный миф // Из истории русской культуры. В 6 томах / Сост. А. Д. Кошелев. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. IV: XVIII — начало XIX века. С. 685–700.

² После импрессионного праздника Г. Р. Державин сделал его описание, опубликованное в том же году: [Державин Г. Р.]. Описание праздника, бывшего по случаю взятия Измаила, у его величества господина генерал-фельдмаршала и великого гетмана князя Григория Александровича Потемкина-Таврического, в присутствии ее императорского величества и их императорских высочеств, в Петербурге, в доме его близ Конной гвардии, 1791 года апреля 28 дня. СПб.: печ. у И. К. Шпора, 1791. Оно же было опубликовано и позже. См.: [Державин Г. Р.]. Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями И. К. Грота. В 9 томах. Т. 1. СПб.: Императорская академия наук, 1864. С. 377–419.

³ [Державин Г. Р.]. Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила. С. 383.

была украшена цветами и тропическими растениями. «Наверху вокруг висящие хоры с перилами, которые обставлены драгоценными китайскими сосудами, и с двумя раззолоченными великими органами разделяют внимание и восторг усугубляют»¹.

Центральный эпизод бала — сюита из хоров и танцев на тексты Державина с музыкой Козловского, куда входил полонез «Гром победы раздавайся». Музыканты — роговой, симфонический оркестры и хор — были размещены на галерее и на особой эстраде. «На сей галерее посажено было 300 человек, составляющих роговую музыку, как во время прибытия и отъезда императрицы играла, попеременно с голосами певчих хвалу обладательнице седьмой части земного шара»². 300 человек (инструменталистов и певчих), посаженных на галерею — цифра может быть преувеличенная. Тем не менее, задача организаторов заключалась в том, чтобы музыкальное оформление праздника, особенно в наиболее значимые его моменты (например, первый и последующие хоровые полонезы) было наиболее мощным³.

Официальная часть праздника началась с «великолепной кадрили», имевшей вполне определенный смысловой подтекст — славление императрицы и российской державы. Когда Екатерина с приближенными «соизволили воссесть на приготовленные им места», то «выступил от алтаря хоровод, из двадцати четырех пар знаменитейших и прекрасных жен, девиц и юношей составленный»⁴. Это была первая кадрили, в которой участвовали одетые в «белое платье» наследник с женой, великие князья и княжны, представите-

¹ Там же. Отметим, что «Описание» Державина с точки зрения фиксации весьма важных для нас деталей происходящего празднества не является бесспорным источником. Как установлено Ю. Н. Семеновым на основании достоверных сведений, в доме Потемкина находился только один орган-позитив с часами, выполненный в Англии во второй половине XVIII века и купленный по распоряжению князя в 1791 году петербургским мастером Иоганном Габраном. Второй орган был не чем иным, как популярной в XVIII веке «обманкой» — нарисован на стене (Саверкина И. В., Семенов Ю. Н. Английский орган-позитив с часами: XVIII век. Л., 1991). Действующий орган принимал участие в празднике дважды: в начале играли «Floten-Uhr» (т. е. часы с флейтами)... Второй раз, уже в конце праздника певчим аккомпанировал позитив. «Императрица уехала во втором часу. Когда она уходила из залы, послышалось нежное пение под орган. Пели итальянскую кантату» (Там же).

² [Державин Г. Р.]. Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила С. 383.

³ К началу 1790-х годов хор придворных певчих составлял пятьдесят человек (при необходимости он мог быть увеличен). Роговой оркестр включал до 91 инструмента с составом исполнителей в сорок музыкантов.

⁴ [Державин Г. Р.]. Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила. С. 395.

ли высшей знати¹. «Сия великолепная кадриль» из «юных граций; младых полубогов и героев» шла по залу под звуки полонеза «Гром победы раздавайся». Открытие бала кадрилию с участием членов императорского дома и придворных — это дань традиции. Но в данном случае кадриль, составленная из царских детей и маркированная античными костюмами, утверждала тему великой России — приемницы Греции, тему будущего процветания и дальнейших военных побед страны. Акцентировалась идея воспитания юношества по античному образцу, на что указывает и комментарий Державина: «сии танцы кадрили сопровождались громкою музыкою и хорами, воспевающими победы, кажется не с иным каким намерением, как чтобы по примеру древних возбуждать юношество к славе»². Мощное звучание полонеза заполняло зал, вселяя в присутствующих дух патриотизма и гордости за державу: «громкая музыка его сопровождается была литаврами и пением»³.

Приведем державинский текст полонеза:

Хор I.

1. Гром победы, раздавайся!
Веселися, храбрый Росс!
Звучной славой украшайся:
Магомета ты потряс.
Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!
2. Воды быстрые Дуная
Уж в руках теперь у нас;
Храбрость Россов почитая,
Тавр под нами и Кавказ.
Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!
3. Уж не могут орды Крыма
Ныне рушить наш покой;
Гордость низится Селима
И бледнеет он с Луной.
Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!

¹ Остальные приглашенные, не участвовавшие в кадрили, по правилам церемонии были без театральных костюмов.

² [Державин Г. Р.]. Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Изамаила. С. 402–403.

³ Там же.

4. Стоя Синева раздается
Днесь в подсолнечной везде;
Зависть и вражда мятется
И терзается в себе.
Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!
5. Мы ликуем славы звуки,
Чтоб враги могли то зреть,
Что свои готовы руки
В край вселенной мы простерть.
Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!
6. Зри, премудрая царица,
Зри, великая жена,
Что твой взгляд, твоя десница —
Наш закон, душа одна.
Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!
7. Зри на блещущи соборы,
Зри на сей прекрасный строй:
Всех сердца тобой и взоры
Оживляются одной.
Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!¹.

В тексте Державин воспевал воинскую доблесть «храбрых Россов», но центральная фигура его славильного текста — Екатерина II — образец всевозможных добродетелей, «мудрая царица», просвещенная государыня. Но в рефрене торжественной «песни» — «Славься сим Екатерина! Славься нежная к нам мать» — императрица выступает не только в роли «премудрой» и «великой», но человеческой правительницы, «нежной матери».

Помпезно-воинственный полонез (ор. 5; Allegro; D-dur; $\frac{3}{4}$) написан для хора, симфонического и рогового оркестров. Его партитуру (или партии), как и других номеров бальной сюиты, обнаружить не удалось. Вариант в виде хоровой партитуры представлен в нотном приложении к изданию девятого тома сочинений Державина². Полонез издавался И. Д. Герстенбергом, Ф. А. Дитмаром как ор. 5, № 7

¹ [Державин Г. Р.], С. 402-403.

² Там же. См. раздел: Ноты к некоторым стихотворениям Державина. С. 3-4.

в переложении для клавесина или фортепиано¹; имеются и другие редакции, на которые указывал Ю. А. Фортунатов².

Нотный текст полонеза сохранился в виде рукописи для голоса и фортепиано. Он вошел в сборник, предназначенный для домашнего музицирования под названием «Recueil / D'airs choisis français, russes, / italiens et polonaises avec choeurs / et sans choeurs / composée par Joseph Koslovsky amateur / à St. Petersbourg»³. На титульном листе полонеза «Гром победы раздавайся» значится: «Polonoise / avec les Choeurs et sans les choeurs / composée par Joseph Koslovsky amateur»⁴. Над верхней нотной строкой надпись, указывающая на исполнение полонеза в рамках потемкинского праздника 28 апреля 1791 года: «Polonoise quadrigla et choeurs exécutées à la fête donnée par S. A. le Prince Potemkin / le 28 d'avril 1791 à St. Petersbourg»⁵. Данный вариант полонеза, как уже упоминалось, является переложением для голоса и фортепиано, но в тексте имеются ремарки, указывающие на оригинальный исполнительский состав — хор, оркестр. Слева от верхней нотной строки указание: вокальная партия — «solo», фортепианная — «forte-piano». Далее в тексте: на л. 79 «solo» («Гром победы раздавайся»), «duetto» («Внушней славою украшайся»), «tutti» («Маромета ты потрѣс»), «solo» («Славься си Екатерина»); на л. 80 «duetto» («Славься нежная к нам мать»), «tutti» («Славься си Екатерина»); на л. 80 об. «duetto» («Воды быстрые Дуная»), «tutti solo» («Храбры россов почитай»), «duetto» («Славься си Екатерина»); на л. 80 об.—81 «solo» («Славься си Екатерина»).

Музыка полонеза написана по законам славильного жанра. Основной мотив на словах «Гром победы раздавайся», начинается со звука-вершины, основан на звуках тонического трезвучия.

¹ Polonoise pour le clavesin ou piano-forte par m-r J. Koslovsky (amateur), op. 5. № 7 à St. Petersbourg chez Gerstenberg et Ditmar. [1791]. Издание хранится в библиотеке Ягеллонского университета в Кракове.

² В частности см. отсылку к изданию Юргенсона: [Фортунатов Ю. А.]. Осип Антонович Козловский. Оркестровая музыка: Партитуры / Публ., ред. текста, исследование, коммент. и нотный каталог Ю. А. Фортунатова. М.: Котран, 1997. (= Памятники русского музыкального искусства. Вып. 11 / гл. ред. Ю. В. Келдыш). С. 485.

³ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 79–82. Аналогичный экземпляр рукописи хранится в ОР РГБ (см.: [Фортунатов Ю. А.]. Осип Антонович Козловский. С. 484–485.

⁴ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 79.

⁵ Там же. Л. 79 об.

Безусловно, на протяжении всего полонеза сохраняется характерный полонезный ритм с подчеркиванием пунктира на первой доле. Помпезный характер полонеза создается также благодаря преобладанию тонико-доминантовых соотношений в гармоническом сопровождении. Показательно, что отклонение в минор происходит в тех случаях, когда композитору необходимо было подчеркнуть новые смысловые оттенки в державинском тексте (например, появление H-moll на словах «Магомета ты потрёс»). Центральным эпизодом полонеза стал рефрен — «Славься сим Екатерина, Славься нежная к нам мать». В его первой части этот текст повторяется дважды со сменой регистра и переходом в более высокую тесситуру. Обратим внимание на последнее проведение фразы «славься нежная к нам мать», где минорная окраска (E-moll) придает ей некий оттенок теплоты. «Славься сим Екатерина» неоднократно повторяется и в заключении трио.

Версия хоровой партитуры полонеза (сопрано, альт, тенор, бас; запись в скрипичном, альтовом, скрипичном, басовом ключах; C-dur; $\frac{3}{4}$), опубликованная в упоминавшемся девятом томе собрания Державина, значительно отличается от рукописного текста, представленного в данном сборнике. Остается не ясным, каким образом и в какое время возник этот вариант полонеза.

«Гром победы раздавайся», открывая бал, органично вписывался в музыкальную драматургию викториального праздника, где каждый номер символизировал тот или иной поворот сюжета. Так, молдавский танец (Moldavienne; Andante; G-dur; $\frac{2}{4}$)¹ и полонез на молдавскую народную тему (Allegro; G-dur; $\frac{3}{4}$)² непрозрачно намекали на недавнюю деятельность Потемкина в русско-турецкой войне и его пребывании в Молдавии (Бендерах и Яссах).

Далее на балу была представлена «военная кадрили» (quadrille en militaire; D-dur; $\frac{2}{4}$) — полонез с двумя трио с использованием фанфарного звучания труб и турецкого оркестра («янычарская музыка»)³. Над верхней нотной строкой есть указание на исполнение основной мелодии трубами и оркестром («trombe», «orchestra»), а над текстом первого трио — ремарка «orchestra turk»⁴. Этот номер

¹ Переложение для фортепиано см.: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 81.

² Там же. Л. 82. На народный источник указывает, данное над верхней нотной строкой название: «Polonoise de chanson moldavienne».

³ Там же. Л. 81 об.-81а.

⁴ Там же.

еще раз обращал взоры присутствующих на Потемкина, символизируя воинствующий дух армии, разгромившей турок и упрочившей военно-политическое могущество России.

На празднике звучали также победоносные хоры Козловского «Возвратившись из походов, принеся с собой трофеей» на стихи Державина (D-dur; $\frac{3}{4}$)¹, «Самодержица народа» (Allegro; D-dur; $\frac{3}{4}$)².

На балу танцевали и аллеманду (allemande; D-dur; $\frac{3}{8}$), также вошедшую в сюиту Козловского в переложении для фортепиано³.

В ряде фрагментов праздника явно проступает тема «монарх и народ». Эти номера составлены, как гласит «Описание» Державина, «по малороссийским и русским простым песням, из которых одна ниже сего следует»⁴. Национальная тема, акцентированная организаторами праздника, должна была вызвать и вызвала одобрение монархии. «А как собственное народное пение любящим свое отечество нравится более иностранного, то какое было удовольствие видеть пред лицом монарха одобрение к своим увеселениям»⁵. Здесь же звучал хор «На бережку у ставка, на дощечке у млинка» на тему украинской народной песни, особенно любимой Потемкиным⁶. Ее хоровую

¹ Список полонеза в переложении для голоса и фортепиано см.: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 82 об.—84. Полонез был издан И. Д. Герстенбергом, Ф. А. Дитмаром в переложении для клавиесина или фортепиано как op. 5, № 8 в 1791 г. (издание хранится в библиотеке Ягеллонского университета в Кракове). Его текст полностью приведен в «Описании» Державина: [Державин Г. Р.]. Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила. С. 403.

² Список полонеза в переложении для голоса и фортепиано см.: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 84 об.—85 об. Автор текста этого полонеза нами не установлен. В «Описании» Державина и примечаниях Грота также нет какой-либо информации по этому поводу. Но этот полонез, возможно, звучал на празднике, или, по крайней мере, создавался Козловским для этого праздника. На что указывает название над верхней нотной строкой «Polonoise exécutées à la même fête» и маркировка «№3». Предыдущие хоровые полонезы «Гром победы раздавайся» и «Возвратившись из походов» маркируются в рукописи сборника под №№ 1, 2. Кроме того, этот полонез издавался Герстенбергом и Дитмаром под тем же опусом 5, № 9 (издание хранится в библиотеке Ягеллонского университета в Кракове).

³ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 81а об.—82.

⁴ [Державин Г. Р.]. Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила. С. 412.

⁵ Там же.

⁶ В «Песеннике» Глазунова текст этой песни был опубликован со следующим примечанием: «Сия песня введена в употребление как по своему хорошему голосу, так и потому, что (она) была любима Князем П(отемкиным). Она в музыке почитается наилучшею». Цит. по: [Левашева О. Е.]. Русская вокальная лирика XVIII века / Сост., публ., исследование и коммент. О. Е. Левашевой. М.: Музыка, 1972 (= Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1). С. 373.

обработку, судя по всему, сделал Козловский¹. Национальная тема мощным апофеозом завершала торжественную часть праздника.

По некоторым сведениям полонез «Гром победы раздавайся», но с другим текстом, исполнялся во время войны 1812 года². Текст «Польского на прибытие императорской гвардии в город Вильну 1812 года» опубликован в книге А. А. Писарева³. Приведем первую строфу:

Гром оружий раздавайся,
Раздавайся, трубный глас,
Сонм героев, подвизайся,
Александр предводит вас!
Славьтесь, сыны России,
Александр предводит вас!».

В заключение третьей картины оперы Чайковского «Пиковая дама» в сцене предстоящего появления на балу императрицы Екатерины II звучит фрагмент полонеза Козловского «Гром победы раздавайся»⁴. Чайковский использовал рефрен державинского текста «Славься сим, Екатерина, Славься, нежная к нам мать!». Торжественный полонез звучит в той же тональности D-dur, основная тема представляет собой некий близкий к оригиналу вариант мелодии Козловского. «Вставные номера» в «Пиковой даме», — как отмечает А. И. Климовицкий, — складываются в своего рода сюиты, к которым

¹ Музыкальная обработка песни существует в двух вариантах: для голоса и фортепиано, для хора и оркестра. Фортепианный вариант записан в указанном рукописном сборнике «Recueil / D'airs choisis français, russes, / italiens et polonaises avec choeurs / et sans choeurs / composée par Joseph Koslovsky amateur / à St. Petersburg», что предположительно подтверждает авторство обработки. Второй вариант — для хора и оркестра, по мнению Левашевой также принадлежавший Козловскому, был опубликован как «Малороссийская песня “На бережку у ставка” с полным хором и со всею вокальною и инструментальною музыкою» (Там же).

² См.: Соболева Н. А. Российская государственная символика: история и современность. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

<http://www.hymn.ru/soboleva-russian-national-symbols/>. Дата обращения 11. 11. 2014.

³ [Писарев А. А.]. Военные письма и замечания, наиболее относящиеся к незабвенному 1812 году и последующим, писанные генерал-майором Писаревым. Ч. 2. М.: в тип. Селивановского, 1817. С. 417–418.

⁴ Чайковский П. И. Пиковая дама. Опера в 3 действиях, 7 картинах. Либретто М. Чайковского по одноименной повести А. Пушкина. Переложение для пения с фортепиано. С. 179–181.

http://classic-music.su/russian/tchaikovsky_notes.html. Дата обращения 11. 11. 2014.

естественно приложимо определение жанровые¹. Так, масштабная сюита третьей картины завершается оркестрово-хоровым полонезом «Гром победы раздавайся», где композитор, как и в случаях с другими «вставными номерами» оперы, создает «эффект внеличностного начала», обусловленный маркированием «жанровых корней тематизма, связанных с образом “прошлого”, “века минувшего”»².

ЛИТЕРАТУРА

Основная:

1. *Вольман Б. Л.* Русские печатные ноты XVIII века. М.: Музгиз, 1957.
2. *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 11–111.
3. *Сохраненкова М. В.* Тредиаковский как композитор // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. 1986. Л.: Наука, 1987. С. 210–221.
4. *Чудинова И. А.* Пение, звон, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. СПб., 1994.
5. *Чудинова И. А.* Городские праздники и церемонии // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Т. 1. Кн. 1. А–И. СПб.: Композитор, 1996. С. 268–273.

Дополнительная:

1. *Жизнов В. М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 24–83.
2. *Герасимова-Персидская Н. А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983;
3. *Клейн Й.* Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом контексте // XVIII век: Сборник 19 / Отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб.: Наука, 1995. С. 15–42.
4. *Климовицкий А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия–Европа: Контакты музыкальных культур. Сб. научных трудов / Отв. ред. и составитель Е. С. Ходорковская. СПб.: РИИИ, 1994. С. 221–274.
5. *[Левашева О. Е.]* Русская вокальная лирика XVIII века / Сост., публ., исследование и коммент. О. Е. Левашевой. М.: Музыка, 1972 (= Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1).
6. *Панченко А. М.* «Шотемкинские деревни» как культурный миф // Из истории русской культуры. В 5 томах / Сост. А. Д. Кошелев. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. IV: XVIII — начало XIX века. С. 685–700.

¹ *Климовицкий А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия–Европа: Контакты музыкальных культур. Сб. научных трудов / Отв. ред. и составитель Е. С. Ходорковская. СПб.: РИИИ, 1994. С. 245.

² Там же.

7. [Фортунатов Ю. А.]. Осип Антонович Козловский. Оркестровая музыка: Партитуры / Публ., ред. текста, исследование, коммент. и нотный каталог Ю. А. Фортунатова. М.: Когран, 1997. (= Памятники русского музыкального искусства. Вып. 11 / гл. ред. Ю. В. Келдыш).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. О роли и функциях музыки в структуре церемониала.
2. Панегирическая традиция как форма официального музыкального искусства русского двора.
3. Панегирические жанры и их специфика.
4. В. К. Тредиаковский — поэт, писатель, музыкант (к вопросу универсальной личности).
5. Полонез как церемониальный танец в структуре церемониала.
6. О. А. Козловский — композитор.

ЛЕКЦИЯ 3

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДОСУГ ПРИДВОРНО-АРИСТОКРАТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В РОССИИ XVIII ВЕКА

Тема музыкального досуга придворно-аристократической среды в России XVIII века — одна из малоизученных. Каковы были формы музыкального досуга двора, и как они соотносились с начавшей формироваться в конце века салонной музыкальной культурой? Что такое «музыкальное любительство» и какие роли ему отводились в социальной жизни придворных? Развивался ли в эту эпоху институт меценатства, в центре внимания которого были композиторы и музыканты? Какие музыкальные жанры репрезентировали формы досуга аристократии, и отличались ли они от церемониальной музыки? На эти и другие вопросы попытаемся ответить в рамках данной лекции.

Как уже упоминалось, традиция создания в честь монархов музыкальных панегириков для церемониальных торжеств сложилась еще при Петре Первом. Но его же властной рукой в повседневную жизнь двора внедрялись новые формы культурного досуга: например, ассамблеи, заимствованные из французского придворного быта. Ф. В. Берхгольц, вспоминая об одной из ассамблей, проходивших 22 января 1723 года у князя А. Д. Меншикова, отмечал следующее. «Здесь объявили гостям во всеуслышание, что в следующее воскресенье общество имеет быть у императора в Старопреображенском и что все дамы старше 10-ти лет должны явиться туда, если не хотят подвергнуться тяжкому наказанию»¹. Ассамблеи были заведены в Москве и в Петербурге по определенным европейско-российским правилам, но, судя по всему, для дам присутствие на них являлось тяжелым испытанием.

¹ Берхгольц Ф. В. Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721-го по 1725-й год. В 4 частях / Пер. с нем. И. Ф. Амона. Ч. 3: 1723 год. М.: Тип. Лазаревского института восточных языков, 1862. С. 15.

Цель ассамблей — привить обществу некие свободные формы светского общения. Поведение присутствующих не регламентировалось; хозяину дома, которому весьма спонтанно назначалось проведение ассамблей, вменялось в обязанность устранить все причины, способные стеснить гостей. Он не должен был их встречать и провожать, по российской привычке принуждать есть или пить, предоставив полную свободу в выборе объявленных в начале приема напитков¹. Каждый мог делать то, что хотел: танцевать, разговаривать, угощаться, играть в шашки или шахматы (карты на ассамблеях не разрешались), курить. Но все это происходило в одном, предоставленном хозяином помещении, где было чудовищно накурено (трубки к тому же раскуривались с помощью деревянных лучинок, а не бумажек). Здесь же танцевали, с шумом играли в шашки, стуча ими по доскам. Дамы при этом сидели отдельно от мужчин, «так что с ними не только нельзя разговаривать, но не удастся почти сказать и слова: когда не танцуют — все сидят как немые и только смотрят друг на друга»². Образ дам, как видим, весьма далек от будущих хозяек светских гостиных конца екатерининской эпохи!

К началу царствования Анны Иоанновны светского общества, как уже упоминалось, не было, а о светской музыке европейского образца при дворе мы знаем еще очень и очень мало. «Светские» музыкальные впечатления петровского двора преимущественно касались слушания духовой музыки, как правило, на пленэре. Катание по Неве «на лодках и верейках» под звуки множества валторн и труб, беспрестанно оглашавших воздух — одно из любимых развлечений петербургской знати, сохранившееся и в дальнейшем. Судя по «Дневнику» Берхгольца музыкальный вкус Екатерины I, принцесс и их окружения заметно тяготел к звучанию валторн, или игре бандуриста. Описывая встречу герцога Голштинского с принцессами Анной и Елизаветой, он отмечал, что как только они услышали игру валторнистов специально для них заигравших, они тотчас вышли из кареты и «медленно пошли пешком, чтоб подольше наслаждаться музыкою»³. На гулянье в Екатерингофе 24 июня 1723 года в Иванов день герцог Голштинский и его двор слушали двух валторнистов. «Император, находившийся также там, пришел к ним и спросил

¹ Гости могли спросить себе по желанию: вина, пива, водки, чая, кофе.

² Берхгольц Ф. В. Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. С. 71.

³ Там же. С. 118–119.

чего-нибудь пить из того, что у них есть и что они сами пьют. Они подали сначала его величеству стакан вина, а потом, когда он, немного спустя, потребовал еще стакан пива, ему подали и пива. Послушав несколько времени игру на валторнах (валторнист Руммель, когда подошел император, взял у одного из лакеев инструмент и сам начал играть), государь сказал им, чтоб они веселились и гуляли сколько им угодно»¹. К звучанию духовой музыки присоединялось иногда и пение русских народных песен. Например, на именинах герцога Голштинского после ужина распевали «обе наши Русские песни «Стопочки по столику» и «По бору ходила»»².

Довольно редки в это время были и концерты; они устраивались стихийно, и, чаще всего, в домах придворных, являясь частью общей развлекательной программы, или включались в маскарад. Так, например, недельный (масленичный) маскарад, длившийся с 17 по 24 февраля 1723 года в Москве, его королевское высочество герцог Голштейн-Готторпский, устав от «целого ряда неприятных маскарадных дней», вздумав «повеселиться» и развлечь «слободских дам», разнообразил инициативой концерта у тайного советника Геспена. Общеизвестно, что в домах музыкально образованной петровской элиты — княгини М. Ю. Черкасской, Ф. М. Апраксина, Г. А. Строганова, семьях Трубецких, Головкиных устраивались концерты, но это было скорее исключением из общего правила. Никакой устойчивой традиции концерта или светского домашнего музицирования в то время еще не существовало. Да и точными сведениями о том, что игралось в аристократических домах, мы не располагаем. Иногда в литературе собрания в домах Черкасской или Головкиных называют «салонами», что совершенно не соответствует реальной исторической ситуации того времени. Ничего подобного французскому литературно-музыкальному салону начала XVIII века в России тогда не было, как не было и по европейски музыкально образованных хозяек салонов, и тех меломанов и «аматеров», кто был бы заинтересован в их создании. Любительски-музицирующая «среда» тем не менее, рождалась очень быстро, а во второй половине века «аматерство» развивалось просто стремительно: музицирование при дворе, любительские музыкальные спектакли, любительское композиторское творчество. Очевидно, что моделью для российского

¹ Берхгольц Ф. В. Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. С. 132–133.

² Там же. С. 179.

придворного музыкального досуга являлся изысканный этикет европейских дворов. Но достаточно живучими оказывались и нормы общенародного быта, общения (особенно в первой половине века) и музыкальной культуры. Бесспорный научный интерес представляет вопрос о том, исполнялись ли песни, кто их писал, как они озвучивались (с аккомпанементом или без него)?

О. Е. Левашева в своих работах, посвященных истории «русской песни», обсуждает вопрос о существовании сольной песни в России уже в петровскую эпоху. Ссылаясь на косвенные источники, (поскольку никаких прямых улик нет), в основном на литературные произведения, где приводятся тексты «арий», инкорпорированных по западной традиции в структуру романов, и указывается на их исполнение, она не подвергает сомнению возможность бытования сольной песни в придворно-аристократической среде¹. Действительно, любовные песни уже звучали в аристократической среде петровской эпохи. А. В. Позднеев выявил тексты песен-акростихов 1720-х годов, обращенных к представительницам знатных фамилий. Среди них, например: «Какая скорбь меня ныне не снедает» (акростих «княгиня Мария Юрьевна» — «львица петровского двора» княгиня Черкасская (1696–1747), вторая жена будущего канцлера А. М. Черкасского)², «На свете трудно правости сыскати» с акростихом «Настасья Гавриловна Головкина» (дочь графа и первого канцлера Г. И. Головкина, супруга Н. Ю. Трубецкого — брата Черкасской), «Како не лишатися веселия мне ныне» (акростих «Княжна Прасковья Трубецкая» — дочь Ю. Ю. Трубецкого, сестра М. Ю. Черкасской) и др.³ Как видим, эти песни сочинялись для дам, и, скорее всего, исполнялись в их присутствии. Но, каковы были мелодии этих песен, кто являлся сочинителем текста и музыки, заимствовало ли что-то от европейской вокальной традиции? Ответить на эти вопросы можно только предположительно.

Вряд ли можно согласиться с версиями отечественных исследователей о распространении при дворе сольной песни западного образца. Прежде всего, потому, что в основном источники — «молчат»!

¹ Левашева О. Е. Развитие жанра «русской песни» // История русской музыки. В 10 томах / Отв. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: XVIII век. Ч. 1. М.: Музыка, 1984. С. 187–189.

² ОР РНБ. Тит. собр. 4487. № 87.

³ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв. М.: Наука, 1996. С. 186–187.

Во-первых, отсутствуют нотные образцы песен с инструментальным сопровождением. (Любовная песня дошла до нас либо в виде текстовых, либо нотных рукописных сборников «кантовой» традиции, функционировавших в городской среде)¹. Во-вторых, отсутствуют и какие-либо свидетельства исполнения сольных песен при дворе и в домах аристократии. На ассамблеях, как уже отмечалось, музыка сопровождала только танцы, и общая атмосфера ассамблей никакому песенному исполнительству не способствовала, да оно и не предполагалось. «Модные» бандуристы и гуслисты играли и пели при дворе и в домах народные песни, и лишь впоследствии «модную» европейскую инструментальную музыку. Известно, что в домах некоторых вельмож были клавишные инструменты (у П. И. Ягужинского, М. Ю. Черкасской, в семье Головиных, Кантемиров. Княгиня Черкасская, например, играла на клавесине, но никаких свидетельств о том, что она что-либо пела под аккомпанемент клавесина нет. Церемониальный придворный быт, как уже было представлено, озвучивался панегирическими кантами и виватами в исполнении студентов Славяно-греко-латинской академии, или хоров — синодальным и государевых певчих дьяков. В немногих домах наслаждались инструментальной музыкой, в основном состоявшей из трубачей и валторнистов, литаврчиков и барабанщиков², и играли на клавесине.

Д. Д. Благой полагает, что авторами «песенной» поэзии были люди, чаще всего, светские, близкие ко двору. По мнению Позднеева, сочинение любовных песен заказывалось ученикам Славяно-греко-латинской академии, но среди авторов текстов были и представители знати³. Верно и то, и другое. Любовные песни писали и духовные лица, и миряне. В их сочинительстве упражнялся В. Монс и его секретарь Е. Столетов. К ним обращался в конце 1820-х годов князь

¹ «Песенники» первой и второй трети XVIII века, заполнявшиеся не только духовными кантами, но и светской лирической песней, «принадлежали средним классам городского населения, в том числе учащимся (с 1740-х годов семинаристам), служилым людям — канцеляристам, копиистам, приказным, подьячим, младшим военным чинам, низшему духовенству (певчим, дьячкам, сельским священникам), купечеству (в основном провинциальным купцам, — новгородским, белевским, бежецким и т. д.) и мещанству» (Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. С. 184).

² Как известно, свой оркестр был у императрицы Екатерины Алексеевны, капеллы имели герцог Голштинский, граф Кинский, Ф. М. Апраксин, А. Д. Меньшиков, А. Строганов, Ягужинский, упоминавшаяся Черкасская.

³ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. С. 181–307.

А. Д. Кантемир, вспоминая об этом в своей 4-ой сатире («Довольно моих поют песни и девицы / Чистые и отроки, коих от девицы / До другой невидимо колет любви жало»). Его песни до нас не дошли, но по предположению В. Я. Стоюнина, они писались по французскому образцу, поскольку в это время Кантемир знакомился с французской литературой. Любовные «песенки» вообще входили в серию новинок, поскольку силлабическая поэзия допетровской эпохи практически игнорировала любовную тему. А. М. Панченко в работе «Русская стихотворная культура XVII века» отмечает, что любовь в этой культуре трактовалась с традиционной точки зрения как дьявольское искушение. На нее существовал запрет, который в петровскую эпоху был снят, что впоследствии вызвало усиленный, даже гипертрофированный интерес к любовной теме. Тем не менее, в петровское время любовных песен было еще очень и очень мало.

Любовная песня начинает входить в «жизнь» придворно-аристократической среды в 1830-е годы, благодаря успешно начавшейся карьере Тредиаковского. Как отмечают исследователи, именно в этой области его первенство в русской поэзии 1820–1830-х годов неоспоримо. «Любовные стихи Тредиаковского настолько резко отличаются и от более ранней «виршевой» лирики, и от народных песенок любовно-лирического типа, что именно Тредиаковский стоит как зачинатель у истоков любовной лирики в истории русской литературы»¹. Особую роль в развитии любовной темы сыграл переведенный Тредиаковским роман французского писателя П. Талемана «Le voyage de l'isle d'Amour» («Езда в остров любви»). Роман попался в руки Тредиаковскому в Париже, где он жил с 1727 и до осени 1729 года. И хотя во Франции книгу впервые напечатали в 1663 году, к моменту пребывания там Тредиаковского она несколько не утратила своей популярности. За перевод Тредиаковский взялся, получив «повеление» князя А. Б. Куракина, но выбор именно любовного романа для перевода был продиктован его собственными интересами.

Выход в свет «Езды в остров любви» (опубликован в 1730 году в типографии Академии Наук) взбудоражил российское общество. Оригинальный текст романа Талемана, как это было принято,

¹ Топоров В. А. У истоков русского поэтического перевода «Езда в остров любви Тредиаковского и «Le voyage de l'isle d'Amour» Талемана // Из истории русской культуры. В 5 томах. М.: Школа «Языки русской литературы» №, 1996. Т. IV: XVIII — начало XIX века. С. 615.

«испещрен» многочисленными любовными песнями и стихотворениями. Они то, в русском переводе доведенные до некоторого «натурализма», вызвали полемическую реакцию высших кругов на книгу Тредиаковского. Необычной и для кого-то пугающей была сама тема, надо сказать, и ранее с трудом прокладывавшая себе дорогу к читателю. Необычной выглядела и «подача» этой темы — экспрессивная, непривычно страстная «тональность» песен, откровенно эротический «показ» любовных ситуаций¹. Тем не менее, вполне понятно, что в придворных кругах, с которыми в это время Тредиаковский был тесно связан, книга шла «нарасхват»². 27 января 1731 года в письме Шумахеру он восторженно сокрушается: «Поистине я могу сказать, что книга моя вошла здесь в моду, и, к несчастью или же к счастью, я вместе с нею. Право, милостивый государь, я не знаю, что и делать; ко мне обращаются отовсюду, у меня везде просят мою книгу, а когда я говорю, что у меня ее нет, сердятся настолько, что мне нетрудно заметить их неудовольствие»³. Тредиаковский, представив образованному читателю в своем переводе французские песенки, а также опубликовав в Приложении к «Езде...» собственные песни на французском и русском языках, узаконил любовную тему. Запрет на «запретное» как будто был снят.

¹ Например, Топоров приводит следующий фрагмент — несомненный шедевр, превосходящий в своем «натурализме» французский оригинал, и потому эпатажный современников Тредиаковского.

Там сей любовник, могл ей который угодить,
Счастью небо чиня все зависно,
В жаре любовном целовал ю присно;
А неверна ему все попускала чинить!

Вся кипящая похоть в лице его зрилась;
Как уголь горящий все оно краснело.
Руки ей давил, щупал и все тело.
А неверна о всем том весьма веселилась!

Я хотел там убиться, известно вам буди:
Вся она тогда была в его воли,
Чинил как хотел он с ней се ли, то ли,
А неверна, как и мне, открыла все груди!⁴
(Там же. С. 621).

² В письмах к Шумахеру Тредиаковский не раз обращался с просьбой прислать ему 150 экземпляров книги.

³ Письма русских писателей XVIII века / Отв. ред. Г. П. Макагоненко. Л.: Наука, 1980. С. 47.

Книга привлекала внимание придворно-аристократической среды не только тем, что эпатировала, врываясь в «святая святых», но и тем, что могла стать неким «самоучителем любви». По свидетельству Ю. М. Лотмана, «*«Езда в остров любви»* читалась как подробное описание нормативов поведения влюбленного, перипетий любовной тактики, описание ролей в любовной игре. Это был своеобразный учебник шахматной теории любовного поведения. Для каждой ситуации давались нормативные выражения различных переживаний любовного чувства. Эту роль выполняли вплетенные в текст романа песни и стихотворения»¹.

Разного рода «указания» на «переживания любовного чувства» содержались и в любовно-пасторальных «французских» песенках Тредиаковского, данных в «Приложении» к «Езде...». Из опубликованных там же «русских» любовных песен, назовем те, которые пользовались наибольшей популярностью в самых широких слоях общества: «*Прошение любви*» (Покинь, Купидо, стрелы...), «*Песенка любовна*» (Красот умильна! Паче всех сильна!...), «*Плач одного любовника, разлучившегося с своей милой, которую он видел во сне*» (Ах! Невозможно сердцу пробыть без печали...). В этих и других песнях с особой страстью воспевалась любовь, и только любовь:

Можно сказать всякому смело,
Что любовь есть велико дело:
Быть над всеми и везде сильну,
А казаться всегда умильну —
Кому бы случилось?
В любви совершилось².

Книга была предназначена для придворной среды, литераторов, а впоследствии вошла и в городской круг читателей (дворянский, мещанский, купеческий). О последнем свидетельствуют многочисленные кантовые рукописные сборники, где представлены «песенки» Тредиаковского. Они многократно записывались в домашние песенники в нотных переложениях, и, составив основу «любовно-

¹ Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Проблемы изучения культурного наследия / Отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1985. С. 15.

² Тредиаковский В. К. Избранные произведения / Публ., вступ. ст. Л. И. Тимофеева; прим. Я. М. Строчкова. М.:Л: Советский писатель, 1963. С. 82-83.

го» песенного репертуара, не уходили с городской «сцены» до конца 1840-х годов.

А что же в придворных кругах? Услаждался ли слух императрицы Анны Иоанновны и ее подданных «переложенными на музыку» песнями Тредиаковского? Наверное, с уверенностью ответить на эти вопросы нельзя, поскольку прямые улики отсутствуют. «Езда...» русской аристократией, как известно, читалась. Судя по тому, что в письме к Шумахеру от начала января 1731 году Тредиаковский просил прислать ему для ее величества «один экземпляр в хорошем переплете», читалась она и императрицей. Но как музыкальные «опусы» «песенки» Тредиаковского широкого хождения в придворной среде ни в это время, ни позднее — к концу царствования Анны Иоанновны — не имели. Традиция придворного и домашнего музицирования только складывалась, а о публичном исполнении любовных песен в придворно-аристократическом быту не могло быть и речи. Любовная тема хоть и «открылась» читателю, но для многих все еще продолжала оставаться запретной территорией. Появление на этой «территории» переводного французского романа, как мы видим, было подобно взрыву; реакция на книгу со стороны «защитников старины» (определенной части духовенства и светского общества) оказалась резко отрицательной¹. Тредиаковский, обнаружив свои «песенки», заботился о том, чтобы российское юношество узнало, что такое любовь, но за это и поплатился — как «первый развратитель» этого юношества². Нравы российского общества в аннинское царствование вряд ли могли позволить повсеместное публичное (пусть даже в интимном кругу) исполнение любовных песен. Трудно представить себе в это время придворных дам и молодых девиц из аристократических семей, которые отважились бы прилюдно музицировать и петь песенки Тредиаковского, тем более, написанные «от

¹ Приведем фрагмент из письма Тредиаковского Шумахеру от 18 января 1731 года «Суждения о ней различны соответственно различию людей, их профессий и вкусов. Придворные ею вполне довольны. Среди духовенства одни ко мне благожелательны, другие обвиняют меня, как некогда обвиняли Овидия за его прекрасную книгу, где он рассуждает об искусстве любить, утверждают, что я первый развратитель российского юношества, тем более что до меня оно совершенно не знало чар и сладкой тирании любви. <...> Что касается людей светских, то некоторые из них мне рукоплещут, слагая мне хвалу в стихах, другие весьма рады видеть меня и обременяют меня своими посещениями. Есть, однако, и такие, кто меня порицает» (Письма русских писателей XVIII века. С. 46).

² В дальнейшем Тредиаковскому пришлось пережить немало неприятностей, причиной которых стала, по-видимому, его «скандальная» книга.

лица мужчины». Сведениями о подобной практике мы не располагаем, хотя, по-видимому, в каких-то домах, как и ранее, эти песни исполнялись.

О характере музыки и сочинителях этих песен остается только предполагать. Они вполне могли быть положены «на голос» и музыкантами, и любителями. Сам Третьяковский, безусловно, владел этой техникой, и пытался, по-видимому, привить на русской почве иностранные (немецкие и французские) «голосы».

Значительную лепту в историю развития любовных песен внес композитор-любитель Г. Н. Теплов¹, автор первого сборника «русских песен» «Между делом безделье». Он относился к той категории лиц XVIII века, которым удалось сделать блестящую карьеру. Теплов был сыном истопницы архиерейского дома и (по некоторым сведениям) новгородского архиепископа, известного сподвижника Петра I, Феофана Прокоповича. Первоначальное образование, в том числе и музыкальное, он получил в школе Феофана Прокоповича при Александро-Невской Лавре, в программу которой входило обучение грамматике, шитью, риторике, живописи, вокальной и инструментальной музыке. В 1730 году Теплов фигурирует в списках учеников школы, посланных Прокоповичем для усовершенствования в науках в гимназию при Академии наук. Далее он продолжает свое образование за границей, совершенствуя знание латинского, французского и немецкого языков. По возвращении его зачислят сначала в студенты университета при Академии наук, а затем по резолюции Кабинета министров от 3 октября 1740 года туда же переводчиком с латинского языка. В 1741 году Теплов был назначен адъюнктом (помощником академика) Академии Наук по отделу ботаники, а в 1743-м отправлен за границу в качестве воспитателя К. Г. Разумовского, а также для дальнейшего обучения «чужестранных академиях». По возвращении он был назначен коллежским ассессором в Академию наук. В дальнейшем в разные годы он был избран почетным членом Академии художеств (1765), получил звание сенатора (1768), награжден орденами Св. Анны (1765) и Александра

¹ Теплов Григорий Николаевич (20 декабря 1711, по другим сведениям — 1717, Псков — 30 марта 1779, Петербург), политический и государственный деятель, тайный советник, сенатор, член Академии наук, почетный член Академии художеств, писатель, композитор-любитель, скрипач, певец, клавесинист, автор первого сборника «русских песен» «Между делом безделье».

Невского (1775). 22 сентября 1767 года Теплову был пожалован чин тайного советника¹.

Помимо блестящей карьеры общественного и политического деятеля, Теплов оставил заметный след в отечественной науке. Его труды в виде девяти опубликованных работ написаны на самые разнообразные темы. Будучи близок в 1850-е годы к кружку А. П. Сумарокова Теплов принимал активное участие в литературной полемике по проблемам поэтических жанров. Его статьи «Рассуждение о качествах стихотворца» («Ежемесячные сочинения, 1755, май»), «Рассуждение о начале стихотворства (Там же, июнь)» — ярчайшие документы эстетической мысли, свидетельства профессиональных суждений автора о музыке.

Впечатления современников о личности и характере Теплова, бесспорно, очень одаренного человека, весьма красноречиво свидетельствуют о таких чертах как властность, надменность, коварство, бесцеремонность в обращении. Очевидно, что собственная карьера и общественные интересы (напомним о начале его деятельности в Академии и ее уставе) определили стратегию жизненного поведения Теплова. Уже вначале своей научной и административной карьеры он приобрел себе в лице К. Г. Разумовского (брата фаворита императрицы) мощного и влиятельного патрона, что являлось необходимым атрибутом разного рода деятельности (особенно литературной) человека, пожелавшего добиться успеха при дворе. Академия наук, которая стала для Теплова мощнейшим фундаментом его карьеры, обеспечивала Теплову социальный статус.

Его музыкальные дарования и музыкальное любительство, близкое к профессиональному, также повышали его статус в придворной среде, поскольку к середине века занятия искусствами, музыкальное любительство стало престижным. Очевидно, что такой человек как Теплов, делающий карьеру и себя, занимался любимым искусством не всегда бескорыстно: когда-то для отдохновения, но когда-то для завоевания социального успеха и социального продвижения. Такой социальный подтекст, по-видимому, имел, созданный им для петербургской и московской аристократии, сборник песен «Между делом безделье».

Среди петербургских «аматоров» Теплов был весьма крупной фигурой. Обладая яркими и разносторонними музыкальными

¹ РГИА. Ф. 1343. Оп. 30. Ч. 1. Д. 851.

способностями и практическими навыками, Теплов непременно демонстрировал их при дворе, в присутствии особ царственного дома, в аристократической среде. Приведем фрагмент из «Записок» С. А. Порошина, воспитателя великого князя Павла Петровича (наследнику Теплов в 1860-е годы преподавал политические науки): «Часу в пятом пришел Г. Н. Теплов, Великий князь изволил при нем играть на клавикордах. Теплов послал в театр за дочерьми своими... Играли при нем Теплова дочери концерт на клавикордах очень хорошо. Г. Н. и сам хорошо играет. Я заметил, что иногда целая фамилия к чему-либо особливую склонность и способность имеет¹. Теплов был неизменным участником придворных спектаклей и концертов, хорошо знал итальянскую оперу, по-видимому, был знаком с придворными композиторами своего времени, например, с В. Манфредини. Как «большой знаток и любитель музыки» (Штелин) Теплов в 1766 году принимал участие в спектакле П. Б. Шереметева, вместе с другими высокопоставленными любителями музыки (Н. В. Репниным,² Нарышкиным, А. В. Олсуфьевым³, С. П. Ягужинским⁴ и др.), играя в оркестре, сопровождавшем исполнение комедии «Контрант, или препятствия». Теплов так же участвовал в великосветских спектаклях, разыгранных на придворном театре в ноябре 1768 года. «Общее распоряжение и забота о всем необходимом для комедии поручены были полковнику кн. А. Н. Щербатову, управление же оркестром как в комедии, так и в комической опере — тайному советнику и сенатору Теплову. Оркестр составиля приблизительно из 30 человек скрипачей, флейтистов и виолончелистов, сплошь любителей из придворных кавалеров и русского дворянства. Самыми видными среди них были: принцесса Курляндская, по мужу Черкасова, игравшая на клавесине, два брата Нарышкиных, гр. Строганов, тайные советники Олсуфьев и Теплов; сенатор кн. П. Н. Трубецкой, камергер Ягужинский и многие офицеры императорской гвардии. Все эти высоко благородные музыканты исполняли оркестровые партии с такой точностью, выражением

¹ [Порошин С. А.]. Записки Семена Порошина, служащие к истории Его Императорского Величества Государя Цесаревича Великого Князя Павла Петровича. СПб., 1881. С. 249.

² Репнин Николай Васильевич (1734–1801), князь, генерал-фельдмаршал, посол в Берлине.

³ Олсуфьев А. В. (1721–1784), тайный советник, статс-секретарь Екатерины II, сенатор, писатель и переводчик, прекрасный скрипач, ценитель и знаток искусств.

⁴ Ягужинский Сергей Павлович (1731–1806), граф, генерал-поручик.

и тонким соблюдением оттенков, что большинство слушателей было уверено, будто перед ними играет обычный придворный оркестр из итальянцев, немцев и русских»¹. На этом спектакле присутствовала императрица. Имя Теплова связано и с платными концертами итальянской музыки, организованными в 1769 году в великопостную неделю композитором Манфредини в доме И. И. Шувалова, где наряду с профессиональными музыкантами, исполнявшими лучшие образцы вокальной и инструментальной музыки, «подвизались светские любители, вызывая общее удивление присутствующих». Подобные концерты свидетельствуют о широком распространении музицирования как формы досуга в аристократической среде. Очевидно, что уровень исполнения любителей был достаточно высоким, поскольку подготовленный слушатель, как можно понять из высказываний современников, не чувствовал разницы между дилетантами и профессионалами. Очевидно, что за выступления в публичных концертах дилетанты денег не получали. «Любитель музыки, как писал в 1774 году И. Ф. Рейхардт, отделяя их от «знатоков» и «мастеров» музыки, — это, собственно, тот, кто получает удовольствие при слушании или проигрывании музыкальных пьес, не обременяя себя вниканием в причины этого удовольствия и в правила искусства. В новейшие времена к слушанию и исполнению прибавилось еще и самодеятельное написание музыки, где каждый любитель, в качестве такового, позволяет себе вольное применение квинт и октав, да и вообще всевозможные отклонения от правил искусства, которые, однако, на самом деле основаны на природе нашего слуха и нашего чувства»². Безусловно, российские дилетанты играли в концертах (и даже платных, разумеется, не получая денег) и создавали свои «безделки» как «мастера» и как «свободные художники», но их увлечения, «удивлявшие» общество, были престижны. Общество ценило «искусных дилетантов» (так называет Теплова Штелин), что, безусловно, являлось стимулом для личного самоутверждения и повышения социального статуса каждого, кто отваживался и решался на участие в публичных концертах и спектаклях, на издание (как Теплов) собственного сочинения.

¹ Римский-Корсаков А. Н. Г. Н. Теплов и его музыкальный сборник «Между делом безделье» // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Л.: Academia, 1927.

² Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. С. 137–138.

Теплов — создатель первого русского вокального сборника «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса», напечатанного почти анонимно с инициалами «Г. Т.» в типографии Академии наук¹ (издавался в 1759 и 1776 годах). Об исключительной популярности сборника, сохранившейся почти до конца XVIII века, свидетельствуют его многочисленные переиздания в журналах и песенниках.

В качестве поэтического первоисточника автором были избраны 7 стихотворений А. П. Сумарокова (№ 10, 12, 13, 15, 16, 17). Принадлежность остальных песен конкретным авторам не установлена, но среди них — известный литературный и театральный деятель И. П. Елагин, друживший с Тепловым в 1750-е годы, Н. А. Бекетов и др. Все указанные стихотворения Сумарокова, появившиеся в печати лишь в конце 1759 года («Трудолюбивая пчела», ноябрь), были, по-видимому, положены на музыку до их публикации.

Жанр любовной песни, как уже отмечалось, стал входить в музыкальный быт уже при дворе Анны Иоанновны, а в царствование Елизаветы Петровны приобрел широкую популярность. В дворянской среде установилась мода на сочинение песен. «Стихотворствование» на любовную тему и распевание песенок являлось неперменным условием поведения светского человека. Самой Елизавете Петровне приписывается сочинение песен, среди которых написанная в народном духе, — «Во селе, селе Покровском». Уже со времен Тредиаковского песня начинает выполнять особую роль в российском культурном быту как эталонная форма различных переживаний любовного чувства. Песни сочинялись поэтами «сумароковской» школы: И. П. Елагиным, Н. А. Бекетовым, П. С. Свистуновым и др. Песни на стихи Сумарокова в сопровождении модной лютни распевались при дворе уже в начале 1840-х годов.

Таким образом, создание Тепловым вокального сборника вписывалось в общую модную тенденцию любительского песенного сочинительства. Популярность Теплова как «композитора» повышала его престиж в обществе, тем более, что он превзошел своих «соперников», создав вполне добротное в музыкальном отношении произведение, используя поэтические тексты модных и известных

¹ Авторство Теплова, скрывшего свое имя под этими инициалами было впервые установлено С. К. Буличем, и документально подтверждено Римским-Корсаковым (1827).

поэтов-современников. Кроме того, он не только написал музыку и создал некое «произведение» из 17 песен, но и издал его, что вообще являлось первым прецедентом в данной области. Обратим внимание на то, что он издал свое сочинение под своими инициалами, которые, естественно, обществом легко угадывались. Создав песни для придворно-аристократической и дворянской среды, Теплов, бесспорно, привлек внимание к своей персоне.

Теплов назвал свой сборник «Между делом безделье», что вполне соответствовало существующей сочинительской практике XVIII века. Вот аналогичные названия литературных опусов: «Дело от безделья», «Что-нибудь от безделья на досуге», «Праздное время в пользу употребленное», «Мое праздное время» и т. д. Л. В. Кириллина приводит взгляд А. В. Михайлова, (обнародованный в цикле лекций 1993 года), на это понятие, заключавшее в себе важный смысл. «По мнению ученого, — пишет Кириллина, это понятие являлось риторическим топомом, обозначающим творчество как сферу непринужденной свободы, как нечто необязательное, не вызванное деловой необходимостью»¹. «Безделки» предназначались сфере досуга, будучи противопоставлены занятости, делу, службе. Для Теплова его композиторский вполне профессиональный «опус», его «безделка» предназначалась скорее всего не только для собственно досуга. Факт издания песен дилетантом, (явление чрезвычайно редкое для того времени²) указывает на существование социального подтекста: необходимость общественного резонанса, общественного признания и, может быть, внимание двора.

«Между делом безделье» — «музыка досуга» демонстрирует прекрасную профессиональную выучку и хороший вкус («в лучшем итальянском вкусе») ее автора. Нотный текст сборника изложен в виде трехголосной партитуры: два верхних голоса движутся параллельно, нижний предназначен для инструментального как цифрованный бас³ Исключение составляет лишь одна песня, представленная в двухголосном изложении — «В какой мне вредный день, меня ты в том уверил» (№ 12). Подобный тип изложения материала лишь внешне напоминает о связи с кантовой традицией. Жанровый и сти-

¹ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — нач. XIX века. С. 154.

² До 1794 года мы не встречаем ни одного издания произведения, принадлежавшего любителю музыки.

³ Цифровка в данном тексте отсутствует, что встречается и в западноевропейских сборниках XVIII века.

левой облик песен Теплова свидетельствует об ориентации автора на западноевропейские образцы: немецкие и французские собрания начала и середины XVIII века. Как и в большинстве европейских песенных сборниках того времени, предназначенных для домашнего музицирования в светских аристократических кругах, у Теплова преобладает тип танцевальной песни. В качестве жанровых прообразов избраны принятые в светском обиходе танцы: менуэт, гавот, куранта. В тексте в некоторых случаях даны прямые указания автора на жанр танца: *menuet alternativo*, *menuet moderato*, *menuet*. Но танцевальность является основой и в тех песнях, где автор специально на это не указывает. Общеευропейский галантно-чувствительный стиль определяет «лицо» песен-танцев, клишированность интонационных оборотов.

Песенный стиль сборника Теплова питался из многообразных источников. Среди них: французская аристократическая песня «*air de cour*» («придворная песня»), появившаяся еще в XVII веке и сохранившая свое значение до середины XVIII века. Размеренный темп, томная жеманная чувствительность мелодии, всевозможные мелодические украшения или «приятности» (*agreements*), некоторое однообразие и условность интонационных оборотов, верная и точная декламация — вот приметы этого высоко развитого и утонченного искусства. По словам французского исследователя «никакой другой музыкальный язык не мог бы лучше подходить к жеманным мадригалам, которым доставлял себе удовольствие «благородный человек» великого века». Еще одним существенным источником песенного стиля Теплова является современное ему итальянское оперное искусство. Признаки итальянской оперной культуры неаполитанского типа обнаруживаются в использовании характерных жанров (сицилианы — №2, 11, 15), развернутых, масштабных оперных форм.

Все песни собрания принадлежат к области «чистой» лирики, преимущественно, любовной. Во взаимодействии поэтического и музыкального текстов, при том, что Теплов весьма бережно отнесся к сумароковскому стиху, сохраняя структуру строф, строк, не делая никаких произвольных перестановок, дополнений, повторений отдельных слов, нет полной гармонии. Несоответствие танцевального напева и любовного текста является одним из характерных признаков вокального жанра и воспринимается как дань определенной традиции («кантовой» в русской культуре, «пародийной песне»

с принципом подбора мелодии к уже готовому тексту или «подтекстовки» — западноевропейской).

Сборник Теплова «Между делом безделье» как первое печатное авторское собрание песен светского лирического характера стал мощнейшим источником для дальнейшего развития жанра сольной лирической песни с сопровождением.

ЛИТЕРАТУРА

Основная:

1. Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. М.: Музгиз, 1957.
2. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996.
3. Левашева О. Е. Развитие жанра «русской песни» // История русской музыки. В 10 томах / Отв. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: XVIII век. Ч. 1. М.: Музыка, 1984. С. 187–189.
4. Римский-Корсаков А. Н. Г. Н. Теплов и его музыкальный сборник «Между делом безделье» // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. Л.,: Academia, 1927. С. 30–57.

Дополнительная:

1. [Левашева О. Е.]. Русская вокальная лирика XVIII века / Сост., публ., исследование и коммент. О. Е. Левашевой. М.: Музыка, 1972 (= Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1.)
2. Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Проблемы изучения культурного наследия / Отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1985.
3. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв. М.: Наука, 1996.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Музыкальный досуг придворно-аристократической среды в России XVIII века.
2. «Любовные» песни в аннинскую и елизаветинскую эпохи: жанровая специфика и формы функционирования
3. Г. Н. Теплов — композитор-любитель: к проблеме музыкального дилетантизма

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Церемонии и музыка в истории придворной культуры в России XVIII века.
2. Музыка в структуре ритуала «викториального праздника».
3. «Музыкальные панегирики» В. К. Третьяковского в честь императрицы Анны Иоанновны как образец кантовой традиции.
4. Панегирические жанры и их стилевые особенности.
5. «Российская песня» как феномен придворной культуры.

СИГЛЫ БИБЛИОТЕК И АРХИВОВ

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

ОНИиМЗ РНБ — Отдел нотных изданий и музыкальных звукозаписей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
<i>Лекция 1</i>	
ПРИДВОРНЫЕ ЦЕРЕМОНИИ В РОССИИ XVIII ВЕКА	6
Литература.....	22
Контрольные вопросы для самостоятельной работы	22
<i>Лекция 2</i>	
«МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАНЕГИРИКИ» В СТРУКТУРЕ ПРИДВОРНЫХ ЦЕРЕМОНИАЛОВ	23
Литература.....	43
Контрольные вопросы для самостоятельной работы	44
<i>Лекция 3</i>	
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДОСУГ ПРИДВОРНО-АРИСТОКРАТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В РОССИИ XVIII ВЕКА	45
Литература.....	61
Контрольные вопросы для самостоятельной работы	61
ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ	62

Наталья Алексеевна ОГАРКОВА
**ПРИДВОРНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В РОССИИ XVIII ВЕКА**
Учебно-методическое пособие

Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*
Верстка *Д. А. Петров*

Книги выходят в авторской редакции

ЛР №065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007215.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812) 412-54-98,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 15.12.14.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60×90¹/₁₆.
Печать офсетная. Усл. п. л. 4,00. Тираж 100 экз.

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ООО «Санкт-Петербургская объединенная типография».
198097, г. Санкт-Петербург, ул. Трехфолева, д. 2, литер В.