

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Т. ЛИВАНОВА

**РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
XVIII ВЕКА**

в ее связях с литературой, театром и бытом

ИССЛЕДОВАНИЯ
и
МАТЕРИАЛЫ

**ТОМ
I**

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА
1952

ВВЕДЕНИЕ

Основная цель настоящего исследования такова: оно стремится по возможности полнее раскрыть ту почву, ту историческую обстановку, которая в XVIII веке подготовила расцвет русской музыкальной классики, наступивший в XIX веке.

Нет сомнений в том, что наши сведения о светской музыкальной культуре доглинкинской поры еще далеко не полны. Конечно, Глинку подготовило бесконечно многое в развитии культуры нашего народа: **все лучшее, что только было в ней**. И, конечно, Глинка был великим художником своего времени — эпохи Отечественной войны, восстания декабристов, пушкинской поры. Новое идейно-художественное качество классического искусства Глинки совершенно бесспорно для нас и в национальном и в мировом масштабе. Тем не менее, и Глинка и вся русская музыкальная классика были глубоко подготовлены предшествующим развитием русской музыкальной культуры. Об этой подготовке мы до сих пор знаем все-таки недостаточно и судим несколько поверхностно.

«...Честь и слава Ломоносову и Державину, Карамзину и Крылову — честь и слава, — писал Белинский, — их заслуги велики, их имена бессмертны; но они именно тем и разнятся от Пушкина, что каждый из них выразил известную сторону духа русского, а в духе Пушкина слились все стихии, отразились все стороны русского духа; Пушкина нет в Ломоносове, Державине, Карамзине, Крылове, Жуковском, Батюшкове, Грибоедове, но они все в Пушкине» [1].

Точно так же, скажем мы, Глинки нет в явлениях XVIII и начала XIX века, но все прогрессивные явления русской музыкальной культуры **ведут к Глинке, вливаются** в его искусство. Уже в этом, в одном этом заключается огромный исторический интерес **предглинкинской** музыкальной культуры в России.

Данное исследование не ставит перед собой всеобъемлющих задач и не пытается раскрыть *всю* историческую подготовку классического периода русской музыки. Для этого следовало бы написать историю всей русской музыкальной (отчасти — не только музыкальной) культуры, всего русского народного искусства.

Настоящая работа посвящена светской музыкальной культуре

XVIII столетия, т. е. того периода, когда складывалась русская композиторская

[1] Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, том VI. СПб. 1903, стр. 281.

школа, создавшая русскую оперу, русский романс, первые образцы русской симфонической и камерной музыки. Нас интересуют в первую очередь те стороны этой культуры, которые мало исследованы и мало оценены до сих пор. Мы стремимся пересмотреть и общую оценку ее, имеющую хождение в науке.

Мы уверены в том, что советское музыкознание должно бороться за новое, правильное понимание **предглинкинской** музыкальной культуры. Эта борьба началась уже давно. Если вспомнить, как кратко, скупо и несправедливо оценивалась русская музыка XVIII века к началу нашего столетия и как она оценивается в советское время, когда ей посвящаются большие разделы курсов и учебников, концерты и монографии, — станет ясно, что советское музыкознание отвоевывает из забвения отечественный XVIII век. И все же еще очень многое остается здесь **сделать**, очень многое приходится на долю исследователей, которые должны будут дать новую, марксистско-ленинскую оценку всему развитию русской музыкальной культуры предглинкинской, предпушкинской поры.

Для того, чтобы подойти к более правильной и широкой оценке этой культуры, нам представляется необходимым смело расширить круг источников, какими пользуется музыковедение в характеристике названного периода. Как только мы расширяем круг наших источников и познаем саму **жизнь музыки, ее функцию, ее место в развитии русской культуры**, нам раскрываются новые ценности, новый уровень и масштаб русской музыки XVIII века.

Русская музыкальная культура этого столетия была в целом гораздо более самобытной, значительной и высокой, чем принято думать, принято — несмотря на отдельные открытия исследователей. И значительность ее не исчерпывается ценностью одного музыкального материала, раскрывается не только в анализе музыкального языка, приемов музыкального развития. Нет, особенность эпохи такова, что музыка живет в теснейшей связи с бытом, театром, литературой, поэзией, будучи неразрывно с ними объединенной, и даже утрачивает при изолированном рассмотрении часть своих общественных качеств.

В светской музыкальной культуре, подготовившей появление Глинки, нас интересуют преимущественно те ее стороны, которые выражаются в **социальной жизни музыки**, особенно в ее широких культурных связях.

Когда мы оцениваем наше XVIII столетие, величие пройденного пути, огромность всех его «от» и «до» не могут не изумлять и не потрясать. Сравнивая XVIII век как «новый цикл истории» с большим предшествующим периодом, Белинский восклицал: «...какая неизмеримая разница в значении и объеме жизни, выраженных этими **восемью** веками и этим **одним** веком! Иногда в жизни одного человека бывает день такого полного блаженства и такого глубокого смысла, что перед этим днем все остальные годы жизни его, как бы многочисленны ни были, кажутся только мгновением какого-то темного, смутного тяжелого сна. То же самое бывает и с народами; то же самое было и с Русью» [1].

Разумеется, мы не принимаем безоговорочно подобных высказываний Белинского, который в данном случае недооценивает большой период русской истории, предшествующий XVIII веку. Но показательно здесь то, как великий русский критик воспринимает силу и яркость русского XVIII века.

Путь XVIII века в русской поэзии, музыке, живописи, в театре, в литературе был поистине величественным.

[1] Полное собрание сочинений В. Г. Белинского, том VII. СПб. 1904, стр. 467.

7

В самом начале этого столетия поэзия могла говорить таким языком:

...Камо духом бесовским бежиши носимый,
Студе веку нашего, вреде нестерпимый?
На отца отчества мещеши меч дерзкий.
О племя ехиднино! о изверже мерзкий! [1].

А к концу столетия русские стихи уже звучали так:

На темноглубом эфире
Златая плавала луна,
В серебряной своей порфире,
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала,
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем [2].

Разве не ясно, какие важные шаги здесь сделаны, как продвинулся за восемьдесят лет этот поэтический стиль к нам, к нашему пониманию, к нашему слуху?

Почти то же самое наблюдаем мы в живописи. От условных и порою топорных «парсун» XVII века к тонкой, точной и стильной портретной живописи Рокотова, Левицкого и Боровиковского проходит большой и знаменательный путь столетия.

Менее ощутимым, менее наглядным остается этот путь в письменной музыке, поскольку ее меньше знают, и ссылки на определенные явления не влекут за собой столь ясной цепи ассоциаций. Однако от кантов-виватов и пышных партесных концертов времен Петра Первого до мелодрамы Фомина «Орфей и Эвридика», до его «Ямщиков на подставе», до симфонии Бортнянского также пролегает огромная по своему значению историческая полоса.

От Симеона Полоцкого и Феофана Прокоповича — к Крылову и Карамзину, от виршей и панегирических спектаклей — к поэзии Державина и Дмитриева, к комедиям Фонвизина, к трагедиям Княжнина и Озерова — таков был этот путь от далекого, исторически важного, но эстетически **трудного** для нас, к более близкому и понятному, к тому, что хорошо знал и ценил Пушкин, на чем он воспитывался.

Многое из явлений XVIII века принадлежит к вершинам русской культуры, крепко вошло в нашу память, в нашу жизнь, не утрачивая своего воздействия и поныне. Таков величественный образ Ломоносова, гениального ученого-новатора, вышедшего из народа и опередившего весь мир в целом ряде своих открытий. Таков славный образ Радищева, крупнейшего революционера-мыслителя, с гневными обличениями восставшего против крепостничества. Не забываем мы замечательных комедий Фонвизина и совсем не отдаляется от нас со временем, не меркнет народная мудрость Крылова. Живут и постоянно воздействуют на нас совершенные создания зодчих XVIII века. Единственный в своем роде «Пашков дом» в Москве (Всесоюзная библиотека имени В. И. Ленина), а также многие классические творения Казакова доныне глубоко захватывают наше эстетическое чувство.

И как мы ни приближаемся, «открывая» русский XVIII век, к его музыке, все же она пока еще не дала нам столь сильных впечатлений, не

[1] **Феофан Прокопович**. Из епиникиона на победу под Полтавой (1709).

[2] **Державин**. Видение Мурзы (1790).

8

встала для нас рядом с поэзией, с архитектурой. Конечно, это происходит отчасти потому, что русская музыка той поры еще редко исполняется, мало пропагандируется, медленно входит в наше сознание. Но и не только потому. Изучая русскую музыку доглинкинской поры вне связи с другими областями культуры, мы как бы искусственно обедняем ее, пренебрегаем той силой воздействия, которой она обладала именно в связи с театром, бытом, поэзией.

В одной из последних работ, посвященных музыке XVIII века, была высказана мысль о том, что через музыку, знакомясь и сближаясь с ней, мы могли бы лучше понять все русское литературно-художественное наследие предглинкинского периода [1]. Возможно, что это так. Но еще раньше того надо понять самую музыку через ее связи с литературно-художественным наследием, которое мы понимаем сейчас шире и лучше музыки. Автор упомянутой работы, проф. А. С. Рабинович, с нашей точки зрения не совсем прав, когда он утверждает, что музыка XVIII века доступнее его литературы и поэзии. Как бы то ни было, до сих пор Фонвизин, Крылов, Радищев, Державин остаются несравненно лучше известными и доступными, нежели Фомин, Пашкевич и Бортнянский. И учитывая это бесспорное обстоятельство, опираясь на **действительно** существующее в наши дни, мы должны раньше раскрыть связи музыки XVIII века с уже доступным нам литературно-художественным наследием того же периода и лишь потом, быть может,

через музыку познать шире это самое наследие. Во всяком случае, в данное время дело обстоит так, что не литература в первую очередь нуждается в «помощи» музыки, но скорее музыка XVIII века для того, чтобы быть лучше понятой и познанной, нуждается в «помощи» литературы и поэзии. А в конце концов действительно все области культуры и искусства, как формы идеологии, познаются шире, правильней, глубже, когда мы помним об их связях и опираемся на эти связи в процессе исследования.

2

XVIII век до сих пор остается для нас **трудным** столетием. Историография в нем не мало напутала, а общие впечатления он оставил противоречивые, отчасти парадоксальные.

Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро!
Будешь проклято вовек, ввек удивлением всех,—

писал лучший из сынов XVIII века А. Н. Радищев в 1801, году («Осьмнадцатое столетие»).

О незабвенно столетие! Радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек!
Мощно, велико ты было, столетие! Дух веков прежних
Пал пред твоим алтарем ниц и безмолвен, дивясь.
Но твоих сил не достало к изгнанию всех духов ада,
Брызжущих пламенный яд чрез многотысячный век,
Их не достало — на бешенство, ярость, железной ногою
Что подавляют цветы счастья и мудрости в нас.

[1] «Музыкальное наследие рассматриваемого полувека 1770—1820 покрывает «хрестоматийный глянec», мешающий услышать настоящую звучность. Лучшие произведения этого времени нужно показать в их подлинном виде и ввести в повседневный обиход. Из всех искусств только архитектура того времени сохранила все свое величие и покоряет даже сегодня. Но архитектура вообще не подведомственна «реке времен». То же и с «Медным всадником», который по долговечности воздействия, быть может, не уступит египетским сфинксам. Из драматургии кое-как живет один лишь «Недоросль». Из прозаической и стихотворной литературы — как ни грустно это констатировать — ничего! Даже Радищев, который по содержанию своих произведений, казалось, должен был бы сегодня волновать и восхищать миллионы людей, по-настоящему любим лишь тысячами. Повидимому, причина этого — в устарелости языка, не настолько архаичного, чтобы подобало делать с него переводы, как, например, язык «Слова о полку Игореве»), но уже весьма далекого от нынешней русской речи. Много ли ставили бы у нас Шекспира, если бы мы пользовались его пьесами исключительно в переводе на русский язык 1600 или даже 1800 года? Вот я и полагаю, что оперная музыка рассматриваемого периода, доказавшая свою способность «проникать в сердце» и доносящая к нам живую интонацию тогдашней русской речи, вдыхая жизнь и зажигательную силу в мнимобетшальные тексты,— эта музыка способна не только перестроить некоторые наши историко-музыкальные концепции, но и проложить путь к лучшему и массовому постижению всего литературно-художественного наследия этого достопамятного, богатого событиями полувека». **А. С. Рабинович**. Русская опера до Глинки. Музгиз. М. 1948, стр. 23—24.

9

Лучше, чем кто бы то ни было из современников, мог Радищев оценить раздирающие противоречия своего столетия, «безумного и мудрого», «проклятого и

удивительного», его поистине великие контрасты: буржуазная революция на Западе; укрепление национального государства у нас — и усиление гнета крепостничества; рост национальной культуры, русское Просвещение — и «железная нога» царизма, топчущая «цветы счастья и мудрости».

Другие же поэты, те, кто прославлял только прогресс и успехи XVIII века, видели его одномерно, не отражали его противоречивой сущности.

В стихотворении «К текущему столетию», которое приписывается Карамзину (1791), находим следующие восторженные строки:

О век чудесностей, ума, изобретений!
Который век достиг толь лучезарной славы?
В тебе исправилась испорченные нравы;
В тебе открылся путь свободный в храм Наук
В тебе родились Вольтер, Франклин и Кук,
Румянцевы и Вашингтоны;
В тебе и естества познались законы...

Так сложилась русская ода XVIII веку, обошедшая молчанием все главное в нем и воспевшая то, что не казалось опасным.

Но прав был Радищев, а не Карамзин (или другой автор этой оды): все важнейшие впечатления от XVIII века отразили затем его трудность, его противоречивость, его великие контрасты.

Один из самых талантливых русских историков — В. О. Ключевский, говоря в 1904 году о «научной полутьме», в которой остался наш XVIII век после смерти С. М. Соловьева, выделил такой «ряд недоумений» в этом столетии: «Век, начавшийся усиленными правительственными заботами о народном просвещении, заведением русской книгопечатни за границей, завершился закрытием частных типографий в самой России. Правнук преобразователя, впервые заговорившего об **отечестве** в. высоком народно-нравственном, а не в узком местническом смысле этого слова, о служении отечеству, как о долге всех и каждого, запретил употребление самого этого слова. Если никогда ни один народ не совершал такого подвига, какой был совершен русским народом в первой четверти XVIII века, то редко когда идея исторической закономерности подвергалась

10

такому искушению, как в последней его четверти» [1]. Не будучи марксистом, Ключевский, как известно, многого не смог объяснить в своих наблюдениях, но схватывал он и улавливал замечательно яркие и характерные особенности эпохи, запечатлевая их с почти художественной силой.

«Наш XVIII век гораздо труднее своих предшественников для изучения,— признавался Ключевский. — Главная причина тому — большая сложность эпохи. Общество заметно пестреет. Вместе с социальным разделением увеличивается в нем и разнообразие культурных слоев, типов. Люди становятся менее похожи друг на друга по мере того, как делаются неравноправнее. Воспроизвести процесс этого нравственного разделения гораздо труднее, чем разделения политического. С половины века выступают рядом образчики типов разнохарактерного и разновременного происхождения. Чем дальше, тем классификация их становится труднее. Часто недоумеваешь, к какой эпохе приурочить зарождение того или другого из них...» [2].

Трудность и противоречивость XVIII века отмечали и историки литературы и историки музыки — все те русские исследователи, которые были чуткими в своих наблюдениях и правдивыми в их передаче, а не стремились подчинить их какой-либо отвлеченной схеме. Так Б. В. Асафьев, впервые поднявший интерес советских исследователей к «предглинкинскому» XVIII веку, к его музыке, утверждал, что «прогуливаться в ее рощах и лугах крайне трудно: никуда негодные карты, на которых

спутаны все пути и перепутья, мешают с первого взгляда ориентироваться и постичь смысл и ход вещей. И если историк боится испортить свой утонченный вкус, то, конечно, лучше ему не вступать в заповедную местность, как человеку, привыкшему гулять по парку, не следует идти в дремучий лес. Наслаждаться в русской музыке XVIII века почти нечем, если брать отдельные моменты. Если же понять смысл исторического процесса и уяснить себе его течение в целом и в деталях,— возникнет наслаждение особого рода: от внедрения в эпоху и в жизнь музыки со всеми ее достоинствами и недостатками. Для этого нужны великие усилия» [3].

Несколько позже Б. В. Асафьева сходные мысли об изучении XVIII века высказал советский историк литературы, академик А. С. Орлов, который писал: «XVIII век, не как хронологическая, а как культурная эпоха, основные черты которой обрисовались еще столетием раньше, похож на лабиринт тогдашних садов, который манит войти, но не дает выхода тому, кто не знает извилин его схемы, основы его коварной симметрии, усложненной еще революциями последней трети столетия» [4].

С нашей точки зрения в изучении русского XVIII века есть два рода трудностей: трудности истинные и трудности мнимые. Первые из них ни в коем случае нельзя преуменьшать или смазывать, ибо они заложены в самом предмете исследования. Вторые же необходимо преодолевать и в конце концов победить, так как они зависят от путаных позиций старой историографии. Понять культуру XVIII века можно, только полностью приняв тезис о **трудности ее противоречий**, в сущности провозглашенный еще Радищевым. Вместе с тем понять культуру XVIII века можно,

[1] **В. Ключевский.** Памяти С. М. Соловьева. Очерки и речи. Второй сборник статей В. Ключевского. М. 1913, стр. 56.

[2] **В. Ключевский.** Речь в день открытия памятника Пушкину. Там же, стр. 59.

[3] **Б. В. Асафьев.** Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. Сборник Музыка и музыкальный быт старой России. Academia. Л. 1927, стр. 8.

[4] **А. С. Орлов.** «Телемахида» В. К. Третьяковского. XVIII век. Сборник статей и материалов под ред. академика А. С. Орлова. Изд. Академии Наук СССР, М.—Л. 1935, стр. 5.

11

только полностью отвергнув мнимые трудности, созданные историографией, и основываясь на ясных, точных, единственно научных суждениях классиков марксизма-ленинизма.

К великому сожалению, этих суждений о русском XVIII веке не так много. Тем более нужно тщательнейшим образом изучать их, превращая в руководство к действию для каждого исследователя, стремящегося постичь истинный смысл исторического процесса. Классики марксизма писали о национальных связях, характеризующих новый период русской истории, об основах крепостного хозяйства, о создании и укреплении национального государства помещиков и торговцев вообще, об усилении гнета крепостничества и о восстании Емельяна Пугачева, а также о международной политике русского царизма в XVIII веке.

Изучая различные области русской культуры данного столетия, мы должны руководствоваться этими основными положениями, выдвинутыми Марксом, Энгельсом, Лениным и Сталиным.

Так, стремясь раскрыть истинный смысл русской культуры XVIII века, мы должны помнить, что это был уже **новый период русской истории, характеризующийся созданием и ростом больших национальных связей**. Вот как определяет значение этих связей В. И. Ленин: «Если можно было говорить о родовом быте в древней Руси, то несомненно, что уже в средние века, в эпоху московского царства, этих родовых связей уже не существовало, т. е. государство основывалось на союзах совсем не родовых, а

местных: помещики и монастыри принимали к себе крестьян из различных мест, и общины, составлявшиеся таким образом, были чисто территориальными союзами. Однако о национальных связях в собственном смысле слова едва ли можно было говорить в то время: государство распалось на отдельные «земли», частью даже княжества, сохранявшие живые следы прежней автономии, особенности в управлении, иногда свои особые войска (местные бояре ходили на войну со своими полками), особые таможенные границы и т. д. Только новый период русской истории (примерно с 17 века) характеризуется действительно фактическим слиянием всех таких областей, земель и княжеств в одно целое. Слияние это вызвано было не родовыми связями... и даже не их продолжением и обобщением: оно вызывалось усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок. Так как руководителями и хозяевами этого процесса были капиталисты-купцы, то создание этих национальных связей было ничем иным, как созданием связей буржуазных» [1].

В. И. Ленин здесь точно разграничивает средние века — и новый период русской истории, для которого знаменательны национальные связи в собственном смысле слова. Поскольку XVIII столетие как раз уже полностью входит в этот период (начинающийся примерно с XVII века), то, следовательно, именно в XVIII веке вопросы русской национальной культуры не могут не вставать с большой широтой и значительностью. Если ранее подготавливались, складывались и зрели ее тенденции, ее черты, ее свойства, то с начала нового периода русской истории формирование национальной культуры в собственном смысле слова приобретает иное значение.

Итак, изучая русскую музыкальную культуру XVIII века, как определенную область русской истории, мы должны видеть в ней **особый, очень важный этап развития русской национальной культуры в собственном**

[1] **В. И. Ленин.** Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов. **В. И. Ленин.** Сочинения. Четвертое издание. Том I, стр. 137—138.

12

смысле слова в отличие от более ранних проявлений великорусской народности. Ибо, хотя централизованное государство у нас возникло и много раньше, для него еще не были характерны национальные связи нового типа, о которых писал В. И. Ленин. «На востоке Европы,— указывает И. В. Сталин,—...процесс образования наций и ликвидации феодальной раздробленности не совпал по времени с процессом образования централизованных государств. Я имею в виду Венгрию, Австрию, Россию. В этих странах капиталистического развития еще не было, оно, может быть, только зарождалось, между тем как интересы обороны от нашествия турок, монголов и других народов Востока требовали незамедлительного образования централизованных государств, способных удержать напор нашествия. И так как на востоке Европы процесс появления централизованных государств шел быстрее процесса складывания людей в нации, то там образовались смешанные государства, состоявшие из нескольких народов, еще не сложившихся в нации, но уже объединенных в общее государство» [1].

В истории русской музыкальной культуры выделился целый ряд ярких самобытных явлений еще до нового периода русской истории: к ним мы относим в первую очередь народное творчество, традиции скоморохов, а также некоторые формы церковного пения. Но все эти явления еще не означали строительства национальной культуры в том смысле, в каком оно связано с расцветом **письменной светской музыки**, развивающейся только с XVIII века. В народном творчестве, в отдельных чертах церковной музыки созревали важные **признаки** русской музыки, проявлялась великорусская народность ее, но формирование национальной музыкальной культуры (включающей в себя и народную песню) в собственном смысле слова, национальной композиторской школы светского направления характерно именно для нового периода русской истории.

Очень хорошо знаем мы также упорные тенденции к «централизации» музыкальной культуры, со всей силой выразившиеся в Москве, особенно с XVI века. Они заметнее всего сказались в области церковной музыки (образование большого знаменного распева, а затем пересмотр всего круга песнопений), в стягивании певческих школ к центру, а также во многом другом. Но и такая «централизация», коснувшаяся церковного искусства, предшествовавшая расцвету национальной культуры, не могла быть самым расцветом ее — и это сразу видно хотя бы потому, что в старой Москве еще не сложились никакие письменные светские формы русской музыкальной культуры.

Изучая русскую музыкальную культуру XVIII века как важный этап формирования национальной культуры, мы с особым вниманием должны остановиться на своеобразных условиях этого формирования, на основных социальных противоречиях эпохи. С наибольшей полнотой и предельной четкостью их определил товарищ Сталин в своих высказываниях о Петре Первом. «Да, конечно,— сказал товарищ Сталин, отвечая немецкому писателю Эмилю Людвигу,— Петр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса. Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо сказать также, что возвышение класса помещиков, содействие нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры» [2].

[1] **И. В. Сталин.** Доклад об очередных задачах Партии в национальном вопросе (X-й съезд РКП (б)). **И. В. Сталин.** Сочинения. Том 5, стр. 34.

[2] **И. В. Сталин.** Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом 13 декабря 1931 г. **И. В. Сталин.** Сочинения. Том 13, стр. 105.

13

Итак, для формирования русской национальной культуры в XVIII веке главное значение имело то, что она складывалась в **крепнущем национальном** государстве помещиков и торговцев при **усилении крепостного гнета**, при растущих страданиях народа. В этом и заключается особая сложность исторических условий, особая напряженность обстановки, отсюда и проистекают главные трудности в характеристике этой культуры, а также многие противоречия ее самой. Но мы должны помнить, что при капитализме «есть две национальные культуры в каждой национальной культуре» (Ленин), и различать все то прогрессивное, все более демократическое, близкое народу, что было в культуре XVIII века, которая отнюдь не становилась однородной. Если б все русское искусство XVIII века несло в себе только идеи угнетения и порабощения, оно ничего бы не дало последующим эпохам и мы ни во что бы не ценили его. Мы же ценим в нем те стороны, черты, признаки формирующейся национальной культуры, которые оказались непреходящими благодаря своему прогрессивному значению, которые вошли в определение того, что мы называем славным, великим русским искусством.

В русской художественной культуре XVIII века не могли не отразиться как прямо, так и в преображенной, опосредованной форме те образы, идеи и чувства, которые вызывались такими большими социальными движениями, как крестьянская война под руководством Емельяна Пугачева. Не случайно именно на семидесятые годы приходится первое заострение **крестьянской проблемы** в русском театре, в молодой русской комической опере. Товарищ Сталин особо отметил: «Мы, большевики, всегда интересовались такими историческими личностями, как Болотников, Разин, Пугачев и др. Мы видели в выступлениях этих людей отражение стихийного возмущения угнетенных классов, стихийного восстания крестьянства против феодального гнета» [1]. Ф. Энгельс назвал восстание Пугачева «последним великим крестьянским восстанием» [2].

Помимо фольклора, восстание Емельяна Пугачева не отразилось в русских музыкальных произведениях: ни русская опера, ни какие-либо другие жанры музыки не могли говорить о том, кого казнила Екатерина II. Но в более широкой и опосредованной

форме крестьянская война все же отразилась в искусстве, возбуждив острый интерес к темам социального обличения.

Есть еще одна существенная сторона русской истории XVIII века, о которой достаточно полно высказались классики марксизма: это — международная политика России от Петра Первого до Павла. Существует, как известно, большая статья Ф. Энгельса «Внешняя политика русского царизма» (том XVI, часть 2), работа К. Маркса «Секретная дипломатия XVIII века», а также целый ряд отдельных высказываний Маркса и Энгельса по этому вопросу [3]. Основное, руководящее значение для нас имеет прежде всего работа товарища И. В. Сталина «О статье Энгельса «Внешняя политика русского царизма» и другие его высказывания. Товарищ Сталин указывает на недостатки статьи Ф. Энгельса и пишет так: «1. Характеризуя завоевательную политику русского царизма и воздавая должное мерзостям этой политики, Энгельс объясняет ее не столько «потребностью» военно-феодально-купеческой верхушки России

[1] **И. В. Сталин.** Сочинения. Том, 13. стр. 112.

[2] **Ф. Энгельс.** Эмигрантская литература». Маркс и Энгельс. Сочинения. Том XV, стр. 262.

[3] См. **К. Маркс и Ф. Энгельс.** «Традиционная политика России» и «Турецкий вопрос — Times — Рост России» (том IX); **К. Маркс.** «Господин Фогт» (том XII, часть 1) и письмо Энгельсу от 12.11 1856 г. (т. XXII); **Ф. Энгельс.** «Савойя, Ницца и Рейн» (том XII, часть 1).

14

в выходах к морям, морских портах, в расширении внешней торговли а овладении стратегическими пунктами, сколько тем, что во главе внешней политики России стояла якобы всемогущая и очень талантливая шайка иностранных авантюристов, которой везло почему то везде и во всем, которой удивительным образом удавалось преодолевать все и всякие препятствия на пути к своей авантюристской цели, которая удивительно ловко надувала всех европейских правителей и добилась, наконец, того, что сделала Россию самым могучим в военном отношении государством».

«Такая трактовка вопроса в устах Энгельса может показаться более чем невероятной, но она, к сожалению, факт» [1].

«Можно подумать,— добавляет товарищ Сталин,— что в истории России, в ее внешней истории, дипломатия составляла все, а цари, феодалы, купцы и другие социальные группы — ничего, или почти ничего» [2]. И далее: «Я уже не говорю о том, что завоевательная политика со. всеми ее мерзостями и грязью вовсе не составляла монополию русских царей» [3].

Таким образом, товарищ Сталин выделяет и подчеркивает основное во внешней политике России: «потребность» военно-феодально-купеческой верхушки в выходах к морям, морских портах, в расширении внешней торговли и овладении стратегическими пунктами.

В другой работе товарищ Сталин говорит: «Когда Петр Великий, имея дело с более развитыми странами на Западе, лихорадочно строил заводы и фабрики для снабжения армии и усиления обороны страны, то это была своеобразная попытка выскочить из рамок отсталости» [4].

Говоря об истории России XVIII века, товарищ Сталин всякий раз подчеркивает в связи с ее внешними сношениями не заимствования, не подчинение чужому, а, напротив, то, что **рождалось потребностями страны, чем она завладевала, что ей было необходимо для ее укрепления.**

С этой точки зрения должны мы смотреть и на культурные отношения России с Западом Европы, на ее художественные связи, на растущую самостоятельность русских воззрений. **Все здесь руководствовалось внутренними потребностями страны, все — в том числе и музыкальная культура.**

В итоге всего сказанного мы получаем возможность характеризовать XVIII столетие, как принадлежащее новому периоду русской истории, как формирующее русскую национальную культуру в собственном смысле слова; при этом формирование национальной культуры протекает в условиях укрепления государства помещиков и торговцев и растущего гнета крепостничества, т. е. обострения классовых противоречий в стране; что же касается внешних отношений России, то все в них диктуется внутренними потребностями страны, вступившей в новый период истории.

Нет никаких сомнений в том, что все это имеет самое глубокое значение для художественной культуры XVIII века, для русской музыкальной жизни. Формирование национальной музыкальной школы, выражение социальных противоречий, созревание демократических ростков национальной культуры, умение не подчиниться Западу, а взглянуть на

[1] **И. Сталин.** О статье Энгельса «Внешняя политика русского царизма». Журнал «Большевик», 1941, № 9, стр. 2.

[2] Там же, стр. 3.

[3] Та же страница.

[4] **И. В. Сталин.** Об индустриализации страны и о правом уклоне в ВКП(б). **И. В. Сталин.** Сочинения. Том 11, стр. 248—249.

15

его искусство самостоятельно и подчинить себе нужное — все это определяет пути русской музыкальной культуры XVIII века в ее тесных связях с другими областями культуры своего времени.

3

Представляем ли мы себе XVIII столетие как одну большую фазу движения в области русской музыкальной культуры или различаем отдельные этапы на его пути? Как видно из заключений целого ряда исследователей, в русской музыкальной культуре XVIII века выделяется несколько этапов, достаточно характерных и весьма заметно отличающихся один от другого. Так, письменная музыкальная культура времени метровых преобразований ни по общему уровню и характеру, ни по распространенным музыкальным жанрам никак не совпадает с музыкальной культурой семидесятых годов. Там, при Петре, на улицах и площадях звучат канты и виваты, едва зарождается простейшая застольная и торжественная музыка при дворе, достигает пышного расцвета партесное многоголосие в церкви. В семидесятые годы возникает русская комическая опера, обработки народных песен проникают в печать, музицирование в быту охватывает значительные круги столичного и поместного дворянства. Одно отнюдь не противоположно другому: это различные этапы одного и того же пути предглинkinской музыкальной культуры.

Очень трудно было бы разграничивать такие этапы с точностью до одного года. Подобные грани далеко не всегда нужны и оправданы. Но по ведущим тенденциям, по выдвигаемым новым проблемам, по тем особым формам, в которые выливается борьба за русскую национальную музыкальную культуру, на протяжении XVIII века можно различить четыре или пять различных этапов одного большого движения, причем решающая, переломная точка его падает на семидесятые годы.

Вполне определенный, хотя и весьма пестрый по соединению старого с новым, этап в истории русской музыкальной культуры XVIII века образует первая четверть столетия. Можно говорить **о характерных признаках русской музыкальной культуры во время Петра I**, в период его преобразований, истинный смысл которых гениально вскрыт товарищем Сталиным.

Этот период для истории музыкальной культуры имеет по крайней мере двоякое значение. Во-первых, преобразования Петра, сделавшего очень много «для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев», открыли дорогу для

большого последующего развития музыкальной культуры в этом национальном государстве, т. е. возымели для нее значение в широком смысле. Во-вторых, в период самих преобразований и в тесной связи с изменением общественного уклада, музыкальная культура страны уже отразила на себе (преимущественно — в столицах) новые тенденции и новые черты.

Здесь очень уместно вспомнить крылатые слова Пушкина: «...Наконец явился Петр».

«Россия вошла в Европу, как спущенный корабль,— при стуке топора и при громе пушек. Но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием полтавской битвы и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы».

Несомненно, были свои огромные **следствия** и в области русской музыкальной культуры, сказывавшиеся на протяжении всего XVIII века.

16

особый характерный облик музыкальной культуры, хорошо соответствовавший именно тому, что делалось «при стуке топора и при громе пушек», тому, что Белинский назвал «тяжким испытанием для народа, годиною трудною и грозною» [1], т. е. реформам Петра I.

Самое основное для музыкальной культуры петровского времени «письменной традиции» — это высвобождение из-под власти церкви и новая широта общественного воздействия. Удельный вес культовой музыки в обществе резко уменьшается, что тесно связано со всей политикой Петра в отношении церкви. Самые формы церковной музыки — новые и пышные (расцвет партесного концерта!) — далеки от строгости, простоты и предельной сдержанности знаменного пения. Нет сомнений в том, что в церковную музыку вкладывается новое содержание; более чем когда-либо раньше она становится торжественной дворцовой музыкой, славой государству. Огромным сдвигом для музыкальной культуры нашей страны было то, что музыка при Петре вышла на улицы и площади, что ей было придано новое, государственное, общественное значение. Успехи русского оружия, победы русских войск праздновались широко, публично, на улицах Москвы и Петербурга. Триумфальные шествия, панегирические спектакли с музыкой, исполнение торжественных, фанфарных кантов и виватов на открытом воздухе, участие музыки в сатирических маскарадах, устраиваемых на улицах Петром,— все это было ново, все это выдвинуло музыку в небывалой общественной функции и потребовало от нее простых, сильных, элементарных, в своем прямом, торжественно-героическом воздействии, средств.

Тогда же начала изменяться роль музыки в быту, что захватило вначале только узкие круги общества. Новые, модные танцы на ассамблеях, первые, еще единичные, концерты в Петербурге, самое начало любовной лирики нового типа были тесно связаны с изменением домашнего общественного уклада, с отходом от старинных форм общежития. Светская музыка в театре, заботы Петра о военной музыке, введение застольной музыки при дворе — все свидетельствовало о расширении и росте этого рода музыкальной культуры. Формы ее еще были простейшими — канты, виваты, фанфары, марши, танцы, бытовая песня, — но они и не могли быть иными «при стуке топора и при громе пушек» в великой страде петрова времени.

В чем заключается основное противоречие этой новой, поднимающейся музыкальной культуры, ее первого этапа? В несоответствии между **общественным расширением** роли музыки и ее **недостаточно широким внутренним демократизмом**, малой близостью к исконному, подлинно народному русскому искусству, к его мелодии, его общему складу. В этом заключается характернейшее неизбежное противоречие того периода, которое прямо вытекает из его определения, данного И. В. Сталиным. Национальная культура создается при Петре I именно как культура «национального государства помещиков и торговцев» по преимуществу; в ней очень слабо еще

проступают черты иной национальной культуры, т. е. близкой народу, угнетенным массам, и лишь народная песня глубоко отвечает интересам народа, выражает думы и чаяния народные.

Особенности народного искусства ранее всего воздействуют на традицию канта, на его склад и стиль; уже к 30-м годам в число кантов попадают народные тексты и народные мелодии.

[1] Полное собрание сочинений В. Г. Белинского. Том XII. М.—Л. 1926, стр. 286.

17

Дальнейшее развитие русской музыкальной культуры в XVIII веке более глубоко отражает борьбу двух культур, никак не являясь единым потоком движения. Как бы тесно ни была связана музыка с государственными задачами, как бы прямо она ни служила петербургскому двору, как бы ни отзывалась она на победы русского оружия, это еще не означает, что она стала национальной, самобытной. Так, никто не может отрицать, что в тридцатые годы русское государство стремится строить свою музыкальную культуру: в Петербурге появляется опера, растет придворный оркестр, возникают новые формы инструментальной музыки (вроде сонат Мадониса). Но что в ней самобытного, русского, в этой новой культуре? Пока еще почти ничего. Вся близость :у ограничивается вкраплением украинских мелодий или русских интонаций в итальянскую скрипичную сонату! В этом смысле церковная хоровая музыка, продолжающая далее свое развитие, является своеобразным средоточием русских традиций и в известной мере даже противостоит новым, т. е. западным, формам дворцового искусства.

Тридцатые годы мы относим уже к новому этапу развития русской музыкальной культуры, отличному от первой четверти столетия. Хотя многое здесь продвинулось вперед, продвижение это было очень односторонним, чтобы принять его безоговорочно. Противоречия новой мутной культуры, поднявшейся при Петре I, здесь углубились. Двигаясь дальше, она вместе с тем пока еще отдалялась от народа. К народу «спускался» лишь кант, а опера и инструментальная музыка, — то новое, что осваивалось в России, — было пока еще чужим, завозным, дворцовым искусством. Да и общественное расширение роли музыки, столь характерное для предшествующего периода, никак не получило своего продолжения. Торжественная музыка ушла с площади во дворец. В сравнении со многими, по-своему даже привлекательными сторонами петровой **стройки** после Петра выступили черты реакции, самые дурные стороны «национального государства помещиков и торговцев». Именно к этому периоду, вернее, к выступавшим тогда тенденциям, более всего относятся слова Белинского: «И так **народ** или, лучше сказать, масса народа и **общество** пошли у нас врозь. Первый остался при своей прежней грубой и полудикой жизни и при своих заунывных песнях, в коих изливалась его душа в горе и радости; второе же видимо изменилось, если не улучшилось, забыло все русское, забыло даже **говорить Русский язык**, забыло поэтические предания и вымыслы своей родины, эти прекрасные песни, полные глубокой грусти, сладкой тоски и разгулья молодецкого, и создало себе литературу, которая была вторым его зеркалом» [1].

Мы вовсе не хотим утверждать, что проникновение, например, итальянской оперы в Россию не дало никаких результатов. Однако до тех пор, пока не выросли кадры русских исполнителей, пока не проступили русские свойства в оперном спектакле, подлинного национального значения опера в России иметь вообще не могла и функция ее ограничивалась назначением собственно и узко дворцового искусства.

Иные, **новые** особенности музыкальной культуры характеризуют пятые годы XVIII века, что позволяет нам рассматривать их как особый этап ее развития. Здесь известные успехи одерживает свое, **русское** начало этой культуры, что проявляется в опере, в песне — по аналогии с драматическим театром (начало «Российского театра» в 1756 г.), в прямой связи с литературой. Поднимаются молодые кадры русских

18

при дворце идет опера на русский текст Сумарокова («Цефал и Прокрис» Арайи в 1755 г.), из печати выходят песни Теплова тексты русских поэтов, народная песня шире влияет на быт различных слоев общества. Но ведущая национальная роль еще не принадлежит здесь музыке: самобытности в ней весьма мало. Литература, поэзия ведет за собой музыку, переводит ее на русскую основу, что воспринимается как большой перелом и сразу сильно расширяет сферу воздействия оперы и песни.

С чем связан, чем обусловлен основной смысл этого этапа на пути русской культуры?

Весьма примечательно, что исследователи русской истории, касаясь, например, вопросов развития русского языка, приходят к выводу об **особом значении середины XVIII века для формирования русской нации**. Напоминая определение, данное товарищем Сталиным,— «Нация является не просто исторической категорией, а исторической категорией определенной эпохи, эпохи поднимающегося капитализма» [1], — профессор В. В. Мавродин утверждает, что «в России периодом «поднимающегося капитализма» была середина XVIII столетия» [2]. При этом проф. Мавродин подчеркивает значение двух явлений: отмены Елизаветой внутренних таможенных сборов и возникновения крепостной купеческой мануфактуры. «Нет никакого сомнения в том, что середину XVIII века мы можем назвать зарей капитализма в России» [3] — утверждает В. В. Мавродин. И далее он отмечает: «Установление общности экономической жизни, развитие на этой основе национальных связей, развитие общественных связей не может не отразиться на русском языке, ибо язык есть важнейшее средство человеческого общения» (В. И. Ленин). Продолжается создание, укрепление и внедрение единых норм русского языка. Вопрос о нормализации русского языка поставил Третьяковский, но серьезно принялся за разрешение его только Ломоносов» [4].

Устанавливая, таким образом, что к середине XVIII века «все признаки нации налицо», проф. Мавродин заключает: «Все сказанное дает мне право полагать, что в середине XVIII века, на заре капитализма в России, формируется русская нация — «исторически сложившаяся устойчивая общность людей, возникшая на базе общности языка, территории, экономической жизни и психического склада, проявляющегося в общности культуры» [5].

Наблюдаем ли мы в нашей области, т. е. в русской музыкальной культуре, эти яркие признаки формирования русской нации? Несомненно, наблюдаем. Но здесь мы должны внести некоторое уточнение в освещение сложного и противоречивого вопроса формирования национальной культуры. Как раз именно в пятидесятые годы проявляются очень важные новые черты в музыкальной культуре нашей страны, о которых мы уже упоминали. Но их национальный характер выступает **на базе общности языка**, пока еще в собственном смысле, т. е. **литературного**, поэтического языка, а не на основе вполне определенных национальных музыкальных признаков. Поэтический язык идет впереди музыки, так сказать, влечет ее за собой. Вот почему на этих ранних этапах формирования музыкальной культуры так важно не отделять музыку от литературы, поэзии, быта! При Петре I общественно-бытовая роль музыки обгоняла, если можно так выразиться, ее самобытное

[1] **И. В. Сталин.** Марксизм и национальный вопрос. Сочинения. Том 2, стр. 303.

[2] **В. В. Мавродин.** Формирование русской нации. Л. 1947, стр. 84.

[3] Там же, стр. 35.

[4] Там же страница.

[5] **И. В. Сталин.** Сочинения, т. 2, стр. 296.

содержание. В середине столетия поэтический язык оперы и авторской песни, **исполнение** оперы и песни-романса становятся оригинально русскими, но музыкальная сторона их еще не приобретает подлинной самостоятельности, самобытности.

Поэтому мы считаем более важным переломным периодом для истории русской музыкальной культуры не пятидесятые, а семидесятые годы XVIII века. Именно тогда зародился жанр русской комической оперы, комедийно-бытовой и сатирической по своему содержанию, песенно-бытовой по своим мелодическим истокам. Именно оттуда пошло начало новой русской композиторской школы — светской национальной школы, представленной Матинским, Пашкевичем, Фоминым, Бортнянским и другими. В связи с этим возникает законный вопрос: какие черты, какие особенности в формировании русской нации вызвали ранний расцвет этой школы? Важнее всего здесь следующее: именно в семидесятые годы ко всем тем признакам формирования русской нации, о которых говорилось у проф. Мавродина, присоединилось обострение социальной борьбы, т. е. проступили признаки **двух наций**, которые, по словам Ленина, были в каждой нации при капитализме. Иными словами, крестьянская война под руководством Емельяна Пугачева поставила перед обществом новую проблему, которая не могла не получить своего отражения в его культуре и искусстве. Конечно, **господствующей** культурой осталась культура правящих классов. Однако даже те элементы демократической культуры, которые были вызваны к жизни социальными потрясениями семидесятых годов, оказали настолько плодотворное воздействие на русскую музыку, что сильнейшим образом способствовали росту ее национальной самобытности, приближению к народным истокам. Крестьянские сюжеты и антикрепостнические идеи русской комической оперы, т. е. новые идейно-тематические основы ее, потребовали и новых форм, нового музыкального языка, близости к народной песне. В самой народной песне того времени возникли и развились новые темы, и народная песня еще долго потом возвращалась к отражению образов крестьянской войны под руководством Пугачева (что, как известно, впоследствии горячо интересовало Пушкина), в песне с новой силой зазвучали антикрепостнические мотивы и чувства социального протеста.

Таким образом, все лучшее, прогрессивное, непреходящее в формировании русской национальной музыкальной культуры XVIII века, все, что возымело значение для будущего, связано с проявлением **демократических** элементов в ней, с воздействием идей Просвещения.

Демократическое начало всегда проявлялось в народной песне, которая стала питательным источником для русской композиторской школы: способствовала **самоопределению** русской оперы и других музыкальных жанров.

Но все же, говоря о зарождении новой русской композиторской школы в XVIII веке, о подготовке будущего, мы не говорим еще (применительно к этому столетию) о классическом периоде русской музыки. Понадобилось особое слияние художников с мыслями и чувствами своего **народа**, чтобы **национальная** русская музыка достигла классического расцвета. Именно проявление демократизма в национальной культуре привело к ее вершинам. В этом смысле есть единая линия, проходящая от скромных опытов русской школы семидесятых годов XVIII века — к великому Глинке, который достиг нового качества в создании кого национального искусства.

Наконец, особый этап в развитии музыкальной культуры XVIII столетия образует конец его, примерно последнее десятилетие. В сравнении с предшествующим этапом здесь можно говорить о своеобразном торможении

20

прогресса, который, однако, не остановился: прямое восхождение, высшей точкой которого был конец семидесятых годов, сменилось тут более сложным, отчасти «обходным» движением. Политическая реакция, сгустившаяся в последние годы царствования Екатерины II и особо в павловские годы, сделала невозможным прямое восхождение и дальнейшую открытую демократизацию культуры. Обличительно-

сатирические мотивы примолкли в опере и других музыкальных жанрах, как стихли они в литературе после Радищева, Крылова и Княжнина; яркое, острое комедийно-бытовое начало не выступало на первый план после Фонвизина. Силы при этом не иссякли. Они только глушились цензурой и режимом, облекались в непроницаемую оболочку. Литература и музыка устремились тогда в другие, еще не запертые русла. Сфера лирических переживаний, психологического выражения, личной жизни по-новому открылась для русского искусства, которому тогда почти не было иных путей. Здесь наметились новые противоречия. С высот торжественной оды, с трибуны обличения искусство спустилось в интимную жизнь человека, приблизилось к выросшим средним слоям общества. С этой точки зрения, сфера его действия не суживалась, а даже расширилась, как ширилась дальше и сама культурная основа: росли круги читателей и слушателей, расширялся русский театральный и концертный репертуар, крепились артистические силы, росли хоры и оркестры. Но эта культурная основа, эта база, например, в музыке была крепостной: исполнительские и творческие силы оставались «в «массе крепостными. И не только в этом дело. Расширяя круг своего действия, обращаясь к чувству и «сердечному воображению», литература в лице Карамзина, поэзия в лице Дмитриева и Нелединского-Мелецкого, музыка в лице Бортнянского и Козловского не углубляла в такой же мере своей самобытной основы и в известной мере суживала свою тематику. Становясь более **широко популярным**, искусство не делалось более глубоко народным. Таков был «обходный» путь.

Итак движение не прекратилось: никакая реакция не уничтожила его. Однако она его задержала. В конце столетия, правда, накопились известные качества, важные для будущего русской культуры, но крыловское, радищевское начало на время было силой приглушено в ней.

Общие итоги XVIII века, тем не менее, нужно считать высокими и показательными: русская музыкальная культура прошла славный путь национального определения — от первых успехов в новом общественном быту до создания молодой композиторской школы, от кантов и виватов до оперы и симфонии.

При этом необходимо помнить, что главной основой, важнейшей питательной почвой для русской музыки XVIII века была народная песня,— не только в том выборе и в том облике, в каких ее представили тогдашние рукописные и печатные сборники, но и во всем своем жизненном значении. Если русские композиторы XVIII века еще не достигли уровня русских классиков в своем понимании **народности искусства**, то все же лучшее и наиболее прогрессивное в складе и характере их музыки питалось истоками народной песни, о чем красноречиво свидетельствуют такие произведения, как опера Фомина «Ямщики на подставе», как опера Митинского «Санктпетербургский гостинный двор». И, конечно, не карамзинский сентиментализм, а радищевское понимание песни, выражающей дух и характер народа, возымело главное значение для будущего.

Сама русская народная песня непрестанно развивалась и обогащалась в течение XVIII века. Новые темы, новые образы входили в нее, порожденные самой жизнью и вызывавшие горячий отклик народа.

21

Многочисленные песни о Петре I раздвинули круг исторических песен. Народились новые солдатские песни, особенно в связи с героическими походами русских войск под водительством Суворова. В солдатских песнях XVIII века нашли свое отражение самые различные темы, начиная от шведской войны и кончая сатирой на перемену солдатской прически в годы тяжелой муштры при Павле I. Как уже говорилось ранее, особое место заняли в русской народной песне XVIII века тема крестьянского восстания, песни пугачевского цикла, отражавшие народную борьбу с крепостничеством, с крепостническим государством. Особенно глубокий смысл приобрели о«и в протяжной песне, как проникновенные лирико-героические образы («Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», «Горят, горят пожары» и др.). К сожалению, эти песни, как и другие,

созданные в XVIII веке, известны в нотных записях значительно более позднего времени — XIX века. Много нового внесла в народную песню особая городская тематика XVIII века, отображение жизни и образов города, в частности Петербурга, городской демократической среды, ее вкусов и обычаев. Не случайно лирические песни таких поэтов, как Мерзляков («Помнишь ли меня, мой друг»), ответившие вкусам этой новой среды, стали в XVIII веке народными. Более всего через город, через его песенный быт воспринимали народную песню и русские композиторы XVIII века.

4

В последнее время советские ученые посвящают значительное внимание русской музыкальной культуре XVIII века. Об этом свидетельствуют и вышедшие из печати работы и целый ряд рукописей.

Не углубляясь особенно в историографию предмета, отметим, что изучение русской музыки XVIII века вообще развернулось преимущественно в советский период. Классики русской музыкально-критической мысли (Одоевский, Серов, Стасов) и другие крупные русские музыковеды и критики (Ларош, Кюи, Кашкин) очень мало касались XVIII столетия, что вполне понятно: перед ними стояла важнейшая жизненная задача горячей и длительной борьбы за русскую классику, за реалистическое и народное искусство Глинки и его продолжателей, за признание и победу этого искусства в нашей стране и во всем мире. В течение всей своей жизни вел Стасов борьбу «за Глинку», который был для него знаменем самобытной русской школы. И Глинка полностью заслонила для Стасова своих предшественников в русской музыке, к которым Стасов был, в общем, несправедлив [1].

Лишь постепенно, к тому времени, когда **основное** дело классиков русской музыкальной критики было уже выполнено, «наступила очередь» XVIII века, началось более пристальное и глубокое его изучение,

[1] Заканчивая краткий обзор XVIII века, Стасов писал: «...ни певцов, ни исполнителей, ни композиторов у нас не разводилось, в течение не только всего XVIII века, но и в течение первой четверти XIX века. Немногие опыты и пробы дилетантов Екатерининского, Павловского, Александровского и Николаевского времени (Фомина, Николаева, Матинского, Пашкевича, Кавоса, Алябьева, Верстовского и др.) были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцам, и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была бледна, бедна и бессильна, инструментальная же музыка и вовсе отсутствовала». Искусство в XIX веке. Собрание сочинений В. В. Стасова. Том IV. СПб. 1906. Стр. 290—291. Заметим, что Стасов даже в этих своих оценках исходил из благих побуждений: на фоне их он показывал явление Глинки как удивительное и величественное. В приведенной цитате, повидимому, есть опечатка: нужно не «Николаев», а «Николев» (автор многих оперных либретто).

22

были подняты новые материалы. Всем известна и давно получила оценку многолетняя деятельность Н. Ф. Финдейзена в этой области. Подчеркнем в ней лишь то, что до сих пор оставалось в тени. Дело отнюдь не только в личной инициативе или научных вкусах издателя Русской музыкальной газеты, опубликовавшего также письма Глинки и опись его рукописей, сборник материалов о Даргомыжском и многое другое. Дело в том, что примерно к девяностым годам прошлого века вообще наступил такой период в развитии русской музыкальной культуры, когда горячая борьба за **настоящее** русской музыки, столь характерная для пятидесятых-семидесятых годов, отнюдь не прекращаясь, приняла иные, более спокойные и академические формы, показательные, например, для беляевского кружка. По своим позициям, по той атмосфере, в которой складывался Финдейзен, он стоял ближе всего к этому кружку. Именно в атмосфере, характерной для беляевцев, могли возникнуть и публикации материалов по русской музыке, и спокойный,

несколько ретроспективный интерес к тому, что было до ее классического периода. Стасов также публиковал **материалы** по русской музыке: всем памятен его сборник, посвященный Бородину, его публикация «Записок» Глинки и т. д. Однако, как и все у Стасова, эти публикации были проникнуты боевым духом, громко **ратовали** за то, во что горячо верил Стасов. Публикации Финдейзена не идут с ними в сравнение: личное отношение редактора предельно «убрано», материал отдан читателю только на его собственное суждение. Во всем этом особенно важно то, что изучение (одновременно научное и публицистическое толкование и пропаганда) русской музыкальной классики велось с самых боевых, отнюдь не объективистских, позиций, в пылу полемики, а серьезное изучение предшествующего периода русской музыки началось именно в академичной обстановке, с большим холодком, как раз тогда, когда пыл весьма поутих. Это не могло не наложить своего общего отпечатка на обширные труды Финдейзена, которые он не торопился завершать, публикуя по частям в Русской музыкальной газете. Ценность фактического материала, собранного Финдейзеном (особенно сведения о кадрах музыкантов, о нотных рукописях и редких изданиях XVIII века), для его времени никто и не оспаривает, хотя последующие исследователи внесли уже много дополнений и поправок.

Итоговый труд Финдейзена, его «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (2 тома. Музгиз. 1928—1929), вышел из печати как посмертное издание. В сущности этот труд, изданный всего двадцать три, двадцать четыре года назад, был наследием старой русской историографии, которое получила советская наука. Этим наследием можно было критически пользоваться, но никак нельзя было им ограничиваться.

Еще до того, как книга Финдейзена была напечатана, в Ленинграде под руководством Б. В. Асафьева группа молодых музыковедов начала новую разработку материалов русского XVIII века. В результате этого появился сборник «Музыка и музыкальный быт старой России» (Academia. Л. 1927). В него вошли, помимо работ В. А. Прокофьева (о Матинском и о Козловском), А. В. Финагина (об Евстигнее Фомине и др.) и А. В. Дружинина, также две статьи самого Б. В. Асафьева и статья А. Н. Римского-Корсакова (о сборнике песен Г. Н. Теплова). В этих статьях, в руководстве другими работами, позже в книге «Русская музыка от начала XIX столетия» и в добавлениях («Опера в России») к переводу книги К. Нефа «История западно-европейской музыки» Б. В. Асафьев отчетливо провозгласил идею о том, что Глинка был подготовлен русской композиторской школой XVIII

23

века, изучение которой представляет живой и насущный интерес музыковедения. Последователи Б. В. Асафьева в своих частных работах (мы имеем в виду названный сборник) выполняли скромные, но важные задачи: они восстанавливали и отыскивали забытые факты, давали освещение важным творческим явлениям XVIII века, относящимся именно к его композиторской школе (разыскания вокруг первого сборника песен, вокруг произведений Фомина, Матинского, Бортнянского, Козловского). Но сам Б. В. Асафьев сделал большее: он впервые с такой убедительностью представил проблемы русского XVIII века, как **творческие** проблемы, стремясь раздвинуть шире рамки и понятие русской школы. Для Асафьева XVIII век был не пестрой, хотя и интересной историко-культурной картиной, которую можно было спокойно наблюдать и описывать, а именно волнующей **предглинкинской творческой эпохой**. В этом существеннейшее отличие позиции и тона Асафьева от позиции и тона Финдейзена. «Я преклоняюсь перед гением Глинки,— писал Б. В. Асафьев.— Я считаю, что мы мало ценим его, мало знаем, каждое повторное приближение к его художественному наследию отбывает новые перспективы, новые незамеченные раньше сокровища. Глинка — не исчерпан. Но тем более я считаю несправедливым отказывать в значении творческой работы работе его предшественников. Восхищаться Глинкой (но мало изучая его), упускают из виду один факт, для историков

вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего, несмотря на видимый беспорядок, вносимый гениальной личностью. В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают» [1].

Призывая к углублению в **творческий XVIII век**, Б. В. Асафьев был далеко не всегда прав в своих тогдашних выводах и оценках. Его основное положение мы полностью принимаем и сейчас: «Как ни велик талант Глинки, как ни самобытно его творчество и как ни совершенна его техника,—Глинка как историческое явление был подготовлен и имел достойных предшественников... Русская композиторская школа стала создаваться, повидимому, по имеющимся теперь данным в течение семидесятых годов XVIII века» [2]. Но то, что говорится далее Асафьева об этой школе, принять никак нельзя («В основе ее лежали эстетические. принципы академической болонской школы, традиции венецианского концертного стиля и музыкальная практика всего первого итальянского периода русской музыки...»), и впоследствии **Б. В. Асафьев совершенно пересмотрел свой взгляд на истоки русской композиторской школы.**

Вероятно, ни один советский музыковед, занимавшийся предглинской эпохой русской музыки, не избежал решающего воздействия работ Б. В. Асафьева. Начиная работать в данной области, автор этих строк также находился под сильнейшим обаянием воззрений Асафьева, его творческого отношения к проблемам XVIII века, но вместе с тем не умел критически расценить его ошибочные положения. Свидетельством этому — все высказанное на стр. 27 и следующих в книге «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры» [3].

[1] **Б. Асафьев.** Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. Сборник Музыка и музыкальный быт старой России. Л. 1927. Стр. 10.

[2] Опера в России. Глава, добавленная к переводу книги К. Нефа. История западноевропейской музыки. Л. 1930, стр. 27.

[3] **Т. Ливанова.** Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Искусство. М. 1938.

24

Писавшаяся в 1931—1934 годах, эта книга подверглась ныне серьезной и резкой критике со стороны нашей музыкальной общественности, что прямо обязывает автора определить свое теперешнее отношение к названной книге.

Основная тема книги — русская музыкальная культура **в самом начале нового периода русской истории**, т. е. на рубеже XVII—XVIII веков, почему о ней и уместно вспомнить сейчас, в данной работе, посвященной XVIII веку. В книге «Очерки и материалы» я ставила себе двоякую цель. Во-первых, я хотела поднять новый материал и осветить период русской музыки, почти забытый в историографии, совершенно игнорируемый тогдашними вульгаризаторами из РАПМ, но очень важный,—переломный период от старого искусства к новому, период партесного пения, кантов, новой музыки в быту и в театре. Для этого я исследовала многие рукописи, опубликовала и по возможности описала новые образцы кантов и партесных служб и концертов. Во-вторых, освещая этот период, я стремилась порвать с традицией старых буржуазных историков, игнорировавших общие законы исторического развития и считавших, что русская история развивается вполне обособленно, подобно народникам, полагавшим в свое время, что в России может не быть капитализма. «Интересы настоящей работы,—писала я,—сосредоточиваются главным образом на **своеобразии развития русской музыкальной культуры, которое, конечно, подчиняется общим законам истории**» [1].

Однако, стремясь найти проявление этих общих законов, я вступила на ложный путь, приведший к целому ряду крупных ошибок. Сопоставляя русскую и зарубежную культуру, я искала аналогий, обнаруживала целый ряд влияний там, где их на самом деле не было, и тем самым пришла к недооценке **национальной самобытности русской музыкальной культуры определенного периода., г. е. XVII — начала XVIII веков.**

Исследования русской музыки XVIII века, которые я не прекращаю с 1934 года, давно побудили меня пересмотреть свои тогдашние выводы и отвергнуть неправильные положения моей первой работы.

Интерес советских музыковедов к XVIII веку, как к **предглинкинской** эпохе, возростал вместе с интересом советских литературоведов к проблемам XVIII столетия, как **предпушкинского**. В итоге появился ряд новых работ о музыке XVIII века и множество работ о его литературе, начиная от специального выпуска «Литературного наследства» и кончая сводными трудами, из которых назовем содержательную книгу проф. Д. Д. Благого (История русской литературы XVIII века. М. первое издание в 1946 г.) и соответствующие томы Истории русской литературы, выпускаемые Академией Наук СССР.

В музыкальной историографии XVIII века в последнее время господствует здоровая, но сама по себе еще недостаточная тенденция описания и частичной публикации памятников. Сюда мы полностью отнесем полезные хрестоматии, поднявшие новый материал: «История русской музыки в нотных образцах» [2] и «Русский музыкальный театр 1700—1835 гг.» [3] (тексты и пересказы либретто). Такого рода издания очень повышают общий уровень музыкальных знаний по XVIII веку. Совсем недавно из печати вышло несколько работ, посвященных

[1] Стр. 33. Подчеркнуто в книге.

[2] История русской музыки в нотных образцах под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. Т. 1 и 2. Музгиз. М.—Л. 1940—1949.

[3] Русский музыкальный театр 1700—1835 гг. Хрестоматия. Составил проф. С. Л. Гинзбург. Искусство. М.—Л. 1941.

25

отдельным областям русской музыкальной культуры XVIII века и сосредоточивших свой интерес также вокруг нотных памятников и специальных вопросов этой культуры. Такovy сами по себе очень неодинаковые и неравноценные монографии А. С. Рабиновича — «Русская опера до Глинки» (1948), В. И. Музалевского — «Русская фортепианная музыка» (1949) и К. Верткова — «Русская роговая музыка» (1948). Personalia, помимо этих монографий, разрабатывается также в связи с музейно-концертной работой по восстановлению и исполнению музыки XVIII века («Орфей и Эвридика» и «Ямщики на подставе» Фомина в концерте, организованном Центральным музеем музыкальной культуры в 1947 году и др.). Так, выпускаются памятки о Фомине, о Бортнянском.

Ко всему сказанному необходимо добавить хотя бы несколько слов об исследованиях, пока оставшихся в рукописи. Среди них должна быть особо выделена книга проф. С. С. Скребкова «Русская хоровая музыка XVII—XVIII вв». На основании множества рукописных памятников она устанавливает новый взгляд на русское хоровое многоголосие рубежа XVII и XVIII веков и раскрывает много новых черт в русском хоровом пении XVIII века, доказывая его самобытность и прочные связи с народной культурой. Очень много нового в понимании бытовых основ, бытовой подпочвы русской музыки XVIII века вносит работа С. Н. Питиной «Русская народно-бытовая песня», выросшая из обследования многих десятков рукописных сборников. И, наконец, хорошо и правильно раскрывает истоки русского романса диссертация О. Е. Левашевой «Русская песня в первых авторских сборниках», также выполненная по архивным материалам [1].

Этот широкий разворот **работы по подлинникам**, исследования нотных первоисточников, это растущее внимание и уважение к памятнику, свидетельствующее о твердой изыскательской базе советского музыкознания, следует только приветствовать. В этом отношении делается уже много и делается неплохо.

Гораздо медленнее разворачивается другая часть работы: исследование **жизни музыки** в XVIII веке, музыкальных воззрений, интересов, споров, связей музыки с другими искусствами, всего того, что тоже образует музыкальную культуру столетия в широком смысле слова. Это как раз дает нам право и основание углубиться

преимущественно в данный круг вопросов и привлечь к исследованию новый ряд источников, быть может не вполне обычных для музыкальной историографии.

Если мы, изучая музыкальную культуру XVIII века, будем опираться только на сохранившиеся музыкальные произведения и на немногие биографические данные русских композиторов, картина русской музыкальной жизни этого столетия предстанет перед нами обедненной, а общий смысл многих явлений останется не до конца ясным. Мы не сможем судить ни об общем уровне музыкально-общественной жизни (даже к концу столетия!), ни о театральном репертуаре, ни о воззрениях современников на музыку, ни о музыкально-эстетических требованиях передовых деятелей, ни об их борьбе за русское реалистическое искусство, ни о многом другом, что уже стало ясным в отношении

[1] В кратком обзоре новых материалов по XVIII веку мы опускаем соответствующие части учебников и отдельные небольшие статьи (например, статьи И. М. Ямпольского и Г. Фесечко об Ив. Хандошкине). Заметим, однако, что раздел, посвященный XVIII веку в «Истории русской музыки» Ю. В. Келдыша, должен быть выделен, так как, не претендуя на особые разыскания материалов, он во многом дает новое, свое освещение явлений (например, глава о Бортнянском).

26

XIX века. Мы не сумеем понять, каким образом возникли оперы Арайи на русские тексты и в чем заключалось на самом деле их новое значение. Для нас останется скрытой целая область музыкальной культуры, которая представлена русскими журналами и вообще русской литературой, включившей музыку в свои темы и дававшей ей свое истолкование. Мы упустим прямые и важные связи музыки с господствующими художественными направлениями эпохи. Мы не будем знать, как бытовала — даже при дворе! — русская народная песня. Нам останется неизвестным отношение русских современников к зарубежной музыкальной культуре. Мы полностью выпустим из поля зрения музыку быта и т. д. и т. п. В связи со всем этим наши выводы будут узкими, и русская музыкальная культура XVIII века далеко не получит заслуженной оценки.

Само собой разумеется, что необходимо дальше углублять изучение нотных рукописей и изданий XVIII века, точно так же, как и разыскивать биографические сведения о русских музыкантах. Но никак нельзя замыкаться в этом. Если мы резко не раздвинем рамки исследования, мы утратим перспективу даже в оценке отдельных произведений и их авторов, в освещении любых явлений музыкальной культуры. Так, например, высказывания Н. А. Львова о русской песне только потому, что они известны по музыкальным изданиям [1],—оценивались вне сравнений с современными им высказываниями А. Н. Радищева! Русский оперный речитатив механически неправильно выводился из западных образцов (Кино, Метастазियो) и никогда не сопоставлялся с народным стихом и русской басней, с которой он непосредственно связан по своему складу, и т. д. и т. п.

Разумеется, специальные работы и характерные музыкальные памятники при любых условиях составляют необходимую почву исследования, от которой никто не вправе отрываться. Из нотных материалов мы все время держим в поле зрения и в памяти то, что связано с бытовой подосновой русской музыки, с многочисленными рукописными сборниками песен и кантов XVIII века. Один из разделов нашей работы целиком посвящен народно-бытовой песне, как она представлена в рукописном сборнике середины столетия. Опираясь также на весь, ставший доступным, материал авторских песен, мы перепечатаваем из редких изданий XVIII века все песни Г. Н. Теплова, некоторые произведения Козловского, помещенные в «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 г.». Из инструментальных пьес, помимо ранее доступных образцов, мы привлекаем некоторые вариации, а также симфонию Бортнянского. Таким образом в истории песни и инструментальной музыки мы стремимся еще раз осветить крайние точки процесса: начало и итоги развития отдельных жанров на протяжении XVIII века. В области русской

оперы мы имеем в виду все, что раскрыто исследователями, и все то, что известно нам из рукописных партитур.

Вслед за материалами собственно музыкальной историографии мы •пытаемся по возможности полнее привлечь материалы по истории русского театра и русской литературы XVIII века. Это издавна делалось 'исследователями русской музыки, но преимущественно в одном только плане, т. е. в связи с необходимостью уточнять прямо скрещивающиеся вопросы, например, музыкального и театрального образования, артистических кадров, оперных или песенных текстов. Мы стремимся

[1] Предисловие к Собранию народных русских песен с их голосами. Музыку для фортепиано положил Иван Прач. СПб. 1790, и Карманная книжка для любителей музыки на 1796 г.

27

перейти за эти рамки и выяснить отношение самих русских поэтов и писателей к музыке, значение ее в их творчестве, общую роль их в строительстве музыкальной культуры и т. д. Поэтому к русской литературе и ее историографии мы обращаемся, так сказать, не с прикладными задачами исследования, а как к важной и неотъемлемой его части. Отсюда соответствующие материалы привлекаются нами широко, а по некоторым темам (например, творчество Кантемира, Сумарокова, молодого Крылова, Радищева, Державина) почти исчерпывающе. Во всяком случае, не говоря уж об исследованиях, подлинные тексты выдающихся русских писателей и поэтов XVIII века, все их высказывания полностью берутся на учет. Этот кропотливый подбор, эта трудно дающаяся полнота вне сомнений оправдывают себя. Внезапно оказывается, что музыка в жизни и представлениях, например, таких поэтов, как Крылов и Державин, играла заметную, **знаменательную**, неотъемлемую от всего их облика роль. Это ускользало до сих пор от внимания исследователей. Таких фактов набираются сотни. В целом они перевертывают наше представление об уровне и масштабе русской музыкальной культуры XVIII века. Если мы не станем считаться с этими фактами, закроем на них глаза, мы лишим русскую музыкальную культуру очень многих ярких и славных ее страниц. Кто хоть раз осознал всю важность нового взгляда на народную музыку у Радищева или весь интерес музыкальных оценок Карамзина в «Письмах русского путешественника», тот уже не закроет этих забытых страниц в большом повествовании о русской музыкальной культуре XVIII века, а будет отыскивать все новые и новые в том же направлении.

Точно так же мы старались по возможности восстановить все, что касается общественного и домашнего быта, в котором существовала развивалась музыка: начиная от повседневной жизни тех русских людей, о каких мы только можем судить, и кончая бытом петербургского двора. Не говоря уже о всевозможнейших очерках и исследованиях (об общественной и личной жизни тех или иных деятелей, об образовании, о хозяйстве, о бытовых привычках, о дворцовых распорядках и т. д. и т. п.), здесь мы стремились охватить публикации материалов, архивные разыскания, камер-фурьерские журналы, всю мемуарную и эпистолярную литературу.

Переkreщивая многосторонние сведения, идущие от различных мемуаров и писем, мы получаем возможность и уточнить многие данные и представить не теоретические воззрения на музыку, а живое отношение к ней современников, их вкусы, увлечения, занятия и намерения. Однако круг наших сведений все же будет почти ограничен средой двора, знати, столичного и поместного дворянства. Редко-редко среди имен царей, князей, графов и фрейлин проглянет имя какого-нибудь Гавриила Добрынина, в юности церковного служки, или Никиты Акинфиевича Демидова, разбогатевшего промышленника из мастеров. Но общее содержание того, с чем мы встречаемся в высказываниях современников, от этого не меняется; мемуарная литература выносит на поверхность все характерное для сравнительно узких кругов общества.

Как известно, сам классовый характер русской культуры XVIII века обусловил то, что множество материалов относится к быту двора, русской знати и русского дворянства.

Архивы Воронцовых, Куракиных, Шереметевых, Разумовских, Юсуповых, Долгоруких дают нам обильный, но односторонний и, конечно, тенденциозный материал. Мы очень хорошо знаем, как жила русская знать и очень мало представляем не только жизнь народа, но даже бытовой уклад «средних слоев» общества, их вкусы, их воззрения на искусство. Если мы приведем все имена

28

мемуаристов и авторов писем, к которым пришлось обращаться, то в этом ряду весьма редки демократические элементы. К счастью, кроме свидетельств знати мы располагаем и сведениями людей по заслугам прославленных,— записками или письмами С. Т. Аксакова, Г. Р. Державина, А. Д. Кантемира, Н. М. Карамзина, И. А. Крылова, М. В. Ломоносова, Н. И. Новикова, А. Н. Радищева, А. В. Суворова, А. В. Сумарокова, Д. И. Фонвизина, И. И. Хемницера и других. Как крупные и прогрессивные деятели, как лучшие представители русского общества, они преодолевают ограниченность столично-дворянской культуры и дают в своих высказываниях много ценного, интересного, поднимая наши представления о современной им русской музыкальной жизни.

Наконец, мы полностью обследовали журналы XVIII века, не пренебрегая никакими изданиями и никакими материалами в них. Учитывая большую редкость и недоступность многих изданий, мы не остановились перед таким сплошным, исчерпывающим изысканием для того, чтобы облегчить дальнейший труд исследователей и освободить их от поисков подобного рода.

Мы не ставили при этом прикладных целей, т. е. не искали только **специальные** работы или только **факты** и **даты** из области музыки. Нет, мы с особым интересом вникали в сатирические заметки или повести, в публицистику и в поэзию, если музыка как характерный мотив входила в их строй, в их **содержание**.

Все это — литература, поэзия, журналистика, документы быта, мемуары, письма — полнее, шире, ярче, отчетливее раскрывает нам жизнь музыки в обществе, ее социальную функцию, ее гуманитарно-эстетическое значение. На основании одних лишь нотных памятников мы не могли бы, например, с такой определенностью поставить вопрос о новом направлении, характерном для девяностых годов XVIII века и близком сентиментализму в русской литературе и поэзии, как не могли бы говорить и о публицистической борьбе за новые идеалы ранней русской оперы, близкие молодому Крылову. Как бы ни ограничивали нас письменные памятники культуры XVIII века, как бы ни вынуждали нас тогдашние исторические условия обращаться к быту двора и господствующих классов, все же благодаря бытовой песне и опере, благодаря русской сатире, благодаря, прежде всего, раскрытию линий Радищева и Крылова в русской музыкальной культуре, мы узнаем все то лучшее, передовое, демократическое, что уже было в ней. И в этом прямую помощь оказывают нам именно **многосторонние** источники, привлеченные к исследованию в своей совокупности.

5

Нисколько не претендуя на создание исчерпывающего сводного труда по истории русской музыки, мы стремимся осветить в настоящей работе ряд больших тем, которые ставит перед нами музыкальная жизнь XVIII века, русская музыка в ее связях с бытом, поэзией, литературой и театром. Некоторые из этих тем — «Русские поэты и музыка», «Из истории русской народно-бытовой песни», «Русские журналы и музыка», «Камер-фурьерские журналы и музыка при дворе» — зависят (если не целиком, то преимущественно) от определенной группы источников. Поэтому в работе не убирается, а напротив, даже выделяется ее источниковедческая сторона, важная для исследования такого типа, особенно если оно посвящено трудному периоду и привлекает новые печатные и рукописные источники.

29

Четыре больших раздела работы, составляющие первый ее том, посвящены кругу вопросов, объединяющих русскую музыку и русскую литературу XVIII века. «Музыка и словесность суть две сестры родные» — сказано было в одном из журналов молодого Крылова («Зритель»). **Вместе со словесностью** формировалась русская национальная музыкальная культура, **вместе со словесностью** боролась она за общие цели правдивого реалистического искусства. Каждый этап в развитии русской музыкальной культуры XVIII века был ознаменован этими своеобразными и всегда существенными для его понимания связями со словесностью.

Раздел «Русские поэты и музыка» выдвинут на первое место не только из-за обилия материала в нем, но прежде всего потому, что на **ранних этапах** формирования русской национальной художественной культуры в XVIII веке ведущая роль принадлежала поэтическому языку, поэтам. **Они** начали овладевать песней и оперой, а композиторы пошли уже за ними. С другой стороны, поэты (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков) дали текстовую основу для «безымянной» бытовой музыки, для самого демократического из письменных ее видов — для канта-песни. «По поэтам», а не «по композиторам» разбираемся мы в сотнях кантов, в десятках рукописных сборников. Этот своеобразный приоритет русской поэзии в содружестве с музыкой, для которой она была вначале старшей сестрой, и побуждает нас ранее всего говорить поэтах.

Но дело не только в этом. Роль русских поэтов в истории музыкальной культуры позволяет с большей отчетливостью подчеркнуть **общий смысл** различных ее этапов, социальную сущность борьбы различных направлений, а порою даже — выявить те прогрессивные элементы этой культуры, которые отнюдь не лежат на поверхности.

Так, тридцатые годы XVIII века, как было сказано выше, характеризуются весьма односторонним развитием музыкальной культуры: ее **новые** явления еще лишены **национального** облика и демократического значения для нашей страны. Итальянская опера и инструментальная музыка при дворе Анны Иоанновны даже не могут быть названы искусством национального государства помещиков и торговцев в целом, оставаясь пока лишь его **дворцовым** искусством. Но этим не ограничивается все-таки письменная музыкальная культура страны: есть другие, не видные, подпочвенные ее слои; в них живут те здоровые начала, которые проступят позже в русской композиторской школе. Есть бытовая песня-кант, многообразная по своей тематике: духовной, панегирической, любовной, народно-шуточной. И Тредиаковский тогда же становится **основным поэтом** кантов, самым любимым, самым популярным. Он тем самым связывает свою поэзию с самой популярной в стране музыкой. А с другой стороны, в своих воззрениях на поэзию, в своих опытах обновления стиха Тредиаковский, по его признанию, опирается на народную песню. Все это — факты не видные, не лежащие на поверхности. **Но именно музыка вместе с русской поэзией** дает те ростки нового, которых нет в дворцовой опере и которым принадлежит будущее.

На поверхность это начинает выступать на следующем этапе, в пятидесятые годы, когда Сумароков и в новой лирической песне, и в опере представляет ее русское начало, проявляя огромную инициативу и энергию в борьбе за русский оперный спектакль. Оперы Сумарокова еще никак нельзя назвать демократическим искусством; они соответствуют тогдашним потребностям господствующих классов России. Самобытность поэта проявляется в них двояко: их арии тождественны

30

русским лирическим песням, а их речитативы предвосхищают русский басенный склад.

Среди русских поэтов XVIII века далеко не все столь активно вторгались в жизнь оперного театра, как Сумароков. Но у Ломоносова, Например, любое соприкосновение с музыкой примечательно уже потому, что то был **Ломоносов**, потому, что все, к чему он прикасался, представляет глубокий интерес для истории. «Не есть ли Ломоносов одна из самых ярких народных слав? — спрашивал Белинский. — Ученый, поэт и литератор, не по случаю, а по призванию, он преодолел тысячи препятствий и во всю жизнь остался

человеком, ученым тружеником, а не сделался, когда улыбнулось ему мирское счастье, вельможею, знатным барином...» [1]

Многие поэты XVIII века прославились прежде всего как песенники. Их тексты не жили, не мыслились вне музыки. Любопытно, например, что Жуковский записал в своем конспекте по истории русской литературы: «Нелединский. Автор нескольких песен, которые... сделались народными. Он далек от безупречности Дмитриева, но восхищает пылом, который согревает его стихи и обеспечивает им долголетие, так как то, что они выражают, является правдой, а правдивое всегда молодо» [2]. Весь этот пыл, вся эта молодость стихов Нелединского-Мелецкого действовали только до тех пор, покуда они **пелись**.

Первоначально ведущую роль писателей и поэтов в создании русской комической оперы не приходится доказывать. В семидесятые годы, когда родилась русская опера, инициатива принадлежала им — М. Попову, Аблесимову, Княжнину, Матинскому, Хераскову. Композиторы не сразу выступили на первый план; сначала они аранжировали указанные поэтами народные мелодии.

Много нового и характерного вносит в понимание прогрессивного, обличительного начала ранней русской оперы изучение замечательного наследия И. А. Крылова. Через молодого Крылова, его личное участие в создании оперы, его сатиру, его публицистику, его боевой дух мы лучше понимаем широкое общественное значение нового жанра, его **возможности** (не всегда реализованные) и возлагаемые на него надежды (далеко не во всем осуществившиеся!). Мы ощущаем, как в ранней русской опере жило **крыловское начало**, заглушенное затем реакцией.

Крылов и Радищев в их отношении к музыке помогают нам понять, что было и что могло быть демократического в русской музыкальной культуре, как она отозвалась — вместе с **сестрой своей** — словесностью — на социальные движения времени, что хотели в ней видеть лучшие люди XVIII века.

Через Карамзина и карамзинистов мы всего яснее постигаем связи русской музыки на исходе XVIII века с сентиментальным направлением, которое становится на время в ней господствующим.

И, наконец, Державин — «одно из самых могучих проявлений русского духа, чудобогатырь русской поэзии» (Белинский) — быть может, как никто, воплотил по-своему все противоречия русской музыкальной культуры XVIII века и вместе предвосхитил некоторые ее искания и трудности в период до Глинки. Художник, чьи образы, приемы и даже отдельные жанры немислимы вне музыки, деятель, который был у себя в

[1] **В. Г. Белинский.** Сочинения Ксенофонта Полевого. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова. Том III. СПб. 1901, стр. 12—13.

[2] **В. А. Жуковский.** Неизданный конспект по истории русской литературы. Труды Отдела новой русской литературы. Институт Литературы (Пушкинский дом) Академии Наук СССР. М — Л. 1948, стр. 309.

31

«Жизни Званской» типичным представителем поместной музыкальной культуры, а вместе с тем умел устраивать пышные городские музыкальные празднества с участием профессионалов и любителей, стихотворец придворных кантат и героических полонезов, поэт, слышавший музыку в каждом русском пейзаже, писатель, пламенно захваченный мыслью о национальной героической опере, новатор, сам обрезающий себе крылья, ошеломляющий новыми оперными идеями в своих либретто и сковывающий их дворцовой эстетикой в теоретической работе, — таков был Державин, провозгласивший в начале XIX века самые устарелые принципы придворной оперы, однажды прямо приблизившийся к демократическому театру («Дурочка умнее умных»), предсказавший оперно-драматургические искания более позднего времени («Добрыня Никитич»)... и не поставивший ни единой оперы! Можно ли обойти такое явление? Да если бы мы ничего

не знали, кроме Державина, мы на его примере, в его жизни, в его творчестве должны были бы разглядеть, «угадать» музыкальную культуру XVIII века, ее характернейшие тенденции и основные противоречия. Державин непрерывно стремился ввысь, он отразил **огромные возможности** русской оперной культуры (осуществленные уже в XIX веке) и **неосуществимость** их в полную ширь — для XVIII века, в рамках его эстетики, в условиях его дворянско-буржуазного общества. В этой связи очень показательны те горькие истины, которые были высказаны еще Белинским о судьбе поэзии Державина в целом: «Поэзия Державина была преждевременною, а потому и неудавшеюся попыткою на народную поэзию. Могучий гений Державина явился слишком не во-время и не мог найти в народной жизни своего отечества какие-нибудь элементы, какое-нибудь содержание для поэзии. Общество его времени хорошо понимало поэзию патронажства, лести и угодничества; но о всякой другой поэзии не имело решительно никакого понятия и, следовательно, не имело в ней никакой потребности, никакой нужды. Слава Державина была основана не на общественном мнении, которого тогда не было ни признака, ни тени, особенно в деле литературы: нет, слава Державина была основана на просвещенном внимании немногих к его таланту» [1].

Огромный, совершенно никем не исследованный материал, который дают нам русские журналы XVIII века, весьма полно и с разных сторон раскрывает место музыки в русской культуре этого столетия. Не говоря уже о том, что журналы стремятся просветить читателя, дать ему знания о музыке, что в журналах мы находим некоторую информацию о музыкальной жизни,—главное значение журналов заключается все же в другом: они обнажают общественный, социальный, глубоко характерный для эпохи смысл музыки как литературного мотива, как темы.

Вслед за разделом о поэтах мы помещаем раздел «Русские журналы и музыка». Здесь отчасти вновь приходится обращаться к именам ранее названных поэтов (Крылов, Карамзин), но в другой связи— в связи с направлениями, представленными в русской журналистике. Борьба сатириков с низкопоклонством перед всем иностранным, обличение крепостников и крючкотеев, борьба против чуждого, антиреалистического искусства включает в себя осмеяние поверхностных и лживых **музыкальных увлечений** (см. журнальные издания Н. Новикова,

[1] **В. Г. Белинский.** Сочинения Александра Пушкина. Статья четвертая. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова. Том XI. Пгр. 1917, стр. 331.

32

М. Чулкова, Ф. Эмина и др.), обличение **крепостнической основы** поместного искусства, тешащего праздных бар и создаваемого силами угнетенных.

В журналах с семидесятых годов проступают ростки оперной критики, пока еще направленной только на тексты, на тематику и язык ранних русских опер и поддерживающей как их национальную самобытность, так и их демократические тенденции (обращение к крестьянской тематике). От этих скромных ростков критика разрастается в боевую публицистику: журналы Крылова, особенно «Зритель», развертывают горячую борьбу против засилья итальянщины, и в статьях, полемических «возражениях» и сатирических памфлетах отстаивают самобытные основы русской музыки, ее великое право на жизнь, утверждают новые эстетические идеалы русской оперы, как драмы «правильной и привлекательной», основанной на «припасах русской музыки». Для Крылова русская опера и самобытный облик русской музыки — только часть темы, которая его волнует,— «О врожденных свойствах россиян», т. е. **о характере, духовном складе и культуре русского народа.** Надо ли доказывать, что такая тема, вставшая к началу девяностых годов XVIII века, свидетельствовала об активном строительстве национальной культуры, об осознании этого строительства!

В журнальных изданиях Карамзина и карамзинистов для нас интересны и ранние образцы оперных рецензий, и еще более широкие включения музыки в психологический

строй сентиментальной повести и песни. Здесь лучше всего проявился господствующий вкус конца века. В литературе на время победила не музыка, понимаемая как сатирический мотив, не музыка, утверждаемая как общественная сила, а музыка как выражение интимной духовной сущности человека, «малого мира» его лирических переживаний. Журналы показывают нам, какой мощной струей изливались эти новые идеи, как настойчиво до утомительности выростали новые образы сентиментальных юношей и дев, «страстных музыкой».

Третий раздел книги выделяет новую специальную тему — «Русские отзывы о музыке за рубежом». До последнего времени вопрос об истинном отношении русского общества XVIII века к зарубежной музыкальной культуре ставился обычно вскользь, в связи с работой иностранцев в России или напрасно усматриваемыми «влияниями» всякого рода. Между тем, многие русские путешественники, среди которых были выдающиеся писатели — Кантемир, Фонвизин, Карамзин, — вполне отчетливо высказали свое отношение к музыке зарубежных стран. Общий смысл этих высказываний, общий смысл их **отношения** сомнений не оставляет: отнюдь не низкопоклонство или растерянность обнаружили они перед иностранной культурой, а серьезное, вдумчивое, внимательное **критическое отношение** к ней, самостоятельность суждений. За всем этим стоит вполне определенная идея: русские путешественники интересовались тем и в такой мере, к чему и в какой мере их толкали потребности своей страны, ее культуры. В области идеологии это было то овладение ее «стратегическими пунктами», которое было столь важно в области внешней политики вообще. Здесь проявлялась, впрочем, также различная социальная природа этих интересов. Представители русской знати, как будто бы достаточно трезво судившие о зарубежной культуре, в то же время не являлись еще носителями своей русской национальной культуры (князь Белосельский), а это мешало им по достоинству оценить передовые направления в искусстве других народов. С другой стороны, выдающиеся русские писатели, не только владевшие своей культурой, но созидающие ее, дали замечательные

33

образцы самостоятельного проникновения в культуру и искусство других народов (Фонвизин, Карамзин).

Четвертый раздел книги посвящен народно-бытовой песне XVIII века в том виде, как ее отразили рукописные сборники. Здесь мы не только основываемся на подлинных нотных памятниках XVIII века вообще, но и вводим в наше исследование анализ одного обширного памятника — рукописного сборника, относящегося к середине столетия. Давно уже возникла необходимость дать хотя бы однажды полное представление о подобном песеннике, содержащем записи популярных образцов светских и отчасти духовных песен-кантов. В рукописном сборнике, который мы выбрали, записаны среди других поэтические тексты Третьяковского и Ломоносова с музыкой, которая способствовала самому широкому их распространению в быту. Мы называем песни из рукописных сборников народно-бытовыми, поскольку они широко бытовали в городе и отчасти представляли городскую «обработку» и запись подлинных народных песен. На протяжении XVIII века песня из рукописных сборников была самым распространенным, можно сказать, даже наиболее демократичным (в ее лучших, народных образцах) из всех тех музыкально-поэтических жанров, которые относились к области **письменной** музыкальной культуры. Выделяя раздел о рукописной песне, мы тем самым рассматриваем широкую бытовую подоснову русской музыкальной школы XVIII века.

Второй том настоящей работы посвящен преимущественно музыке в театре и в быту, опере и песне, а также общим итогам русской музыкальной культуры XVIII столетия.

Раздел о русской опере сосредоточивает внимание на важном переломном периоде в формировании национальной музыкальной культуры, на качественном скачке [1] в этой области, когда родился новый, общественно-влиятельный жанр искусства, питаемый

новыми идеями, обращенный к новой аудитории, связанный с русским просветительством. Рождение русской комической оперы стоит в неразрывной связи с пробуждением интереса к народной песне, причем их объединяют новые, хотя и скромные демократические тенденции формирующейся национальной культуры. С этой точки зрения понятно, почему от всех прогрессивных явлений современной русской литературы, поэзии, журналистики, русского театра идут своеобразные нити к молодой русской опере, почему ею занимаются так или иначе многие писатели.

Русская комическая опера рассматривается в данном разделе как важнейший из новых жанров в развитии музыкальной культуры и вместе с тем—как наиболее яркое, характерное, полное и действенное воплощение нового музыкального стиля, основанного на переработке (народно-песенного материала). Характеризуя этот новый стиль, мы стремимся предварительно дать по возможности наиболее полное представление о том, какова была русская народная песня XVIII века, собранная в рукописных сборниках, вошедшая в печатные издания В. Ф. Трутовского и Ив. Прача. Мелодия русской песни и тот метод ее обработки, который сложился в городском быту, легли в основу всей русской музыки с тех пор, как сформировалась светская композиторская школа, т. е. с семидесятых годов XVIII века. Поэтому ни русскую оперу, (ни русскую инструментальную музыку, ни русский романс, ни вообще весь склад и строй русской музыки того времени вне народной песни

[1] Не усматривая в развитии музыкального искусства каких-либо «взрывов», мы считаем, однако, необходимым широко пользоваться понятиями «достижение нового качества» и даже «качественный скачок» там, где это естественно требуется самой жизнью искусства, рождением качественно **нового**.

34

понять и оценить невозможно. К великому сожалению, по имеющимся материалам мы не можем представить подлинную крестьянскую песенную культуру XVIII века так, как мы представляем песню в быту города или — еще лучше—оперу. Однако все, что только можно было восстановить по документам той эпохи, мы пытаемся восстановить и в этом отношении.

Нет сомнений в том, что русский XVIII век был исключительно богат песнями. Музыковеды еще не изучили и не охарактеризовали его в этом отношении; здесь фольклористика наша сильно отстала. Не претендуя на полноту и систематичность заключений, для которых у нас нет еще достаточного материала, попытаемся очертить лишь круг тех вопросов, которые бесспорно и в первую очередь встают в связи с русской народно-песенной культурой XVIII века.

Во-первых, в XVIII столетии, несомненно, жили полной жизнью те образцы старинных народных песен, которые с такой любовью собирались, обрабатывались и были положены в основу собственного творчества классиками русской музыки в XIX веке. Песня про татарский полон, Камаринская, «Исходила младешенька», «Ай, во поле липынька», «А мы просо сеяли», «Высота ль, высота поднебесная», многие обрядовые и бытовые песни, духовные стихи, былины, глубоко ценимые классиками, как золотой фонд русской песенной культуры, конечно, прошли сквозь XVIII век и составляли огромную часть его песенного достояния. Если в XIX веке их надо было уже разыскивать, собирать (хотя и без особого труда), то в предыдущем столетии они еще были распространенными и популярными в народе. По всей вероятности, большинство песен, попавших в сборники Балакирева, Римского-Корсакова, Чайковского, Лядова, прошли через XVIII век. С другой стороны, сборник Кириши Данилова, составленный во второй половине XVIII века, не случайно оказался самым богатым собранием былин, записанных с музыкой: сюда попали наряду с немногими шуточными песнями и историческими песнями XVI—XVII веков (о Шелкане Дудентьевиче, Матрюке Темрюковиче, о том, как «Ермак взял Сибирь», о Степане Разине, о царе Алексее Михайловиче, о князе Репнине) былины о Добрыне Никитиче, об Илье Муромце, об Алеше Поповиче, о Василии Буслаеве, о Дюке

Степановиче, о Соловье Будимеровиче, о Михаиле Потуке, о госте Терентьище. Примечательно также, что в оперу Матинского «Санктпетербургский гостиный двор» (1779) попало множество свадебных обрядовых хоров в народном духе.

Таким образом, и на основании записей XVIII века, и судя по богатейшему песенному наследию XIX, разработанному русскими классиками, очень широкую область русской народно-песенной культуры XVIII века составляли ранее возникшие и отшлифованные столетиями былины и исторические песни, обрядовые и бытовые песни.

Во-вторых, помимо этого, важнейшую область народно-песенной культуры составляло в XVIII веке не наследие, а многообразное новое достояние народной песни, о котором у нас уже речь шла: песни крестьянского восстания, песни солдатские, новые исторические песни, бытовые городские песни, в том числе новые лирические. Значительная часть из этого песенного фонда не попала в печатные и рукописные сборники той поры и, по понятным причинам, песни социального протеста долго оставались преимущественно в устной традиции. И с этим песенным достоянием XVIII века широко и много соприкасались русские классики, неразрывно связанные с наследием русской песни. «Что за город, за столица распрекрасный Петербург» поется в песне «Под яблонью зеленою» (М. А. Балакирев, сборник русских народных

35

песен, 1866 год), «Под Питером, Питером Дорог — дорог перевоз» — в песне «Шарлатарла из партарлы» (Н. А. Римский-Корсаков, Сто русских народных песен, 1877 год). Нет сомнений в том, что эти песни, да и многие другие, привлечшие внимание русских классиков, отразили на себе именно историческую обстановку XVIII века. Если более старинные песни **дошли** к композиторам XIX века через XVIII столетие, иногда через сборник Прача (откуда в частности Римский-Корсаков взял песни «Ах, талан ли мой, талан», «Заваруй, варуй, варуйко», «Ельник мой, ельник», «Уж как по мосту, мосточку», «Я сидела, либо день, либо два», «У меня ли во садочке» и многие другие) или через сборник Кирши Данилова, то новые крестьянские и городские песни XVIII столетия непосредственно, отчасти через устную традицию, были унаследованы музыкальной культурой XIX века.

Сказанное означает, что почти все народно-песенное искусство, ставшее глубокой основой последующего расцвета русской музыки, **уже существовало (вернее — не могло не существовать!) в XVIII веке**, хотя и не было полностью отражено в песенных сборниках того времени. Существовали почти все жанры русской народной песни, известные затем русским классикам, существовала многообразная тематика народной песни, самобытная богатейшая ее мелодика, не имеющая себе равной во всем мире, существовали, по всей вероятности, уже основные принципы русского народного многоголосия подголосочного склада и т. д. и т. п.

Когда мы изучаем оперу и другие музыкальные жанры XVIII века, когда мы вникаем в содержание и характер печатных сборников песен, мы еще не можем делать столь широких выводов. О гораздо большем позволяет догадываться изучение рукописных сборников бытовых песен, почему мы уверенно беремся за него. Но и этого оказывается мало. Ни композиторы XVIII века, ни собиратели песен не могли сразу овладеть всем грандиозным достоянием русской народно-песенной культуры; это осуществили лишь классики русской музыки. Поэтому нам приходится путем сопоставлений и догадок дополнять наши представления о русской народной песне XVIII века, не вполне удовлетворяясь тем, что он сам о себе может поведать. Мы отдаем себе отчет в том, что пока все это остается лишь **постановкой вопроса** и что нельзя прямо перенести на XVIII век данные, относящиеся к последующему столетию. Однако ставить этот вопрос давно пора, выдвигая перед нашей фольклористикой острую необходимость разрешить его в сумме других важнейших вопросов русского песенного искусства и при помощи всех тех методов исследования, которые доступны этой области советской науки.

В «Дополнение» выделяется рассмотрение ограниченного круга вопросов в связи с определенной группой источников — «Камер-фурьерские журналы и музыка при дворе». В отношении к XVIII веку приходится специально выделять материалы **придворного искусства** — так крепко были еще подчинены артистические силы двору, дворцовым празднествам. Впрочем это имеет свой особый интерес. Нигде не сказались в такой грубой, неприкрытой форме запросы верхушки правящих классов к искусству, как именно при дворе. «Подумайте о том влиянии, которое оказывали на развитие нашей живописи, скульптуры и архитектуры — мода и прихоти царского двора, равно как вкус и причуды господ аристократов и буржуазии»,— говорил В. И. Ленин [1]. Как раз в XVIII

[1] **Клара Цеткин.** Из воспоминаний о Ленине. Ленин о культуре и искусстве. Изогиз. М.—Л. 1938, стр. 298.

36

веке это влияние царского двора было, пожалуй, сильнее, чем когда-либо. И вместе с тем донельзя показательно, что даже ко двору проникает русская песня (исчезая только в годы Пугачевского восстания), что даже двор не может не принять передовую русскую оперу, хотя немедленно же стремится переделать ее на свой лад. В этом последнем смысле особенно интересно то, что следует назвать «художественной политикой» Екатерины II. Если личные вкусы императрицы Анны Иоанновны или Елизаветы Петровны проявлялись чем-либо в судьбе дворцового искусства, то очень трудно говорить об их личной, активной художественной политике. Екатерина же вела такую политику, и дело здесь отнюдь не только в силе ее характера, во властности или хитрости. Дело в том, что Екатерина II правила как раз тогда, когда не только складывалась русская национальная культура, но когда она, складываясь, включала в себя ростки культуры демократической. Это Екатерина сумела почувствовать! У нее хватило ума не запрещать русскую оперу, а попробовать лицемерно переделать ее на свой лад. Много, много вреда принесла Екатерина развитию русского оперного театра. Она именно возглавляла то направление, которое боролось с обличительным «крыловским» началом русской комической оперы, она — корреспондентка Вольтера и Дидро, «Северная Семирамида» [1], о которой лучше всего сказал великий русский поэт: «...со временем история оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма, под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия,— и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России» [2].

В таком «малом деле», как опера, Екатерина держалась всегдашней своей лицемерной тактики. Хвастая в письмах к Гримму сначала успехами Паизиелло, которого она превозносила в ущерб русской опере, а затем собственными оперными занятиями, Екатерина делала все, что могла, чтобы лишить русскую комическую оперу ее обличительного жала.

Тщательное обследование камер-фурьерских журналов и всех материалов, примыкающих к ним, позволяет также уточнить многие обстоятельства, существенные для истории русской музыкальной культуры, например, восстановить большое количество оперных названий в петербургском репертуаре конца XVIII века [3].

[1] «В то время,— пишет Ф. Энгельс о царствовании Екатерины II,— в Европе уже существовало просвещенное «общественное мнение»,... существовал тот вид общественного мнения, который был создан огромным влиянием Дидро, Вольтера, Руссо и других французских писателей XVIII столетия. Россия всегда знала, как важно иметь по возможности на своей стороне общественное мнение, и она не преминула тоже заполучить его. Двор Екатерины II был превращен в штаб-квартиру просвещенных людей того времени, особенно французов; императрица и ее двор исповедывали самые просвещенные принципы, и ей настолько удалось ввести в заблуждение Вольтера и

других, что они воспевали «Северную Семирамиду» и провозгласили Россию самой прогрессивной страной в мире, отечеством либеральных принципов, поборником религиозной терпимости». «Какое дело рабочему классу до Польши». **К. Маркс и Ф. Энгельс**. Сочинения. Том XIII. Часть 1, стр. 159—160.

[2] **А. С. Пушкин**. Исторические замечания.

[3] Иногда полный учет камер-фурьерских и близких им сведений мог бы помочь выяснению некоторых деталей, в той или иной мере важных для исследования русской музыки XVIII в. В недавно вышедшей книге В. И. Музалевского «Русская фортепианная музыка» на стр. 33 упоминается о фортепианных пьесах «некоей m-lle Синявиной», как «о первых опытах русского инструментального музыкального творчества», и говорится, что «случайно нам удалось узнать» о других произведениях Синявиной, сохранившихся в Воронцовском дворце в Крыму.

Между тем, стоит только справиться в соответствующих источниках, чтобы добавить к этому следующее: Е. А. Сенявина была фрейлиной Екатерины II и выступала в 1776—1779 гг. вместе с Паизиелло как певица и пианистка-любительница в «домашних» кругах дворца, а затем вышла замуж за графа А. Р. Воронцова.

Все это, казалось бы, мелочи. Но, во-первых, они устанавливают **время**, когда Сенявина начала заниматься музыкой, и вызывают сомнения в том, что ее пьесы были действительно **первыми** опытами русского инструментального творчества. Во-вторых, они устанавливают, что она музицировала вместе с Паизиелло и, вероятно, подражала ему. И, в-третьих, они показывают, что композиторша-любительница была из придворных дам, а во дворец Воронцова ее пьесы попали не из-за их популярности, а потому, что она сама стала графиней Воронцовой. Не учитывая всего этого, Музалевский говорит о Сенявиной в главе «Начало русского фортепианного творчества», а фортепианные пьесы В. Трутовского, возникшие одновременно с пьесами Сенявиной в вышедшие в 1780 г., относит к следующему этапу.

37

Последний раздел книги «Русская музыкальная культура к концу столетия» стремится подвести общие итоги того огромного движения, которое развернулось в **новом периоде русской истории**, и на основании многих фактических данных, насколько возможно, восстановить картину музыкальной жизни, господствующих вкусов и победивших направлений на исходе века. Общий уровень музыкальной культуры, размах оперного репертуара и концертной жизни, широта интересов просвещенных любителей музыки не могут не поражать нас, когда мы погружаемся в современные источники. Но основные противоречия музыкальной культуры глубоки и остры: артистические силы ее выходят из крепостных крестьян и общий высокий уровень ее отчасти держится тем самым на угнетении ее создателей, которое только усилилось после «жалованной грамоты дворянству» (1785); что же касается господствующего направления вкусов, то оно ближе всего стоит к сентиментализму карамзинского толка, который вообще превозносит музыку, придает ей огромное психологическое значение и вместе находит свое яркое выражение в самих музыкальных произведениях и в музыкальном быту. Мы пытаемся раскрыть картину музыкальной культуры, давая как бы отдельные взрезы по различным слоям общества, прослеживая музыкальную жизнь просвещенного любителя, наблюдая за музыкальной жизнью «малого двора», разных общественных кругов, сопоставляя театры различного типа, рассматривая концертный репертуар, выясняя все самое популярное и, наконец, раскрывая связи русских любителей музыки с классиками за рубежом. Нам казалось полезным хотя бы один раз **подробно** раскрыть музыкальный быт эпохи, привлекая много имен, фактов, высказываний, ставя их в реальную обстановку времени, чтобы представление об итогах XVIII века было не отвлеченным, а по возможности живым, наглядным. Местами это почти повествование, почти рассказ, но весь основанный на документах.

Остается еще целый ряд областей, тем, вопросов русской музыкальной культуры, которые по разным причинам не затрагиваются специально в настоящей работе. Во-первых, мы стремимся по возможности не повторять того, что уже сказано в работах других музыковедов как о самих музыкальных произведениях, так, например, и о концертной жизни, о кадрах музыкантов-исполнителей (справочные фактические данные). Во-вторых, мы не берем на себя особых изысканий, связанных с историей исполнительства в России, с биографиями отдельных артистов и так далее.

Иными словами, настоящая работа ни в какой мере не претендует на энциклопедичность в охвате явлений русской музыкальной культуры данного периода. К великому сожалению, состояние памятников

38

XVIII века таково, что исследователь лишь отчасти может восстановить по их данным материалы народно-песенной культуры: рукописные и печатные сборники песен не могут дать полного представления о музыкальной жизни русского крестьянства. Существует еще возможность делать приблизительные заключения о развитии песни в XVIII веке на основании записей XIX века и более поздних. Однако даже этнографы и фольклористы, специально изучающие материал, еще не опубликовали всех своих соображений и разысканий о народной музыке XVIII века. Тем более нам представилось трудным высказывать здесь свои шаткие и малообоснованные домыслы, возникающие в связи с косвенными данными, т. е. с записями XIX—XX веков. Поэтому настоящая работа предпочитает рассмотрение печатных сборников народных песен, изданных в XVIII веке (см. том второй), и специально выделяет в особый раздел рассмотрение большого рукописного сборника песен, составленного в середине XVIII века (см. раздел четвертый первого тома). Это вовсе не значит, что сделанным можно удовлетвориться. Изучение русской народной музыки сулит нам много первостепенно важного, что несомненно скажется и на постижении всей русской музыкальной культуры XVIII века. Но это сопряжено с разрешением целого круга вопросов народного искусства и не может быть выполнено силами одного человека. Пока еще мы вынуждены изучать русскую песню XVIII века по рукописным и печатным сборникам того времени. Вероятно, спустя ряд лет, в результате усилий многих исследователей, удастся с большей или меньшей достоверностью сколько-нибудь полно раскрыть столь важную и трудную тему, как «русская народная песня XVIII века».

Во всем развитии русской музыкальной мысли XVIII века, при всех ее противоречиях, мы стремились видеть прежде всего великое поступательное движение, трудное, но несомненное, завоевание первых высот национальной культуры. Ибо вместе с открытием Академии Наук в Петербурге, с основанием Московского университета и Академии Художеств в XVIII веке не только был открыт «Российский театр», но получила свое начало русская опера, а музыка стала неотъемлемой частью новой культуры русского общества. И неопределимое значение для нас здесь имеет то, что лучшие представители и создатели этой культуры, такие, как первый русский революционер Радищев, великий русский ученый Ломоносов и великий русский сатирик Крылов, оказывается, участвовали в славном содружестве, которое делало у нас музыку и словесность **сестрами родными** на их общем пути.

* * *

Приводимые в ходе дальнейшего изложения подлинные материалы XVIII века цитируются без особых изменений тогдашних особенностей правописания и пунктуации (за исключением общепринятых у нас правил орфографии, относимых к любой публикации). Ссылки и примечания подлинников обозначаются звездочками (* **), а все остальные ссылки в тексте — цифрами.

Переводы иностранных текстов для данного тома работы выполнены М. Д. Штерн.

Автор выражает свою глубокую признательность всем учреждениям и лицам, оказавшим помощь в осуществлении работы и в подготовке ее к печати.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ. РУССКИЕ ПОЭТЫ И МУЗЫКА

1. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Все значительные музыкальные жанры, в которых формировалось новое русское искусство XVIII века в борьбе за национальную творческую школу, складывались не просто под влиянием русской поэзии или в связи с ней; они зарождались, складывались и росли одновременно как жанры поэзии, как жанры драматической литературы, как театральные жанры.

Прослеживая истоки русского романса, мы тем самым не можем не затрагивать область русской лирической поэзии, новые поэтические направления XVIII века. Обращаясь к вопросам происхождения русской оперы, мы соприкасаемся непосредственно с драматической литературой, с поэзией, поэтами, с журнальной деятельностью русских писателей и т. д.

Начало русского романса (сборник Г. Н. Теплова) связано с именем Сумарокова, поздние романсные образцы XVIII века (сентиментальная лирика Дубянского, Козловского и др.) — с именами И. И. Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Карамзина. Ранние опыты русского оперного классицизма («Цефал и Прокрис», «Альцеста») возникают не по инициативе композитора Франческо Арайя, а по творческому замыслу поэта и драматурга Александра Сумарокова. Весь широкий путь русской комической оперы XVIII века, начиная от ранних пьес М. Попова и Аблесимова и до творческих намерений Крылова и Державина, через творчество Княжнина, Майкова, Николева, Левшина,— тесно и неразрывно связан с судьбами и течениями русской литературы, русской поэзии.

Даже инструментальная музыка, которая не была столь влиятельной, как песня или опера, не миновала, однако, связей с песней, с театром и начала обретать жанровую самостоятельность лишь к концу столетия.

Пока историография пыталась проследить пути русской оперы внутри оперного театра или пути романса внутри вокальной лирики, истоки русской музыкальной школы парадоксально и неубедительно спускались исследователями куда-то к традиционной итальянской опере, к сборникам немецких песен типа Сперонтеса и т. д.— только потому, что раньше была в Петербурге итальянская опера, потом возникла русская; раньше существовали сборники немецких (французских, итальянских) песен, затем появился сборник Теплова. Однако эти-то связи, даже если они в незначительной мере и существовали, никак не могли определить облик русской оперы и русского романса. Только выйдя за формальные, «воображаемые» рамки **оперы как оперы и романса как романса,**

соприкоснувшись с живой, реальной исторической обстановкой с борьбой направлений, со всем развитием русской художественной культуры в XVIII веке, мы сможем объяснить появление русских опер и русской вокальной лирики. Аблесимов-Фомин, Княжнин-Пашкевич, Матинский никак не «выводятся» из Арайи, из Галуппи или из Филидора. А вот соприкосновение их с русской литературой и поэзией времен Чулкова, Новикова, Фонвизина и молодого Крылова вполне может их объяснить. Сборники немецких бытовых песен существовали очень задолго до издания Г. Н. Теплова, но не они определили его появление: только после десятилетий существования русских лирических кантов в связи с новой лирической поэзией Сумарокова были созданы те вокальные произведения, которые представили новый жанр русской вокальной лирики.

Именно в XVIII веке, когда новые направления русской музыкальной культуры рождаются в своеобразнейшем, чуть ли не синкретическом единстве с новыми течениями

и жанрами русской поэзии, литературы театра, подчас становится нелегко разграничивать различные стороны сложного, слитного процесса их развития. Во всяком случае, группа вопросов, связанных с путями **музыкального театра**, представляет уже сама по себе большой самостоятельный интерес и заслуживает специального внимания. Далекое не всегда проблема музыкального театра может быть отделена от всей суммы смежных вопросов. Рассматривая интересующих нас сторон деятельность Третьяковского или Сумарокова, Карамзина или Державина, затруднительно выделить лишь одни связи русских писателей с музыкальным театром.

Не ограничивая себя темой музыкального театра, мы коснемся данным разделе некоторых **общих** вопросов, которые возникают в связи отношениями крупнейших русских поэтов XVIII века к музыкально культуре их страны,— с тем, чтобы позднее вернуться особо к проблем музыкального театра и уже собрать все, ведущие к ней, нити исследования.

По целому ряду причин, которые могут показаться неясными и неубедительными с первого взгляда, музыкальная историография должна быть глубоко заинтересована не только именами Фомина, Хандошкина, Бортнянского и Пашкевича, но также именами Третьяковского, Ломоносова Сумарокова, Крылова, Карамзина и Державина — разумеется, в особом смысле и с особой точки зрения. Все мы хорошо знаем, чем был Пушкин для русской оперы и русского романа, чем стала поэзия и проза Пушкина, шире — пушкинская эстетика для классической русской музыкальной культуры от «Руслана» и «Русалки» до «Золотого петушка» и «Скупого рыцаря». Как бы ни была велика эта роль Пушкина, она исподволь подготовлена всем развитием музыкально-поэтических связей в XVII веке, которые смело и разносторонне наметились, определились у Третьяковского, окрепли и расширились у Ломоносова и Сумарокова, обновились, обострились и дифференцировались у Крылова и Карамзина и были как бы подытожены для XVIII столетия Державиным.

Мы ни в какой мере не претендуем на полное раскрытие этих связей но считаем своевременной самую постановку вопроса о них, неминуемую в исследовании русской музыкальной культуры XVIII века. Даже из предварительной разработки материала для историка музыки совершенно ясно, сколь многим обязана русская музыкальная культура своим плодотворным связям с поэзией и поэтами. Мы еще не решаемся идти дальше, но нам представляется, что пути и здесь открыты: русская поэзия, повидимому, гораздо больше обязана русской музыке, чем до сих пор принято говорить.

43

Дело не только в том, что русская опера рождалась вместе с трагедией Сумарокова и комедией Фонвизина, а русский роман — вместе с песней Сумарокова, Карамзина и Дмитриева. Дело в том, что новые жанры светской поэзии вообще шире — **новая русская литературная школа светского направления, с ее новыми темами, новыми жанрами, новой системой стихосложения, складывалась и росла вместе с новой русской музыкальной школой светского направления, как школой раньше всего песенной и оперной, с ее новыми жанрами и новой системой музыкальной речи.** Дело в том, что **борьба за русскую творческую школу, за национальное искусство объединяла музыку и литературу самым тесным образом.**

Советские литературоведы начинают, например, говорить о «песенной» природе русского тонического стихосложения, утвердившегося в XVIII веке [1]. За этим скупым теоретическим утверждением стоит широкая жизненная практика: песни Третьяковского и псалмы Ломоносова действительно **пелись**, распространяясь в самых широких кругах только **с музыкой**; часто немислимые вне мелодии, они обретали долгую жизнь как **музыкально-поэтические** произведения. Эта жизнь их, быть может, более важная и знаменательная, чем жизнь **в книге**, прослеживается по сотням рукописных сборников, отразивших полуустную традицию XVIII века, о которой без них мы могли бы только догадываться.

Исключительную важность представляет для нас то, что сами русские поэты XVIII века в своих теоретических построениях и эстетических высказываниях, в борьбе за новую поэзию упорно связывали вопросы поэзии и музыки. Начало этому кладет Третьяковский в работах «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) и др. Завершает с большой широтой эту линию Державин в своем «Рассуждении о лирической поэзии» (1815).

Но областью эстетической теории отнюдь не ограничиваются те высказывания, которые имеют отношение к музыкальной культуре. Когда молодой Крылов пишет письмо-памфлет П. А. Соимонову, он касается острых идейных вопросов русского оперного искусства: борясь за русский театр, он открывает борьбу за русскую оперу. Когда Карамзин выпускает «Письма русского путешественника», он дает интереснейшую русскую оценку современной ему зарубежной музыкальной культуре.

Впервые обращаясь к данному кругу вопросов, мы, разумеется, не можем ни разработать их все с должной глубиной, ни сосредоточиться только на отдельном каком-либо вопросе. Для начала работы представляется наиболее целесообразным посылить осветить **различные стороны** отношения русских поэтов к музыке, не исключая отсюда ничего и не суживая задачу никаким предвзятым мнением.

Все крупные русские поэты XVIII века были так или иначе связаны с музыкальным театром: Третьяковский и Ломоносов — благодаря своей переводческой работе, Ломоносов также как оригинальный поэт (его хоры исполнялись в театре), Сумароков — не только как автор оперных текстов, но и как театральный деятель; Крылов — еще шире, как автор опер, как активный участник полемической борьбы за прогрессивную русскую оперную эстетику; Карамзин — как поэт и критик; Державин — как поэт, как эстетик, как деятель, близкий к кругу Н. А. Львова.

Лирика Третьяковского (песни, тексты из «Езды в остров любви»), Сумарокова (песни, элегии и др.), Ломоносова (преимущественно переложения

[1] «В русской поэзии со времен Третьяковского и Ломоносова воцарилось стихосложение песенного типа»,— пишет С. М. Бонди (см. вступительную статью к Стихотворениям Третьяковского из серии «Библиотека поэта», 1935, стр. 84).

44

псалмов), Карамзина, Державина в очень большой мере стала вокальной лирикой, т. е. послужила основой для музыкального творчества как многих «безымянных» авторов (записи в рукописных сборниках кантов), так и известных композиторов XVIII века. Ни в какой мере нельзя было бы миновать **высказываний** русских поэтов о музыке, о ее взаимоотношениях с поэзией, театром и т. д. Точно так же новый интерес представляет музыка как поэтическая тема, музыка в освещении самой поэзии — особенно у Державина, поэта не только с острым взглядом живописца, но и с чутким слухом музыканта. Наконец, все названные вопросы требуют и биографических дополнений хотя бы там, где мы в силах их дать, ибо всегда примечательна роль музыки в жизни поэта. А роль эта была, видимо, немаловажна в жизни Третьяковского, воспитанного на традиции церковного пения и кантов, роль эта была весьма ощутима в жизни Крылова, превосходного музыканта, в жизни Карамзина, всегда впечатлительного слушателя, в жизни Радищева, познавшего музыку как выражение духовного склада народа, в жизни Державина, а также других, менее значительных русских поэтов XVIII века.

Прежде чем рассматривать материалы, связанные с деятельностью каждого из названных поэтов, обратим внимание на одно общее, так сказать, предваряющее обстоятельство. Уже неоднократно замечалось, что первые опыты лирической поэзии XVIII века, новой по тематике, но образам и чувству, по средствам выражения, а затем и пониманию стиха, в большой мере ограничались песнями, песенным творчеством поэтов. Еще до конца 1725 года появились известные стихи Третьяковского «Весна катит, зиму валит», т. е., как он говорит: «песенка, которую я сочинил, еще будучи в московских

школах, на мой выезд в чужие край». В двадцатых годах были созданы те песенки Кантемира, от которых он «отрекся» в IV сатире, сказав в примечании, как бы про себя — «сатирик сочинил многие песни, которые в России и теперь поются» (конец 30-х годов) [1]. К двадцатым и тридцатым годам относятся светские и духовные стихотворения Феофана Прокоповича, которые в большинстве своем тут же клались на музыку и пелись. Наконец, даже те теоретические и явно искусственные опыты, которые делались магистром Паусом и другими иностранцами в России, при Петре I сочинявшими русские лирические стихи, тоже в большинстве подразумевали стихотворение-**песню**.

О песенной природе ранней лирической поэзии XVIII века мы можем судить не только по намерениям авторов и не только по их жизнеописаниям. Намерения Кантемира, знавшего, что его песни поются, намерения Тредиаковского, который не только сочинял, но, видимо, и **пел** свои стихи (песенки и псалмы), представляют еще только одну сторону дела. Точно так же исключительный интерес Феофана Прокоповича к музыке, засвидетельствованный им самим и его современниками [2], раскрывает лишь часть тех обстоятельств, которые связали этого русского поэта с песенным пониманием стихов.

К счастью для нас, существует иной, до сих пор почти игнорируемый наукой, круг явлений, который позволяет с полной уверенностью говорить о том, какой мощной, широкой и длительной оказалась **песенная**

[1] См. раздел «Русские отзывы о музыке за рубежом».

[2] Высказывая свои опровержения на донос архимандрита Маркелла, Прокопович, между прочим, писал: «А каковое мое в церковном пении попечение, из домово́й церкви мое́й всем известно». У Прокоповича была «лучшая вокальная и инструментальная музыка своего времени» (см. И. Чистович. Феофан Прокопович и его время, СПб, 1867).

45

традиция русской лирики XVIII века. Этот круг явлений определяется **содержанием рукописных сборников** кантов. В сборниках кантов долго встречаются тексты Феофана Прокоповича, записанные с музыкой, а стихи Тредиаковского образуют обширный и излюбленный раздел бытового музыкального репертуара. Иными словами, по содержанию этих сборников мы видим, что ранняя лирическая поэзия XVIII века **широко вошла в жизнь как песня**, т. е. получила самое действенное, самое крепкое жизненное признание. Тексты в большинстве распространялись как безымянные, как достояние не книжной, а устной традиции. Неизвестно, кто и когда сочинял музыку. Но она сохранилась в десятках вариантов для каждого текста, переходящего из сборника в сборник. «Весна катит, зиму валит», «Красот умильна» и многие иные тексты Тредиаковского и других постоянно записываются в XVIII веке как канты (чаще всего с музыкой, в трехголосном строфическом изложении).

Если мы обратимся к первым годам XVIII века, даже к XVII столетию, то увидим, что традиция кантов, т. е. пения в определенном стиле светских лирических и панегирических, а ранее духовных текстов, существует до Феофана Прокоповича и с большой широтой документально прослеживается на русских рукописных памятниках, начиная, во всяком случае, от «Псалтыри» Полоцкого-Титова, т. е. с 1680 года. До возникновения русских тонических стихов, до лирики Ломоносова и Тредиаковского канты распеваются на силлабические вирши. Как именно поются силлабические стихи в начале XVIII века, в двадцатые годы, накануне той победы, которую затем одерживает в нашей стране силлабо-тоническая система стихосложения? Советские литературоведы не раз уже подчеркивали в своих работах значение **тонизации** самого силлабического стиха, проявляющейся, например, у Тредиаковского еще до полной победы силлабо-тонической системы стихосложения. Так, С. М. Бонди, указывая на то, что стихи Тредиаковского до 1734 года писались еще в системе силлабической, «без стремления упорядочить ударение», отмечает, что они в то же время часто «имели явно выраженный тонический характер», т. е. наряду с силлабическими строками содержали строки, выдержанные в движении ямба или анапеста или других тонических размеров [1].

Чем короче была строка, тем «правильнее» оказывался размер (тонизация); чем длиннее строка (например, тринадцатисложная), тем беспорядочнее ставились ударения (силлабическая строка). В сатирах Кантемира, весьма далеких от песенности, их длинные, многосложные строки чисто силлабичны, например:

Уме, незрелый плод недолгой науки,
Покойся, не понуждай к перу мои руки.

В «Прошении любви» Тредиаковского при силлабичности системы ряд строк уже полностью поддается тонизации:

К чему нас ранить больше?
Себя лишь мучить долше.
Кто любовью не дышет?

Здесь две первые строки написаны трехстопным ямбом, а дальше тоническое сложение не выдержано. Такую тонизацию силлабической системы, т. е. внедрение тонических строк внутрь еще силлабической в общем

[1] См. упомянутую выше вступительную статью С. М. Бонди к стихотворениям Тредиаковского, стр. 87.

46

системы, мы наблюдаем преимущественно в короткосложных стихах, более всего в песенках. Все это уже стало достоянием литературоведения и не нуждается как будто бы в доказательствах. Здесь интересно для нас дальнейшее углубление в историю силлабических виршей с музыкой. Разве не достойно внимания, что силлабические стихи Феофана Прокоповича с их свободными, неупорядоченными ударениями в десятках рукописных сборников излагаются в такой системе музыкальных ударений, которая их «насильно» тонизирует?

Мы не имеем права высказывать какие-либо положительные утверждения в том, что касается самой русской поэзии,— это не наша область исследования. Но нам представляется все же необходимым подчеркнуть следующее: **как раз накануне той тонизации силлабической системы русского стихосложения, которую наши литературоведы отмечают у раннего Тредиаковского и, во всяком случае, до утверждения силлабо-тонической системы, русские силлабические стихи своеобразно тонизировались их музыкальным произношением, что широко и полно подтверждается многочисленными примерами кантов в рукописных сборниках XVIII века.** «Псалмы Прокоповича певались питомцами его школы»,— пишет Чистович [1]. Не лишено вероятия, что сам автор слышал свои тексты по-новому музыкально скандированными!

Нет надобности специально доказывать, что победа силлабо-тонической системы стихосложения в нашей поэзии отнюдь не была победой одного формального признака русских стихов. Она знаменовала очень большой, исторически важный перелом в истории русского стиха и была обусловлена новым содержанием поэзии, новыми темами и образами, новым строем чувств, требовавшим нового стихотворного строя, нового звучания слов, новых ритмов и торжества песенного начала. Торжественные оды Ломоносова, лирика Сумарокова были бы не мыслимы в старом стихотворном изложении примерно так же, как арии из русских опер не могли бы исполняться на мелодии знаменного распева.

Выделяя с самого начала данного раздела вопрос о кантах (шире — о песенности) и о русском стихосложении, мы стремимся не только подвести наше изложение к Тредиаковскому, но и акцентировать в общей форме значение обширной рукописной литературы кантов, отражающей довольно своеобразную, мало исследованную

музыкальную жизнь очень многих поэтических текстов XVIII века и тем самым раскрывающей не явственную, **книжную**, а **скрытую** от нас **бытовую** поэтическую традицию этого столетия [2].

2. В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ

Советское литературоведение, наследуя в этом смысле традиции Радищева и Пушкина, сделало очень много для реабилитации В. К. Тредиаковского (1703—1769), как деятеля русской литературы как филолога и поэта. И все же мы до сих пор не расстаемся с представлением о том, какой странной и «неуклюжей» была его поэзия, как быстро она устарела и, так сказать, вышла из поэтического обихода. А между тем, поэзия Тредиаковского далеко не всем в XVIII веке казалась «книжным чудачеством»: в годы полемики с Ломоносовым и Сумароковым, еще позже, когда Екатерина II изощряла свое остроумие над

[1] **И. Чистович.** Феофан Прокопович и его время, стр. 598.

[2] Русским кантам XVIII «в. посвящен специально четвертый раздел нашей рубрики: Из истории русской народно-бытовой песни (рукописный сборник канте XVIII в.).»

47

«Телемахидой», стихи Тредиаковского были широко распространены как песни, любовно записывались и переписывались вместе с музыкой в сборниках кантов, бытуя без имени автора, во всевозможных разночтениях и вариантах, проникая в самые широкие общественные круги, затверживаясь наизусть... Исследование многих рукописных сборников кантов XVIII века, хранящихся в Государственном историческом музее в Москве, проведенное С. Н. Питиной, выяснило, что почти все стихотворения Тредиаковского, в том числе тексты из «Езды в остров любви», принадлежали к числу популярных кантов [1]. Следовательно, существовала в XVIII веке широкая общественная среда (грамотные горожане, купцы, разночинцы, низшее духовенство, военные, иногда даже крестьяне — как видно по надписям на сборниках), которая приняла и сохранила поэзию Тредиаковского как свою музыкальную лирику.

Какую бы область многосторонней деятельности Тредиаковского мы ни выделяли, всегда возникает вопрос о тех или иных его связях и соприкосновениях с музыкой. Нам представляется, что Тредиаковский не только **врос** своей поэзией в музыкально-поэтическую традицию русских кантов, но и в очень многом **вырос** из крепкой русской музыкальной традиции вообще, представленной церковным пением нового стиля (партесным), псалмами и кантами XVII — начала XVIII века. Об этом свидетельствует и его происхождение, и его воспитание, и его среда, и его певческие навыки, и его знаменательные ссылки в теоретических работах. Но Тредиаковский, вне сомнения, очень близко соприкоснулся также с **иными** проявлениями музыкальной культуры: во всяком случае, — с французской галантной песней, с итальянской оперой в России. В **данном** отношении Тредиаковский более, чем кто-либо из русских поэтов XVIII века, обнаруживает прочные связи со старыми традициями, уже вступив в то же время в сферу новой художественной культуры.

Как известно, Тредиаковский происходил из «потомственной» духовной семьи. В детстве отец сам учил его грамоте и пению по нотам, прежде чем направить (в 1719 или 1720 г.) в школу к католическим монахам капуцинского ордена [2]. Если вспомнить, что это происходило в десятых годах XVIII века, то можно предположить действительно обучение **по нотам** (партесным, т. е. киевской нотации), хотя Тредиаковский впоследствии имел также отчетливое представление о «столповом» и «демественном» пении, т. е. знал старинную традицию **крюкового** пения. В десятые годы распространение партесного пения еще далеко не было повсеместным, но на юге России, да еще в семье такого священника, который терпимо относился к католической школе, по всей вероятности, пели «по партесам». Если же дома Тредиаковский обучался только крюкам и знаменному пению, то у капуцинов он, возможно, узнал и нотное письмо и хоровую

музыку нового, партесного стиля. Все дальнейшие факты его творческой биографии только- подтверждают его полную осведомленность в этой области.

С 1723 по 1725 год Тредиаковский учился в Славяно-греко-латинской академии в Москве (или в «Московском училище при Заиконоспасском монастыре» — как тогда в просторечье говорилось). Здесь он, повидимому,

[1] Итогом этого исследования явилась большая работа о кантах и статья о текстах Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова в рукописных песенных сборниках (рукопись). Обе эти работы хорошо нам известны, и мы учитываем их выводы, -те используя, однако, их материал, который еще не опубликован.

[2] См. жизнеописание В. К. Тредиаковского в т. II «Истории имп. Академии Наук в Петербурге» П. Пекарского (СПб. 1873), а также статью Л. Майкова «Молодость В. К. Тредиаковского до его поездки за границу» (1703—1726)—в Журнале Министерства Народного Просвещения, 1897, июль.

48

сочинял и силлабические вирши и школьные драмы, вплотную соприкоснувшись с теми основами «школьной» поэзии, которые во многом были близки кантам. Позже Тредиаковский указывал, что «Состав стихов», введенный у нас Симеоном Полоцким, «всёконечно утвердился» именно в Заиконоспасском училище. Но не только книжная школьная поэзия (связанная с музыкой типа кантов), а также более широкая песенная традиция воздействовала в те годы на Тредиаковского: в предисловии к «Езде в остров любви» (1730) он ссылается на «стихотворцев Спасского моста» в доказательство русской природы своих рифм, т. е. апеллирует к примеру калик, **певших духовные стихи** возле Спасского монастыря.

К тому же времени пребывания «в спасских школах» относятся первые известные опыты Тредиаковского в сфере светской лирической поэзии. В 1725 году он сочинил песенку «Весна катит, зиму валит», которая сразу приобрела очень большую популярность и долго встречалась в сборниках кантов с несложной музыкой песенно-танцевального характера. Над этой наивной песенкой немало потешались потом читатели, начиная с Ломоносова. Однако, если сравнить ее не столько с последующим ярким расцветом русской лирической поэзии, как с более ранней «виршевой» лирикой,— песенка Тредиаковского покажется изящным и легким образцом новой поэзии.

Неудивительно, что лирические стихи Тредиаковского постепенно вытеснили собой старую силлабическую виршевую поэзию из сборников кантов и стали основой для простой, яркой, **песенной**, музыкальной лирики, которая заполняла эти сборники с тридцатых, примерно, по семидесятые годы XVIII века.

Годы, проведенные Тредиаковский за границей (1726—1730), несомненно, столкнули его и с другими видами музыкально-поэтической лирики и с парижской оперной культурой. Сочинение целого ряда французских стихотворений в модном тогда галантном стиле, вместе с позднейшими упоминаниями о том, как сочинять русские песни «на французские голоса» («Новый и краткий способ к сложению российских стихов...», 1735 г.), позволяет думать о том, что Тредиаковский был не чужд французской салонной песне. Если так, то здесь, вероятно, впервые черты «галантной» песенной поэзии Парижа непосредственно наслонились на сознание поповича, воспитанного на кантах и партесной музыке. Наметим лишь характерные штрихи: Париж позднего Куперена и раннего Рамо, Париж Кампра, Детуша, т. е. во время оперного рококо, салонных концертов, галантной поэзии, клавесинных миниатюр — вряд ли был вообще особенно близок Тредиаковскому, при всей его художественно восприимчивости. Но та склонность к лирической поэзии, которая самостоятельно наметилась у Тредиаковского еще раньше, получила как бы новый толчок, новые стимулы к развитию благодаря соприкосновению с зрелыми, даже изысканными формами, этой поэзии во Франции.

На первый взгляд может показаться, что те творческие замыслы которые возникли у Тредиаковского еще за границей (мы имеем в виду произведения, интересные для нашей

темы), не только не стоят меж; собой в связи, но парадоксально противоречат один другому по своему стилевому происхождению и направлению. Еще будучи в Гамбург Трелиаковский начал переводить куртуазно-аллегорический роман Поля Тальмана «Le voyage a l'île d'Amour ou la clef des coeurs», который 1730 году выпустил под русским заглавием «Езда в остров любви». Гамбурге же в августе 1730 года Трелиаковский сочинил «Песнь» на празднование коронации Анны Иоанновны. Когда Трелиаковский вернулся в Россию, «Песнь» с приложенными к ней нотами тотчас же

49

была издана (вместе с только что упомянутыми переводом французского романа и некоторыми стихотворениями) в Петербурге при Академии Наук. Стихотворные тексты из «Езды в остров любви» были восприняты в переводе как образцы новой поэтической лирики и послужили основой для исполнения с музыкой, т. е. стали песнями. Такова же была судьба и других, опубликованных одновременно, стихотворений Трелиаковского («Весна катит», «Красота умильна», «Начну на флейте стихи печальны», «Ах, невозможно сердцу пробыть без печали» и т. д.). Что касается «песни» на коронацию императрицы, то Трелиаковский, как сказано, сам же издал это произведение как заправский панегирический кант. Таким образом, почти все стихи, вошедшие в это издание, возытели свою музыкальную судьбу.

Казалось бы, Трелиаковский опирался на очень смешанный круг художественных связей. Типично прециозный роман Тальмана, возникший в ближайшем соседстве с «Клелией» м-ль де Сюдери («Карта страны нежности», приложенная к «Клелии», получила свое прямое продолжение в куртуазных аллегориях Тальмана с его городом Надежды, пещерой Жестокости и т. д.), и русский панегирический кант в традиционном официальном стиле, сложившемся у нас при Петре в прямой близости к партесной практике государевых певчих дьяков,— явления весьма далекой стилевой основы. Но в том-то и дело, что в трактовке Трелиаковского они не были столь далекими! Это раскрывается со всей силой именно через дальнейшую **музыкальную жизнь** названных текстов.

Выпуская свой перевод, Трелиаковский думал, в сущности, не столько о далеком французском подлиннике, сколько о нуждах русской лирической поэзии. Он ссылался в вопросе о рифмах на «стихотворцев Спасского моста», он стремился писать «самым простым русским словом», бо «славенщизна» казалась ему чуждой лексике «сладкия Любви» [1].

«Перевод Трелиаковского имел большое значение для современного ему читателя не только потому, что знакомил не владевших французским языком с алгеброй любви, с энциклопедией салонного «обожания», но и потому, что делал это на сравнительно новом языковом материале, очищенном от полонизмов и украинизмов и церковно-славянской витиеватости, отличавшей литературную речь того времени»,— пишет о «Езде в остров любви» П. Н. Берков [2]. Тот же исследователь заметил, что «Езда» как бы укрепила применение ряда музыкальных терминов, ставших употребительными у нас со времени Петра I (среди них — концерт, инструмент, музыка).

Но, конечно, лучшим признанием этой творческой работы Трелиаковского была судьба ее стихотворных текстов. **Почти все они стали русскими кантами** и вошли в рукописные сборники, будучи записаны вместе с музыкой. Это значит, что никто из распевавших «В сем месте море не лихо» или «Мое сердце всегда было в страсти», не мог и думать о Поле Тальмане или м-ль де Сюдери, а знал лишь с голоса или по рукописному

[1] «На меня, прошу вас покорно, неизвольте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщизны), что я оную неславенском языком перевел, но почти самым простым Русским словом то есть каковым мы меж собой говорим. Сие я учинил следующих ради причин. Первая: язык славенский, у нас есть язык церковной; а сия книга мирская. Другая: язык славенский в нынешнем веке у нас очень темен, и многие его наши читая неразумеют. А сия книга есть **сладкия Любви**, того ради всем должна

быть вразумительна. Третья: которая вам покажется может самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, то есть, что язык словенский ныне жесток моим ушам слышится, хотя прежде сего не только я им писывал, но и разговаривал со всеми...» Из обращения Третьяковского «К читателю». См. т. III Сочинений Третьяковского, изд. Смирдина, СПб. 1849, стр. 649—650.

2 В книге «Ломоносов и литературная полемика его времени». М.—Л., 1936, пр. 18.

50

сборнику популярный лирический текст с музыкой, так же как мог знать десятки и сотни других русских кантов.

Что же касается песни «Да здравствует днесь императрикс Анна», то она и по тексту и по музыке **прямо** примыкает к традиции русских кантов, в число которых очень скоро вошла, заняв место в рукописных сборниках и «подавшись» некоторым, также традиционным для них, изменениям.

Третьяковский опубликовал свою «Песнь» таким образом, что первая строфа ее была напечатана с нотами (двухголосное изложение — дискант и бас) [1], внизу листа имелась подпись «чрез студента Василия Третьяковского».

Возникает естественный вопрос: кто сочинил музыку? Есть основания полагать, что ее если не сочинил, то подобрал к своим стихам сам Третьяковский. Скорее всего он именно **подобрал** ее, причем полностью опирался на традицию кантов. По общему своему характеру, по движению голосов она весьма близка тем панегирическим кантам, которые смыкались во время Петра I с простейшими образцами партесной музыки. Характернейшие ходы параллельными октавами (такты 1, 2, 8 и 10) и квинтами (такты 4, 5—6, 9, 10) встречаются только в русских кантах и партесных хорах, но ни в какой мере не возможны в западных образцах. Соотношение текста и музыки таково, что приводит к большой искусственности ударений. Текст делится по тактам следующим образом:

4/4

Да здравствует днесь /императрикс Анна/
На престол седше увен /чана
Краснейше/ солнца и звезд /сияющи ны/ не.

Это побуждает думать о «приспособлении» текста к уже готовой музыке. Кстати и само слово «императрикс», вызвавшее как известно целое «дело» [2], может быть, было применено Третьяковский только из-за «подтекстовки» (усечение слова!), это проще и естественнее всего объясняло бы столь необычайное словоупотребление.

В объяснении по поводу слова «императрикс», данном в 1735 году А. П. Ушакову, Третьяковский пишет, что стихотворный размер (пентаметр) требовал усечения слога, ради того, чтобы получилось 11 слогов в строке — «ни больше, ни меньше». Но всего легче было бы тогда написать строку без слова «днесь» («да здравствует императрица Анна»). Мелодия же скорее допустила более искусственное усечение слога в другом месте. Когда «Песнь» Третьяковского попала в рукописные сборники кантов и псалм, она получила наиболее частое для них трехголосное изложение (добавлен средний голос).

Некоторые другие материалы, связанные с жизнеописанием и творчеством Третьяковского, только подтверждают наше предположение о музыке «Песни». В 1733 году он сам назвал свои стихи «Новый год начинаем»,— «Песнь сочиненная на голос и пегаая перед е.и.в. Анною Иоанновною...» Посещая дома московского и петербургского духовенства, Третьяковский участвовал в обычном для этой среды времяпрепровождении, т. е. слушал пение духовных концертов, и сам пел свои псалмы, о чем свидетельствует один «экстракт» из современного дела, где, между прочим, сказано: «**при пении Третьяковский сочинения своего**

[1] См. у Н. Ф. Финдейзена, в томе II, вып. 4 «Очерков и материалов по истории музыки в России».

[2] Ставши популярной, «Песнь» Тредиаковского переписывалась повсюду. В 1735 г. из Костромы донесли о «крамольной записке», в которой императрица называлась непонятным образом «императрикс» и в связи с этим к ответу был потребован ряд лиц, а Тредиаковский давал объяснения полиции.

51

псалмы...» [1] (подчеркнуто нами. — *Т. Л.*). Вспомнив первоначальное воспитание и домашнюю среду Тредиаковского, мы можем лишь утвердиться в убеждении, что поэт не только сочинял псалмы, но должен был и петь их, скорее всего на популярные мелодии кантов или партесных сочинений. Таким образом Тредиаковский, безусловно давший множество текстов для кантов, сам сочинял «на голос», однажды даже опубликовал свою песнь с нотами, как типичный кант, пел свои псалмы — не значит ли это, что он в большей мере опирался на музыкальную традицию кантов, не значит ли — шире — что он, в своей лирической поэзии был вообще крупнейшим поэтом, крупнейшим представителем этого музыкально-поэтического жанра, столь близкого среде, его породившей? Почти все лирические тексты Тредиаковского как любовно-лирические, так панегирические, дидактические («Что то за злость и что за ярость») и духовные (переложения псалмов, например «Крепкий, чудный, бесконечный» и др.) стали кантами и еще продолжали в этом качестве очень долгую жизнь тогда, когда книжная поэзия о них уже позабыла. Пусть Тредиаковский не создавал себя «поэтом кантов», но он был им гораздо более, чем кто-либо из больших поэтов XVIII века.

Известно, что Тредиаковский переложил стихами всю **Псалтырь**, хотя опубликованы лишь его переложения некоторых псалмов. Вполне возможно, поскольку переложения Тредиаковского распространялись в рукописях, что многие «безымянные» тексты псалмов, содержащиеся в рукописных сборниках кантов с музыкой и **не** принадлежавшие Симеону Полоцкому, принадлежат именно Тредиаковскому. У нас есть веские доказательства в пользу того, что **его** переложения при пении могли предпочитаться всяким другим. Случай с «парафрастической одой» на 143-й псалом, который одновременно переложили Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков, в этом смысле дает исторический пример поразительной силы [2].

Помимо прямых и самых частых соприкосновений с музыкальной традицией русских кантов, Тредиаковский, видимо, в отдельных случаях сочинял в Париже (или непосредственно после своего пребывания там) стихи «на голос» французских песен. Об этом можно судить по следующим строкам его теоретической работы:

«В песнях иногда нельзя и у нас миновать сочетания Стихов; но только в тех, которые на Французской, или на Немецкой голос сочиняются, для того что их голоса так от Музыкантов кладутся, как идет Версификация их у Пиит. Предлагаю я здесь тому в пример из двух моих песен (которые сочинены на французские голоса, и в которых по тону употреблено сочетание Стихов) по одной первой строфе, которые у французов в песнях называются Couplets:

Первая песни строфа

Худо тому жити,
Кто хулит любовь:
Век ему тужити,
Утирая бровь.

Вторая песни строфа:

Сколь долго, Климена
Тебе не любить?
Времен бо премена
Не знает годить...» [3]

и т. д.

[1] Речь идет о пребывании в гостях у священника Невской слободы, где собирались различные духовные лица (о подробностях см. у П. Пекарского, в названном исследовании, стр. 36 и след.).

[2] Подробнее смотри об этом в разделе четвертом («Из истории народно-бытовой песни») нашей работы.

[3] «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих знаний, через Василья Тредиаковского...» (1735). Цитировано по А. Кунику — Сборник материалов для истории имп. Академии Наук в XVIII веке, ч. 1. СПб, 1865, стр. 37.

52

С литературным опытом и переводческой манерой Тредиаковского связаны первые оперные переводы в России, отразившие на себе всю «многослойность», всю пестроту и трудность нового, в большой степени еще не установившегося, искомого стиля. Впервые Тредиаковский пришел к музыкальному театру, переводя итальянские интермедии, шедшие в Петербурге в начале тридцатых годов. В своей позднейшей просьбе в сенат он писал, между прочим: «...также я один переводил все перечни [1] Италианских комедий и все бывшие тогда интермедии, да одну всю Италианскую первую оперу, под именем Сила любви и ненависти, которые все напечатаны...» [2] Напомним, что, повидимому, именно Тредиаковскому принадлежали переводы интермедий «Больным быть думающий», «Подрядчик оперы в острова Канарийские», «Старик скупой», «Посадский дворянин», «Притворная немка», «Игрок в карты» и др.

Здесь встречались тексты любовных дуэтов вроде следующего: **Серпина**. «Я чувствую, что мое сердце чрез страх твоея любви чинит мне тип-тап. **Баккок**. А я слышу, мои животы, что мое не знаю для чево чинит мне тип-тап также. **Вместе**. Не бойся, мой любезный (мое сокровище). **Баккок**. Я тебе боюсь. **Серпина**. Я тебе обещаюсь. **Вместе**. Что сердце тебе будет верно. Я чувствую, моя любовь, что мое сердце опять мне чинит с радости тип-тап» («Игрок в карты»). Что это означает? Это означает, что итальянские интермедии времени и типа «Служанки госпожи» Перголези, тексты которых принадлежали Саддумене («Фантеска» — оригинал «Притворной немки»), может быть, Метастазии («Подрядчик оперы») и другим современным драматургам, **воспринимались у нас через посредство поэта кантов Тредиаковского**, который после сочинения французских лирических стихов пытался по-своему передать стиль бесхитростной оперной, буффонной итальянской поэзии.

Первая опера-seria, поставленная в Петербурге на итальянском языке в 1736 году («Абиацар, или Сила любви и ненависти», музыка Арайи) тоже была переведена для печатного издания либретто Тредиаковским что и отмечено на стр. 7: «Речи переводил с Французския прозы, и в ариях приводил стихи токмо в падение без рифмы В. Тредиаковский».

Таким образом, та русская знать, которая слушала при Петербургском дворе первый итальянский оперный спектакль, знакомилась с содержанием оперы Арайи также через посредство Тредиаковского и его литературной манеры. Принимая во внимание, что то были **первые оперные впечатления Петербурга вообще**, этот факт нельзя все же недооценивать. Есть указания на то, что придворная контора через Академию Наук поручала Тредиаковскому перевод оперы ко дню коронации Елизаветы Петровны в 1744 году [3]. Вероятно, это был «Митридат» Арайи.

Даже, если не придавать излишнего значения переводческой работе Тредиаковского в области музыкального театра, важно все же уловить известную тенденцию, устанавливающуюся в XVIII веке для русских поэтов: Тредиаковский с 30-х годов переводил оперные либретто, Сумароков в 50-х годах уже создавал оригинальные оперные тексты, хотя и в музыкальных рамках оперы-seria, а дальше русские поэты перешли к национальной опере-комедии.

Нам осталось обратиться к теоретическим работам Трелиаковсого, которые, быть может, с наибольшей убедительностью и в самой концентрированной форме раскрывают нам как его мнения о важнейших связях

[1] Т. е. сценарии — обычные в импровизированной комедии.

[2] Москвитянин, 1851 г., 11, стр. 230.

[3] См. упомянутую работу П. Пекарского, т. II, стр. 119.

53

поэзии и музыки, так и его специальную осведомленность в вопросах музыкальной культуры.

Возникшее до 1752 года «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» Трелиаковсого прямо связывает происхождение поэзии с музыкой, считая их нераздельными у «первого пиита и первого музыканта». Приведем соответствующую выдержку из этой работы Трелиаковсого: «Для сего надобно взойти до первых челоуеков. Священное писание, в книге бытия, в гл. 4 стих 21, предизъявляет, что Иувал, меньший брат Повила, начавшего жить в кибитках и упражняться в пастушеской должности, прежде потопа, и не много после создания света, есть показатель певницы и гуслей. Чего ж больше? Сей есть точно первый из челоуеков, который ощутил в себе оное божеское движение в разуме. Сей есть самый первый пиит и первый музыкант. Певница тропологически означает песнь (ибо мнится, что без нужды б священный писатель одну мусикию не изобразил двумя инструментами) и, следовательно, поэзию, а гусли мусикию. Надобно ему было сперва петь каку-нибудь материю; надобно, чтоб сия материя имела начало, средину и конец; надобно чтоб все сие сходствовало с тем, что его окружало, то есть, надобно ему было творить, вымышлять, и подражать так и столько, как и сколько он что знал, видел и понимал. Невероятно, чтоб сия его поэзия была сперва стихами: первая мысль обыкновенно приводит к подобной другой; поемаж материя (ибо поэзия его природно долженствовала состоять в песенках) прямо могла его довести до исправнейшия мусикии, а не до состава стиха: сладость, какова могла быть вначале мусикии, могла подать мысль после о сладости речи, о которой, чтоб дать ей оное совершенство, надобно было долго еще размышлять; но с него довольно быть могло творения, вымышления, и подражания поемого, а притом еще и приигрывания на гусях. И так, пел он первый творение свое вымышление, и подражание; да еще иногда соглашал свое пение и с гусями» [1].

В другом случае, защищая тоническую систему стихосложения, Трелиаковский обращается к «живым свидетелям», т. е. к народным и в особенности древним песням и к церковному пению. В отношении последнего он не совсем прав: здесь примечательны даже не доказательства, а сам метод аргументации — от песен, от пения. Так, в известном трактате «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1754), говоря о тонической системе, Трелиаковский указывает: «Простонародные наши и те самые древние песни, сие точно свойство в стихосложении своем имеют... Народный состав стихов есть подлинный список с богослужительского...» Здесь следует примечание: «Сие и собственным нашим примером утверждается: ибо с двести лет, без мала, назад певали у нас в церкви на всенощных бдениях псалом 103 так, что по окончании речи, когда напев требовал гагакания до начатия другой речи, вместо гагакания оного употребляемы были незначащие слова, а именно сии: ай, не най, ани, ну, унани. Равно и простой народ в некоторых своих песнях, и в подобном случае, такие ж употреблял незначащие ничего слова: здуинай, найма, здуни. Подлого народа употребление сие и ныне еще слышать всякому можно; но церковное оное старинное обыкновение, видимо токмо и до днесь в Псалтыри, печатанной в Вильне 1576 года и хранящейся в императорской Академической библиотеке» [2].

Не вдаваясь сейчас в сомнительные по своей исторической точности догадки и объяснения Трелиаковсого, отметим в приведенных цитатах

[1] Цитировано по изданию Стихотворений Тредиаковского в серии Библиотека поэта, стр. 408.

[2] Цитировало по т. I Сочинений Тредиаковского в изд. А. Смирдина, стр. 759.

54

твердое убеждение в песенной, музыкальной, прежде всего музыкальной (подчинение «гагакания», т. е. растягивания на «а» — мелодии), природе тонического стихосложения. Здесь у него теория и практика находились в большом единстве: сочиняя стихи, он сам также стремился к **песенности** (и создавал канты!). Дело не только в том, что Тредиаковский в своем преобразовании стиха, как это постоянно отмечается, опирался отчасти на русскую народную поэзию [1]; дело в том, что эта поэзия всегда была для него песней, **музыкально-поэтическим** началом — как он сам об этом с полной ясностью сказал.

Когда Тредиаковскому понадобилось наглядно показать особенности стиха «у Гомера и Виргилия», он попросту сослался на нотный при мер: «Сие докажется лучше образцом музыкальными нотами изображенным. В нем такт означает слог долгий, с Полтактом означает краткий» [2].

Когда Тредиаковский переводил «Науку о стихотворении и поэзии с французских стихов Боало-Депреовых стихами ж», он стремился заменить французские музыкальные понятия такими русскими, которые были бы способны у нашего читателя вызвать аналогичные ассоциации. Там, где у Буало говорится о **скучном пении псалмов**, Тредиаковский считает **в русской обстановке** более соответственной ссылкой на однообразность **столпового** (т. е. старинного знаменного) пения:

Хотитель заслужить, чтоб любовались вами?
Старайтесь различать слог непрестанно сами,
Стиль равный, и всегда един имеяй глас,
Вотще блеснит очам, он усыпит тотчас.
Читают мало всех рожденных скучить вдвое,
Что на один напев поют, как Столповое [3].

Все это свидетельствует о том, как свободно поэт обращался с музыкальными понятиями и как они ему близки. В этом смысле очень интересные дополнительные сведения находим в письмах, особенно в полемических письмах Тредиаковского. В 1755 году, полемизируя с Сумароковым «о сафической и горацанской строфах», Тредиаковский дважды ссылается в подтверждение своей мысли на музыку — на хоровое исполнение или на музыкальные вкусы.

В одном случае, говоря о частых «пресечениях», как о поэтических вольностях, Тредиаковский рассуждает таким образом: «Простительно могло быть нашему какому Пииту, который бы слова, например, тя паче ума, так разделил, чтоб в одном стихе поставил тяпа, а в другом чеума? Или б какой Композитор Мотетов сперва дал Подголоском заверещать тяпа, тяпа, а потом всем бы вдруг завопить чéума, чéума, чéума?» [4].

Здесь для нас сомнений нет: Тредиаковский отлично слышит хор; его привычный внутренний слух различает выпуклое деление хоровых групп. Ссылки такого рода — именно там, где они даются вскользь, — можно

[1] Об этом уже давно писал, например, А. Куник: «Тредиаковский чувствовал, хотя и не вполне сознавал это, что в этих народных песнях больше поэзии, нежели во всех тогдашних «виршах». Но это знакомство с народными песнями, в то время, по его собственному сознанию, породило в нем убеждение, что силлабический размер, который употреблялся в искусстве поэзии, вовсе не годится для русского языка и должен уступить место другому, более естественному размеру» (Сборник материалов для истории Императорской Академии Наук в XVIII веке, ч. I. СПб, 1865, т. XV—XVI).

[2] См. т. I Сочинений Тредиаковского, стр. 331.

[3] См. т. I Сочинений Тредиаковского, стр. 31.

[4] Цитировано по названной работе П. Пекарского, т. II, стр. 252,

55

делать только человек привычный, только тот, кто ощущает в них подлинную внутреннюю потребность.

В другом случае, несколько ниже, говоря о дактилических окончаниях и «защищая» их, Тредиаковский возражает своему противнику: «Однако, что вашему толь нежному слуху неприятно, то Римскому было очень сладостно. Нежность слуха весьма различна. Так называемое демественное пение раскольникам, а столповое некоторым старикам нашим толь приятно, что не могут навеселиться слыша оное; но от партесного уши затыкают. Француз над италианскою музыкою хохочет; а италианец французскую презирает» (там же, стр. 254). Выделим здесь две идеи. Во-первых, противопоставление церковного пения старинной традиции (демественного и столпового) новому с XVII века и особенно пышному со времен Петра партесному хоровому пению, как противопоставление **устаревших** и **новых** вкусов. Во-вторых, противопоставление французской и итальянской музыки, которое в середине пятидесятых годов, т. е. непосредственно после «войны буффионов», было по-своему весьма знаменательным. Надо полагать, что Тредиаковский еще со времени своего пребывания в Париже был осведомлен об эстетических спорах, которые развертывались там и которые очень долго упирались в вопрос о преимуществах итальянской или французской музыки, хотя на самом деле носили более широкий характер борьбы за передовое искусство третьего сословия с искусством отжившим. Любопытно, что в споре о дактилических окончаниях стихотворных строк, как в **споре о вкусах**, Тредиаковский опирается на такие характерные музыкально-исторические примеры.

Если мы обратимся к самим темам и образам поэзии Тредиаковского, ко всему ее содержанию, то заметим, что музыка еще не заняла места в ряду его поэтических тем и мотивов. Это придет лишь значительно позднее, у других авторов—вместе с новым содержанием всей поэзии и новым культурным строем конца века.

Любопытно также, что лирические тексты Тредиаковского при всей их популярности не стали романсами. Мы не знаем ни одного композитора, писавшего музыку на стихотворения Тредиаковского. И это — в то время, как все тексты его исполнялись с музыкой (в безымянной «редакции» кантов)! В этом смысле парадоксальное положение Тредиаковского исключительно. Сарти писал музыку на тексты Ломоносова («Начальное управление Олега»), Теплов, Арайя, Раупах и другие клали на музыку тексты Сумарокова; стихи Державина, как известно, привлекали внимание целого ряда композиторов. Но, разумеется, далеко не все лирические тексты этих поэтов стали основой музыкальной лирики. Кантами сделались преимущественно **псалмы** Ломоносова и **песни** Сумарокова. Ни один текст Тредиаковского не привлек профессионального композитора—и **все** они долго пелись в XVIII веке. Положение **совершенно исключительное для поэта** и вместе совершенно естественное **для поэта кантов**. Домашнее воспитание в духовной семье на образцах церковного пения, прямое соприкосновение и со школьной пиитикой, и одновременно со «стихотворцами Спасского моста» создали из Тредиаковского крупнейшего поэта кантов. То, что таким поэтом в XVIII веке стал не придворный духовный поэт Симеон Полоцкий, а ученый попович, побывавший в Париже и сделавшийся академиком,—представляет лишь знамение времени. К тому же Тредиаковский вовсе не был только поэтом кантов. Его историческое положение оказалось именно таково, что, будучи крупнейшим и последним в своем роде поэтом кантов, Тредиаковский встал в то же время первым в ряд новых русских поэтов XVIII века. Отсюда все особенности его позиции. У него всегда оставалась

56

своя, очень глубокая и своеобразная среда многочисленных хранителей кантов. Те, кто сразу осмел стиль Третьяковского, точно так же были бы возмущены всей современной им рукописной литературой кантов — как литературой совсем иных традиций и общественных слоев. Те же, кто любил и распевал тексты Третьяковского, были как раз всего дальше от литературной полемики академических кругов. Ломоносов и Сумароков лишь отдельными краями своей поэзии спустились к искусству кантов. Третьяковский дал образцы всех жанровых разновидностей этого искусства: псалмов, духовно-дидактических стихов, панегирических, любовно-лирических и шуточных текстов.

Но если б Третьяковский оставался только поэтом кантов, вероятно, мы скорее сближали бы его с Симеоном Полоцким и Дмитрием Ростовским, нежели с Ломоносовым и Сумароковым. Третьяковский вошел в большую русскую литературу XVIII века как творец новых поэтических жанров, зачинатель поэтической реформы и крупнейший из ранних теоретиков русского стихосложения.

Нам представляется, что и на формирование некоторых теоретических взглядов Третьяковского и на его поэтическую практику, если можно так сказать, не мог не повлиять своеобразный опыт поэта кантов, вплотную соприкоснувшегося с традицией этого «подспудного», но тогда глубоко жизненного искусства. То понимание единства поэзии и музыки, которое проявил Третьяковский в своем «Мнении о начале поэзии», а также опора на народную поэзию как на песню, т. е. понимание тонического размера как песенного (в народной поэзии, и,— что спорно,— в церковных текстах), наряду с сочинением песенок свидетельствует об одном: о таком опыте лирической поэзии, который неразрывно связывает ее с музыкой, т. е. об опыте кантов, близких к народной песне, к церковному пению. Поскольку Третьяковский напечатал свой кант с музыкой и сам пел свои псалмы, поскольку его личная судьба дала ему наилучшие возможности практического усвоения этого искусства, а судьба его поэзии на деле сделала ее поэзией кантов,— нет никаких оснований сомневаться в том, откуда Третьяковский почерпнул свой опыт. Сама тонизация силлабического стиха, которая наметилась у него прежде, чем он стал писать в тонической системе (см. псалом «Крепкий, чудный, бесконечный», написанный четырехстопным хореем), была прямым продолжением и выводом из той музыкальной тонизации (периодичность ударений благодаря музыке, благодаря текстам), которой на деле подвергались в кантах силлабические вирши его предшественников. Третьяковский в этом смысле пошел как бы навстречу кантам: усилив лирическое чувство поэзии, облегчив и укоротив стихотворную строку, тонизируя ряд строк внутри силлабической системы, он стал любимым поэтом кантов, его стихи лучше и охотнее пелись, чем многие другие, не входя в противоречие с музыкальной строфой, с ее танцевально-песенным движением.

Дальнейшие пути русских поэтов XVIII века и связаны с основами поэтики Третьяковского, и в каком-то смысле свободны от них. Поэзия, поэтические жанры сами по себе все больше высвобождаются от исходного «лирического» единства с музыкой, развиваясь разносторонне и самостоятельно, то вступая в новые с ней отношения (романс, опера), то отдаляясь от нее. Но в широком масштабе, в свободном смысле русская поэзия и русские поэты всегда хранят в XVIII веке большие и плодотворные связи с музыкальной культурой. То, что заложено в кантах, получает новое развитие в романсе; то, что намечено в театре, приводит к рождению русской оперы; то, что начато в теоретических работах, завершается синтетическим рассмотрением поэзии и музыки у Державина. И повсюду это было предсказано Третьяковский,

57

3. М. В. ЛОМОНОСОВ

На примерах Ломоносова и Сумарокова становится видно, какие глубокие основы для многосторонней связи с музыкой были заложены Третьяковским и какое **различное** продолжение получили они сразу же у других русских поэтов. У Ломоносова развиваются

по преимуществу одни стороны того своеобразного единства, какое наметилось у Тредиаковского; у Сумарокова — иные (хотя это отнюдь не значит, что точки соприкосновения здесь исключаются!). Если судить по «книжным» данным, Ломоносов почти никак не соприкасается с музыкальной культурой или, во всяком случае, оказывается наименее к ней близким из русских поэтов XVIII века. На самом деле он был очень крепко и непосредственно с ней связан, но по преимуществу через определенную разновидность русских кантов — через свою духовно-философскую лирику. Отдельные замечания, рассеянные в теоретических работах Ломоносова, показывают, что ему не чуждо было сближение некоторых понятий в науке о языке с фактами и определениями из области музыки; это сближение помогло ему подчас сделать свою мысль более ясной и яркой. Соприкосновение Сумарокова с музыкальной культурой шло иными путями: более всего через театр (опера) и через любовную лирику (песня, кант, романс). У Ломоносова — пока еще в виде исключения — музыка становится и поэтической темой (1754 г. — «На изобретение роговой музыки»), у Сумарокова она рано входит в ряд бытовых сатирических мотивов (статьи в «Трудолюбивой пчеле» 1759 г.; некоторые комедии): и то, и другое уже вполне отличает их от Тредиаковского.

Как ни далека была родина Ломоносова (1711—1765), холмогорского крестьянина-рыбака, от родины Тредиаковского, астраханского поповича, в их раннем жизненном опыте все же было и нечто очень близкое, если взглянуть на это с интересующей нас стороны. Ломоносов в детстве «охоч был читать в церкви псалмы и каноны» [1]. Среди первых любимых его книг был стихотворный перевод Псалтыри, сделанный Симеоном Полоцким и возбуждавший в юноше-Ломоносове интерес к поэзии. Учение в Славяно-греко-латинской академии (на восемь лет позже Тредиаковского — с 1731 г.) также привело его в соприкосновение со школьной пиитикой и культурой кантов.

Правда, никому бы не пришло в голову назвать Ломоносова поэтом кантов. Ни идеи и масштабы его поэзии, ни ее смелое новаторство, ее разительный выход за старые художественные рамки не позволяют и думать о подобном рода определениях. Нет сомнений в том, что перед нами — новое поэтическое качество. И тем не менее, Ломоносов претворяет, перерабатывает, перерождает в своей поэзии некоторые старые традиции кантов, невольно, вне зависимости от своих намерений, кладя в то же время начало новому «разделу», новой популярнейшей их разновидности.

Когда историки литературы пишут о том, что «третьей настольной книгой Ломоносова [2] был стихотворный силлабический перевод Симеоном Полоцким Псалтыри...» [3], они, естественно, думают о **словесной** стороне псалмов Полоцкого. Но ведь реальная жизнь этих псалмов была в то время (двадцатые годы XVIII века) **музыкальной** жизнью; тексты их

[1] См. Дневные записки путешествия Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства в 1768, 1769, 1770, 1771 и 1772 годах, ч. IV, СПб, 1805, стр. 299.

[2] «Третьей» — вместе с Грамматикой Смотрицкого и Арифметикой Магницкого.

[3] **Проф. Д. Д. Благой.** История русской литературы XVIII века, издание второе. Учпедгиз, 1951, стр. 174.

58

были крепко связаны в сознании современников с напевами, с пением, что видно по бесчисленным рукописным образцам, несомненно, отражающим живую традицию времени, что видно по печатным экземплярам Псалтыри со вписанными от руки нотами. Нам гораздо труднее (в сравнении с аналогичными проблемами у Тредиаковского) судить о том, как именно воспринял Ломоносов тонизацию силлабической системы в музыке псалмов и кантов; для него самого преодоление силлабики, как известно, было очень быстрым и полным. Оно совершалось уже **с учетом** опыта Тредиаковского, хотя и далеко обогнало его: Ломоносов в 1736 году приобрел «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», а в 1738—1739 годах дал полное практическое (перевод оды Фенелона и «Ода на взятие Хотина») и теоретическое («Письмо о правилах российского

стихотворства») утверждение силлабо-тонической системы стихосложения. Таким образом, Ломоносов сразу шагнул **еще дальше** от кантов, нежели Третьяковский,—но по тому же пути тонизации русского стиха, который был намечен **музыкой кантов**.

Самый поэтический жанр псалма был крепко усвоен, но по-новому понят и трактован Ломоносовым в его собственном творчестве; и у него обновленный псалом стал также очень скоро **музыкально-поэтическим** жанром. Что касается светских од Ломоносова, то, хотя «в выбранном им жанре хвалебной оды он следовал традиции непосредственного предшественника Буало, основоположника французского классицизма Малерба и признанным европейским образцам» все же и здесь его поэтические истоки восходят к **русской традиции кантов**. Вкус Ломоносова-поэта воспитывался отнюдь не только на «признанных европейских образцах»! Он еще ранее не мог не воспитываться (возможно, на Севере и, во всяком случае,— в Заиконоспасском училище) на многочисленных образцах русских панегирических кантов с музыкой. Любые рукописные сборники кантов и псалм петровского и аннинского периода содержали обычно множество панегирических стихотворений, часто — достаточно крупных масштабов, со сложной строфикой. Прославление Петра, России, побед русского оружия, пафосный тон, гиперболизация образов, обращение при этом к «высокому штилю», к славянизмам — и вместе к античным классическим образам, ассоциациям и сравнениям, как бы оно ни было отлично в кантах 20—30-х годов от одической поэзии Ломоносова, все же в какой-то мере **предваряет** эту поэзию, ее образы, ее тон, ее стиль, предваряет более всего другого в русской обстановке. Вместе с тем, в поэзии Ломоносова рождается новое качество. Если судить не по обозначению жанра, а по существу, по поэтическому содержанию, оды Ломоносова так же далеко ушли от панегирических виршей в кантах (и также — издали — связаны с их тематикой и образами), как псалмы Ломоносова ушли от силлабических псалм более раннего времени (и также—издали—связаны с ними!).

Переложения псалмов были для Ломоносова особой сферой высокой философической лирики, проникнутой волей к борьбе, «космическим» пафосом, силой чувств и несокрушимым оптимизмом. В некоторой мере к ним примыкают Утреннее и Вечернее размышления о божием величестве, которые, впрочем, не имеют образцов, как поэтические выражения нового мироощущения **поэта-ученого**. Как известно, Пушкин особенно высоко ценил именно эти области поэзии Ломоносова. «...Преложения псалмов,— писал он о Ломоносове,— и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть

[1] Проф. Д. Д. Благой — там же, стр. 174.

59

его лучшие произведения. Они останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему» [1]. Зная «книжную» историю поэзии Ломоносова, мы могли бы думать, что как раз эта высокая ее область осталась достоянием сравнительно узкого круга его современников — совсем не в пример каким-либо лирическим песенкам. Но тут особенно знаменательным оказывается, что оценку, данную Пушкиным, разделила еще сама жизнь XVIII века, широко признавшая и далеко распространившая образцы **высокой** поэзии Ломоносова — переложения псалмов и оба Размышления. В рукописных сборниках кантов эти тексты — вскоре по их появлении — заняли большое и прочное место как музыкально-поэтические поэтические, в редких случаях — с указанием имени автора, обычно же — как безымянные тексты, чуть ли не как достояние фольклора. Ниже, в разделе четвертом, мы еще вернемся к текстам Ломоносова, которые стали кантами. Специальное внимание этому вопросу уделяет работа С. Н. Питиной о текстах Ломоносова, Третьяковского и Сумарокова в сборниках кантов [2], устанавливающая то исключительно важное место, какое занимают тексты Ломоносова в различных сборниках кантов XVIII века. Не вдаваясь поэтому в подробности, отметим лишь основное в данной теме. Для литературы кантов псалмы Ломоносова (особенно популярны, повидимому, были: псалом 14 —

«Господи, кто обитает в светлом доме выше звезд» и псалом 145 — «Хвалу всевышнему владыке») оказались с конца сороковых годов первой группой ярких образцов нового, силлабо-тонического стихосложения, выделяясь в этом смысле среди остального содержания сборников. Вместе с тем, они, так же как Размышления, выделились в общем контексте и несколько особым характером музыки, подчеркивающей новый стихотворный склад, нередко величественный благодаря фиоритурам концертного типа и широте мелодии, чаще всего **новой** (а не «на голос» более старинных кантов) и всегда **тщательной** по ее отношению к слову, по ее отделке. Как будто бы новая поэзия потребовала и некоторого нарушения старой традиции кантов: музыка в псалмах Ломоносова обычно «прикреплена» к тексту, хотя и существует в виде ряда близких вариантов, т. е. она рассматривается как **индивидуальное произведение**.

Третьяковский вошел в сборники кантов как крупнейший поэт кантов, переходящий к новым областям и жанрам; Ломоносов — как поэт нового типа, «принятый» кантами, но начавший **переворот** внутри них. Мы не можем со всей точностью сказать, как много и как часто читались и перечитывались в XVIII веке псалмы Ломоносова, но по рукописным сборникам кантов для нас очевидно, что они много, часто, в широкой городской и не только городской среде **распевались** любителями, твердились ими наизусть, повторялись с голоса, в новых и новых вариантах, попадая в музыкальные записи.

Сам характер музыки, записанной в сборниках кантов с текстами Ломоносова в пятидесятых-шестидесятых годах XVIII века, позволяет думать о «композиторском» творчестве, например, об участии тех русских певчих, кто сочинял партесные концерты. Но все же **ни одного имени** композитора, сочинявшего музыку на тексты Ломоносова при жизни поэта, мы не знаем. В этом смысле традиции кантов еще сохраняется полностью. Лишь значительно позже, через много лет после смерти Ломоносова, его тексты прозвучали с музыкой знаменитого

[1] **А. С. Пушкин**. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова.

[2] Рукопись в Институте истории искусств Академии Наук СССР.

60

тогда Сартти. Как известно, это случилось уже в 1790 году, в парадном придворном спектакле «Начальное управление Олега» (пьеса Екатерины II), музыку к которому писали Сартти, Каноббио и Пашкевич. В последнем, пятом действии для торжественных приветственных хоров (Олега приветствуют в императорском дворце в Константинополе) Екатерина позаимствовала строфы Ломоносова: «Коликой славой днесь блистает» (одна из строф «Оды на прибытие из Гольстинии... Петра Федоровича», 1742), «Царей и царств земных отрада» (начало «Оды на день восшествия на всероссийский престол Елизаветы Петровны», 1747), «Необходимая судьба» (одна из строф «Оды Елисавете...» 1761). Таким образом, стихотворные тексты 1742—1761 годов прозвучали со сцены в 1790 году **рядом** с новой поэзией Державина. И нужно сказать, что стройные, сильные и звучные строфы эти (особенно вторая и третья из выбранных) могли даже в 1790 году украсить спектакль, в остальном несравненно более слабый по своей текстовой основе. Сартти написал в своей обычной парадной манере пышные хоры на слова Ломоносова. Хорами этими восторгалась Екатерина, но они, по правде сказать, не представляют особого интереса по музыкальной трактовке ломоносовских текстов. Сартти не знал русского языка, он по чужим указаниям следил лишь за элементарной правильностью просодии и стремился к тому общему, «официальному» блеску хорового звучания, который, видимо, без особого труда давался его выработанному мастерству. Первый хор звучит мощно, но трафаретно и обще, второй — условно-идиллически, но также в общих, «гладких», не индивидуализированных формах выражения, как будто бы от живой поэтической силы Ломоносова остался лишь собственно придворный, «прикладной» ее смысл. Это — именно тот Ломоносов, который долго был **официальной версией** великого русского поэта. Иной, несравненно более живой и глубокий интерес представляют для нас канты на

слова Ломоносова, как более непосредственное и жизненное отражение его поэзии хотя бы в нем и не участвовали прославленные мастера.

У нас есть возможность уловить лишь отдельные отрывочные сведения об отношении самого Ломоносова к музыке. Немногие, «попутные» слова в поэтических произведениях, немногие замечания в теоретических работах — и это все. Высказывалось предположение о том, что в 1742 году Ломоносов переводил оперу «Милосердие Тита» (текст Метастазियो, музыка Гассе), которая была поставлена в Москве (на празднестве коронации Елизаветы Петровны) вместе с прологом «*La Russia afflita e riconsolata*» (текст Штелина, музыка Далолио или Мадониса) [1]. Но в современном печатном переводе оперы указано: «Речи переводил с италианских виршей переводчик Иван Меркурьев». А. С. Будилович в только что упомянутой работе высказывает предположение, что это, может быть, псевдоним. Из переписки академика Штелина с советником Шумахером выясняется, что между началом февраля и серединой марта 1742 года Ломоносов, несомненно, переводил какое-то музыкально-сценическое произведение (упомянуты в частности **речитативы**). Итак, есть три трудно сопрягаемых между собой факта: 1. Ломоносов переводил оперу (или пролог) в феврале-марте 1742 года, — но неизвестно какую; 2. «Милосердие Тита» с прологом Штелина было поставлено в конце мая (29) в Москве, но участвовал ли в этом Ломоносов — неизвестно; 3. Переводчиком «Милосердия

[1] См. **П. Пекарский**, названная работа, т. II, стр. 323—324; см. также **А. С. Будилович**. Ломоносов как писатель. Сборник материалов для рассмотрения авторской деятельности Ломоносова. СПб, 1871 (стр. 7 Хронологического указателя).

61

Тита» назван Иван Меркурьев, но кто это такой — неизвестно (псевдоним?). Казалось бы, правильнее всего пойти по единственно достойному пути: сверить текст перевода оперы и пролога с общим литературным стилем Ломоносова и решить задачу так сказать *de visu*, — нет сомнений в том, что литературовед-текстолог может и должен найти правильное решение, ибо переводы Ломоносова отличаются рядом ярких и выделяющихся черт, а современники отметили, что он «не щадил ни трудов, ни тщания» в переводе, которым был занят в марте 1742 года. По ряду признаков (исключительность оперных постановок в 1742 году, несомненная тогда работа Ломоносова над оперным переводом и т. д.) мы склонны думать, что какое бы то ни было (может быть, частичное) участие Ломоносов в переводе оперы или пролога все же принял. Не раз, переводя придворные оды Штелина, он скорее всего вероятно должен был переводить и тексты для тех придворных спектаклей, в которых Штелин участвовал и к которым привлекало Ломоносова академическое начальство, не осознавшее и сотой доли его значения. А если это так, если Ломоносов переводил оперные либретто, — еще одним доказательством больше в пользу связи русских поэтов с музыкальным театром.

Но, разумеется, в исполинской деятельности Ломоносова его прямые отношения к музыкальному театру, к музыке занимают самое скромное, мало для него заметное место. Между тем, **вся** поэзия Ломоносова в сравнении с поэзией Тредиаковского, Кантемира, Феофана Прокоповича и других более ранних поэтов — прежде всего и вне сомнений **музыкальна**. Музыка здесь заключается не только в новой единообразной ритмической организации, сменившей «рубленую прозу» силлабики, не только в особом красноречии стройной, звучной и завершенной строфы, но и в мощной, великолепной «инструментовке» стиха, в том чувстве звука и звуков нового русского языка, о котором писал Ломоносов даже в своих теоретических работах [1]. Для нас очень интересно, **как** именно ощущали современники эту «музыку» ломоносовского стиха, как именно склонны они были интонировать его стихотворную строку. И здесь нам приходят на помощь те же канты. Поэтическая строка Тредиаковского произносилась в кантах как легкая

[1] «§ 172. В Российском языке, как кажется, частое повторение писмени а способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и

вышины, также и внезапного страха; учащение писмен е, и, <ять>, ю, к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей. Чрез я показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; через о, у, ы, страшные и сильные вещи, гнев, зависть, боязнь и печаль».

«§ 173. Из согласных писмен твердые к, п, т, и мягкие б, г, д, имеют произношение тупое, и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены; и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живые действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту, и от крику некоторых животных. Твердые с, ф, х, ц, ч, ш и плавкое р имеют произношение звонков и стремительное; для того могут спомоществовать к лутчему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие ж, з, и плавкие в, л, м, н, имеют произношение нежное; и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий равно как и безгласное письмо ь отончением согласных в середине и на конце речений. Чрез сопряжение согласных, твердых, мягких и плавких рождаются склады, к изображению сильных, великолепных, тупых, страшных, нежных и приятных вещей и действий пристойные; однако все подробну разбирать, как трудно, так и не весьма нужно. Всяк, кто слухом выговор разбирать умеет, может их употреблять по своему рассуждению; а особливо, что сих правил строго держаться не должно, но лутче последовать самим идеям и стараться оные изображать ясно». (М. Ломоносов. «Краткое руководство к красноречию», см. Сочинения М. В. Ломоносова с объяснительными примечаниями академика М. И. Сухомлинова, т. III, стр. 223—224).

62

песенно-танцевальная с маленькими фиоритурками («Весна катит»), как спокойно-напевная («Красот умильна»), как обновленная псалма XVIII века (песенно-хоральное изложение — «Ах, невозможно сердцу»), т. е. повсюду «произносилась в песне», в простом песенном течении мелодии. Не то у Ломоносова: его стихотворная строка нередко побуждает к особому рода «мелодической реторике», к патетическим и широким фразам со скачками на октаву, с раскатами голоса на одном слоге, к «высокому штилю» в мелодии, к той как бы «преувеличенной» мелодической речи, которая ранее была мало свойственна кантам. Весьма характерным будет сравнение мелодий «Весна катит» и «Ах, невозможно сердцу» с мелодиями «Господи, кто обитает» и «Уже прекрасное светило» (т. е. «Утреннее размышление о божием величестве») из сборника кантов № 2473 и 918 (Гос. ист. музей): см. стр. 63.

У нас нет определенных сведений о том, как относился Ломоносов к распеванию своих поэтических текстов, как он воспринимал свои псалмы в музыкальном исполнении. Но, зная особую жизненность его мышления и **силу его откликов** на все, что его захватывало, можно сказать смело, что Ломоносов должен был откликнуться по-своему на музыкальную популярность своих псалмов. Если он знал, что их пели, и понимал, как именно их пели, он далее сочинял их уже в художественном расчете на их демократическое распространение, на их популярность в быту.

Как бы мало непосредственных следов этого мы ни обнаружили, Ломоносов, несомненно, в глубоких основах своей поэзии, своего понимания поэтической речи, даже понимания голоса, речи, произношения вообще, для себя постоянно опирался (и делал это с величайшей естественностью) на сравнения музыкального порядка и смысла. Даже в своей «Российской грамматике» в главе «О голосе» в § 7 он пишет: «**Выходка** возношением и опущением, протяжение долгою и краткостию, **напряжение** громкостию и тихостию, сколько различия в голосе производят довольно известно из музыки...» [1]. А дальше в § 10 сказано: «Образованием названо здесь сие изменение голоса для того, что представляет в себе образцы животных и бездушных вещей с их голосов. Ибо иной голос подобен колокольному звону, иной тележному скрипу, иной скотскому реву, иной Соловьеву свисту, иной подходит к какому-нибудь музыкальному инструменту» [2].

Еще любопытнее в этом смысле начало одной эпиграммы Ломоносова (полемика 1755 г. с Третьяковским по грамматическим вопросам):

Искусные певцы всегда в напевах тщатся,
Дабы на букве А всех доле отстояться,
На Е, на О притом умеренность иметь;
Чрез У и через И с поспешностью лететь:
Чтоб оным нежному была приятность слуху,
А сими не принести несносной скуки уху.
Великая Москва в языке толь нежна,
Что А произносить за О велит она.
В музыке что распев, то над словами сила;
Природа нас блюсти закон сей научила [3]

и т. д.

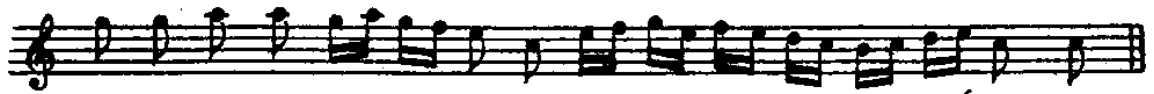
[1] Сочинения М. В. Ломоносова. Том IV, стр. 15.

[2] Там же, стр. 15—16.

[3] Цитировано по изданию Стихотворений Ломоносова в серии Библиотеки поэта. 1935, стр. 234.



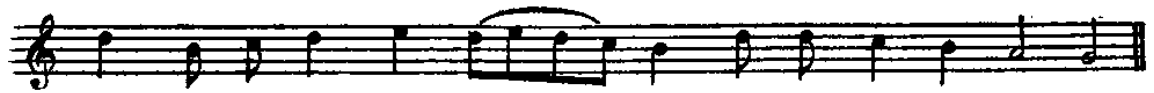
Ве-сна ка-тит, зи-му ва-лит, и уж ли-стик дре-вом шу-мит.



По-ют пта-чки, со си-ни-чки, хво-стом ма-шут и ли-са-чки.



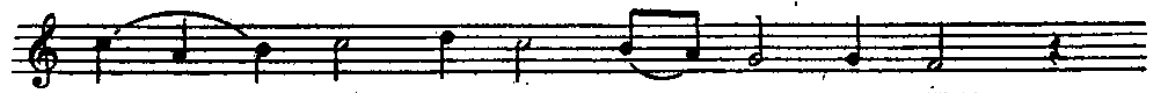
Ах, не-воз-мо-жно сер-дцу пре-быть без пе-ча-ли,



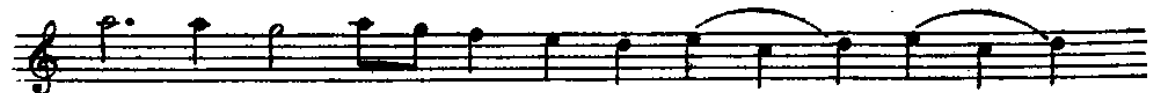
хоть уж и гла-за мо-гут и пла-кать пе-ре-ста-ли.



По-спо-ди, кто о-би-та-ет в свет-лом до-ме вы-ше звезд?



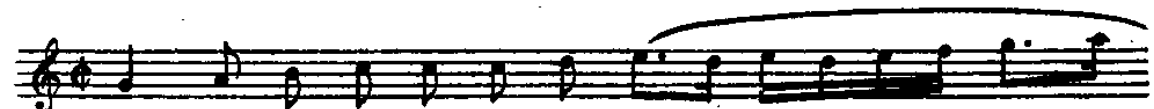
Кто сто-бо-ю на-се-ля-ет верх свя-щен-ный го-рних мест?



У-же пре-кра-сно-е све-ти-ло про-сте-рло блеск свой по зем-ли.



и т.д.



и т.д.



и т.д.

Для нас это — не только серия филологических примеров, но и свидетельство острого слуха, следящего за певцом, свидетельство интереса к тексту, который поется (интереса, особенно естественного для поэта, если он вдобавок переводил оперные тексты). Наблюдения сделаны совершенно точно, в соответствии с жизнью, что подтвердит каждый знаток вокального искусства.

В заключение напомним о единственном, достаточно хорошо известном, примере **собственно музыкальной** темы в поэзии Ломоносов. В 1754 году возникли его стихи «На изобретение роговой музыки»:

Ловцов и пастухов меж селами отрада,
 Одни ловят зверей, другие смотрят стада,
 Охотник в рог ревет, пастух свистит в свирель.
 Тревожит оной Нимф; приятна тиха трель.
 Там шумный песий рев; а здесь у тихой речки
 Молоденьки блеют по матери овечки.
 Здесь нежность и покой, здесь царствует любовь,
 Охотнический шум как Марсов движет кровь.
 Но ныне к обоим вы, Нимфы, собирайтесь,
 И равно обоей музыкой услаждайтесь.
 Что были грубости в охотничьих трубах,
 Нарышкин умягчил при наших берегах;
 Чего и дикие животны убегали,
 В том слухи нежные приятности сыскали [1].

Всем хорошо известно и повсюду отмечается, что Ломоносов написал свое стихотворение тогда, когда чешский валторнист Ян Мареш сделал в доме егермейстера С. К. Нарышкина первые опыты по созданию из «охотничьей музыки» этого вельможи упорядоченного рогового оркестра, который затем получил в России (вплоть до второй четверти XIX века) весьма своеобразное будущее. Таким образом, **повод** для поэтического произведения давно ясен. Удивительно только, почему историки музыки не коснулись его характера, его содержания. А ведь стихотворение Ломоносова в самой сжатой образной форме излагает нормы определенной эстетики — как эстетики в частности музыкальной. Не касаясь музыки как интимно-психологического, личного лирического начала (это скажется у поэтов-сентименталистов), не вдаваясь в ее общественные или бытовые проявления (это затронут сатирики), Ломоносов дает внеиндивидуальную поэтическую картину духе чистого и высокого классицизма, выделяя лишь музыку как некий общий праздничный фон жизни. Особенно любопытно, какие имени сферы выражения Ломоносов слышит в музыке: контрасты «охотнический шум, который движет кровь» — и сельская идиллия, рев рогов — и тихая свирель, Марс — и пастораль, т. е. именно те сильнейшие, наиболее типичные, «самые классические» контрасты, которые определялись вне чисто лирической музыки XVIII столетия. К ним как к характернейшей условности века и вместе реальному «отбору средств, сводит поэт истоки роговой музыки, полагая, что она совместила в себе эти контрасты. Мысль столь же простая и сильная, сколь впечатляющая и точная. Мысль — вполне достойная Ломоносова.

[1] Цитировано по изданию малой серии «Библиотеки поэта» — В. Третьяковский М. Ломоносов, А. Сумароков, 1935, стр. 161.

4. А. П. СУМАРОКОВ

В отличие от Ломоносова Сумароков (1718—1777) многократно встречался на своем жизненном пути **непосредственно с музыкой** — отчасти по собственным творческим намерениям, отчасти даже вопреки им, против своей воли. Основные «музыкальные связи» Сумарокова концентрируются вокруг пятидесятих годов, когда его стиль наиболее полно и характерно для периода выразился в музыкально-поэтической и музыкально-театральной области. К тому же самому времени относятся отчасти некоторые музыкальные «проявления» Третьяковского (например, высказывания в теоретических работах); тогда же начинается музыкальная популярность псалмов Ломоносова (вошедших в «Риторику» 1748 г. и напечатанных в «Собрании стихотворений» 1751 г.) и возникают его стихи «На изобретение роговой музыки». Но Сумароков проявляет себя в иных областях и по-иному — как писатель иного типа, как деятель иных общественных слоев, наконец, как представитель младшего поколения, воспитавшийся в иных условиях, начавший с усвоения и переработки поэтического опыта и Третьяковского и Ломоносова. Старая поэтическая традиция, которая могла действовать в юности на Третьяковского и Ломоносова хотя бы в обстановке Заиконоспасской школы в Москве, совсем иначе коснулась Сумарокова в только что открытом Сухопутном шляхетном корпусе в Петербурге (Сумароков поступил в корпус в 1732 году). Если Третьяковский в годы учения, когда он слушал риторику и пиитику, изучал вирши и писал школьные драмы, то Сумароков в среде своих корпусных товарищей (среди которых были и поэты-любители и актеры-любители) также начал, видимо, определять свои поэтические вкусы. Традиция относит к сороковым годам сочинение его первых песен, что косвенно подтверждает и сам автор. «В то время, как товарищи его,— пишет о Сумарокове Бантыш-Каменский,— занимались играми, Сумароков знакомился с Латинским, Греческим, Французским, Немецким и Италианским языками, пленялся возвышенным слогом Корнеля, нежностью, сладкозвучием Расина: для рассеяния сочинял песни. Первая, написанная им: **Толь награда за мою верность, за мою искренность**, была принята с восхищением знатнейшими дамами, которые пели ее перед императрицею, танцевали под голос ее минуэты. Ободренный сим юноша, сочинил другие две песни: **О места, места драгие**, и **Места тобой украшенны**. Они сделали имя его известным» [1]. Сумароков не включил в собрание своих сочинений песню «Толь награда за мою верность» (Песня «О места, места драгие» входит в ч. VIII), что заставляет некоторых исследователей сомневаться в ее принадлежности ему. Одно можно установить со всей достоверностью: песня попала на рубеже 40—50-х годов в рукописные сборники кантов и стала затем в них популярной. Если она сочинена и не Сумароковым, то безусловно возникла в сороковые годы и скорее всего действительно в кругу корпусной молодежи. В свидетельстве Бантыша, во всяком случае, очерчен круг **близких** юному Сумарокову явлений: сочинение лирических песенок «на голоса» (в частности — «минуэтов») и успех их в «высшем» обществе, преимущественно у дам.

[1] Словарь достопамятных людей русской земли, содержащий в себе жизнь и деяния полководцев, министров и мужей государственных, великих иерархов православной церкви, отличных литераторов и ученых, известных по участию в событиях отечественной истории, составленный Дмитр. Бантыш-Каменским, ч. V. М. 1836, стр. 113—114.

66

Как известно, Сумароков очень мало публиковал тексты своих песен, но, тем не менее, они быстро и широко приобретали популярность. У нас есть одно случайное свидетельство, не упоминающее даже имени Сумарокова и относящееся к молодости известного мемуариста А. Т. Болотова. [1]

В 1758 году, будучи в кенигсбергском походе, Болотов «вздумал сложить песенку на какой-нибудь знакомый голос» — как он отмечает это в первом томе своих записок. «И

как мне голос старинной и всем знакомой песни «Негде в маленьком леску при потоках речки», всех прочих был знакомее, да и самый род сей песни казался к тому наиудобнейшим, то и начал я тотчас вымышлять слова и составлять в первый раз от роду стихи и рифмы» [1]. Текст песни, которая казалась, в 1758 году «старинной и всем знакомой», бесспорно принадлежит Сумарокову. Она вошла позже в собрание его сочинений, а впервые была опубликована в 1770 году. Следовательно, она стала популярной задолго до появления в печати, даже до 1758 года. То, что песенные тексты Сумарокова (примерно на одно-два десятилетия позже текстов Тредиаковского и Ломоносова) в изобилии попали в сборники кантов, то, что их включил без имени автора в свое «Собрание разных песен» (1770—1774) М. Д. Чулков, всецело подтверждает большую, ширящуюся их популярность. В этом участие Сумарокова близка участи его старших современников: по возникновении его песенной лирики популярность ее постепенно как бы расходилась кругами, достигая в конце концов очень «далеких» общественных слоев хранителей рукописной литературы, не ведающих даже имени автора.

Но не об этой **последующей** судьбе сумароковских песен нужно в первую очередь судить, чтобы заметить то особое, отличительное в их истории, что отсутствовало при появлении песен Тредиаковского и псалмов Ломоносова. Возникши непосредственно в той среде, которая знала «минуеты» и другие модные танцы, которая вообще была не чужда новым образцам европейской музыки, игре на клавишине, началам нового музыкального «любительства», т. е. в «молодой» среде русской дворянской интеллигенции, связанной с корпусными кругами, близкой ко двору, лирика Сумарокова (вместе с песнями других воспитанников кадетского корпуса — что очень показательно!) **послужила основой для первых опытов русского романса**. Известный по изданию 1759 года (возможно, появившийся раньше), сборник песен Г. Н. Теплова («Между делом безделье или собрание разных песен...») среди всего семнадцати песен содержит семь текстов Сумарокова: «К тому ли я тобой, к тому ли я пленилась» (10), «Сокрылись те часы, как ты меня искала» (11), «В какой мне вредный день ты в том меня уверил» (12), «Мы друг друга любим, что ж нам в том с тобою» (13), «Позабудь дни жизни сей» (15), «Уж прошел мой век драгой» (16), «Тщетно я скрываю сердца скорби люты» (17). Все эти песни вошли в Собрание сочинений Сумарокова [2], а шесть из них (кроме 10-й — «В какой мне вредный день») были напечатаны в «Трудолюбивой пчеле» в 1759 году. Эти шесть песен без достаточных на то оснований приписываются дочери поэта — Е. А. Сумароковой-Княжнинной [3]. Мы склонны присоединиться

[1] Жизнь и приключения А. Болотова, описанная самим им для своих потомков, т. I. СПб, 1871, стр. 667.

[2] А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений, ч. VIII. М. 1782. См. Приложение 1 к настоящему разделу книги.

[3] Начало этому было положено заметкой М. И. Макарова в № 29 «Дамских: журнала» за 1830 г., а затем после «Русской поэзии» С. А. Венгерова версия о Е. А. Сумароковой была поддержана уже в наше время в статье А. Н. Римского-Корсакова о сборнике Г. Н. Теплова (см. Музыка и музыкальный быт старой России. Л. 1927).

к последним выводам советских литературоведов, не поддерживающих эту версию и оставляющих тексты, напечатанные под суммароковым именем в «Трудолюбивой пчеле» (при жизни его) и в собрании его сочинений (после смерти), **за ним самим**. Когда Сумароков печатал свои песни в «Трудолюбивой пчеле», они уже были популярны и распространены в быту, в рукописях, их уже опубликовал с музыкой Теплов в своем сборнике. По этому поводу в «Трудолюбивой пчеле» (за ноябрь 1759 г.) Сумароков счел необходимым предпослать им небольшое «предуведомление» (как тогда говорили): «Следующие песни нашел я между прочими напечатанными песнями с приложенными нотами, под чудным титулом, которые отчасти были испорчены; чего ради должен я их

поправив, как они от меня сочинены, выдати в сих изданиях, чтобы чужие погрешности не были почтены моими, притом желая, чтоб сия дерзость издавати чужие сочинения без воли Авторов не умножалася, а еще меньше то портити, что другие тщательнo сочиняли и меньше еще налагати чужим трудом непристойные титла, чего нигде не водится и что нигде не позволяется». Итак, Сумароков защищал (и раскрывал) **свое авторское право** после того, как Теплов напечатал его песни (тексты) **без имени** автора в сборнике «с приложенными тонами на три голоса». Здесь все уже ново и все вступает в противоречие еще со старой традицией.

Ново то, что песни напечатаны «с **приложенными тонами**» (т. е. с музыкой) после того, как песенные тексты долгое время распространялись с музыкой только в рукописных сборниках кантов. Ново то, что песенная лирика русского поэта послужила основой для развитых вокальных произведений с сопровождением инструмента, т. е. для раннего русского романса. Ново то, что музыкальный язык этих песен, близкий модным европейским менуэтам, сицилианам и вообще привычным тогда жанровым формам, позволяет говорить о совсем иной стилевой ориентации, нежели в кантах. И, вместе с тем, тексты безымянны, как достояние устной традиции: точно так же было в рукописных сборниках кантов. Музыка здесь еще не стремится отразить индивидуальный текст и тонкости стиха, она скорее «подобрана», чем вырастает из стимулов поэзии в каждом отдельном случае, скорее представляет инструментальный жанр, тип (чаще всего менуэт), чем выражение данного лирического текста: канти (до Ломоносова) тоже скорее представляли тип музыки, сумму «бродячих», подвижных, соединяющихся с различными текстами «голосов». В этом переломном смешении старого и нового естественно возникает конфликт, и новый поэт-лирик возмущается тем, что с его текстами в печати поступили так же, как в течение ста лет поступали с текстами других авторов в рукописной литературе. В этом смысле роль лирики Сумарокова в сборнике Теплова стоит как бы **на грани** канта и романса. Это уже не кант и еще не романс в обычном понимании вокальной лирики. Но это — новая ступень, достигнутая именно Сумароковым и не характерная для поэзии ни Третьяковского, ни Ломоносова. Позднее песни Сумарокова в очень большом количестве вошли в рукописные сборники кантов, но и там они были относительно новы по стилю, нередко отличались модными танцевальными ритмами.

[1] См., например, примечание на стр. 424-425 «Стихотворений» Сумарокова в серии Библиотеки поэта.

68

Следовательно, именно так, именно в таком плане восприняла поэзию Сумарокова, во всяком случае, та среда, которая ранее всего с ней познакомилась. Тогда в чем же заключаются стимулы, которые он дал своей поэзией — музыке? Лирические песни Сумарокова — это уже ранний тип (именно тип, а не опыт!) новой поэзии, в которой новое лирическое содержание **полностью** связано с новой системой стихосложения, с новым строем поэтической речи после полукантов-полупесен Третьяковского, с их тонизацией силлабики, после псалмов и высокой лирико-философской поэзии Ломоносова. Из ста тридцати с лишком песен Сумарокова, опубликованных в части VIII его сочинений, мы не найдем даже десяти текстов, которые выходили бы за рамки любовно-лирической жалобы того же типа, что в сборнике Теплова. Словом, это лирика в **новой** поэтической форме, данная, правда, в малоиндивидуализированных и несколько условных классицистских образах и приемах, часто в жанре пасторали.

Итак, нов **тип** поэзии, нов **строй** образов, нова **система** стихосложения одновременно: это дает стилевую основу для переходного типа вокальной лирики — раннего романса-песни, хотя и не полностью противоречит еще традиции кантов. В некоторых случаях прямо чувствуется, что Сумароков мыслил **строфу** той или иной песни не как простую, единообразную песенную строфу, а как состоящую из **различных**

музыкальных частей: отсюда сочетание многосложных — и более кратких четверостиший, такого типа, например, как в песнях «К тому ли я тобой» и «Сокрылись те часы»:

Сокрылись те часы, как ты меня искала,
И вся моя тобой утеха отнята:
Я вижу, что ты мне неверна ныне стала,
Против меня совсем ты стала уж не та.
 Мой стон и грусти люты
 Вообрази себе,
 И вспомни те минуты,
 Как был я мил тебе.

Здесь поэт как бы слышит смену музыкального движения, а может быть, даже просто полагается на соответствующий «голос» более сложной мелодии, чем мелодия песни-канта. В сборнике Теплова обе песни Сумарокова (10 и 11) с подобной структурой строфы получили и соответствующее музыкальное расчленение. В первой из них «К тому ли я тобой» первое четырехстишие идет Allegretto на 4/4, второе — Andantino на 3/4. Песня «Сокрылись те часы» идет Largo на 6/8 в первом четырехстишие, Allegretto на 3/8 — во втором.

Среди других песен Сумарокова очень многие дают примеры какого-либо расчленения строфы на два (или больше) музыкальных движения. Песня пастораль, названная Болотовым («Негде в маленьком леску»), любопытна особой структурой семистрочной строфы — с перекрестными и параллельными рифмами, со свободной (не рифмующейся) и длинной последней строкой:

Негде в маленьком леску,
При потоках речки,
Что бежала по песку,
Стереглись овечки.
Там пастушка с пастухом
На берегу была крутом,
И в струях мелких вод с ним она плескалась.

69

На две различные части-движения делится строфа песни «Любовь, любовь, ты сердце к утехам взманя» (24 строки); по-иному на две же части разделяется строфа песни «Ты сердце распалила»; встречается и гораздо более сложное расчленение строфы («Ничто не может больше...»). Но чаще всего строфа отчетливо делится на два движения, как будто бы предполагая менует — и трио, или медленную — и быструю (возможно и наоборот: Allegro — Adagio) части пьесы. Образцы такого сопоставления чаще всего встречались тогда в текстах оперных арий (первая часть и середина) и в танцах (менует или другой танец — и трио, как бывает в сборнике Теплова): достаточно взглянуть на десятки текстов Метастазиио, на оперы самого Сумарокова.

Итак, Сумароков нередко мыслит строфу (или куплет) своей песни :-:е в простом песенном жанре, не по типу канта, а скорее по типу менуета или арии, т. е. из двух (обычно контрастных) музыкальных движений. Чаще всего две части строфы (два музыкальных движения) подчеркивают и две разные стороны мысли (воспоминание — и прямое обращение; жалобу — и мольбу и т. п.), две грани образа.

Любопытно, что сопоставление любовной лирики Сумарокова с немногочисленными образцами его песен иного рода (сатирической «Савушка грешен» и стилизации народных «Не гордитесь, красны девки», «В роще девки гуляли», «О ты, крепкой, крепкой Бендер град») только подчеркивает со всей определенностью, что

лирическая песня у него — особый жанр, со свойственными ему тематикой, поэтическим тоном, структурой строфы, т. е. **жанр песни-романса**.

Содержание сборника песен Теплова свидетельствует о том, что тип песни, созданный Сумароковым, был воспринят и развит в близкой ему среде его младшими современниками-поэтами. Песни «Для того я в дни разлуки», «Не кидай притворных взоров», «Где мне укрыться, злобная судьбина» и др., созданные неизвестными нам поэтами, принадлежат к тому же сумароковскому типу и получили аналогичное музыкальное воплощение.

Исключая песни Сумарокова из 17-ти песен сборника, П. Н. Берков пишет: «Остальные десять по указанию Штелина являлись произведениями Елагина и др. Кто эти другие, догадаться не трудно: в начале пятидесятых годов Елагин дружил с Бекетовым, оба они были адъютантами гр. А. Г. Разумовского; повидимому, вокруг них, выходцев из Сухопутного шляхетного корпуса, группировались другие их соученики. Таким образом, тепловское «Между делом безделье» — это один из сборников этой «песенной» кадетской поэзии» [1].

Для русской музыки эта «песенная» поэзия послужила самой ранней поэтической почвой песни-романса, уже заметно вышедшей за рамки канта, еще условно-классицистской по стилю, по языку, в типовых, неиндивидуализированных жанровых выражениях менуэта, сицилианы, несложной арии. Можно, пожалуй, сказать, что это — русский поэтический классицизм, как он проявился в ранней вокальной лирике. Вместе с тем не следует думать, что вне данной, быть может, несколько «тепличной» музыкальной сферы, вне «тепловского» жанра тексты Сумарокова не жили музыкальной жизнью. Было бы ошибкой ограничивать их понимание, толкуя их только как узкую «верхушечную» песенную поэзию русского столичного дворянства. Рукописные сборники кантов, «Собрание разных песен» Чулкова, «Письмовник» Курганова раскрывают нам иную, несравненно более широкую, **бытовую** жизнь сумароковских текстов

[1] П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. Л. 1936, стр. 107.

70

рядом с народными песнями, со старинными кантами, словом, с поэзией устной или рукописной традиции, с **популярной** песней. Любопытно, что в рукописных сборниках кантов XVIII века существует все же некий водораздел между «периодом Тредиаковского» — и «периодом Сумарокова». Есть сборники, куда уже попали тексты Ломоносова (псалмы) и Тредиаковского (псалмы и песни), но еще не вошли песенные тексты Сумарокова (например, сборник № 2473 из Гос. ист. музея, относящийся к рубежу сороковых-пятидесятых годов). И встречаются несколько более поздние сборники кантов (например, из собрания Барсова № 2436 — отсюда же), в которых уже нет или **почти нет** текстов Тредиаковского и Ломоносова, но зато находится целый ряд песен Сумарокова: «Не грусти, мой свет», «Негде в маленьком леску», «Прости, мой свет, в последний раз», «Ох ты, крепкий, крепкий Бендер град» и др. Как-никак это свидетельствует о том, что сумароковское «чувство нового» по-своему преломляется и действует не только в области «печатной» лирики, но и в самой смешанной бытовой рукописной литературе, не ведающей даже имени автора.

Нам трудно судить, как относился сам поэт, безусловно заранее подразумевающий в своих песнях пение, к тем реальным образцам музыки, которые он знал по сборнику Теплова или по другим источникам. Мы знаем лишь, чего он был склонен требовать **от себя**. Его «Епистола о стихотворстве», появившаяся в 1748 году и законченная словами «Прекрасный наш язык способен ко всему», раскрывает такую программу для поэта-песенника:

О песнях нечто мне осталось представить;
Хоть песнописцов тех никак нельзя исправить,

Которые, что стих, не знают, и хотят
Нечаянно попасть на сладкий песен лад.
Нечаянно стихи из разума не льются,
И мысли ясные невежам не даются.
Коль строки с рифмами: стихами то зовут.
Стихи по правилам премудрых Муз плывут.
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;
Не он над ним большой: имеет сердце власть.

Итак Сумароков требовал для песен ясности мысли и слога, преобладания страсти и сердца над «скрытым умом», простой искренности речи, ибо «кудряво в горести никто не говорил». Повидимому, Теплов не удовлетворил его вкуса. Возникло ли недовольство поэта в силу особого раздражения на того, кто издал его песни «без воли автора», или оно диктовалось более глубокими причинами,—нам не ясно. Однако Арайю он приветствовал за оперу «Цефал и Прокрис»: значит, умел и желал выказать свое удовлетворение сотрудничеством композитора, если был им доволен. Бывали случаи, когда Сумароков с явной тенденцией высказывался о «песнях, в которых нет ни склада, ни лада» и которые служат одним из признаков «знания по кавалерски», «звания дворянского...» [1]. Следовательно, он далеко не все принимал и одобрял в своей

[1] Так в статье «О несправедливых основаниях» он, между прочим, писал: «...имя кавалера обыкновенно дается дворянам, и так знать по кавалерски, есть знать по дворянски, знать столько, сколько благородному человеку пристойно, то есть мало и неосновательно, чтоб уметь начинать говорить о всем и не уметь окончить ни о чем, скакать из материи в материю показываясь, будто все знает, хотя этому кроме таких же невеж и никто не поверит, доказывать не по педантски доводами, но по дворянски криком, изо всей мочи хахатать, и потом ежели самым лутчим и благороднейшим образом речь окончать, то есть по петиметрски; так надлежит запеть французскую песню, или кто не знает французского языка, хотя и Русскую, только чтоб не было в ней ни склада, ни лада, в каковых песнях нет недостатка. Таковое в науках знание называется, знание дворянское, знание благородных людей» (Полное собрание всех сочинений А. П. Сумарокова, ч. VI, стр. 336—337).

71

среде. Он мог не принять Теплова, ибо, надо полагать, что о всяком одобрении, а тем более о признании и восхищении Сумароков не преминул бы заявить достаточно внятно, — таков был его темперамент, таковы были его писательские привычки.

Если взять большие исторические масштабы и сложившееся, зрелое, классическое понятие русской камерной вокальной лирики, то поэзию Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова следует рассматривать как разностороннюю основу ее большой предистории, развернувшейся в XVIII столетии. Третьяковский как крупнейший поэт кантов, Ломоносов как основоположник философской лирики, примыкающей к кантам, Сумароков — создатель нового лирического «типа», стоящего уже на грани канта и романса,— подготовили широкие основания для нового развития русской вокальной лирики в ее жанровых разновидностях. И если на первых порах в качестве русского романса выдвинулся сентиментальный романс (в конце века), то это значит, что первоначально привилась ветвь, идущая от Сумарокова, от его любовных жалоб и пасторалей, к лирике поэтов и композиторов-сентименталистов. Но это отнюдь не значит, что реализовались **все** возможности, заложенные в предистории русской вокальной лирики [1].

В самом музыкальном облике XVIII века до известной степени различаются стилевые пласты или слои, обозначившиеся в музыкальном быту в связи с различными

текстами Тредиаковского, псалмами Ломоносова и песнями Сумарокова. Мы уже указывали, что стихотворные строки Тредиаковского при пении произносились в простом песенно-танцевальном характере и движении, что высокая поэзия Ломоносова порождала величественную, риторическую музыкальную фразу в кантах; песня Сумарокова также связана со своим кругом средств, и этот круг простирается от инструментально-орнаментированных менуэтов и сицилиан Теплова, т. е. от «модных» музыкальных формул, до песенно-танцевальных или напевных кантов, отчасти с их стилевой переработкой этих формул.

Какую бы сторону деятельности Сумарокова мы ни расценивали в ее связи с русской музыкальной культурой, повсюду мы усматриваем новые свойства и тенденции. Однако эти новые тенденции имеют определенную и по-своему ограниченную основу: далеко не все, что зарождается в поэзии и театре, принимает и признает Сумароков. Это тесно связано с его общественной позицией. «Сумароков, был ярко выраженным дворянским идеологом,— пишет советский историк литературы. — То, что дворянство является основным, первенствующим сословием в государстве, это было для него некоей социальной аксиомой, чем-то само собою разумеющимся. Но самое дворянство понимается им не в качестве родовой аристократии, а в духе новых идей петровского и послепетровского времени... Мера политической оппозиционности Сумарокова была ограничена его твердой убежденностью — в безусловной необходимости для России монархического правления. Но для своего времени Сумароков был

[1] В упоминавшейся выше работе С. Н. Питиной с полной отчетливостью сформулирована мысль о «предсказании будущего» в той философской лирике, которая сложилась в кантах на тексты Ломоносова и далеко не сразу была продолжена русским романсом.

71

безусловно передовым человеком, дворянским просветителем, противником церковного суеверия и предрассудков, борцом против старых домостроевских пережитков семейного уклада и быта, поборником женского образования, женских прав. Все эти черты находят выражение в творчестве Сумарокова. Именно этим объясняется и та исключительно высокая оценка, которую получила его литературная деятельность у представителей передовой демократической мысли второй половины XVIII в.: Новикова, Радищева»[1].

Многое из того, что сделал Сумароков для русской музыкальной культуры, оказалось жизненным,— хотя часто в новой, преображенной форме. Это касается песни-романса, песенного начала в опере, связи песни с сатирой (в «Торжествующей Минерве»). Вместе с тем, Сумароков нередко возмущался и протестовал, когда в оценке и толковании искусства сказывались новые вкусы, сложившиеся в широких общественных кругах, влияния которых он не желал признавать, как бы отвертываясь от него. В этом сказывались серьезнейшие противоречия его позиции.

Есть основание полагать, что Сумароков, нимало не одобрявший опыты Теплова, относился несочувственно также к устной традиции, воспринявшей и переплавившей его тексты. Когда М. Д. Чулков в своем «Собрании» опубликовал ряд его песенных текстов, взяв их без имени автора прямо из бытового репертуара, Сумароков, как известно, отозвался о нем весьма обидными словами, поставив к тому же в связь ряд явлений нового вкуса и осудив тут же подъячего, который «стал судьей Парнаса» в русском театре [2].

Здесь мы невольно переходим в область театра,— как ее понимал Сумароков. Повидимому, в осуждениях своих он объединял новое в понимании поэзии (издания Чулкова и Попова, основанные на устной народно-бытовой традиции) и **новое в театре** (слезная комедия и «подъячий как судья Парнаса и утвердитель вкуса московской публики») поскольку и то и другое противоречило его вкусам классициста. Мы не станем касаться трагедии и комедии Сумарокова, но сразу же отметим что в жанрах **музыкального** театра (опера и балет) он как поэт также несомненно стоял на позициях

классицизма. Творчество его в этой области отметило как раз тот период, когда классицизм можно считать характерным знаменем времени, когда еще не родилась русская бытовая опера. Работа Сумарокова в песенных жанрах началась раньше (сороковые годы), а укрепление его «песенного влияния», создание типа песни и распространение его относится главным образом к пятидесятым годам, когда появился сборник Теплова. Оперы и балеты Сумарокова появились тогда же—между 1755 и 1759 годами; опера «Цефал и Прокрис» в 1755 году (постановка 27 февраля), опера «Альцеста» — в 1758 (28 июля), пролог (включающий балет и драму) «Новые лавры» и балет «Прибежище добродетели» — в 1759 году. Таким образом, «центр» музыкальных связей Сумарокова приходится как раз на середину

[1] Проф. Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз. 1961 стр. 227—228.

[2] Возмущаясь постановкой в Москве «слезной комедии» Бомарше «Евгения» ее переводчиком подьячим Н. Пушниковым, Сумароков писал в 1771 г. в предисловии к своей трагедии «Дмитрий Самозванец»: «...Подьячий стал судьей Парнас и утвердителем вкуса московской публики! Конечно, скоро представление света будет. Но не ужели Москва более поверит подьячему, чем г. Волтеру и мне: и не уже ли вкус жителей московских сходные со вкусом сего подьячева! Подьячему сопле тать похвалы вкуса княжичей и господичей московских толь мало вместно, коль непристойно лакею, хотя и придворному мои песни без моей воли портить, печатать и продавать...» (Цитировано по т. IV Собрания всех сочинений А. П. Сумарокова стр. 62—63).

73

века. Кстати сказать, если эти связи простирались и далее, то сама **фигура** Сумарокова, самое его направление уже мало характерны для дальнейшего в интересующей нас сфере.

Вся музыкально-театральная сторона деятельности Сумарокова наименее освещена в литературе о нем. Мы никогда и нигде не найдем об операх и балетах Сумарокова больше, чем несколько строк. Между тем, уже с давних пор, с первых высказываний о поэте повсюду утверждается, что он особо смотрел на оперу, что он понимал ее не так, как трагедию, т. е. создавал в ней особый жанр. Это отмечено уже в 1778 году в «Санкт-петербургском вестнике», в статье о Сумарокове, возникшей сразу после его смерти. Это звучит в «Слове похвальном А. П. Сумарокову, читанном в имп. Российской Академии в годовое торжественное ее собрание 1807 года, членом оныя Иваном Дмитриевским»: «Две трагические оперы, Альцеста, Цефал и Прокрис, прекрасным стихотворством усеянные и поражающими явлениями обогащенные, двору и публике во многократных представлениях удовольствие приносившие, венчают Сумарокова новою славою: в сих небольших творениях явил он в себе и превосходного Метастазия, и славного Кинольта. Превосходный гений во всяком роде сочинений превосходит и никогда себя не умаляет» [1].

В одной из немногих старых работ о Сумарокове находим: «...Привожу содержание с намерением показать, что на оперное представление Сумароков смотрел иначе, чем на трагедию. Тут допускался мифологический вымысел с участием богов; тут между прочим был сильный расчет на внешние эффекты, для чего и не соблюдались трагические правила; не считалось недостатком нарушить единство места или времени, переменить декорации, представить действие фантастическое. Здесь декламация и пение беспрестанно сменялись одно другим...» [2]

Примерно в те же годы Н. Булич дает положительную, но предельно краткую оценку «Цефала»: «Стихи Сумарокова довольно хороши по времени и либретто его замечательно по движению, по обдуманности положений и по разнообразию размеров, удобных для музыки» [3].

Очень мало (и не всегда верно) об операх Сумарокова пишут советские историки литературы и театра, в глазах которых остальное его драматическое творчество, конечно, заслоняет собой оперы.

«В своих «операх» Сумароков следует знаменитому создателю французской «оперы», или «tragédie mise en musique», Кино, «стихотворцу нежной лиры», как он назван в примечаниях к «Эпистоле о стихотворстве...», — писал проф. Д. Д. Благой в первом издании «Истории русской литературы XVIII века» [4].

К счастью во втором издании книги эти слова выпущены.

По своему музыкальному стилю оперы на тексты Сумарокова не положили начала русской оперной школе. Но, поскольку они ставились на русском языке, исполнялись молодыми русскими певцами, на заре нового развития русского театра, представляет интерес и само их появление: **русский поэт впервые обратился к оперному жанру**. Нужно сказать, что Сумароков имел свои воззрения на этот жанр и болезненно оскорблялся, когда его приравнивали в каком-либо смысле к **либреттисту**; в частности он писал к И. И. Шувалову (от 12 марта 1761 года): «...я определен

[1] Сочинения и переводы, изд. Росс. Академией, 1808 г., ч. III, стр. 259.

[2] **В. Я. Стоюнин**. А. П. Сумароков. Музыкальный и театральный вестник 1856 г. № 40, стр. 712.

[3] **Н. Булич**. Сумароков и современная ему критика. СПб. 1854, стр. 167.

[4] **Д. Д. Благой**. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз. 1946, стр. 171—172.

74

именным указом в Директоры Театра, а не в подлое звание театрального стихотворца, каков был Бонеки... А театральным поэтом Бонекием из директоров театра я не буду, хотя бы мне его живота стоило...» [1].

В 1756 году, после сочинения и постановки первой из своих опер, Сумароков опубликовал в «Ежемесячных сочинениях к пользе и увеселению служащих» (мартовская книжка), следующий

Мадригал

Я в драме пения не отделяю
От действия никогда;
Согласоваться им потребно завсегда.
 А я их так уподобляю.
Музыка голоса, коль очень хороша,
 Так то прекрасная душа,
 А действие тело,
Коль оба хороши, хвали ты сцену смело.
С противным образом и разум суета,
Когда не об ином, а о любви дело.
С безумною душой противна красота.
А Карестини ум с красой соединяет,
И тьмы сердец он сей красавицей пленяет.

Здесь интересна, конечно, не похвала итальянскому певцу (Джованни Карестини — кастрат, контральто — в то время работал в придворном театре); интересно, как Сумароков смотрит на оперу вообще.

Вместе с тем театральные взгляды Сумарокова в этом отношении отнюдь не были только теоретичны. С первых шагов русского театра в Петербурге он был крепко с ним связан, будучи с 1756 по 1761 годы его директором, а еще ранее руководя полублюбительской Постановкой своих пьес при дворе (актеры-кадеты, с конца сороковых годов) и участвуя в подготовке новых русских актеров (обучение в корпусе братьев Волковых с 1754 года и русские театральные постановки 1755—1756 годов при дворе). В годы своего директорства Сумароков постоянно заботился о музыке и музыкантах в

русском театре, и нужно оказать, что у него не было недостатка в поводах для беспокойства, когда он с горячностью и желчью обращал свои многообразные жалобы по театру к начальству. Приведем одно весьма характерное его письмо к И. И. Шувалову (без точной даты):

«Милостивый государь!

«Другой год, то есть другая зима проходит от зачатия российского театра, доукаю от меня к вам, и моим несносным беспокойствам, числа нет. Нет ни одного дня комедии в которой не только человек не был возмущен в таких обстоятельствах, ангел бы поколебался. Гофмаршал изволил ко мне прислать час по полудни что к завтраму театр для Русских комедий готов, только де не будет от маскарадов музыки, а мне севодни не только искать музыкантов, но ниже публикации сделать уже не коли: ни о том, что будет представление, ни о том, что не будет. А Алексей Аноф, которой дирижировал русским оркестром, определил: играть е маскарадах. Музыканты де после маскарадов будут уставать, это правда; однако что маскарады будут по Середам я етова не знал, а

[1] Письма Сумарокова к И. И. Шувалову, см. Труды Я. К. Грота, т. II, стр. 57.

75

мне хотя русские играют, хотя нет, все равно, жаль только тово, что ни я, ни они не можем работать, да и актеров ни актрис сыскать без указа нельзя, а которые и определены, да еще и по именному указу, отходом мне страшают, на меня, жалуясь, лгут, а сверх того еще в малую определенную сумму забранных не платят денег, да и жаловаться на них или паче представлять не знаю где. Я вашему превосходительству скучаю это правда, да что мне делать, ежели бы мое представление и весь прожект был апробован ни малейшей бы от меня доуки не было никому. Я больше доуки делать не буду, только прошу, чтобы невозможности не причесть моему упрямству, в котором случае я могу быть несчастен а не винен, что я представляю, это ясная правда» [1].

К сочинению опер Сумароков пришел с известным театральным опытом. Что касается его комедий, то они в преобладающем большинстве возникли позже, и лишь несколько ранних относятся к 1750 году. Но в области трагедии к тому времени Сумароков проявил себя гораздо более полно. С 1747 по 1751 год возникли пять из его девяти трагедий: «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Аристана» и «Семира». Занявшись оперой, он обратился как поэт и театральный деятель к **новому жанру**. Иностранную оперу Сумароков мог знать по очень немногочисленным постановкам в русских столицах: на его памяти начались первые оперные постановки, а с 1736 по 1751 годы при дворе прошло более десяти итальянских опер-серия (преимущественно Арайи, а также Гассе). За границей Сумароков не бывал [2]. Все остальное, что ему могло быть известно, он знал по книгам, по литературной стороне оперы, по текстам Кино, Метастазии и др. Известно; что Сумароков высоко ценил Кино. В письме Вольтера к Сумарокову (от 26 февраля 1769 г.), между прочим, сказано «Я мыслю так же как и Вы о Кино. Это великий человек в своем роде» [3]. Не развивая специально своей мысли, исследователи обычно указывают на Филиппа Кино как на образец для Сумарокова.

Получается как будто бы своеобразное смешение жанров в сознании и опыте Сумарокова: в театре он знал жанр итальянской оперы-серия и предназначал свой первый оперный текст для Арайи — ее представителя; по литературе он особенно ценил Кино, создателя иного жанра — французской лирической трагедии. Между тем, на деле Сумароков не так уже близок Кино, как это принято думать. Но он не примыкает прямо и к традиции итальянских оперных поэтов. Он пытается создать **свой** классический оперный театр, до известной степени используя опыт различных серьезных жанров. Разберемся в этом, восстановив раньше всего факты.

Опера «Цефал и Прокрис» была поставлена 27 февраля 1755 года, как раз в тот период, когда в Петербурге состоялись уже первые спектакли «ярославцев» (труппа Волкова), но русский театр еще не открылся;

[1] Цитировано по т. II Трудов Я. К. Грота, стр. 57.

[2] Интересно, что Сумароков собирался в большую заграничную поездку для того, чтобы описать различные страны. Нет сомнений в том, что с отказом от этой поездки мы лишились его интереснейших суждений о европейских театрах и музыкальной жизни.

«Я предприемлю сделати описание путешествия,— писал Сумароков, — и из вставших лет середины моего века, два года и четыре месяца... употребите в сию пользу моего отечества».

«Я опишу одну Италию и проехав оттоле в Париж, опишу Париж, а из Парижа чрез Голландию до Петербурга. Ежели бы таким пером, каково мое, описана была вся Европа, не дорого бы стоило России, ежели бы она и триста тысяч рублей на это безвозвратно употребила. Я прошу о сем не для себя, но для пользы моего отечества, а мой собственный прибыток из того только, одна честь имени моему» Сочинения, ч. IX, стр. 330—332.

[3] Сочинения Сумарокова, часть III, стр. 64.

76

как раз в тот период, когда кончилась длительная монополия оперы-seria, но спектакли итальянской оперы-буфф (труппа Локателли) и французской комической оперы еще не начались (они приходятся наконец пятидесятым годам). Таким образом, это был важный **рубеж в истории русского театра вообще и в истории оперного театра в частности.**

И актерский состав и условия музыкального творчества были в данном случае совсем необычны. В печатном издании сумароковского текста указано: «Цефал и Прокрис, опера. Стихотворство г. Сумарокова. Музыка г. Арайя. Театральные украшения г. Валерияни е. и. в. перьвого исторического живописца и театральной Архитектуры Инженьера. При исправлении красками живописец, Антоний Перезинотти».

Действующие лица:

Аврора	г. Стефан Евстафиев	придворные певчие
Ерихтей, царь Афинский	г. Стефан Ражевский	
Прокрис, дочь Ерихтеева	г. Елисавета Белоградская	
Цефал, царевич Фоциды	г. Гаврила Марценкевич	
Минос, царь Критский	г. Николай Ктитарев	придворные певчие
Тестер, Вельможа Миносов и волшебник	г. Иван Татищев	

В связи с этой постановкой «Санктпетербургские ведомости» отметили: «Шестеро молодых людей Российской нации, из коих старшему от роду не больше 14 лет, и которые нигде в чужих краях не бывали, при высочайшем [следуют титулы] и всего Двора присутствии представляли сочиненную госп. полковником Александром Петровичем Сумароковым на Российском языке, и придворным капельмейстером госп. Араьем на музыку положенную оперу «Цефал и Прокрис» называемую, с таким в музыке и в итальянских манерах [1] искусством и столь приятными действиями, что все знающие справедливо признали сие театральное представление за происходившее совершенно по образцу наилучших в Европе опер. Несравненный хор из 50 выбранных при дворе е. и. в-а певчих состоящий, украшения театра и балеты между действиями сея оперы', производили немалое в зрителях удивление, так что по окончании сего великолепного действия е. и. в-о соизволила публично оказать высочайшее свое благоволение, а зрители все как в ложах, так и в партере равномерно многократным биением в ладоши общую свою апробацию изъявили» [2].

Якоб Штелин в своих «Известиях о музыке в России» пишет, что в капелле гетмана К. Г. Разумовского «находился молодой певец с Украины по имени Гаврила, певший труднейшие итальянские арии с искуснейшими каденциями и изысканнейшими украшениями. Он должен был часто выступать с ними при дворе, при обычной музыке на куртагах,, причем пользовался всеобщим успехом...».

«Этот самый приятный певец и несколько других его земляков, немногим уступавших ему в пении, послужили поводом к затее императрицы. Она велела поставить полную оперу на русском языке, который, как известно, благодаря своей мягкости, многим гласным и собственному благозвучию, ближе других европейских языков подходит к итальянскому и отлично годится для пения. Поэт и тогдашний полковник Александр Петрович Сумароков, которому было поручено изготовление русской оперы, избрал для этого нежнейшую историю Цефала и Прокрис из Овидия. Арайя, которому эта хорошо удавшаяся опера была объяснена

[1] Здесь — в смысле «украшения» (вокальные фиоритуры в итальянском вкусе).

[2] «Санктпетербургские ведомости», 1755 г. № 18.

77

от слова до слова, удачно положил ее на музыку, в соответствии со всеми встречающимися в ней страстями и нежным выражением, несмотря на то, что он сам не понимал ни слова по-русски».

«Она была поставлена и несколько раз повторена со всеобщим успехом в 1755 г. в Петербурге, среди карнавальных увеселений, в честь и к особому удовольствию императрицы, по мысли которой возник этот новый русский зингшпиль. Действующими лицами, из которых старшей могло быть едва 14 лет, были: Белогородская, сильная виртуозка на клавесине и младшая дочь вышеупомянутого придворного лютниста Белогородского; Гаврила Марценкович (прозванный Гаврилушка), Николай Клутарев, Степан Рашевский и Степан Евстафьев. Слушатели и знатоки дивились прежде всего четкому произношению, хорошему исполнению длинных арий и искусным каденциям этих сколь юных, столь и новых оперистов; об их естественных, не преувеличенных и чрезвычайно пристойных жестах здесь нечего и упоминать. По окончании этого зингшпиля императрица, весь двор и битком набитый партер хлопали в ладоши. И для вящего изъявления одобрения, всех юных оперистов через несколько дней одарили красивыми материями для новых платьев, а капельмейстера Арайю — драгоценной собольей шубой и 100 полуимпериялами золотом (500 рублей)» [1].

Во всем этом известии особое внимание обращают на себя в частности два факта: Арайя писал музыку, не зная русского языка; исполнялась опера не опытной труппой актеров, а совсем юными придворными певчими (преимущественно украинцами). Исполнительнице главной партии Е. О. Белогородской было около 16-ти лет (род. в 1739 г.). Таким образом, в постановке были преодолены **значительные трудности**, поскольку не было русского оперного композитора и не было русской оперной труппы; трудности эти, повидимому, не остановили Сумарокова, и он стремился их преодолеть. Иными словами, первый русский оперный текст возник, так сказать, не благодаря всем благоприятным обстоятельствам, а скорее вопреки трудностям. Был ли Сумароков удовлетворен выполнением его замысла? Безусловно, да. В «Ежемесячных сочинениях» (март 1756 г.) Сумароков поместил два мадригала: один, посвященный Арайе, другой — Белогородской [2]. В первом мадригале он отметил «сильное изъяснение страстей» в музыке, во втором дал восторженный отзыв о певице, которая «пела со страстью», «подлинно на сцене умирала» и уподобилась своей игрой Адриенне Лекуврер. Итак, поэт оценил в спектакле прежде всего драматическую игру, и «изъяснение страстей» как у композитора, так и в пении Белогородской.

Другая опера Сумарокова «Альцеста» была поставлена с музыкой Раупаха в июне 1758 года. В Камерфурьерском журнале за этот год отмечено: 25 июня «играна была малыми певчими проба Русской оперы...»; 27 июня «происходила русской оперы «Адмет

и Альцеста» генеральная проба». Герман Раупах обосновался в России незадолго перед тем (с 1755 г.) и русского языка в то время также, вероятно, не знал. Гораздо позже он написал даже русскую комическую оперу («Добрые солдаты» на текст Хераскова, 1780). В печатном тексте «Альцесты» Сумарокова (в отдельном издании и в Собрании сочинений) указано: «театральные украшения г. Франциска Градиция, е. и. в. первого живописца, архитектора и театрального инженера, при исправлении красками живописец двора е. и. в. г. Фирсов».

[1] См. сборник «Музыкальное наследство». М. 1935, стр. 129. Транскрипция имен исполнителей у Штелина неточная.

[2] См. главу 9 раздела «Русские журналы и музыка».

78

Действующие лица:

Адмет, царь Феры.	Дмитрий Бортнянский	
Альцеста, супруга его.	Семен Соколовский	
Геркулес.	Иван Сичевский	
Мениса, наперсница Альцестина.	Андрей Трубчевский	
Кедрах, наперсник Адметов.	Влас Троянов	Придворные певчие
Синор, наперсник Геркулесов.	Иван Оробевский	
Плутон.	Федор Ладунка	
Прозерпина.	Данило Носаченко	
Фурии и парки.		

Либретто «Альцесты» издавалось отдельно в 1759 и 1764 годах в связи с постановками оперы, которая шла в 1758—1759 годах и, повидимому, возобновлялась в 1764 году. Мы знаем только тот состав исполнителей, который указан в Собрании сочинений Сумарокова. Трудно поверить, чтобы данный состав относился к постановке 1758 года, хотя бы в Камерфурьерском журнале и говорилось о «малых певчих»: Бортнянскому тогда было всего 7 лет (род. в 1751 г.).

Обе оперы Сумарокова повторялись в последующие годы: уже при Екатерине II в апреле 1763 года при дворе ставилась «русская опера» «Цефал и Прокрис», а в 1764 году переиздавалось либретто «Альцесты» (см. в связи с этим возмущенное письмо Сумарокова в канцелярию Академии Наук [1]) и камерфурьерский журнал отмечал постановки «Русской оперы Ольцесты» (!). Но, если даже в 1764 году **вся** опера Сумарокова-Раупаха исполнялась юными придворными певчими (Бортнянскому было 13 лет), следовательно, и в ее постановке приходилось преодолевать такие же трудности, как в постановке первой оперы на русском языке. В обоих случаях творческая инициатива и **новая** сторона замысла принадлежала русскому поэту, а не иностранному композитору, выполнявшему свои задачи несколько «в слепую». Каков же был сам замысел Сумарокова?

Сюжеты, избранные им для опер, были вообще традиционными в серьезных оперных жанрах того времени. Но в частности ни сюжет оперы «Цефал и Прокрис», ни сюжет «Альцесты» не принадлежали тогда к числу самых частых и популярных в опере-серия и во французской лирической трагедии, подобно, например, сюжету «Орфея» или некоторым другим. До Сумарокова они чаще развивались во французской опере, нежели в итальянской. После него были наиболее известны по произведениям Глюка («Альцеста» на девять лет позже Сумарокова-Раупаха) и Гретри («Цефал и Прокрис» на восемнадцать лет позже Сумарокова-Арайи). В трагедиях Сумарокова сюжетная основа была иной — не только исторической, но в семи случаях из девяти **русской, национально-исторической** (вплоть до сюжета «Димитрия Самозванца»). Избрав для опер античные мифологические сюжеты (со значительной долей фантастики), Сумароков не только следовал традиции

оперных жанров, но у стремился, как показывает трактовка сюжетов, отвлечься от конкретные исторических и национальных условий, дать наиболее «общую», наиболее

[1] «Опера «Альцеста» совсем напечатана неисправно; того ради печатать ее вновь без отмены противу прежнего издания не можно, да и какие украшения будут, того я еще не знаю, а когда о всем получу известие, тогда оную напечатать от себя, а Придворной Конторе ни до меня ни до сочинений моих дела нет, как и Академия власти не имеет печатать при жизни авторской, противу воли его, о чем Канцелярии Академии наук нижайше напоминаю, повторяя то, что его снят, обермаршал надо мною ни малейшей власти не имеет и над оперою Алцеста имею власть я, а не Придворная Контора. Александр Сумароков, 7 января 1764 С.-Петербург» (Цитировано по статье В. П. Семенникова. Материалы для истории русской литературы — Русский Библиофил, 1914, стр. 95).

79

«абстрагированную» форму той трагедии чувств и рока, которая привлекала его в опере. Не занимали его в оперных текстах и те особые проблемы, те идеи, которые более всего характерны для его трагедий: проблема гражданственного, политического долга, героического самообуздания, то, что исследователи Сумарокова называют типом «социально-моральной трагедии» у него. Оперы не касаются политических заговоров, конфликтов между государственным долгом, понятием чести — и личными страстями. «Цефал и Прокрис» — трагедия личных чувств и губительного рока. «Альцеста» — трагедия личного самопожертвования, более близкая к конфликтам страсти и долга. Итак, во-первых, **отвлечение** от всего исторического, национального и частного и, во-вторых, полное **углубление** в личные человеческие чувства становится у Сумарокова сюжетно-тематической основой оперы в отличие от его же трагедий.

Если мы обратимся к оперным текстам Кино, мы найдем несколько иные, примеры: конфликт долга и чувства или даже чисто романтическая интрига обычно дается у него на широком, эффектном и декоративном с массовым» фоне, каковым в сущности является у этого драматурга политическая, «военная» или фантастическая основа сюжета («Тезей», Армида» и мн. др.). **Этого** Сумароков как раз избегает, что скорее сближает его с обычным пониманием сюжетов в опере-seria. Даже масштаб композиции — три акта (а не пять), в «Цефале» и в «Альцесте» — в те годы характерен для итальянской, а не для французской оперы. Балетов нет, а французская оперная сцена, как известно, не обходилась без них. Так, какие бы признаки оперного жанра мы ни брали в качестве критериев, они в сумме не позволяют нам говорить ни о прямом влиянии Кино на Сумарокова (что чаще всего отмечается), ни о прямом влиянии на него оперного либретто типа Метастазо. Присутствие характернейших для французского классицизма «наперсников» в «Альцесте» включая «наперсника Геркулесова»), а также драматургическая роль этих наперсников, как **вторых** оперных ампула, весьма близки как будто бы приемам Кино. Но трактовка хора в «Цефале», равно как и отсутствие балетов и вообще поводов для «пластической» музыки скорее напоминают об итальянских традициях. Эмоциональная содержательность речитативов как будто бы ближе французским либретто; но вся структура любой сцены, с резким и обязательным отделением текста для арий, скорее близка итальянским традициям. Драматургия целого взвешена и выверена Сумароковым, как в его трагедиях, но музыка влечет все в сторону оперы-seria: Арайя пишет развитые (часто виртуозные) арии и резко отделенные от них речитативы (итальянского, а не французского типа). Сумароков доволен этой музыкальной трактовкой своих текстов, этим «расширением» и подчеркиванием лирики арий, этим скромным, скупым музыкальным оформлением речитативов. Но если уж говорить о зарубежных параллелях оперным текстам Сумарокова, нужно упоминать в первую очередь не Кино и не Метастазо. Отметая многое из традиционных серьезных оперных жанров, как бы «очищая» оперный текст, не отказываясь от лучшего ни во французской, ни в итальянской опере, Сумароков в русской обстановке шел скорее по

пути, в какой-то мере аналогичному пути Кальцабиджи при Глюке: характерен даже выбор «Альцесты» — за девять лет до Глюка. Это был путь к реформе оперы, как путь внутри оперного классицизма, без выхода за пределы определенной сюжетики. В русских условиях он не мог получить особого продолжения, поскольку в действие вступила реалистическая и национальная опера-комедия, бытовая опера, которая одна и сумела бороться с чужим музыкальным языком оперы-seria. Музыкальная речь в операх Сумарокова еще не была русской почти так же, как в песнях Теплова

79

на его тексты. Тем не менее, оперы Сумарокова, благодаря русским текстам и русским исполнителям, возымели большее значение, чем принято думать. Для истории русского оперного театра оно очевидно. Но оно еще никем не рассматривалось, как значение для тех **связей русской поэзии и музыки**, которые были так важны в XVIII веке. Мы, со своей стороны, не решаемся выдвинуть какие-либо окончательные положения в данной области, но с полным убеждением проводим здесь следующий тезис: утверждая как драматург общие нормы классицизма и следуя в опере по пути реформы классицистского жанра, Сумароков широко развил в ней характернейшие средства и приемы новой русской поэзии, различных ее видов; эти средства и приемы, не получив сразу по многим причинам (переход к иным жанрам оперы с диалогами) особого развития внутри русской оперы, оказались глубоко жизненными вне ее — в малых поэтических жанрах (басня-притча и лирическая песня).

Сопоставив многочисленные наблюдения над связями русской поэзии и музыки XVIII века и проанализировав сумароковские оперы, мы пришли к заключению, что исследователю отнюдь не следует пренебрегать этой «забытой» областью его творчества, ибо от нее идут неожиданные нити к другим, очень важным его областям. Подобно тому, как лирика Тредиаковского связана с **музыкально-поэтическим** жанром, с кантом, или как псалмы Ломоносова по-своему также связаны с особой музыкальной жизнью поэтических текстов, песенная лирика Сумарокова и стихотворная речь его басен (!) неожиданно оказываются крепко связанными с поэтическим текстом его опер, с его специфическим назначением — **для арии или речитатива**. Особенное значение имеет здесь «Цефал и Прокрис» Сумарокова как первый русский оригинальный оперный текст, как создание самого строя речи русского речитатива и русской арии, ранее не существовавших.

Основное поэтическое содержание этой оперы можно назвать лирическим: текст заполнен излияниями чувств героев (любовь, верность, страдание в разлуке Цефала и Прокрис, мучения ревности Миноса, влюбленного в Прокрис, и Авроры, влюбленной в Цефала). Музыка еще более подчеркивает и усиливает эту сторону текста, расширяя лирические монологи (арии) и сжимая все, что повествует о событиях (речитативы). Эффектные оперно-фантастические эпизоды (пророчество Минервы с громом и молнией, похищение Цефала вихрем в первом акте, превращение «прежасную пустыню» во втором, появление Авроры с неба в конце оперы как *deus ex machina*) имели постановочное значение, но почти не выделялись музыкой. Вся суть оперы и на деле заключалась в том «изъяснении страстей», которые отмечал в ней Сумароков. Как же «изъяснялись» эти страсти?

Текст оперы достаточно развит для оперного либретто и несравненно более отделан, нежели это характерно для обычного уровня, например, итальянской оперы, он уже почти лишен тех ее слабых черт, против которых в других условиях восставал либреттист Глюка. В опере три действия с большим количеством явлений (7—8—8). В каждом явлении очень четко разграничены и драматургическая функция, и поэтический строй арии (или дуэта) — и речитативов. **Как правило** в каждом явлении выделен один законченный музыкальный номер (чаще всего ария). Всего в опере 13 арий, 1 дуэт, 1 квинтет и три хора (два из них с солистами). У Цефала — 3 арии, у Прокрис — 4, у Миноса и Ерихтея — по 2, у Авроры и у Тестора — по одной (строгое соответствие

важности персонажей). Каждая из арий представляет собой как бы лирическую задержку действия, будучи сосредоточенной на выражении одного чувства (также—дуэт или хор). Если развитые речитативные тексты связаны

81

с конкретным содержанием ситуаций, образом героя, то арии чаще всего дают общее выражение лирических чувств, которое **не только в пору обычной лирической песни Сумарокова, но дано в ее стиле и тоне, ее поэтическими средствами**. Более того: целый ряд арий из оперы «Цефал и Прокрис» мог бы просто существовать в качестве песен Сумарокова. Таковы ария Миноса «Тяжкая тому печаль», ария Цефала «Вспомнив, как тебя любил» в первом действии; ария Цефала «Разны муки я терплю», Авроры — «Как прекрасна роза в цвете» во втором действии; ария Миноса «На сердце полно страсти» и Цефала «Терзай меня, рок злобный» в третьем действии. Приведем примеры:

Действие I. Явление 5. Ария Цефала.

Вспомнив как тебя любил,
Разлучившись со мною,
Не подумай, чтоб иною
Я до смерти пленен был.

Может быть меня забудешь,
Суетно меня любя,
Но забуду ль я тебя!
В сердце век моем ты будешь.

Действие II. Явление 1. Ария Цефала.

Разны муки я терплю
И одну тебя люблю.
Ты осталася во плаче,
Только я страдаю паче.

Очи дарогой моей,
Паче жизни я своей,
Ваши взоры почитаю,
И в любви таю.

Действие III. Явление 1. Ария Миноса.

На сердце полно страсти,
Надежда прогляни:
Жестокие напасти
Мне в щастье премени!
Дай рок мне часть другую,
И ах, мою драгую
Ко мне склони!

Действие III. Явление 7. Ария Цефала.

Терзай мя рок злобный,
Рви сердце ты в части!
Во все ты напасти,

Меня уж вовлек,

О грозное время!..
Ах, нет моей мочи...
Дрожайшие очи,
Простите на век [1].

Если бы мы встретили подобные тексты вне оперы, разве мы исключали бы их из числа сумароковских песен, из песенной лирики?

Применительно к оперной композиции (традиционной *seria* у Арайи) тексты эти трактовались таким образом, что вторая строфа образовывала середину арии, а первая повторялась *da saro*.

[1] Все цитировано по части IV Собрания всех сочинений Сумарокова, стр. 258, 252, 272, 279.

82

В одной из работ о Сумарокове, как мы уже упоминали, отмечалось разнообразие размеров в его оперных стихах. Заметим, что в этом смысле Сумароков следует строгой системе — поэтические формы используются им в зависимости от структуры целого и драматургической функции арий. **Обычным** размером для них он делает четырехстопный хорей (наиболее «живучи» в музыке именно такие песни!)—так написаны девять арий из тринадцати. В трех случаях пользуется Сумароков трехстопным ямбом: для наиболее **драматических** или **выделяющихся** арий: Тестера «В преужасной сей стране» (превращение долины в пустыню), Прокрис «Вели мне в наказанье» (испытание верности) и Миноса «На сердце полно страсти» (отчаяние ревности). Один единственный раз прибегает Сумароков к двухстопному амфибрахию в арии Цефала «Терзай мя, рок злобный» (трагическая развязка). Анализ «Альцесты» доказывает, что это не было случайным: там амфибрахий встречается только дважды —оба раза в исключительной трагической ситуации (ария Менисы «Судьбина в пыланьи» — Альцеста идет на жертву; дуэт Адмета и Альцесты — тайна жертвы открыта).

Различна структура строф в ариях и особенно в ансамблях у Сумарокова. Единственный дуэт Цефала и Прокрис чередует трехстопные ямбические строки и шестистопные (тоже ария Прокрис «Вели мне в наказанье»). Встречаются различные комбинации рифм (что очень важно и музыкальной структуре). В этом смысле интересны ария Цефала «Есть ли точно то ты знаешь» с опоясывающей рифмой (a a b c c b), ария Миноса «На сердце полно страсти» (a b a b c c b) и особенно «**исключительная**» ария Цефала «Терзай мя, рок злобный» (a b b c d e e c).

Все это нисколько не выводит общий тип сумароковских арий за пределы его песенной лирики: здесь и образы, и общий тон, и форма, и поэтические приемы лишь сближают их с песнями.

Рассмотрим теперь, какое место занимали эти «песни» в оперном контексте. Они появлялись везде, где одно большое чувство определялось, выделялось и приводило к лирическому излиянию, к своего рода лирической «остановке».

Опера начинается диалогом критского царя Миноса и его «вельможи», волшебника Тестера, у храма Минервы, где происходит бракосочетание Цефала и Прокрис. Минос сообщает о своей неразделенной любви к Прокрис. Тестер успокаивает его: богиня Аврора любит Цефала. Это, первое, явление не включает в себя арии а состоит из одних лишь речитативов. Цефал, Прокрис, ее отец афинский царь Ерихтей выходят из храма (2 явление). Все, кроме Миноса и Тестера, выражают радость: солисты вместе с хором поют «Прославляйся велегласно ты сердец любовный жар» (*da saro* в тексте выписано). Следуют еще диалоги (речитатив). Минос глубоко опечален: речитатив его переходит в

арию «Тяжкая тому печаль». Минос и Тестор удаляются. Тогда Ерихтей обращается к счастливой паре со своего род; «моралью»: нельзя любить без надежды, лишь взаимная страсть ведет к счастью, вы любите—«исканьи ваши были не напрасны» (явление 3; речитатив и ария «Кормщик весел в корабле»). Народ приветствует молодых супругов (явление 4—хор «Любовь, сердца спрягая»). Цефал просит Минерву открыть ему будущее (речитатив). Двери храма растворяются, внезапно появляется Минерва, возвещающая не счастье (молния, гроза); следует драматический диалог Цефала и Прокрис (речитативы). Цефал остается один (явление 5)—в горе, в смятении (речитатив-монолог) что бы ни случилось, он будет верен Прокрис (ария «Вспомнив, как тебя любил» приведенная нами выше). Цефал и Прокрис прощаются перед разлукой и клянутся в верности (явление 6, сначала речитативы), явление оканчивается единственным опере дуэтом:

Прости, очей моих
Едино утешенье
И сердца моего оставшее мученье и т. д.

Налетает вихрь и уносит Цефала. Прокрис в отчаянии (явление 7): следует речитатив-монолог и ария «Часть плачевна совершилась».

Любопытно, что волшебное похищение Цефала с его свадьбы как оперная ситуация несколько превосхищает похищение Людмилы Черномором («Руслан и Людмила»)!
83

Второе действие начинается «в прекрасной долине», куда Аврора перенесла Цефала (как Армида перенесла Рено в свои волшебные сады). Как ни прекрасна природа, Цефала ничто не может утешить (явление 1, речитатив-монолог); он изливает свою печаль в арии «Разны муки я терплю» (текст ее см. выше). Появляется Аврора и говорит о своей любви (явление 2; речитатив), соблазняя Цефала ее радостями (ария «Как прекрасна роза в цвете»). Цефал отвергает ее (как Тезей отвергает Медею!); за речитативом следует ария «Есть ли точно то ты знаешь» (Цефал всегда будет любить Прокрис). Аврора остается одна и изливает свой гнев (явление 3; речитатив). Она вызывает Миноса и Тестора и вовлекает их в «заговор» против Цефала и Прокрис (явление 4; речитатив). Волшебник Тестор остается один (явление 5); его чары обращают прекрасную долину в «пустыню преужасную» (речитатив—заклинание). Достигнув своего, он поет арию «В преужасной сей стране».

Вновь появляется Цефал (явление 6); ничто не может его утратить (речитатив). Аврора, Минос и Тестор грозят Цефалу: сюда явится сама Прокрис и будет уговаривать Цефала забыть ее (явление 7; речитативы). Но Прокрис (явление 8) выдерживает испытание (ср. чары Медеи и испытание Тезея и Эглей в опере «Тезей» Кино-Люлли): она согласна на все, чтобы не разлучаться с Цефалом, она останется с ним в ужасной пустыне (Ария «Вели мне в наказанье»). Аврора негодует (речитатив). Две группы действующих лиц сталкиваются в остром конфликте (единственный в опере квинтет, заключающий второй акт).

Третье действие происходит в «роще близ Афин». Минос и Тестор сетуют на неудачу, но готовят новые козни (явление 1; речитатив). Минос изливает свое бурное чувство в арии «На сердце полно страсти» (текст см. выше). Появляется Прокрис (явление 2); они стараются возбудить в ней ревность (речитатив). Прокрис остается одна (явление 3), со своими сомнениями и нарастающей ревностью (речитатив и ария). Приходит Цефал (явление 4) и пытается успокоить ее ревнивые сомнения (речитатив). Затем он засыпает, а она поет арию-колыбельную «О спокойный сон» и удаляется, чтобы тайно наблюдать за ним. Во сне Цефалу приснилось, что зверь растерзал Прокрис, он просыпается в ужасе (явление 5, речитатив), слышит шум в кустах, пускает туда стрелу из лука и ранит Прокрис. Она приближается, зажимая рану (явление 6) и умирает на руках Цефала (драматический диалог-речитатив). Ерихтей (явление 7) открывает Цефалу все козни

Авроры и Миноса (речитативы). Цефал предаётся отчаянию (ария «Герзай мя рок злобный»), Аврора нисходит с небес (явление 8) и говорит, что Зевс исполнил ее волю (речитатив).

Хор выражает скорбную мораль: «Когда любовь полезна /Всерадостна она,/ Но коль любовь та слезна,/ Что к горести дана».

Итак все то, что связано с развитием действия, отнесено в речитативы. Наиболее «действенные», драматические явления обходятся совсем без арий, одними речитативами: таковы 3 и 4 явления II действия («заговор» Авроры, Миноса и Тестора и волшебное превращение сцены), 5 и 6 явления III действия (тревога Цефала, убийство и смерть Прокрис). Арии же приходятся на все «лирические точки» драмы; они последовательно выражают: любовную печаль Миноса — благодушную радость Ерихтея — верную любовь Цефала — скорбь Прокрис (I действие); любовные страдания в разлуке Цефала — «соблазны» Авроры — твердость Цефала — месть Тестора — жертвенность Прокрис (II действие); страсть Миноса — ревность Прокрис — отчаянье Цефала (III действие). И все эти чувства поэзия Сумарокова передает образами и средствами песни, такой же самой песни, какую клал на музыку Теплов.

Здесь встает еще один, новый и, вероятно, самый интересный вопрос: что представляют собой стихи Сумарокова в речитативах, как поэт мыслил вообще первый русский оперный речитатив. До Сумарокова такого речитатива, реально произносимого на сцене, не было. Речитативы опер Арайи исполнялись на итальянском языке. Когда Третьяковский, например, переводил оперные либретто для издания на русском языке, он излагал речитатив прозой; к тому же эти переводы только читались слушателями, но со сцены не звучали. Поэтический склад речитативов Сумарокова был совершенно новым: Сумароков нашел для речитатива стихотворную манеру одновременно и свободную и строгую. Он писал их звучным ямбом, свободно чередуя строки различной длины, свободно меняя порядок рифм, но придавая целому большую законченность. Есть нечто в этой стихотворной манере, хорошо знакомое нам по другим поэтическим жанрам. Приведем два примера из оперы «Цефал и Прокрис».

84

Действие II. Явление 1. Цефал один в «прекрасной долине» у Авроры:

Цефал

Сии места прекрасны
Не могут моя болезни облегчить;
Но пуще грудь мою стремятся отягчить.
Мои все чувства страстны.
Как рощи здесь шумят,
Мне мнится о моей разлуке говорят;
Когда источники здесь льются,
Когда в брега струи их бьются,
И пастухам наводят сладкий сон,
Мне мнится, что твердят они мой тяжкий стон.
Как эхо между гор в долинах раздаётся,
Мое печально сердце рвется;
Оно твердит мой глас
И имя Прокрисы в минуту много раз.
Прекраснейши места я, Прокрис, ненавижу;
Коль в них тебя не вижу.
О Прокрис, так ли ты стонаешь обо мне.
Как в отдаленной сей стоною я стране?

Увы! и ты стонаешь.
Я знаю что и ты о мне воспоминаешь;
Не можешь ты меня забыть.
А не забыв меня, не можешь не любить.
Но время может ли тобой то быть забвенно,
Которым и твое.
Подобно как мое,
Все чувство напоенно!

(следует ария «Разны муки я терплю», которую мы приводили выше).

Действие 1. Явление 3. Ерихтей обращается к Цефалу и Прокрис.

Ерихтей

Кто без надежды так любовью распалится,
Тот волею в беды валится.
Кто счастью своему признаков не имел,
На что тот шел,
Куда ево одно желанье посылало?
Желанья одного, пленити сердце, мало.
Сердца, одна
Взаимна страсть соединяет:
Любовь вредна,
Когда не полоняет:
На конец,
Воюющих сердец.
Коль мысли несогласны;
В исканьи пользы нет.
А вам взаимна страсть утехи подает:
Исканьи наши были не напрасны.

Откуда нам так хорошо знакома эта манера, так привычен этот строй стиха, этот тип свободной и вместе стройной поэтической формы?

85

Подобную стихотворную манеру мы находим только в баснях, в частности — в баснях-притчах самого Сумарокова, которых он написал очень много (свыше 300). Достаточно взглянуть на любую группу его басен, чтобы воспринять звучание последнего приведенного нами речитатива прежде всего как **басенное**. Эта самая стихотворная манера, принятая в некоторых поэмах и кантатах, вслед за Сумароковым развивалась в баснях у Аблесимова, В. Майкова, Хераскова, Хемницера и многих других, пока ей не сообщил новую жизнь великий Крылов. **Итак, первый русский оперный речитатив выдержан у Сумарокова в манере, более всего характерной для русского басенного стихосложения,** — факт сам по себе достойный серьезного внимания.

Тут необходимо еще выяснить две различные стороны вопроса: во-первых, когда и как появился в русских баснях данный стихотворный тип; во-вторых, насколько Сумароков зависел от классических образцов речитатива французской и итальянской оперы. Нет сомнения в том, что интересующий нас басенный стих появился **именно у Сумарокова** и до него существовал лишь в народном стихосложении. Приведем последние мнения историков литературы: «Основоположником русской басни, по справедливости, следует считать Сумарокова. Он придал басне характер живой бытовой сценки, миниатюрной комедии нравов; им создана и самая стихотворная форма басни —

«вольный», т. е. разностопный стих,—сделавшаяся канонической и достигнувшая лет пятьдесят спустя такого изумительного художественного мастерства под руками Крылова...»,— пишет проф. Д. Д. Благой [1]. Таким образом, этот басенный стих, появившись у Сумарокова в «притчах» и речитативах, был, несомненно, им введен в русскую поэзию.

Взглянем теперь на то, что представлял собой оперный речитатив у Кино и Метастазियो, которые долго считались признанными образцами для «оперного» Сумарокова. Речитатив Кино весьма далек от речитатива русского поэта, благодаря силлабической системе французского стихосложения вообще, пониманию стихотворной строки и соотношения строк в частности. Приведем известнейший монолог Армиды (над спящим Рено) из второго акта одноименной оперы Кино (которая прославилась как опера Люлли и как опера Глюка):

Enfin il est en ma puissance.
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.
La charme du sommeil livre à ma vengeance;
Je vais percer son invincible coeur.
Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage,
Qu'il éprouve toute ma rage.
Quel trouble me saisit? Qui me fait hesiter?
Qu'est ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?
Frappon, ciel! que peut m'arreter?
Achevons... je fremis! vengeons nous... je soupire! [2]

Как известно, Филиппа Кино принято причислять к школе Корнеля, а не к школе Лафонтена!

[1] История русской литературы XVIII века, стр. 251.

[2] Наконец он в моей власти, этот роковой враг, этот прекрасный победитель. Чары сна помогут моей мести. Я должна пронзить его непобедимое сердце. Из-за него все мои пленники вышли из повиновения. Он должен испытать всю силу моей ярости. Что за смятение меня охватывает? Что заставляет меня колебаться? Что хочет жалость сказать в его пользу? Поразим... о небо! Кто может меня остановить? Завершим... Я содрогаюсь! Отомстим... Я вздыхаю!

86

По-своему точно так же далеки Сумарокову и речитативы итальянской оперы-seria, в частности Метастазियो. В них обычно отсутствует важнейший признак — рифма, они пишутся либо вольными белыми стихами, либо даже «рубленной» прозой, почему невозможно сопоставлять их с речитативами Сумарокова.

Ни во французской, ни в итальянской серьезной опере образцов для Сумарокова не оказывается. Таким образом, Сумароков **писал свои оперные речитативы (басенным стихом), не следуя какой-либо оперной традиции Кино или Метастазियो.**

Это позволяет нам сформулировать следующий вывод: Сумароков ввел и в русскую басню и в русскую оперу **новый разговорный стих**, и его типично классицистские по общим тенденциям оперы пользуются теми же стихотворными средствами, что и бытовые «притчи». Остается выяснить, насколько басня-притча у Сумарокова повлияла на его же оперу. И вот здесь-то мы неожиданно встречаем препятствие. В ранних баснях Сумарокова **еще нет** характерного басенного стиха. В печати его басни появились впервые **как раз в год оперы «Цефал и Прокрис» (1755)** в журнале «Ежемесячные сочинения» и не все еще были написаны в новой манере. Итак Сумароков **нашел** свой басенный стих примерно **в одно время в басне и в оперном речитативе.** Здесь возникает справедливое предположение: **не помогло ли Сумарокову**

его представление о речитативе, как об особой форме и свободной, и вместе ритмованной музыкальной речи, выработать свой басенный стих?

Во второй из своих опер, в «Альцесте», Сумароков утверждает те же художественные принципы, что и в «Цефале», но находит несколько другие приемы в связи с иной темой. Известный сюжет трактован здесь не вполне так, как впоследствии у Глюка. Мотив самопожертвования Альцесты здесь развит (Альцеста жертвует собой и Адмет с ужасом узнает о ее жертве за него), но борьбы великодушия здесь нет: Адмет остается лишь «объектом» героизма, пассивным героем, он только скорбит об утрате Альцесты и только радуется, когда Геркулес вырывает ее из ада и приводит к мужу. Тема рока все же подчеркнута здесь, как и в другой опере Сумарокова: в острых точках драмы поются арии «Вселютейший рок» (Альцеста накануне жертвы) и «Судьбина в пыланьи» (ср. у Цефала «Герзай мя, рок злобный»).

Композиция целого отличается большой стройностью и продумана до малейшей детали. Участие хора предусмотрено в каждом действии: хор выступает вместе с героями, поддерживая их чувства, и его участие здесь более важно, чем в опере «Цефал и Прокрис». В первом действии скорбная Альцеста сразу же выступает вместе с хором; этот первый музыкальный номер оперы (после речитативов) соответственно состоит из двух неравных строф:

Альцеста

Боги щастье вознесите,
В коем ныне я живу,
И Адмета вы спасите,
Вас я к помощи зову.

Альцеста и хор

Ваши казни строги;
Отвратите, боги,
Прелютейший час
Бедствия от нас!

Во втором действии хор соединяется уже с печальными соло Адмета и Альцесты в храме. И, наконец, в третьем действии звучит хор в аду у Плутона и торжественный хор в конце оперы—«Глас славы проникай повсюду».

87

Дуэт встречается лишь однажды: точно так же как в «Цефале», это дуэт разлуки (заключение II акта). Его стихотворная структура разнообразнее, чем в ариях.

Альцеста

Ну любезный оставайся,
И меня не позабудь.

Адмет

Слез ток горких проливайся,
И в очах до смерти будь.

Оба

О горечь, о мука!
О злая разлука!
Колико вы люты.
Плачевного времени, страшны минуты!

Альцеста

С отрадой теперь иду я ко гробу,

Адмет

Нежалостный рок терзает утробу.

Оба

Исполняется беда,

Несказанно огорчаюсь;

Я с тобою разлучаюсь,

Расстаюся на всегда,

Не увижусь никогда.

Только здесь, в этом дуэте, да еще в арии наперсницы Менисы («Судьбина в тыланы») мы встречаем амфибрахий: им отмечены трагические точки драмы.

Что касается арий в «Альцесте», то они занимают точно такое же место (четыре арии Альцесты, три арии Адмета, по две арии Менисы и Геркулеса, по одной — Кедраха и Синора) [1] и выполняют в общем такую же функцию, как в «Цефале». При этом во второй опере Сумарокова арии также приближаются к песням, как и в первой. Приведем два примера:

Действие I, явление 3.

Альцеста

Плачте помраченны очи,

Лейте токи горьких слез;

Нет моей здержать их мочи;

Щастье рок мое унес.

Смехи в горесть обратились,

В люту радости печаль,

Мысли все мои смутились,

Мне самой себя не жаль.

Действие II, явление 1.

Альцеста

Вселютейший рок!

Мышлю я мятежно,

Рвуся безнадежно:

Как ты толь жесток!

Горлица страдает,

И везде рыдает,

Друга потеряв:

Я драгова трачу

Ей подобна став:

Ей подобно плачу.

Сравнительно с первой оперой Сумароков гораздо чаще применяет в «Альцесте» ямб, который становится уже наравне с хореем, так что структура стихов здесь образнее, чем в «Цефале».

[1] Плутон и Прозерпина выступают только в речитативах.

Наконец, речитативы в «Альцесте» еще раз подтверждают наши наблюдения,, будучи написаны новым басенным стихом Сумарокова. Если мы приведем целиком сцену Адмета (начало III действия), то легко убедимся, что речитатив его выдержан в басенной манере, а следующая за ним ария—в обычном для Сумарокова песенном стиле:

Театр представляет сад Адметов
Явление 1
Адмет один

Плачевный вид! пустые в зелени дороги!
Альцестины уже по вас не ступят ноги.

Уж нет ея,
А с ней сокрылася драгая жизнь моя,
Судьбы того хотели,
А вы прекрасные места осиротели.
Увы!

О птички, ах, а вы,
Еще не отлетели!
Не пойте песен тех,
Которые сердцам стелящим неприятны.
Лишенному утех,
Едины горести и жалости мне внятны.
Нещастливый Адмет!
Ни малой у тебя веселости уж нет.

Только лишь отрады,
Я в тоске ищю:
Помня милы взгляды,
Плачу и грущу.

Злой подвержен доле,
Мучуся стена;
Нет на свете боле,
Щастья для меня.

Таким образом, «Альцеста» нисколько не нарушает установившегося в «Цефале» стиля изложения и только укрепляет, усиливает то, что сложилось там.

Сопоставление обеих опер Сумарокова позволяет сделать несколько иные выводы об этом жанре у него, нежели делались до сих пор. **Нам представляется очень существенным то, что в этом, казалось бы, наиболее условном, «феерическом», как отмечают некоторые исследователи жанре, памятуя о придворном спектакле, русский поэт вносит в него важные противоречия, широко пользуется новыми приемами русской поэзии — лирической песни и басенного стиха — и на их основе формирует стиль первого русского оперного либретто.** Правда, в дальнейшем не все, идущее отсюда, получает продолжение непосредственно в русской опере. Так, речитатив вообще выпадает на время из русской оперы, поскольку с семидесятых годов развивается только русская комическая опера — как опера с разговорными диалогами, написанным прозой [1]. Но этот тип стиха, который сложился в речитативе, оказался — как «речевой» стих — чрезвычайно жизнеспособным и путь его прошел далее через многочисленные басни XVIII—XIX веков. Что же касается второго поэтического компонента опер Сумарокова, его арий и песен, то он, напротив, приобрел затем решающее и новое

значение в русской комической опере, где поэты пошли дальше и не ждали, чтоб композитор писал на их песенные тексты итальянские оперы, а указывали,

[1] Отметим, однако, что первая из русских комических опер «Анюта» М. Попова (1772 г., музыка неизвестна), помимо арий, содержит не прозаические разговорные диалоги, а стихотворные, написанные вольным «басенным» стихом (может быть, речитативы?).

90

сами, что песенный текст поется на песенный «голос» такой-то (Аблесимов).

Некоторые черты стиля, характерного для сумароковских опер, были по-своему развиты в его прологе «Новые лавры» и в балете «Прибежище добродетели». Оба произведения более непосредственно связаны с придворной обстановкой, чем оперы Сумарокова. И пролог и балет можно назвать новой формой панегирического спектакля, продолжающего в «елизаветинское» время линию прежних панегирических спектаклей, с их аллегориями, пышной зрелищностью, «синтетическим» характером постановок, которые наметились при Петре. «Новые лавры» — полудраматический, полумузыкальный спектакль, если можно так сказать: это видно уже из первоначальных обозначений и из перечня действующих лиц и исполнителей.

«Новые лавры». Пролог для представления на имп. Театре при торжестве тезоименитства е. и. в. по преславной победе, одержанной Российским войском; 1759 года, Августа в 1 день при Франкфурте.

Стихотворство Г. Сумарокова.

Баллет Г. Гильфердинга.

Музыка в первых двух хорах Г. Раупаха.

Музыка Баллета и хора при окончании Баллета Г. Старцера.

Театральные украшения изобретения Г. Валериани и трудов Г. Перезинотти.

Машины Г. Бригонзи и Г. Гильфердинга махиниста.

В драме, Российского Театра придворные актеры.

В Балдете, придворные Танцовщики.

В хорах, придворные певчие.

Действующие лица драммы.

Истина, г. Аграфена Дмитревская

Минерва, г. Марья Волкова.

Аполлон, г. Иван Дмитревский.

Нептун, г. Григорий Волков.

Марс, г. Федор Волков.

Другие боги.

Баллета

Победа

Россиянки и Россияне.

«Театр представляет Санктпетербургские рощи, в которых низшедшие с Олимпа и объятые облаками боги беседуют, увеселяясь именем и благословенною державою е. и. в.»

Драматическая декламация (Истина, Минерва, Аполлон, Нептун, Марс) обрамлена музыкальными номерами: «хорами Россиян». Когда появляется Марс, «слышны трубы и литавры».

Апофеоз пролога типично панегирический — с характерным участием музыки в создании общего пышного эффекта, что предусмотрено самим Сумароковым, который здесь указал при «хоре Россиян» — «Во время пения облака закрывают богов, а потом

расходятся и открывают Храм славы. Во Храме видима сидящая Победа с лавровою ветвию и Россияне, собравшиеся торжествовать день сей. Начинается ими балет. Россияне окружают Победу. Потом слышно необыкновенное согласие Музыки. Является Российский на воздухе Орел...» и т. д. [1].

Здесь Сумарокову принадлежит, так сказать, «распределение» музыкальных средств в синтетическом спектакле, а также текст хоров (песенно-гимнического склада): только этим ограничивается его роль для музыкального театра.

Балет «Прибежище добродетели» в этом смысле задуман иначе. На протяжении всего спектакля чередуются элементы музыкального и немзыкального театра, что видно даже из разграничения действующих лиц и исполнителей — на «поющих» (придворные певчие) и «играющих» (актеры русского театра):

«Прибежище добродетели, баллет.

Стихотворство и расположение драмы г. Сумарокова.

Музыка г. Раупаха.

Танцы и основание Драмы г. Гильфердинга.

Театральные украшения г. Перезинотти».

[1] Собрание всех сочинений Сумарокова. Часть IV, стр. 188—189.

90

«Действующие лица

Добродетель, г. Елизавета Белоградская,

Минерва, г. Шарлотта Шлаковская

(Певица е. и. в. камер-музыки)

Гений Европы, г. Иван Татищев.

Гений Азии, г. Степан Евстафиев.

Гений Африки, г. Степан Писаренко.

Гений Америки, г. Григорий Покас.

(придворные е. и. в. певчие).

Европеец, г. Алексей Попов.

Европейка, г. Елисавета Билау.

Азияец, г. Иван Дмитриевский.

Азиатка, г. Аграфена Дмитриевская,

Африканец, г. Григорий Волков.

Африканка, г. Анна Тихонова.

Американец, г. Федор Волков.

Американка г. Марья Волкова.

(Придворные е. и. в. Российского театра комедианты).

В танцах

Придворные е. и. в. Танцовщики и Танцовщицы; а музыка г. Старпера».

В пяти частях «баллета» показаны: Европа, Азия, Африка, Америка, Россия. Добродетель нигде не находит себе прибежища: в Европе отец разлучает влюбленных, — отдает дочь богатому; в Азии муж из ревности убивает жену; в Африке муж продает жену; в Америке муж и жена закалываются, преследуемые и гонимые тираном. Все эти части в идее построены аналогично, с характерными нарочитыми изменениями в порядке музыкальных номеров. Так первая часть начинается хором и в ней поет гений Европы. Во второй части поет Добродетель, поет гений Азии, а заключается часть их дуэтом. В начале третьей части поет гений Африки, а в конце — Добродетель и гений с хором. В четвертой части поет Добродетель, поет гений Америки, а в конце поют Добрый гений и Минерва в образе Россиянки. Все остальные только декламируют. Серия «Историй» как бы вложена

в сходные музыкальные рамки, в которых рационалистически передвигаются, переставляются их части, их компоненты. Пятая часть «баллета» является тем панегирическим апофеозом, к которому подводят все предыдущие странствия Добродетели. «Во время игrania неотрывно следующей Терцету хоральной музыки, покамест не начнется пение, театр переменяется, и представляет великое пространство моря. Добродетель приближается ко брегам России. Вдруг море превращается в приятное жилище, является великолепное здание на семи столпах, знаменуя утверждение семи свободных наук, которые в державе сей употреблены. Российский орел огражденный толпою гениев в светлых облаках является, и распростертыми крылами изображает наукам в области своей покровительство. Радость и удивление владычествуют сердцами обитателей, которые восхищены ревностным усердием и благодарностью устремляются торжествовать сей благополучный день и в совершенном щастии веселятся, что жилище их есть «Прибежище Добродетели».

Здесь следует хор—пение Минервы—«хор и начало танцев»—«хор и окончание танцев»—все в панегирическом тоне.

По тексту «Прибежища добродетели» хорошо видно, как Сумароков, которому принадлежало «основание драмы», был не только поэтом, но в большей степени создателем того синтетического спектакля, в котором он очень большую роль отвел музыке. Работа драматурга переходит в более широкие обязанности театрального деятеля.

Нам остается, наконец, обратиться еще к одной области творчества у Сумарокова, в которой он совсем по-особому соприкоснулся с вопросами музыкальной культуры. Мы имеем в виду сумароковскую сатиру, в какую бы литературную форму она ни выливалась. Примечательно, между прочим, что, включая музыку в ряд сатирических мотивов, Сумароков особенно охотно обращается к данным музыкального театра. В дальнейшем, в разделе «Русские журналы и музыка», нам предстоит говорить о «Трудолюбивой пчеле» (1759) Сумарокова, поскольку этот журнал был первым у нас, включившим музыку в ткань социальной сатиры. Сейчас отметим лишь, что наиболее яркая в этом смысле сатира «О не естественности» дает своеобразную параллель: ложная скорбь вдовы на

91

похоронах мужа — поведение итальянской «оперистки» на сцене. В другом случае, в комедии «Рогоносец по воображению» (1772), снова встречаем сатирический выпад против музыкально-театральных условностей. Помещица Хавронья рассказывает: «А вот, сердечушко, я тебе донесу: как я нынешнею зимою была без тебя, в Москве, так расхвалили мне какую-то интермецию, и уговорили меня туда съездить. Бывает и на старуху проруха: поехала, вошла я в залу: заиграли и на скрипичах, и на габоях и на клавикордах: вышли какие-то и почали всякую: всячину говорить и уже махали, махали руками, как самые куклы: потом вышел какой-то а к нему какую-то на цепи привели женщину, у которой он просил не знаю какова письма: а она отвечала, что она ево изодрала: ему подали золоченный кубок, а с каким напитком, етова я не знаю: этот кубок отослал он к ней: и все было хорошо: потом какой-то еще пришел, поговорили немного, и что-то на него нашло: как он, батька закричит: шапка с него полетела: а он и почал метаться, как угорелая кошка, да выняв нож, как прыснул себя: так я и обмерла. А граф етот сидя тогда со мною в одном чулане и разговаривая прежде еще интермеции, что я его соседка, меня тогда мунгальской водкой, как я от страха обмерла, от смерти избавил» [1].

Острие сатиры здесь направлено одновременно и на Хавронью (глупа. бестолкова!) и на условности театра (еще нелепее выступают в ее рассказе!).

Позже мы будем еще иметь случай вернуться к вопросам музыки в сатире Сумарокова. Сейчас отметим лишь, что он был, повидимому, первым в ряду тех литературных деятелей, которые ввели музыку ярким бытовым мотивом в русскую сатиру. Сатирические журналы Н. И. Новикова продолжают и разовьют эту идею, за десять лет до того выдвинутую Сумароковым.

Весьма своеобразной формой сатиры, в которой Сумароков вступил в новое и совершенно особое соприкосновение с музыкой, были хоры для маскарада «Торжествующая Минерва», устроенного в 1763 году в Москве («выдумка» Ф. Г. Волкова, текст хоров А. П. Сумарокова). Эти сатирические стихи, то более безобидные (хор Невежества, хор Игроков), то остро обличительные, даже не пропускавшие целиком к исполнению (Хор ко превратному свету, принадлежность которого Сумарокову дискутируется), исполнялись на маскараде как песни (очевидно, с подобранными «голосами», т. е. напоминая сатирические канты). Все они, вместе с описанием маскарадного шествия и стихотворным «изложением» его (сделано М. М. Херасковым), вошли в книжечку под названием «Торжествующая Минерва, общенародное зрелище, представленное большим маскарадом в Москве, 1763 года, генваря 30 и февраля 1 и 2 дня...» Полный текст «Хора ко превратному свету» в это издание не вошел и появился только в части VIII «Собрания всех сочинений А. П. Сумарокова» в 1781 году. Впрочем, у нас есть все основания думать, что тексты хоров запоминались и повторялись не по печатному их изданию, а благодаря их «голосам», т. е. как песни, распространявшиеся устной традицией. Вспомним свидетельство А. Т. Болотова:

«Маскарад сей имел собственную целию своею осмеяние всех обыкновеннейших между людьми пороков, а особливо мздоимных судей, игроков, мотов, пьяниц и распутных и торжество над ними наук и добродетели: почему и назван был «Торжествующею Минервою». И процессия была превеликая и предлинная: везены были многие и разного рода колесницы и повозки, отчасти на огромных санях, отчасти на колесах, с

[1] Собрание всех сочинений Сумарокова, часть VI, стр. 9—10.

92

сидящими на них многими и равным образом одетыми и что-нибудь представляющими людьми и поющими приличные и для каждого предмета нарочно сочиненные сатирические песни. Перед каждою такою раскрашенною, распещренною и раззолоченною повозкою, везомою множеством лошадей, шли особые хоры, где разного рода музыкантов, где разнообразно наряженных людей, поющих громогласно другие веселые и забавные особого рода стихотворения; а инде шли огромные исполины, и инде удивительные карлы. И все сие распоряджено было так хорошо, украшено так великолепно и богато и все песни и стихотворения петы, были такими приятными голосами, что неинако как с крайним удовольствием на все то смотреть было можно... и все так оным прельстились, что долгое время не могли сие забавное зрелище позабыть; а песни и голоса оных всем так полюбились, что долгое время и несколько лет сряду увеселялся ими народ, заставляя вновь их петь фабричных, которые употреблены были в помянутые хоры и научены песням оным» [1].

Нетрудно предположить, что «Хор ко превратному свету», написанный народным складом стиха (как признают историки литературы):

Прилетела на берег синица,
Из-за полночного моря,
Из-за холодна океяна;
Спрашивали гостейку приезжу,
За морем какие обряды... и т. д.

исполнялся на соответствующий «голос» народной песни, тем более, что здесь возникают невольные образно-смысловые ассоциации с песней «За; морем синичка не пышно жила» (см. во многих рукописных сборниках кантов).

Такие же хоры, как «Хор ко мздоимству», могли исполняться «на голоса» шуточных народно-бытовых песен или кантов:

...Естьли староста бездельник, так и земский плут,
И совсем они забыли, что ременный жгут.
Взятки в жизни красота,
Слаще меда и сота.
Так то крючкотворец мелит,
Как на взятки крючком целит,
Так то староста богатой,
Сельской насыщаясь платой,
Так их весь содом.
Крючкотворца жена
Такова же сатана,
А от эдакой наседки
Таковые же и детки.
С сими тварьми одинаки
Батраки их и собаки,
Весь таков их дом.

Традиции рукописной литературы, сатирических надписей к народным картинкам, традиции шуточного канта, несомненно, сказываются № характере и строе этого стихотворного текста, который, очевидно, определенным образом стилизован. Нет оснований сомневаться в том, что народно-бытовое происхождение отметило «голос» этого хора. Повидимому,

[1] Жизнь и приключения А. Болотова, описанная им самим для своих, потомков, т. II. СПб. 1872, стр. 389—390.

93

и данная стилизация (Сумарокова) и подбор «голосов» (Волкова) были удачными, так сказать, попадали в цель, ибо москвичи запомнили и полюбили эти хоры.

Мы хотели бы подчеркнуть в связи с «Горжествующей Минервой» не только само по себе появление новой тематики в той области поэзии Сумарокова, которая получила свое музыкальное воплощение. Мы хотели бы также напомнить о том, куда это все тяготеет, в какую сторону называется направленным. Есть некоторые признаки в тематике, идеях, тиле, характере изложения этих хоров, связывающие их с тематикой, идеями, поэтическим и музыкальным стилем ранней русской комической игры (особенно у Княжнина!). Даже в том, что сатира ряда хоров не слишком остра, даже в выбранных ею объектах (мздоимство, крючкотворство, невежество, зверское обращение с крепостными и т. д.) есть прямая связь с идеями и сюжетикой таких опер, как «Санктпетербургский гостиный двор», «Несчастье от кареты», «Розана и Любим» и др. Стихи Сумарокова вполне вошли бы в общий строй подобных опер, не нарушив его. Заметим кстати, что наиболее видные из первых поэтов русской комической оперы А. О. Аблесимов и Я. Б. Княжнин (если не вспоминать о Хераскове, о Майкове), были так или иначе связаны или лично с Сумароковым, или с его школой.

5. М. М. ХЕРАСКОВ, Я. Б. КНЯЖНИН, И. Ф. БОГДАНОВИЧ. НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Как бы ни были различны связи Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова с музыкальной культурой, простирающиеся главным образом на тридцатые-пятидесятые годы, их не столь трудно понять в известной преемственности, осмыслить хотя бы с позиций русского классицизма, связи Крылова с русской музыкой принадлежат как будто бы иной эпохе, представляют иное направление, иной круг идей. Очень трудно пронести прямую линию от 1755—1759 годов, от песен и театральных произведений Сумарокова —

к восьмидесятым годам, к первым оперным опытам молодого Крылова, к его театральной сатире в письме-памфлете из «Почты духов».

Для интересующей нас темы, в частности, особенно существенно то, что как раз между характерным периодом Сумарокова (для музыки это более всего пятидесятые годы) и периодом молодого Крылова пролегает полоса новых направлений, рождения новых жанров, создания новой творческой школы. Мы имеем в виду рубеж семидесятых-восьмидесятых годов, когда русская комическая опера была осознана как новый литературный род, как новый жанр музыкального театра, со своей поэтикой и эстетикой, со своими музыкально-эстетическими тенденциями. Этот новый жанр, в котором инициатива на первых порах принадлежала поэтам, был представлен как будто бы достаточно смешанной группой литературных деятелей. Так, ранее всего выдвинулся Михаил Попов, «Анюта» которого (музыка неизвестна) относится к 1772 году. В 1775 году А. П. Николев написал текст одной из самых ранних русских комических опер «Розана и Любим» (музыка создана Керцелли). В 1774 году появился «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» В. Майкова (музыка Мартин-и-Солера). И, наконец, в 1779 году русская комическая опера — после ряда единичных опытов — завоевала крупный успех группой ярких образцов нового жанра: «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова (аранжировки «голосов» Соколовского),

94

«Санкт-петербургский гостиный двор» М. Матинского (музыка его же) и «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина (музыка Пашкевича). Когда в 1780 году была поставлена опера «Добрые солдаты» (с музыкой Раупаха), в число «оперных» авторов вошел М. М. Херасков. Несколько позже выдвинулся В. А. Левшин как переводчик и автор оперных текстов. Обо всем этом нам придется специально вести речь во втором томе (раздел «Начало русской оперы»); здесь мы лишь напоминаем о тех творческих явлениях, которые вслед за Сумароковым предшествовали деятельности молодого Крылова.

Русская комическая опера при самом своем возникновении была неразрывно связана с «малым» поэтическим жанром — с песней, новый интерес к которой проявился одновременно и вне и внутри оперы. Можно утверждать даже, что новая тяга к фольклору, собиравание народно-бытовых песен или их стилизация в значительной степени сливается с истоками ранней русской комической оперы, которая прямо включает в себя «голоса» песен. Не случайно первые поэты русской оперы М. Попов, А. Аблесимов, В. Левшин были — каждый по-своему — так близки к области фольклора: Попов, стилизуя в своих произведениях народную песню, издавая сборник «Словенские древности»; Аблесимов, указывая в «Мельнике» «голоса» народных песен, на которые должен исполняться его текст; Левшин, публикуя свои «Русские сказки», и г. д. Несомненно, у русской комической оперы и у всего «фольклорного» направления семидесятых и далее годов XVIII века были в большой мере общие социальные и идейные основания, о которых мы будем говорить специально в разделе о русском музыкальном театре и новой композиторской школе (см. второй том). Но это — не единственная литературная связь русской комической оперы как характерного нового жанра. Были еще в комической опере некоторые черты, которые, если не складывались, то воспринимались как отрицание высокой поэзии классицизма, как перенесение «Парнаса на Пресню». В этом, смысле комическая опера в общих своих тенденциях (особенно там, где она становилась пародией) соприкасалась с духом и строем ироико-комической поэмы (В. И. Майкова, Н. П. Осипова и др.). И, наконец, нет никаких сомнений в том, что комическая опера отдельными гранями не могла не сходиться с русской классической комедией своего времени. Княжнин и Херасков — представители послесумароковского классицизма — также не случайно вошли в ее область: Херасков, правда не надолго, Княжнин же как очень характерная фигура. Таким образом русская комическая опера, воспринимаемая уже как новый жанр, совмещала в себе ряд различных черт и тенденций и отнюдь не отличалась еще полным единством и чистотой литературного направления.

Рассматривая общий вопрос о связях русских поэтов с музыкой, мы не имеем нужды переходить от Сумарокова к Попову или Аблесимову, ибо сами масштабы их деятельности несравнимы с масштабами Сумарокова. Да и музыкальные связи этих **поэтов**, их историческое значение, их специфический характер важны не столько для индивидуальности кого-либо из них, сколько для всего жанра. Здесь встает скорее не такая тема — «Михаил Попов и русская музыка» (или «А. Аблесимов и русская музыка»), а такая: «Русская опера и М. Попов, А. Аблесимов, М. Матинский» и т. д. И лишь постольку, поскольку нет «музыкальных» путей от Сумарокова к Крылову **в обход** ранней русской комической оперы и всего близкого ей направления, мы должны напомнить о том, что именно пролегает между ними.

Еще до того, как началась литературная деятельность Крылова, связи русских поэтов с музыкой, благодаря новому жанру и новому направлению,

95

приобрели совсем иной характер, чем то было у Сумарокова. Те связи, которые шли через песенную лирику, и «опростились», и приблизились к фольклору, и постепенно «сентиментализировались», те же, которые шли через театр, сосредоточились совсем не в опере-трагедии, а в комедийно-бытовой опере. С другой стороны, здесь музыкальное начало, представленное **русской** школой, все усиливалось и в своем национальном значении и вместе в определении облика музыкально-поэтического жанра. Дело не в **количестве** музыки: в опере «Цефал и Прокрис» ее было **больше**, чем в «Мельнике-колдуне», но она-то не была русской и, значит, не определяла какой-либо новый жанр; она пребывала в жанровых рамках оперы-seria,— в «Мельнике» же музыка стала русской национальной и определила жанр **русской** оперы.

Новая роль музыки в музыкальном театре, в опере, вероятно, оказала свое действие и на другие драматические, театральные жанры. Именно у Княжнина выдвигается новая идея **музыки в трагедии**, отсутствующая у Сумарокова. Херасков пишет «драммы с песнями». Богданович создает «лирическую комедию, последующую балетом», — «Радость душеньки». И Княжнин и Майков обращаются к новому жанру мелодрамы «Орфей и Эвридика» Княжнина, «Пигмалион, или Сила любви» Майкова).

В трагедиях восьмидесятых годов Княжнин предусматривает значительное участие хоров. В его трагедии «Титово милосердие» (1786), так названной «трагедия с хорами и балетом, к ней принадлежащими», преобладают панегирические хоры: хор народа вначале, хор и балет в конце первого действия, хор в конце третьего действия, помимо этого, имеется «хор ужаса» в конце второго действия. «Владисан» (1789) носит название «трагедия с хорами». Здесь вначале дается «печальный хор народа». Во втором действии хор обращается с вопросами к «фоку», четвертое действие заканчивается хором граждан. Известно, что в девяностых годах музыку к обеим трагедиям Княжнина написал Е. И. Фомин.

Имя Хераскова вошло в историю музыкального театра благодаря одной лишь его опере «Добрые солдаты», которая укрепилась в репертуаре театров той поры и приобрела известную популярность. Но связи этого русского поэта с музыкой на деле были значительно шире, хотя они, так сказать, не всегда всплывали на поверхность. В Москве у Хераскова был домашний театр («театрик», как пишет посетивший его в 1782 г. Болотов), на сцене которого исполнялись и трагедии и оперы (очевидно, «на голоса» русских песен). В своем «Рассуждении о российском стихотворстве» (1772) Херасков, между прочим, отметил: «Язык российский удобен также и для оперы трагической и комической, чему довольные доказательства уже давно имеются» [1].

Среди драматических произведений Хераскова, даже если он не называет их операми, есть такие, которые по своему замыслу ничем не отличаются от ранних русских опер. Такова, например, «Милана», названная «драммой с песнями». В первом действии этой сентиментально-буффонной пьесы — семь песен, монолог с пением, «дуо» и три «терсета»; во втором, помимо ряда сольных номеров,— финал с крестьянским хором

нечто вроде водевиля) [2]. Наряду с буффонными песнями (например, вторая песня служанки Дорзы) встречаются (особенно у главных героев

[1] См. сборник «Литературное наследство», XVIII век. № 9—10. М. 1933, стр. 294.

[2] В другой драме Хераскова «Извинительная ревность» по ходу действия совсем нет музыкальных номеров, но в конце все-таки даются куплеты с хором (тип водевиля).

96

Миланы и Радвера) лирические соло и ансамбли, типа первой песни Миланы:

О камни, горы и пески,
Свидетели моей тоски
Стенания мои забудьте;
И радости моей
От этих дней
Свидетелями будьте [1] и т. д.

Мы не знаем жизненной судьбы этой «драммы с песнями», не знаем, кто именно сочинял или подбирал музыку к ее песенным текстам, подразумевал ли сразу определенные «голоса» сам Херасков, ставил ли он «Милану» на своем театрике [2]. Но одно здесь не вызывает сомнений: поэт и драматург сам помышляет о музыкальном театре и на него «рассчитывает» свои замыслы; музыка проникает не только в трагедию, но и в комедию. Есть предположение, что стихотворные тексты Хераскова распространялись с музыкой (Бортнянского) как масонские гимны. Во всяком случае, известный гимн «Коль славен» написан на текст Хераскова [3]. К Бортнянскому Херасков относился с глубокой симпатией.

Особенно значительная роль музыки предполагается в драматических произведениях И. Ф. Богдановича, которые близки в этом смысле к типу пышного придворного «феерического» спектакля. В автобиографии поэта, между прочим, сказано: «Из детства любил чтение книг, рисование, музыку и стихотворство... По четырнадцатому году сочинил несколько духовных концертов, кои петы были с похвалою...» [4]. До конца жизни интересовали Богдановича вопросы о связи поэзии и музыки. Задуманный им теоретический труд для Российской Академии должен был специально включить в себя эти вопросы, но Богданович, повидимому, не успел его осуществить. За год до смерти поэт писал председателю Академии А. А. Нартову из Курска: «...не преминул я, по прежнему от Академии приглашению, начертать план к другому сочинению, т. е. правилам российской поэзии...»

«Правила российской поэзии разделил я на пять частей: первая содержит понятия о усовершенствовании слова и пространном смысле;

вторая — о поэзии словесной российской;
третья — о поэзии гармоничной российской;
четвертая — о музыке поэтической;
пятая — о сочетании поэзии с музыкаю».

«Но сию работу я произвожу неторопливо, и думаю что мешкотность должна служить в пользу сочинения такого рода» [5].

Даже из неосуществленного плана этого можно заключить, что Богданович, подобно крупнейшим поэтам своего столетия, связывал вопросы

[1] См. Творения Хераскова, ч. VI, стр. 116.

[2] В «Драматическом словаре» 1787 года отмечено: «Милена. Опера в одном действии сочинения г. Хераскова. Музыка положена крепостным) человеком его сиятельства кн. Петра Михайловича Волконского Ф. Г. и представлена в первый раз на собственном его ж театре». Несмотря на неполное совпадение данных (название,

количество актов), повидимому, речь идет здесь об интересующем нас произведении Хераскова.

[3] См. **Ник. Финдейзен**. Предполагаемый масонский гимн Бортнянского. Русская музыкальная газета. 1917, № 29—30.

[4] Отечественные записки, 1853, кн. 4 (апрель), стр. 18,3.

[5] См. **М. И. Сухомлинов**. История Российской Академии, выл. 7. СПб. 1885, стр. 46—47.

97

поэзии и музыки, поддерживая ту общую идею, которая проходила тогда от работ Третьяковского к работе Державина.

Что касается драматических произведений Богдановича, то они в **очень различной** степени примыкают к музыкальному театру. «Сельский праздник, театральное пастушьё представление в одном действии» только заключается **хором певцов**. Драма «Славяне» (1787), написанная «по повелению» Екатерины II, оканчивается хором и аллегорическим балетом с участием Времени, Гениев и тому подобных персонажей, характерных для панегирических спектаклей. В этом смысле торжественный придворный спектакль 1790 года «Начальное управление Олега» (текст Екатерины II, музыка Сарти, Каноббио и Пашкевича), продолжая ту же тематическую линию, наследует «Славянам», но гораздо более широко «омузыкален», хотя еще не превращается в оперный.

Наиболее близка к опере у Богдановича «Радость Душеньки, лирическая комедия, последуемая балетом, в одном действии, представленная в первый раз... на придворном театре октября 12 дня 1786 года». В сущности, эта пьеса в такой же мере была оперой, как «Любовное волшебство» И. М. Долгорукого. Но, названная «лирической комедией», пьеса Богдановича по стилю и жанру действительно несколько далека от господствующего типа русской **бытовой** оперы-комедии: помимо Амура и Душеньки в ней участвуют Мом, Бахус, Силен, Мидас, Зефир, хор Зефиров, хор Нимф. Диалоги чередуются с песнями, ариями, дуэтами и другими ансамблями, хорами. Любопытно, что Душенька появляется со всей арией только к самому концу пьесы. Среди реплик действующих лиц отметим слова Силена: «Старинную песню затынем» (следует песня), позволяющие думать об определенном подборе «голосов».

Таким образом, драматические произведения различных жанров — трагедия Княжнина, драма (серьезная комедия) Хераскова, пастораль, панегирическая драма или лирическая комедия Богдановича — в той или иной мере тяготеют в 80-х годах к музыкальному театру. Но «лирическая комедия» Богдановича, как и «лирическая трагедия» Сумарокова (так можно было бы назвать его оперы), не прививается в России как оперный жанр: эти классицистские формы вытесняются бытовой оперой-комедией с ее характерной тематикой, идеями и жанровыми признаками. Любопытно, между прочим, что один из этих признаков — наличие простого речевого диалога без музыки — защищается одновременно и в полемических статьях крыловского журнала (см. раздел «Русские журналы и музыка»), и даже внутри одной из комических опер Княжнина. Приведем начальный дуэт из этой оперы («Мужья женихи своих жен»):

Пролаз

Кладу мое весло на борт,
Грести я с вами не желаю,
Отдайте вы мне мой паспорт,
Я вас на веки оставляю.

Медор

Ты прежде был доволен мной.
Пролаз, что сделалось с тобой?

Пролаз

Всего нельзя сказать в музыке:
Мешает мне то дур, то моль,
И ут, и ре, и ми, фа, соль...
Типун как будто на языке!

98

Вместе

Чтобы себя нам изъяснить
Болтать не станем по музыке;
А будем прозой говорить». [1]

«Переимчивый Княжнин», который, по мнению современников, «равным совершенством владел кинжалом Мельпомены и смеющеюся маскою Талии», оказался наиболее разносторонним и в своих приближениях к музыкальному театру: автор популярных комических опер «Сбитеньщик», «Скупой», «Несчастье от кареты», он широко ввел музыку в трагедию «Титово Милосердие» и «Владисан», а также создал **мелодраму** «Орфей» (текст опубликован без имени автора в «Академических известиях» в 1781 г., написана и поставлена раньше; вошла в историю с музыкой Фомина, созданной в 1792 г.).

Жанр мелодрамы (т. е. пьесы, в которой декламация все время сочеталась с выразительной **инструментальной** музыкой, раскрывающей переживание и одновременно живописующей) сложился в Европе не ранее шестидесятых годов, когда Жан Жак Руссо — основоположник этого жанра — создал своего «Пигмалиона» (1762), поставленного в 1770 году в Лионе с музыкой Куанье. В России мелодрама, как весьма своеобразный вид серьезного музыкального театра, возникла, повидимому, очень рано и, как нам представляется, в большой мере имела здесь оригинальные истоки. К числу ранних русских мелодрам следует отнести, кроме «Орфея» Княжнина, также «Пигмалиона» В. Майкова, хотя «Пигмалион» не является чистой мелодрамой [2]. Сам жанр мелодрамы появился у русских поэтов как раз тогда, когда только возникала русская оперная школа. «Орфей» Княжнина относится к ранним годам его творчества (есть указания на 1763 г., пока не подтвержденные документацией; но, во всяком случае, «Орфей» возник не позже семидесятых годов); «Пигмалион» Майкова не может быть датирован позднее 1778 года — года смерти поэта. Повидимому, обе мелодрамы в русской обстановке обозначали особое стремление к **серьезному музыкальному театру**, вместе с поисками **нового** жанра для него. В то время, как оперы-трагедии Сумарокова не смогли получить продолжения, будучи связаны с нерусским музыкальным (прежде всего вокальным) стилем, 2 русская опера нарождалась как бытовая опера-комедия, — возникает ряд особых творческих попыток удержать идею серьезного музыкального театра, укрепить завоевания Сумарокова, но уже не в его жанре, а в поисках иных жанров (мелодрама) или в обновлении прежних (трагедия, лирическая комедия). Мелодрама у Княжнина и Майкова удерживает и

[1] См. сочинения Княжнина, изд. А. Смирдина, СПб 1848, т. II, стр. 259—260

[2] У В. Майкова сказано: «Пигмалион или сила любви». Драма с музыкою в одном действии». Сюжет в основном! совпадает с известным сюжетом Руссо, заимствованным из Овидиевых «Метаморфоз». Среди действующих лиц — Пигмалион, Венера, Купидон, Истукан (т. е. статуя), наперсник Гемон, вельможи и народ. Начало пьесы выдержано в чистом стиле мелодрамы: «Театр представляет сад Пигмалионов, в котором видны начатые и недоделанные истуканы, из коих один он доделывает, ударяя орудием по размеру музыки, а между сими истуканами один стоит особе под прозрачным покрывалом. По окончании музыки Пигмалион, встав, рассматривает доделываемый им истукан и говорит...» (следует большой монолог с частыми ремарками). В дальнейшем же наряду с декламацией встречаются вокальные номера: хор, соло Венеры, дуэт Венеры и

Истукана, дуэт Венеры и Пигмалиона, соло Истукана, трио Венеры, Истукана и Пигмалиона, трио Пигмалиона, Истукана и Вельможи с куплетами хора. Таким образом мелодрама переходит или в оперу, или во всяком случае в такую «лирическую комедию», как «Радость душеньки» Богдановича.

99

развивает идею серьезного античного сюжета (у Княжнина — даже трагедийного), но освобождается от старых оперных условностей, тем самым подрывая почву у оперы-*seria*. У Княжнина эта идея доведена до конца: взят тон высокой трагедии, а музыка предположена только инструментальная; Майков остановился на полпути: «Пигмалион» написан в несколько идиллическом тоне и если не включает оперные речитативы, то включает соло, ансамбли и хоры. Разумеется, и в том, и в другом случае поэт глубоко проникает в «синтетический» замысел пьесы, ибо стихи уже мыслятся не как текст вокального произведения, но как своего рода «программа» для музыки инструментальной. Это — один из своеобразных путей русского музыкального театра, отходящий от школы Сумарокова и не случайно представленный его последователями, поэтами-классицистами Княжнинным и Майковым.

Другой путь тоже ответвляется от школы Сумарокова, от его опер и балетов, и представлен теми же Княжнинным, Херасковым и Богдановичем. Это — путь «омызыкаления» трагедии («Титово милосердие»), «драммы» (т. е. серьезной комедии — «Милана») и условной, т. е. не бытовой, комедии («Радость душеньки»), но тоже без прямого превращения их в оперу.

Очень любопытно, что в большинстве из этих драматических жанров, по-разному тяготеющих к музыкальному театру, продолжает жить одно из величайших новшеств Сумарокова — его вольный, разностопный, «речитативный» (и басенный!) стих, но теперь уже не как, собственно, штатив, а как **диалог без музыки** [1]. Вот куда — к «Титову милосердию» и «Орфею» Княжнина, к «Душеньке» Богдановича — ведет, оказывается, поэтическая речь «Цефала» и «Альцесты»!

Названные здесь драматические произведения, **тяготеющие** к музыке, весьма различны как по своим жанровым признакам (трагедия, драма, лирическая комедия, мелодрама), так и по роли в них музыкального начала. При этом мы хотели бы выделить и подчеркнуть здесь два лих обстоятельства:

Во-первых, русские поэты-драматурги классического направления после Сумарокова весьма глубоко понимают музыку даже **вне** оперного жанра и в своей тяге к ней создают, в сущности, различные «полужанры» (как говорят французы). При этом, чем серьезнее тема и сюжет пьесы, тем дальше ее замысел от **вокальных** условностей оперы (ни «Титово милосердие», ни «Владисан», ни «Орфей» не предполагают арий и вообще сольного пения). Чем ближе пьеса к легкой комедии, тем охотнее вставляются сольные номера — может быть, потому, что в этом жанре они могут быть песнями, а не ариями.

Во-вторых, хотя для самой русской оперы XVIII века, основное направление которой **антиклассицистично** и представлено бытовой комедией, все названные жанры, казалось бы, не имеют значения, однако, входят в предисторию русской оперы XIX века, с ее жанровым богатством и широтой. Путь к «Ивану Сусанину» Глинки пролегает, кроме всего прочего, также через русскую трагедию с хорами [2]. Пусть к «феерическим» оперным спектаклям раннего XIX века — через «синтетические» спектакли XVIII века.

[1] Историки литературы отмечают в трагедии Княжнина «Титово милосердие» своеобразное оперное начало: «...написана она «вольным стихом», т. е. размером басни или «Душеньки» Богдановича, да еще сопровождается «хорами и балетами», представляя собой не столько трагедию, сколько род оперы (она и является переводом оперы *Метастиазо*)». Проф. **Д. Д. Благой**, цитированная работа, стр. 384.

[2] Эта мысль специально развита в работе Н. В. Туманиной «Отечественная историко-трагическая опера Глинки «Иван Сусанин» (сборник «М. И. Глинка» под ред. Т. Ливановой. М. Музгиз. 1950).

Нет никакого сомнения в том, что для русской **музыкальной школы XVIII** столетия основное значение получил жанр бытовой (а затем сказочно-бытовой) комической оперы (Аблесимов, Матинский, Княжнин), выдвинувшийся с 1779 года. Но было и другое — крупнейший из русских оперных композиторов Е. И. Фомин уже «не укладывается» в рамки этого жанра и одно из лучших своих произведений для театра — «Орфей и Эвридика» — пишет на текст мелодрамы Княжнина; Пашкевич охотно обращается к сказочной опере. Полной «чистоты» и исключительности здесь нет в выборе жанрового наклона, как нет полного единства и среди поэтов: Княжнина или Хераскова даже в комической опере не назовешь антиклассицистами; Майков трактует свой «Деревенский праздник» не как реалистическую бытовую комедию, не как сатиру, но как **пасторально-крепостническую (!)** идиллию, если можно так выразиться.

Таким образом к восьмидесятым годам, которые выдвинули молодого Крылова как оперного драматурга и сатирика, в России зародилось новое оперное направление (комическая опера с преобладанием бытовых тем и песенного начала) и вместе с тем, пути, идущие от опер и балетов Сумарокова, привели к нескольким жанровым разновидностям драматического театра с музыкой.

Если новое оперное направление действительно порывало с условностями старого, чужого, дворцового оперного театра, если оно в общем смысле было обращено против классицизма, с его «высокими жанрами», то разнообразные драматико-музыкальные жанры развивали и обновляли творческие идеи классицистского направления. При этом вполне резкого водораздела между всей группой оперных произведений и смешанных жанров все же не было. В опере не исключены признаки связи с поэтикой классицизма (и не могут быть исключены в текстах **Княжнина!**). Представители оперной школы после «Мельника-колдуна» обращаются к такому классическому тексту, как мелодрама «Орфей». Тем не менее, **принципиальное** отделение различных направлений все же существует, ибо «Мельник-колдун» и «Санктпетербургский гостинный двор» представляют совсем не те идейно-художественные тенденции, что «Титово милосердие» или «Радость Душеньки». Однако к концу восьмидесятых годов внутри русской оперной школы возникает если не особое течение, то, во всяком случае, тенденция, не совпадающая с направлением бытовой комедии, как оно определилось в 1779 году. Эта тенденция представлена сказочными операми («Февей» Пашкевича и «Новгородский богатырь Боеславович» Фомина в 1786; «Храбрый и смелый витязь Архидеич» Ванжуры в 1787 г., «Горе богатырь Косометович» Мартин-и-Солера в 1789 г.) и непосредственно стимулирована Екатериной II. Именно сказочная опера, обычно связанная с придворными постановками, давала простор итальянским вокальным традициям (арии виртуозного письма), предоставляла поле действия иностранным композиторам и, пожалуй, не отличалась особой чистотой жанровых признаков.

В такой обстановке началась театральная деятельность молодого Крылова, который не только примкнул к определенному направлению музыкального театра, но, во-первых, кристаллизовал и формулировал его принципы, а во-вторых, защищал и утверждал их в борьбе с другими направлениями и тенденциями.

6. И. А. КРЫЛОВ

В истории русской оперной культуры, русской оперной мысли XVIII века нет более славного имени, чем имя великого Крылова (1769—1844), крепко связанного с наиболее прогрессивными течениями в этой области,

101

определяющего и поддерживающего их. Вместе с тем сумма вопросов, которые встают в зависимости от всей деятельности Крылова, так обширна, что выводит нас за рамки данного раздела. Молодой Крылов как эстетик русской оперы высказывался не только от себя и за себя; он как бы собирал силы вокруг своего журнала, предоставляя страницы «Зрителя» интереснейшей полемике по вопросам оперного театра и русской музыки. Поэтому, обращаясь к теме «Русские журналы и музыка», мы особо выделяем в ней раздел, посвященный журналам «Крылова с товарищи».

Здесь же, в данном разделе, мы стремимся лишь поставить в связь эту журнальную деятельность со всем тем, что было сделано самим Крыловым для русской музыкальной культуры.

Как известно, выступления Крылова по вопросам оперной эстетики и работа над операми приходятся на ранние, «до басенные» годы его деятельности. Как раз тогда, когда была поставлена **последняя** опера Крылова «Илья богатырь», т. е. в 1806 году, **начали** систематически появляться в печати его басни.

Великий баснописец Крылов до известной степени заслонил Крылова-журналиста и драматурга, хотя это относится скорее к широкой читательской массе, чем к самой истории литературы. В наше время нет как будто бы ни одной серьезной литературоведческой работы, которая не отдавала бы должное «Крылову XVIII века» и не признавала бы, что басни Крылова своеобразно претворили в себе его первоначальный творческий опыт сатирика и драматурга». Мы, со своей стороны, хотели бы добавить, что этот творческий опыт сатирика и драматурга был также опытом **оперного** сатирика и **оперного** драматурга. В высокой степени знаменательно также, что значение Крылова для истории русской оперой культуры теснейшим образом связано с его прогрессивной общественной позицией просветителя-борца за национальную демократическую культуру вообще, с его позицией обличителя, выступающего против низкопоклонства перед иностранщиной и других пороков господствующих классов того времени.

Первое драматическое произведение Крылова, первый его литературный опыт вообще — комическая опера «Кофейница», написана им в 1783—1784 годах, т. е. в 14—15 лет. Разве это не знаменательный факт? Юноша, только что приехавший в Петербург из провинции, уже познавший трудности жизни в осиротевшей, обедневшей семье, бывший подканцелярист калязинского суда,— в 14 лет пробует свои силы **в оперном жанре**, примыкая к едва народившемуся направлению русской бытовой, уже сатирической, оперы-комедии. Начинающий писатель выбирает самый **доступный**, «в угодность русскому партеру и райку», самый демократичный (особенно по тем условиям) род литературы, род театра. Нет сомнений, что именно эти качества в первую очередь привлекли Крылова: всегда, всю жизнь обращавшегося к ярким, доступным родам поэзии, к жизненным образам, к живой, лишенной условностей, сочной поэтической речи.

Нередко предполагают, что комическую оперу Крылову было просто **легче всего** написать, как будто бы это пустячок, не требующий особых усилий. Так может показаться только издали. Тогда же, в начале восьмидесятых годов, легче было копировать **традиционный** стиль высокой поэзии и создавать, например, оды, нежели **бороться с традициями** в поисках нового стиля и утверждать принципы едва народившегося жанра. Для од был уже готов поэтический трафарет; бытовой язык «Кофейницы» нужно было вводить в литературу заново, в связи с жизненным опытом.

102

Однако вместе с общими художественными особенностями Крылова, рано проявившимися в его «Кофейнице», здесь, в обращении к музыкальному театру (а не просто к социальной комедии), несомненно, сыграло свою роль и особое отношение поэта к музыке. Никто из русских поэтов XVIII века не был так непосредственно близок к музыке, как Крылов. Уж как он скуп на высказывания, как «слепа» во многом его биография — и все-таки ясно, что Крылов был настоящим музыкантом, человеком подлинной музыкальной одаренности. Музыка всегда оставалась его глубокой внутренней потребностью, он умел ее оценить, он в жизни искал ее повсюду, где мог найти. Напомним в этой связи то, что рассеяно по различным источникам.

Музыкальное развитие, музыкальные вкусы, навыки Крылова принадлежат совсем другому культурному периоду в сравнении с музыкальным достоянием первых русских поэтов XVIII века. Подобно многим поэтам этого столетия, Крылов делал стихотворные переложения псалмов. Но он уже ни в чем не зависел в своем развитии от музыкально-поэтической традиции кантов, от культуры церковного пения, в которой воспитывался юный Тредиаковский. Музыкальное развитие Крылова, по-видимому, с детских лет, в родительском доме было связано со скрипкой, а в дальнейшем — даже с концертной литературой для скрипки и с квартетной музыкой. Это нисколько не исключает, разумеется, его чуткости к песне, к пению хора, к любой музыке в русском быту.

Судя по тому, что и сам И. А. Крылов и его брат Лев Андреевич играли на скрипке, можно думать, что в их семье, как во многих русских семьях того времени (семидесятые-восьмидесятые годы), скрипка была основой первоначального музыкального обучения. Из поздних писем Л. А. Крылова — скромного «маленького человека» в Серпухове — к брату, известному литератору, а затем прославленному баснописцу, хорошо видно, что скрипка и книги — единственное утешение, которое осталось в одинокой, бледной, тяжелой жизни этого представителя семьи Крыловых. Об этом Лев Андреевич упоминает не раз. Так, в 1801—1802 годах (письмо без даты) он пишет старшему брату: «...Я думаю, если бы ты ко мне пожаловал, чего я нетерпеливо ожидаю, то хотя бы книг 30 или 40 привез, да одолжил бы до бесконечности, если бы привез скрипку, она бы много скуку отгоняла» В других письмах говорится о чьей-то скрипке, которая, наконец, попала в руки Л. А. Крылова и помогла ему отвести душу.

Один из первых биографов И. А. Крылова — Плетнев, еще успевший фиксировать сведения устной традиции, мемуарного порядка, записал, что в «искусстве играть на скрипке» великий баснописец «довел себя до такого совершенства, что с лучшими виртуозами того времени разыгрывал самые трудные квартеты» [2].

Эти скудные указания дополняются более определенными сведениями, исходящими из других источников. Внучатая племянница А. П. Сумарокова Марья Павловна Сумарокова лично сообщила академику Я. К. Гроту некоторые факты из жизни Крылова в 1797—1801 годы (самый неясный период). Отец Сумароковой служил в Преображенском полку под начальством князя С. Ф. Голицына и женился на его родственнице М. В. Голицыной. Поэтому М. П. Сумарокова в юности жила в имении князя Голицына, где одно время обосновался и Крылов, бывший

[1] См. **В. Ф. Кеневич**. Материалы для биографии Крылова. Сборник статей, читанных в отделении русского языка и словесности Академии Наук, т. VI. СПб. 1869, стр. 327.

[2] **П. А. Плетнев**. Жизнь И. А. Крылова, см. Басни И. А. Крылова в девяти книгах. СПб. 1856, кн. I, стр. X.

тогда секретарем Голицына и пользовавшийся его покровительством. Знакомство Крылова с Голицыными началось еще в 1797 году. Вскоре после этого князь Голицын «впал в немилость» у Павла и принужден был удалиться в свое имение Казацкое (под Киевом). С ним уехал и Крылов, стремившийся тогда (после гонений на его журналы) отвлечь от себя тягостное для него внимание правительства и цензуры. Ехали Голицыны

всем большим домом, с чадами и домочадцами, со слугами, со своим роговым оркестром в сорок человек (!), ехали на долгих, с длительными остановками под Саратовом, в Туле, в Воронеже — везде, повидимому, устраивая концерты и слушая музыку. В Казацком жили с осени 1797 по весну 1801 года. И вот здесь-то, повидимому, младшие современники Крылова хорошо узнали и запомнили его как музыканта.

Грот передает рассказ М. П. Сумароковой об этом времени: «Так как в деревне не было учителя музыки, то Иван Андреевич, владея скрипкой, аккомпанировал свою молодую ученицу, игравшую на фортепиано. Иногда Крылов давал маленькие концерты для домашних; раз он играл таким образом пьесу известного в то время скрипача Жерновика, и М. П. еще помнит смущение, с каким он начал играть» [1]. Жерновик, Ярновик, Джарнович, Джарновичи (как иногда пишется это имя) — известный скрипач, автор скрипичных концертов и сонат — был современником Крылова (1745—1804). Родился он в Сицилии, но был славянином (кroat), концертировал по всей Европе; творчески был близок к Парижской школе; умер в Петербурге. Скрипичные произведения этого виртуоза пользовались большим успехом и популярностью; в России того времени упоминания о них очень часты. Рассчитанные прежде всего на исполнение автора, они требуют весьма значительной техники от артиста. Видимо, И. А. Крылов обладал такой техникой, что и позволило Плетневу вывести свое заключение о «совершенстве» его игры.

До конца жизни музыка была близка Крылову, затрагивала в нем глубокое, скрытое чувство. Л. Н. Трефолев вспоминает со слов Н. К. и А. К. Савельевых, которые были еще детьми в зрелые годы Крылова: «...в отшельнической жизни своей он нашел забаву, обучая детей грамоте прослушивая их уроки музыки. Ему весело было, когда около него играли дети, с которыми дома он обедал и чай пил. Девочка, по имени Наденька, особенно утешала его. Ее понятливость и способность к музыке часто восхвалял он, как что-то необыкновенное» [2].

Наконец, в одном из писем к В. А. Олениной Крылов, между прочим, высказался так: «...Намерение ваше заняться музыкою превосходно. Я всегда утверждал, что у Вас к ней врожденный талант и сожалел, что пропадает без действия. Сколько приятных минут Вы можете доставить и себе и всем тем, которые Вас любят (и в числе которых я не последний). Что касается до Вашего голоса, то я никогда не был против — уверен даже, что Вы можете петь очень приятно, лишь бы не погнались за большими крикливыми ариями — где часто более шуму, нежели чувства — и видна одна претензия на превосходство, которая всегда вооружает слушателя на певца, есть ли это не первейший талант» [3].

Здесь Крылов не только выражает определенный вкус, но дает свое суждение как веское и авторитетное («Я никогда не был против...»; «Я всегда утверждал...»), чуть ли не как мнение музыканта — о дилетантке.

[1] **Я. Грот.** «Дополнительное биографическое известие о Крылове», см. Труды Грота, т. II, стр. 240.

2 **Л. Н. Трефолев.** Рассказы об Ярославской старине. IX. Крылов и Пушкин по рассказам ярославцев. Русский архив, 1877, ч. III.

[3] См. Сборник Отделения русского языка и словесности Академии Наук, VI, стр. 276.

Сотни раз встречаясь с такими баснями, как «Музыканты», «Квартет» у Крылова, мы как-то не привыкли давать себе отчет в том, что они писались тем, кто прислушивался ко всяким музыкантам, кто сам играл в квартете, т. е. для кого эти внешние, видимые образы басни, в которые облечена ее аллегория, были привычными, близкими. Басня «Квартет», как известно, была опубликована в 1811 году. Тогда образ квартета еще не вошел в литературу как частый, как привычный. Такие, всем с детства знакомые строки, как —

Достали нот, баса, альты, две скрипки

или

Ты с басом, Мишенька, садись против альты,
Я, прима, сяду против вторы —

не могли быть написаны любым поэтом; все дело в том, что писавший их в музыке «чувствовал себя как дома».

Правда, в поэзии Крылова «музыкальные мотивы» встречаются отнюдь не часто. Иногда связи с музыкой проявляются в его стихотворениях по-иному. С этой точки зрения, интересен «Выбор из песни песней Соломона» (литературоведами предположительно относится к раннему периоду творчества). Крылов мыслит свое стихотворение «на музыке», следуя оперным традициям Сумарокова или музыкально-драматическим традициям его школы. Отметим характернейшие переходы от песенного стиха (арии и хоры) к басенному (речитатив), что видно хотя бы из следующего отрывка:

(ария)

Подружки, не шумите!
Подружки, не смутите
Его вы сладкий сон!
Там, скрывшись от зною
Под тенью дров густою,
Спит крепко, сладко он
Подружки, не шумите!
Подружки не смутите
Его вы сладкий сон!

(речитатив)

О милое для сердца восхищенье!
Любезный мой
Со мной!
Но что за сладкое я слышу пенье?
Ах, это пеночка поет свою любовь —
В движенье томное она приводит кровь.
О пеночка, мой друг, как ты я так же вяну;
Как ты я так же и люблю —
Пой, милый друг, тебе я пособлю
И милого будить тихонько стану.

Следует последняя «ария» — «Пробудись, мой друг любезный». Вероятно, «Выбор из песни песней» был единственным произведением, в котором Крылов примыкал к оперной или театральной традиции русского классицизма (Сумароков — Княжнин — Богданович). Во всех остальных случаях он последовательно становился на позиции антиклассицистского музыкального театра. Для нас этот исключительный пример интересен лишь с одной стороны: в операх Крылова — соответственно

105

жанру — речитативов вообще не было (их заменял речевой диалог); если же Крылов **думал** о речитативе (как случилось в этой «кантате»), — он (баснописец!) создавал его, оказывается, как басенный стих, подобно создателю русского речитатива Сумарокову.

Напомним еще один случай, когда поэзия Крылова коснулась оперы — на этот раз в контексте сатиры:

..Искусников со всех мы кличем стран.
Упомнишь ли их всех, моя ты Муза?
Хотим ли есть — Дай повара француза,
Британца дай нам школить лошадей;
Женился ли, и бог дает детей?
Им в нянюшки мы ищем англичанку.
Для оперы поставь нам италианку;
Джонсон — обуй, **Дюфо** — всчеши нам лоб;
Умрем, и тут — дай немца сделать гроб. [1]

Здесь та же тема («Для оперы...»), которую специально затрагивали журналы Крылова, задета вскользь и включена в цепь аналогичных явлений, с которыми боролся сатирик.

Несколько раз выступает музыка как бытовой сатирический мотив в комедиях Крылова. В «модном доме» Рифмокрада и Тараторы (комедия «Проказники», повидимому, подразумевающая дом Княжнинных) собирается общество; играют в карты. «Прията сидит за клавирами. Ланцетин, взяв на столе скрипку, настраивает, чтобы ей аккомпанировать» (начало третьего действия). Во втором явлении имеются реплики:

Ланцетин. Когда же... концерт?

Таратора. После, господин Ланцетин!

Ланцетин. А я было совсем приготовился и смычок наканифолил. Пойду же и отнесу все это в свою комнату, да поиграю соло. (Уходит со скрипкою).

В шуто-трагедии «Трумф» (1800) на реплику царевны Подщипы «Я музыку люблю», немецкий принц Трумф отвечает:

О мусык славна наш!
На кларинет тепе играй я путит марш;
Тва тонка флейташка, та тольста тва тимпана,
Симфонья на опет [2] нам стелай с парапана

(действие 1, явление 3; пародия на павловскую пруссаческую военщину).

Маленькая комедия «Пирог» (1799—1801), несомненно, пародирует модные **сентиментальные** увлечения музыкой в годы их крайнего подчеркивания у Карамзина и его последователей. О старой помещице Ужиге сначала говорится: «старушка притворная скромница, которая сошла с ума на романах и на песенках; в людях она ангел, а дома от нее никому покоя нет» (действие 1, явление 2, диалог Даши и Ваньки). Далее появляется сама Ужиги и, между прочим, говорит:

Ужиги. Не правда ли, что у нас будет сентиментальный завтрак, под леском у ручейка.— Ах, если б нежный соловей украсил его своею гармониею!

Ванька. Не прикажете ли, сударыня, сбегать на село к приказчику — может быть, у него есть в клетке; тоб мы повесили на дерево.

[1] «Послание о пользе страстей».

[2] «Симфония на обед», т. е. застольная симфония.

Ужиги. Ах нет, не уходите, не уходите, сударь, оставайтесь с нами! После завтрака мы сядем где-нибудь в тени развесистыя ивы, и я спою в утешение вам любимую мою песенку: «Я птичкой быть желаю»... Даша! Да здесь ли мои песни?

Даша. Нет, сударыня, я не знала...

Ужима. Это ужасно! ты знаешь, что я без них, как без души: какая ты ветренная.

Даша. Вы наградите то голосом, сударыня, чего не упомяните в словах.

Ужима. Это правда, что мой орган с некоторого времени стал чувствительнее и мягче? однако прошу вперед быть памятьливее.

Прелеста. Я страдаю.

Милон. Я в отчаянии.

Ужима И я терзаюсь с вами! выслушайте, теперь очень кстати будет эта песенка: мы все в прекрасном расположении для сентиментальной музыки (начинает петь):

Я птичкой быть желаю,

Везде чтобы лет...»

Тут появляется муж Ужимы Вспышкин и, между прочим, замечает: «Да ведь мы с тобою не роман!»

Именно в сентиментальных романах и повестях конца века музыка выступает почти как обязательное чувствительное времяпрепровождение, как «излияние души» на лоне природы. Даже песня «Я пчелкой быть желаю» была тогда настолько популярна, что И. И. Дмитриев написал на нее пародию «Я моськой быть желаю». Таким образом Крылов метил своей сатирой во вполне определенное направление, почти **цитируя** при этом характерные стихи, модные в то время.

Наконец, комедия «Урок дочкам» (1807), обличая порочное увлечение всем иностранным, не забывает упомянуть и то, что относится в этом смысле к музыке. Одна из дочек Велькарова, «модница» Лукерья, восклицает: «Прекрасно! Божественно, с нашим вкусом, с нашими дарованиями,— зарыть нас живыми в деревне; нет, да на что ж мы так воспитаны? к чему потрачено все время и деньги? Боже мой! когда вообразишь теперь молодую девушку в городе — какая райская жизнь! Поутру, едва успеешь сделать первый туалет, явятся учителя,— танцевальный, рисовальный, гитарный, клавибордный; от них тотчас узнаешь тысячу прелестных вещей...» и т. д. (действие 1, явление 3) [1].

Как видно из приведенных выдержек, Крылов очень скуп, но очень метко и разносторонне вкрапляет в свои комедии сатирические мотивы на тему о музыке в быту. Его манера и его принципы связаны здесь с той линией, которая ранее была представлена сатирическими журналами Новикова, осмеивающими петиметров и их преклонение перед всем иностранным. Крылов идет далее по пути обличения, развивая намеченные Новиковым приемы в новой обстановке; в известной мере к Крылову приближается лишь Н. И. Страхов в своем журнале.

Приведенными примерами почти исчерпывается все то, чем поэзия и проза Крылова, помимо его опер, связана с музыкой. Мы только сопоставили эти немногие примеры с биографическими фактами, чтобы обозначить все те точки, которые позволяют догадываться о музыкальной «линии», проходящей сквозь жизнь Крылова,— даже если бы мы не знали его опер.

[1] **И. А. Крылов.** Сочинения. Том II. Драматургия. Огиз, 1946, все приведенные выдержки — по этому изданию.

107

Все остальное, что связано с музыкой,— и личное творческое участие, и журнальная деятельность, и сатирическая борьба Крылова, затрагивающая музыку,— полностью сосредоточено в области русского музыкального театра, непосредственно служит ему, его прогрессивным идеям и принципам. Рассмотрим сначала общий путь Крылова — оперного драматурга и сатирика,— а затем выделим вопросы его оперной драматургии. Почти весь «оперный путь» Крылова,— за исключением единственного текста «Ильи богатыря»,— укладывается в одно десятилетие: 1783—1793 годы. При этом оперным драматургом Крылов был преимущественно до двадцати лет (до 1789 г.), оперным сатириком — в двадцать лет с небольшим. Исследователи его творчества с полным основанием объединяют характеристику его опер — и других произведений для

театра. «В каких бы жанрах ни писал свои пьесы Крылов,— замечает их советский комментатор (Н. А. Бродский),— комическая опера, комедия, трагедия, волшебная опера, шуто-трагедия,— везде проявлял он свое вольнолюбие, протестующее настроение против разных форм насилия над человеком, против подлости и пошлости, чванства и глупости бар крепостников и их прихлебателей, свою любовь к закрепощенному народу, его языку, фольклору» [1].

Хотя первая из опер Крылова, его «Кофейница», не шла на сцене, упоминания о ней в литературе наиболее часты. Вероятно, здесь действует то, что это первое произведение — вместе с тем **наиболее яркое** из оперных текстов Крылова: «Кофейница» прежде всего удивляла исследователей. При этом любопытно, что оценка первой оперы Крылова со временем делалась все более высокой. П. А. Плетнев в 1846 году отозвался о ней попросту пренебрежительно, написав о молодом Крылове: «Особенно нравились ему вымыслы о волшебниках, которых часто выводили на сцену в старинных операх. Он даже почувствовал охоту сочинить что-нибудь в этом роде. Таким образом, будучи только четырнадцати лет, он написал свою оперу, под названием: **Кофейница**. Хорошо, что ее не напечатали. Это был ребяческий набор незначительных явлений и смешных арий» [2].

Спустя тридцать с лишком лет Л. Н. Майков оценил «Кофейницу» гораздо более снисходительно: «...должно сказать, что «Кофейница» нисколько не хуже большинства современных ей комических опер; по крайней мере она не поражает ни неестественностью вымысла, ни слишком ложным отношением к действительной жизни. Как ни велики ее художественные недостатки, в ней чувствуется та наивность, та свежесть создания, которая всегда отличает ранние, с любовью отделанные произведения пробуждающихся сильных дарований» [3].

Еще позже В. Н. Перетц дал достаточно высокую оценку первой опере Крылова:

«В «Кофейнице» мы имеем дело с живыми лицами, с людьми, прямо выхваченными из современной автору действительности. Плутоватый приказчик, щеголиха барыня, ворожея — все лица, не сочиненные по рецепту царившей тогда у нас теории Буало, а снимки с действительности, снимки, правда грубые, но в существенных чертах точные...»

«Знакомство с народным бытом и языком и отсутствие «ученого» предубеждения против употребления последнему в литературных пьесах отразились в языке первого драматического опыта Крылова. Все лица этой пьесы, как крестьяне, так и городские жители, говорят естественным

[1] **И. А. Крылов.** Сочинения. Том II. Драматургия стр. 748.

[2] **П. А. Плетнев,** цитированная работа, стр. V.

[3] **Л. Майков.** Первые шаги Крылова на литературном поприще. «Русский вестник». 1889, май.

108

народным языком, без примеси литературной напыщенности, с одной стороны, а с другой,— без неудачных потуг изобразить народную речь с помощью коверканья языка, каковой прием был очень обычен у тогдашних драматургов, даже у такого талантливом реалиста, как Матинский» [1].

«Кофейница» Крылова осталась только литературным текстом (опубликован впервые в 1869 г.) и, повидимому, никогда не была положена на музыку. Все, что нам известно об истории ее написания и о первоначальной судьбе, ограничивается немногими указаниями академика М. Е. Лобанова со слов автора: «В 1784 году... Крылов написал оперу Кофейница... Приехавши с своею матерью в Петербург, которая умно рассчитала, что способному и даровитому ее сыну лучше быть в столице, чем в губернском городе, как в отношении к службе, так и в отношении к дальнейшему его образованию, и, услышав о типографшике Брейткопфе, знатоке и любителе музыки, притом добрейшем человеке, явился к нему с первым своим сочинением, с своею Кофейницею, просить положить на музыку куплеты и дать ход этой пьесе».

«Брейткопф предложил ему за либретто 60 рублей ассигнациями. У автора забилося от радости сердце: это был первый плод, первая награда за его юношеский труд, но по страсти своей к чтению, он просил заплатить ему не деньгами, а книгами, и получил Расина, Мольера и Буало, что чрезвычайно его радовало и веселило престарелую его мать».

«Прошло около 30 лет после того, и судьба свела нашего Крылова с Брейткопфом... на службе в Императорской публичной библиотеке. Брейткопф, не сделавший никакого употребления из пьесы, возвратил ее автору, который не без удовольствия взглянул на знакомый ему труд его молодости» [2].

Речь идет здесь о Бернгарде Теодоре Брейткопфе из известной семьи немецких музыкальных издателей. В 1781 году он навсегда переселился в Петербург и стал во главе большой нотопечатни. То, что в приведенной выдержке расценивается как «доброе дело», как поступок «добрейшего человека» — Брейткопфа, — представляется нам очень прискорбным фактом в биографии Крылова: Брейткопф, в сущности, похоронил его первое произведение, вполне достойное лучшей участи. «Кофейница» имела все основания исполняться на сцене, будучи во многом выше современных ей оперных текстов. К сожалению, в 1784 году Крылов еще не мог опереться на известное имя русского композитора: молодой Фомин тогда был еще в Италии, Пашкевича и Матинского знали мало. Напомним, что «Мельник колдун» значился как «опера Аблесимова», так как музыка была лишь подобрана Соколовским по его указаниям «на голоса». Словом, Крылову, начинающему автору, трудно было бы найти поддержку у русских композиторов, которые, как крепостной Матинский, сами еще нуждались в поддержке. Силой обстоятельств Крылов был вынужден обратиться к издателю, человеку состоятельному и располагающему музыкальными связями. Но Брейткопф вместо того, чтобы «дать ход пьесе», попросту «спустил» автору залежавшиеся книги (что может быть легче для издателя!) и успокоился на этом.

Мы даже позволим себе сомневаться в том, что в конечном счете это «чрезвычайно радовало» молодого автора и «веселило престарелую его мать». Создатель «Кофейницы» не получил ни творческого удовлетворения, ни материальной помощи! Впрочем, опыт этого рода продолжал

[1] В. Н. Перетц. И. А. Крылов как драматург. СПб. 1895, стр. 5—6.

[2] Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. Сочинение академика Михаила Лобанова. СПб. 1847.

104

у него накапливаться и дальше. Спустя два года возникла другая комическая опера Крылова — «Бешеная семья» (1786). Автору было семнадцать лет. Он служил в Петербургской казенной палате, затем перешел в Горную экспедицию под начальство Соймонова, который работал также в управлении театрами. Естественно, что Крылов обратился на этот раз к Соймонову, поскольку последний стоял во главе русской труппы в Петербурге. Соймонов принял текст Крылова и поручил скрипачу первого придворного оркестра, «камер-музыканту» Тевес [1], написать музыку. Помимо того, Крылову дали новый заказ: поручили перевести с французского либретто оперы Паизиелло «Инфанта Заморы» (позднейшая французская переработка итальянской оперы Паизиелло «Фраскатантка», 1774). Тевес написал музыку оперы «Бешеная семья», Крылов перевел текст оперы Паизиелло, но первая из них не была поставлена, вторая «упала» в 1789 году на французском театре.

Отто Эрнст Тевес (1759—1800), скрипач и виртуоз на гармонике, по сведениям Н. Ф. Финдейзена, «поступил на службу в театральную дирекцию 1 января 1775 года». Был, видимо, неплохим исполнителем и композитором на случай (как почти все хорошие музыканты XVIII века) — делал переложения, аранжировки, немного сочинял. Опера «Бешеная семья» стала для него не творческим побуждением, а служебным заказом. Таким образом, просьба Крылова была удовлетворена театральной администрацией

вполне формально, так сказать, в «служебно-бюрократическом порядке», и иностранный музыкант должен был как своего рода ремесленный мастер создать музыку к русской пьесе, к произведению русского писателя-сатирика.

До 1789 года Крылов создал еще одну комическую оперу «Американцы», сделав дальнейший шаг в том же направлении. От бытовой сочности русского сюжета, от передачи народного говора («Кофейница») Крылов идет все далее по пути комедии-буффонады, перенося действие даже в «экзотику». Но на этот раз русский драматург вступает в сотрудничество с лучшим из русских оперных композиторов — с Фоминым, который пишет музыку к его тексту. И все-таки опера «Американцы», одобренная самим И. А. Дмитриевским, не попадает на сцену. Мало того, Крылов имеет и другие основания жаловаться на Соймонова, ни в какой мере не оценившего его труды. Здесь причин, повидимому, несколько: интриги Княжнина, который усмотрел в комедии Крылова «Проказники» сатиру на себя, не вполне обычное поведение самого Крылова, настойчивого, самолюбивого, резкого, не умевшего и не хотевшего «гнутья» и льстить, может быть, отчасти — содержание его опер.

И вот тогда-то, не достигнув еще двадцати лет, имея две готовые к постановке оперы и глубоко уязвленный пренебрежением со стороны театральной дирекции, Крылов написал свое известное письмо-памфлет Соймонову, которое затем ходило по рукам и могло только до предела обострить отношения между автором и адресатом. Нередко в этом письме исследователи усматривали главным образом личный выпад оскорбленного драматурга, находя даже, что позиция Крылова была в этой борьбе «еще недостаточно принципиальна» [2]. Однако гневное, саркастическое, глубоко убежденное письмо-памфлет, обращенное юным писателем к вельможе-начальнику, свидетельствует о **беспримерной благородной смелости, о новом самосознании русского литератора.** Крылов принужден был уйти со службы, двери в театр перед

[1] В некоторых работах о Крылове пишется «Деви» т. е. имя Тевеса или неправильно прочтено в рукописи, или записано на слух.

[2] См. вступительную статью к изданию басен Крылова в малой серии Библиотеки поэта. Сов. писатель. 1935, стр. 12.

110

ним закрылись, и лишь спустя 12 лет его опера «Американцы» с музыкой Фомина увидела свет.

Необходимо поставить в связь с этим письмом и оперную деятельность Крылова и позиции его журналов в вопросах русской оперы. Тогда становится особенно ясно, как начиналась, развертывалась и разрасталась его борьба за русский оперный театр, за новое национальное искусство, в котором «музыка и словесность суть две сестры родные». От личных творческих опытов и неудач, от столкновений с безразличием Брейткопфа, с ремесленничеством иностранных музыкантов, с театральной администрацией, Крылов пришел к конфликту со всей тогдашней государственной театральной системой — прежде всего в области **оперы**. В нем постепенно, через осознание собственного опыта до общественной проблемы, складывалось и крепло убеждение в необходимости бороться за русский национальный оперный театр, за новое его идейное содержание, за новое понимание темы и сюжета, за новый язык и новую русскую музыку. Письмо Соймонову было лишь началом этой литературной борьбы, этой полемики, которая широко развернулась в 1792 году в журнале «Зритель». Нельзя рассматривать это язвительное письмо в изоляции от всего остального: оно было крепким звеном в развитии русского национального театра.

В приложениях к данному разделу мы приводим полный текст письма Крылова к Соймонову — документа исключительной важности именно для интересующей нас темы. Письмо это относится либо к концу 1788 года, либо к началу 1789 года, что явствует из текста (указание на 1786 год и затем на то, что «более двух лет прошло»). В изложении Крылова раскрывается вся фактическая история его взаимоотношений с театром, ибо он

перечисляет все, что им было сделано и все, что из этого последовало. Крылов возмущен тем, что его «Бешеная семья» и в особенности «Американцы» не допускаются к постановке, тогда как театр ставит, невзирая на осуждение публики, худшие пьесы. Саркастически нападая на театральную дирекцию, Крылов, в сущности, намечает, нащупывает те «пункты», которые будут развиты им и его товарищами в журнальной полемике. Он осуждает моду на иностранное в оперном театре, осмеивает пустоту итальянской оперы-буфф, утверждая, что «Инфанта Заморы» Паизиелло (видимо, во французской редакции), которую он сам переводил, не могла не «упасть», ибо «даже мелкие знатоки бранят содержание сей оперы». Затем Крылов демонстративно выдвигает значение русских художников: он гордится тем, что музыка «Американцев» написана Фоминым; он считает одобрение Дмитревского «не менее важным, как и академический аттестат». Крылов ждет для себя суда не от «начальства», а от «просвещенной публики»: «Я выбрал театр своим судилищем, публику судьей»,—пишет он с достоинством. Вспомним, сколько раз в льстивых посвящениях поэты, драматурги, композиторы XVIII века писали королям, герцогам, князьям, всякого рода вельможам, что не променяют их внимания, их «просвещенного одобрения» на суд всего мира!

Далее Крылов, касаясь оперы «Американцы», защищает некоторые общие принципы своей драматургии. «Я имел намерение забавлять трогаю сердца»,—пишет он, и повторяет за Сумароковым: «Смешить безрассудно — дар подлая души» Однако он совсем не думал, что его «Американцы» должны производить впечатление «трагического действия»: в связи с этим он подробно разъясняет, как то, что ужасает или

[1] Для знающих людей ты игрищ не пиши.

Смешить без разума дар подлая души — из «Эпистолы о стихотворстве» Сумарокова.

111

трогает в драме, смешит в комедии, ссылаясь на примеры Мольера» Реньяра, Корнеля, Седена. Если же найдутся люди, которые этого не поймут, — не важно: «...лучше стараться угождать прямым знатокам, нежели людям, которые для того только почитают себя знатоками, что ездят каждый день в театр раскланиваться с своими знакомыми».

Дирекция не уплатила Крылову гонорар за перевод «Инфанты», а театральная администрация Казасси лишила его права свободного входа в театр, невзирая на постоянный даровой билет «от дирекции». Это-последнее обстоятельство послужило поводом для самых язвительных уколов по адресу театра, переходящих в подлинную острую сатиру. Очевидно, дирекция недовольна тем, как Крылов держит себя в театре, тем, что он нередко смеется в трагедиях и зевает в комедиях, но, «видя глупое, ваше превосходительство, можно ли не смеяться и не зевнуть...» К тому же Крылов «так счастлив», что публика обычно его «в том поддерживает», и т. д. и т. д.

Закljučая это беспримерное во всей истории русского театра письмо, Крылов пишет, что он «должен дать отчет» публике, почему его творения не приняты в театр и поэтому вынужден «припечатать»-письмо при своих сочинениях.

Непосредственно к этому письму примыкает известное письмо гнома Зора из «Почты духов» (1789), сатирически высмеивающее бессодержательность традиционной комической оперы, когда она лишена серьезных идей и служит лишнему смыслу развлечению. А далее нить уводит к другому журналу Крылова, к его «Зрителю», где при участии Плавильщикова и Клушина, в спорах, в полемике, в сатире утверждаются прогрессивные принципы русского оперного театра и обличается под наименованием фантастического ИОА — реальная Итальянская опера. К этому мы специально вернемся в дальнейшем изложении (см. «Русские журналы и музыка»).

Теперь обратимся к самым оперным текстам Крылова. Всего И. А. Крылов обращался к опере шесть раз — всегда к комическому жанру:

1. «Кофейница», 1783—1784 (музыки не было, текст сохранился в рукописи до 1869 г.).
2. «Бешеная семья», 1786 (музыка Тевеса, текст вошел в ч. XXXIX «Российского театра», 1793).
3. «Американцы», 1788 (музыка Фомина, опера исполнена в переработке Клушина 8 февраля 1800 г. в Петербурге, издана тогда же).
4. «Илья богатырь», 1806 (музыка Кавоса, опера исполнена 31 декабря 1806 г. в Петербурге, текст опубликован отдельно в 1807 г.).
5. «Инфанта Заморы». 1786 (перевод оперы Паизиелло с французской редакции, текст не сохранился).
6. («Сонный порошок, или Похищенная крестьянка», 1798 (перевод оперы Франческо Бианки с французской редакции, может быть, выполненный ранее).

Почти вся работа Крылова над оперой сосредоточена в раннем периоде между 1783 и 1788 годами («Илья богатырь» и по времени, и по поставленным задачам стоит несколько особняком).

В отличие от своих современников-поэтов — Карамзина, с его «пасторально-идиллическими», «аркадскими» мотивами музыкального театра, Державина, с его совмещением героических, исторических, буффонных сюжетов и фантастики,— Крылов в раннем периоде обращается только к опере-комедии. Он утверждает в этом смысле единое направление, но в его **жанровых разновидностях**. Все его ранние оперы так или иначе сатиричны. В «Кофейнице» это — острая социальная сатира, совмещающая ряд **типичных** мотивов: помещица Новомодова обличается как суеверная крепостница, как стяжательница и как «петиметрка»

112

(ср. помещик Фирюлин в «Несчастье от кареты»); приказчик — как плут, как угнетатель (ср. приказчик там же), Кофейница — как обманщица-гадалка (относительная параллель к «Мельнику-колдуну»). «Бешеная семья» внешне более похожа на буффонаду, чем на сатиру, со своими сверхбуффонными ситуациями, «бешеным» темпом действия и «параллельными» драматургическими линиями: непрестанные комические столкновения «бешеной семьи» Сумбура, т. е. его бабки Горбуры, матери Ужимы, дочери Кати и сестры Прияты, влюбленных в Простая а, который любит Прияту. К этому присоединяется и традиционная интрига слуг — Проньра и Изведы. Но в оболочке «неистойвой» буффонады Крылов также скрывает сатиру, что очень обычно для его манеры. Погоня за Простаком раскрывает легкомыслие, мотовство, модничанье, жеманство, невежество всех женщин из «бешеной семьи», кроме скромницы Прияты. Словом, здесь обличается многое из того, на что направлена сатира двух последних, известнейших комедий Крылова: «Модная лавка» и «Урок дочкам». Вообще следует отметить, что Крылов не отделяет в этом смысле своих ранних комических опер от комедий. Любопытно, что Новомодова из оперы «Кофейница» затем выводится в комедии «Проказники».

Начиная с оперы «Американцы», мы уже чувствуем, что комическая опера вступает на путь, несколько отличный от комедии. Отличие «Американцев» от предыдущих опер Крылова сказывается и в понимании музыкального замысла, как «более оперного»: раньше Крылов нигде не помечал арий (очевидно, подразумевая песни «на голос»), а в «Американцах» везде проставлено «ария», «дуэт», «квартет», «квинтет», «хор», «финал». Но об этом у нас будет речь ниже. Теперь же мы заметим, что по своей тематике, по выбору сюжета, опера «Американцы», в которой действуют испанские завоеватели и американские индейцы, отличается от комедий Крылова, которые всегда рисуют русские нравы, русский быт. Необычность обстановки, обилие приключений и столкновений, бурное проявление темпераментов, несколько руссоистский оттенок в оценке «американцев», совмещение драматических положений и буффонады (приключения труса Фолета) выделяют эту оперу из числа бытовых произведений. Сам

Крылов считал ее даже «героической» комедией и ссылаясь на образцы Мольера, Мерсье и Бомарше.

Те оперы Паизиелло и Бианки, которые Крылов переводил, по своему происхождению относятся к итальянскому жанру буфф, причем Крылов, видимо, имел дело не только с французской редакцией, но даже с известной французской переработкой их текста.

Наконец, «Илья богатырь» резко отличается от всех ранних опер Крылова, принадлежа уже другой эпохе в развитии русского оперного театра. Национально-легендарные истоки сюжета, трактованного свободно, изобилующего в то же время волшебными приключениями (тип «волшебного спектакля» начала XIX века), резко отделяют «Илью богатыря», **именно как оперу**, от бытовых комедий Крылова. И тем не менее, есть нечто общее между этой фантастической оперой и сатирическими комедиями Крылова: это общее заключается, так сказать, в своеобразном национальном, патриотическом задании пьесы. Если «Модная лавка» и «Урок дочкам» обличали антипатриотические моды в быту, то «Илья богатырь» успешно противопоставлял модной «волшебной» опере типа «Русалки» Кауэра **русский патриотический сюжет**.

В истории русской оперы Крылов протягивает нить от произведений типа Попова-Аблесимова (бытовая комедия на основе песни) к «волшебной-романтической» опере, предваряющей творчество Верстовского.

113

Если сатирические мотивы звучат в комических операх у Крылова сильнее, а язык его оперы стоит ближе к «неприглаженной» бытовой речи, то он этим возвышается над другими авторами, но не отрицает направления в целом, придавая ему лишь большую определенность и остроту. Понимание музыкального начала в опере здесь основывается прежде всего на введении **песни**, а может быть, — лишь отчасти, — других, не крупных оперных форм (буффонной арии или ансамбля). Вместе с тем, в «Кофейнице» предполагается очень много музыки, — разговорные диалоги (чрезвычайно естественные и живые) чаще и свободнее чередуются со стихотворными эпизодами- (т. е. текстом для пения), нежели в других ранних русских операх. По тексту видно, что в опере предположено много ансамблей, несравненно более, чем в «Мельнике-колдуне». Но самое главное отличие в композиции «Кофейницы», заметное и в сравнении с «Бешеной семьей», заключается именно в **безыскусственности** ее: позднее Крылов более резко отграничивает большие разговорные «куски» от стихов для пения, в «Кофейнице» же эти два плана непринужденно смешивались.

Действующих лиц в «Кофейнице» немного: помещица Новомодова, ее приказчик, плутня-кофейница, гадающая на кофейной гуще, влюбленные молодые крестьяне Петр и Анюта [1] и эпизодически появляющиеся родители Анюты — Финоген и Афросинья. Примечательно, что стихотворные тексты позволяют думать именно о песнях в партиях Петра, Анюты, Кофейницы и отчасти приказчика, и об ариозном пении — у Новомодовой.

В «Кофейнице» три действия. Они очень неодинаковы по возможностям их музыкального раскрытия. Так в первом действии возможны четыре дуэта и нет данных для больших ансамблей; во втором действии — только одни ансамбли, в третьем — соло, ансамбли и заключительный водевиль с куплетами.

*

Рассмотрим вкратце, какова предположенная Крыловым роль музыки в его первой опере. Первый акт открывается пением приказчика (вероятно, песня — «Чорт возьми всех девок в свете»). Краткий диалог приказчика и Петра прерывается песенным их дуэтом: «Дело все без остановки своим идет чередом» (Петр приглашает приказчика на свою свадьбу с Анютой); далее в диалог снова вкраплены стихи (и значит пение) — куплет Петра «Не одни лишь только сказки». Приказчик уходит. Петр остается один и поет песню «Во всем нашем околке нет прекраснее Анют». Появляется Анюта. Шутливый

любовный диалог Анюты и Петра прерывается их песенным дуэтом, в котором интересен следующий куплет Анюты:

Да вить я не горожанка,
Чтоб стыда то мне не знать.
А и там ина дворянка
Стыд умеет разбирать.

Приказчик возвращается и отсылает Петра, который перед уходом поет еще один куплет «Мне любовь лишь утешенье». Приказчик пытается соблазнить Анюту выйти за него замуж: идет диалог—затем куплет («Лучше ль быть тебе крестьянкой»), снова диалог—опять соло («Я в деревне здесь живу как властелин») — и дуэт «Я с крестьян оброк собираю»). До сих пор стихотворный текст, созданный для пения (и весьма важный — **характеризующий!**), весь был выдержан в одном песенном размере (четырёхстопный хорей), кроме соло приказчика «Я в деревне здесь живу властелин», которое тем самым выделено из музыкальных номеров. Последнее явление первого действия заключает в себе диалог—дуэт Новомодовой и приказчика,

[1] После «Анюты» Попова Анютой называлась молодая крестьянка в «Мельнике-колдуне» и в «Несчастье от кареты». С этим именем) был уже связан простой лирический женский образ.

114

причем разговорная речь все время чередуется с пением: соло Новомодовой «О проклятые лакеи», «У меня украли ложки» и особые «припевы» ее —

Палки скажут мне
У кого оне:
Я сказала,
Не солгала,
Что их всех переберу
И, как белок, обдеру.

Заканчивается действие дуэтом Новомодовой и приказчика. Отдельные строфы этого дуэта:

Ей узнать,
Нам сказать
Это ничего не стоит,
Коли в плате не поспорить —

ритмически напоминают строфы Мельника у Аблесимова:

Угадать, Не устать
Да как дело плоховато
Так и платят таровато (действие 1, явление 2).

Возможно, что текст из оперы Аблесимова вместе с «голосом» запомнился Крылову, а может быть даже молодой драматург попросту писал свой текст «на тот же голос», как это часто бывало.

Второй акт «Кофейницы» начинается дуэтом самой кофейницы и приказчика «Нет, без шуток ты мне нада», дуэтом, который прерывается несколько раз их диалогом (плутовской заговор против Петра и Анюты). Примерно так же построена следующая сцена Новомодовой и кофейницы—остро сатирическая, центральная в пьесе сцена

«гаданья» — «Коли ты мне угадаешь» и т. д. Когда появляется приказчик, аналогичная сцена идет как трио с диалогом. Приходит Петр, его несправедливо изобличают в воровстве: квартет с диалогом. В этой, самой драматической сцене наиболее разнообразны стихотворные тексты, и обычный четырехстопный хорей чередуется с разностопными строфами типа приведенной выше по аналогии с «Мельником».

Третье действие начинается песней кофейницы:

Нет на свите правды боле:
Все обманами живут,
И по воле, иль неволе
Лишь того и стерегут.

Это весьма типичное положение для ранней русской оперы. До Крылова Аблесимов вложил в уста Мельнику:

Кто умеет жить обманом.
Все зовут того цыганом...

После Крылова Княжнин заставил петь Сбитеньщика —

Кажется не ложно,
Все на свете можно
Покупать,
Продавать...

В третьем действии намечен целый ряд ансамблей. Появляются родители Анюты, предлагающие Новомодовой плату за украденные ложки (очевидно, квартет). Два раза поют приказчик и Новомодова вместе (готовы отдать Петра в солдаты, и к тому же нажиться на украденных ложках). Помимо ансамблей, есть два соло Новомодовой («Врите себе там, что угодно вам» и «Крушиться я не стану»). В конце концов, когда кофейницу и приказчика случайно накрывают с украденными ложками, все объясняется и в рекруты идет вместо Петра приказчик (а кофейница — в тюрьму), Анюта же с Петром готовятся к свадьбе. Опера заключается куплетами с припевом (типа водевиля); действующие лица запевают по очереди, а припев подхватывался всеми (кроме Новомодовой):

Ну теперь повеселимся,
Нам не для чего тужить;
Друг на дружку наглядимся,
Будем вместе вечно жить.

114

Сравнивая первую оперу Крылова с немногими русскими комическими операми, возникшими до нее, мы находим в ее общем облике наибольшую близость к опере Аблесимова «Мельник-колдун» и опере Княжнина «Несчастье от кареты», без прямой близости к той или другой из них. «Кофейница» не только примыкает к сатирическим тенденциям ранних опер, но усиливает и особенно обостряет эти тенденции, направляя их сразу на целый ряд объектов и продолжая в этом смысле линию сатирических журналов Новикова. При этом автор «Кофейницы» еще не достигает **ровности** стиля Аблесимова и Княжнина, но зато свободнее их, **непосредственнее** передает особенности **обыденной** русской речи, народного говора и одновременно свободнее их и гораздо непосредственнее включает пение в ткань текста. В самых стихах, предназначенных для пения, Крылов уже не стилизует народной песни в отличие от Аблесимова в «Мельнике», почти не дает лирических остановок, но, повсюду связывая их с ходом действия, с интригой, трактует

как живые песенные строфы (реже как буффонные реплики) а простом бытовом стиле. Абсолютное преобладание однородных хорейческих строф, среди которых лишь иногда выделяются приведенные нами разностопные строфы, позволяет думать, что Крылов предполагал простые городские песенные «голоса» как музыкальное оформление для своих стихов. В «Кофейнице» при ее яркой антикрепостнической идее, отнюдь не подчеркнута деревенское, «сельское», крестьянское начало в песнях. Крылов не «живописует» деревню, не любит ее, не сентиментальничает: он **разоблачает**. От песенных эпизодов ему нужна **характерность** (для персонажа и ситуации), прямая связь с действием, острота, легкость. Крылов **жестче** Аблесимова. Но этого требует его задача: никогда позже, как драматург, сатирик, баснописец, он не избегал этой жесткости. В юношеском произведении она не уравновешена даже совершенством формы. Но Крылов в «Кофейнице» **уже был Крыловым** — хотя бы и в начале своего пути.

Всего два-три года прошло между «Кофейницей» и «Бешеной семьей», а Крылов, повидимому, стал совершенно иначе ощущать **оперную форму**. По своей теме, по мотивам обличения «Бешеная семья» стоит ближе к **городским** комедиям Крылова, нежели «Кофейница». Но в композиции целого, в компоновке текста Крылов очень ясно подчеркивает оперную специфику. В «Кофейнице» пение свободно следует за литературным текстом, соло и ансамбли расположены без особого **своего** плана, а только вливаются в текст комедии. «Кофейница» — сатирическая комедия с очень большим количеством музыки, «Бешеная семья» — русская опера-буфф, с элементами фарса. Каждый акт ее, каждая партия, выбор каждого ансамбля свидетельствуют о строгом и точном функциональном распределении музыкальных номеров. В «Кофейнице» господствует только **драматургия комедии**, в «Бешеной семье» — **драматургия шуточной оперы**.

Прежде всего разговорные диалоги здесь расширяются, а музыкальные номера концентрируются только в определенных местах: то много поют, то много говорят, но частых смен речи и пения совсем мало. Нарочито буффонный замысел, отчасти даже фарсовый, позволяет несколько схематизировать развитие.

В опере «Бешеная семья» три акта. Два первых оканчиваются большими лирическими ансамблями (комические недоразумения у всех действующих лиц), сталкивающими «бешеную семью» в суете, суматохе, буффонном напряжении, в общей интриге вокруг Простана, который очаровал четырех женщин разных поколений... Третий акт, напротив, кончается мирными куплетами с припевом (счастливая развязка).

115

Опера сразу открывается буффонным ансамблем: вся семья — бабка, мать, дочь и служанка — требуют денег у Сумбура.

...Мне на щемизы и корнеты;
Мне на подкапки и на лорнеты;
Мне на пудру для госпож...

и т. д.

После большого диалога следует жеманная песня Кати:

С моей смешавшись красотой
Мои прелестные уборы...

Далее идут комические куплеты Сумбура:

Можно гнутья сатаню
Пред красавицей женою,

Коль ее прелестный взор
Тянет золото на двор и т. д.

Прията исполняет лирическую песню:

Любовью воспламененной,
Душе моей плененной...

Помимо того, в первом действии есть небольшой комический ансамбль (женщины ищут спрятанного слугу Проныра, принимая его за Простана) и большой заключительный ансамбль-буфф. Все номера отделены большими диалогами.

Итак, в одном действии сосредоточены три законченных разнохарактерных песенных выступления, два ансамбля-буфф (в начале и в конце) и один ансамбль песенного типа (все поют одно и то же).

Во втором акте есть два лирических выступления Простана: одно — песенного, одно — ариозного типа, судя по тексту; снова ансамбль-«унисон» (все женщины обращаются к Простану), ария-буфф (или песенка?) молодящейся бабки Горбуры, ария-буфф (или песенка) Ужимы, лирическое соло Прията, ария-буфф Сумбура, дуэт его с Простаном и большой заключительный ансамбль-буфф. Третий акт содержит арию-буфф Сумбура (комическая угроза), песенку-буфф служанки Изведы, «дуэт испуга» Простана и Проныра (их тайком принесли в корзинах в дом Сумбура), ансамбль-буфф (все женщины в темноте ловят Простана), ансамбль-«унисон», заключительные куплеты с хором (Простан соединяется с Приятой, а остальные примиряются с этим).

Все «музыкальные номера» (т. е. стихотворные тексты, предназначенные для музыки) отражают **типичные положения** оперы-буфф и вместе являются характерными для каждого персонажа («лирические» Прията и Простан, группа буффонных характеристик: «фарсовая» для Горбуры, по-разному комические для Ужимы и Кати; Сумбур — партия баса-буффо). Ансамбли чрезвычайно оживленны («буффонная суета» и комические недоразумения). Все это подчинено типической интриге-буфф при фарсовых сюжетных положениях — на **бытовом материале русской комедии**, по мотивам сатиры, близкой поздним комедиям Крылова.

Мы не знаем, как именно Тевес понял текст Крылова, как он истолковал в своей музыке оперный жанр «Бешеной семьи». Содержание стихов легко побуждает к созданию то песенок, то арий-буфф, а структурный характер их в отдельных случаях скорее песенный (ряд аналогичных законченных куплетов), в других же — скорее ариозный (второе соло Простана), чаще всего в духе арии-буфф, как например, у Сумбура во втором действии —

Где головы пустые,
И платья золотые
В почтения всегда;
Там нужно лишь кривлянье,
Коверканье, ломанье —
Ступай, дружок, туда:
Там, скорчившись дугою,
Всех встречных обнимай,
И всем себя слугою

117

Покорным называй,
И требуй там награды
За важны толь труды;

Лишь для моей досады
Не шастай ты сюды!

Все ансамбли-буфф (кроме «унисонных», когда все влюбленные женщины (поют одно и то же, обращаясь к Простану), т. е. четыре ансамбля из оперы, безусловно, задуманы не как песенные, а на характерной ансамблевой «скороговорке» с короткими репликами и в «бешеном» темпе-буфф. Таково, например, начало оперы:

Горбура, Ужима, Катя и Изведа

Ах, скорее, недосужно,
Убираться всем нам нужно.

Сумбур

Ни полушки вам не дам.

Все остальные

Дай скорей ты деньги нам!

Сумбур

О, несносная тревога!
Да скажите ради бога,
Что за деньги нужны вам?

Ужима

Мне на шемизы и на корнеты.

Горбура

Мне на шиньоны

Изведа

Мне на пудру для госпож.

Сумбур

На что такой содом похож.

Ужима

Мне на роброны.

Горбура

Мне на подкапки и на лорнеты.

Катя

Мне на французские эспри.

Сумбур

Своего то нет внутри;
Нет терпенья, рвусь с досады,
В долг ввели меня кругом.

Они

Нужны, нужны нам наряды
Нет ни пудры, ни помады.

Сумбур

Взбеленился целый дом!

Они

Что же деньги?

Вместе

Нам уборы.

Дашь ли, деньги, сударь, нам?

Он

Ах отстаньте;

Перестаньте, и т. д.

Достаточно одной этой интродукции, чтобы понять, как хорошо знал к тому времени Крылов оперную технику-буфф типа Паизиелло или Чимарозы. Вместе с тем, он вовсе не хотел подражать итальянской опере-буфф и сам же высмеивал ее идейную

пустоту, ее «вздорный» смысл в своей «Почте духов». Буффонада «Бешеной семьи» оправдывалась для него **сатирическим содержанием**.

Только в 1905 году В. В. Каллаш опубликовал перевод Крылова «Сонный порошок, или Похищенная крестьянка. Опера в трех действиях». Мы не должны были бы удивляться, если бы нашлись еще подобные переводы, о которых Крылов сам мог никогда не упоминать. Расположение и функция музыкальных номеров в «Похищенной крестьянке» в общем близки тому, что мы отмечали в «Бешеной семье»: буффонный

118

«интродукцион» (суета на кухне) — три разнохарактерные арии, из которых одна лирическая,— трио — заключительный ансамбль буфф — так построено, например, первое действие. Надо полагать, что еще до сочинения «Бешеной семьи» Крылов был хорошо знаком с целым рядом подобных итальянских образцов: видел и слушал оперы на сцене, читал их, быть может, переводил. Однако между 1784 и 1786 годами в Петербурге уже не было Галуппи (пробыл до 1768 г.) Траетта (до 1775 г.) и Паизиелло (до конца 1783 г.), еще не было Чимарозы (приехал в 1789) и Мартин-и-Солера (с 1788 г.). В 1784 г. в Россию как раз был выписан Сарги, и в Петербурге затем прошел ряд его опер-буфф. Крылов мог слушать их, так же как отдельные оперы Паизиелло, из которых перевел «Инфанту Заморы».

Хотя оперы Крылова писались с разговорными диалогами (без речитативов), т. е. в этом смысле скорее, как и все русские комические оперы, приближались к французскому, нежели к итальянскому типу, все же само расположение музыкальных номеров, характерные ансамбли-интродукции, и особенно финальные ансамбли буфф, свидетельствуют, что Крылов охотнее изучал итальянские музыкальные образцы, нежели французские, хотя в последних тогда у нас недостатка не было.

Повидимому, в жанре итальянской оперы-буфф Крылова особенно привлекли ее стремительные, как поток, действенные, оживленные **ансамбли**. В своих оперных текстах он обнаружил отличное умение использовать этот тип ансамбля на русской почве, ибо его музыкально-сценический темп и характер, очевидно, соответствовал представлению Крылова о подлинно комедийном действии на оперной сцене, о его стремительном темпе и оживленном характере.

Обратимся к последней из ранних опер Крылова, к его «Американцам». Первый вариант «комической оперы в двух действиях «Американцы» принадлежит самому Крылову и относится к 1788 году. В 1789 году Крылов напоминает Соймонову, что Фомин написал музыку к его опере «Американцы». Но опера тогда не попала на сцену и была поставлена лишь в 1800 году, уже при Павле I. Клушин в том же году издал ее, указав в предисловии: «...я хотел поправить «**Американцев**» и вылилось, что, кроме стихов, в ней не осталось ни строки, принадлежащей перу г. Крылова».

«Я говорю это не с тем, чтобы показать какого уважения достойна проза моя. Знатоки будут ценить ее. Суждение советников **Дурындиных** мне не нужно. Но говорю для того, чтобы то, что покажется слабым и не выработанным в прозе, не было отнесено на счет г. Крылова»

Эти слова Клушина заставляют историков литературы считать «Американцев» коллективным произведением. Историки музыки, памятуя, что музыка-то как раз писалась Фоминым только на **стихотворные** тексты, называют «автором текста оперы «Американцы» И. Крылова» [2]. Мы, со своей стороны, вообще не склонны принимать целиком на веру сказанное Клушиным,— у нас есть на то особые причины, которые постепенно выявятся в ходе изложения.

Обратим внимание сначала на последовательность фактов. Опера «Кофейница» прямо «в лоб», в острой форме социальной сатиры обличала русские нравы, крепостничество, суеверие, плутовство; музыка к ее тексту не была написана и опера не увидела света. Опера «Бешеная

[1] Цитировано по II тому Сочинений И. А. Крылова. 1946, стр. 632.

семья» в оболочке буффонады и фарса обличала пороки — мотовство, легкомыслие, жеманство и т. д.; музыка к ней была уже заказана театральной дирекцией, хотя «Бешеная семья» тоже не попала на сцену. Наконец, опера «Американцы», казалось бы, совсем далекая от русского быта, делающая приключения испанцев в среде американских «благородных дикарей» сюжетной основой оперы-буфф, была поставлена на сцене при Павле I. Анализируя текст этой оперы, мы находим в ней весьма острую сатиру на нравы, которая уже не только скрыта в буффонаде, но облечена «испано-американской» темой, замаскирована до неузнаваемости. Только в этой «эзоповской» форме удалось вывести сатиру на оперную сцену в годы реакции [1]. Клушин не случайно написал о прозе (т. е. диалогах) «Американцев»: «Знатоки оценят ее». Он не случайно «отвел глаза» от **Крылова**, внешне затихшего в 1800 году — после бурной и смелой журнально-сатирической деятельности. Что из того, что испанец Фолет в традиционном стиле комика-буфф «раскрывает порочные нравы»? В баснях они будут раскрыты в образах зверей, птиц и т. д. Оболочка, форма внешне изменяется, как бы отвлекаясь от быта, а содержание, **наполнение** остается русским, сатирическим, острым. Итак, мы предполагаем, что подобно тому как сатира из журналов Крылова перевоплощается в его басни, оперная сатира его же из сатирической оперы-комедии перевоплощается в буффонаду, а затем в «авантюрно-экзотическую оперу-буфф», но она живет, эта сатира, она звучит даже в годы павловской реакции, и «знатоки ценят ее».

Возможно, что Клушин кое-что и «подправил» в «Американцах», но общий литературный замысел, особенно в его сатирической части, по духу весьма близок Крылову. Если бы мы сопоставили сатирические мотивы в журналах Новикова, в комедиях и журналах Крылова, то не без удивления увидели бы, что в далекой «Америке» оперный шут Фолет почти цитирует рассказы о петиметрах, о «продаже чинов», распушенности светских женщин, о житейских «познаниях», благодаря которым «за одного битого двух небитых дают» и т. д. А чего стоят, например, такие русские злободневные реплики «испанца» Фолета: «...научу тебя играть на гитаре и плясать в присядку. Это очень не худо. Иногда можешь тряхнуть перед ротою...», или: «...кланяюсь за твою любовь. Она самая сентиментальная: на конюшню, да в палки...»; или: «Всю Америку? подавай ее сюда! Я выпишу тотчас дон Цапата, Педрилла, Фердинанда — карты и кости — и осную лутчую Академию...»

В опере «Американцы» — как бы два литературно-драматических плана: 1. Приключения испанцев в Америке [2], одновременно волнующие и комические, с противопоставлением благородных поступков «детей природы», американских дикарей, а также храброго «гишпанца» Гусмана — комической трусости и малодушию болтливового Фолета; 2. Сатирические диалоги Фолета с американцами и «гишпанцами», диалоги, в которых обличаются нравы «Гишпании» или «Европы», далекие от чистых нравов «дикарей». В стихотворных текстах — и соответственно в музыкальном их выражении — раскрывается преимущественно план пьесы (переживания героев в их приключениях); в разговорных диалогах, где слышно каждое слово, — второй ее план.

[1] В «Свадьбе Фигаро» Бомарше тоже «прикрылся» испанским сюжетом!

[2] В опере выведены три любовные пары: «героический» испанец Дон Гусман, — влюбленный в «американку» Цимару, «комический» испанец Фолет, влюбленный в ее сестру Сорету, брат Цимары и Сореты, «американец» Ацем, влюбленный в сестру Гусмана Эльвиру.

С точки зрения **оперного жанра**, «Американцы» — развитая и разносторонняя (т. е. с элементами лирики, даже патетики и буффонады) русская опера-буфф. Так ее и трактовал Фомин, так ее и задумал, выделяя в ней стихотворные тексты (для пения),

Крылов. Первый акт у него распланирован таким образом. Ансамбль-интродукция (Гусман и Фолет встречаются с Цимарой и Соретой); Фомин создает здесь довольно развитой квартет. Легкая лирическая ария Сореты, соблазняющей Фолета остаться в Америке,— «Мы с тобой не знав разлуки». Ария-буфф Фолета (не лишенная сатирических «выпадов» против Гишпаниии); Фомин здесь дает русский вариант баса-буффо. Лирическая ария Цимары «Я любить его век стану» (у Фомина чувствительное Largo и Allegro в «большом» оперном стиле). Ария Ацема, предлагающего защиту Эльвире (у Фомина героическое Allegro con spirito с медленной, широкой, благородной средней частью). Печальная ария Эльвиры «Могу ли не терзаться» (Фомин использует тип менуэта). Игривая ария Фолета, который трусит—напивается—засыпает (у Фомина— свободная композиция из ряда различных частей с разными оттенками «музыкальной буффонады» и замедлением к концу — Vivace, Andantino—Largo). Квнтет столкновения: Ацем в темноте застигает своих сестер с «гишпанцами», но все они скрываются от него (у Фомина развитой ансамбль).

Во второй картине первого акта сначала идет дуэт-буфф Фолета и Сореты (Фомин так и трактует его — в быстром буффонном движении). Затем благородная ария Гусмана «Там в блаженстве мы с тобою»—зовет Цимару в Гишпанию (у Фомина теноровое «Andantino grazioso» в широко идиллической манере). Заключается первое действие большим динамическим финалом [1]: Ацем с «американцами» захватывает «гишпанцев» ночью в плен (у Фомина большой финальный ансамбль с нарастанием к концу и традиционной финальной «стреттой»).

Мы не станем разбирать второй акт; в принципе он построен аналогично, но не с конфликтом, а с примирением и объединением героев в конце [1]. Таким образом, стихотворно-оперный план «Американцев» выделяет типичные характеры в типичных положениях. Музыка Фомина своими средствами раскрывает, усиливает, углубляет, нередко поэтизирует их. Что же касается сатирической стороны оперы, то она лишь от части отражается в музыкальной буффонаде Фолета, в основном же сосредоточена в **прозаически-разговорных** частях оперы. Приведем в этой связи некоторые «высказывания» Фолета.

«...Моя должность просветить их («американок»).— *Т. Л.*) и доказать им, что в Мадрите, с помощью философии, более плутов, нежели в здешней стороне жителей...»

«...Там ты видишь алебастровую головку; там продолговатую, подщекатуренную рожицу; там поджарого, тоненького как ниточка петиметрика, там такую манерную кралечку, что чуть буркалы мелькают из-под бровей...» (действие 1, явление 1).

Сорета. Ты не находишь здесь упражнений, что же я там буду делать?

Фолет. Пропасть! — ничего.

Сорета. Ничего? я со скуки умру.

Фолет. Пустое, моя кралечка; надобно на себя напустить только лень или одурь — и ничего не захочется делать.

Сорета. Спасибо за вашу лень и одурь.

[1] Интересны во втором акте для его музыкальной композиции два небольших хора американцев.

121

Фолет. Всякая земля имеет свой обычай; у нас так это очень не худо. Наши женщины как голландский сыр: чем больше попорчены, тем более их любят... (явление 2).

Такого рода диалогами заполнена вся опера с начала до конца, и Фолет ведет свою «социально-сатирическую нить» сквозь все приключения «гишпанцев» в Америке.

Конечно, никто не станет утверждать, что в опере «Американцы» нет ничего, кроме сатиры. «Американцы» — занимательный, **действенный** спектакль, соединяющий комическое с «трогательным», яркая у Крылова по своим музыкальным возможностям, яркая у Фомина по богатству и разносторонности **музыкальных образов** опера. Но

вместе с тем, «Америиканцы» — сатира в новой художественной оболочке, продолжающая сатирическую линию Новикова-Крылова в сложных условиях конца столетия, в годы французской революции и павловской реакции.

Вся ранняя группа опер Крылова объединяется различно выраженным сатирическим направлением. Специфика оперного жанра и «отчленение» оперы от комедии становится все более заметным от «Кофейницы» к «Американцам» как в смысле сюжета, так и в композиции текста, в расположении частей. Но ни это жанровое отличие, ни «уход в Америку» не обозначают внутреннего разрыва оперы — и комедии у Крылова. Опера только «прячет» сатиру в «Гишпанию», только облакает ее в синтетический спектакль. Зато сатира звучит со сцены **популярного театра** в самые **мрачные годы реакции** — а это чего-нибудь да стоит!

После «Американцев» Крылов написал письмо Соймонову, а спустя три года развернул журнальную полемику по вопросам русского оперного театра. Все это, несомненно, относится к одному периоду его деятельности, прошедшему под знаком одного прогрессивно-сатирического направления. К журналам Крылова нам надлежит еще вернуться далее. Что же касается его последней оперы «Илья богатырь», то она уже крепко связана с новым периодом, она принадлежит XIX веку и не может быть рассмотрена вне той обстановки, которая сложилась в русском театре начала нового столетия.

По ранним операм Крылова в их связи со всей его литературной деятельностью того периода (как с социальной сатирой вообще, так и с борьбой за определенные позиции русского искусства) мы находим возможным обозначить наиболее прогрессивную, тяготеющую к сатире ветвь ранней русской оперы, как «крыловское» ее направление. Все лучшее, что было у Аблесимова, Матинского, Княжнина может быть наиболее полно и кратко обозначено этим словом: имя великого русского сатирика-баснописца яснее, точнее, выразительнее определяет то, что не передается отдельным каким-либо именем композитора.

7. А. Н. РАДИЩЕВ

Необходимо выделить одну, совсем особую тему: Радищев и русская музыкальная культура. Правда, революционное воздействие этого выдающегося деятеля и мыслителя как будто бы очень мало сказалось непосредственно на истории русской музыки. Правда, мы никогда не рассматриваем Радищева прежде всего как поэта. Тем не менее, его никак нельзя обойти в данном разделе, потому что в произведениях Радищева мы находим самое прогрессивное, самое демократическое для XVIII века понимание музыкальной культуры. В этом смысле Радищев

122

идет дальше и выше Крылова. И хотя здесь он, как и во многом другом, остается единственной вершиной своего столетия, он входит в ряд русских революционных деятелей, которыми гордился В. И. Ленин. Поэтому мы с особым вниманием должны найти и раскрыть в исследуемой нами области все, чего достиг Радищев — писатель, философ-материалист и поэт.

В литературоведческих работах тематика Радищева, его образы, его художественные приемы чаще всего обсуждаются и объясняются вне каких-либо конкретных музыкальных ссылок и аналогий. Никогда не упоминают о музыке и при разборе его философского трактата. Между тем, очень многими гранями своего творчества Радищев соприкасается с областью русской музыкальной культуры. Более того: он неотделим от той системы связей XVIII века, которая метко обозначена словами крыловского журнала: «...музыка и словесность суть две сестры родные». Если Радищев не много и не часто писал о музыке, то в эти немногие радищевские строки вложен глубокий смысл.

Биография Радищева (1749—1802), если читать ее так, как она до сих пор читалась, не дает никакой возможности судить о его музыкальных сведениях, вкусах и оценках. Мы совсем не улавливаем, что знал Радищев в современной ему музыкальной культуре; мы затрудняемся даже в определении косвенных музыкальных связей Радищева. Когда В. П. Семенников раскрывает «Литературно-общественный круг Радищева» [1], в этом кругу не находится почти ни одного имени, по которому мы могли бы судить о музыкальной среде Радищева.

Есть всего лишь одно свидетельство, вероятно, самое лаконичное из биографических указаний этого рода. В статье П. А. Радищева (сына), между прочим, сказано об отце, что он **знал музыку** [2]. Поистине, короче сказать нельзя. Впрочем, сочинения Радищева и без того убедили бы нас: музыку он, действительно, **знал**. Но как он знал ее, что именно мог он знать в ней?

О детских годах Радищева, включая его пребывание в Москве с 1757 года, мы можем со всей достоверностью предположить только одно: он не мог не знать русской народной песни, которую должен был слушать в деревне, которую, несомненно, слышал в Москве — быть может, в «городской» обработке даже за клавесином. Там же, в Москве, Радищев не миновал и культуру канта, которая находилась тогда в своем расцвете: по городу распространены были сотни рукописных сборников этих бытовых песен на старинные духовные тексты, на стихи Тредиаковского и Ломоносова, нередко и на подлинные народные тексты. Кант звучал в широкой городской среде, воплощая вкусы и бытовую традицию **средних слоев**, подобно рукописному роману или лубочным картинкам. Вполне возможно, что к впечатлениям молодого Радищева относится и его знакомство с песней-романсом сумароковского типа, с той ранней галантной камерной лирикой за клавесином, которая сложилась как раз в 40—50-х годах, о чем свидетельствует известный сборник Г. Н. Теплова «Между делом безделье, или Собрание разных песен».

Мы ничего не знаем о музыке в семействе Аргамаковых, у которых жил Радищев в Москве еще до поступления в Пажеский корпус. Однако биограф Радищева³ устанавливает, что в молодости Радищев

[1] См. **А. Н. Радищев**. Материалы и исследования. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1936. См. также **В. П. Семенников**. Радищев. Очерки и исследования: Гиз: М.—П. 1923.

[2] См. названную книгу Семенникова, стр. 217.

[3] **В. П. Семенников**.

123

через Аргамаковых вращался в одном семейном кругу с Фонвизиным. О музыкальных вкусах и о раннем музыкальном развитии Фонвизина до сих пор еще ничего не сказано. Между тем, одно из писем девятнадцатилетнего Фонвизина в этом смысле вполне показательное. В 1764 году он писал сестре из Петербурга: «...все те же миноветы, которые играют в маскарадах, и я играю на своей скрипке пречудесным мастерством. Да нынче попалась мне на язык русская песня, которая с ума нейдет: из за лесу, лесу темного. Чорт знает! Такой голос, что растаять можно, и теперь я пел; а натвердил ее у Елагиных: меньшая дочь поет ее ангельски» [1].

Нет оснований думать, что «музыкальный круг» Радищева резко отличался от того, о чем читаем мы у Фонвизина.

К этому можно добавить лишь немного. В ранние петербургские годы (с 1762 г.) юноша Радищев имел полную возможность приобщиться к столичной оперной культуре. То были трудные годы для оперного театра в России. Жанр **русской** комической оперы еще не родился. Старый тип дворцовой оперы по итальянским образцам уже не удовлетворял. Оперы Сумарокова, в которых русский текст сочетался с музыкой итальянца Арайи, не получили исторического продолжения, хотя в 1763 году была возобновлена постановкой опера «Цефал и Прокрис», а в 1764 году — «Альцеста».

Особенно важно было для середины шестидесятых годов проникновение в Петербург новых прогрессивных оперных направлений. Как можно установить из сопоставления разнородных источников, в 1764—1766 годах при петербургском дворе прошел целый ряд новых французских комических опер Дуни, Филидора и Монсиньи. Не лишено вероятия, что здесь молодой Радищев мог познакомиться с этими яркими образцами передового искусства третьего сословия.

Наконец, к ранним петербургским годам Радищева могло относиться и такое своеобразнейшее впечатление, как мощная музыка рогового оркестра, звучавшая на открытом воздухе, на Неве. Недавно созданный в доме С. К. Нарышкина, воспетый Ломоносовым, оркестр этот именно в то время впервые поражал жителей Петербурга эффектами своего «пышного» органного звучания, особенно поэтического, если оно раздавалось **издалека**.

Итак, когда Радищев уехал за границу, он, несомненно, имел уже свои музыкальные «привычки» и вполне мог иметь достаточно широкий круг музыкальных впечатлений.

Но не слишком ли гипотетичны все наши предположения? Попытаемся подойти к ним с другой стороны. Мог ли Радищев, при его безусловной музыкальной восприимчивости, при его общей отзывчивости на все явления быта, при его любви к народу, не знать народной песни? Его сочинения убеждают нас в том, что он знал, ценил и понимал ее. Мог ли Радищев не знать кантов, которые наводняли собой Москву? Мог ли он не знать камерной песни, модного вокального менуэта, когда ими особенно увлекалось столичное дворянство? Мог ли Радищев, когда он вошел в узкий привилегированный круг учащейся молодежи, близкой ко двору, не узнать придворных оперных постановок? Ведь в этом кругу все знали друг друга, все слышали о событиях в придворном театре. Иными словами, все это попросту **не могло миновать** молодого Радищева.

Несколько труднее судить о том, каковы были его зарубежные музыкальные впечатления с 1766 по 1771 год. Кстати сказать, они почти

[1] См. Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина (редакция изд. П. А. Ефремова). СПб. 1866, стр. 373.

124

ни в какой мере не отразились в сочинениях Радищева. Далее мы заметим, что те упоминания иностранных имен (Гайдна, Моцарта, Паизиелло и др.), какие встречаются у Радищева, связываются не с его пребыванием за границей, а вызваны русской музыкальной действительностью.

Как известно, Радищев с 1766 года жил в Лейпциге. Еще недавно **город великого Баха**, Лейпциг во второй половине шестидесятых годов был интересным концертным центром. Здесь, как во многих других европейских городах, складывалась концертная жизнь нового типа. С 1743 года в Лейпциге повели свое начало «Большие или купеческие концерты», соединившие профессиональных музыкантов с городскими любителями музыки. Несомненно, Радищев должен был слышать в Лейпциге и оркестровые сюиты, и выступления солистов, и органную музыку. Есть все основания думать, что здесь он впервые услышал ту известную певицу, имя которой мы позже у него встретим, — Елизавету Мара: она была в Лейпциге как раз в 1766 году. Вполне возможно, что Радищев посещал дрезденский оперный театр.

При всем том по-своему очень показательно, что это никак не отозвалось в творчестве Радищева. В отличие от многих писателей XVIII века, он, повидимому, хранил и оживлял в памяти только то, что было для него неразрывно связано с его родиной, с жизнью русского народа, что **выражало и характеризовало эту жизнь**.

Особый интерес, разумеется, представляют для нас возможные музыкальные отношения Радищева после возвращения его из-за границы, в большой период от начала семидесятых годов до выпуска «Путешествия из Петербурга в Москву» (1790). Здесь с нашей точки зрения важнее всего представить новую русскую оперную культуру, новые,

отчасти сопряженные с ней, занятия русской песней, острую эстетическую полемику, развернутую Крыловым по вопросам русской оперы, а также — зарождающиеся новые взгляды на воспитательную, этическую роль музыки в русском обществе. Этот круг вопросов возымает наиболее непосредственное значение для Радищева-писателя.

Живя и служа в Петербурге, Радищев был свидетелем зарождения и первых успехов русской комической оперы как нового направления. После ряда отдельных опытов, более или менее удачных, 1779 год дал несколько ярких и прогрессивных произведений нового жанра: «Мельник, колдун, обманщик и сват» (текст Аблесимова, музыка Соколовского), «Санкт-петербургский гостиный двор» (текст и музыка Матинского), «Несчастье от кареты» (текст Княжнина, музыка Пашкевича) и, повидимому, «Добрые солдаты» (текст Хераскова, музыка Раупаха).

По каким бы путям русская комическая опера ни пошла далее, как бы ни были сначала скромны ее просветительские идейные и эстетические позиции, все же русская комическая опера, начиная с «Анюты» М. Попова (1772), с сочувствием обратилась к крестьянской жизни, а затем просто и доступно возгласила идеи социального обличения крепостников и крючкотеев. По своей музыкальной основе русская комическая опера стремилась быть демократической и реальной: все лучшее она почерпнула из песни, из фольклора, из народного быта.

Радищев не мог не знать ее. Она пользовалась широкой популярностью. Мыслями о ней, о ее судьбах волновался молодой Крылов, выдвигая в «Зрителе» свои эстетические требования к ней, как к искусству самобытному, как к «драме правильной и привлекательной», основанной на «припасах русской музыки». Радищев не мог не знать русской оперы, если его круг соприкасался с кругом Крылова. Радищев

125

не мог не знать русской оперы, если он работал у А. Р. Воронцова, который несколько позже создал в своих владениях **самый русский по репертуару** крепостной оперный театр. Радищев не мог не знать русской оперы, если он отозвался на нее, когда создавал «Путешествие из Петербурга в Москву».

В тот же период и в прямой связи с эстетикой ранней русской оперы развернулась, как известно, значительная работа по собиранию и записям русских народных песен, уже не только как текстов, а вместе с музыкой. Ранее представленная именем и усилиями придворного гуслиста Трутовского, она получила наибольшее значение в кружке Н. А. Львова, к которому примыкали очень многие деятели русской литературы и музыки — от Державина до Евсигнея Фомина. Взгляды на богатое достояние русской песни, высказанные Н. А. Львовым в предисловии к известному сборнику Прача, а также в отдельной статье «Карманной книжки для любителей музыки на 1796 год», характеризуют уровень и направление русского дворянского просветительства. Русская песня впервые признается в печати большой культурной ценностью, носителем древнейших культурных традиций, достойной изучения и развития,— все это наряду с неверными тенденциями вывести истоки русской мелодии «от древних греков» и первыми наивными попытками ее классификации.

К кругу Н. А. Львова вели столь различные нити, что Радищев не мог не слышать о том движении, какое захватило петербургских литераторов и музыкантов, тем более что оно было ему если не близко, то, во всяком случае, симпатично.

Чем дальше к концу столетия, тем больше и чаще пишут о музыке русские журналы, не столько посвящая ей отдельные статьи, сколько включая ее в самую ткань сатирической заметки, поучения, сентиментальной повести, т. е. вводя ее в свою передачу или свое толкование русской жизни. Здесь музыка входит в ряд облагораживающих занятий и «благоговейных» чувств. Все чаще и чаще звучат подобные ноты в русском просветительстве. К девяностым годам XVIII века Карамзин и карамзинизм придадут им особо сентиментальные акценты.

К тому времени, когда Радищев был арестован, а затем отправлен в ссылку, он, несомненно, составил себе широкое представление о музыкальной жизни русских столиц. Она была тогда интереснее и содержательнее, чем было принято думать до недавнего времени. По одним лишь объявлениям о концертах и каталогам нотных магазинов видно, какой широкий поток музыки изливался в столичном музыкальном быту. Помимо русской оперы, помимо изобилия песни, помимо больших хоровых концертов и выступлений русских и иностранных артистов-виртуозов, тут необходимо помнить о раннем признании и понимании у нас зарубежной классики, прежде всего на образцах Гайдна и Моцарта, чьи издания шли в Петербурге, кажется, лучше, нежели в Вене.

Нам нет надобности пока заглядывать вперед и гадать о более поздних возможных музыкальных отношениях Радищева. Мы попытались построить нечто вроде воображаемой его музыкальной биографии. Посмотрим, будет ли она отвергнута или подтверждена его собственными сочинениями.

Самое раннее из печатных упоминаний о музыке находим у Радищева в 1789 году. В декабрьской книжке журнала «Беседующий гражданин» в «Беседе о том, что есть сын отечества» среди чаемых идеальных **гражданственных** качеств, выдвигаемых Радищевым, имеются и такие: «...а для очищения вкуса возлюбил бы рассматривание Живописи

124

великих художников, Музыки, Изваяния, Архитектуры или Зодчества» Этот просветительский мотив, ранее промелькнувший в журнале Новикова, будет патетически усилен в «Путешествии из Петербурга в Москву», к которому мы теперь и обращаемся.

«Путешествие», на первый взгляд не имеющее никакого отношения к нашей теме, раскрывает весьма знаменательные музыкально-культурные мотивы у Радищева. Именно здесь всякое прикосновение к музыкальной культуре продиктовано необходимостью и потребностью понять духовный склад русского народа, лучше и полнее истолковать его ради общей революционно-обличительной цели «Путешествия».

В литературе уже давно указывалось на отдельные тематические связи «Путешествия» с обличительной линией русской комической оперы, так же как на значение фольклора в передаче народного быта [2]. При этом очень мало или никогда не учитывались весьма существенные, принципиальные стороны в том и в другом наблюдении. Прежде всего нельзя забывать, что и представление Радищева о русской комической опере, и представление его о фольклоре не было только словесным представлением, и с этой точки зрения мы имеем здесь дело отнюдь не только с литературными мотивами. Если Радищев определенным образом воспринял русскую оперу и крестьянский фольклор, он воспринял их также как достояние русской музыкальной культуры. Для него опера представала песенными образами, а фольклор звучал реальными, жизненными мелодиями. И для нас нет сомнений в том, что эта бытовая почвенная песенная основа, отражающая жизнь народа, в конечном счете, оказалась для Радищева важнее, нежели собственно литературные мотивы, ранних комических опер, если можно так выразиться, нежели их характеры и их мораль. Спору нет: тема крестьянского обличения подчас резко звучала в русских комических операх, что заметно на первом же литературном опыте Крылова («Кофейница»). В опере М. Попова «Анюта» старый крестьянин поет известные строфы:

Боярская забота:
Пить, есть, гулять и спать
И вся их в том работа,
Штоб деньги обирать.
Мужик сушишь, крушишь,
Потей и работай;
И после хошь взбесися,

А денешки давай.

В опере «Розана и Любим» (текст Николева) «хорная песня» содержит такие слова:

[1] «Беседующий гражданин», 1789, часть III, стр. 324.

[2] В статье «О реализме и сентиментализме в «Путешествии» Радищева» проф. А. Скафтымов, между прочим, пишет: «Проникал в литературу и образ крестьянина, осознавшего свое положение и хотя покоряющегося, но уже негодующего и внутренне протестующего (у Радищева крестьянин в главе «Любани», крестьянин в главе «Пешки». «Несчастье от кареты», опера «Анюта», опера «Мельник» и др.)». Ученые записки Саратовского гос. университета им. Н. Г. Чернышевского, т. VII, вып. II. Педагогический факультет. Саратов, 1929, стр. 188.

В статье «К характеристике «Путешествия» и Сибирских путевых заметок Радищева» А. Н. Лозанова подчеркивает: «...Отмечен в «Путешествии» и фольклор почти во всех жанрах. Здесь встречаем упоминания о свадебных и похоронных обрядах, весенние игры и хороводы — приводится начало весенних песен,—посиделки, духовные стихи, похоронные и рекрутские причитания, передаются местные предания и легенды» (там же, стр. 253).

126

Барское счастье — наше несчастье;

Боярское ведро — наше ненастье;

Их забота —

Наша сухота;

Их забава —

Наша отрава;

Их беда —

Хлеб да вода;

Хлеб да вода —

Наша еда;

Затеи да холя —

Боярская доля.

Наша холя —

Милая воля и т. д.

В «Несчастье от кареты» обличается, как известно, мотовство помещика французмана, который ради модной кареты продает своих людей в рекруты. И в этой опере, и в названной опере Попова, и в «Мельнике-колдуне» добродетельную молодую крестьянку зовут Анютой. Вот уже, казалось бы, и нетрудно связать идеи и мотивы «Путешествия» с историей русской комической оперы! Но кому неясно, что подобная аналогия всегда останется мелкой и формальной! «Путешествие из Петербурга в Москву» так же далеко в целом от образов и тона русской оперы, как страстная речь трибуна — от бытовой комедии.

Тем не менее, мы не отрицаем известного смысла в сопоставлениях тематики русской оперы — и сочинения Радищева. Только мы видим этот смысл не в системе образов, во всяком случае — в первую очередь. Нам представляется, что связи Радищева с лучшими чертами русской комической оперы выражены иначе. Быть может, для Радищева кое в чем внутренне более близок **метод** комической оперы, как музыкального театра, чем ее сюжетика. А именно: **раскрытие народного быта через народную песню**. Этими приемами по-своему пользуется несколько раз Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву».

Первый же разительный пример убеждает нас в том, что Радищев вкладывал глубокий внутренний смысл в подобные приемы. Не случайно сразу же в начале «Путешествия», в главе «София», находим следующие выразительные строки:

«Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто скорбь душевную означающее. Все почти голоса таких песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного ума умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа. Посмотри на русского человека; найдешь его задумчива» [1]. Здесь все по-своему знаменательно. Понимание песни, как передающей духовный склад народа, — именно в то время, когда русская песня возбудила новый общественный интерес. Никто до Радищева с подобной силой еще не сказал этого. Очень знаменателен сам русский поэтический мотив: заунывная песня ямщика в дороге. Сколько раз он потом воспроизводился в русском искусстве, ставши почти неизменным его мотивом — от Пушкина до бытовой поэзии, от Гурилева до Чайковского! Это, пожалуй, слишком примелькалось,

[1] См. Первый том названного собрания сочинений А. Н. Радищева, стр. 229—230.

127

чтобы мы в должной мере ощутили здесь нечто самобытное. А между тем, Радищев **начал** это самобытное. Радищев **задал** тон. Насколько верно он **услышал жизнь**, свидетельствует буквально всеобщее переживание этого поэтического мотива в течение полутора столетий. Вот что писал, например, Белинский:

«...Взглянем в этом отношении на Россию. Колыбель ее была не в Киеве, но в Новгороде, из которого, через Владимир, перешла она в Москву. Суровое небо увидели ее младенческие очи, разгульные вьюги пели ей колыбельные песни и жестокие морозы закалили ее тело здоровьем и крепостию. Когда вы едете зимою на лихой тройке, и снег трещит под полозьями ваших саней, морозное небо усеяно мириадами звезд, и взор ваш с тоскою теряется на необъятной снежной равнине, осеребренной уединенным скитальцем-месяцем и местами прерываемой покрытыми инеем деревьями, — как понятна покажется вам протяжная, заунывная песня вашего ямщика, и как будет гармонировать с нею однообразный звон колокольчика, **надрывающий сердце**, по выражению Пушкина! Грусть есть общий мотив нашей поэзии — и народной и художественной. Русский человек встарину не умел шутить забавно и весело: он шутил или плоско, или саркастически, и лучшие народные песни наши — грустного содержания, протяжного и заунывного напева. Нигде Пушкин не действует на русскую душу с такою неотразимою силою, как там, где поэзия его проникается грустью, и нигде он столько не национален, как в грустных звуках своей поэзии. Вот что говорит он сам о грусти, как основном элементе русской поэзии:

Фигурно, иль буквально: всей семьей
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой,
Песнь русская. Известная примета:
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.
Но нравится их жалобный напев».

«Но эта грусть — не болезнь слабой души, не дряблость немощного духа, нет, эта грусть могучая, бесконечная, грусть природы великой, благородной. Русский человек упивается грустью, он не падает под ее бременем и никому не свойственны до такой степени быстрые переходы от самой томительной, надрывающей душу грусти к самой бешеной, иступленной веселости» [1].

В главе «Медное» народная жизнь звучит по-иному. Веселая хороводная песня открывает главу 2. Но это только драматический жизненный контраст: скорбь и возмущение действуют тем сильнее, что рассказ о народном горе, о продаже крепостных

за долги владельца, начинается как бы **на фоне** женского хора. Так переосмысливает, подчиняет себе Радищев почти оперный прием.

Через песню, через фольклор Радищев нередко дополняет картину народного быта. В главе «Городня» он приводит (впервые!) причитания крестьян, говоря о рекрутском наборе. Вообще он, повидимому,

[1] Полное собрание Сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, том VI. СПб. 1903, стр. 184.

[2] «Во поле береза стояла, во поле кудрявая стояла, ой люли, люли, люли, люли...» Хоровод молодых баб и девок, пляшут — подойдем поближе, говорил я сам себе, разрывая найденные бумаги моего приятеля. Но я читал следующее. Не мог дойти до хоровода. Уши мои задернулись печалию, и радостный глас нехитростного веселья, до сердца моего не проник» (первый том сочинений Радищева, стр. 34).

129

всегда помнит об этой стороне народного быта, не забывая положить хотя бы отдельный штрих, который заставил бы **зазвучать** картину.

Так, в «Записках путешествия в Сибирь» (1790) Радищев заносит: «Вотяки поют едуци как Русские ямщики. Нравы их склонны более к веселию, нежели к печали» [1]. Эта запись словно отвечает главе «София» т. е. приведенному выше ее отрывку.

В совершенно ином контексте, в «Памятнике дактилохореическому витязю», находим следующее:

«Между тем дошли они до ворот околицы. День был воскресный; деревенские девки, в праздничных нарядах, стоя кучкою, пели песни». И далее: «Фалелей говорит своему дядьке — «Остановимся послушать песен; я знаю, что ты охотник до них, иногда слышал, поешь «Горе мне грешнику сущу» [2].

Любопытно, что последние слова взяты из очень распространенного канта (содержится, например, в так называемом «Почаевском богогласнике» издания 1790 г.).

Но возвратимся к «Путешествию». Наиболее патетически приподнятый тон, в котором дана народная песня, выдержан в главе «Клин», где этот прием проведен с особой широтой. Пение слепого старца здесь должно поистине уязвить сердце скорбью. Нигде в художественном толковании народного пения у Радищева не раздаются столь сентиментальные восклицания.

«Как было во городе во Риме, там жил да был Евфимиам князь... Поющий сию народную песнь, называемую Алексеем божиим человеком, был слепой старик, сидящий у ворот почтового двора, окруженный толпою по большей части ребят и юношей. Сребровидная его глава, замкнутые очи, вид спокойствия, в лице его зримого, заставляли взирающих на певца предстоять ему со благоговением. Неискусный хотя его напев, но нежностью изречения сопровождаемый, проникал в сердца его слушателей, лучше природе внемлющих, нежели возвращенные во благогласии уши жителей Москвы и Петербурга внемлют кудрявому напеву Габриелли, Маркези или Тоди. Никто из предстоящих не остался без зыбления внутрь глубокого, когда Клинской певец, дошел до разлуки своего Ироя, едва прерывающимся ежемгновенно гласом, изрекал свое повествование. Место, на коем были его очи, исполнилось иступающих из чувствительной от бед души слез, и потоки оных пролилися по ланитам воспевающего. О природа, колико ты властительна! Взирая на плачущего старца, жены возрыдали; со уст юности отлетела сопутница ее улыбка; на лице отрочества явилась робость, неложной знак болезненного, но неизвестного чувствования; даже мужественный возраст, к жестокости толико привыкший, вид воспринял важности. О! природа, возопил я паки...»

«Сколь сладко неязвительное чувствование скорби! Колико сердце оно обновляет и оно чувствительность. Я рыдал вслед за ямским собранием, и слезы мои были столь же для меня сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером... О мой друг, мой друг! почто и ты не зрел сея картины? Ты бы прослезился со мною, и сладость взаимного чувствования была бы гораздо усладительнее» [3].

За патетическим, несколько условным планом повествования здесь стоит реальный образ народного певца и реальный пример духовного

[1] Цитировано по Полному собранию сочинений А. Н. Радищева под ред. В. В. Каллаша, т. И. М. 1907, стр. 27.

[2] Цитировано по Полному собранию сочинений А. Н. Радищева в изд. Академии Наук СССР, том II, М.—Л. 1941, стр. 211.

[3] Там же, том I, стр. 373—374.

130

стиха, ставшего народным, широко проникшего в сборники кантов, Даже упоминания имен артистов (Габриелли, Маркези, Тоди) целиком опираются на музыкальный опыт русских столиц. Известная итальянская колоратурная певица Катарина Габриелли выступала в Петербурге в бытность там Радищева: имя «Габриельши» встречается в камер-фурьерских журналах 1774—1775 годов, когда она пела в придворных концертах. Луиза Ходи тоже была европейской знаменитостью. Она выступала при петербургском дворе в 1784 — 1785 годах, вначале пользуясь большим покровительством Екатерины II, которая неоднократно упоминает о ней в письмах к Гримму. Наконец, Луиджи Маркези, оперный певец-сопранист (кастрат), пел в Петербурге в 1785—1788 годах. Все названные певцы представляли «соловьиное» итальянское пение, виртуозное, изобилующее звуковыми эффектами, но лишенное истинной теплоты. Именно в этом смысле противопоставляет их «благогласие» Радищев трогаящему искусству слепого певца. Это нужно вновь для контраста, чтобы оттенить картину и эмоцию. Вспомним, что перед современниками Радищева все это должно было **зазвучать!**

Наконец, есть в «Путешествии» еще одно упоминание, которое относится к нашей теме. В главе «Крестьяцы» рассказывается о том, как благородный отец-дворянин провожает сыновей на военную службу. Обращаясь к юношам, он, между прочим, восклицает: «...В живописи найдете вы истинное услаждение не токмо чувств, но и разума. Я вас научил музыке, дабы дрожащая струна согласно вашим нервам возбуждала дремлющее сердце; ибо музыка, приводя внутренность в движение, делает мягкосердие в нас привычкою» (там же, стр. 288). Так раскрывается, конкретизируется на жизненном примере то, что было в общей форме сказано Радищевым в «Беседующем гражданине»! Но тезис Радищева здесь звучит патетически. В сущности, устами отца высказан взгляд, проведенный самим Радищевым как автором: в «Путешествии из Петербурга в Москву» музыка тоже призвана **возбуждать дремлющее сердце**, усиливать патетические акценты. Так, среди новых средств и приемов Радищева выступает еще особое. Прогрессивным идеям «Путешествия» соответствует и новизна, особенность литературного стиля — приподнятого, патетического, и толкование песни как **выразительницы духовного склада русского народа**, и авторское художественное применение этой песни, **возбуждающей сердце читателя**.

Если «Путешествие из Петербурга в Москву», всегда находясь в поле нашего зрения, позволяет лишь выделить и подчеркнуть некоторые, давно известные моменты, то теоретическая работа Радищева — «О человеке, о его смертности и бессмертии» — дает в интересующем нас смысле гораздо более неожиданные результаты. Писавшийся между 1792 и 1796 годами этот трактат обнаруживает особую склонность автора по различным поводам свободно обращаться к примерам из сферы музыки. Здесь, где не было даже специальной надобности, не было необходимости показывать такого рода эрудицию, она становится тем более показательной! В этом отношении труд Радищева можно сравнить только с «Письмами о природе и человеке» Кантемира, который точно так же с легкостью и свободой привлекает примеры («прилоги») из области музыки.

Особенно настойчиво стремится Радищев **музыкой** подтвердить волнующие его мысли о соотношении частей и целого в природе, о том, что **целое** вообще может обладать свойствами, которых нет в его отдельных частях (оставляем сейчас в стороне **весь** ход его мыслей). Иными словами, музыка служит для него лучшим примером **гармонии**

частей в целом, гармонии в **широком** смысле слова. Так, Радищев, например, пишет: «Однако же примечаем мы в сложении целого благогласие или согласие, соразмерность, хотя в частях его нет ни того, ни другого. Например звук одинокий благогласия не имеет, но сложение многих нередко производит наивелелепнейшее. Стеклянный колокол, на котором мокрый перст движется, едва ли, кажется, производит скрип, но кто слышал гармонику, тот ведаёт, колико внутренность вся от игры ее потрясается» [1].

В другом случае у него находим:

«Или скажешь, что мусикийское благогласие невозможно, ибо звук единственный **нога** мусикийская, неблагогласны суть? Из того, что пальцы твои на струнах скрипичных не умеют двигаться искусственно, ты заключаешь, что стройная звучность ей несвойственна» [2].

Наконец, последний из аналогичных примеров особенно интересен тем, что опирается на русский бытовой материал, на то, что сам Радищев не раз слышал в Петербурге, на те звуковые впечатления, которые, вероятно, относятся еще к его молодым годам. Мы имеем в виду следующие строки:

«Слыхали ли вы, любезные мои, роговую егерскую музыку, которая изобретатель у нас был Обер-егермейстер Нарышкин, и которая в действии своем с церковными органами столь может быть сходственна? Вам известно, что она исполняется посредством охотничьих рогов. Каждый рог производит один звук, и нередко звук весьма грубый, но искусством доведено, что хор роговой может играть разные музыкальные сочинения. И столь ясно действие, от общих роговых звуков происходящее, что буде находишься очень близко того места, где на них играют, то вместо благогласия слышны почти нестройные звуки. Удались от них: зыбление воздуха становясь плавнее в отдалении, отъекает грубость роговых звуков, и благогласие явно. Сие может служить примером, поколику сила целого не сходствовать может с силами частей» (там же, стр. 107).

Разве здесь уже не становится ясно, что воображаемая нами **«музыкальная биография»** Радищева постепенно становится реальной, находя свое подтверждение в его творчестве? Еще яснее это будет дальше. Говоря о различиях между человеком и животными, Радищев как бы случайно приводит такие примеры и так их освещает, что ни в одном специально музыкальном исследовании XVIII века мы не обнаружим столь значительных мыслей. До последнего времени в трудах буржуазных ученых говорится столько чепухи по вопросам происхождения музыки! [3]. Проблема музыки как идеологии, музыки, как «звука с мыслью сопряженного», **в принципе отличной** от всего, что свойственно животным, для своего времени блестяще поставлена Радищевым, освещена **прогрессивно** — совершенно независимо даже от контекста его работы.

«Человек равно преимуществует перед другими животными в чувствах зрения и слуха. Какое ухо ощущает благогласие звуков паче человеческого? Если оно в других животных (пускай слух и был бы в них изящнейший) служит токмо на отдаление опасности, на открытие удовлетворительного в пище, в человеке звук имеет тайное сопряжение с его внутренностью. Одни, может быть, певчие птицы могут быть

[1] **А. Радищев.** «О человеке, его смертности и бессмертии», книга третья, см. том II. Собрания сочинений, стр. 104.

[2] Там же, стр. 91. Ср. у Кантемира «Письма о природе и человеке».

[3] Вплоть до того, что в качестве **музыкального** записывается ржанье лошадей!

причастны чувствованию благогласия*. Птица поет, извлекает звуки из гортани своей, но ощущает ли она, как человек, все страсти, которые он един токмо на земле удобен ощущать при размерном сопряжении звуков? О вы, душу в исступление приводящие, Глюк, Паизелло, Моцарт, Гайдн, о вы, орудие сих изящных слагателей звуков Маркези, Мара, неужели вы не разнствуете с чижом или соловьем? Не птицы благопевчие были учителя человека в музыке: то было его собственное ухо, коего вглубленное перед

другими животными в голове положение всякий звук, с мыслию сопряженный, несет прямо в душу» [1].

И здесь снова оживает перед нами «музыкальная биография» Радищева. Он называет имена тех, чью музыку он часто слышал в Петербурге, где Гайдн и Моцарт уже входили в репертуар, а Паизиелло был популярнейшим из итальянских мастеров. Как раз ни Гайдна, ни Моцарта Радищев еще не мог знать в свою бытность за границей: то было слишком рано для них. Он узнал их в Петербурге. Имена Маркези и Мара также, как мы упоминали, были ему известны из жизненного опыта.

В той же работе Радищева вскользь затрагивается вопрос о соотношении музыки и речи [2], также не потерявшей своего значения сейчас.

Так Радищев даже несколько неожиданно обнаруживает не только свой жизненный опыт и эрудицию, но и свою пытливость в интересующей нас области. Если в «Путешествии» он становится близко к музыкальному творчеству, здесь, в теоретическом трактате, он вторгается в область музыкальной эстетики. И в том и в другом он неизменно стоит на передовых позициях, возвышаясь в этом смысле над общим уровнем своих современников.

Остается еще одна, последняя группа произведений Радищева, которая позволяет, правда, опять по-иному, затронуть тему о его связях с музыкальной культурой. Это — поэтические произведения различных годов, начиная с «Творения мира» (конец 1780-х годов?) и кончая «Песнями, петыми на состязаниях в честь древним славянским божествам» (1800—1802 годы). Они возбуждают сумму различных вопросов, так или иначе важных для нашей темы.

«Творение мира» Радищев назвал «Песнословием» и первоначально вставил в текст «Путешествия из Петербурга в Москву» (глава «Тверь»). Поэт, который по ходу повествования сначала читал автору «Путешествия» оду «Вольность», затем показывал ему же текст «Творения», после чего в главе «Тверь» шли следующие строки: «Что ж вы скажете об употреблении в одном сочинении разного рода стихов? Но сие смешение не только прилично малому и для пения определенному стихотворению, но удачно будет и в епопеи» и т. д. [3].

Нет сомнений в том, что «Творение мира» относится к жанрам поэзии, которые складывались как музыкально-поэтические жанры. «Песнословие» — так передал Радищев смысл слова **кантата**. Что же касается кантаты, которая первоначально мыслилась как музыкально-

* Могли ли бы они петь благо гласно, не чувствуя благогласия? (Примечание Радищева).

[1] Там же, стр. 51—52.

[2] «Ничто для нас столь обыкновенно, ничто столь просто кажется как речь наша, но в самом существе ничто столь удивительно есть, столь чудесно как наша речь. Правда, что радость, печаль, терзание имеют изъясняющие их звуки, но подражание оным было руководителем к изобретению музыки, а не речи...» (там же, стр. 130).

[3] Цитировано по примечаниям к тому I указанного Собрания сочинений А. Н. Радищева, см. стр. 448.

133

поэтическое произведение (солисты, часто хор, оркестр, иногда фортепиано), то она к концу XVIII столетия заняла значительное место в русской поэзии — но уже не обязательно с музыкой. При этом в кантате как бы подразумевалась музыка, т. е. «речитативный» вольный стих чередовался со строфами («ариями», «хорами») различной структуры. Это давало свободу изложения и вызывало прямые музыкальные ассоциации. Более других кантатами интересовался Державин, у которого все поистине **звучало** в воображении речитативами, ариями, хорами, даже оркестром.

Как видно, Радищев также оказался чутким к этим возможностям русской поэзии с подразумеваемой музыкой. В своем «Песнословии»-кантате он дал особые хоровые

строфы, иначе построенные строфы солиста (бог), хоровой антифон (части хора) и даже элементы речитатива — второе выступление солиста открывается так:

Но что
Начнем?
Речем...

далее идет собственно «пение», т. е. законченные строфы, контрастирующие с «речитативом». При этом Радищев **предварил** Державина, у которого интерес к драматизированной кантате (а не к лирической, изложенной в одном размере) обнаружился позднее, и приблизился к Крылову, у которого в раннем периоде тоже была русская кантата «Выбор из песни песней Соломона». Мы не хотим сказать, что другие русские поэты совсем миновали этот жанр; мы особо указываем лишь тех, кто воспринимал **музыкальный подтекст** кантаты наименее формально: и Радищев, и Крылов, и Державин обладали большой слуховой восприимчивостью — для них кантата **пела и речитировала**.

Иные связи с музыкой занимают нас в поэме «Бова», относящейся к последнему периоду жизни Радищева (после возвращения из ссылки, не ранее 1798 г.). Здесь в самом тексте, в ткани поэмы несколько раз встречаются упоминания о музыке; она служит заметным поэтическим мотивом, она вторгается в поэму как модная сентиментальная песня. Музыкальные связи «Бовы» вновь ведут нас к Державину, который, как никто, делал музыку постоянным поэтическим мотивом, у которого в стихах звучали чуть ли не все музыкальные инструменты его времени — от «кабацкой скрипицы» до органа и китайского кина и от балалайки до «тихогрома» (пианофорте); у которого было не только жадное зрение, но и жадный слух художника. Связи «Бовы» не могут не вести и к русской опере, поскольку в поэме есть даже нечто вроде вставных арий («При тихом плавании Бова поет песню, соответственную своей горькой участи»). И, наконец, самый характер этих арий целиком совпадает с сентиментальной песней девяностых годов (что, впрочем, бывало и в сказочной опере).

Напомним некоторые отрывки из «Бовы», как из сжатого прозаического плана поэмы, так и из ее стихотворного текста:

«Бова... объезжая свое царство, близь маленького определенного городка увидел двух мальчиков, из коих один шед играл на арфе, а другой пел его любимую песню, что он певал в несчастьи» [1].

Возбренчи, моя ты арфа.
Ныне лира уж не в моде,

[1] Собрание сочинений А. Н. Радищева, том II, стр. 27.

134

Иль вы, гусли звончатые,
Загудите заиграйте;
Я пою— (стр. 30).
...Были рыцари не хуже
Славна в свете Дон Кишота
В рог охотничий, в валторну
Всем трубили громко в уши:
Дульцинея Тобозийска
Всех прекраснее на свете, (стр. 43).

Эти различные планы (музыка в быту, в прямом смысле слова — условный «запев», «зачин» — музыкальная аналогия) в понимании музыки как поэтического мотива все близки Державину.

В другом случае Радищев прямо вводит в поэму сентиментальную песню, предваряя ее соответствующим характерным образом:

Бова сидя песнь унылу
Пел и в гусли златострунны
Бряцал легкими перстами,
Пел, стенал, бряцал и плакал
Лил потоки слез горючих.
Что возможет, ах, сравниться
С лютой горестью моей и т. д. [1].

Кажется, это единственный случай у Радищева, когда он обращается не к народно-песенному искусству, а именно к сентиментальной лирике, расцветшей в произведениях карамзинистов, в песнях-романсах Дубянского и Козловского. Здесь, повидимому, сказывается та сторона радищевского жизненного опыта, которую мы предположили у него с юных лет, но которая выделилась именно на исходе века, когда сентиментальная песня затопила сборники и журналы, наводнила быт и когда ее буквально нельзя было миновать.

И, наконец, насколько можно предположить по имеющимся материалам, «Песни, петье на состязаниях...» были задуманы Радищевым с большим **музыкальным подтекстом**, как картины своего рода **музыкальных празднеств**, выдержанные в высоком в условно-торжественном тоне, что можно видеть хотя бы из следующего отрывка: «Утром рано, в день торжества, едва первая стрела лучезарная излетела от молниенного убруса жаркого Знича, как сильные гласы труб, певниц, бубнов и тимпанов возбуждали всех стекшихся на злачные долины, пестроцветною муравою покрытые, где Днепр...» и т. д.

Таким образом, немногочисленные примеры из поэзии Радищева дают, однако, почувствовать его многосторонние возможности как поэта, близкого музыке, и целиком подтверждают как то, что видно из прозы Радищева, так и его «воображаемую» нами музыкальную биографию.

Совершенно естественно в связи со всем предыдущим возникает большой, так сказать, обратный вопрос: а как отозвались идеи и темы Радищева-писателя в развитии русской музыкальной культуры, насколько они смогли определить или изменить хотя бы сюжетику русской оперы? На этот вопрос пока приходится ответить со всей определенностью:

[1] Собрание сочинений А. Н. Радищева, том II, стр. 33. Сравним популярные тогда песни «Чем грозит мне рок всечасно», «Что с тобою, ангел, стало» и др.

136

в русской музыке к концу XVIII столетия восторжествовала отнюдь не радищевская или крыловская, а скорее карамзинская линия. Обличительный запал ранней русской комической оперы заметно ослабел в девяностые годы, на первый план выступила сентиментальная песня и вообще лирика в разных ее видах. Причины здесь скрывались в тех же самых общественных условиях (реакция к концу столетия, особенно при Павле I), которые выдвинули Карамзина и карамзинистов, оборвали журнальную деятельность Крылова и оказались трагическими для самого Радищева. Но это не значит, что радищевское начало не жило в русской музыкальной культуре. Подобно тому, как радищевское по-новому зазвучало у Пушкина, радищевский пафос по-своему унаследовали и Глинка, и Бородин, и в особенности Мусоргский, хотя бы у них и не оказалось прямых связей с его сочинениями. Радищевское начало в широком смысле слова, как воплощение прогрессивнейших для своего времени идей, как отношение к народу, конечно, жило во всей русской музыкальной классике, которая стремилась понять и передать **духовный склад** народа и **возбудить песней** сердце слушателя.

Если же сопоставить «музыкальные связи» Радищева с тем, что было в этом смысле характерно для других русских писателей и поэтов XVIII века, то при всех точках соприкосновения здесь все же чрезвычайно показательным остается **особое** место Радищева. Стремление включить музыкальную культуру в общее понятие о культуре страны или народа характеризует по-своему и «Письма русского путешественника» Карамзина, и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева. Но Радищев велик тем, что открывает по-новому русскую **крестьянскую** культуру, включая сюда народное искусство. Нет сомнения в том, что демократизм Радищева сказался в этой области сильнее, чем у кого-либо из его современников. Мы не знаем ни одного писателя XVIII века, который с такой определенностью выделял бы **народное** искусство, противопоставляя его как самое лучшее, человечески-ценное культуре узких слоев столичного общества.

Стремление мыслить о музыке, рассуждать о ней проявляется как в специальных теоретических работах XVIII века, так и во многих журнальных статьях об искусстве вообще, даже в романах и повестях. Но философски прогрессивная постановка вопроса о музыке, как об идеологии человека, дана только в теоретическом трактате Радищева, сильным в своем утверждении материалистических воззрений.

И быть может, самым показательным для отношения Радищева к музыке остается то, что он всегда избегает **господствующих вкусов** — дворянского сентиментализма. Нет ничего более типичного в русской литературе конца столетия, чем включение музыки в строй сентиментальной повести или стихотворения. Это поистине «стиль эпохи», мода, повальное увлечение. «Несчастный М-в» (Клушина), который был «страстен музыкой» и играл сентиментальные Adagio «из Гайдена» на скрипке, Евгений и Юлия (Карамзин), проливающие слезы за клавишином, сентиментальное музицирование в воспоминаниях И. М. Долгорукого, в писаниях Шаликова — все это относится к своеобразной «камерной» культуре русского дворянства, все это питается духом карамзинизма и отдает салоном. Радищев полностью миновал это, хотя, конечно, прекрасно знал. Так, пользуясь приемами сентиментализма, он отвергнул славное в системе его музыкальных связей. Пожалуй, это самый любопытный вывод, к которому мы приходим: тема «Радищев и русская музыкальная культура» **не сближает** Радищева с господствующим направлением русского сентиментализма конца века, а выделяет автора «Путешествия из Петербурга в Москву» на совершенно особое место.

135

8. Н. М. КАРАМЗИН

Если к некоторым областям и направлениям русской музыкальной культуры до известной степени приложимы «литературные» определения, то, наряду с «крыловским» началом в русской музыке конца XVIII века, можно обнаружить и начало «карамзинское». Это — не вполне параллель и не вполне противопоставление. Карамзинское начало, поскольку его удастся проследить, проявилось не только в иных жанрах и областях, нежели крыловское, но и несколько в другом смысле, в другом аспекте.

Как известно, историческая роль Карамзина в XVIII веке вообще (т. е. по преимуществу — для русской литературы) совсем не поддается простому, «однозначному», одностороннему определению. Нельзя ограничиться простым указанием на «реакционность идеологии». Еще менее возможно принять одни положительные стороны того литературного направления, которое сильнейшим образом представлял Карамзин. Вместе с тем, никто не станет отрицать, что «Письма русского путешественника», «Бедная Лиза» и Московский журнал приобрели для своего времени огромную силу воздействия в русском культурном обществе. Для нашей области прежде всего интересен и важен Карамзин как раз этого периода, т. е. начала девяностых годов, **молодой** Карамзин.

«К чему ни обратитесь в нашей литературе,— всему начало положено Карамзиным: журналистике, критике, повести-роману, повести исторической, публицизму, изучению истории»,— писал Белинский [1]. «Карамзин отметил своим именем эпоху в нашей словесности,— находим мы в другом месте,— его влияние на современников было так велико и сильно, что целый период нашей литературы от девяностых до двадцатых годов по справедливости называется периодом Карамзинским» [2].

Мы по справедливости считаем теперь, что великий русский критик переоценил значение Карамзина и возражаем против того, чтобы обозначать целую эпоху или период в истории русской литературы его именем. Но повидимому во время Белинского еще весьма сильно действовал блеск имени Карамзина, еще слишком сильно ощущались следы его влияний: понадобилась известная перспектива, чтобы правильнее почувствовать подлинное историческое место Карамзина.

Современные советские исследователи, возвращаясь к проблеме Карамзина, различают Карамзина-молодого писателя и Карамзина-историографа и пытаются определить, что именно в наследии Карамзина-сентименталиста оказалось все-таки жизненным и исторически-прогрессивным.

Вместе с тем советские ученые, разыскивая, обрабатывая и выдвигая новые материалы, успешно противопоставляют авторитету и влиянию Карамзина совсем иное, «радищевское» начало в русской общественной мысли, в русской литературе: именно этим в первую очередь ценна монография Вл. Орлова «Русские просветители 1790—1800 годов» (ГИХЛ, 1950).

Существует некая историческая аналогия между линией, идущей от XVIII века к Пушкину, и другой линией — от XVIII века к Глинке. На этой, второй линии своеобразное «карамзинское» начало выступает так-

[1] **В. Белинский.** Николай Алексеевич Полевой. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. X. СПб. 1914, ста 316.

[2] **В. Белинский.** Литературные мечтания. Там же. Т. I. СПб. 1900, стр. 346.

138

же очень отчетливо, являясь вместе с тем весьма противоречивым. **Лирико-психологическая сфера русской музыки, определившаяся в девяностых годах в большой связи с карамзинским сентиментализмом той поры, образует один из важных путей к раннему искусству первого великого русского классика — Глинки, хотя сама по себе — по своей наивности, слезливости и художественной узости — примерно так же далека от Глинки, как далек литературный сентиментализм конца XVIII века от Пушкина.**

Аналогия здесь проходит и далее. Именно то, что оказалось новым и жизненным в карамзинской школе, преимущественно проявляется как «карамзинское начало» в русской музыкальной культуре конца столетия. Интерес к внутреннему миру человека, всегда присутствующий авторский «лиризм» в повестях Карамзина, новое «чувство музыки» в повестях и «Письмах русского путешественника», особый строй карамзинской прозы, который имел в виду Державин, когда писал: «Пой, Карамзин, и в прозе Глас слышен соловьин»,— все это позволяет сближать литературный сентиментализм с «карамзинским по духу» течением в русской музыке.

Сближение это — не прямое и не узкое. Оно отнюдь не ограничивается непосредственными связями Карамзина о музыкой и не проявляется в одной какой-либо области или стороне музыкальной культуры. Нам придется еще не раз, затрагивая различные темы, возвращаться к «карамзинскому» началу, как оно проявлялось, например, в оценке русскими зарубежной культуры (см. раздел «Русские отзывы о музыке за рубежом»), в своеобразном омузыкалении поэтического строя сентиментальной повести (см. раздел «Русские журналы и музыка»), в общем характере и направлении музыкальных вкусов конца века (см. последний раздел второго тома) и т. д. и т. п. Что

касается данного раздела, то он только выдвигает мысль о «карамзинском» начале, вернее — о возможности подобного понятия для истории русской музыкальной культуры, с тем, чтобы сосредоточить внимание на деятельности самого Карамзина и сразу обозначить круг вопросов, которые возникают здесь для интересующей нас темы.

Напомним кстати еще раз, что для будущего, для судеб русской музыки XIX века, для определения ее **народности** важнее в конечном счете оказалось начало «радищевское», как бы это ни мало еще сказывалось в самих итогах XVIII века.

С юных лет условия жизни должны были столкнуть Карамзина (1766—1826) с иными сторонами музыкальной культуры, нежели то было у молодого Крылова. Почти ровесники по годам (Карамзин родился всего тремя годами ранее), они складывались совсем различно, и самое раннее направление их вкусов было уже в этом смысле показательным. Как раз тогда, когда Крылов создал свое первое произведение, сатирическую оперу «Кофейница», в 1783 году появилось первое в печати произведение Карамзина — перевод одной из швейцарских идиллий Геснера. Сентиментальная идиллия против бытовой сатиры — таково это первое противопоставление их молодых вкусов.

Как известно, юность Карамзина проходила в сибирском поместье и в московском иностранном пансионе Шадена. Пансион Шадена всегда характеризуется **серьезным** гуманитарным воспитанием, которое он давал своим питомцам. Однако, если литературные вкусы, которые там прививались, тяготели более всего к сентиментальной ветви европейского классицизма (особенно германо-швейцарской), то, повидимому, уже из пансиона Шадена Карамзин вынес сведения о немецкой сентиментальной песне, о лирике Глюка и о некоторых других явлениях современной камерной

138

европейской музыки, в которых он вполне свободно ориентировался еще до поездки за границу (1789—1790). По всей вероятности, то музицирование, которое естественно предположить в подобном «свободном» гуманитарном, не без «прекраснодушия», воспитательном заведении, отдавало дань именно камерно-сентиментальным увлечениям современной Европы: песне, клавишной музыке, может быть, несложному камерному ансамблю (скрипка и клавиш?). Во всяком случае, когда Карамзин начал работать в журнале Н. И. Новикова «Детское чтение для сердца и разума», он проявил не только осведомленность, но и душевное влечение к этим музыкальным областям. Первые годы духовной зрелости Карамзина прошли под знаком близости к масонам (1785—1789). Таким образом, когда молодой Крылов боролся с театральной администрацией за свое «право на оперу», молодой Карамзин, сблизившись с московскими масонами, занялся литературным «самоуглублением» и, несомненно, окунулся в ту нравственно-культурную сферу, которая вводила музыку в круг морально-воспитательных мотивов, которая предполагала ее как неотъемлемую часть благородного душевного мира, как особое религиозное начало. Пение духовных гимнов на популярные избранные мелодии, постоянное введение музыки в «нравоучительную литературу» — с этим Карамзин неминуемо должен был соприкоснуться у московских розенкрейцеров и в тогдашних изданиях Новикова. Приняв деятельное участие в журнале «Детское чтение», Карамзин сам проявил со всей определенностью свои литературно-музыкальные вкусы. В нравоучительных повестях, которые он переводил, редактировал, а затем и перерабатывал «на русские нравы», музыка камерная, домашняя, игра на клавесине, сентиментальная песня Глюка выступает как обязательный признак новой духовной культуры и нового быта. С наибольшей яркостью это выделяется в «истинной русской повести» «Евгений и Юлия» (1789), которая кладет начало сентиментальной «обработке» музыкальных сюжетных мотивов в психологическом строе русской повести. Это первое яркое проявление «карамзинского» начала совпадает с моментом высшего обострения «крыловской» борьбы за оперную сатиру: как раз тогда, когда Карамзин заставляет своих прекраснодушных героев Евгения и Юлию услаждаться «лунной лирикой» Глюка на

слова Клопштока (Юлия исполняет за клавесином песню «Willkommen, silberner Mond»), Крылов пишет свое гневное и язвительное послание Соймонову.

Нам трудно установить подлинные источники и уловить пути в музыкальном «самоопределении» Карамзина. Одно до конца ясно: отправляясь в путешествие по Европе, он был не только хорошо подготовлен и осведомлен, — он многое воспринимал как близкое, многое любил, предпочитал, а кое-что осуждал в европейской музыкальной культуре. Следовательно, за все предыдущие годы, преимущественно московские, Карамзин имел возможность по нотам, по книгам, по кругу своих знакомств и связей, по репертуару театра осознать, чем является для него Глюк, какую величину представляет Гендель, какова может быть колоритная, местная роль музыки в быту, и т. д. и т. п.

«Письма русского путешественника», охватывающие восемнадцать месяцев 1789—1790 годов, дают очень много интереснейших музыкальных сведений и характеристик — в особенности по Франции и Англии. Это — не только «сведения». Это музыкальные впечатления и оценки «русского путешественника», как высококультурного юноши, соединяющего «чувствительную душу» — с самостоятельным, образованным умом, свежесть восприятия — с трезвой обоснованностью суждения. Об историческом месте и о влиянии «Писем русского путешественника» нам

139

придется специально говорить дальше, в разделе «Русские отзывы о музыке за рубежом», где это крупнейшее из произведений Карамзина встанет в цепь аналогичных фактов. Теперь же мы должны лишь отметить, что первое из наиболее влиятельных сочинений Карамзина широко открыло русскому читателю «музыкальную Европу», как ее сумел увидеть, понять и оценить русский путешественник на рубеже восьмидесятых и девяностых годов XVIII века.

«Письма русского путешественника» впервые дошли до читателя через «Московский журнал», издававшийся Карамзиным в 1791—1792 годах. Но не одними «Письмами» это в высшей степени интересное издание соприкасается с занимающими нас темами. Карамзин начал печатать в своем журнале критические отзывы на оперные постановки. Из них в особенности примечательны рецензии на парижские спектакли революционных лет — «Ужасы монастыря» Бертоне, «Эфрозина» Мегюля. Повидимому, читатели были заинтересованы, ибо другие журналы последовали примеру Карамзина, правда, ненадолго — пока допускала цензура.

Печатаемая в «Московском журнале» свои повести («Бедная Лиза», «Лиодор» и др.), Карамзин продолжил, углубил и развил в них то «музыкальное» начало, которое проступало у него еще в обработках для «Детского чтения». Здесь, в зрелых повестях Карамзина, это приобретает двоякий смысл: музыка здесь порой выступает как колоритный «преромантический» сюжетный мотив (см. о «Лиодоре» в разделе «Музыкальная культура к концу столетия», во втором томе настоящей работы), и вместе с тем музыка в общем, широком, смысле, как особое поэтическое начало проникает весь стиль повести. Любопытно, что историки литературы обычно отмечают как новые черты стиля Карамзина «внутренне-музыкальные» его признаки. Есть все основания сформулировать мысль о том, что в своем приближении прозы к поэзии, во внутренней «поэтизации» ее, Карамзин выделяет те признаки поэзии, которые с наибольшим основанием могут быть названы музыкальными.

И в том и в другом понимании музыкального начала, т. е. и в сюжетном обращении к музыке, и в «омузыкалении» поэтического строя русской повести, Карамзин кладет основу целому литературному направлению, с которым мы еще столкнемся в дальнейшем. В этом смысле совесть «Бедная Лиза», не упоминая о музыке, имеет не меньшее значение, нежели другие повести, в которых прямо идет речь о сентиментальном пении влюбленных при луне, о таинственных звуках инструментов в ночи и т. д. В этом смысле поэзия и музыка взаимно оплодотворяют друг друга. И тем более влиятельным могло быть «карамзинское» начало, карамзинское настроение в русской музыке, что поэтическая

проза Карамзина была внутренне-музыкальной; она сама пела, на звучала «соловьиным гласом» для современников.

В обоих альманахах Карамзина («Аглая» в 1793 и 1794 гг., «Аониды» в 1796, 1797 и 1799 гг.) появляются новые признаки «омузыкаления» литературной темы, и порою уже сама музыка становится важным **предметом поэзии**, что хорошо видно на примерах таких стихотворений, как «Ода Музыка или семитония» Н. А. Львова, «К цитре» Павла Гагарина и др. К этому мы еще вернемся в связи со специальным разбором журналов Карамзина и карамзинистов, поскольку они положили начало широкой сентиментальной традиции своего рода.

Есть основания полагать, что последующая деятельность Карамзина также возымела свое значение для истории русской музыкальной культуры — хотя бы значение косвенное и отраженное. Мы имеем в виду работу Карамзина-историографа, как бы то ни было разбудившего новый

140

интерес к прошлому своей страны. Но ни оценка направления, ни разбор возникающих здесь связей между работой историографа и художественным творчеством его времени, не входят сейчас в наши задачи, ибо Карамзин-историограф целиком принадлежит новому веку.

Какую бы область творчества Карамзина мы ни взяли, каждая из них представляет свой общий интерес для истории музыкальной культуры, хотя дает не так уж много конкретных, частных примеров связи с музыкой. Из всех повестей Карамзина только три имеют значение непосредственных примеров этого рода: «Евгений и Юлия», с сентиментальным музицированием влюбленных, «Лиодор», с введением музыки в преромантический южный ночной пейзаж, и «Наталья, боярская дочь», на сюжет которой московский композитор Д. Н. Кашин написал оперу. Однако не столько эти примеры, сколько общий дух сентиментально-лирической повести и ее «внутренняя» поэтическая музыкальность сближают Карамзина с новыми музыкальными вкусами той поры. И так — в любой области его творчества.

Стихотворения Карамзина не часто говорят о музыке. Можно привести лишь несколько единичных примеров. Так, стихи «Филлиде» (1791) содержат, между прочим, следующие строки:

...Играй тебе Эвтерпа
На флейте сладкогласной
Божественные песни
Из Генделевых песней... [1].

Карамзин охотно называет свои произведения **песнями** — не в условно-классицистском смысле, но и не в простом бытовом, а скорее в «оссиановском», может быть, в романтическом: «Весенняя песнь меланхолика», «Граф Гваринос, Древняя Гишпанская Историческая Песня», «Песнь мира» [2] и т. д.

Любопытны предположения, которые возникают в связи с известным «программным» стихотворением Карамзина «Поэзия» (1787). Карамзин говорит там о тех, кто «трогал и занимал» тогда его душу, — называя Барда, Орфея, Гомера, Софокла, Эврипида, Овидия, Оссиана, Шекспира, Мильтона, Юнга, Томсона, Геснера, Клопштока... Указывая на то, что 30 июня 1786 года Н. Петров спрашивал Карамзина: «Поэзия, музыка, живопись воспеты ли тобою?» [3] — комментатор названного издания Стихотворений Карамзина заключает: «Таким образом можно думать, что стихотворение «Поэзия» представляет собой лишь первую часть задуманной им еще в 1786 году поэтической трилогии «Поэзия—Музыка — Живопись» (стр. 399). Если бы возникла вторая часть этой трилогии, мы знаем, какие имена непременно назвал бы там Карамзин... Это были бы, во

всяком случае, Гендель, Рамо, Глюк, Гретри — судя по «Письмам русского путешественника».

Сравнительно немногие из лирических текстов Карамзина приобрели известность песен [4]. Как песни на популярные «голоса» приводились в

[1] **Н. Карамзин.** Филлиде. Цитировано по Сочинениям Карамзина. Том первый. Стихотворения. Издание О. Р. Я. С. Академии Наук, Петр., 1917, стр. 410. 3 Последняя содержит такой хор:

Миллионы веселитесь,
Миллионы обнимитесь,
Как объемлет брата брат.
Лобызайтесь все стократ (стр. 56).

[2] См. «Русский архив», 1863, вып. 5—6, стр. 481.

[3] В этом смысле Дмитриев был много популярнее Карамзина. Примечательно, что в истории песни значение обоих поэтов оказалось примерно таково же, как в истории русской поэзии вообще. Белинский оценил это таким образом: «...Карамзин писал и стихи. В них не было поэзии, и они были просто мыслями и чувствованиями умного человека, выраженными в стихотворной форме; но они простотою своего содержания, естественностью и правильностью языка, легкостью (по тому времени) версификации, новыми и более свободными формами расположения, были тоже шагом вперед для русской поэзии».

Но для нее гораздо более сделал друг и сподвижник Карамзина — Дмитриев, который был старше его только пятью годами. Дмитриев не был поэтом в смысле лирика; но его басни и сказки были превосходными и истинно-поэтическими произведениями для того времени. Песни Дмитриева нежны до приторности,— но таков был тогда всеобщий вкус» (**В. Белинский.** Сочинения Александра Пушкина. Статья 1-я Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. XI. СПб. 1917, стр. 208).

141

журналах и песенниках «Кто мог любить так страстно», «Законы осуждают» и некоторые другие. Но зато у «карамзинистов» пышно расцвела сентиментальная песня, заполнившая журналы и песенники на рубеже двух столетий. И Ю. А. Нелединский-Мелецкий, и И. И. Дмитриев, начавшие ранее Карамзина, как бы поглощаются потоком карамзинского сентиментализма, не говоря уж о добром десятке менее значительных поэтов-песенников (см. о них в разделе «Русские журналы и музыка») Сам Карамзин невольно впадал в тон руководителя и советчика, когда писал, например, Дмитриеву о его песнях и о его намерении составить песенник: «Всякий день собираюсь ехать к Нелединскому за песнями. Но какая странная мысль, издавать песенник. Кому ты хочешь служить? Хорошо, естли своему карману; но и в этом не ошибешься ли? Впрочем я не люблю **отстращать** людей от их предприятий, и так издавай. Я подписываюсь на экземпляр, только с тем уговором, чтобы тут напечатан был и **«сизой Голубчик»** (письмо от 6 сентября 1792 г. [1]).

Песня Дмитриева «Стонет сизый голубчик», помещенная в 1782 году в «Московском журнале» Карамзина, была тогда одной из любимейших сентиментальных песен. К ней подбирали «голоса», на ее текст написал музыку Ф. М. Дубянский, что нам известно по опубликованным нотам, и, вероятно, писали еще многие, что легко предположить по косвенным данным. Карамзин в одном из следующих писем к Дмитриеву высказал свое суждение по поводу музыки «Голубка» и упомянул также о другой песне Дмитриева — «Без друга и без милой»: «И как голубок твой ожил в Петербурге — писал он 17 августа 1793 года.— Ты знаешь как я люблю его. Только голос мне не очень понравился; уныло, но **выражение** слабо. Музыка другой твоей песни гораздо лучше. Нельзя ли, любезный поэт, переменить в ней последней строфы? Она мне не так нравится, как другие. **Персты** и **сокрушу** производят какое-то дурное действие»

[2]. Заметим, что последняя стилистическая оценка Карамзина комментировалась неоднократно как возражение против тяжеловесных славянизмов в лирической поэзии. Но зато другое его суждение, с полной ясностью высказанное здесь, почему-то никем никогда не пояснялось как суждение о стихе. Карамзин предпочел музыку песни «Без друга и без милой» голосу «Голубка». Наиболее известный вариант музыки к песне «Стонет сизый голубочик» принадлежит Дубянскому, о нем свидетельствуют стихи самого Дмитриева «К Ф. М. Дубянскому, сочинившему музыку на песню «Голубок» (об этом см. дальше). Повидимому, Карамзин осудил именно музыку Дубянского, сказав «уныло, но **выражение** слабо». В другой песне Дмитриева он похвалил музыку.

Сравнивая стиль различных песен на общем фоне их времени, мы находим, что бытовая мелодия «Голубка» при всех ее сентиментально-острых интонациях, более проста, более песенно-певуча, нежели многие;

[1] См. Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб. 1866, стр. 30.

[2] Там же, стр. 42.

142

в ней нет патетической ариозности, в особенности характерной для некоторых песен Козловского. Итак, самое популярное, то, что нравилось в быту, что предварило городскую лирику XIX века, как раз не удовлетворяло Карамзина. Его вкус был требовательнее, для него «выражение» в музыке означало, во всяком случае, не простую «унылую» песню. Точно так же общий уровень стихотворной лирики Карамзина не совпадал со средним уровнем сентиментально-песенной лирики его времени. И отнюдь **не** прямо от лирики Карамзина рождается вкус и строй сентиментального музицирования девяностых годов. Карамзин, так же как в прозе, действует не столько непосредственным примером своей стихотворной лирики, своей поэзии, сколько ее общим тоном, создающим ту характерную атмосферу, которой вдохновлялся русский сентиментализм в различных областях его проявления — литературе, музыке, живописи. И подобно тому, как «Бедная Лиза», а не те повести, которые писали о 'Музыке, создавала такую атмосферу, подобно этому в поэзии Карамзина важны не стихи, непосредственно посвященные музыке, а скорее стихи, подобные следующим:

...так песни Оссиана,
Нежнейшую тоску вливая в томный дух,
Настраивают нас к печальным представленьям,
Но скорбь сия мила и сладостна душе... («Поэзия»)

О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья,
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери свой Печали вид имеешь...» («Меланхолия»).

«Весенняя песнь меланхолика», «Осень», «Кладбище», многозначительное «Послание к Плещееву», повествующее об идеалах «малого» сентиментального счастья,— вот что выражало у Карамзина новые вкусы, формировало русских сентименталистов, сознавали они это или нет. Как бы далеко ни стояли от Карамзина Дубянский, Козловский или Бортнянский,— и они были задеты этим **крылом меланхолии**, каждый по-своему, в своем жанре и со своими характерными тенденциями.

Остается еще одна область карамзинского творчества, пожалуй, наиболее непосредственно связанная с музыкой: его немногочисленные и мало известные сценические произведения, к которым примыкает один приветственный хор, типа кантаты. Возникшие в домашне-поместной обстановке для исполнения любителями, при

участии автора, они представляют, казалось бы, наиболее **интимный** вид дворянской сценической поэзии. Вместе с тем в них проступает то близость к классицистским пасторалям («Аркадский памятник». Сельская драма с песнями в одном действии), то родство с комическими операми из числа идиллически передающих деревенский быт. Таким образом, Карамзин касается как будто бы и линии Богдановича и линии В. Майкова. Что же до его музыкальных намерений и пожеланий, то он по преимуществу опирается на бытовую традицию комической оперы и популярной песни, иногда даже, как Аблесимов, указывая «голоса» для своих текстов.

В третьем выпуске «Аонид» (1799) Карамзин опубликовал «Хор и куплеты, петье в Марфинской роще друзьями почтенного хозяина». Село Марфино принадлежало тогда московскому главнокомандующему, князю И. П. Салтыкову, в доме которого бывали многие любители музыки. Они-то, вероятно, и исполняли «Хор и куплеты» Карамзина, представляющие

143

род приветственной кантаты. Впрочем, если назначение и композиция текста (чередование торжественного хора с «куплетами») напоминают о кантате, музыкальные намерения Карамзина покоятся здесь на самой простой бытовой традиции: хор исполняется «на голос»: «Ах, пошли наши подружки» [1], а куплеты — «на голос»: «Заря утрення взошла». Так **панегирик** превращается в песню, когда-то «высокий» жанр облекается в популярную форму.

Несколько позже, в «Вестнике Европы» (1803), Карамзин опубликовал другие «Куплеты из одной сельской комедии, игранной благородными Любителями театра». Они тоже, повидимому, сочинялись для Марфина около 1800 года. Вигель рассказывает в своих «Воспоминаниях» (том I, часть 1) о спектакле у Салтыковых в Марфине, указывая, что сам он пел партию бурмистра, а Карамзин играл «благодетельного графа» и обучал других участников постановки. Прозаический текст диалогов из этой «сельской комедии» как будто бы не сохранился. Куплеты же поются поочередно хором земледельцев, «сельским любовником», «сельской любовницей», «городским жителем», горожанкой, горожанином, госпожой, старостой, бурмистром, вахмистром. Судя по тексту куплетов, идея этой комедии заключается в восхвалении, превознесении «сельской добродетели» над нравами города. Насколько можно понять по наименованиям персонажей, идея выражена в общей «типовой», традиционной формуле, без особой конкретизации фабулы. Внешний руссоизм комедии явно «перекрывается» ее реакционной крепостнической «идиллией», вполне близкой таким оперным текстам Майкова, как «Деревенский праздник или увенчанная добродетель». Приведем для образца куплеты сельского любовника и хор земледельцев:

Здесь сердца людей согласны
С их нелестивым языком,
Наши милые прекрасны
Не раскрашенным лицом,
А природными чертами;
Обмануть нас не хотят
Ни глазами, ни словами.
Лишь по чувству говорят.

Заметим в скобках, что это еще не противоречило бы «руссоистскому» началу, если б только не сочеталось с таким «Хором земледельцев»:

Как не петь нам? Мы щастливы,
Славим барина-отца,
Наши речи не красивы,

Но чувствительны сердца.
Горожане нас умнее:
Их искусство — говорить.
Чтож умеем мы? Сильнее
Благодетелей любить.

Реакционно-крепостнический характер подобных текстов выступает всей отчетливостью.

[1] Начальный текст хора таков:

Как тот щастлив, что сердцами
Прямо искренно любим;
Кто не льстивыми словами,
Но усердием хвалим и т. д.

144

Карамзин не указал на этот раз музыкальных источников. Впрочем, ничто не заставляет видеть здесь отличия от принципа «голосов», т. е. подбора популярных мелодий к легким, однотипным по структуре текстам (оперно-песенный четырехстопный хорей). Таким образом, «сельская комедия» Карамзина в общем выполнена **в жанре комической оперы**. Однако ее образы в этом смысле (В. Майков) сильно устарели к 1800 году. Прибавим здесь, что примерно тогда же Крылов, проживая в имении Голицына, создал язвительнейшую сатирическую шуто-трагедию «Подтипа»: опять сатира может быть противопоставлена идиллии, как и в первых опытах Крылова и Карамзина! Всякое сопоставление с Крыловым способно только подчеркнуть идейную отсталость и консервативность сценических опытов Карамзина.

«Сельская драма с песнями» — «Аркадский памятник» — представляет наименьший интерес: это запоздалое, условное сценическое возрождение «мелкой» классицистской драматургии буколки и «героической пасторали». Примечательно лишь то, что и тут Карамзин не обходится без музыки: в «Аркадском памятнике» есть соло, дуэты, трио, хор пастухов и ремарки: «пляшут под музыку».

Собственно говоря, нет оснований утверждать, что Карамзин не писал опер. Если «Деревенский праздник» В. Майкова и «Милана» Хераскова причислялись современниками к операм, точно так же «Сельская комедия» и «Аркадский памятник» Карамзина должны были восприниматься как оперы. Только Карамзин на исходе XVIII столетия отнюдь не указал русской комической опере **новых путей**: он перепевал и «сентиментализировал» наиболее слабые ее стороны и разновидности. «Карамзинизм» влиял на театр отнюдь не через непритязательные театральные опыты самого Карамзина, а через его общие концепции и атмосферу его поэзии. Что же касается **музыкального театра**, то в XVIII веке еще очень трудно обнаружить на нем следы прямого карамзинского влияния.

Нам остается упомянуть об одном забытом, но глубоко характерном поэтическом произведении Карамзина — о его переводе текста предпоследней оратории Гайдна «Сотворение мира» (под названием «Творение»). Этот перевод был сделан в 1801 году — для исполнения оратории в России. Как известно, Гайдн закончил «Сотворение мира», совсем недавно — в 1799 году. Оратория возникла у него под сильнейшим впечатлением от генделевских празднеств в Лондоне, на текст, ранее предназначенный для Генделя. Карамзин, сам глубоко проникший в дух генделевского ораториального творчества (о чем свидетельствует последняя часть «Писем русского путешественника»), пленился в «Сотворении мира» той грандиозной величественной, космической, если можно так сказать, идиллией мироздания, которую здесь воздвиг простодушный Гайдн. Многое было близко и родственно Карамзину в этой оратории, многое же он, вероятно, сентиментализировал в своем восприятии, для чего были основания в самом произведении

(вплоть до образов воркующих голубков). Во всяком случае, обращение Карамзина к этой оратории носит глубоко естественный характер, вытекая из внутренних творческих побуждений поэта. Для большой же русской аудитории имело важное значение то, что она познакомилась с этим монументальным произведением в переводе виднейшего тогда из деятелей русской литературы. Это должно было помочь тому переосмысливанию, тому «приближению» классических, обобщенных музыкальных образов, какое всегда имеет место в творческом восприятии их другим народом и другой страной. Другими словами, мы полагаем, что многие из русских просвещенных любителей восприняли в 1801 году в Петербурге и

145

Москве «Сотворение мира» не только «через Гайдна», но хотя бы в некоторой мере «через Карамзина».

Так сквозь XVIII столетие проходит своеобразная линия: Тредиаковский в тридцатые годы переводил первые итальянские интермедии и первую традиционную оперу-*seria*, поставленные в России, Ломоносов, всей вероятности, переводил оперные произведения для придворного торжества в 1742 году (Метастазиио-Гассе?); Сумароков сделал попытки утвердить жанр русской классицистской оперы; Княжнин приблизил к опере трагедию («Гитово милосердие») и начал работать над русской комической оперой; Крылов, переводивший оперы-буфф Паизиелло и Бианки, углубил обличительно-сатирические основы русской комической оперы в ее нескольких разновидностях; наконец, Карамзин, наряду с запоздалым «домашним» обращением к сентиментальным вариантам русской комической оперы, создал перевод крупнейшей классической оратории Гайдна. Мы не упоминаем сейчас специально о Державине, который в целой серии музыкально-драматических опытов разносторонне связал музыкальный театр XVIII века с театром XIX. Таким образом, участие русских поэтов в истории музыкального театра было настолько велико, но и показательно: оно отразило как раз все важнейшие этапы и переломы на этом историческом пути.

В отличие от многих других поэтов XVIII века, но в какой-то мере подобно Тредиаковскому, Карамзин не через одну какую-либо область, различными гранями своего творчества, разносторонне соприкасался с музыкальной культурой. Как прозаик он по-новому стал писать о музыке и по-новому «омузыкалил» поэтический строй своей прозы; как издатель журнала он стимулировал новые культурные интересы русского читателя; как автор «Писем русского путешественника» он дал русскую оценку музыкальной Европе; как поэт он натолкнул современников на новую «музыкальную тему»; как драматург он всегда мыслил театр с музыкой; как переводчик он обратился к оратории Гайдна. Но не только во всем этом **конкретном**, что **можно перечислить**, таится его существеннейшее влияние на современную художественную культуру. Образование вкуса, даже формирование характера, в атмосфере «карамзинизма», — вот в чем сказалось общее влияние Карамзина на различные области русского искусства девятых годов, в том числе и на определенные области русской музыкальной культуры. Кстати сказать, та музыкальная сфера, в которой мыслит Карамзин своих героев и которая, с другой стороны, порождается его поэзией, достаточно нова в конце XVIII века. Это сфера интимного, лирического, «психологического» музицирования, преромантического восприятия музыки, сфера сентиментального романса, мечтаний за клавесином, восторга перед сонатами, фантазиями, «пламенными *Adagio*» и меланхолическими прелюдиями. В этой сфере то промелькнет имя Глюка, то будет назван «божественен Гендель», то модный Плейель, то чувствительный Пиччини или Гретри, изредка возникнут имена Бортиянского, Дубянского, Козловского.

Далеко, далеко ушли эти «карамзинские» вкусы от того, что питало и окружало поэта во времена Тредиаковского. Своим искусством для Тредиаковского был русский кант во всех его связях и разновидностях; «осваивал» же Тредиаковский вместе со всеми современниками : различные жанры итальянского оперного театра до попыток его

реформы. Своим искусством для Ломоносова была новая духовно-философская лирика в канте; он продолжал освоение оперного искусства и запел воспеть колоритнейший парадный музыкальный «фон» XVIII века — роговую музыку елизаветинской поры. Для Сумарокова своим искусством

147

была ранняя песня-романс и становилась героическая опера классицистского направления. Для Крылова своим искусством стала новая инструментальная музыка и русская комическая опера. Для Радищева существенным мотивом в поэтической деятельности являлась народная песня. Карамзин, познакомившись с мировым наследием музыкальных классиков и дав ему оценку, воспринимал как **свое искусство** серьезную, с сентиментальным оттенком камерную лирическую музыку. После Сумарокова вкус к кантам казался вполне устарелым; не случайно и Державин, и Екатерина II уже пародировали кант.

В девяностые годы как знамение широкого господствующего вкуса расцветает и множится сентиментальная песня-романс от фольклоризированных образцов до камерной утонченности ранних романсов. Подготовленная давно как галантными пасторальями Сумарокова — Теплова, так и народными стилизациями М. Попова, («на голоса»), эта песня теперь, на исходе столетия, получает новую почву в дворянском сентиментализме Карамзина. Даже те, кто давно выдвинулся в литературе, вливаются в эту общую поэтическую колею и в известной мере принимают ее основной тон.

Михаил Попов, чья первая русская опера «Анюта» была поставлена в 1772 году, еще тогда же включил свои песни в часть первую «Досугов или собрания сочинений». Но особенно прочную и широкую известность самому песенному делу Попова дал его сборник, выпущенный в 1791 году, — «Российская Эрата или выбор наилучших новейших российских песен». Многие песенные тексты Попова пользовались большой популярностью в девяностые годы, будучи воспринимаемы со своей сентиментальной стороны, например, «Достигнувши тобою желанья моего», «Под сению древесной», «Взором ты меня прельщаешь», «Чем грозил? мне рок всечасно», «Как сердце не скрывает», «Не голубушка в чистом поле воркует» и др. Н. П. Николев, чья литературная известность тоже началась операми семидесятых годов («Розана и Любим» и др.), выдвинулся сентиментальной песней именно в девяностые годы, с тех пор, как она попала в журналы и песенники («Вечерком румяну зорю», «Полно сизенький кружиться» — в журнале Крылова). Тогда же приобрела известность песня Богдановича «Пятнадцать мне минуло лет». Нелединский-Мелецкий, кого Николев считал своим учителем в песне, родившийся в 1753 году и несомненно сочинявший уже в восьмидесятые годы, стал популярным именно в девяностые годы: проф. И. Н. Розанов в книге «Песни русских поэтов» отмечает, что «В Песенниках, начиная с 1796 г., встречаются его песни очень часто» (стр. 587). Тексты Нелединского «Выдуль я на реченьку», «Ох, тошно мне на чужой стороне», «Дни счастливы миновались», «Милая вечер сидела» и некоторые другие, были тогда действительно очень популярны. Однако по ряду причин среди поэтов песни, выдвинувшихся в период Карамзина, мы находим нужным особо выделить И. И. Дмитриева, чья поэзия была наиболее разносторонне связана с музыкой.

Заметим попутно, что в большинстве случаев популярные песенные тексты Попова, Николева, Нелединского, Дмитриева и очень многих других поэтов распевались (а порою и сочинялись) в девяностых годах «на голоса», т. е. на уже известные мелодии, о чем свидетельствуют бесчисленные их публикации в тогдашних журналах. Таким образом, далеко не всегда сентиментальная песня становилась романсом определенного композитора, т. е. вызвала особый, индивидуальный музыкальный замысел. Впрочем, среди песен современных композиторов — Козловского, Дубянского и др. — мы чаще иных находим тексты Нелединского-Мелецкого и Дмитриева, чья поэзия, видимо, скорее побуждала

147

к созданию новых камерных произведений вокальной лирики. Оба названных поэта стоят как бы между «**песней на голос**» и **романсом** такого-то **композитора**. Известно, что в молодости Нелединский-Мелецкий часто посещал петербургский дом сестер Головиных, где слагал свои стихи, к которым тут же подбиралась музыка (Н. И. Головина была хорошей музыкантшей и отлично пела). Вместе с тем, существуют изданные песни Козловского и Дубянского на его тексты. Такова же была судьба песенных текстов Дмитриева.

Обращаясь особо к этому поэту, мы поступаем так не только потому, что он стоял близко к Карамзину; создавший самую популярную из сентиментальных песен, своего рода образец, эталон («Стонет сизый голубочек»), Дмитриев в то же время никак не ограничился в своих музыкальных проявлениях этим обиходным сентиментализмом и дал иные, очень интересные поэтические отклики на музыку. Все знают, что Дмитриев создал «Голубка», а «Голубок» создал его известность, что отметил в своих записках и сам поэт [1]. В свое время были также очень любимы другие его песни: «Ах, когда б я прежде знала», «Тише, ласточка болтлива», «Всех цветочков боле», «Что с тобою, ангел, стало», «Пой, скачи, кружись, Параша». Заслуживают внимания также стихотворения Дмитриева «К альбому кн. Н. И. Куракиной» (той самой, в девичестве Головиной, которая подбирала музыку к текстам Нелединского) и «К Ф. Дубянскому, сочинившему музыку на песню «Голубок» {написано в 1793 г., опубликовано в 1795 г. в сборнике «И мои безделки»}. Напомним второе из них; оно со всей убедительностью доказывает, что Дмитриев не разделял мнения Карамзина и был вполне доволен музыкой Дубянского к своему тексту:

Нежный ученик Орфея!
Сколь меня ты одолжил!
Ты, смычком его владея,
Голубка мне возвратил.
Бедный, сизый Голубочек
Долго всеми был забвен;
Лишь друзей моих веночек
Голубку был посвящен.
Вдруг навеяли Зефиры,
Где лежал он, на лужок,
Глас твоей волшебной лиры —
И воскреснул Голубок.
Он вспорхнул и очутился
Милой Грации в руках;
На клавиры ее опустился
И запрыгал на струнах.
Я глядел и сомневался,
Точно ль он передо мной:
Мне пригожей показался
И милей Голубчик мой.

По всей вероятности, Дмитриев мыслил это стихотворение «на голос» «Стонет сизый голубочек». Любопытно, между прочим, что речь идет как бы не о простой песне: образы — «смычок», «клавир», Грации

[1] «...песня моя «Голубок» и сказка «Модная жена» приобрели некоторую известность в обеих столицах. Любители музыки сделали на песню мою несколько голосов. Она полюбилась прекрасному полу» (И. Дмитриев. «Взгляд на мою жизнь». См. Сочинения И. И. Дмитриева, том II. СПб, 1893, стр. 48).

возникли не без салонных вкусов! Дмитриев воспринял музыку Дубянского также и с этой стороны, услышав в ней тонкость, сделавшую его «Голубка» еще «пригожей».

Пожалуй, ничто не дает такого яркого понятия о различных сторонах Дмитриева, как сопоставление его «Песенника» со «Стихами на игру г-на Геслера, славного органиста». Выпустив в 1796 году свой «Карманный песенник, или собрание лучших светских и простонародных песен», Дмитриев в сильнейшей степени следовал за **бытовой** традицией того времени (в отношении текстов,— ног он не публиковал) и поддерживал общее сентиментальное увлечение песней: он не гнался ни за фольклором, ни за авторской тонкостью; он брал популярное в быту, модное, распространенное в городе. Он был так же далек от сборника Прача, как от альманахов Карамзина, но мог соприкоснуться с обоими, если они становились достоянием быта.

Совсем другая сторона Дмитриева-поэта раскрывается в упомянутом стихотворении, посвященном известному тогда московскому пианисту и органисту Иоганну Геслеру, чьи концерты и серьезные классические вкусы пользовались тогда симпатией просвещенных русских любителей музыки.

Это оригинальное по замыслу преромантическое стихотворение (см. приложение к данному разделу) является попыткой последовательно передать впечатления от фантазии для органа, с ее сменой образов и движений: отсюда эта экспрессивная смена поэтических картин, эта своеобразная импровизация, эти ритмические перебои и смены размеров. Мы словно слышим у Дмитриева широкое и торжественное вступление (первые четыре строки — шестистопный ямб), первый разбег беспокойных пассажей («Сердца томного биенье» — четырехстопный хорей), речитативный «вопрос» с фермой («Но что? Иль Феб или мечта играет надо мною?»), мрачно-патетическое, бурное *allegro furioso* из двух разделов (смены дактило-хореического и ямбического движений — «Слышу лишь топот бурных коней» и «Увы, то одного отца несчастны чады»); трогательную «лирическую сердцевину» фантазии («Ах, не шли гонцов ко граду»); вновь патетический речитатив («Сокройся от меня, терзательна картина) и, наконец, просветленный, в мягких органных регистрах, «небесный» апофеоз-финал фантазии («Уже над тучами парю!»). По эмоционально-картинным сменам и одновременно по чередованию частей это особенно близко большим органным фантазиям типа В. Ф. Баха.

Попытавшись передать такой сложный и отвлеченный музыкальный замысел средствами поэзии, Дмитриев обнаружил, во всяком случае, незаурядную внутреннюю наблюдательность и очень глубокое музыкальное чутье, показав тем самым, что русские поэты проникали в своем понимании музыки очень далеко за пределы обиходного, бытового искусства.

Как образец поэзии Дмитриева, как жанр, приведенное стихотворение стоит, конечно, особняком. Вероятно, потому оно и не попало до сих пор в поле зрения историков музыки. Для истории музыкальные связи Дмитриева запомнились прежде всего как связи поэта-песенника, автора «Голубка» и издателя «лучших светских и простонародных песен», чей облик достаточно характерен для сентиментальной поэзии карамзинского круга.

Если мы сопоставим новую лирическую песню русских поэтов в сумароковский и карамзинский ее периоды, в середине и в конце XVIII века, мы заметим и преемственность ее развития и существенные особенности ее на исходе столетия. В-первых, совершенно иным стало само

149

распространение этой песни. Сумароков и небольшая группа поэтов его круга почти не печатали своих песен. В девяностые годы песня заполняет журналы и сборники (песенники); стихотворения-песни печатают не только Карамзин или Державин, Нелединский или Дмитриев, но также Николев, Богданович, Гагарин, Долгорукий, Вас. Пушкин, Шаликов, Соковнин, Вельяшев.

Во-вторых, при Сумарокове мы знаем лишь одно имя музыканта, издавшего песни,— имя Теплова. При Карамзине песни на тексты русских поэтов пишут Козловский, Дубянский, Кашин, Диц. Правда, и теперь еще, к концу столетия, стихотворение-песня гораздо реже трактуется музыкой как камерный романс и чаще — как бытовая песня «на голос». Песня идет к романсу, но еще не приходит к нему и отнюдь не ограничивается им.

Что касается тематического содержания песни, то она сентиментализирует и смягчает, делает ближе к быту любовно-лирическую тематику, которая была основной и в песнях Сумарокова. Песня девяностых годов тоже полна любовных вздохов, но язык ее заметно изменяется. Проступают иные тенденции и в понимании ее формы. На смену достаточно разнообразным, с чередованием разнотактных строк или частей строфы, песням Сумарокова приходит простая куплетная песня из разных четверостиший — ей принадлежит безраздельное господство. И подобно тому, как побеждает одно главное настроение, преобладает один общий тон — сентиментальной жалобы,— лирическая песня конца века по преимуществу движется в одном стихотворном размере: четырехстопный хорей царит в ней.

Можно привести бесчисленное количество песен, написанных по схеме «Голубка»

Дмитриев: «Станет сизый голубочек», «Ах, когда б я прежде знала», «Тише, ласточка болтлива», «Коль надежду истребила», «Пой, скачи, кружись, Параша», «О, любезный, о, мой милый», «Птичка, вырвавшись из клетки», «Други! время скоротечно», «Юность, юность, веселися», «Что с тобою, ангел, стало», «Выдуль я на реченьку».

Нелединский: «Если б ты была на свете», «Нет минут тех веселее», «Дни счастливы миновались», «Милая вечер сидела», «Полно льститься мне слезами», «Ты велишь мне равнодушным», «Мысль мучительна и слезна», «У кого душевны силы», «Ты! в ком душу полагаю».

Николев: «Полно, сизенький, кружиться», «Заря утрення взошла», «Взвейся выше, понесися», «Душеньки часок не видя», «Разлучившись со мною».

Попов: «Я люблю тебя и стражду», «Взором ты меня прельщаешь», «Все, что сердце ни терзало», «Чем грозил мне рок всечасно», «Ты желал, чтоб я любила», «Окончай бесплодны мысли», «Волга, реченька глубока» и т. д. и т. п.

Нет сомнений в том, что современники умели различать сотни вариантов и оттенков этой сентиментальной поэзии, а композиторы выражали одну и ту же песенную тему в эмоциональных пределах, простирающихся от слезной трогательности бесхитростного «Голубка» у Дубянского до патетической приподнятости «Прежестокоей судьбины» у Козловского.

Но все это входило как своеобразная бытовая струя в «карамзинскую» атмосферу конца века, над всеми реял «сизый голубочек» русского сентиментализма.

[1] Имеем в виду как сочиненные в 90-х годах, так и популярные тогда.

150

9. Г. Р. ДЕРЖАВИН

Обращаясь к Державину после Крылова и Карамзина, которые были на целое поколение моложе его, мы нарушаем историческую последовательность вполне сознательно, руководствуясь целым рядом причин, действующих в области русской музыкальной культуры.

«...не с легкою ношею, а весь дойдет Державин до позднейшего потомства,— утверждал Белинский, — как явление великой поэтической силы, которая, по недостатку элементов в обществе его времени, ни во что не определилась,— и потому Державин весь будет всегда, как он уже есть и теперь, интересным фактом истории русской литературы» [1].

Действительно, в Державине все интересно для нас, в том числе и его многозначительные богатые связи с русской музыкой. Соприкосновения Державина с музыкой были чрезвычайно разносторонними, более разносторонними, чем у любого из

русских поэтов XVIII века. Музыка занимала всегда прочное место в жизни поэта — от гимназических лет в Казани до самой смерти. Державину пришлось соприкасаться со многими современными композиторами: Козловским, Бортнянским, Пашкевичем, Дубянским, Сарти, Бюланом, Дицем. При этом Державин не только любил и ценил музыку, не только схватывал музыкальные впечатления, но умел и организовать музыкальную жизнь, проявлял себя как незаурядный культурный деятель в этом направлении, о чем в особенности свидетельствует его губернаторство в Тамбове (1786—1788). Музыка заняла особое место в творчестве Державина, какую бы область мы ни выделили: поэзию, драматические произведения, теоретические работы. В этом смысле Державин, после многих своих предшественников, как бы реализовал во всю ширь, в полную силу все, что было только намечено Третьяковским. Не укладываясь в рамки традиций, Державин в то же время по-своему коснулся всего, что вело к связи поэзии и музыки XVIII столетия: нет здесь такой линии, такой тенденции, такого опыта, которые не отразились бы так или иначе в его творчестве, в его замыслах. Вот эта всесторонность Державина, как бы подытожившего многое для XVIII века и не ограниченного единственной проблематикой, жанром или течением в интересующей нас области,— и является одной из причин того, что мы рассматриваем его в заключении данного раздела.

Если выделить другую сторону вопроса и проследить, какие результаты связь с музыкой дала для поэзии Державина, то и здесь его роль окажется в известной мере завершающей путь русских поэтов XVIII века. Никто из них не отводил музыке такого заметного места внутри поэзии? как это сделал Державин, смело и широко включивший музыку в систему своих поэтических образов.

Наконец, есть еще одно обстоятельство, побуждающее нас рассматривать Державина **после** его младших современников. Карамзин-историограф и Крылов-баснописец принадлежат XIX веку. Значительнейшей и длительной частью своей деятельности они переваливают за рубеж XVIII столетия. Державин же, хотя и писал, помимо стихов, свои драматические сочинения и «Рассуждение о лирической поэзии» в начале XIX века, все-таки принадлежит XVIII столетию и лишь стоит на пороге нового века. «Можно сказать, что в творениях Державина ярко отпечатлелся **русский XVIII век**»,— писал Белинский [2]. Поэтому

[1] Сочинения Державина. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. Г. А. Венгерова, т. VIII. СПб. 1907, стр. 35.

[2] **В. Белинский**. Сочинения Державина. Статья 2-я. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. VIII. СПб. 1907, стр. 141.

151

Державина нам уместнее рассматривать **всего**, тогда как Крылова в Карамзина мы коснулись лишь как молодых деятелей, не отнимая их у XIX века. **Весь** же Державин, несомненно, охватывает столь различный круг явлений и деятельность его простирается так широко, что рассмотрением ее было бы естественно завершить все сказанное о русских поэтах XVIII века и их связях с музыкой.

Самые противоречия, характерные для облика Державина, по-своему проявились даже в интересующей нас области. С одной стороны, он был крепко связан с основами дворянской культуры и в значительной мере ограничивал этим, например, свой теоретический оперный кругозор, свои эстетические воззрения; вместе с тем Державин был исключительно самобытен в собственных оперных исканиях, нередко странных, даже неловких, но всегда **творческих**, горячих, безудержных.

«По своим политическим взглядам и убеждениям Державин был достаточно консервативно, а в последний период, в начале XIX в., и прямо реакционно настроенным,— отмечает советский историк литературы.— Он не только отрицательно относился к революции, но не помышлял и ни о каких больших государственных преобразованиях, реформах... Пафосом его политической мысли и деятельности было соблюдение существующих законов. Но в этом он был безусловно силен... Обличая

сильных мира в своих сатирических одах, Державин ведет ожесточенную борьбу с ними на практике. Мало того, в своей ревности о том, что Державин почитал правым делом, он не останавливался перед столкновениями не только с вельможами, но и с самими царями» [1]. Говоря о службе Державина в близости ко двору, тот же автор продолжает: «Но и сюда — в высшие придворно-вельможеские сферы донес он замечательную самобытность своего характера: — некоторую выделявшую его «демократичность», цельность и простоту натуры, резкую откровенность, правдолюбие, смелую прямоту в обращении с сильными мира, гордое сознание своего личного достоинства. Все эти черты с замечательной выпуклостью проступают и в поэтическом творчестве Державина» [2].

Державин (1743—1816) родился тогда, когда утверждалась новая тоническая система стихосложения, когда начались опоры Тредиаковского — Ломоносова — Сумарокова, когда появились первые песни Сумарокова. Первая печатная слава пришла к Державину в том же году, когда был поставлен «Мельник» Аблесимова с музыкой Соколовского. Сочиняя стихи для придворных празднеств девяностых годов, Державин сотрудничал с Сарти и Козловским. Сочиняя гимны и хоры для Беседы, охотно сотрудничал с Бортнянским. Большинство драматических опытов Державина возникло в период оперной деятельности Кавоса — между «Русалкой» Кауэра — Давыдова и «Иваном Сусаниным» Кавоса. Иными словами, на глазах Державина прошел весь путь русской оперы до Верстовского, выдвинулась русская композиторская школа и родились новые музыкально-поэтические жанры.

Державин учился в Казани, был одно время близок ко двору, служил в Петрозаводске и Тамбове, последние свои годы провел в поместье на Волхове — и повсюду, в придворной, столичной, провинциальной, усадебной жизни — тесно соприкасался с музыкальной культурой в ее различных слоях и проявлениях, а нередко и строил ее сам.

В эпитафии Державина на самого себя есть, между прочим, такая строка: «Мазилка*, скоморох **, солдат, писец, толмач»... Поэт сделал

[1] Проф. Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз. 1951, стр. 486.

[2] Там же, стр. 487.

152

к ней следующие автопримечания: «* Был охотник до рисования. ** Любил музыку» [1].

Любопытно, что «отражения» живописи в поэзии Державина хорошо замечены и прослежены [2], тогда как ее «музыкальная сторона» остается все еще нераскрытой, хотя она имеет по меньшей мере аналогичное значение.

Музыкальные склонности проявились у Державина рано, как » вообще художественные склонности («к предметам, касающимся воображения», т. е. к рисованию, музыке и поэзии). В Казанской гимназии обучали началам музыки; был даже особый преподаватель, носивший «символическую» фамилию Орфеев. Державин тогда приохотился к скрипке, но ему, видимо, не удалось достигнуть исполнительского мастерства — помешали жизненные обстоятельства: проучившись в гимназии лишь с 1759 по 1762 год и не окончив ее, он в восемнадцать лет стал солдатом Преображенского полка. Нам очень трудно судить, как ширился музыкальный кругозор Державина до середины восьмидесятых годов, т. е. в течение пятнадцатилетней военной службы, и далее, до губернаторства в Петрозаводске и Тамбове. Мы можем здесь только высказывать предположение, учитывая как итоги этого периода, так и некоторые вполне реальные его возможности.

Происходя из мелкопоместной провинциально-дворянской семьи, в детстве потеряв отца, обучаясь то дома у дядьки, то в немецкой Оренбургской школе, то у безвестного Орфеева, начавши полковую службу с нижних чинов, Державин был далек по воспитанию и его системе какой-нибудь Славяно-греко-латинской академии, и Шляхетному корпусу, и пансиону Шадена. Как Крылов в юности, он начал со скрипки.

Судя по дальнейшему, Державин не плохо разбирался в церковном пении, отличая традиционные его формы от иных. Надо полагать, что церковное пение, бытовая песня, несложная скрипичная музыка (песня, танец) долго были в юности его основными музыкальными впечатлениями. Вполне возможно, что через своих первых домашних учителей и в шестидесятые годы в полку, в казарме (когда Державин сочинял песенки), он еще соприкоснулся с культурой кантов. Нет сомнений, что он имел о ней понятие, как мы еще убедимся в дальнейшем.

Особое значение в интересующем нас смысле должен был иметь для Державина рубеж семидесятых и восьмидесятых годов, когда он сблизился в Петербурге с кругом Н. А. Львова как раз в период растущих его живых музыкальных интересов (рождались русская опера, возникали идеи о собирании русских народных напевов). Судя по тому, что в восьмидесятые годы Державин десятками приобретал оперные либретто на русском языке [3], он следил за оперным репертуаром и оперной литературой. Надо полагать, что кружок Львова воспитал его стихийно сложившиеся музыкальные вкусы, способствовал их шлифовке и направил их в частности на русскую оперу и песню. Помимо того, в Петербурге Державин должен был познакомиться с новым «модным» стилем церковной музыки, что видно по его тамбовским замыслам и действиям. Наконец, сама поэзия Державина, в тот период, правда, еще не очень

[1] См. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. IX. СПб. 1883, стр. 274.

[2] См. **Е. Я. Данько**. Изобразительное искусство в поэзии Державина. XVIII век. Сборник 2. Изд. Академии Наук СССР. М.— Л. 1940.

[3] См. «Щет его превосходительству Г. Р. Державину 1784. Сентября 10 (от Н. И. Новикова) за приобретение опер «Розана и Любим», «Бочар», «Два охотника», «Добрые солдаты», «Земира и Азор», «Любовник колдун», «Матросские шутки», «Новое семейство», «Перерождение», «Торжество добродетели». То же издание сочинений Державина, том V, стр. 648.

153

часто поминающая о музыке, все же приоткрывает нам некоторые «музыкальные связи». Стихотворение «Кружка» («Краса пирующих друзей», 1777) первым прославилось как песня Державина (с музыкой придворного гуслиста Трутовского). «Песня Екатерине великой» (1779) имеет припев хора. Стихотворение «К первому соседу» (1780; посвящено богатому петербургскому купцу М. С. Голикову) дает один из ранних примеров введения музыки в гедонистическую картину пышного изобилия — прием, впоследствии излюбленный Державиным:

Гремит музыка, слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы
И множество других плодов
Прельщают чувства и питают;
С младой, веселою, прекрасной
И нежной нимфой ты сидишь;
Она поет, ты страстью таешь...

И, наконец, в известной оде «Фелица» (1782 г.) Державин (тогда уже прославленный поэт, сделавший служебную карьеру), пишет:

...Или средь рощицы прекрасной
В беседке, где фонтан шумит,
При звоне арфы сладкогласной...
.....

Или музыкой и певцами
Органом и волынкой вдруг,
Или кулачными бойцами
И пляской веселю мой дух...

Разумеется, поэтический смысл этих упоминаний о музыке нимало не сводится к конкретной «описательности»: «Орган и волынка», даже если бы они существовали в быту Державина, даны здесь как «общий» поэтический мотив, как воплощение в типичных образах различных сторон музыкальной жизни, как своего рода их «эмблема». Но такие штрихи, такие образы возникли у Державина тогда, когда он их познал из жизни. Вероятно, после 1777 года, когда Державин оставил военную службу, перешел в Сенат, затем женился, сблизился с кружком Львова, прославился как поэт и постепенно достиг благосостояния, ему стали знакомы и доступны такие формы музыкального быта, как застольная и домашняя музыка, концерты в петербургских домах, в усадьбах и т. д. Во всяком случае, поэзия его отозвалась на эти впечатления, а позже появились и многие другие доказательства его музыкальных интересов этого рода. Женитьба на «Пленире» (Екатерине Яковлевне Бастидон) тоже, надо полагать, способствовала художественным увлечениям Державина; жена принимала участие в его домашних оперных затеях, любила и знала музыку. Когда Державины перебирались в Тамбов, за ними должно было следовать фортепиано.

Читая строки о музыке в приведенных выше стихотворениях Державина, мы воспринимаем их как **обычный** штрих его поэзии, как нечто всегдашнее в державинском мире. Но для самого поэта было не так. До конца семидесятых годов он еще не владел этим «поэтическим миром». Прежде чем ощутить музыку (а он всегда должен был реально ощутить, «восчувствовать» то, что зазвучит у него в стихах!) в праздничном быту, в ярких картинах пиршественного веселья и т. д., он очень долго знал ее другой, в иных жизненных условиях и формах проявления, —

154

в школе, в церкви, в казарме, в народном обиходе [1]. А поэтическое восприятие жизни у Державина было острым, сильным, «жадным», если можно так сказать. Памятуя обо всем этом, естественно предположить, что Державин прошел уже некоторый путь в своем музыкальном мировосприятии до середины восьмидесятых годов, т. е. до того времени, от которого сохранились более конкретные данные о его отношении к музыке.

Когда Державин стал тамбовским губернатором, он, между прочим, писал из Тамбова в Петрозаводск, вызывая оттуда одного опытного музыканта-практика для работы «сюда в губернию». Следовательно, еще в Олонецком крае, т. е. в период своего первого губернаторства (с 1784 г.), Державин присматривался и прислушивался ко всему, что было **музыкального** вокруг него. В Тамбове же он сделал большие попытки поднять музыкальную культуру города, действуя прежде всего через местное дворянство и купечество, и, повидимому, многие из его начинаний удались. Дом Державиных — при всегдашнем участии жены поэта — был живым, деятельным центром этих начинаний. Вот что говорится, между прочим, в «Записках» Державина о времени его тамбовского губернаторства: «...через несколько месяцев появилось во всем Тамбове в церквях итальянское пение. Это было сделано так, что один придворный искусный певец, спавший с голоса, служил секретарем в нижней расправе и в состоянии был учить класс вокальной музыке (как известно, что купечество в России везде охотники до духовного пения), то губернатор, прибавя секретарю несколько жалованья из приказа общественного призрения к получаемому им из расправы, велел учредить певческий класс по воскресеньям для охотников: то тотчас и загремела по городу вокальная музыка. Забавно и приятно видеть, когда слышите вдруг человек 40 детей, смотрящих на одну черную доску и тянущих одну ноту [2].

Под «итальянским пением» в этом контексте следует понимать по меньшей мере партесное многоголосие (в противопоставление старинному знаменному, крюковому пению), а может быть, даже простейшие произведения итальянцев из Петербурга (из придворного репертуара). Что касается названного здесь «искусного певца», то известно, что в певческом классе тамбовского училища преподавали Л. С. Журавченко (получал 150 руб. в год) и его помощник певчий Антип Травин (80 р.). Но Державин не мог этим ограничиться; он вспомнил с другом музыканте —

[1] В некоторых строках Державина проглядывает отнюдь не «возвышенное» понимание музыки, отражающее иные стороны жизненной практики. Так, в его шуточном стихотворении «Желание зимы» (1787 год) есть такие строфы:

...Спеши, и нашу музу,
Кабацкую певицу,
Наполнь хмельного грузу,
Наладь ее скрипицу.—
Строй пунш твоей рукой,
Захарьин пей и пой.
Пой, только не стихеры
И будь лишь в стойке дивен.
На разные манеры
Ори ширень да вирень,
Да лист, братцы, трава...
О пьяна голова!

Возможно, что помимо этой «площадной пьесы» как называл ее Державин, в других его ранних и неопубликованных песнях можно обнаружить бытовое, обиходное, «площадное» или шуточное понимание музыки.

[2] Те же Сочинения Державина, том VI. СПб. 1876, стр. 562.

155

И. И. Аверьянове из Петрозаводска, и в декабре 1786 года вызвал его письмом, выдержки из которого мы приводим:

«Г-дрь мой, Игнатий Иванович. Вы мне дали слово перейти сюды в губернию, когда я найду здесь обстоятельства для вас выгодными. Я хочу вам теперь представить: **Первое**, хотя здесь теперь места равного петрозаводскому нет; но я даю вам 400 рублей за одно только, чтоб вы учили городовую музыку... Здесь заводится театр: то бы вам не так скучно было, как в Петрозаводске, а что есть кому вас здесь аккомпанировать, то прилагаю при сем пролог, как мы торжествовали здесь восшествие на престол. Вот вам мои кондиции; буде вы на оные согласитесь, то уведоьте меня поскорее. Я не буду приискивать другого капельмейстера и тотчас пришло в Петербург на инструменты денег. Здесь хотя есть в двух домах изрядная музыка, которой плачу за балы и за симфонии при столе по сту рублей на год, но хочется иметь городовую музыку, чтоб не зависела ни от кого, кроме меня» [1].

Итак Державин сразу же озаботился об инструментальной «городовой» музыке, о церковном пении в новом стиле и даже, повидимому, о музыке в театре, т. е. пожелал совершенно изменить музыкальный облик Тамбова, введя в город новые, современные, «модные» формы общественной и домашней музыкальной жизни.

Судя по переписке этих лет и по некоторым произведениям Державина, «театр» в Тамбове мог подразумеваться, как театрализованное празднество на какой-либо торжественный случай и как домашние любительские постановки у самого губернатора. Державин в те годы живо интересовался театральными новинками, появляющимися в столице. Прочтя в журнале «Зеркало света» (май 1786 г.) о новой русской опере «Февей», Державин выразил желание приобрести ее — и получил экземпляр от А. М. Грибовского

из Петербурга [2]. Просмотрев текст, он написал Козодавлеву 14 сентября 1786 года: «Опера Февей подлинна хороша» [3]. Нет сомнений в том, что он следил также и за появлением в печати других оперных произведений.

В тамбовском доме Державина затевались оперные постановки при участии местных любителей, причем сама подготовка спектаклей видимо, обсуждалась в большом кругу друзей и энтузиастов этого домашнего театра. Так 28 октября 1786 года Державин писал А. М. Нилову: «...нужно поспешить вам как наискорее в Тамбове для совокупного совета, кому отдать ролю Алия в опере Семира, с превеликим жаром здесь изготовленную, от чего, как и от вседневного электрической машины, стоящей у меня в гостиной, обращения, актеры и актрисы, а нередко и прочее общество потеет...». Речь идет здесь о прославленной тогда «волшебной» опере Гретри «Земира и Азор» (два года назад Державин приобрел ее текст) и о роли в ней **Али** (Державин пишет «Алий»). Примерно к тому же времени относятся письма к Е. Я. Державиной двух

[1] Те же Сочинения Державина, том V. СПб. 1869, стр. 643—645. Известно, что некий Ив. Ив. Шмит из Куровщины в письме от 1.X 1786 г. предлагал Державину свои услуги как капельмейстер; на письме сделана отметка, «что г. Шмит не надобен в капельмейстеры, сказано о том г. Барцантию».

[2] При этом Грибовский писал: «Услышав от Осипа Петровича (Козодавлева) о желании вашего превосходительства иметь оперу «Февей», осмеливаюсь препроводить к вам оную. Не знаю, столько ли она приятна будет для чтения, сколько здесь мы восхищаемся представлением ее на театре. Прекрасные балеты и великолепные декорации, ее оживляющие, суть причина, что она составлена из четырех действий вместо одного, в котором бы легко могла поместиться» (см. тот же пятый том, стр. 552—553). Грибовский — секретарь Екатерины II — не мог не льстить автору «Февея», т. е. самой императрице.

[3] Там же, стр. 567.

156

ее знакомых дам, которые приглашались к участию в оперном спектакле. Княжна Волконская пишет 20 ноября из Москвы: «Я с удовольствием хотела исполнить комиссию вашу и думала, что конечно мне скоро музыку оперы переписут, но я очень в том ошиблась; не имел в доме хорошего копеиста нот, я, по возвращении моем в город, наняла одного, который обещал меня скоро удовлетворить, но до сих пор я не могу от чего выручить; однако уверяю вас, что вы в скором времени получите как музыку, так и речи...». Из этого видно, что Державины обращались из Тамбова ко всем светским любителям музыки, которые могли быть полезными в их домашнем театре: через Волконскую они стремились достать копию оперной партитуры (или клавира); других (княжну К. И. Давыдову) приглашали приехать в Тамбов только для исполнения той или иной партии — и все охотно принимали эти приглашения. Так Е. Нилова писала жене Державина в октябре того же года: «Что касается до княжны, то она, за честь себе поставляя быть избранной вами, слова из оперы по получении письма вашего, в тот же день наизусть вытвердила, а голоса, уверяет, что за нею остановки не будет и по приезде тотчас выучит...» Тут же имеется приписка: «Приношу благодарность за честь, которой вы меня удостоиваете избранием на театр ваш. Сей оперы голоса мне почти все знакомы, почему и надеюсь, что затвердить их по приезде в Тамбов скоро смогу... К. И. Давыдова».

Подобные немногие сохранившиеся свидетельства позволяют догадываться о том, что делалось в доме Державиных, всеми силами, отовсюду собиравших свой кружок просвещенных любителей искусства и насаждавших в Тамбове вкус к новым его видам вместе с новыми формами самого художественного любительства. Несмотря на кажущееся теперь коренное различие между подобного рода домашним оперным театром и «торжествами» Тамбова, о которых дальше пойдет речь, в тогдашней реальной обстановке она была не столь резко ощутима. Тот же музыкант на все руки, типа Журавченко или Аверьянова, был и здесь, и там основным музыкальным организатором,

капельмейстером, может быть, аранжировщиком и, если надо, композитором. То же дворянское общество неизменно присутствовало и на любительских оперных спектаклях, и на празднествах, но, конечно, эти последние бывали шире. Ядро кружка было одно и то же, но сфера действия могла значительно расширяться. Устраивались такие «торжества» даже ...в доме губернатора, т. е. Державина.

На первых порах поэт очень рьяно взялся за устройство подобных празднеств и сам составлял их «сценарии», сам писал текст представления. Так, им составлен подробный план своего рода «панегирического действия» под названием «Торжество восшествия на престол императрицы Екатерины II, отправленное в Тамбове губернатором Державиным в сто доме 1786 года 28 июня». Этот панегирик, с обязательной аллегорией и дидактикой, включая в себя кроме шествий (кадрили), картин и фейерверка, также хор, в котором стихи Державина («гимн богине») «соображены были с музыкою г-на Паизиелло» (т. е. она была, вероятно, подобрана к ним из прежних сочинений композитора) [1] «Особы, составлявшие кадрили и хоры (большею частью дети)»,— были те же дворяне-любители, которые участвовали в оперных спектаклях (или дети их), но к ним присоединялись и музыканты-практики (или их дети): в хоре названы и княжна Катерина Ивановна Давыдова (см. цитированное выше письмо) и Лаврентий Семенович Журавченко (см. сведения о музыке в тамбовском училище). Любопытно, что тамбовские «артисты»-

[1] См. том IV того же издания Сочинений Державина.

157

любители выступали здесь семьями: в хоре пели три сестры Свечиные, в кадрили участвовал их брат — А. Н. Свечин; пели и танцевали также трое Беклемишевых, брат и сестра Аничковы, два брата и сестра Хвошинские, брат и сестра Комсины, брат и сестра Охлебины, брат и сестра фон Медины, сын того А. М. Нилова, с которым переписывался Державин, и др. Те же лица названы как участники другого спектакля в доме Державина. Так, музыкально-театральное «любительство» захватывало не только тамбовских дворян, но и их семьи, молодое поколение. Державин и сам стремился к этому, что явствует из его «Пролога в одном действии на открытие в Тамбове театра и народного училища, представленного благородным обществом... на театре в доме губернатора Державина 1786 года 24 ноября». Этот последний «Пролог» представляет значительно больший интерес, чем предыдущее «Торжество», в котором поэтический текст ограничивался хором; музыка была, видимо, сборная, а содержание ограничивалось панегирическими общими местами.

Пролог как пьеса состоит из стихотворных диалогов и монологов, причем шестистопный ямб трагедии чередуется с вольным речитативно-басенным стихом (приближение к оперному поэтическому складу, как его понимал Сумароков). Вообще весь стиль Пролога соединяет традиционно-«высокое» с неожиданными новыми чертами. Подобно придворным прологам здесь участвуют Гений, Мельпомена, Талия. Но Гений излагает **принципы просвещения**, а ему отвечают мальчишки «разного состояния», стремящиеся «учиться и трудиться». Державин, как это часто у него бывает, разрывает традиционные рамки жанра, вводя в него реальное жизненное содержание, подчиняя нуждам дня. Мы касаемся этого Пролога, потому что он был **одной из первых попыток Державина создать синтетический спектакль со значительным участием музыки, которое предусмотрел и тщательно обозначил сам поэт** (более тщательно и глубоко, чем это делал в аналогичных случаях Сумароков). Вслед за перечислением действующих лиц и исполнителей в издании Пролога было указано: «Музыка. Первый хор г-на Журавченко (повидимому, того самого, который обучал нотной грамоте и «итальянскому пению»); «Второй хор г-на Раупаха из оперы **Альцеста**: Глас славы пронизай вселенну». Следовательно, один хор был сочинен местным капельмейстером, другой же по музыке был заимствован из оперы Раупаха на текст Сумарокова (см. часть 4 данного раздела). Далее в издании Пролога шли следующие строки:

«Исполнение — девицы Анны Николаевны Свечиной».

«Музыканты — служители Николая Ивановича Свечина».

«Певчие — Афанасия Ивановича Сатина».

«Живопись — служителей Андрея Михайловича Нилова и девицы Катерины Юрьевны Сабуровой».

«Изобретение декораций, театрального украшения и платья — г. Барзантия, служащего машинистом в тамбовском наместничестве».

Отметим попутно, что эти данные дополняют и раскрывают то письмо, которое Державин написал Аверьянову примерно месяц спустя: два тамбовских дома, имеющих «изрядную музыку» — невидимому, дома Н. И. Свечина и А. И. Сатина; Барзантий (вероятно, Барзанти) — декоратор и машинист, через которого предлагал свои капельмейстерские услуги некий Шмит. Любопытно, что для спектаклей у Державина приходилось соединять все наличные местные силы.

Возвратимся к музыкальным указаниям Державина в тексте Пролога. В первом явлении «Театр представляет ночь и дикий лес, в которых видны мрачные пещеры. Свирепый ветер клонит деревья и производит треск и вой в пещерах, в которых маленькие дети разного состояния от шума бури и громовых ударов прячутся. **Музыка симфонию своею изображает неустройство стихий...**» (подчеркнуто нами — *Т. Л.*). Во втором явлении, когда в лесу прокладывается дорога и восходит солнце, «лучами своими восхищая вселенную», — «**Музыка соответствует ему радостными и великолепными тонами**». В конце этого явления, после нравоучительного диалога Гения с мальчиками, сказано: «Во все сие явление музыка, подобно раздающемуся эху, отзывается возгласением Гения и ответами мальчиков». Пятое явление, как апофеоз, заключает Пролог двумя хорами. Текст первого из них заимствован Державиным из его же песни «Петру Великому» и исполняется «Тихо, без музыки» (т. е. *a capella*). Естественно, что музыка этого чисто вокального хора создавалась местным капельмейстером (Л. С. Журавченко), который был всего более привычен к звучанию церковного *a capella* хорового ансамбля. Второй хор в Прологе («Сияй, любезная планета») обращен к Екатерине II и исполняется «громогласно с музыкою» (очевидно,

158

с оркестром). Державин писал его «на голос» сумароковского хора. Нам остается представить, на какие средства была рассчитана живописная инструментальная музыка в начале Пролога. Вероятнее всего, она не была оркестровой, ибо в противном случае был бы указан автор или источник. Есть основания предполагать, что она импровизировалась на клавесине или фортепиано, соответственно указаниям поэта.

Кстати мы уже видели, что в издании Пролога после перечисления действующих лиц и исполнителей, в графе «Музыка», вслед за обозначением хоров, сказано «Исполнение девицы Анны Николаевны Свечиной». Она не играла никакой роли в Прологе и не пела в хоре. Что же она могла «исполнять»? Можно почти наверное предположить, что «девица А. Н. Свечина» «аккомпанировала спектакль» (как тогда говорили) на фортепиано, передавая и «неустройство стихий» и «радостные и великолепные тоны», требуемые Державиным.

Так сочетались в Тамбове творческие замыслы Державина с его собственной широкой и активной деятельностью по устройству спектаклей и «торжеств», воплощавших эти замыслы. Инициатива бесспорно принадлежала ему, а вокруг его дома уже сплотилось достаточно большое общество тамбовских дворян с их семьями и домашней музыкой.

Как известно, Державин, очень не долго был губернатором в Тамбове (до 1789 г.); тем более удивителен размах его деятельности в интересующей нас сфере.

Несколько иной характер носило то соприкосновение Державина с музыкой в синтетическом «празднестве», которое в известной мере показательно для последующего

петербургского периода его жизни — с 1791 года, когда он стал секретарем Екатерины II, по 1803 год — год его отставки от государственной службы. Будучи близок одно время ко двору, он писал поэтические тексты то для пышного потемкинского праздника (1791 год), то для приветственных кантат по случаю придворных событий (в 1793 году и позже), то просто для отдельных хоров и полонезов. Тем самым Державин сотрудничал с такими композиторами, как Сарти, Козловский и другие придворные «маэстро». Разумеется, здесь его роль была иной, нежели в Тамбове, где он держал в руках всю организацию синтетического действия. Зато тексты Державина вошли ныне в тот наиболее яркий комплекс «парадных» искусств, который запечатлелся в памяти современников, как «екатерининская пора» или «потемкинские празднества». Лишь в отдельных случаях, в виде исключения Державин — подобно Карамзину — составлял небольшие приветственные «действия» для исполнения в семейном, домашнем кругу. Таково «Родственное празднество на брачное воспоминание князя А. А. Вяземского и княгини Е. Н. Вяземской, представленное невзначай семейством А. И. Васильева в селе Александровском, в саду, 1791 года, 18 июля». Мы упоминаем об этом «Празднестве» из-за его хоров. Помимо приветствий со стороны Флоры и Помоны, «Празднество» содержит три хора: «Да царствует веселье здесь» (на музыку из оперы «Лорета»); «Мы вас все любим сердечно» (на музыку известного хора «Мы тебя любим сердечно» из оперы Раупаха на текст Хераскова «Добрые солдаты»); «О, чета почтенна рода» (с музыкой «из торжественных хоров г. Козловского»). Так Державин широко пользуется характерным тогда для русской комической оперы и для песни принципом сочинения поэтического текста «на голоса». Любопытно также, **откуда** он заимствует эти голоса, так как это обнаруживает **выразительный замысел** поэта в его самом **общем** смысле.

Большой и своеобразный интерес представляет для нас обширное стихотворение Державина под названием «Любителю художеств»-(1791) — нечто вроде кантаты на день рождения графа А. С. Строганова (исполнялась с музыкой Бортнянского). Державин многократно

159

впоследствии обращался к такому поэтическому жанру, который в самом себе уже предполагает участие музыки. У него есть два вида «кантат»: иногда он обозначает так стихотворения-хоры, т. е. короткие лирические кантаты, написанные в одном размере, всего в нескольких строфах; иногда же он обращается к кантате драматической, развитой, чередующей вольные «речитативные» стихи со строфами арий и хоров. Так, к виду «лирических кантат» можно отнести более ранние — «Кантату Екатерине II» (1789, музыка неизвестна) и «Кантату на день военного ордена, героям российским». Стихотворение же «Любителю художеств», хотя и не названо кантатой, по структуре своей как раз является первой развитой — с речитативными и ариозно-хоровыми эпизодами — кантатой Державина, к тому же «положенной на музыку» крупнейшим русским композитором того времени. Но, пожалуй, замечательнее всего в этой кантате не то, как она предназначалась для музыки, а то, как поэт в ней говорит о музыке и **слышит музыку**. Здесь есть и общие, традиционно-классицистские обращения:

Сойди, любезная Эрата
.....
С твоею арфой сладкогласной

или:

Небеса, внимлите,
Чистый сердца жар
И с высот пошлите
Песен сладкий дар...

И в речитативных стихах — великолепная передача звучания оркестра на открытом воздухе:

Я слышу вдалеке там резкий трубный зык;
Там бубнов гром
Там стон Валторн
Созвучно в воздух ударяет,
Там глас свирелей
И звонких трелей
Сквозь их изредка пробегает...

И воспроизведение — в финале — народной пляски. Довольно было бы одной этой кантаты, чтоб ощутить, как праздничный мир Державина не только блещет красками, но и звучит реальными живыми голосами, яркими тембрами.

К тому же 1791 году относится творческое участие Державина в известном потемкинском празднике, устроенном по случаю взятия Измаила. Сам поэт выпустил «Описание потемкинского праздника в Таврическом дворце» [1]. Музыка Державин описал там кратко, несколькими штрихами, как общий декоративный эффект пышного праздника: «Торжественная гармония разлилась по пространству залы» [2], или: «Внезапно раздалось нежное пение с тихим звуком органов, нисходящим с висящих хоров» [3]. На этом празднике началось сотрудничество Державина с Козловским — автором прославленных «екатерининских» полонезов: Державину принадлежали тексты четырех хоров: «Гром победы раздавайся», «Возвратившись из походов», «Сколь твоими чудесами» и

[1] См. том I Сочинений Державина.

[2] См. там же, стр. 394

[3] См. там же, стр. 417.

160

«От крыл орлов парящий», из которых первый получил особую известность в качестве торжественного полонеза-гимна. Державин, видимо, ценил дарование и стиль Козловского, воспринимая его как характерный для определенной обстановки: в более позднем стихотворении «На смерть Нарышкина» Державин, вспоминая о его доме, роняет: «...Козловского пленяли звуки».

Бортнянский и Козловский были не единственными композиторами, с которыми сотрудничал тогда Державин. В 1793 году он написал два произведения в связи со сговором, а затем женитьбой наследника Александра: «Амур и Психея» и «Песнь брачная чете порфиородной». Музыка к первому из них принадлежала Пашкевичу, ко второму — Сарту. Позднее Державин вновь соприкасался с Козловским в своих сочинениях для двора: из двух хоров, написанных им в 1801 году на коронацию Александра I, во всяком случае, один — «для польского» — предназначался Козловскому-

Некоторые другие стихотворения Державина показывают, что, помимо тех композиторов, с которыми он сотрудничал, поэт умел живо ценить иных из современных ему музыкантов: два стихотворения посвящены композитору Дубянскому в 1796 г.— «На потопление» и «На гроб Дубянского», одно (в 1798 г.) —скрипачу Дицу. Поскольку в последнем из них речь идет о музыке (первые касаются лишь гибели Дубянского), приведем его текст:

Г-ну Дицу, 30 октября 1798 года

Какою силой Диц на скрипке так играет,
Что восхищает ум, волнует, нежит кровь?

Не оттого ли, что краса, его питает,
Внушает вкуса бог, безмолвье и любовь?
Живи, вития чувств! игрой тешь Муз собор:
Приятен и без слов твой сердца разговор.

Ни один из русских поэтов конца века не соприкасался так широко с музыкантами, как Державин: получилось так, что он вошел в самый центр русской музыкальной жизни девяностых годов, 'благодаря своим интересам и родам своего поэтического творчества.

К самому концу девяностых годов относятся два придворно-панегирических сочинения Державина, задуманные для сценического исполнения: «Пролог аллегорический на рождение в Севере Любви, в одном действии» и «Пролог на рождение в Севере порфиородного отрока, почерпнутый аз древнего варяго-русского баснословия». Оба они возникли в 1799 году в связи с ожидаемым при дворе событием (рождение ребенка в семье наследника Александра), и с этой стороны интереса для нас представлять не могут. По сюжету второй из них более примечателен, поскольку обращен к тем мифам, легендам и сказкам, которые затем будут интересовать Державина в его операх. Оба Пролога, каждый по-своему, свидетельствуют об огромной внутренней тяге поэта к опере и приемам оперного искусства, тем более значительной, что до XIX века Державин уже пробовал приняться за оперу (неоконченный текст волшебной пятиактной оперы «Батмендий»). С этой точки зрения, очень любопытно, как в самом тексте обоих произведений, которые никогда не шли на сцене и никогда не получили музыкального воплощения, тщательно помечены все требования к музыке, подчас столь детальные, как будто бы высказанные не поэтом, а композитором.

В начале первого Пролога указано: «Театр представляет на рассвете лес, покрытый инеем. В середине леса купа дубов, под которыми семь жрецов сидят в белом одеянии. Пред «ими алтарь. Вдали видны каменные скалы с висящими с них оледенелыми источниками. Музыка соотнобщается с **дикой, замерзлой природой, сливаясь с шумом ветра**» (подчеркнуто нами!. — Т. Л.). Далее, когда! жрецы и народ молятся у алтаря о приходе теплой весны, все выступления их размечены, как в своего рода музыкальном сценарии: Хор жрецов «тихий, унылый, без музыки, из теноров и басов составленный».

161

Жрец, «Тенором поющий».
Второй жрец, старший, «басом поющий».
Хор жрецов, «с музыкою»,
Три жреца, «с музыкою».
Хор жрецов, «без музыки».
Хор общий, «с музыкою».

«...Хор прерывается слышимым вдали троекратным гулом грома, при каждом коего отголоске пламя на треножнике вспыхивает, и хор, возобновляясь трикраты, постепенно и тихо умолкает».

«Хор народа и жрецов (фуга) и т. д.

Во втором Прологе, кроме хоров, есть также ария (Дажбога), дуэт бардов, квартет валк (валькирий), «дуэт жрецов и валк, повторяемый бардами на арфах», трио. Предположено и участие инструментальной музыки по примеру предыдущего Пролога и тамбовского «празднества». Так, вначале указано: «Театр представляет лунную ночь и рощу на берегу Волхова. Несколько куп старых дубов. В ближайшей из них висит с огнем лампада. Несколько скамей и арф. Сквозь шум порогов и бушующего леса слышны изредка звуки арф. Музыка соотнобщается видимым предметам...» Во втором действии

есть, между прочим, следующая ремарка: «Огняны, Ветряны, Моряны и Земляны, предводительствуемые под великолепным маршем Дажбогом...»

В последние годы творчества Державин весьма охотно обращался к кантате, несомненно, взвешивая и до известной степени **воображая** ее реальные музыкальные возможности; писал оперы и трагедии с музыкой, размышлял и писал об опере. С тех пор, как Державин получил отставку, он крепче прежнего, **заметнее** как человек и как поэт вошел в поместный быт. Его последние тринадцать лет — это более всего «Жизнь званская».

Из переписки, из семейных воспоминаний, из распоряжений по имению видно, что музыкальные интересы и склонности Державина к концу жизни не только не глохли, но, напротив, обострились и ширились. Случилось так, что люди, наиболее ему близкие, в большинстве своем могли тогда лишь разделять эти интересы, ибо сами питали влечение к музыке. Вторая жена поэта (с 1795 г.) Дарья Алексеевна Дьякова играла на арфе и собирала ноты тех музыкальных произведений, которые сочинялись на тексты Державина современными композиторами. Второй женитьбой Державин еще более сблизился с музыкальным семейством Н. А. Львова (их жены были сестрами), с Капнистом. Приятельская переписка Державина с епископом Евгением Болховитиновым, жившим одно время поблизости от Званки, во многом касалась вопросов музыки в ее исторических связях с поэзией. В Петербурге Державин посещал Музыкальный клуб [1]. На собраниях Беседы любителей русского слова он сталкивался с Бортнянским, который писал музыку для Беседы (а также на тексты Державина). Судя по некоторым данным, Державин бывал даже в курсе творческих замыслов Бортнянского в те годы.

Нет сомнений в том, что Державин постоянно заботился о музыке в своем имении и в петербургском доме. У него и теперь был домашний театр, в котором он еще за год до смерти собирался ставить оперу «Милосердие Тита». Стремясь пополнить число своих музыкантов, он заботился об обучении крепостных мальчиков и отдавал весьма любопытные распоряжения по имению — все это, разумеется, в традициях современного ему крепостничества. Еще в 1800 году Державин писал своему управляющему херсонским имением Зазерскому: «... с сими

[1] Сохранилось письмо Державина к В. С. Попову от 15 декабря 1807 года: «Вчера, в небытность мою дома, привез курьер ваш билеты мне для входа в музыкальный клуб и денег за оные не взял. Я препровождаю оные к вашему превосходительству, покорнейше прося приказать внести их в кассу клуба». «Русский Архив», 1865, кн. 3, стр. 354.

162

людьми можете отправить и мальчиков к Хлопову для научения музыке, ибо его деревня недалеко от дьяковой Штурмовки, и отдать их на руки вышеописанному его приказчику Никитенкову, которому я ныне же о том писал...» (см. Сочинения Державина, том VI, стр. 117). Державин, повидимому, стремился набирать своих музыкантов с юга, из Украины, как это повелось с конца XVII века, а обучать их отдавал по соседству с имением Дьяковых — родных своей жены. Из них Н. А. Дьяков (брат жены) принимал личное участие в судьбах этих маленьких крепостных музыкантов Державина, что видно из следующих любопытных строк его письма:

«Мальчика, назначенного от вас, видели: он играет на клавесинах, на арфе и поет, и довольно знает музыку, но все сии знания могут быть употребляемы по нужде, когда только лучшего мальчика нету; он может сделаться и сам лучшим и потом получить и более познания со временем, когда еще поучится у хороших мастеров; способностей много к музыке, но еще молод, следовательно, знать много не может, а потом и то принять, что учился не у хороших учителей — Цена 50 р., чему я и испугался, и далее входить не стал. Если господин убавит спеси, и потому цены, я тогда вас уведомя, а

между тем и еще с большею основательностью достоинства мальчика узнаю» (март 1808 г.) [1].

Как видно из этих строк, Державин несколько не выделялся среди других крепостников своего времени; если он и не проявлял особой жестокости, то, во всяком случае, был далек от истинно гуманного взгляда на крепостных музыкантов.

Нам трудно судить в точности о том, какова была домашняя музыка Державина. Его жена и ее родные через Львовых и Дьяковых охотно занимались музыкой сами, пели, играли на фортепиано, на арфе, на гитаре. Вероятно, в имении Державина был крепостной хор и инструментальный ансамбль. Впрочем, Державин не смотрел на своих крепостных музыкантов как на домашних артистов, а подобно многим другим помещикам продолжал считать их слугами и даже следил за тем, чтобы они совмещали музыкальные упражнения с работой по дому и имению, как явствует из следующего его распоряжения о восьми крепостных музыкантах:

«Они должны с 6-ти часов утра до 8-ми учиться музыке и протверживать играемые ими штуки, в которое время состоят они под начальством у первого музыканта Прокофья. Также обязаны они и после обеда два часа играть в комнатах, ежели господа случатся дома. С 8-ми часов утра имеют они отправлять другие обязанности, как-то Михайла, Онофрий и Андрей по-очереди топить вверху печки, ездить за каретою, употребляться на разные посылки, Андрею заниматься и своим башмачным ремеслом. Прокофий и в помощь ему Осип обязаны смотреть, чтобы инструменты и ноты были в порядке и сберегались в определенном месте. Они же должны, так как Матвей и Никифор, дежурить непременно в передней комнате и наблюдать во всех верхних покоях чистоту. Дежурить же им в передней всегда по два: на случай, ежели одного куда пошлют, то чтобы непременно другой оставался; но кто бы ни дежурил, тот непременно должен вязать чулки, дабы ему не спать, для чего и дадутся им спички и бель. Матвей и Никифор, сверх определенного дежурства, определяются в помощники к ключнику Павлу» [2]

По семейным воспоминаниям известно, что Державин в преклонные годы «любил музыку, особенно Баха и Крамера; часто слушая ее.

[1] Сочинения Державина, том VI, стр. 190.

[2] Сочинения Державина, том X, стр. 213.

163

ходил по комнате и ударял такт, если он при этом все ускорял шаги и наконец исчезал в кабинет, то все знали, что надо ожидать новых стихов» [1].

Сами по себе музыкальные вкусы Державина этих лет не представляются вполне ясными. Нельзя понять, откуда возникло такое случайное сочетание двух имен, как Бах (какой из Бахов?) и Крамер (?!). Вернее всего, однако, что не следует вообще обращать внимание в данном случае на имена: они назывались и фиксировались в записях случайно. Сегодня Державину нравилась одна пьеса, завтра его восхищала другая, но это как раз вовсе не значит, что он всегда отдавал предпочтение одним и тем же авторам, ибо вряд ли кто-либо систематически проследил за выбором **имен**. Какого бы автора нам случайно ни назвали те или иные мемуары, мы еще не можем быть уверены, что это **любимый автор** Державина. Мы вправе верить лишь тому, что Державин когда-либо похвалил его пьесу. Реальное значение для нас имеет только то, какая музыка, в какой обстановке и насколько могла трогать воображение поэта. Автор может быть даже случайным, как это и оказывается подчас на деле. Взглянем, например, на записи Прасковьи Николаевны Львовой (дочь Н. А. Львова, племянница поэта по жене, в юности гостившая у Державиных в Званке). В одном случае она записала о Державине: «Зная, что он любит слушать наше пение, я принималась играть на арфе и мы с Александрой Николаевной (Дьяковой) пели его стихи «Вошел в шалаш мой торопливо». А он между тем любовался картинами природы, особливо тихим Волховом, в котором, как в зеркале отражались красивые берега» [2]. Вряд ли здесь важен **автор** музыки. Его, быть может, и не знали.

Другой случай по-своему еще более показателен: Державин мог обратить особое внимание на автора музыки, почему-либо поразившего его воображение,— и все же совсем не в авторе было дело, а в **настроении** одного Andante из одной арии, затронувшем поэтическое чувство Державина. «Я села за фортепиано,— вспоминает та же мемуаристка,— и взяла Andante арии принца Людвига Прусского; эта тихая, меланхолическая музыка понравилась дяде. Подойдя ко мне, он сказал: «что ты играешь?.. как это мне нравится!.. Верно, принц Людвиг был меланхолик». Я рассказала ему подробно, как этот принц умер молод, как о нем жалели лучшие знатоки музыки. Выслушав меня, он попросил повторить пассаж; я сыграла его несколько раз еще и после обеда, пока дяденька раскладывал пасьянс. «Прекрасно, прекрасно!» твердил он, проходя мимо в свой кабинет, чтобы там отдохнуть немного: Мы пошли наверх, читали и работали, пока он проснется. Услышав, что он встал, мы сошли вниз, чтобы с ним и с тетушкой провести остальной вечер. Только что он меня увидел: «Представь себе, сказал он, твоя музыка так мне понравилась, что я видел во сне твоего принца Людвига и с ним об ней говорил» [3].

Если следовать букве и не идти дальше поверхности событий, можно заключить, что «любимым композитором» Державина был безвестный Людвиг Прусский. Стоит ли доказывать бессмыслицу подобных заключений? Даже в поэзии Державин подчас выделял третьестепенные имена: потому что не в именах, а в отдельных — самых разнообразных! — впечатлениях было дело. А впечатления эти могли быть почти любыми — лишь бы они откликнулись на внутренние душевные движения поэта

[1] Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам, описанная Я. Гротом. СПб. 1880, стр. 956. -

[2] Там же, стр. 991.

[3] Там же, стр. 991—992.

164

в данную минуту. Иными словами, в художественных впечатлениях поэта часто интереснее он сам, нежели его источники. Сам же Державин очень сильно чувствовал музыку: в этом сомнений нет.

На последние годы жизни (после 1803 г.) падают беспримерные оперные интересы Державина — как творческие, так отчасти теоретические. Они тесно связаны с исследованием вопроса о поэзии и музыке в широком историческом его понимании. Ни один из русских поэтов до тех пор не обращался так упорно, так много, наперекор всему, к опере и примыкающим к ней театральным жанрам. Казалось бы, ничто кроме внутренней творческой потребности не стимулировало этой работы; пьесы Державина не ставились, не приносили ему славы, а он все писал и писал, давая все новые решения волнующей его проблеме музыкального театра. За исключением неоконченной оперы «Батмендий» и — вероятно — начатой только оперы «Счастливый горбун», все оперные тексты Державина возникли, повидимому, в одно десятилетие — между 1804 и 1813 годами. К позднему периоду относят исследователи и те оперные переводы или переработки Метастазіо, которые делал не знавший итальянского языка Державин по подстрочникам. Еще за год до смерти Державин писал С. В. Капнисту из Званки:

«От посылки нотных бумаг можешь поудержаться, пока привезут ее из чужих краев, тем паче, что теперь не нужна, ибо мои здешние музы, сколь ни сличали оперу Титово милосердие с музыкаю, с печатною тою оперою, но на лад не пошло; то и нужно прежде в том удостовериться, годится ли мой перевод на русский язык и могут ли быть слова удобно петы. А для того и препровождаю к тебе ту оперу. Пожалуй потрудишься и попроси милую Елизавету Николаевну (Львову), чтоб она приняла на себя попечение о ней и постаралась бы чрез знакомых ей музыкантов Юшкова и других, пройти ее и поверить, пойдет ли она в оркестре. Я думаю, что можно найти у кого из музыкантов ту оперу, которая у Парасковьи Николаевны (Львовой же) немецкая с итальянским переводом; а ежели не найдет, тогда отселе пришло Парасковьи Николаевны; и когда с

музыкой слажено будет, тогда достаньте для переписки набело; а для того и бумагу тогда уже припасите» (14 августа 1815 г.) [1]. Можно думать, что Державин собирался ставить «Титово милосердие»,— может быть, даже с музыкой Моцарта: в 1815 году вряд ли помнили в России о музыке Гассе!

Метастасио как оперный поэт был одним из тех образцов, в которые слепо верил Державин, сам не читавший оперных либретто на иностранных языках, но ценивший оперные тексты Сумарокова. Любопытно, что еще до сочинения ряда опер, в начале 1804 года, Державин писал А. М. Бакунину: «Теперь хочу попытаться в драматическом поле и вы бы меня обязали, еслибы из метастазиевых опер некоторые выписки или планы их вкратце сообщили, дабы я, с расположением и духом сего познакомясь, мог надежнее пуститься в сие поприще, ибо таковые важные лирические пьесы, кажется, мне более других свойственны» [2].

Это было сказано в начале нового века, когда слава Державина была давно упрочена! После всех своих поэтических триумфов он все-таки думал, что опера — наиболее «свойственный» ему жанр! Он прислушивался и приглядывался к новым явлениям на русской „оперной сцене, как бы «применяясь» к ней. Появление волшебной ранне-романтической оперы он встретил настороженно, что явствует из его отзыва на популярнейшую «Русалку».

[1] Цитировано по тому VI Сочинений Державина, стр. 319.

[2] Цитировано по Гроту (жизнь Державина), стр. 878.

165

«Теперь вкус здесь на шуточные оперы,— писал Капнисту Державин 30 июля 1804 г. из Петербурга,— которые украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум. Из них одну, **Русалкой** называемую, представляли почти всю зиму непрерывно и теперь представляют, но не так, как прежде, в единстве времени, и никогда менее пяти актов, напротив того по частям. Первую часть давали зимой, ныне начали вторую, а там третью, четвертую и так далее, дондеже вострубит труба ангела и декорация света сего, переменясь, представит нам другое зрелище. Вы спросите меня, как это делается? ибо где есть связь, там должен быть план, начало и конец. Но вы ошибаетесь. Представьте себе сонные грезы. . Без всякого соображения и последствия, что видят, то и бредят. Вот в коротких словах описание нынешнего театра» [1].

Если даже первые оперы Державина относятся к более ранним годам («Батмендий» и «Счастливый горбун»), то основной ряд его оперных опытов следует как раз за только что приведенным письмом. Из собственных замыслов и намерений поэта обнаруживается, что среди многих других традиций он отлично учел и то, что характеризовало «волшебные» оперы типа «Русалки», затем «Ильи богатыря» и иные. В оперных текстах Державина скрещивается так много различных линий, идущих и от старой русской комической оперы, и от «трагедий с хорами», и даже от опер типа Сумарокова, от мелодрамы, кантаты и т. д., что они представляются на первый взгляд нарочитой «лабораторией» жанра, если не парадоксальным смешением жанров и стилей. Однако, на проверку оказывается, что в этом «смешении» была вполне определенная закономерность, и, соединяя, перерабатывая качества различных жанров музыкального театра как бы на их историческом «перекрестке», Державин все-таки ставил перед собой **основную проблему**: создание серьезной, **героической** русской оперы, но — в отличие от Сумарокова — на национальном тематическом материале.

Именно потому, что задачи Державина были новыми и сложными, он не мог прийти к опере непосредственно, т. е. через утвердившийся тип русской **комической** оперы. Его путь к опере не был прямым и шел через различные поэтические опыты, давно и с разных сторон подготовлявших его обращение к оперному театру. Одна из линий вела Державина к опере через «Прологи» с их «музыкальными сценариями», принадлежащими самому поэту: здесь иллюстративно-изобразительная музыкальная импровизация (фортепиано?) сочеталась с подбором характерных «голосов» для соло и хоров, т. е.

смешивались композиционные принципы мелодрамы и простейшей комической оперы — при «всеобщей» роли поэта-«сценариста», как то было в Прологах Сумарокова. Другая линия вела Державина к опере через кантаты, к которым он обращался давно и продолжал особенно охотно обращаться в данный период. Собственно говоря, здесь следует затронуть не только кантаты, а все те поэтические произведения Державина, которые, приближаясь к кантатам, в своем замысле предполагали участие музыки. Так, к рассматриваемому периоду относится несколько стихотворений типа гимнов (ранее Державин именовал их кантатами; мы обозначали как «лирические кантаты»): «Молитва»... (1807 г.), исполненная 16 марта с музыкой Нейкома (хор) в концерте Филармонического общества придворными певчими, хор «На преодоление врага» (1811 г., при подготовке к войне с Наполеоном), кантата «Ты возвратился, благодатный» (1814 г., музыка Антонолини), и несколько хоров для «Беседы любителей

[1] Сочинения Державина, том. VI, стр. 156.

166

русского слова» — гимн «Сретение Орфеем солнца» (1811 год, музыка Бортнянского) и «Хоры, петье в торжественном собрании Беседы любителей русского слова 30 декабря 1815 года» (вероятно, тоже с музыкой Бортнянского). Патриотический или торжественно панегирический характер этих хоров сближает их с традицией придворных празднеств и русской «трагедии с хорами».

В известной степени к музыкально-поэтическим жанрам приближаются те стихотворения Державина, в которых он дает свою трактовку **романтической баллады**: «Жилище богини Фригги» (1812 год; строфы певца чередуются со строфами хора) и «Новгородский волхв Злогор» (1813 год; строфы хора и строфы скальда). Разумеется, у Державина это только **поэтический жанр с воображаемой музыкой**, но как сюжетики, так и поэтическая структура здесь во многом сходны с его оперными приемами. Ближе всего к опере стоят собственно кантаты, драматизированные кантаты этих лет. Как бы ни называл их Державин (кантата, оратория, «пастушеская мелодрама»), они представляют у него в последнем периоде вполне созревший, развитой и весьма характерный жанр. Мы имеем в виду две кантаты 1807 года («Персей и Андромеда», «Соломон и Суламита»), «Обитель Добрады» 1808 года (в первом издании была названа «пастушеской мелодрамой с речитативом и хорами») и «Целение Саула» 1809 года (в рукописи первоначально названо «ораторией»). Все эти произведения обладают ясно выраженными признаками жанра, зависящими от музыки: в их изложении вольный речитативный стих чередуется со строфами для арий и хоров, причем особенности той и другой манеры выступают подчеркнуто. Так в аллегорической кантате «Персей и Андромеда» («На победу французов русскими» — при Прейсиш-Эйлау) речитативное изложение пять раз прерывается законченными строфами различного характера для пения (1. «Обращение» — «Ах, кто спасет несчастну». 2. Мрачный пейзаж — «Печальная страна». 3. Бой с драконом «Частая сеча меча». 4. Радостный финал «Вздохи и стоны царевны». 5. Раскрытие современного смысла аллегории «Грянул меж Бельта заливов»). При этом в отдельных случаях Державин нарочито **сгущает** поэтическую «инструментовку» музыкальных номеров до своеобразного звукоподражания (также бывает у него в операх); короткая строфа для пения, передающая бой Персея с драконом, звучит таким образом:

Частая сеча меча
Сильна, могуща плеча,
Стали о плиты стуча,
Ночью блеща, как свеча,
Эхо за эхами мча.
Гулы сугубят, звуча.

«Целение Саула»,— как и подобало бы оратории,— значительно шире по своим масштабам, чем любая кантата Державина, но обладает теми же подчеркнутыми признаками речитативного и ариозного изложения.

Подобно единственной кантате Крылова и некоторым «промежуточным» серьезным жанрам музыкального театра (Княжнин, Богданович), кантаты Державина развивают те поэтические черты, те признаки изложения, которые сложились еще в операх Сумарокова, но переносят их в иной — внетеатральный жанр.

Наконец, в последнем творческом периоде у Державина были и другие области, по своему тоже подводившие его к опере: с одной стороны,

167

это его пьесы (трагедии и комедии), с другой,— теоретическая работа «Рассуждение о лирической поэзии».

Строго говоря, среди драматических произведений Державина не так ясно различаются «оперы» и «не-оперы». Отсюда, вероятно, возникает та путаница в данном вопросе, которая есть, например, в «Истории русской оперы» В. Чехихина, чуть ли не относящего комедию «Кутерьма от Кондратьев» к числу опер Державина. Действительно, сценические произведения Державина образуют как бы целую скалу, проходящую от немзыкального драматического — к **музыкальному театру**. Только две трагедии («Евпраксия» и «Темный») совсем не предполагают участия музыки. Трагедия «Ирод и Мариамна» (1807) и «Атаболибо, или Разрушение перуанской империи» (не окончено; относится, вероятно, к последним годам жизни Державина), по примеру Княжнина и Озерова, включают в себя хоры [1]. «Атаболибо» называется «трагедией с хорами». Точно так же «Кутерьма от Кондратьев» (1806 год) называется «комедией... с хорами» [2].

От перечисленных произведений **особый шаг к опере** образует у Державина «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806 год), «героическое представление в четырех действиях с хорами и речитативами». Это «представление» возникло позже других пьес, которые стали ближе к опере, но Державин, повидимому, смотрел на него как на опыт своего рода, появление которого было закономерно на пути к новому оперному жанру. Идеи и образы «Пожарского» вдохновлены патриотическим подъемом того времени (война с Наполеоном), точно так же это было пять лет спустя в оратории Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы».

«Пожарский» — **еще не опера**. Державин еще не нашел искомого оперного воплощения для национально-героического сюжета. Особый «промежуточный» тип спектакля, соединяющего оперные черты с неоперным жанром, специально оговорен здесь Державиным в обращении «К читателю»: «...дабы торжественное сие деяние, воспричинствовавшее благоденствие Империи... не было зрелищем скучным и мрачным, подобно трагедии: то украсил я его великолепием, свойственным операм, придав ему разные декорации, музыку, танцы и даже виды самого волшебства. Но чтоб с другой стороны оно не потеряло в сем блеске принадлежащей ему героической важности и силы, то некоторым лицам дал я довольно трогательные и пространные монологи, но избавил их вовсе от пения и плясок, им неприличных, предоставляя то единственно статистам только в балете, хорах и речитативах» [3]. Сам, быть может, того не сознавая, Державин коснулся здесь основного противоречия, которое тогда препятствовало созданию большой серьезной оперы на русский героический сюжет: «большие» оперные традиции (иностранские, придворные) не вязались с внутренней серьезностью подобного сюжета, и он относился в трагедию, тогда как опера долго ограничивалась или комедийными, шуточными, или волшебными сюжетами.

Как бы много музыки Державин ни предположил в «Пожарском», его пьеса не стала оперой именно потому, что основное в ее содержании лежит вне музыки и герои ее **не поют**. В некоторых отношениях «Пожарский»

[1] В трагедии «Ирод и Мариамна» намечено шесть хоров: в I действии «хор общий», «хор царицы», «хор царя», в III—хор в саду «Цветы благоухайте», в V— «хор

левитов» и «хор дев». В трагедии «Атаболибо» — три хора в сцене обращения к солнцу: хор юношей, хор дев и хор общий.

[2] «Семейная», «детская» комедия «Кутерьма от Кондратьев» включает собственно не хоры, а два шуточных ансамбля — буффонного и шуточно-морализующего, заключительного характера.

[3] Цитировано по тому III Сочинений Державина, стр. 110—111.

169

приближается к балетам и трагедиям с хорами, но кое-что здесь совсем ново. Любопытно, что уже в перечислении действующих лиц герои драмы отделены от статистов, о которых замечено «Все без речей, а составляют только из них хоры, речитативы и балеты». Подобно многим «трагедиям с хорами» героическое представление «Пожарский, или Освобождение Москвы» начинается хором воинов (разделенным на «три круга»), содержит хор «бдения» (стражи) в конце первого действия, хор «страха» («хор гражданок») и хор «прославления» в конце второго действия, «волшебные» хоры в третьем действии, хор «мольбы» (жен и детей), хор воинственный, хор приветственный (народа) и хор заключительный в четвертом действии. С балетами сближают эту пьесу «волшебные» сцены третьего действия: балет-увеселение «Армиды с Ринальдом», пение и танцы нимф у Марины, которая выведена здесь «прелестницей и чародейкой» (слова Державина из предисловия), соблазняющей Пожарского — действительно на манер новой Армиды.

Новым приемом в драматургии Державина являются в «Пожарском» **тревожные хоровые речитативы**, написанные в первых трех действиях одностопным ямбом, и **приветственные хоровые реплики** четвертого акта (двухстопный амфибрахий). В первом действии это «сигнал, часовых»:

Внимай,
Смекай,
Блюдись,
Крепись,
Терпи,
Не спи и т. д.

Во втором действии — «Речитатив голосов, слышных в роще»,—

Здесь лес,
Мы здесь.
Туда,
Сюда
Чтоб нам
К врагам
Не пасть
Бы в пасть.

Вероятно, Державин представлял себе в данных случаях **живую переключку голосов**, как бы введенную в **музыкальные рамки**. Слышал он все это для себя с полной ясностью, ибо обладал превосходным **слуховым воображением**, но на сцене замысел Державина никогда не был осуществлен подобно почти всем его драматическим замыслам вообще.

Рядом с **героическим представлением** «Пожарский, или Освобождение Москвы», казалось бы, следует поставить у Державина пьесу «Добрыня» (1804), названную «театральным представлением с музыкою, в пяти действиях». Но хотя «Добрыня» не назван оперой и содержит порой «музыкально-сценарные» указания, как в Прологах

Державина, все же между «Пожарским» и «Добрыней» проходит водораздел, как между **драматическим** и **оперным** произведением. Мы имеем все основания причислить «Добрыню» к «операм» Державина.

Таким образом получится следующий список его оперных текстов: 1. «Батмендий». Опера в пяти действиях. Не окончена (два действия). Время возникновения неизвестно (девяностые годы?). Впервые издана в Сочинениях Державина под ред. Я. Грота, том IV.

169

2. «Счастливый горбун». Опера в пяти действиях. Только начата. Время неизвестно, но не ранее 1792 года. Впервые опубликована там же.

3. «Добрыня». Театральное представление с музыкою в пяти действиях. 1804 год. Издано в 1808 году.

4. «Дурочка умнее умных». Комическая народная опера в трех действиях. Возникла до 1813 года [1]. Впервые издана в тех же Сочинениях Державина.

5. «Рудокопы». Комическая опера в трех действиях. Возникла до 1813 года. Впервые издана в Сочинениях Державина.

6. «Женская дружба». Комическая опера того же периода. Текст не сохранился. Упомянута в Записках Державина.

7. «Грозный, или Покорение Казани». Опера в трех действиях. 1814 год. Впервые издана в Сочинениях Державина.

Переводы: 1. Метастазео. «Тит».

2. Метастазео. «Фемистокл».

Оба перевода, по всей вероятности, относятся к последнему периоду.

Помимо того, от Державина осталась рукопись оперы «Эсфирь» (не издана, скорее всего перевод) и подготовленный для перевода подстрочник оперы Метастазео «Аттилий Регул».

Ни одна из названных опер Державина, повидимому, не увидела сцены (может быть, некоторые ставились лишь в домашнем театре поэта) [2]. Тем более поражает внушительное число оперных текстов Державина (семь оригинальных и несколько переводов). Так как они не получили даже музыкального воплощения, их принято обходить молчанием. Между тем, если один из крупнейших русских поэтов, всю жизнь тяготевший к музыкально-поэтическим жанрам, упорно работал над оперой вопреки неудаче, проделывал интереснейшие опыты накануне рождения русской героической оперы,— это заслуживает особого внимания историков. Здесь и выбор сюжетов, и драматические находки, и поиски жанра — все представляет интерес. За непоставленным «Добрыней» Державина последовала поставленная опера «Илья-богатырь» Крылова с музыкой Кавоса. За неисполненным «Пожарским» Державина последовала исполненная оратория Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». Рядом с «Грозным» Державина возник «Иван Сусанин» Шаховского — Кавоса. Опыты Державина в самом деле были **опытами**, но они вовсе не были оторваны от жизни. В подготовительную пору русской оперы, когда еще не был найден ее «большой» героический жанр, но уже не удовлетворяла диалогическая опера-комедия XVIII века, Державин многосторонне искал этот жанр, не стесняя себя рамками и традициями, тогдашней оперной сцены, но чутко прислушиваясь к пробудившейся общественной потребности.

Насколько мы можем догадываться, «оперный путь», пройденный Державиным с девяностых годов по 1814 год, примерно таков:

Возникновение оперных замыслов «Батмендий» и «Счастливый горбун» произошло только **на подступах** Державина к опере и носило до известной степени случайный характер как в отношении выбора сюжетов,

[1] Нам известны предположения советских историков театра о том, что «Дубочка» возникла еще в семидесятые годы и связана с тематикой крестьянской войны под руководством Емельяна Пугачева. Такие предположения в частности были высказаны при

обсуждении данной работы проф. В. Н. Всеволодским-Гернгросс. Однако недостаток точных доказательств, а с другой стороны, связь «Дурочки» по стилю не с операми семидесятых годов, а с операми-водевилями начала XIX в., не дали нам оснований для решительного пересмотра прежней датировки.

[2] В упомянутой биографии Державина, составленной академиком Я. Гротом, между прочим, говорится: «У него в доме была зала, устроенная для домашнего театра, где, конечно, и игрались некоторые из его пьес» (стр. 887).

170

так и в понимании жанра. Похоже на то, что лишь после этих попыток Державин задумался об опере, с новым вниманием присмотрелся к оперному театру, осознал историю русской оперы, начал думать над «Рассуждением о лирической поэзии» (глава «Об опере»), попытался переводить, обратился к Бакунину (см. приведенное выше письмо) и выразил желание «поучиться» на чужих оперных образцах. Во всяком случае, обе начатые Державиным оперы «Батмендий» и «Счастливый горбун», — даже при ряде характерных для него черт, — производят впечатление именно не последовательных опытов или исканий, а только **первых неуверенных попыток**. Нельзя понять даже, как он мыслил их жанр: обе оперы задуманы **в пяти действиях** (серьезный жанр?), диалоги же в них — прозаические (в «Батмендий» — безусловно), что в тех традициях обозначало жанр комической оперы без речитативов.

Сюжет оперы «Батмендий» — волшебнo-фантастический (по одноименной персидской повести Флориана), но переработанный по мотивам русских сказок («О Бове-королевиче» и других, которые знал Державин по сборникам Попова, Чулкова, Левшина). Между прочим, те же сказочные «Дядька Синбалда» и «слуга Личарда», которые действуют в опере «Батмендий», введены Державиным и в оперу «Счастливый горбун». Запутанный сюжет «Батмендия», включающий и серьезные положения, и «чудеса», и приключения, и буффонаду, и нравоучения, начат развитием уже в духе «волшебнo-постановочных» опер с приключениями начала XIX века. Диалоги задуманы как разговорные, но в отдельных случаях помечено — «речитатив» (см. явление 3 в действии I и явление 4 в действии II). Расположение музыкальных номеров свидетельствует о том, что Державин еще не думал о партиях, об общей музыкальной композиции оперы, о ее традиции и закономерностях. В первом действии есть ария волшебника Батмендия, а после нее идут подряд две арии его дочери Уразы и подряд два их дуэта. Там же имеется трио Полкана, Судоправа и Простолюда, «великих князей славянских», попавших в волшебный замок Батмендия. Во втором акте находим только арию-буфф Личарда и два дуэта Уразы с Полканом, за которого она вышла замуж. Даже не зная дальнейшего, можно заметить случайность подобной композиции. Что касается оперы «Счастливый горбун», то о ней судить гораздо труднее, ибо сохранилось лишь два неполных первых явления ее. Впрочем, они уже включают хоры, которых совсем не было в «Батмендий». Сюжетным источником здесь стала для Державина повесть Карамзина «Прекрасная царевна и счастливый Карла» (1792), которую он был намерен значительно переработать и расширить для пятиактной пьесы (действующие лица: Царь — добрый человек, дочь его царевна Прекраса, четыре царевича — женихи, счастливый горбун, колдун, бирюч, Синбалда, Личарда и др.). Примечательно, что из повестей Карамзина Державин выбрал для оперы не самую типичную, вроде «Бедной Лизы» или «Острова Борнгольм», а аллегорически-сказочную, «со стариной», т. е. то, что было ему единственно близко в творчестве Карамзина.

Вообще в сюжетах «Батмендия» и «Счастливого горбуна» (объединенных идеей о поисках счастья, «батменди» — значит «счастье») уже проступают те черты, которые в дальнейшем станут характерным для оперных текстов Державина, свободно соединяющих исторические мотивы со сказочными, фантастическими.

Несколько трудно сразу понять, чему именно учился Державин на образцах Метастазии, устаревший авторитет которого оставался в его глазах незабываемым до конца. Разве только общим принципом плана и расположения музыкальных номеров, т. е. некоторым простейшим из специальных особенностей большого оперного жанра [1], ибо ни в чем другом, казалась бы, невозможно предположить у Державина прямое влияние этого итальянского драматурга. Однако, как обнаруживается дальше, если не Метастазии, то старая опера-*seria*, с ее условным развитием интриги, все-таки оказала свое действие на Державина, но это проявилось более всего в последней его «опере», в «Грозном». Что же касается «Добрыни» и «Пожарского», произведений, на которые указывает

[1] Не случайно же Державин просил у А. М. Бакунина сообщить вкратце планы метастазиевых опер и желал ознакомиться с их «расположением и духом».

171

в этом смысле Я. Грот, то связи с Метастазией не имеют в них реального значения. Как в ряде других сценических произведений начала XIX века (например, в «Илье-богатыре» Крылова), здесь действовал отчасти пример былин (по собранию Кириши Данилова), отчасти мотивы русских сказок, отчасти изучение истории — и все это воспринималось тогда не без влияния новой «волшебной-приключенческой» романтики оперного театра. От Метастазии это было так же далеко, как от Филиппа Кино. В такой обстановке возникло «театральное представление с музыкою» — «Добрыня» Державина. «Добрыню» автор еще не решался назвать оперой; «Добрыня» еще рядом приемов связан с более ранними сценическими произведениями Державина — и все же «Добрыня» начинается собой «оперный период» Державина.

Этот период, с нашей Точки зрения, открывается «Добрыней» и завершается «Грозным», а основной ею творческой проблемой является создание «отечественной героической оперы» — как решился, наконец, сказать Державин, обращаясь «К читателю» лишь в предисловии к опере «Грозный, или Покорение Казани». Правда, после «Добрыни» Державин написал «Пожарского», а затем несколько «бездельных» (т. е. комических) опер, как будто бы отклоняясь от своей задачи. Но для его опытов это было вполне закономерно. Вначале он, видимо, очень колебался. Обратившись к «отечественному» сюжету «Добрыни» и широко используя при этом оперные средства, Державин как бы уклонился здесь от признания оперного жанра. Затем он вновь обратился к отечественному, более героическому сюжету «Пожарского» и не только отказался от оперного жанра, но отграничил применение оперных средств от основного развития драмы. После «Добрыни» это был своего рода «антитезис»: **героическое начало** и **начало оперное** как будто бы резко разошлись; поэт на время опроверг самого себя — «героическое представление» перестало быть оперой, а в качестве оперы появилось несколько «бездельных» пьес. «Дурочка умнее умных» и «Рудокопы» были словно нарочитым отходом от героики, легенды, сказки в сторону быта, анекдота, буффонады, иногда предвосхищающей русский водевиль. Но основная идея вовсе не покидает Державина, и через десять лет после «Добрыни» он решается взять героический отечественный сюжет, написать заправскую оперу и объявить об этом в слове «К читателю». Разумеется, Державин еще не разрешил до конца поставленной задачи, но очень многие из тех черт, которые легли в основу русской классической героической оперы, хотя бы она и казалась никем не подготовленной, выработаны здесь, в оперных опытах Державина.

Между «Добрыней» и «Грозным», разделенными десятком лет, есть значительное различие в понимании оперного жанра: «Добрыня» по многим признакам еще примыкает к «волшебным» операм с диалогами начала века: в «Грозном» вполне определился серьезный, «героический» оперный жанр. От «Добрыни» путь идет в какой-то мере к «Илье-богатырю», может быть к «Аскольдовой могиле». От «Грозного» таких путей нет.

Сюжетные источники «Добрыни» — очень смешанные. В семье Державина отметили, что «все действия взяты частью из истории, частью из сказок и народных

песней». Но «истории» здесь очень мало, а сказка, былина и литературная традиция XVIII века соединились в стилистически пестром произведении модного тогда оперного жанра. Следует прибавить, что это оказался едва ли не самый популярный из всех жанров, к каким вообще обращался Державин.

В театральном представлении «Добрыня» действуют, помимо новгородского богатыря Добрыни и его конюшего Торопа (ср. в «Аскольдовой могиле»), Владимир,

172

князь киевский; Силоум, его «первый боярин»; княжна Прелепа, его невеста; Змей Горынич, он же Змелуан Змелуанович, он же Тугарин Тугаринович, «царь и чародей болгарский»; Способа, наперсница Прелепы; волшебница Добрада; бояре Сребробрады; жрецы, сотник, часовой, вестники, гарольд, бирюч, ведьма, войска; народ. Из этого перечисления уже видно, что «Добрыня»—представление в пяти действиях— задуман очень широко и пышно.

Весь текст «Добрыни» — стихотворный, с чередованием вольного речитативного стиха, стиха «трагедийного» и ариозно-хоровых строф. Однако, кроме некоторых эпизодов, диалоги, повидимому, задуманы как **разговорные**. Этот «разговор стихами» шел несколько в разрез с тогдашней оперной традицией.

В основе пьесы лежит патриотическая идея победоносной борьбы русских, возглавляемой Владимиром и Добрыней, с татарами, которыми предводительствует коварный Тугарин. Идея эта весьма осложнена таинственной интригой Тугарина против Прелепы, в любви к которой соперничают Владимир и Добрыня. Средобрады уже приговаривают Прелепу к казни, но волшебница Добрада, как *deus ex machina*, всенародно доказывает ее невинность, и Прелепа соединяется с Добрыней, а ее наперсница Способа — с Торопом. Местами подчеркнута «романтическая» обстановка таинственных ков», слышится «стон филина», «хохочущее эхо птиц» по Днепру, ведьма съезжает по лунному лучу и пробегает по сцене... Намечены хорошие возможности колоритной контрастной обрисовки русских и татар.

Очень большое место отводит Державин хору — гораздо большее, чем было принято тогда в русской «волшебной опере». В ряде случаев хоры задуманы как русские **народные песни**. В первом действии, когда Добрыня и Тороп приближаются к Киеву, «на башне слышны бубны и с сиповками тихое пение»: хор просит славянских богов охранить город, князя и русский народ. Дальше три раза поет одну и ту же строфу «хор придворных», призывая Владимира к войне. Оканчивается первое действие хором народа, наблюдающего счастливое знамение перед боем. Во втором действии сопоставлены только хор русских и хор татарских войск («Ступай, российская дружина» — «Гайда, татарская станица») накануне битвы. В третьем действии включены два хора «в русском духе»: хор богатырей «Не сизы соколы по поднебесью» и хор девиц «Разрезвились, разыгрались». Оба хора связаны с балетами, один из которых представляет «гимнастические игры» богатырей (борьбу, кулачный бой, бег, ристанье). Четвертое действие начинается девичьим хором, а *capella* («без музыки») «Что по гридне князь Что по светлой князь...» и содержит приветственный хор девиц «С победой поздравляем». Наконец, в пятом акте встречается особенно много хоров: хор жрецов («тихими голосами без музыки») «Внемли, печальная Прелепа», хор «всеобщий» и «хор древний русский» («Как едет, поедет добрый молодец») [1] и заключительная группа хоров, входящих в «Добрынину свадьбу по древним русским обрядам»: «Катилось зерно по бархату» (молодые принимают от Владимира отеческое благословение), «Вьется, вьется хмель золотой» (путь их усыпается хмелем), «Не тихие ветры попархивают» (их обмахивают соболями), «Гребень белый чешет голову» (расплетают у невесты косу), «Как патока златистая» (кормят молодых караваем и кашей), «И воскликнем в громкой радости» (славлень Владимир).

Это введение народного свадебного обряда в оперу подготовлено опытами XVIII века (Матинский «Санкт-петербургской гостиный двор»), но вместе с тем, подобное его толкование (**русская старина**) скорее предвосхищает русскую классическую оперную драматургию XIX века. Здесь Державин проявил себя особенно «почвенным» русским художником.

В отличие от более ранних попыток, в «Добрыне» Державин очень последовательно проводит музыкальную линию всей композиции, как она выражена не только в хорах, но и в сольных партиях. Наиболее развитой музыкальной партией задумана партия-буфф Торопа: он поет соло во всех актах (кроме третьего), он участвует в дуэте в Добрыней (первый акт), в дуэте со Способой (конец второго акта), в квартете (конец третьего акта), в трио и квартетах пятого акта. Сольные номера Торопа—по преимуществу комические—то пародийные (передразнивают Добрыню в начале оперы), то тревожные (например в IV акте «Братцы, беда, судари, беда, знайте разбиты мы в прах»), то «обличительные». Словом, в лице Торопа задуман определенный **оперный характер**. Тороп восклицает, «высоча из народа» (конец I акта), и народ повторяет хором его слова. В каком-то смысле Державин предвосхищает образ Торопа из «Аскольдовой могилы».

Среди «серьезных» партий «Добрыни» наиболее широко задумана лирическая партия Прелепы, выступающей во всех актах, кроме первого. Во втором действии она поет сентиментальную арию «О отрада дней мучительных», сидя в тереме под окошком и «сопровождая голос свой арфою». В третьем акте Прелепа «сидит на софе в задумчивости, перебирает перстами струны арфы, которые издают меланхолические аккорды». Здесь у Прелепы имеется дуэт с Владимиром и любовный дуэт с

[1] «Хор сей составлен точно из старинных русских песней» (примечание Державина, см. том III его Сочинений, стр. 609).

173

Добрыней, помимо того, она поет «романтическую» арию («Чу! Кто-то там в лугах хохочет») и участвует в квартете (любовная сцена Прелепа — Добрыня и Способа — Тороп). В четвертом акте Прелепа исполняет «арию отчаяния» («Разверзися, земля, скорей») и дуэт с Силоумом; в пятом Прелепа участвует в трио (с Добрыней и Торопом), в дуэте разлуки (с Добрыней), в квартете, а после счастливой развязки — вновь в квартете (с Добрыней, Способой и Торопом). Прелепа также задумана как определенный оперный образ—**лирической** героини.

Сам Добрыня гораздо более скупо обрисован в музыкальных номерах; помимо участия в уже названных ансамблях, у него есть только два соло, «спокойные», «в русском духе», в Киеве — «столице князя русского» (в начале первого акта) и «резонерское» — в последнем действии. Так Добрыня обрисован по преимуществу **эпически**.

Партия Владимира в музыкальном отношении—второстепенная. У него — одна любовная ария, он участвует в дуэте с Прелепой и в трио с Силоумом и Тугарином. Партия Способы, как и подобает оперной наперснице, по преимуществу заключена в ансамблях (они уже перечислены); у Способы есть лишь одна «легкая» ария во втором акте. Наконец, Силоум совсем не поет соло, выступая только в ансамблях. Любопытно у Державина особое выделение фантастических, «волшебных» персонажей — Тугарина и Добрады, злой и доброй силы. Ни тот, ни другая соло не поют ничего, кроме специально выделенных (отсутствующих во всех других партиях) речитативов. Оба речитатива задуманы как вещания. Во втором действии Тугарин, «в личине крокодила, на двух крылатых трезлазых змеях, выехав на колеснице» вещает:

Царь Казанский,
Астраханский,
Чипчатский Золотой Орды;
Всемощный повелитель,

Друг солнцев, брат луны и зять звезды,
Блистающей с востока... и т. д.

В последнем действии Добрада, спустившаяся на облаках, **вещает** речитативом о невинности Прелепы, а затем, «с пророческим исступлением» предсказывает великую славу России.

В очень многих музыкальных номерах «Добрыни» видна прямая близость к песне. В хорах это не требует доказательств. В сольных выступлениях Державин поступает подобно Сумарокову и нередко влагает в уста героям песенные строфы. В отдельных случаях он идет дальше Сумарокова и попросту вставляет в пьесу свои собственные ранние песни: таковы ария Прелепы «О отрада дней мучительных», дуэт Прелепы и Добрыни «Неизбежным уже роком» и др. Таким образом песенное начало крепнет в опере Державина и, кроме народных песенных хоров, включает сентиментальные лирические песни.

В исключительных ситуациях Державин прибегает к исключительным эффектам. Таковы «вещания» Тугарина и Добрады. Таково и торжественное чтение договора между Владимиром и Горыничем (явление 6, действие II), в котором «окончательные слова музыка повторяет речитативом», т. е. предположено нечто вроде **мелодрамы**.

Не нужно доказывать, как много уже в замысле Державина того, чего еще нет в операх Кавоса (характерность развитых партий, обилие народных хоров, сопоставление русских — татар, вообще многообразии предполагаемых музыкально-драматургических приемов) и что осуществится лишь в операх Верстовского или позже.

Все же, очевидно, «Добрыня» не вполне удовлетворил Державина, ибо в «Пожарском» он сократил, «сузил» оперные приемы и не дал главному герою и другим действующим лицам даже такой музыкальной партии, как у Добрыни и Владимира, а затем последовали комические оперы Державина. Казалось бы, легкая комедия — не его жанр. Действительно, там, где нужно быть ветреным или игривым, Державин иной раз бьет из пушек по воробьям. Комические оперы его крайне неровны, и если поэта можно временами упрекать за плохой вкус, то с особым основанием этого рода упреки следует отнести к комической опере «Рудокопы». Тем не менее, оперные опыты Державина в комическом жанре совсем не лишены интереса, особенно «комическая народная опера «Дурочка умнее умных». Здесь сила Державина заключается отнюдь не в легкой, изящной оперной буффонаде, а в иных, гораздо более почвенных связях с русской сатирической комедией, даже с народными

174

интермедиями, с русской песней и даже с кантом. В этой пьесе «певец Фелицы» чуть ли не единственный раз надолго опустил в простой быт, в среду «мелкой сошки» (см. текст Державина), подъячих, отставных капралов, жителей «пригородка» Тетюши на Волге, соприкоснувшись даже с рукописной литературой широких городских слоев, с ее лексикой, образами и положениями. Все это в жизни отнюдь не было чуждо Державину, особенно в юные годы, но поэзия его обращалась преимущественно к иным темам. Здесь, в «комической народной опере», Державин однажды подошел к области творчества... Крылова.

Правда, «Дурочка умнее умных» — сильнее как комедия, а не как опера. В качестве оперы она стоит ближе всего к тому, что называли оперой-водевилем при Кавосе и Верстовском; ее прозаический, разговорный текст обширен, музыкальные номера не велики и близки к вставным куплетам, а музыкальных партий-характеристик, строго говоря, в ней нет: кроме «дурочки» Лукерьи, все действующие лица выступают почти исключительно в ансамблях. Таким образом, обрисовка характеров (достаточно сочная и смелая в тексте!) дается вне музыки, которая отмечает только некоторые **общие ситуации**.

Сюжет оперы «Дурочка умнее умных», вероятно, в основе своей почерпнут из жизни, ибо в разных вариантах схожие рассказы возникали и во время войны с Наполеоном у нас, и даже в других странах. Умница Лукерья, бедная невеста, воспитанная в Петербурге в Новодевичьем монастыре, спасла всю свою семью и весь городок Тетюши от волжских разбойников, притворившись дурочкой и заманивши их в подвал, как в ловушку. Эта сюжетная канва является как бы основой для комедийной обрисовки быта и бытовых типов: четы Старокопейкиных (деда и бабки, у которых живет Лукерья), т. е. «омещанившегося» отставного прапорщика и его жены дворянки, бывшей княжны Кудахтиной, отставного капрала-пьяницы и труса Пивкина, молодцеватого фанфарона-жениха, сержанта Фуфыркина, воеводы Хапкина, взяточника подьячего Проныркина. Все они, встретившись с опасностью, или отчаянно трусят или стремятся обделать свои делишки. И лишь одна Лукерья обманывает разбойников и даже подьячего, что служит поводом для патриотического по духу, но безвкусного восхваления ее ума и образования: по словам Лукерьи, изучение «отечественной истории» помогло ей понять положение и «отвратить несчастье». В качестве «атамана» и есаула разбойников выведены исторические лица, запорожские атаманы Железняк и Черняй, бежавший из-под царской стражи.

Несмотря на то, что многие стороны комедии не получали музыкального отражения, в музыкальном (разумеется, предполагаемом) замысле видны свои небезынтересные намерения. В опере из трех действий предположено 14 ансамблей: из них 5 дуэтов, 2 трио, 4 квартета, 1 квинтет, 1 секстет. В большинстве случаев это — «ансамбли суеты», страха, волнения в связи с приходом разбойников. Как эти ансамбли, так и три небольшие арии Лукерьи стоят уже довольно близко к куплетам водевилей. Приведем для примера строфы из комического «воинственного» трио Старокопейкина, Фуфыркина и Пивкина во втором акте:

Старокопейкин

Я им дешево не дамся:
Я рубил Башкир, Татар.
Хоть умру, а не поддамся,
Покажу воинский жар.

Фуфыркин

Нет, ты дедушка, не чванься:
Уж погас в крови твой жар;
На меня ты полагайся,
Я им дам,— я удар.

175

Пивкин

(показывая, будто колет)
Я с штыком средь их раздамся,
И задам пальбой им пар;
Чорт против меня упрямясь,
Марширую: рар, рар, рар.

Близка к водевильным куплетам и следующая ария Лукерьи из третьего акта:

Все своею чередою
Должно в свете сем итти;
Только волком иль лисою

Надо жизнь свою вести.
Знать, где хлопнуть в час зубами,
А где хвостиком вильнуть,
Стать и сесть меж дураками,
И смолчать и проболтнуть.

Большое место отводит Державин и хорам. Отдельные из них являются водевильными хорами-ансамблями, объединяющими в куплетах всех действующих лиц. Другие же принадлежат к совершенно иному «стилевому слою» и приближаются к народно-бытовому. Так, опера начинается хоровой песней девушек «Не на яблоньке», во втором действии интересен хор разбойников «плясовой, с ложками» — «Дай зелена вина», а в начале третьего — их же песенный хор «Уж прошла черна ночь осенняя. И туман восстал, заря бледная». Есаул Черный поет во втором действии разбойничью песню «Заунывно сердце молодецкое».

Очень любопытное **пародийное** толкование дается в третьем действии панегирическому канту. Когда толпа пьяных солдат, дворовых людей, баб, девок с ухватами, граблями, вилами и т. д. ведет пойманных разбойников, хор поет.

Все языцы,
Всех стран лица.
Восплещите,
Воскликните,
Велегласно,
Согласно и т. д.

т. е. начинает со слов подлинного панегирического канта, весьма распространенного в елизаветинскую пору, как торжественное приветствие императрице. Повидимому, во время Державина подобные канты уже казались вполне устаревшими, дурным вкусом, если их можно было таким образом пародировать [1].

[1] Еще в 1789 году, в комедии Екатерины II «Недоразумения», достаточно зло пародировался панегирический кант: учитель Потачкин («педант, ласкатель и лицемер») рассказывает о том, какой хор он приготовил для празднования свадьбы Гостяковой и, испытывая до предела терпенье присутствующих, читает текст —

«Кратко слово,
Все готово,
Поздравляем
И желаем
Гряди здрава,
Наша пава
Гряди убо
То сугубо
Гряди здрава
Наша пава» — и так до бесконечности.

Словарь, стихотворный строй, ссылки на первый и второй «лики» (т. е. переключку хоров) — все представляет пародию на кант. (См. Сочинения Екатерины II в издании А. Смирдина, том II, стр. 119—122).

1756

В моментах панического испуга (например, пьяный Пивкин увидел разбойников) в первом и втором действии Державин прибегает к приемам мелодрамы, как это было тогда широко принято в остро-тревожных ситуациях комической оперы.

Так Державин разносторонне использует музыкальные возможности оперы-водевиля, не стесняясь соединять— на основе авантюрно-бытового сюжета — стиль водевильных куплетов, народной песни, пародируемого канта и «модной» мелодрамы. В данном случае это своеобразное смешение не выводит пьесу за привлекательные в общем рамки **популярного** театра и даже не противоречит в известном смысле наименованию «комической народной оперы», как оно могло тогда пониматься.

Рядом с «Дурочкой» вторая комическая «опера» Державина, «Рудокопы» представляется чуть ли не какой-то бессмыслицей. Кажется даже, что если Державин написал «Дурочку», то «Рудокопов» сочинил кто-нибудь другой: настолько безвкусна, «ни на что не похожа» по своему смешению стилевых и жанровых признаков эта «опера». Ее отдельные сюжетные мотивы (владелец копей, влюбленный в свою воспитанницу,— и рудокопы) напоминают венский зингшпиль Умлауфа «Рудокопы», но в целом запутанный сюжет ее развит совсем иначе. Чего тут только нет! Впрочем, любое смешение комедийно-бытовых, буффонных и мелодраматических приемов, любую запутанную «семейную» тему с историей утаенного наследства можно было бы оправдать, если б откровенное «буффонство» [1] не доходило до устройства скучнейших и безвкусных «волшебных» сцен с хорами духов и т. п. — с целью запугать скрягу Златогора.

За оперой еще «предлагается» топорный аллегорический балет. Участие музыки в этой опере тоже преимущественно «вставное» по своему замыслу, но оно совсем не таково, как в «Дурочке». Есть здесь и хоры рудокопов (так начинается опера), и буффонные ансамбли суматохи с обязательным нарастанием к концу (финал второго действия), и арии у молодых героев Лизы и Миловзора, у его матери, прежней любовницы Златогора, Матвеевны, арии-буфф у самого Златогора и т. д. Но главное участие музыка принимает в «инсценировках волшебства» с хорами духов, вещаниями, обличениями и т. п. — в конце всей оперы.

Комическая опера Державина «Рудокопы» выражает худшие стороны оперы-водевиля того времени, в ее наиболее безвкусной разновидности, т. е. с буффонным «волшебством» и представляет, без сомнения, неудачный опыт поэта в оперном жанре. В комической опере Державин оказался силен только там, где он прямо соприкасался с русской художественной и бытовой традицией, опираясь на более почвенные явления жизни и искусства.

Нам остается рассмотреть единственную «отечественную героическую оперу» Державина, в известном смысле завершающую ряд его оперных опытов, — «Грозный, или Покорение Казани». Как это ни парадоксально,

[1] См., например, арию Златогора в III действии:

Проклятые чохы —

Ах, чох!

Перхота, вздохи —

Ах, чох!

Я не могу глотнуть —

Ах, чох!

С напойки отдохнуть —

Ах, чох!

Чертовской табаку —

Ах, чох!

Пришло, как дураку —

Ах, чох!

Упасть или ползти —

Ах, чох!

«зрелая» опера, написанная по изучении образцов Метастазии, смело утверждающая свой жанр, оказалась у Державина менее жизненной по своей общей концепции, нежели более раннее стилистически пестрое «театральное представление с музыкой» — «Добрыня». Дело в том, что «Добрыня» утвердил, может быть, и наивный героический жанр в оболочке «волшебной оперы», но жанр, оказавшийся на время жизненным. «Грозный» же утверждал, может быть, и **более чистый**, но **ложный** в русской обстановке героический оперный жанр. «Уроки» Метастазии и традиционной оперы-seria только повредили здесь Державину; его плодотворные идеи не спасли ложной, искусственной, давно устарелой на Западе и никогда не принятой в России концепции героической оперы, отвлекающей от быта, но зато осложненной запутанными личными интригами и безвкусными «чудесами». От «Добрыни» еще был путь к «Илье-богатырю» и к «Аскольдовой могиле». От «Грозного» уже отрезан путь к Глинке. Но мы отнюдь не склонны из-за этого попросту закрывать глаза на Державина: напротив, сами его противоречия и неудачи исторически весьма поучительны. К тому же, если не общая концепция, то отдельные приемы в «Грозном» представляют положительный интерес на пути к русской героической опере.

Судя по предисловию к опере «Грозный», Державин придавал на этот раз своей пьесе до известной степени **программное** значение и связывал ее появление с современными событиями.

Он обращался «К читателю» с такими словами:

«Имея честь в XIV беседе любителей Российского слова читать рассуждение мое об опере относительно ее свойств, правил и намерения, сказал я там между прочим, что опера есть некоторое подражание древней греческой трагедии; поелику она возвышала дух, то Ареопаг, как политическим учреждением поддерживал оную великодушные чувства своего народа против могущественнейших его враждебных ему соседей. Греки, превознося на театрах похвалами богов своих, благодетельных государей и вождей, прелестями искусств впечатлевали в сердца зрителей любовь к отечеству, к воинским подвигам и прочим героическим добродетелям; а тем самым дали в том пример и последующим за ними благоустроенным народам. В позднейшие времена зрелища сии появились сперва в Венеции и в Италии, а потом и в прочих европейских городах; при могущественных государях знатно преобразовались, или, лучше сказать, усовершенствовались как разнообразием музыки, так и великолепными, частыми и многими украшительными переменами театральных представлений, чего в древности почти не было. Тогда довольно было одного или нескольких только видов. Но ныне достоинство большой героической оперы есть чудесные вымыслы поэзии, не смотря на невероятность их или несходство с природою, — очарование взора живописью и зодчеством, слуха музыкой и пением, вообще же ума и сердца самыми даже науками, согласно действующими к единой трогательной, нравственной или забавной цели, которую предызбирает себе сочинитель».

«Дабы сказанное мое рассуждение доказать на самом опыте, каковы должны быть в новейшем вкусе, по предначертанным в нем правилам, отечественные героические оперы (каковых у нас, кроме двух г. Сумарокова, и то баснословных, не говоря о переводных, на нашем языке нет), осмелился я написать здесь предлагаемую. Я не выдаю ее за образец искусства, но просто для некоторого слабого примера охотникам».

«Содержание ее я взял из казанской истории и тамошнего края татарского баснословия. К нынешним военным обстоятельствам мне показалось

оное прилично. Ничего, кажется, нет подобнее кровожадующим варварским ордам нынешних французов; вождя их — волшебнику Нигрину, который более обманом, обаянием и хитростями своими, нежели истинным мужеством хотел устрашить своих противников; Змея — адскому демону, всю злобу на Россию изрыгавшему; Иоанна (кроме

грозного его нрава) — великодушному и прибежному к богу, Александру,, победившему врагов всей вселенной и утвердившему свободу и блаженство не только России, но всей Европе».

«Изыяснив вкратце, таким образом, содержание и цель сей оперы,, думаю, простят меня искусники театральных представлений, когда найдут некоторый трудности, или самые неудобства и исполнения перемен. Мне желалось, сколько можно, во всей полноте удержать разнообразие и чудесность. Истинный талант все преодолеет» [1].

Подобно большинству опер-seria, в частности у Метастазео, в «Грозном» — три акта. Основная патриотическая идея («Покорение Казани») не только осложнена, но отстранена запутанной двойной личной интригой между вдовой казанского царя Сумбекой, «искателями казанского царя» Османом и Эдигреем, царевной Эмирой и т. д. Линия Грозного совсем вытесняется во втором акте, который — по образцу оперы-seria — только выясняет сложные любовные отношения самих «казанцев» (сцены любви — ревности — ссоры — заговоров и т. д.). Грозный должен не только преодолеть сопротивление татар, взять город приступом и развязать сложный узел личных отношений, но также и одолеть волшебство и «загробные силы» (в III действии из гробов встают «тени царей казанских»). Таким образом, без волшебства не обходится почти ни одна из опер Державина. В опере «Грозный» действует против русского царя даже казанский волшебник Нигрин; в третьем действии он заклинает в мрачной пещере или «волшебной лаборатории» крылатого дракона Зиланта.

Между тем, за всей этой традиционной оперной мишурой и интригой у Державина различается интересный и поучительный замысел: заслуживает особого внимания то, как он хочет показать **самого Грозного**. Лучше всего это видно в последнем монологе Грозного царя (финал оперы):

Да идет слух о мне в потомки поздны,
Что был царь Грозный,
Который вокруг соседей усмирил,
Россию расширил;
Торг внешний окрыля, онеподвижил нивы,
Законы написал,
Стоглавы и правдивы,
И так их строго исполнял,
Что север, юг, восток в едину слил державу,
И Россов утвердил величие и славу
Над полвселенной тем,
Что правятся они одним царем.

Вся опера «Грозный, или Покорение Казани» написана стихами — то речитативного, то строфического склада. Есть основания думать, что Державин предполагал здесь не разговорные диалоги, а речитативы, хотя доказать это трудно.

Любопытно, что в **музыкальном** отношении партия Грозного очень неразвита: помимо участия в нескольких ансамблях, Грозный исполняет только **одну** арию («Царем хочу днесь быть. Достойным Россов самым делом») — в первом явлении оперы. В этом отчасти чувствуется та тенденция, которая доведена до абсурда в «Пожарском», где серьезные герои лишены вокальных партий. **Опера** как **музыкальная** драма проявляется преимущественно в интриге «казанцев», отчасти в волшебствах и батальных сценах. Грозный же остается главным образом **«декламирующим»** героем.

Впрочем, сольные выступления других действующих лиц также не образуют законченных и характерных партий (как то было в «Добрыне»). Некоторые, как и Грозный, имеют по одной арии (Шигалей, Розмысл, Эдигрей), другие (Сумбека) — по две

и только Нигрин и Эмира — больше. Но зато в опере очень много ансамблей: 7 дуэтов, 4 трио, 5 квартетов и 1 квинтет. Соотношение арий иной раз напоминает принцип водеvilльных куплетов (как в «Дурочке»): два действующих лица, **одно за другим** исполняют **аналогичные** строфы (на одну музыку!), например Нигрин и Сумбека в I действии, Осман и Эмира, Эдигрей и Осман — во втором.

[1] Сочинения Державина» том IV, стр. 491—492.

179

Участие хора здесь гораздо более ограничено, чем в «Добрыне», и народно-песенных хоров нет совсем (все бытовое избегается!). В первом действии есть хор русских воинов, хор восточных молельщиков и хор певцов («хор испугах»). Во втором — хор дев у Сумбеки и ансамбль — хор в конце действия (у Державина помечено — «Сперва тревожный, бешеная fuga, потом умеренный и тихий»). Третье действие содержит хор теней («тихий, полутонный теноров и басов»), хор войск «Русски ужаса не знают», приветственные хоры при въезде Грозного в Казань и «общий хор»-славенье в конце. Сражение русских с «казанцами» (финал второго акта), видимо, так же как в «Добрыне», дается в виде балета («Представляются Русскими и Гагарами игры...»).

Интересны в «Грозном» отдельные музыкальные указания Державина, часть которых мы привели в связи с хорами. В начале второго действия указано «Театр представляет гарем (или дворец) царей казанских пред коим сад, разбросанный купами на просторном луге, на коих слышится аккордами изредка перекличное тихое бряцание струн». Затем во втором действии предположен «серальский балет» на площади, «под исход коего Эмира и Аишь, порознь каждая, пляшут и поют, играя на цитрах». В первом квартете третьего действия указано «речитатив скорый». Когда сцена представляет «мрачную пещеру дракона Зиланта» — «Музыка соображается предметам». После каждого из трех приветственных хоров (Грозного встречают в Казани) имеются пометки—«Финал трубами», «Финал бубнами», «Финал цитрами». Так Державин не забывает о «музыкальном сценарии».

Подобно тому, как мы отмечали своего рода **звукопись** в кантате «Персей и Андромеда», отметим в опере «Грозный» резкое подчеркивание определенных звучностей в ариях волшебника Нигрина:

Змей этот страшен зело,
Зев его — ада жерло.
Зинет на звезды — Звезды темнит;
Рыгнет на бездны — Бездны варит (I действие).

Бурно бурей буреванье
И бореев в сем бору,
С свистом сосен с корней рванье
И свистанье искр в жару,—
Да не смеет шаг неверных
Нарушить покой теней —
Спящих во гробах священных
Внутрь волшебной рощи сей (III действие)

Опера «Грозный, или Покорение Казани» изобилует постановочно-декоративными эффектами и «переменами», что оговорено автором в предисловии. В первом действии караван восточных «молельщиков» проезжает по сцене на верблюдах и ослах, а в конце акта—«Ударяют громы, блистают молнии, окрестность вся освещается от бесчисленных змей огненных, шипящих и падающих вокруг чудовища, которое, выглядывая из мрачных туч, зияет головами льва и дракона. В бубны бьют тревогу, Воеводы, войски и певцы бегут из разных сторон на сцену».

Во втором действии сцена представляет то «гарем царей казанских», то «терем Сумбекин», то «диван царей казанских», то «огромную в азиатском вкусе площадь, минаретами и каланчами наполненную». Третье действие в этом смысле превосходит все возможное. Здесь и «ввечеру русский лагерь с разведенными огнями» и «спальный шатер Грозного» и «мрачная пещера дракона Зиланта» с «чародейственными орудиями» и прикованными к стене пленниками, и «густой бор, объятый пламенем», и кладбище с отверстыми гробами, и «рассвет мрачного дня», когда волшебники «летают на облаке» над русскими войсками, и взятие Казани приступом, и торжественный въезд Грозного-победителя... Это идет, конечно, не от Метастазии, а от «волшебно-постановочной» русской оперы начала XIX столетия.

Разумеется, все «преувеличения» оперы Державина не оказались жизнеспособными. Но некоторые ее идеи, несомненно, получили продолжение и развитие: например, сопоставление — как в «Добрыне» — двух контрастных сил, понимание **волшебного** как враждебного, до известной степени — декоративно-живописные приемы (в том числе поводы для обрисовки «Востока»). Для нас нет никакого сомнения в том, что поворот от «Добрыни» к «Грозному» оказался отходом в сторону от путей русской оперной школы. К этому привела Державина роковая недооценка русского искусства, худшая, чем неверие художника в собственные

180

силы. Считая недостаточным все, что он знал из опыта русского театра и что учитывал в «Добрыне», — Державин пожелал как бы «поправиться», «подняться до Метастазии» и совершил непоправимую ошибку, вложив патриотическую тему и отдельные свежие драматургические идеи «Грозного» в совершенно чуждую русскому театру оперную концепцию. Искусственность общего замысла этой оперы мешает разглядеть в ней даже те тонкие нити, которые все же незаметно перебрасываются к «Руслану», «Игорю»...

Та превосходная характеристика, которую дает Державину-поэту Белинский, особенно остро, почти трагически звучит в отношении к его оперным опытам:

«Державин — истинно-великий поэт, но в возможности, а не в действительности. Природа создала его гением, но эпоха, в которую он жил, обрезала ему крылья: видим могучий взмах, видим смелые и быстрые порывы в небо; но ровного и спокойного парения не видим: взлетит — и опустится, упадет — и опять ринется вверх... Если уж пошло на сравнения, Державин — могучий дуб, которого вершина должна бы уйти высоко в небо, а широкие ветки покрыть густою тенью необъятное пространство, но который никогда не мог развиться до размеров и до могучей красоты, назначенной ему природой, потому, что корни его встретили каменистую почву, которая не дала им ни углубиться, ни найти для себя достаточного питания» [1].

Как бы то ни было, следует отдать справедливость Державину: он **искал** новый жанр «отечественной героической оперы», опирающейся на тему из национальной истории. В этих исканиях он учитывал многосторонний опыт XVIII века и современности; но, желая выше подняться над современностью, он обернулся **назад** — и история не простила ему этого.

Параллельно творческой работе Державина над оперными текстами складывалось его «Рассуждение о лирической поэзии». Оно было напечатано в 1811—1815 годах в «Чтениях в Беседе любителей русского слова» (книги 2, 6 и 14), но далеко не полностью, отдельные главы до сих пор остаются в рукописи. Касаясь различных поэтических жанров и их истории, «Рассуждение» — в его опубликованной части — главное место уделяет оде, опере и песне. Помимо всего прочего, в «Рассуждении» наибольший интерес представляют два обстоятельства. Во-первых, вводя оперу в ряд других поэтических жанров, Державин **все** их рассматривает в связи, даже в изначальном единстве с музыкой. Во-вторых, высказанный им здесь взгляд на оперу, как род искусства, полностью

совпадает с тем, что мы назвали **основной проблемой** его оперного творчества: «Рассуждение», в сущности, является апологией оперных принципов «Грозного» [2].

Державин долго работал над «Рассуждением», стремясь в нем теоретически оправдать и утвердить основы своей художественной практики. Державин изучал других эстетиков, впрочем, не очень глубоко. Он ссылается на Броуна (у него «Бровн»), на Гердера и Зульцера, но больше

[1] **В. Белинский**. Сочинения Державина. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. X. СПб. 1914, стр. 22.

[2] Не лишено интереса, между прочим, то, что в «Рассуждении» Державин несколько раз сопоставляет оперу с одой. Вполне возможно, что для него самого **парение оды** неприметно перенеслось в серьезный оперный жанр: это было бы естественно для поэта его склада. И вот то, что в **оде** является то аллегорией, то гиперболой в свободной смене картин, что весьма условно в течении ее фантазии, в **опере** (такого типа, как «Грозный, или Покорение Казани»), будучи конкретизировано до **декораций и сцен**, до сценических образов и диалогов, кажется гипертрофированным, безвкусным, необъяснимым.

181

для **основательности** изложения. Реальное воздействие оказали на него не столько иностранные эстетики (не знавший языков Державин даже не читал их в подлиннике), сколько его друг и корреспондент, ученый епископ Евгений Болховитинов, писатель начитанный, охотно дававший дружественные советы и справки Державину. Судя по их переписке, Державин посылал ему текст своего «трактата» и просил советов преимущественно по сложным историческим вопросам о древней связи поэзии и музыки. В одном из писем к Державину Болховитинов, например, пишет: «По препоручению вашему прочел я ваши тетради... Что заметил я в них, извольте усмотреть из приложенной мною целой тетради. Сверх примечаний я перевел для вас две статьи, одну из Руссова Музыкального словаря о «**Греческих песнях и разделении оных**», а другую из Мармонтелева Литературного словаря о Европейской лирической поэзии. Не годится ли включить их где-нибудь в ваш трактат о лирической поэзии...» [1].

Далее Болховитинов приводит цитату из Музыкального словаря Ж. Ж. Руссо и, ссылаясь на данное им определение **речитатива** в греческой поэзии, утверждает, что и «наше церковное пение есть больше речитатив, нежели пение. Ибо и славянский язык, подобно греческому, весь есть акцентный или ударительный мелодический» [2].

Среди других замечаний Болховитинова особенно интересно то, где он высказывается по поводу сборника Прача, на которого Державин безоговорочно ссылается в своем «Рассуждении».

«Жаль только — пишет в том же письме Болховитинов,— что Прачь на вкус европейской музыки все наши старинные песни размерил на ровные такты. Сие русскому слуху нестерпимо. Наипаче в протяжных песнях, которые суть почти вообще речитативы по подобию Греческой древней музыкальной поэзии. От сего то в устах русского мужика, поющего сии песни не по такту, а с временною вытяжкой многих слогов, они чувствительнее, нежели как можно петь их по нотам Прачевым. Тактовая музыка как и равностопная европейская поэзия утомительны единообразием. А разнообразием стоп в Греческой и Латинской поэзии удобнее изображаются и различные страсти в действии...».

Идеи о связях с древнегреческой поэзией были, видимо, излюблены епископом, и он приводил их повсюду. «Наши церковные стихи,— внушает он Державину,— по образцу древней Греческой музыки не имеют тактов. Но когда поет их искусный певец с вытяжкой всех разливов голоса и с речитативным ускорением, то что может быть милительнее сего пения. Тут видна точная Греческая древняя музыка, сопровождавшая пиитов».

«Нужны ли ноты для вашего трактата? — спрашивает Болховитинов.— Есть ли нужны, то любопытнее были бы ноты Пиндаровой оды и Месомедова Гимна, от меня вам

сообщенные. Это единственные, до нас дошедшие остатки древней Греческой музыки. Но им приличное место пропущено уже в начале вашего трактата. Когда будете его перепечатывать, то можно поместить и Греческие и сии Трубадурские...».

Державин как будто бы кое в чем соглашался со своим ученым другом, кое что оставлял без внимания. Как сильный характер, он, будучи уже одержим своей идеей, мог впитывать только то, что ее поддерживало. Отвечая на предложения Болховитинова, он снисходительно соглашался: «Впрочем внесу вашу монахиню, г-жу Розвейду, с прочими сей породы авторами, как и Пиндарову древнюю музыку, которая по

[1] Письме от 31 июля 1815 года. Цитировано по тому VI Сочинений Державина, стр. 312.

[2] Там же, стр. 313.

182

лексикону, не помню чьему то, давно мне известна была, даже певаема и играема как то недавно и в прошлых годах: Бортнянский в хор для Беседы взял нечто из оной» [1].

Болховитинов давал и многие другие «толкования» для Державина; например, старался определить, что такое кант [2]. Но это никак не отразилось в «Рассуждении о лирической поэзии».

Из переписки с Болховитиновым не столько видна длительная работа Державина над его темой, сколько постоянная забота об определенном наклонении этой темы, о ее постановке — как темы, близкой **музыке**.

В «Рассуждении о лирической поэзии» преимущественный интерес представляют для нас два последние из опубликованных разделов: «Об опере» и «О песне», которые мы и приводим в приложениях к данному разделу. Но, помимо этого, повсюду в «Рассуждении» Державин связывает музыку с поэзией, что понятно при старинном толковании слова «лирическая». Идея о начальном единстве обоих искусств, так отчетливо и убежденно высказанная в общей форме Тредиаковским, получает здесь дальнейшее развитие.

С первых же страниц «Рассуждения», объясняя, что такое ода, Державин пишет:

«В древнейшие времена [ода] препровождаема была простою мелодиею; певалась с лирою, с псалтырю, с гуслиями, с арфою, с цитрою, а в новейшие и с прочими инструментами, но более, кажется, со струнными. При лире, или по составу, к музыке способному, называется ода лирическою поэзиею».

«Лирическая поэзия показывается от самых пелен мира. Она есть самая древняя у всех народов; это отлив разгоряченного духа; отголосок растроганных чувств; упоение, или изливание восторженного сердца. Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим восклицанием. Все его окружающее: солнце, луна, звезды, моря, горы, леса и реки напояли живым чувством и исторгали его гласы. Вот истинный и начальный источник оды; а потому она не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии. Она не наука, но огонь, жар, чувство».

«Кто первый ввел ее в употребление, определить трудно. Некоторые по священному писанию присвоят то Иувалу, сыну Ламехову, показателю гуслей и певницы; язычники Аполлону, научившему пастырей играть на свирели и сочинившему, после поражения Тифона, хор, называемый Номос, иные же Меркурию, сделавшему из черепахи лиру. Новейшие писатели полагают корень вообще поэзии в совокупном составе человека духовного и телесного, снабженного творческою силою воображения и гармонии. В самом деле, человек, а особливо ума пылкого, наполненный мыслями, будучи в уединении и в полной свободе, обыкновенно в задумчивости своей предавшись мечтанию, говорит с собою, насвистывает или напеваает что-нибудь. Самые грубые народы, во всех временах и во всех странах света, даже не знавшие употребления огня, в

Мексике, в Перу, в Бразилии, в Канаде, в Камчатке, в Якутске и в других почти необитаемых местах, носили и носят на себе сие отражение лучей премудрого создателя. Они саму дикость свою оставили и начали собираться в общества не чрез что другое, как чрез пение и лиру, под которою разумею всякое музыкальное орудие».

Далее, касаясь **гимна**, Державин вдается в аналогичные объяснения, говорит об участии музыкальных инструментов, ссылаясь на слова Псалтыри, оду Пиндара и даже «Слово о полку Игореве».

Любопытно то, что Державин говорит о «Сладкогласии или сладкозвучии», имея в виду и звукоподражание в стихах и удобство «к положению на музыку».

«Сладкогласие или сладкозвучие. Любителям изящных художеств известно, что поэзия и музыка есть разговор сердца; что ищут они побед единственно над сердцами таким образом, когда нежные струны их созвучностью своею в них отзываются. Греки, достигая до сего, так обработали и одобротгласили свой язык, что при слышании гимнов, препровождаемых лирою, почитали ухо свое душою и дополняли им недостаток их разума. У северных скальдов столь утончен был слух, что признавался

[1] Письмо из Званки от 20 июня 1816 года (там же, стр. 340—341). Возможно, что упомянутый здесь хор Бортнянского был написан именно на слова Державина — «Сретение Орфеем солнца» (1811).

[2] См. О славянорусских лириках. Сочинение покойного митрополита Киевского Евгения для Г. Р. Державина. Москвитянин. 1842, № 1.

183

отливом картин живущего света, до чего ни древние, ни нынешние полуденные народы не достигли. Я под сим понимаю, что они были совершенные мастера звукоподражательного стихотворения. Знаток в том и другом искусстве тотчас приметит, согласна ли поэзия с музыкою в своих понятиях, в своих чувствах, в своих картинах и, наконец, в подражании природе. Например: свистит ли выговор стиха и тон музыки при изображении свистящего или шипящего змея, подобно ему; грохочет ли гром, журчит ли источник, бушует ли лес, смеется ли роща — при описании раздающегося гула первого, тихо бормочущего течения второго, мрачно-унылого завывания третьего и веселых отголосков четвертой; словом: одета ли каждая мысль, каждое чувство, каждое слово им приличным тоном; поражается ли ими сердце; узнается ли в них действие или образ естества. В рассуждении чего, сколь нужно пещися о чистом и гладкотекущем слоге, чтоб он легок был к выговору, удобен к положению на музыку и к изображению всех вышеописанных прелестей».

Рассуждая о древнегреческой сколии (застольной песне), Державин говорит о пении на пирах и об участии арфы. Приводя примеры текстов, он замечает «От них, мне кажется, произошли застольные и масонские песни».

Переходя к раннему средневековью, он сначала указывает, что «с тех уже темных и неблагоприятных для художеств и наук времен светская поэзия от музыки отделилась», а затем пишет: «Однако-ж с другой стороны возник новый ряд песнословной поэзии в христианской церкви». Здесь Державин возвращается к первым векам христианства и, касаясь пения христиан, ссылается на апостола Павла, Плиния, Игнатия Богоносца и Амвросия Медиоланского. «В VII и VIII веках,— пишет он,—появились многие знаменитые церковные песнописцы и в Восточной церкви, между которыми знаменитее всех Иоанн Дамаскин, коего Ирмологий и Октоих, или Осмигласник, ежедневно поются и в нашей славено-российской церкви с душевным умилением. Но в напевах сих песней видно уже возвратившееся подражание витиеватым греческим осми тонам, известным под названием Дорического, Фригического, Лидийского, Ионийского, Иолийского и других. Некоторые из оных писаны на) греческом стихами, по большей части ямбами и равномерными строфами. Хотя сего в славянском переводе и не приметно, однако ж расстановки напева делают для нас несколько ощутительным и мерность подлинника. Другие из сих песней сочинены и в подлиннике прозою, но почти равномерным числом слогов в каждом гласе, или напеве, дабы по распеве первого предлежащего стиха петь и

нижеследующие. В славянских наших переводах сие несколько затруднительно по несоответствию числа слогов с подлинником; и потому то в нашей церкви, например, в канонах, только ирмос поется, а прочие под ним лежащие стихи, назначенные также для пения, читаются».

Рассказывая о поэзии трубадуров, Державин приводит текст и ноты песни Готье до Коанси (XIII век) — по рукописи из одного частного собрания.

Заканчивая предыдущие разделы «Рассуждения» и переходя к опере, Державин замечает: «По порядку теперь должно бы говорить о новейшей поэзии, то есть: о Кантате, Оратории, Сонате, Мадригале, Триолете, Рондо, Серенаде» Опере, Балладе, Стансе, Романсе и простой Песни, в чем они различествуют между собою и что в них сочинители наблюдать должны; но как это более относится к классическому наставлению учеников и навело бы может быть скуку, то представя себе такое рассуждение напечатать вообще в особой книжке, здесь скажется только об Опере, а паче героической, каковых природных еще почти у нас нет, и также о самом последнем степени лиры, т. е. о простой Песни, в чем она разнится с одою; ибо о сих обоих родах нигде и ничего не случилось мне читать на отечественном языке».

Далее следует раздел «Об опере». С самого начала, как видно даже из приведенных строк, Державин выделяет вопрос о героической опере, о «прямой важной» опере «по образцам Метастазии» [1]. Вместе с тем он

[1] Метастазии не только всегда бывает назван у Державина как образец в своем роде, но **единственный** называется им из оперных авторитетов. Между тем, переводя (по подстрочникам) оперы Метастазии и постоянно ссылаясь на него, Державин, повидимому, не знал или почти не знал той музыки, того типа **музыкальной драматургии**, какие были глубоко характерны в XVIII веке для либретто Метастазии. Это до известной степени могло вводить Державина в заблуждение: так, он не чувствовал насколько **лирически** трактовались тексты Метастазии в музыке итальянских композиторов, как стушевывались в опере-seria их пышность и сложная интрига и подчеркивалось (в ариях) типичное чувство в типичной ситуации. Иными словами, Державин знал только книжного, а не **театрального** Метастазии.

184

считает, что опера «ныне стала уже народною». В сущности он и рассуждает в дальнейшем преимущественно о том, что опера — парадоксальный, по мнению эстетиков, жанр, «волшебный, очаровательный мир» — должна быть «политическим учреждением», ибо это «истинное поприще оперы». Он считает оперу идеалом **необычайного** в искусстве, превозносит именно ее чудеса, ее вознесение «над жизнью», несомненно утверждая тем самым эстетику придворного зрелищного театра и вместе — театра «волшебного-романтического», но не бытового, не жизненного, не реалистического. Здесь слышатся нотки, общие с известной тирадой Штелина об опере «богов и храбрых героев».

Рассуждения Державина отнюдь не лишены противоречий: с одной стороны, он считает, что «сочинитель оперы — **в отличие от трагика**» — смело уклоняется от естественного пути и даже совсем выпускает его из виду. Так, Державин и делал в опере «Грозный, или Покорение Казани». С другой, — требует в опере высокого трогательного, сильных чувств, простоты, плана, ясности развязки, чистоты языка, особенно в песнях, наполненных «живым чувствованием».

Нет сомнений в том, что мысли Державина поглощены «высоким» жанром. Он едва упоминает о комических операх, называя только «Мельника». Странно, что он ошибочно приписывает Сумарокову оперу «Пирам и Тизба» вместо «Альцесты».

Державин по-своему оценивает социальную роль оперы, как патриотически-воспитательную, но делает это с позиций монархических и прямо говорит о «направлении народа» к «мете правительства».

В разделе «О песне» Державин непосредственно опирается на сборник Прача, т. е. примыкает к мыслям и утверждениям своего друга Н. А. Львова, собиравшего русские песни, классифицировавшего их и так же охотно ссылавшегося на древнегреческие образцы, как это делал Болховитинов. Если к сборнику Прача Державин нимало не может отнестись критически (за что его упрекнул Болховитинов), то зато он еще не в состоянии понять и былинной поэзии: заметим, как поверхностно, и вместе резко говорит он о сборнике Кирши Данилова («древние песни, изданные г. Ключаревым»), Примечательно, что Державин различает не **народную** песню — и песню **русских поэтов**, а только лишь **древнюю** в нынешнюю, «новую». Эстетические требования, предъявляемые им к новой песне, составляют едва ли не лучшую (самую живую!) часть «Рассуждения» и выражают те принципы, которые действовали в сентиментальной песне главным образом с девяностых годов XVIII века.

Независимо даже от частных, от степени развития мыслей, от большей или меньшей субъективности в понимании предмета, «Рассуждение о лирической поэзии» чрезвычайно характерно для Державина, как для поэта, органически, многосторонне и на протяжении всего творческого пути связанного с музыкой. Он поставил оперу в ряд других жанров «лирической поэзии» — одновременно и в собственных творческих опытах и в теоретическом трактате. И это возникло не только путем «рассуждения», но было подготовлено также **изнутри** всей его поэзии. О Державине смело можно сказать, что он со всех точек зрения оказался наиболее «музыкальным» из русских поэтов XVIII века.

Сочиняя песню, Державин уже слышит, как она будет звучать с музыкой. К своему стихотворению «Лизе. Похвала розе» (1802) он делает — «**Примечание**. Музыка должна быть для гитары и разложена так, чтоб после каждого куплета были припевом сии четыре стиха: «Лиза, друг мой милый, юный, Розе глас свой посвящай. На гитаре тихоструйной Песнь мою сопровождай». Здесь для поэта важны не детали: он всегда дает как бы музыкальный сценарий — но не более!

185

Державин помнит о своих музыкальных впечатлениях. Он записывает, что его «Анакреон у печки» — «экспромт во время игrania на арфе Марьи Львовны Нарышкиной 1795». Державин не забывает, кто именно и когда сочинял музыку на его тексты. Например: «Песнь брачная чете порфирородной. Писана в Пб 1793 сентября дня... Музыка на сию оду сочинена была придворным капельмейстером Сартти и пета во время обеденного стола сего торжества» [1]. Или «Амур и Психея». Соч. в Царском Селе 1793... На сию оду в то же время сделан голос придворным музыкантом Пашкевичем...» [2]. Или «Сафо... На музыку положено Буланом» [3].

Державин отмечает, откуда взят тот или иной «голос» в его сценических произведениях — впрочем, не всегда точно [4]. Он обращает внимание даже на то, где именно и как распространяются его тексты в качестве песен: так о стихотворении «Петру Великому» он пишет: «Песнь сия была в великом употреблении в ложах у масонов, почитающих память Петра В...» [5].

Сказавши: «...Козловского пленяли звуки» («На смерть Нарышкина», 1799), он не преминет объяснить — «Козловский, придворный капельмейстер, приверженец дому Нарышкина,— который сочинял для оною музыку» [6]. Комментируя свой «Пролог на открытие в Тамбове народного училища» (1786), он подробно рассказывает, как у него в тамбовском доме готовился театр, устраивались танцевальные собрания, «два раза в неделю были концерты», и добавляет: «Пению церковному и итальянскому учил в классе народного училища отставной придворный певчий...» [7].

Составляя словник на букву Т для словаря Российской Академии, Державин внес в него среди других следующие слова «...Тамбур... тенор... теорба — **музыкальный инструмент**... терцмажор — терц, слово **музыкальное** и **фехтовальное** — терсет, в **музыке тригласие**» [8].

Фортепиано Державин называет в стихах **тихогромом**, объясняя в примечании: «Тихогром или фортепиано» (т. е. буквально перевода «пианофорте»):

Там с арфы звучныя позывный в души гром, —
Здесь тихогрома с струн смягченны плавны тоны...

или

О коль сей дивен тихогром
И льет гармонию какую!

Державин всегда **слышит**, а не только видит те картины, которые возникают у него в стихах. Для него праздничный пейзаж **звучит** — «Там бубнов гром, Там стон волторн...» Для него звучит и сама природа: комментируя строки «И гул глухой в глуши гудет» (из той же кантаты

[1] Сочинения. Державина, том III, стр. 632.

[2] Там же, стр. 712

[3] Там же, стр. 718.

[4] К сцене «Родственное празднество...» (1791). Державин делает примечание, что хоры ее положены были «да музыку из оперы Добрый солдат. Сочинения М. М. Хераскова, а музыку сочинил г. Пашкевич» (том III, стр. 608). Опера «Добрые солдаты» ставилась с музыкой Раупаха. Правда, не лишено вероятия, что на самом деле музыка оперы принадлежала Пашкевичу, а переделавший или инструментовавший ее Раупах, как «иностранный маэстро», навязал ей свое имя.

[5] Том III, стр. 636.

[6] Там же, стр. 685.

[7] Там же, стр. 725.

[8] Том IX, стр. 115.

186

«Любителю художеств», 1791), Державин раскрывает их: «...живая картина в полуденных провинциях весны, а особливо под вечер, когда птицы поднимаются и роятся в болотах лягушки, которые протяжным стоном своим подобно как будто бас вдали повторяет соловьиные голоса и прочих птиц» [1].

Многими путями поэтические произведения Державина переходят в музыкально-поэтические, причем он осуществляет или развивает те тенденции, которые повсюду намечались русскими поэтами XVIII века. О простой лирической песне здесь даже не приходится говорить. Державин в ней был шире карамзинистов, но не столь ровно популярен. Далеко не все его песни вошли в быт. Но зато отдельные из них приобрели очень широкую известность («Кружка», «Пчелка золотая», «Вошел в шалаш мой торопливо»), и уже на их примере видно, что Державин не ограничивался рамками сентиментальных жалоб, а в некоторой мере наследовал даже тематике кантов, как ее понимал, например, Третьяковский. В жанре хоровой «лирической» кантаты-гимна, в котором Державин сотрудничал с Боршнянским, он по-своему и в новых условиях продолжил то, что когда-то было начато масонским гимном, хором в трагедии, а может быть, даже духовной лирикой Ломоносова. Целый ряд хоров на тексты Державина был облечен в форму пышных полонезов Козловского. В жанре драматической кантаты, с выделением речитативного и ариозного склада, Державин развил вне театра те приемы и признаки оперы-трагедии, начало которым положил еще Сумароков. В «Прологах», с их синтезом сценических искусств и тщательно размеченным музыкальным «сценарием», Державин следовал также первоначальным идеям Сумарокова, его Пролога и балета. В Прологах и операх, как мы видели, Державин развил и опыт комического жанра (пение на «голоса»), т. е. песенный принцип Аблесимова (народные песни) и песенный принцип

Сумарокова (арии — как лирические песни самого поэта), и постановочные стремления русской «волшебной» оперы, и многое другое.

Разумеется, далеко не все это возымело равную жизненную судьбу. Песня и полонез зазвучали для современников с величайшей реальностью. Драматическая кантата нередко оставалась лишь **внутренне-музыкальным**, потенциально музыкальным произведением и жила как **особый** поэтический жанр, воображающий музыку. Прологи в большинстве звучали на сцене, но жизнь их не могла быть долгой. Оперы остались в творческой лаборатории поэта.

Как у всех поэтов XVIII века, у Державина выделился свой господствующий тип музыкального интонирования. У Тредиаковского это был песенный кант, у Ломоносова — торжественный кант с широкой и риторической мелодией, у Сумарокова — ранняя песня-романс (иногда, в частности, менуэт), у Державина — мощный хоровой с оркестром полонез Козловского («Гром победы раздавайся» и др.) или хоровая кантата Бортиянского.

Но жизненная связь поэзии Державина с музыкой отнюдь не ограничилась этим. Музыка жила в самих стихах Державина. Ни один из поэтов XVIII века не упоминает о ней так часто, так много, так различно, как делает это Державин, исходя из постоянного внутреннего побуждения. Повсюду отмечается редкостная сила и сочность его зрительных образов, блеск его красок, внезапно — то здесь, то там — яркими огнями оживляющих картину. Дело не только в яркости красок, но и в определенном подборе тонов.

[1] Том III, стр. 622.

187

Одни спокойные тона господствуют в «Видении мурзы» —

На темно голубом эфире
Златая плавала луна,
В серебряной своей порфире
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала,
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем...

Другие — яркие, контрастные — в «натюрморте» из «Жизни Званской»:

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь, икра, и с голубым пером
Там щука пестрая: — прекрасны!

Примеры эти хорошо известны. Между тем, они никогда еще не вызвали сопоставлений из другой области, хотя Державин обладал не только известным вкусом или чуткостью, но даже подлинной жадностью к слуховым впечатлениям, как будто бы в своей здоровой любви к реальной, «вещественной» жизни всегда стремился и **видеть** и **слышать** ее. В том стихотворении, где сказано:

Уже румяна осень носит
Снопы златые на гумно

необходимы и следующие строки

По селам нимфы голосисты
Престали в хороводах петь.

Сказавши: «Где стол был яств, там гроб стоит», Державин добавляет:

Где пиршеств раздавались клики
Надгробные там воют лики...

О «Водопаде» он пишет:

...От брызгав синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит...

Нередко первые же строки стихотворения дают сильный, **как удар, звуковой образ**:

Глагол времен! Металла звон!
(На смерть князя Мещерского)

или

Ударь во серебряный, священный
Далеко-звонкий, Валка! щит
(На победы в Италии).

Подобных примеров можно привести сколько угодно. Но среди всех звуковых впечатлений и образов Державина нас интересуют, разумеется, лишь те, которые так или иначе сопряжены с музыкой, которые имеют **музыкальный смысл**. Они очень часты. При этом происхождение «музыкальных образов» в поэзии Державина может быть весьма различным. Нередко они относятся к условным атрибутам поэтики классицизма; отсюда «пою», «воспою» и т. п., упоминания об арфе, о лире

188

поэта. В других случаях, напротив, возникает реальная, даже бытовая **звучащая** картина. Впрочем, Державин как-то умеет объединить и то и другое. Только что арфа упоминается как поэтический символ («строй, муза, арфу золотую», 1797), и тут же как арфа звучит голос белокурой Параши (1798).

Державин может начать так:

Касаюсь струн,— и гром за громом
От перстов арфы слух летит...
(«Эхо», 1811 г.)

И может начать иначе:

Ну же, Муза! Ну ну ну!
Настрой арфу,
Воспой Марфу
Мне Арбенева жену
(Экспромт, около 1808 г.).

Из перечисленных в приложении (см. стр. 259—265), далеко не исчерпывающих примеров видно, что чаще всего Державин упоминает о музыке в традиционно-

символическом, классицистском смысле («А если что и остается Чрез звуки лиры и трубы...» и т. п.), как о признаке высокой поэзии. И тем не менее, одни музыкальные инструменты, названные у него, поражают своим выбором и разнообразием: арфа, лира, цитра, труба, валторна, флейта, «скрипница», клавесин, орган, гитара, балалайка, волынка, гудок, свирель, гусли, накры, рога, бубны, кин. Мы не задаемся сейчас исследованием всех приведенных отрывков, но стремимся лишь дать представление о масштабах, в которых так или иначе обозначилась связь державинской поэзии с музыкой. Многих стихотворений (примеры 9, 10, 11, 19, 22, 23, 33, 37, 41, 50, 59) без музыки вообще не было бы.

Державинным завершаются те музыкальные связи, которые высоко характерны для русских поэтов XVIII века. Песня, музыкальный театр, теоретические работы — все, что здесь наметилось у Тредиаковского или Сумарокова, в большой мере завершается творчеством и деятельностью Державина. Однако линии Крылова и Карамзина, едва касаясь его, проходят по своему далее, в девятнадцатое столетие.

Новый век принесет с собой и совсем иные отношения поэтов к музыке. Образы, сюжеты, поэтический строй Жуковского отразятся прямо в современном ему музыкальном искусстве, в большой мере направляя его романтическую струю. Образы, сюжеты и эстетика Пушкина на многие годы лягут в основу русской музыкальной классики. Но при всем том, наравне с поэтами, встанут великие русские музыканты, которым будет принадлежать инициатива в своей области, которые возьмут лучшее у поэтов и создадут **свое лучшее**. Поэты и музыканты XIX века будут одновременно и дальше одни от других (в смысле самостоятельности и зрелости своих жанров), и ближе, — потому что силы их выравниваются, а творческие взаимоотношения между ними возникнут на новой основе. В XVIII же веке, несомненно, существовала особая линия музыкальных связей, которая поставила русских поэтов в положение инициаторов, новаторов, искателей не только в области литературы, но и в области русской музыки.

Приложения к разделу первому

I.

МЕЖДУ ДЕЛОМ БЕЗДЕЛЬЕ ИЛИ СОБРАНИЕ РАЗНЫХ ПЕСЕН

Музыка Г. Теплова]

С приложенными тонами на три голоса

1 **Andante**

Дя то . воль я в дни ра . злу . ки здесь стра .

. да . ла без те . бя я на . толь же . сто . ки

му - ки пре - зи - ра - ла я лю - бя,

чтоб то . бой са . мим от - крыл - ся рок по -

- га бе - ли мо - ей, что пра - вди вой слух но -

- си - лся о не - вер - но - сти тво - ей; чтоб то .

бой самим открылся рок погибели мое ей, что

правдивой слухно-сил ся о неверности тво ей.

Для того ль я в дни разлуки
 Здесь страдала без тебя,
 И на то ль жестоки муки
 Презирала я любя,
 Чтоб тобой 'самим открылся
 Рок погибели моей;
 Что правдивый слух носился
 О неверности твоей.

Вспомняи, что ты, прощаясь,
 Мне, жестокой, говорил,
 Как притворно ты терзаясь
 Предо мною слезы лил;
 Вспомни злое разлученье;
 Вспомни клятвы ты свои;
 Вспомняи мое мученье
 И слова к себе мои.

Собери то в мысль бесстрастну,
 И неверность тем измерь;
 А потом меня нещастну
 Ты терзай, как лютой зверь.
 Слабость вся тебе открылась;
 Ты мя ввергнуул в злу напасть.
 Ах! к чему, к чему вселилась
 В грудь мою ты тщетна страсть.

Страсть к слезам произведена
 Больше ран не растравляй,
 Чем душа моя смущенна,—
 То из мысли вылетай.
 Гасни, гасни огонь безмерный,
 Исцеляйся скорбна грудь.
 Ах! а ты, о льстец неверный!
 Ласки все мои забудь.

2

Sielliana

Не ки-дай при-твор-ных взо-ров и не чтишь ме-

-ня сму-щать, не ста-рай - ся из-ле-чен-ны

ра-ны тшет-но рас-тра-влять,

я тво-ю не-вер-ность зна-ю и уж боль-ше

не - пы - ла - ю тем о - гнем, что

сер - дце жгло, уж и - так в без - мер - ной ску - ке

в горь ком пла - че смерт ной му ке

дней не - ма - ло про - тек - ло

1

Не кидай притворных взоров, и не чтись меня смущать,
 Не старайся излеченны раны тщетно растравлять.

Я твою неверность знаю,
 И уж больше не пылаю
 Тем огнем, что сердце жгло.
 Уж и так в безмерной скуке,
 В горьком плаче, смертной муке,
 Дней не мало протекло.

2

Для чего ты в те минуты слов плачевных не внимал,
 И гордясь своим обманом от меня ты убежал?

Вспомяни, как я страдала,
 И везде тебя искала
 Чтясь неверность обличить:
 Но тогда ты пред иною,
 О жестокой! красотою,
 Отрицался мя любить.

3

Ты сказать того не можешь, чтоб мой нрав пременен был,
 Я тогда забыла клятвы, как уж ты свои забыл.

Есть ли б ты не пременялся,—
 И другою не пленялся;
 Я б во век была твоя:
 Но когда ты стал неверен,
 Сколько жар был ни чрезмерен;
 Но исчезла страсть моя.

4

Будь счастлив теперь иною; я не мыслю о тебе!
 И не чувствую заразов ни малейших я в себе.

Не великим поставляю
 Сей урон, что потеряю
 Я невернова в тебе:
 Ты ж со временем узнаешь,
 Что нелестную теряешь
 Ты любовницу во мне.

3 *Mouvet moderato*

Ко-гда на-чнешь, дра-га-я, ве-рить,

что я не-лест-но тя лю-блю; кто

мо-жет сто-ль ко-ли-це-мер-ить, ты ви-дишь,

сколь-ко мук тер-плю, что я на-век ли-шен по

tr *f* *p* *f*

ко ю, твой взор зря ча сто мя с со бо ю сви

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a trill (tr) and a forte (f) dynamic. It contains the lyrics "ко ю, твой взор зря ча сто мя с со бо ю сви". The piano accompaniment is on the two lower staves, with a piano (p) dynamic marking.

tr *tr*

де те лем бы ва ет сам я тя жи в до хи

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, featuring two trill (tr) markings. It contains the lyrics "де те лем бы ва ет сам я тя жи в до хи". The piano accompaniment is on the two lower staves.

tr *p*

ис пу ска ю и роб ко на те бя

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, featuring a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking. It contains the lyrics "ис пу ска ю и роб ко на те бя". The piano accompaniment is on the two lower staves.

f

взи ра ю, и ща у тех мо им гла зам.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a forte (f) dynamic. It contains the lyrics "взи ра ю, и ща у тех мо им гла зам.". The piano accompaniment is on the two lower staves.

1

Когда начнешь, драгая, верить,
 Что я нелестно тя люблю?
 Кто может столько лицемерить?
 Ты видишь, сколько мук терплю;
 Что я лишен на век покою:
 Твой взор зря часто мя с собою
 Свидетелем бывает сам.
 Я тяшки вздохи выпускаю,
 И робко на тебя взираю
 Ища утех моим глазам.

2

К тому ль прекрасные родятся,
 Чтоб только лишь украсить свет?
 И вечно б тем не наслаждаться
 Что сладки чувства нам дает?
 Иль ты, мой свет! в тот час рождалась,
 Когда судьба ожесточалась,
 И мне готовила напасть?
 О вы, часа того минуты!
 Колико мне вы были люты,
 Моя то днесь открыла страсть!

3

Уже ты знаешь страсть и муку,
 И стражду я с которых дней:
 Измерь числом их грусть и скуку,
 И дай отраду в страсти сей.
 Ты ввергнув в вечную неволю!
 Смягчи мою сурову долю,
 И с тою ж властью, драгая,
 Котору чту теперь страдаю,
 В плененном сердце век живи.

4

Не мни, чтоб я переменился,
 И пленник стал иных бы глаз;
 Чей дух, мой свет! тобой пленился,
 Тот пленен стал в последний раз,
 Где разум вместе с красотою
 Владеет страстною душою,
 Там нет уже к свободе сил!
 То пламя век не погасает,
 Которо всяк час поджигает
 Тот, кто ево производил.

4 **Andantino**

Раз мучен стра . стию пре . злою и ввержен

бу . ду . чя в на . . . пасть, про . сти, что

и ве . ред то . бо . ю дер . зну сво . ю о . пла . кать

часть! Хо . тя твой милый взор, дра . гая, мне остры

стрелы вгрудь бро - са - я, зрел дей - стви.

- е сво - их по - бед, но ты е - ще то - го не знаеш

ко - ли ко мне ты при - чи - ня - ешь не -

- сно - сных мук и лю - тых бед.

1

Размучен страстию презлою
И ввержен будучи в напасть,
Прости, что я перед тобою
Дерзну свою оплакать часть,
Хотя твой милый взор, драгая!
Мне остры стрелы в грудь бросая,
Зрел действие своих побед:
Но ты еще того не знаешь,
Колико мне ты причиняешь
Несносных мук и лютых бед.

2

Я с той жестокой мне минуты,
Как перьвой раз тебе предстал,
Питаю в сердце скорби люты,
Питаю страсть, и пленник стал.
Не видишь ты, как я смущаюсь,
Как стражду, рвуся и терзаюсь
И горьких слез потоки лью?
Ты прежних дум меня лишила,
Ты жизнь мою переменяла,
Тебя как душу я люблю.

3

Всегда тебя в уме встречаю,
А стретив зреть тебя хочу;
И где тебя найти лишь чаю,
Бегу туда, и там грущу.
Места, где страсть моя родилась,
Где кровь тобою вспламенилась,
Свидетели тоски моей:
Я в них тебя воспоминаю,
Твое в них имя повторяю
Стократно в памяти своей.

4

Теперь узнав себя подвластна
И частию владей моей:
Но сколько ты, мой свет! прекрасна,
Ты столько жалости имей,
За скорбь в душе моей смертelnу
И рану в сердце неисцельну,
Хоть сладку мне надежду дай.
Коль стыдно то сказать словами,
Хотя прелестными глазами
Скажи, скажи мне: уповай.

5 Menuet alternat

Где мне у - крыться, злоб - ная судь - би - на?

The first system of the musical score for 'Menuet alternat' consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains the lyrics 'Где мне у - крыться, злоб - ная судь - би - на?'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

где мне у - добней возды - хать? ро - щи пре - кра - сны,

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics 'где мне у - добней возды - хать? ро - щи пре - кра - сны,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

ти - ха - я до - лья - на, Вам злу то -

The third system of the score features the lyrics 'ти - ха - я до - лья - на, Вам злу то -'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the vocal line and a corresponding triplet in the piano accompaniment.

- ску хо - чу ве - щать, тай - ну

The fourth and final system on this page contains the lyrics '- ску хо - чу ве - щать, тай - ну'. The piano accompaniment concludes with a final cadence, including a triplet of eighth notes in the vocal line.

в серд - це со - кро - вей - ну вам од -

ним те - перь яв - лю; я пи

- та - ю страсть смер - те - льну и сер-

де - чно я лю - блю

Трио

Есть ли кто все - те, ктоб свою злу до - лю

з'до - лей мо - ей воз - мог сра - внять?

Бед - ный не - воль - ник, чув - ству - я не - во - лю,

чтв - тся от - ра - ду в том и - скать,

что му-чи-те-лю все-час-но мо-жет цепь сво-

-ю ка-зать, и е-во хо-тя на-

-пра-сно что-тся о-ным у-мяг-чать.

Где мне укрыться злобная судьбина?

Где мне удобней воздыхать?

Рощи прекрасны, тихая долина!

Вам злу тоску хочу вещать,

Тайну в сердце сокровенну

Вам одним теперь явлю:

Я питаю страсть смертелну,

И сердечно я люблю.

Есть ли кто в свете, кто б свою злу долю

С долей моей возмог сравнить?

Бедный невольник, чувствуя неволю,

Чтится отраду в том искать.

Что мучителю всечасно

Может цепь свою казать,

И ево хотя напрасно

Чтится оным умягчать.

Я ж лютой частью и тово лишена,

Тщетно я трачу тяжкий стон;

Чьяя носить цепи осуждена,

Власти своей не знает он.

Что я вечно им пленилась,

Стыдно то ему сказать.

Ах! к чему я в свет родилась.

Коль до смерти в нем рыдать.

♩ Andante

1. Сколь - ко гру - сти в му - чень - я

4. По - за - будь ме - ня, дра - га - я;

нам бес - плод - на страсть су - лют,

по - за - будь ме - ня, мой свет;

сколь - ко бед - ства и на - на - стей

так судь - бой о - пра - де - лев - но

в сей лю - бви нам пред - сто - ит,

нам в лю - бо ви ща - стья нет;

коль судь - бы на ве - со - гла - сиа
 мне ры - дать по - ве - ле - ва - ет

с неж - ной во - ле ю серд - цец,
 о те - бе е - е у - став,

на ка - кой мой свет ты страст - на? на ка -
 а те - бя он о - су - жда - ет о - жи -

- кон, у - вы, ко - нец. 2. Что в том по - льзы,
 - дать и - ных за - бав. 5. Ни - че - во со

да - ра - га - я, хоть рав - на у
мной не тра - тишь, ис - тре - бя и

нас лю - бовь? хоть од - на - ким
жар в кро - ви, кро - ме не - жно

f.p. *f.p.*

на - по - ен - на чув - ством на - ша
сти и серд - ца, по - сто - ян - во -

f.p. *f.p.*

жар - ка кровь? тщет - но сход - ны,
го в лю - бви, сим не мо - жешь

f.p. *f.* *p.* *f.* *p.*

на - ши мы - слв, рок про - те - вят
 быть до - воль - на А о - ных до

ся лю - бви, ты сво им ме
 сто инств нет; луч - шей ча сти

ня не чи - слв в о - ко вы ра
 ты до - стой на, о - жв дай е е,

Presto

зо - рви. 3. Безв - ра щай сво ю сво - бо ду,
 мой свет.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Ключевая подпись: #. Текст: пусть о дин лишь я гру . шу, хоть о ста нуть

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Ключевая подпись: #. Текст: в злой пе . ча . ли, но те . бя не воз . му . шу; *p*

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Ключевая подпись: #. Текст: у да да люсь

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Ключевая подпись: #. Текст: о чей лю

без ных, в сях не бу ду жить ме

стах; Ах, не трать ты в бес по

лез ных вре мя здо хах! И сле зах.

Da capo

Примечание: В тактах 20—27 Presto, в басу встречается необычный способ написания, обозначающий по всей вероятности особый прием извлечения звука на клавишине при повторении. Т. Л.

1

Сколько грусти и мученья нам бесплодна страсть сулит?
Сколько бедства и напастей в сей любви нам предстоит?

Коль судьбина не согласна
С нежной волею сердец;
На какой, мой свет! ты страстна,
На какой, увы! конец?

2

Что в том пользы, дорогая, хоть равна у нас любовь?
 Хоть однаким напоенна чувством наша жарка кровь?
 Тщетно сходны наши мысли,
 Рок противится любви:
 Ты своим меня не числи,
 И оковы разорви.

3

Возвращай свою свободу, пусть один лишь я
 грущу;
 Хоть останусь в злой печали, но тебя не возмушу.
 Удалясь очей любезных,
 В сих не буду жить местах.
 Ах! не трать ты в бесполезных
 Время вздохах и слезах.

4

Позабудь меня, драгая! позабудь меня, мой свет!
 Так судьбой определено, нам в любви счастья нет.
 Мне рыдать повелевает
 О тебе ее устав;
 А тебя он осуждает,
 Ожидать иных забав —

5

Ничего со мной не тратишь, истребляя жар в крови,
 Кроме нежности и сердца, постоянного в любви:
 Сим не можешь быть довольна,
 А иных достоинств нет:
 Лучшей части ты достойна,
 Ожидай ее мой свет.

7 Largo

Сладким я - дом на - по - в - ши в о - ста - ва

мя и сле - зах, не твер - дись, о, сон пре - лест - ный,

не твер - дись в мо - их гла - зах; ты мне ра - дость

пред - ста - вля - я, лишь мо - ю востре - во - жил страсть,

P

об-но-вил мо-е му-ченье об-но-вил мо-ю на-пасть.

Менуэт

Все сто-бо-ю ми-но-ва-лось, что к у-те-хам ты яв-

-лял; толь-ко в мы-слях лишь о-ста-лось,

чем ме-ня ты у-яз-влял.

1

Сладким ядом напоивши, и оставя мя в слезах,
 Не твердись о сон прелестный! не твердись в моих глазах:
 Ты мне радость представляя, лишь мою встревожил страсть,
 Обновил мое мученье, обновил мою напасть.

Все с тобою миновалось,
 Что к утехам ты являл;
 Только в мыслях лишь осталось,
 Чем меня ты уязвлял.

2

Вображаю повсечасно тень явленную в мечте,
 Повторяю совершенство зримо в лестной красоте.
 Восхищаюсь вспоминая, сколько прелестей я зрел,
 Сколько счастья от любезной, сколько вольности имел.

Словом; сколько веселился
 Я судьбой своей в тот раз:
 Но всего, увы! лишился
 В тот же мне приятный час.

3

В час, когда я несказанну роскошь в сердце ощущал,
 Как себя я выше смертных и щастливей почитал:
 В ту дражайшую минуту день зловредный наступил,
 И лучем несносна света обольщенный взор открыл.

Тень драгая удалилась,
 Тщетно силился ловить:
 Радость вся моя сокрылась,
 Я остался слезы лить.

4

О мечта! о сон прелестный! ты мою умножил страсть;
 Награди мое мученье, и оправь мою ты часть:
 Как ты мне являл любезну, так меня ты ей яви,
 Обольсти прекрасны взоры, чувства влей в нее любви.

Чтоб она воспламеняся
 Ночью страсти сей огнем,
 В сладких мыслях пробудяся,
 То ж ко мне питала днем.

8 *Un poco lento*

Хоть путь мне е ще . стилю за . тво . рея, хоть нет на .

. деж . ды — ми . лым быть, но я, мой свет,

в се . бе не . во . лен, твой взор при . вудил мя любить.

Я им к мучень . ю за . ра . зил . ся; он

вгрудь мо . ю на . век все . лил . ся , сму . тил мой дух

и сер . дце рвет , рас . су . док мне не по . мо .

. га . ет , хоть стра . стные . щаст . ну во . бра . жа . ет ,

но сам за стра . сти . ю те . чет .

1

Хоть путь мне к щастию затворен,
 Хоть нет надежды милым быть;
 Но я, мой свет, в себе неволен,
 Твой взор принудил мя любить.
 Я им к мученью заразился
 Он в грудь мою на век вселился,
 Смутил мой дух, и сердце рвет;
 Разсудок мне не помогает,
 Хоть страсть нещастну вображает,
 Но сам за страстию течет.

2

Свободу, радость и забаву
 На грусть и муку пременя,
 Последую любви уставу
 И слепо в страсть иду стенья.
 На свете все позабываю,
 Тебя одну лишь вспоминаю,
 К тебе желанья стремлю,
 Заочно я тобой прельщаюсь
 Твоим я взором утешаюсь
 Забыв, что тщетно я люблю.

3

Твоих очей я удалялся,
 Любовь бесплодну истреблял:
 Свой вредный огонь тушить старался,
 И волею себя ласкал.
 Но в те прелестные минуты,
 Целя свои болезни люты,
 Твою лишь вспомнил красоту,
 Вся кровь моя воспламенилась,
 Любовь сильней возобновилась,
 Разруша разума мечту.

4

Но ты, став мук моих виною,
 Болезни злой не умножай;
 И зря несчастна пред собою,
 Хоть лаской горесть услаждай.
 Скажи, вздыхания внимая,
 Скажи, скажи, мне дарагая
 Что ты жалеешь обо мне.
 За все мучение в награду
 Дай слабую сию отраду
 Стенящу всяк час о тебе.

9 Adagio

Вид пре жалостной и слез . ной, воз . вра . ще . нье сладких

дум, тень о! тень мо . ей лю . без ной, не восходи ты

Менуэт

мне на ум / Не прельщай ме . ня ты бо . ле,

коль мне в луч . шей смерт . ных до . ле не

жи - вать уж ня - ко - гда,

где на - де - жда лишь про - глянет, там же вдруг о -

- на и сияет без ма - лей - ше - го пле -

- да, без ма - лей - ше - го пло - да.

1

Вид прежалостной и слезной,
 Возвращенье сладких дум,
 Тень! о тень моей любезной!
 Не всходи ты мне на ум.
 Не прельщай меня ты боле,
 Коль мне в лучшей смертных доле
 Не живать уж никогда.
 Где надежда лишь поглянет,
 Там же вдруг она и свянет
 Без малейшего плода.

3

Веселись моей тоскою
 Устремляйся мя губить,
 Покажи то надо мною,
 Сколько можешь ты пленить.
 Как ты свет мой, всех прекрасней,
 Так и я в тебе несчастней
 Боле всех тобой стенья.
 Как ни рвется сердце страстно:
 Все то слабо! все напрасно!
 Коль не любишь ты меня.

2

Свет мой, ты тово не знаешь,
 Сколько я тобой терплю.
 Сколько ты мя ни терзаешь,
 Я еще тебя люблю.
 И хоть сыщешь ты инова,
 А в горячности такова,
 Не найдешь к себе как я.
 Страсть сию к тебе питая
 Ты мила мне, дарагая,
 Боле как душа моя.

4

Забывай о мне несчастном,
 И не помни клятв своих.
 Я в страданьи повсечасном,
 В самых горестях моих,
 Чувствуя болезни люты,
 Нет не будет ни минуты,
 Чтоб тебя когда забыл.
 Кто ж о том тебе расскажет?
 Разве время лишь покажет,
 Как тебе я верен был.

5

Знаю, что жалеть ты станешь
 О гибели моей:
 Знаю, что тогда вспомянешь
 Все слова моих речей:
 Но ни болем несказанным,
 Ни вздыханьем непрестанным
 Уж не возвратишь меня:
 Только тень мою встревожишь,
 Как ты грусть свою умножишь
 Поздно обо мне стенья.

10 Allegretto

Кто му ли я то бой, кто му ли я пле ни ласьч тоб,

пла мен но лю бя, все час но воз ды хать? На

толь мо я ду ша лю бо вью за го ре ласьч тоб

мне по то ки слез гор чай ших про ли вать? Гу

Andantino

. бить мла - ды - е ле - та, бесплод - ну страстьли .

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino'. The lyrics are: ". бить мла - ды - е ле - та, бесплод - ну страстьли ."

. тать, в все у - те - хи све - та

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: ". тать, в все у - те - хи све - та"

в те - бе лишь по - чи - тать.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "в те - бе лишь по - чи - тать."

1

К тому ли я тобой, к тому ли я пленилась,
 Чтоб пламенно любя всечасно воздыхать?
 На толь моя душа любовью загорелась,
 Чтоб мне потоки слез горчайших проливать?
 Губить молодые лета,
 Безплодну страсть питать,
 И все утехи света
 В тебе лишь почитать.

2

В тебе, а ты меня без жалости терзаешь,
 И сердце ты и дух в отчаянье привел,
 Иль ты еще моей горячности не знаешь,
 Приметь, мучитель! как ты мною овладел:
 Что в сердце ощущаю
 Пойми из глаз моих;
 Как я тобой страдаю,
 Написано на них.

3

Твой образ навсегда в мысль страстну погрузился,
 Я жертвую тебе и волю и себя;
 Иль ты другою, ах! любовью заразился
 И тщетно мя вспалил другую полюбя?
 На что ж ты лестны взгляды
 Являл мне иногда?
 На что? коль без отрады
 Мне мучиться всегда.

4

Сим к мукам завсегда я стала обольщенна,
 Глаза произвели огонь в моей крови;
 Они виновны в том, что я тобой плененна,
 Я прелести почла признаками любви.
 А есть ли, свет мой, мною
 Твоя пронзенна грудь,
 Владей моей душою
 Лиш только верен будь.

11 Largo

Со - кры - лись те часы, как ты ме - ня я - скала,

и вся мо - я то - бой у - те - ха от - ня .

- та, я ви - жу, что ты мне не вер - на ны не

ста - ла, про - тив ме - ня со - всем ты ста - ла

Allegretto

уж не та. Мой стон и гру - сти лю - ты

во - о - бра - зи се - бе и вспо - м - ни те

ми - ну - ты, как был я мил те -

- бе, как был я мил те - бе.

1

Сокрылись те часы, как ты меня искала,
 И вся моя тобой утеха отнята:
 Я вижу, что ты мне неверна ныне стала,
 Против меня со всем ты стала уж не та.

Мой стон и грусти люты
 Вообрази себе,
 И вспомни те минуты,
 Как был я мил тебе

2

Взгляни на те места, где ты со мной видалась;
 Все нежности они на память приведут.
 Где радости мои? где страсть твоя девалась?
 Прошли и в век ко мне обратно не придут.

Настала жизнь другая;
 Но ждал ли я такой!
 Пропала жизнь драгая,
 Надежда и покой.

3

Нешастен стал я тем, что я с тобой спознался,
 Началом было то, [что] муки я терплю,
 Нешастен [я] еще, что я тобой прельщался,
 Нешастнее всево, что я тебя люблю.

Сама воспламенила
 Мою ты хладну кровь:
 За что ж ты пременила
 В недружество любовь.

4

Но в пенях пользы нет, что я лишась свободы,
 И радостей лишен едину страсть храня.
 На что изобличать безильны все доводы,
 Коль более уже не любишь ты меня.

Уж ты и то забыла,
 Мои в плен мысли взяв,
 Как ты меня любила
 И время тех забав.

12

Adagio

1. В ка - кой мне вред - ный день ты в том
3. На то ля я те - бе ввек серд.

- це ме - ня у - ве - рил, что ты пе - ре - до
по - ру - чи - ла, чтоб ввек ме - ня сто -

мной в лю - бви ве - ла - це - ме - рил, что
- бой дру - га - я разлу - чи - ла? А

ле - сти я тво - ей, по - ве - ря - ла се -
ты, ли - шив ме - ня, же - сто - ка - я, у -

- бя, ты ви - вен, толь - ко я вин -
- тех, ру - гай - ся мне, что в том, и -

- няй е - ще те - бя, ты ви - вен
- ме - еш ты у - спех, ру - гай - ся

толь - ко - я вин - ный е - ще те - бя; лю
 мне, что в томя - ме - ешь ты у - спех, ты

- бо - вью рас - па - ден - на - лю - бвь да -
 ле - сти - ю и - ска - ла, ца - ля при

- ла я власть, са - ма во - шла в на -
 твор - ством кровь, ко - во мо - я лю -

- пасть, я стра - стью о - слеп - лен - на
 - бовь в ве - рность при - вле - ка - ла

2. Не по - мнишь ты мо - ей го - ряч - но - сти не -
 4. Кем ста - ли на - все - гда мо - я все чув - ствы

- ма - ло и что мо - е то - бой спо -
 пле - нны, о ты, кем грудь мо - я и

- кой стви - е про - па - ло, вздыха - ешь о дру -
мы - сли на по - ех - ны, при - ди в се - бя хоть

- гои должна ли я то зреть, до,
раз, и раз смо - три де - ла, ку.

- са - ды та - ко - вы должна ли я тер - петь, я
- да о - на те - бя об - ма - ном за - ве - ла, пре -

Presto

рвусь, мой дух сла - бе - ет, рас -
льща еш - ся ты е - ю, как

- се - ян ра - зум мой, а ты вла - де - ешь
на - чал за - все - гда, не тро - нут ни - ко -

мнои, о на то - бой вла - де ет.
- гда, го ряч - но - стью мо - е ю.

1

В какой мне вредный день ты в том меня уверил,
 Что ты передо мной в любви не лицемерил,
 Что лести я твоей поверила себя,
 Ты виновен, только я винная еще тебя; [2 раза]
 Любовью распаленна,
 Любви дала я власть,
 Сама вошла в напасть,
 Я страстью ослепленна.

2

Не помнишь ты моей горячности нимало
 И что мое с тобой спокойствие пропало,
 Вздыхаешь о другой, должна ли я то зреть
 Досады таковы должна ли я терпеть.
 Я рвусь, мой дух слабеет,
 Рассеян разум мой,
 А ты владеешь мной,
 Она тобой владеет.

3

На то ли я тебе ввек сердце поручила,
 Чтоб ввек меня с тобой другая разлучила?
 А ты, лишив меня, жестокая, утех,
 Ругайся мне, что в том, имеешь ты успех; [2 раза]
 Ты лестию искала,
 Паля притворством кровь,
 Ково моя любовь
 И верность привлекала.

4

Кем стали навсегда мои все чувства пленны,
 О, ты, кем грудь моя и мысли напоены
 Приди в себя хоть раз и рассмотри дела,
 Куда она тебя обманом завела.
 Прельщаешься ты ею,
 Как начал завсегда,
 Не тронут никогда
 Горячностью моею.

13 Менпет

Мы друг дру - га лю - бим, что ж нам в том сто - бо ... ю,

The first system of the musical score for 'Менпет'. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'Мы друг дру - га лю - бим, что ж нам в том сто - бо ... ю,'.

лю - бим и стра - да - ем, вся - кой час

The second system of the musical score. It continues with three staves. The lyrics are: 'лю - бим и стра - да - ем, вся - кой час'.

бо - рем - ся на - пра - сно мы с сво - ей. судь -

бо - рем - ся на - пра - сно

The third system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: 'бо - рем - ся на - пра - сно мы с сво - ей. судь -' on the top staff and 'бо - рем - ся на - пра - сно' on the middle staff.

- бо - ю; нет на све - те ра - до - стей для нас

The fourth system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: '- бо - ю; нет на све - те ра - до - стей для нас'.

с лесто . ю на . де . ждой нап по . кой со . крыл . ся

мысли безмя . те . жны . е от . няв, от сер . дца раз .

. жен . ных слу . чай у . . да . ял . ся, у

да . . ли . лось вре . мя всех за . бав .

1

Мы друг друга любим, чтож нам в том с тобою!
 Любим и страдаем всякой час,
 Боремся напрасно мы с своей судьбою,
 Нет на свете радостей для нас.

С лестною надеждой наш покой сокрылся,
 Мысли безмятежны[e] отняв
 От сердец разженных случай удалился,
 Удалилось время всех забав.

2

Зрю ль тебя, не зрю ли, равну грусть имею,
 Равное мучение терплю;
 Уж казать и взором я тебе не смею,
 Ах! ни воздыханьем, как люблю.

Все любовны знаки в сердце заключенны,
 Должно хлад являти и гореть:
 Мы с тобой, драгая! вечно разлученны;
 Мне тебя осталось только зреть.

3

Жизнь мою приятну пременяет рок в злую,
 Сладость обращена в горесть мне;
 Только ныне в мыслях я тебя целую,
 Лишь с тобою говорю во сне

Где любви нашей прежние успехи,
 Где они девались, мой свет!
 О печально сердце! где твои утехи!
 Все прошло, и уж надежды нет.

14 Менует

В от - ра - ду гру - ств я му - чень - я,

что я, мой свет, то - бой тер - плю,

и но - во нет мне у - те - ше - нья,

лиш толь - ко, что я сле - зы лью, о, ты слад -

чай ша - я у - те - ха, что в све - те

есть те - бя ми - лай, а есть ли ты,

ах, без у - сле - ха ты са - мой лю - той смер - ти

зляй, ты са - мой лю той смер ти зляй,

1

В отраду грусти и мученья
 Что я мой свет тобой терплю;
 Инова нет мне утешенья,
 Лишь только, что я слезы лью!
 О ты сладчайшая утеха!
 Что в свете есть тебя милей,
 А есть ли ты, ах! без успеха,
 Ты самой лютой смерти злей.

2

Несносно, как злодей терзает:
 Но как ни зла сия напасть,
 Боль вяще сердце ощущает
 Питая тщетно нежну страсть;
 А то лютое несказанно,
 Что ты меня к любви взманя,
 И множа жар мой непрестанно,
 Днесь оставляешь ты меня.

3

Уже на место ласки строгость
 Являет твой прелестный взгляд:
 На место нежности суровость
 Уста твои мне говорят:
 Все вижу я в тебе пременно,
 К смертельной горести моей,
 О сердце толь ожесточенно!
 Доколе будешь в мысли сей.

4

Иль вечно мне тобой терзаться;
 Всегда твою холодность зреть,
 Грустить, и ах! не утешаться,
 В отчаяньи и умереть.
 Увяну в самом лутчем цвете,
 Когда угодно то судьбе;
 А ты оставшись на свете,
 Ищи верней меня себе.

15 Siciliana

По . за . будь дни жи . зни сей, как о мне взды.

ха - ла, выдь из па . мя . ти мо . ей,

коль не . вер . на ста . ла,

га . снь пла . мень мой в кро . ви, ах! че . во же .

ла ю, истребляя жар любви,

больше лишь пылаю, больше лишь пылаю.

1

3

Позабудь дни жизни сей,
 Как о мне вздыхала;
 Выдь из памяти моей
 Коль неверна стала.
 Гасни пламень мой в крови;
 Ах! чего желаю;
 Истребляя жар любви,
 Больше лишь пылаю.

За неверность вне себя
 Я сердясь бываю;
 Но увижу лишь тебя,
 Все позабываю.
 Я не помню в оный час
 Твоя досады,
 И во взорах милых глаз
 Я ищу отрады.

2

4

Правдой принимаю лесть
 Я в твоём ответе,
 Мне и льстя всево что есть,
 Ты милый на свете.
 В том, что ныне ясно зрю,
 Сам себе не верю;
 День и ночь тобой горю,
 Сердцу лицемерю.

Только ж то одно манит,
 Сердце подкрепляет;
 Мню пустой меня лиш [вид]
 Ревность ослепляет.
 Нет, не тем теперь моя
 Грудь отягощенна;
 Зрю неверность ныне я,
 Тем душа смущенна.

16 Andante

Уж про - шел мой век дра - гой,

ме но - вал - ся мой по - кой,

Менует

и ве - сель - е скры - лось, мне про - ти - вна

жизнь и свет, для ме - ня за - ба вы
для ме - ня за - ба

нет, за - ба - вы нет; все пе - ре - ме -

вы нет за -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It contains the lyrics "нет, за - ба - вы нет; все пе - ре - ме -" with a trill (tr) above the word "вы". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a 4/4 time signature.

ни - лось, все пе - ре - ме - ни - лось. уж не - мно - го

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, continuing the lyrics "ни - лось, все пе - ре - ме - ни - лось. уж не - мно - го". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a 4/4 time signature.

по - лю - бя, я то - бой за - ве - на,

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics "по - лю - бя, я то - бой за - ве - на," and a trill (tr) above the word "на". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a triplet (3) in the final measure. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a 4/4 time signature.

а ли - шав - ши - ся те - бя, я все - во - ли - шен - на.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics "а ли - шав - ши - ся те - бя, я все - во - ли - шен - на." The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a 4/4 time signature.

2

В те часы, как рок виною,
 Воздыхаю и стену,
 И прегорко плачу;
 Ты среди своих утех
 Все приемлешь только в смех;
 Как я жизнь ни трачу,
 Сносно ль мне, что ты зовешь
 Не меня драгою,
 И склонив меня живешь
 Ты в любви с другою.

3

Славься, что мой ум пленя,
 Обмануть ты мог меня,
 И любим стал мною
 Я винна в том пред собой:
 Только ты меня какой
 Обличишь виною?
 В час несчастный, ты любовь
 В сердце мне вселилась;
 И во злу минуту кровь
 Ты воспламенилась.

4

Чувствуй радости свои,
 Ты чрез жалобы мои
 В жалость не приходишь;
 Веселясь моей тоской,
 Провожденных дней со мной,
 В память не приводишь.
 Нестерпим мне сей удар!
 Как ты дух мой в теле
 О любовь! о вредный жар!
 Что сего тяжеле.

5

Коль привел меня ты в страсть
 Умножай мою напасть;
 За любовь сердечну,
 Щастье ты мое унес,
 И влечешь потоки слез
 За горячность вечну.
 Хоть увидь меня во сне,
 В сей моей неволе:
 Но не хочешь обо мне
 Ты и слышать боле.

17 Andante

Тщет. но я скрываю сердца скорби люты

тщет. но я спо. кой. но. ю ка. жусь немогу спо.

кой - на быть я ни ми. ну. ты, не мо

гу, как много я ни тшусь, серд. це

тя_ш_ким сто_ном, о_чи то_ком слез_ным

из_вле_ка_ют тайну му_ки сей, ты мо_

- е ста_ра_ные сделал бес_по_лезным; ты о! хи_щник

воль но_сти мо_ей, ты о! хи_щник воль но_сти мо_ей.

1

Тщетно я скрываю сердца скорби люты,
 Тщетно я спокойною кажусь;
 Не могу спокойна быть я ни минуты;
 Не могу, как много я ни тщусь:
 Сердце тяшким стоном, очи током слезным
 Извлекают тайну муки сей;
 Ты мое старанье зделал бесполезным,
 Ты, о хищник вольности моей!

2

Ввергнута тобою я в сию злу долю,
 Ты спокойной дух мой возмутил,
 Ты мою свободу пременял в неволю,
 Ты утечи в горесть обратил:
 И к лютейшей муке ты тово не зная,
 Может быть, вздыхаешь о иной;
 Может быть, бесплодным пламенем згарая
 Страждешь ею так, как я тобой.

3

Зреть тебя желаю, а узрев мятуся,
 И боюсь, чтоб взор не изменил;
 При тебе смущаюсь, без тебя крушуся,
 Что не знаешь сколько ты мне мил:
 Стыд из сердца выгнать страсть мою стремится
 А любовь стремится выгнать стыд:
 В сей жестокой брани мой разумок мнится,
 Сердце рвется, страждет и горит.

4

Так из муки в муку я себя ввергаю,
 И хочу открыться и стыжусь;
 И не знаю прямо, я чево желаю,
 Только знаю то, что я крушусь:
 Знаю, что всеместно пленна мысль тобою
 Вображает мне твой милый зрак;
 Знаю, что вспаленной страстию презлою
 Мне забыть тебя нельзя никак.

II.

ПИСЬМО И. А. КРЫЛОВА К П. А. СОЙМОНОВУ

Ваше превосходительство, милостивый государь!

И последний подлец, каков только может быть, ваше превосходительство, огорчился бы поступками, которые сношу я от театра. Итак, простите мне, что я, имея благородную душу, осмеливаюсь покорнейше просить, чтобы удостоили открыть мне причину, которая привлекает на меня ваш гнев, толико бедственный для моих драматических сочинений.

В 1787 году я написал оперу «Бешеная семья», которую, по приказанию вашему, г. Деви, камер-музыкант, положил на музыку; в том же году отдал я на театр комедию: «Сочинителя в прихожей», и в том же году ваше превосходительство препоручили мне перевести с французского языка оперу, под названием «L'Infante de Zamora», которая имела счастье понравиться вашему превосходительству. Сия опера упала на французском театре и, следственно, также и на русском; ибо добрый вкус у всех просвещенных народов один, а драма, в которой нет толку, и парадиз зевать заставляет.

Ваше превосходительство удостоили своего внимания мое перо; я получил билет для входу в театр и лестное обещание, коим милостиво ободряете вы многих авторов, что не останутся без награждения труды для театра. Почитая непременно слова вашего превосходительства, продолжал я мои труды; но ныне, видя совсем тому противное и заключая, что перемене ваших слов, конечно, причиною какие-нибудь глупые и злые клеветники,— ибо я не осмеливаюсь подумать, чтобы ваше превосходительство сами переменили свое слово, и не осмеливаюсь также назвать умными клеветников, которые могли очернить меня в мыслях вашего превосходительства, когда я с своей стороны не подал к тому никакой причины,—заключая сие, говорю я, осмеливаюсь вам объяснить мою невинность перед вами и притеснение какое наносится мне от театра. Я не могу понять причины, ваше превосходительство, которая и до ныне не допускает на театр мою оперу «Бешеную семью», когда уже, по повелению вашему, более двух лет прошло, как на нее положена музыка; я бы мог признать, что она не представляется для того, что негодна быть на театре; но хотя я и автор сей оперы, однакож не осмелюсь быть об ней толь дурных мыслей единственно для того, чтоб сим не опорочить выбор, разум и вкус вашего превосходительства и чтобы таким мнением не заставить других думать, что вкусу вашему приятны бывают негодные сочинения. Увы! для сей же самой причины, ваше превосходительство, старался я защищать совершенство оперы «Инфанта», но, по несчастью, ни один умный человек мне не верит, и даже мелкие знатоки бранят содержание сей оперы, а я, как переводчик, по истине только терплю в чужом пиру похмелье. Простите мне, милостивый государь, что я, как Санхо-Пансо, вмешиваю пословицы; причиною тому, что у меня на уме глупый Дон-Кишот, ваше превосходительство, который, думаю, один мог своим дурачеством уронить «Инфанту». Если же моя опера годна, что позвольте мне думать, уважая ваш выбор и доброе мнение, то для меня странно, что она остается без действия, между тем, как на театре даются «Две невесты» и «Дезертир», которые имеют только то счастье, что одобрены Вашим превосходительством, и которые, как я слышу, публика бранит и, признаться, имеет справедливые причины, так, как и в рассуждении некоторых других пиес, во время представления коих многие зрители просыпаются от музыки в антрактах; но оных имен не упомяну, не желая раздражать авторов и убегая опорочивать тонкий вкус вашего

247

превосходительства; впрочем, если угодно будет вам потребовать объяснения и о сих сочинениях, то я с моею преданностью не премину донести и о них моих замечаний. Итак, когда играют на театре многие наводящие скуку творения, то неужели не достаает времени сыграть мою бедную оперу, и неужели, ваше превосходительство, сия опера —

самая негодная из всего вашего выбору? Ах! она только несчастлива; ибо я на вас пошлюсь, что есть множество других, которые несравненно ее хуже, которые ошастливлены только благоволением вашим, и в которых со всем уважением, какое имею я к тонкому вкусу вашего превосходительства, не могу я преодолеть своей зевоты.

Несмотря однакож на недействительность моей оперы, решился я отдать на театр другую оперу моего сочинения под названием: «Американцы», на которую уже и музыка положена г. Фоминым, одобренным в своем искусстве от Болонской академии атестатом, делающим честь его знанию и вкусу; что же до моих речей, то они одобрены г. Дмитревским, которого одобрение, по его познаниям, для меня не менее важно, как и академический атестат, ибо опытом известно, что его вкус всегда согласен со вкусом просвещенной публики, а в том не может быть никакой академик отпереться, чтобы он не был сей просвещенной публики членом.

Итак, от г. Дмитревского имел честь принести я на суд всю оперу к вашему превосходительству; она не имела счастье вам понравиться, и я услышал с горестию ваше мнение, что сия опера есть из числа творений, не имеющих ни содержания, ни связи. Такой приговор имел бы причину ужаснуть меня, если бы не надеялся я на счастье, что вы из благосклонности к публике благоволите со временем оставить толико невыгодные для моей оперы мнения, подобно как вы из неблагосклонности к ней же оставили хорошее мнение о некоторых творениях, которые существуют на театре по выбору вашего превосходительства; но я отважился бы выслушать приговор просвещенной публики, которой одной автор оставляет назначить истинную цену сочинений. Я выбрал театр своим судилищем, публику — судьей, а ваше превосходительство осмелился просить, чтобы соблаговолили только выставить на суд мое творение; но и в сем нашел неожиданные препятства.

Ваше превосходительство издали приговор, что мою оперу не можно представить, доколе не будет в ней выкинуто, что двух европейцев хотят принести на жертву, и что это револютирует, как вы изволили сказать, слушателей. Во первых, что, сочиняя сию оперу, я имел намерение забавлять трогая сердце, и в сем-то состоит должность автора, ибо вывести на театр шута не есть еще сделать драму.

Смешить безрассудно — дар подлыя души.

И я думал, что вашему превосходительству для театра угодна опера, где можно и смеяться, и чувствовать,— я же писал не комическую, но героическую оперу: образ писания, который и в драмах, и в музыкальных творениях от публики принимается, чему свидетельствует опера «Французский Дезертир» и многие другие драмы Мольера, Мерсьера и Бомарше. Но что до сего основанного на правилах театра действия, когда хотят американцы сжечь пойманного мужика, то оно не совершенно трагическое, но сделанное для умножения страха комическому лицу, которое выдумывает разные смешные средства, чтобы себя избавить, и которого с его барином, по просьбе своей любовницы, сами американцы отпускают.

Если это — трагическое действие, то и то — не менее трагичное, когда в «Скапиновых обманах» барин хочет заколоть слугу в своем гневе,

248

ибо, разбирая подробно, резать человека не есть слишком смешное дело; а потом и то уже будет жалко в комедии «Лекарь по неволе», когда бедного Зганареля зачнут бить палками, ибо ваше превосходительство, я думаю» согласитесь, что бить палками человека также не смешно; и по этому положению Мольер был весьма худой комик, однакож желал бы я знать, от чего и ныне с удовольствием смотрят его комедии? Итак, я полагаю, что на театре обстоятельства трагические или комические бывают потому такими почитаемы, каким образом они описываются автором, и какой характер в них действует, а не по своему содержанию, чему есть и доказательство: в «Сиде» у г. Корнелия граф Гормас дает

Дон-Диегу пощечину, и никто этому не смеется, но все сожалеют, что гордость одного старика стала причиною разрыва двух нежных любовников и других плачевных, следствий; в «Игроке» Реньярда слуге дают также пощечину, однако же никто о том не плачет, но все смеются; в «Дезертире» Монтесьеля бьют палками и все тому сострадают, в «Скапиновых обманах» старика в мешке также бьют палками, и все тому смеются. И множество других примеров могли бы сыскаться, если бы не опасался я утрудить повторениями оных ваше превосходительство, ибо я твердо верю, что вы, как директор, сами подробно знаете историю и правила театра.

Что касается до того, как ваше превосходительство изволили сказать о приношении в жертву европейцев, чтобы оным действием не возмутить некоторых в публике, то мое мнение на то, что в семье не без урода; конечно, в публике могут быть зрители, которым всякое действие кажется на выворот, но таким ничем уже угодить не можно, и лучше стараться угождать прямым знатокам, нежели людям, которые для того только почитают себя знатоками, что ездят всякий день в театр раскланиваться со своими знакомыми. Пусть бранится глупый, ваше превосходительство, такая брань как дым исчезает.

Достойной похвалы невежа не умалит. А то не похвала, когда невежа хвалит.

Однако, не смотря на сие, я сделал, по предложению вашему, сию перемену в моей опере, как и некоторые другие, назначенные вашим превосходительством и после сего вторично представил вам мою оперу, и спустя несколько месяцев, осмелился утрудять пас моей просьбою о втором приговоре, который был в том, чтобы я взял назад мою оперу. И за сим ответом имел я честь ходить к вашему превосходительству шесть месяцев, время, в которое могла бы моя опера давно итти на других театрах; да я и сей знак вашего гнева сносил, как человек, который имеет всем защищением своим одну свою невинность.

Однакож еще не осмеливался я подумать, чтоб я был, а не сочинении мои, причиною вашего гнева, и для того имел честь быть у вас, доложил я вам, не угодно ли вам будет принять на театр мою комедию «Проказники», которая уже у вас некогда была, и вы мне дозволили ее напечатать, когда я находился под вашим начальством; а как вы мне сказали, что вы не помните сей комедии, и я вам донес, что она написана на рогоносца, на которую столько вооружался г. Княжнин, то вы мне изволили отвечать, что вы не приемлете личности.

Позвольте сей ответ, ваше превосходительство, приписать вашему ко мне неблаговолению, ибо я не думаю, чтобы вы подлинно почитали личностью комедию на дурные нравы и захотели бы обидеть г. Княжнина нашедши в его доме что-нибудь сходное с пороками, которые изобразил я в своей комедии. Правда, что г. Княжнин вооружался против сей

249

комедии, но сему мог быть причиною какой-нибудь повеса, который ему или не хотел, или не умел подробно пересказать о рогоносце, которого я вывел в своей комедии. И потому Яков Борисович мог легко ошибиться и почел по справедливости должною вступить за свою честь, которой однако же я не прикасался. Но вы, милостивый государь, видели сию комедию, к вам первому я ее принес и вы дали мне позволение ее напечатать; итак, неужели вы бы дозволили напечатать пасквиль? А если сия комедия не была и прежде личною, то и ныне она должна быть таковою же, и разве один ваш гнев мог признать ее личною, чем вы сколько меня огорчили, столько обидели г. Княжнина, который, как разумный человек, конечно, сам, увидя ее, не признает личностью на себя и не воспротивится, чтоб она была на театре.

Увидя из сего ваш гнев, принял я намерение не докучать более до времени театру моими сочинениями и перестал вам докладывать о моих бумагах; но я осмелился напомнить, что дирекция должна мне выдать 250 рублей за перевод «Инфанты»; ваше превосходительство сказали, что вы непременно постараетесь их выдать; но и до ныне денег еще я ни полушки не видал, а питаюсь одною только лестною надеждою, что слова вашего превосходительства непременно. Я не думаю, чтобы дирекция не могла заплатить

столь малой суммы за перевод, но еще меньше осмеливаюсь думать, чтобы она захотела удержать деньги за оперу, которую переводил я по приказанию и по выбору вашего превосходительства. Если не давать мне деньги за то, что содержание сей оперы худо, то бы сие было наказанием меня за чужую погрешность, ибо я сам никогда бы не осмелился выбрать для переводу оперу, в которой нет ни здравого смысла, ни хорошего слога, ни чистых театральных правил; а посему я осмеливаюсь ласкаться надеждою, что ваше превосходительство, конечно, соизволите заплатить мне деньги за безуспешный сей труд, понесенный мною по приказанию вашего превосходительства.

Теперь о последнем остается донести вашему превосходительству!

Уже я имел честь упомянуть, что я получил во время вашей дирекции билет для входу в театр в рублевые места, подписанный собственною рукою вашего превосходительства; сей билет был подтвержден равно г. Стрекаловым, бывшим директором, а потом и вами по вступлении вашем в правление театра, и я имею честь хранить его при себе за вашим подписанием и за печатью дирекции; и я продолжал им пользоваться, доколе Казасси, находящийся у сбора при театре, не сделал с своей стороны мне нечаянного удивления и не вздумал запрещать мне вход в театр, или останавливая меня на несколько часов в сенях, или наконец, посылая меня в полтинные места, и еще осмеливаясь утверждать, будто он делает сие по приказанию вашему.

Я не осмелюсь и подумать, чтоб ваше превосходительство, без всякой причины, вздумали уничтожить то, что единожды подписать изволили; ибо из сего автор, которому дается вход в театр в рублевые места, может ожидать, что вы со временем пересадите его в полтинные, потом в четвертные, а потом и подле дверей у входа поставите его изволите и что вы можете уничтожить ваше подписание, чем по указам могут у нас пользоваться одни только вошедшие недавно в совершенные лета, которые властны уничтожить то, что подписали они в недорослях без ведома опекунов. Но когда я получил сей билет, то достоинства, чины, разум и лета вашего превосходительства должны были уверить меня в том, что вы и спустя несколько лет признаете то справедливым и непременно, что однажды подписать изволили. Итак, я поныне не думаю, чтоб вы переменили свое мнение, и Казассия почитаю единственным затруднением для входу мне в театр.

250

Оставшись при таком мнении, я удивляюсь, как мог сборщик у театра противиться собственноручному подписанию вашего превосходительства и осмелиться присвоить себе власть перевершить то, что вы определить изволили. Неужели, ваше превосходительство, должно у него испрашивать еще авторам подтверждение тому, что вы скажете, и неужели театральный придверник должен распоряжать, где автору занимать надлежит место?

Впрочем, отдав на театр свои сочинения, видя уже игранным мой перевод и зная, что другие авторы равно пользуются входом, не почитаю и я за чрезвычайную милость от театра, что имею в него вход; ибо я имею на то такое же право, как и другие, которые сим пользуются. Итак, я не знаю, за что привлек я один на себя такую немилость, что пересажен в полтинные места Казассием. Если же — чего я по сказанным мною причинам и подумать не смею — есть на то воля ваша, то я осмеливаюсь один только вопрос сделать: ошибкою ли сей билет подписан вашим превосходительством, или ошибкою не приказано пускать меня в рублевые места?

Я бы мог подумать, если бы я был дерзок, что мое поведение тому причиною, но кто неблагопристойничает в публике, того не из рублевых в полтинные места пересаживают, но и за деньги в театр не пускают, а я веду себя так, что никак не могу быть наказан бесчестным лишением входа в общество, и вижу с собой толь чудной поступок. Правда, я нередко смеюсь в трагедиях и зеваю иногда в комедиях; но, видя глупое, ваше превосходительство, можно ли не смеяться или не зевнуть? Я же смеюсь и зеваю столь тихо, что никакого шуму сим не делаю, да притом и так счастлив, что меня часто публика в том поддерживает, но сего, ваше превосходительство, конечно не

поставите мне в вину, ибо я не нахожу способа, чтоб от того себя предостеречь, разве одним тем, чтоб садиться к театру задом; но я имею две причины, которые никогда не позволят мне сделать того: во первых, что входя в театр, я всегда ожидаю чегонибудь хорошего, а второе, хотя бы иногда, расположившись таким образом, к театру и заткнув уши, я мог бы удержаться от смеха, но тогда бы на меня публика стала смеяться, а я удален и мысленно от того, чтобы быть причиною какого-нибудь шума в театре. Я слышал, что авторов нередко ставят причиною тому, когда публика зеваёт, глядя на актеров; но пусть сыграют порядочно какую-нибудь драму,— вы увидите, ваше превосходительство, с каким терпением тогда будет публика ожидать закрытия занавесы. Донеся сие в мое оправдание, я думаю, что я довольно пред вашим превосходительством объяснил мою невинность и несправедливый поступок, учиненный Казассием, в уничтожении вашего билета; и так, оставляю ваше превосходительство решить между мною и сборщиком: он ли, который осмелился нарушить ваше предписание и задерживать меня у театра, или я, который не подал нисколько причины к тому, чтобы изгнан был из рублевых мест, и который льстит себя надеждой, что билет данный вашим превосходительством, не только театральным сборщиком, но и самими вами не может быть без причины уничтожен.

Изъявляя преданнейше вашему превосходительству о всех беспокойствах, которые я претерпел, заключаю я сие письмо моею нижайшею просьбою, чтоб ваше превосходительство благоволило с подателем сего письма прислать мою оперу «Бешеную семью», если она более уже вам не нравится, и также «Американцев», ибо я твердое предпринял намерение одной публике отдать их на суд. А как я некоторым образом должен ей дать отчет, почему мои творения не приняты на театр, то я думаю, ваше превосходительство, дозволите милостиво припечатать мне

251

сие письмо при моих сочинениях; что же касается до билета для входу в театр, то я, видя мою невинность и почитая ваше превосходительство, за излишнее признаю утруждать вас о нем моею просьбою и оставляю на соизволение пронизательному и просвещенному разуму вашего превосходительства или подтвердить свое подписание, или подтвердить над ним Казассиев приговор. Я ж с моею преданностью имею честь пребыть милостивого государя, вашего превосходительства всепокорнейший и преданный слуга Иван Крылов.

И. А. Крылов. Сочинения, т. III. М. ГИХЛ, 1946.

III.

И. И. ДМИТРИЕВ

СТИХИ НА ИГРУ Г-НА ГЕСЛЕРА, СЛАВНОГО ОРГАНИСТА

О Геслер! где ты взял волшебное искусство?
Ты смертному даешь, какое хочешь чувство!
Иль гений над тобой невидимо парит
И с каждою струной твоею говорит.
Сердца томного биенье,
 Что вещаешь мне в сей час?
 Отчего в крови волнение,
 Слезы каплют из глаз?
Звук приятный и унылый,
Ты ль сему виною стал?
Ах! Когда в глазах у милой
Я судьбу мою читал,
Сердце также млело, билось,
Унывало, веселилось
И летело на уста...

Но что? Иль Феб или мечта
Играет надо мною?
Внезапу все покрылось тьмою;
Слышу лишь топот бурных коней.
Слышу гром с треском ядер возженных.
Свист стрел каленых, звуки мечей,
Вопли разящих, стон пораженных,
Тысячи Фурий, слышу я рев.
Прочь, прочь, ты жалость! смерть без пощады!
Ад ли разинул алчный свой зев...
Увы, то одного отца несчастны чады,
То братия, забыв ко ближнему любовь,
То низши ангелы лиют друг другу кровь,
Дышат гееною, природу попирают
И злобой тигров превышают.
О смертны! О позор и ужас естества!
Вы ль это дело рук и образ божества?

Ах, не шли гонцев ко граду
Верна, милая жена.
Погаси свою лампаду,
Ты навек уже одна!
Не напрасно предвещали
И тебе, нежнейша мать,
Сны ужасные печали:
Перестань уж сына ждать.

252

Перестань! Уж он страдает
С лютой смертью в борьбе,
Томным взглядом подзывает
Друга нежного к себе.
И с последнею слезою
«Друг — вещает — не тоскуй!
Дай проститься... Бог с тобою...
Бедну матерь... поцелуй!»

Сокройся от меня, терзательна картина,
Юдоль печалей, мук, о бедствующий мир!
Но чей я внемлю глас, сладчайший лебедина
Нежнейший томных арф, стройнейший громких лир?
О коль величествен! Я с оным возвышаюсь;
Восторжен! К тверди восхищаюсь.
Уже над тучами парю!..
Что чувствую и что я зрю?
Я солнца зрю незаходимы:
Зрю солнца солнцев горний храм;
Там светлодарны херувимы
Бряцают по золотым струнам.
В восторге распростерши крылы,
И движут стройные светилы.
О непостижность! Что со мной?
Где смертного несовершенства?
Я в море плаваю блаженства,
Я вне себя!.. Стой, Геслер, стой!

Лишаюсь сил, изнемогаю...
И лиру пред тобой бросаю.

И мои безделки. 1795.

IV.

Г. Р. ДЕРЖАВИН РАССУЖДЕНИЕ О ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Об опере

Опера не есть изобретение одной Италии, как многие думают, но она в некоторых отношениях есть не что иное, как подражание древней греческой трагедии. Там также разговоры препровождались музыкою, как и в ней речитативы, только известными тонами*; равно лирические стихи пелись хорами, но тоже уставными. С другой стороны известно, что в новейшие времена у разных народов к увеселению государей и знатных особ изобретены и введены в нее новые перемены, которые соединены и смешаны в разнотонною музыкою, различными представлениями, чего прежде не было. Долгое время Опера была забавою только дворов, и то единственно при торжественных случаях; но как бы то ни было, ныне уже стала народною. Поелику же в ней большая часть есть лирическая, или лучше прямая важная опера по образцам Метастазия, должна быть вся писана краткими лирическими стихами, или, по крайней

* У греков были уставные, или узаконенные тоны, как выше явствует: фригический и прочие.

253

мере, скандированною прозою, чтоб удобно было ее сопровождать музыкою; а потому и скажем нечто об ней.

Немецкие эстетики итальянскую оперу и хвалят и хулят. Они говорят: «В сем чрезвычайном зрелище господствует удивительная смесь великого и малого, прекрасного и нелепого. — В лучших де операх видишь и слышишь такие вещи, которые или по ничтожности, или по несообразности своей, подумашь, для того только припутаны, дабы подурочить зрителей, поужать детей и легкомысленную чернь. Между тем посреди сих безделиц, мелочей и даже обидных для хорошего вкуса представлений, встречаешь такие действия, которые глубоко проникают сердце, наполняют душу восхищением, нежнейшим состраданием, сладостным удовольствием, или ужасом и содроганием.

В одной сцене негодуешь на дурачество, в другой, позабывая себя, берешь участие в действующих и не веришь, каким образом случилось, что те же, которые удивляли великодушием, благородною осанкой, вежливым обхождением, вдруг, как шуты или сумасброды, смешною надутостью, уродливым кривлянием и всякими непристойностями морят со .меху детей и народ, досаждая благомыслящим, которые для того иногда от них отвращаются. Кроме сих противоположностей, несоответственностей и несвязностей в игре их, благоразумию и хорошему вкусу противных, усматриваются неудобства и почти невозможности иметь свершенную Оперу по самым ее правилам. В ней требуется разнообразности, чудесности, беспрестанных перемен и самой чрезестественности в отношении природы. Для сего необходимы не токмо все художества, но и многие науки: поэзия, зодчество, музыка, живопись, перспектива, механика, химия, оптика, гимнастика и самая философия для познания и изъяснения всех страстей и тайных изгибов сердца человеческого, какими средствами удобнее его растрогать и привести в желаемое положение. Сего же без превосходных дарований виртуозов сделать не можно. Таланты редки, а ежели и найдутся, то наивеличайшая в том состоит трудность, чтоб по самолюбию, по самонравию и по неисчислимым их прихотям привести их к искреннему единодушию, дабы все действовали согласно и к единой цели. Всякий из них своим искусством хочет отличиться, несмотря на то, хотя бы на счет другого, а иногда и на свой собственный, лишь бы, например, поэту исполинским воображением, певцу чрезмерною

вытяжкой голоса, музыканту непонятными прыжками перстов, при громком рукоплескании заставить выпучить глаза и протянуть уши такого же вкуса людей, каковы они сами. От того-то бывает, что они в таковых случаях уподобляются тем канатным прыгунам, которые руки свои принуждают ходить, а ноги вкладывать в ножны шпагу, думая, это чрезвычайно хорошо. От таковых то усилий и несообразностей с прямым вкусом выходит в итальянских операх нелепица. Вместо приятного зрелища — игрище, вместо восхитительной гармонии — козлоглашение. Наконец, гг. немецкие эстеты говорят, что велико лепное сие представление со всем превосходством его изобретения, наилучшим из всех представлений быть долженствующее, вымышленно больше по легкомыслию, нежели благоразумию, потому что оно с одной стороны совершенным почти быть не может, а с другой, в странных его и шутовских явлениях унижает самые превосходные дарования и делает изящные художества презрительными. Самые итальянцы признаются, что наивеликолепнейшая опера нередко бывает скучною, даже и несносною, оттого что уклонилась от природы и не удерживает в себе даже и тени вероятия. Если же и доставляет

* Зюльцер в словаре «О словесных науках» под словом **Опера**.

254

некоторое удовольствие, то только минутное, для того что увеселяя зрение и слух, не питает души. Здравомыслие редко в операх проскакивает. В рассуждении чего, по великим на нее издержкам, по бесчисленным в ней трудам и по многообразным сцеплениям вещей она подобна той многосложной машине, которая беспрестанно портится. Это, по изречению Августа, есть «та рыба, которая не стоит золотой уды», или «игра свечи». Если же что и имеет в себе хорошего, могущего принести некоторую пользу, то единственно то, что подала случай соединить, поэзию с музыкою, как водилось то у древних». — По всем таковым причинам, гг. эстетика желают ее исправления, дабы возвысить к той благородной цели, какова была греческая трагедия, от которой она происходит.

Я не вовсе намерен соглашаться с таковым строгим судом, ниже смею защищать оперу. Любимец муз, имеющий доступ к государю, уважение от своих подчиненных и благорасположение к себе публики, которому бы поручено было в управлении сие важное зрелище, и посредственностью оно может заслужить благодарность. Тонких знатоков мало, вкусы различны, и миг удовольствия — шаг к блаженству. А сего уже и много, когда доставится случай некоторым и несколько часов, провести с приятностию. Какое же другое зрелище к сему способнее, как Опера? Она, мне кажется, перечень, или сокращение всего зримого мира. Скажу более: она есть живое царство поэзии; образчик (идеал), или тень того удовольствия, которое ни оку не видится, ни уху не слышится, ни в сердце не восходит, по крайней мере простолудиму. В ней представляются сражения, победы, торжества, великолепные здания, хижины, пещеры, бури, молнии, громы, волнующиеся моря, кораблекрушения, бездны, пламень изрыгающие. Или в противоположность тому: приятные рощи, долины, журчащие источники, цветущие луга, класы, зефиром колеблемые, зари, радуги, дожди, луна в ночи блистающая, сияющее полуденное солнце; в ней снисходят на землю облака, сидят на них боги, летают гении, являются привидения, чудовища, звери, рыкают львы, ходят деревья, возвышаются и исчезают холмы, поют птицы, раздается эхо. Словом, видишь пред собой волшебный, очаровательный мир, в котором взор объемлется блеском, слух гармониею, ум непонятностию, и всю сию чудесность видишь искусством сотворенну, а при том в уменьшительном виде, и человек познает тут все свое величие и владычество над вселенной. Подлинно, после великолепной оперы находишься в некоем сладком упоении, как бы после приятного сна, забываешь всякую неприятность в жизни. Чего же желать? — Касательно же моральной ее цели, то что препятствует возвести ее на ту же степень достоинства и уважения, в коем была греческая трагедия? — Известно, что в Афинах театр был политическое учреждение. Им Греция поддерживала долгое время

великодушные чувствования своего народа, превосходства ее над варварами доказывающее. Много говорено и писано, что слава есть страсть душ благородных; что ничем другим героев рождать и сердцами их располагать не можно, как ею одною. Великий Суворов разведывал, что о нем говорят ямщики на подставах, крестьяне на сходках. От граждан они получают известие о городских потехах, если в них сами не случатся. Ничем так не поражается ум народа и не направляется, к одной мете правительства своего, как таковыми приманчивыми зрелищами. Вот тонкость политики ареопага и истинное поприще Оперы. Нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокие сильные оды,

* Светоний, римский историк, в жизни сего императора при случае рассуждения о войне.

255

препровожденные арфою, в бессмертную память героев отечества и в славу добрых государей, как в опере на театре. Екатерина Великая знала это совершенно. Мы видели и слышали, какое действие имело героическое музыкальное представление, сочиненное ею в военное время под названием «Олег», в котором одна строфа из 16-й оды г. Ломоносова была воспеваема:

Необходимая судьба
Во все народы положила,
Дабы военная труба
Унылых к бодрости будила.

Один стих в таком представлении может произвести следствия, подобные известному слову, сказанному Александром* Великим Кассандру.

Но оставим политику; сообщим нужные замечания для желающих сочинять оперы:

По принятому издревле обыкновению, ради своей чудесности, Опера — разумеется трагическая — почерпает свое содержание из языческой мифологии, древней и средней истории. Лица ее — боги, герои, рыцари, богатыри, феи, волшебники и волшебницы.

У нас из славянского баснословия, сказок и песен древних и народных, писанных и собранных господами Поповым, Чуйковым, Ключаревым и прочими в так названных книгах: Досугах, Славянских сказках и песенниках, много заимствовать можно чудесных происшествий. Сочинитель опер и трагик могут одно и то же содержание обрабатывать, представляя знаменитые действия, запутанные противоборющимися страстями, которые оканчиваются какими-либо поразительными развязками торжественных или плачевных приключений. Сочинитель оперы отличается тем только от трагика, что смело уклоняется от естественного пути и даже совсем его выпускает из виду; ослепляет зрителей частыми переменами, разнообразием, великолепием и чудесностью приводит в удивление, несмотря на то, естественно или неестественно, вероятно или невероятно. В трагическом роде предпочитает всем другим высокое трогательное, и изъясняется сильным чувством, а не словами одними; в плане и в действиях избегает умничества, держится простоты, в ходе не спешит через меру, зная, что противно то свойству пения, еще того более бережется от продолжительной и трудной развязки, почитая, что это дело ума, и нужно в Трагедии, а не в Опере, где надобно более чувства, в продолжении которого, что говорит, что делает, то и выражает языком кратким, чистым. Песни, или самые оды для хоров, когда бы пристойность и случай позволили петь их, должны быть ненадуты, просты, сильны, живым наполнены чувствованием. Самой первой степени поэт, ежели он в слоге своем нечист, тяжел, единообразен, единозвучен, не умеет изгибаться по страстям и облекать их в сердечные чувствования,— к сочинению оперы не годится. Не позаимствуют от него ни выразительности, ни приятности лицедей и уставщик музыки. Сочинитель опер непременно должен знать их дарования и применяться к ним, или они к нему, дабы во всех частях оперы соблюдена была гармония. Комический оперист,

применяясь к сему, заимствует содержания свои из романов, общежития, шутит благородно, более мыслями нежели словами, избегая площадных, а паче перековеркивания их по выговору

* Плутарх в жизни Александра Великого говорит Кассандру: «Ты со временем почувствуешь, ежели угнетен народ». Сей выговор во всю жизнь пребывал в его памяти, так что он по его смерти, увидя в первый раз статую сего монарха, вострепетал от ужаса.

256

иностранцев. Итальянцы обильны и теми и другими, а французы более комическими операми, особливо маленькими, называемыми у них оперетками. У нас важных опер, сколько я знаю, только две, сочиненные Сумароковым: «Цефал и Прокрис», «Пирам и Тизбе». Есть переведенные из Метастазия и других иностранных; но они играны на тех языках, а не на русском. Находится несколько забавных сочинений г. г. двух Княжнинных, Хераскова, князя Горчакова, князя Шаховского, Попова и прочих; во всем предпочитается г. Аблесимова «Мельник» по естественному его плану, завязке и языку простому. Выше видно, что покойная императрица удостоивала сей род поэзии своими занятиями. Она любила русский народ и желала приучить его и на театре к собственной его идиоме.

О песне

Песня родилась вместе с человеком, прежде нежели лепетал, издавал он глас. О сем уже сказано, в самом начале сего лирического рассуждения. Российские старинные песни разделяются на три статьи: на протяжные, плясовые и средние. О характере, мелодии и сходстве их с древними греческими видно в предисловии покойного тайного советника и кавалера Львова, при книге, изданной им в 1790 году о народном русском пении, где всякого содержания песни, собранные старанием его, положены на ноты придворным капельмейстером Прачем. Здесь скажем нечто о их стихотворении; оно просто, ближе к природе, нежели к искусству; отличается, большею частию в началах песен, едва ли не от всех иностранных, отрицательными сравнениями и сокращенными прилагательными именами, как то: «не ясен сокол по поднебесью, черн ворон», вместо черный, что придает ему некоторую особенную загадку, важность и силу; не во всех есть связь: большая часть без рифм: разного рода и мер стихов; а не так, как ныне пишутся с рифмами, одними почти трехстопными ямбами и хорейми. Вот их опечаток, или подобие древним: цыганские, по быстроте слога и по приговорке какой-нибудь одной речи, точно суть дифирамбы; подблюдные по гаданиям, их клиноды; святочные, па игре, как наша: «жив, жив курилко», и так далее. Нельзя сказать, чтоб в них и поэзии не было, хотя не во всех. Находятся такие, в которых видно не только живое воображение дикой природы, точное означение времени, трогательные, нежные чувства, но и философическое познание сердца человеческого. Такова есть песня в сказанной книге под № 3. Находятся такие, кои веселую фантазию в веселых видах изъявляют, например под № 15. Есть показывающие естественное верное подобие, как под № 34. Наконец, не недостает и таких, в которых показывается сравнениями нежнейшая в своем роде высота мыслей, проникающая душу; так же и таких, которые мрачными картинами и мужеством во вкусе Оссияна возбуждают к героизму. Первая из сих двух последних под № 29. Скажем вкратце ее содержание: любовник просит позволения у прежней своей любовницы жениться, уверяя ее, что он ее будет любить по прежнему. Она ему отвечает:

Ах, не греть солнцу жарче летнего,
Не любить друга больше прежнего.

Вторую прилагаю подлинником:

Уж как пал туман на сине море,

А злодей-тоска в ретиво сердце;
Не сходить туману с синя моря,

Уж не вытти кручине из сердца вон.
Не звезда блестит далече в чистом поле.
Куруется огонечек малешенек:
У огонечка разостлан шелковой ковер,
На коврике лежит удал добрый молодец,
Прижимает белым платком рану смертную,
Унимает молодецкую кровь горячую.
Подле молодца стоит тут его добрый конь;
И он бьет своим копытом в мать сыру землю,
Будто слово хочет вымолвить хозяину:
Ты вставай, вставай, удалой добрый молодец!
Ты садися на меня на своего слугу,
Отвезу я добра молодца в свою сторону,
К отцу, к матери родимой, к роду-племени,
К милым детушкам, к молодой жене.—
Как вздохнет удалой добрый молодец:
Подымалася у удалого его крепка грудь;
Опускалась у молодца белы руки,
Растворилась его рана смертная,
Пролилась ручьем кипячим кровь горячая,
Тут промолвил добрый молодец своему коню:
Ох, ты, конь мой, конь, лошадь верная!
Ты товарищ моей участи,
Добрый пайщик службы царския!
Ты скажи моей молодой вдове,
Что женился я на другой жене;
Что за ней я взял поле чистое,
Нас сосватала сабля острая,
Положила спать калена стрела.

Соч. неизвестного

Словом: в русских древних народных песнях много любопытного разнообразия в картинах и слоге, свойственных нашей поэзии. Можно о сем читать с великою основательностью писанное Шишковым в разговорах его о словесности, напечатанных в прошлом 1811 году. Но относительно древних песней, изданных г. Ключаревым, о коих выше при описании романа упомянуто, то в них нет почти поэзии, ни разнообразия в картинах, ни в стопосложении, кроме весьма немногих. Они одноцветны и однотонны. В них только господствует гигантск, или богатырское хвастовство, как в хлебосольстве, так и в сражениях, без всякого вкуса. Выпивают одним духом по ушату вина, побивают тысячи басурманов трупом одного схваченного за ноги, и тому подобная нелепица, варварство и грубое неуважение женскому полу изъясляющая. А как рассказы таковых побед все оканчиваются над татарами, то и должно заключить из сего, что при освобождении уже от ига их они сочинены каким-нибудь одним человеком, а не многими, чем и доказывается не вкус целого народа.

Примечания ж в них только то достойно, что видны при некоторых случаях повторения, как в Гомеровых песнях, того же самого и теми же точными словами, что уже выше было сказано. Но теперь станем говорить о нынешних песнях; они заимствованы от европейцев. Ежели не взять появления их со времени Третьяковского, когда он перевел несколько французских и небольшую поэму, называемую: «Езда в остров

любви», также сочинил несколько своих песен, будучи еще в Гамбурге 1730 года, например:

Весна катит,
Зиму валит.
Поют птички
Со синички.
Хвостом машут и лисички:

то и нельзя, кажется, происхождение новых наших песен отнести далее времени Петра Великого, когда сблизил он нас с Европою. Царствование императрицы Елисаветы век был песен. Она сама благоволила снисходить на сию забаву [...]. Таковые вообще песни, разумеется изящные, или лучшего разбора людей, по рассуждению эстетиков, не что иное, как мгновенный взгляд на природу приятную, нежную, веселую, игривую, в которой наслаждается человек блаженством жизни; или вопреки тому, в несчастных случаях сокрушается горестию, унынием, тоскою, печалию и далее. Предлог песни, выражение и ход ее приличен ее содержанию. Он легок, естественен, прост. В песне господствует полное, живое чувство, как и в оде; но только гораздо тише, не с таким возвышением и распространением. Песня назначена природою для пения: то и должна она быть сладкозвучною, способною к музыке и к повторению каким-либо инструментом. В песне ни радостное, ни горестное, ни забавное, ни издевательское ощущение не пренебрегает правил благопристойности и границ общежития. Знатоки говорят, что между песнею и одою трудно положить черту различия. Но если оно и существует, то основывается ни на чем другом, как на постепенности. Для разбора же подобных степеней в сочинениях надобен весьма проницательный ум и крайне тонкое чувство, чтоб определить их решительную разность. В оде и песне столь много общего, что и та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия; однако же не можно указать и между ими некоторых оттенков, как по внутреннему, так и по внешнему их расположению. По внутреннему: песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям. Песня изъясняет одну какую либо страсть, а ода перелетает и к другим. Песня имеет слог простой, тонкий, тихий, сладкий, легкий, чистый; а ода смелый, громкий, возвышенный, цветущий, блестящий и не столько иногда обработанный. Песня долгое время иногда удерживает одно ощущение, дабы продолжением одного более впечатлеться в памяти; а ода разнообразием своим приводит ум в восторг и скоро забывается. Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими. Песня чувство, а ода жар. По внешнему составу: песня имеет сходные с первым, одинакие и ровные куплеты; а ода иногда разномерные и неравнострочные строфы. Песня во всяком куплете содержит полный смысл и окончательные периоды; а в оде нередко летит мысль не токмо в соседственные, но и в последующие строфы. Песни у нас пишутся по большей части хореем, или другими метрами, но только трехстопными, или двухстопными стихами, удобными полагаться на музыку; а оды для чтения, наиболее четырехстопными ямбами, громкогласные звуки издающими, по крайней мере, так почти всегда писали гг. Ломоносов и Сумароков, последуя немцам и французам. Песня имеет один напев, или мелодию, в рассуждении единообразного ее куплетов расположения и меры стихов, которые легко могут затверживаться наизусть и вновь возрождаться в памяти своим голосом; а ода, по неравным своим строфам и разносильным

выражениям, в рассуждении разных своих предметов, разною гармониею препровождаться долженствует и не легко затверживается в памяти. Песня должна украшаться искусственною простотою, гладко-текущими стихами и богатыми рифмами; а ода довольствуется одним механическим движением и просодиею, небрежа слишком о

звонких рифмах или вовсе пишется без оных; но печется только о богатстве, высоте мысли и яркой выразительности. В песне царствует приятность, а в оде парение. Песня никакой шероховатости, никакой погрешности не терпит; а в оде иногда, как в солнце, небольшие пятна извиняются. Песня вообще убеждает важных, славянских слов, смелых оборотов и всяких лирических украшений, довольствуется одною только ясностью и искусственною простотою, а ода без славянского языка, извитий и глубокомыслия почти обойтись не может. Наконец, в песни все должно быть естественно, легко, кратко, трогательно, страстно, игриво и ясно, без всякого умничества и натяжек. Превосходный лирик должен иногда уступить, в сочинении песни, ветреной, веселонравной даме. Французы в сем роде поэзии признаются во всей Европе лучшими искусниками. Особенно их любовные, забавные, застольные песни, по вкусу приятности своей, едва ли не достигли совершенства. Множество и у нас подобных, иные может быть и не хуже, что можно видеть во всех наших песенниках, где находятся песни на всякие случаи. Лучшие песней сочинители у нас почитаются: гг. Нелединский, Дмитриев, Попов, Богданович, Капнист, Карамзин, князь Горчаков и другие, которых имена представляю себе показать, а особливо отличных лириков, в номенклатуре.

Сочинения Державина с объяснительными примечаниями
Я. Грота. Том VII. СПб.

V.

УПОМИНАНИЯ О МУЗЫКЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЕРЖАВИНА

Было бы очень трудно проследить все «музыкальные упоминания» в поэзии Державина. Мы укажем лишь большинство из них, иные приводя, на другие ссылаясь, следуя по возможности хронологическому порядку, подчеркивая нужное, а в случае необходимости комментируя текст.

1. Не той здесь пышности одежд,
Царей и кукол что равняет
Наружным видом от надежд
Что имя знати получает,
Я строю гусли и тимпан...

(Начало «Оды на знатность».

1774. Сочинения Державина, том III),

- 2 ...Меж тем уж слышится по стогнам накров шум
Тревожный глас и вопль по улицам несется...

(Эпистола к генералу Михельсону. 1775. Там же).

3. О! как ты, Суровцов, в восторг меня приводишь

.....
Как пальцами двумя играешь в клавесин,
В брянчании ты сам бываешь не своим.
Скрипицу ты когда, играть чтоб, принимаешь...
Играньем всех своим со смеху надрываешь...

(Похвальные стихи Г. А. Суровцову. 1776. Там же).

4. «К первому соседу»

5. «Фелица» (1780, том I) Строфы 2 и 3.

К строкам — (1782, том I). Строфы 7 и 9.

Я тешусь по ночам рогами
И греблей удалых гребцов —

Державин сделал следующее примечание «Относится к Семену Кирилловичу Нарышкину, бывшему тогда егермейстером, который первый завел роговую музыку» (там же, стр. 480).

6. ...Там тучи журавлей стадаются,
Волторн с высот пуская гром...
(Благодарность Фелице. 1783, том I).

7. «Желание зимы» (1787, том III). Строфы 6 и 7.

8. ..Бывало, милые науки
И музы, простирая руки,
Позавтракать ко мне придут,
И все мое усядут ложе:
А я, свирель настрой тут,
С их каждой лирой то же, то же
Играю, что вчерась играл
Согласна трель! взаимны тоны!
Восторг всех чувств! За вас короны
Тогда бы взять не пожелал
(Строфа из оды «На счастье» 1789, том I).

9. Пой, Евтерпа дорогая!
В струны арфы ударяй!
Ты, поколь весна младая,
Пой, пляши и восклицай
(Начало стихотворения «Евтерпе» 1789, том I).

Державин указывает, что стихотворение относится к М. Л. Нарышкиной, «которая пела и играла на арфе».

10. Курант духовный, повсеместный:
Лишь только заведи
И прочь поди,—
Играет арии небесны.
(К портрету Н. А. Дьякова. 1790-е годы, том III).

Н. А. Дьяков — брат второй жены Державина, был масоном, пел и сочинял музыку. Курант, т. е. куранты — здесь старинные часы с музыкой.

11. «Любителю художеств» (1791 г., том I).

12. Всегда разборчива, правдива,
Нигде и никому не льстива,

О строгого Кунгдзея муза,
Которая его вдыхала
Играть на нежном, звонком кине
И трогать поученьем сердце!
Приди...

(«Памятник герою», начало. 1791 г., том I). (Кунгдзе́й — Конфуций). У Державина здесь примечание: «Кин, китайский инструмент, издающий унывный и меланхолический тон».

(том III, стр. 618).

261

13. Сойди, бессмертная, с небес
Царица песней, Каллиопа!
И громкую трубу твою,
Иль лучше лиру нежнозвучну.
Иль, если хочешь, голос твой
Ты согласи со мной.
Уж кажется, я слышу бег
Твоих по арфе резвых перстов,
Как гибкий при морях тростник
От порханья звенит зефиров,
Далеким вторясь шумом волн:
Таков твоих струн звон

(«К Каллио́пе», начало. 1792 г., том I).

14. «Сафо»

(1794, том I).

15. «На взятие Варшавы»

(1794, том I).

16. Под деревом, при заре вечерней,
Задумчиво любовь сидит,
От цитры ветерок весенней
Ее повсюду голос мчит...

(«Водопад». 1794, том I).

17. «Соловей»

(1794—1795 г., том I).

18. «Спящий Эрот»

(1793, том I).

19. ...Но арфу как Мария
Звончатую взяла,
И в струны золотые
Свой голос издала:
Под алыми перстами
Порхал резвее бог,
Острейшими стрелами
Разил сердца и жог

(«Анакреон у печки». 1795, том I).

20. «Новоселье молодых»
(1794—1795, том I).
21. «На рождение царицы Гремиславы»
(1796, том I)
22. «Потопление»
(1796, том I)
23. «На гроб Дубянского»
(1796, том III)
24. Смотри, как цепью птиц станицы
Летят под небом и трубят,
Как жаворонки вверх парят;
Как гусли тихи, иль цевницы
Звенят их гласы с облаков;
Как ключ шумит, свирель взывает,
И между всех их пробегает
Свист громкий соловьев.
(«К музе». Начало 1797 г., том II).
25. «Пришествие Феба»
(1797, том II).
26. «Даше приношение»
(1797, том III).
27. Петь Румянцева собирался,
Петь Суворова хотел;
Гром от лиры раздавался
И со струн огонь летел...
(«К лире». Начало. 1797 г., том II).
28. «Дар»
(1797, том II).
29. ...Как валторны возглашают
Соловей гремит в кустах
(«Возвращение весны», 1797, том II).
30. ...А тут, затея хоровод,
Велела нимфам, купидонам
Играть, плясать между собой
По слышимым приятным тонам
Вдали музыки роговой
(«Развалины», 1797, том II).
31. ...Ты, которой повторяет
Звучну арфу нежный глас,

Как Палаша ударяет
В струны, утешая нас...

(«Параше», 1798, том II).

32. «Арфа»

(1798, том II).

Пелагее Михайловне Бакуниной.

33. «Г-ну Дицу 30 октября 1798 года»

(том III)

34. ...Оставя арфы звук, гитары, фортепиана.

Волшебный глас ее и пляску казачка,

Я должен разыскать, как чернь была вся пьяна,

И земскому суду угладила бока...

(«Горы», 1799, том II).

35. «На смерть Нарышкина»

(1799, том II)

36. «Утро» (1800, том II).

К строке «В фригический настрой тон» Державин делает примечание —
«Фригический тон, которым греки пели гимны богам» (том III, стр. 578).

263

37. «Гитара»

(1800, том II).

Авдотье Семеновне Жегулевой.

38. Что ты заводишь песню военну,

Флейте подобно, милый Снигирь?

Бранна музыка днесь не забавна:

Слышен отвсюду томный вой лир...

(«Снигирь», 1800, том II).

«На смерть Суворова». Примечание Державина гласит здесь следующее: «У автора в клетке был снигирь, выученный петь одно колено военного марша; когда автор, по преставлении сего героя возвратился в дом, то услыша, что сия птичка поет военную песнь, написал сию оду в память столь славного мужа» (том III, стр. 677).

39. Я пою,— Пинд стала Званка;

Совоспещут музы мне;

Возгремела балалайка,

И я славен в тишине!

(«Тишина», 1801, том II).

40. «На разлуку»

(1802, том II).

41. «Лизе. Похвала розе»

(1802, том II).

42. Гремит орган на стогне трубный,
Пронзает ночь и тишину;
Очаровательный огонь чудный
Малюет на стене луну.
(«Фонарь», 1804, том II).

43. «Мужество»
(1804, том II).

44 ...Нимфы в лугу, под лунным сияньем,
Став в хоровод, вечерней зарей,
В песнях поют весну с восклицаньем,
Пляшут, топчут стопой...
(«Весна», 1804, том II).

45. Что ты, Муза, так печальна,
.....
Цитры, флейты и скрипицы
В белы руки не берешь...
(«Зима», 1804, том II).

46. Напрасно, Кубра дорогая,
Поешь о славе ты моей;
Прелестна девушка младая!
Мне петь бы о красе твоей.
...Наполнен барками, судами,
На парусах и бичевой,
Я русских песен голосами
Увеселяю слух лишь свой.
...И бард мой с арфой ветхострунной
Хоть, сидя на холму, поет,
Но, представляя вечер лунный,
Он тихий голос издает
(«Волхов Кубре», 1804 — 1805, том II).

264

47. «Лебедь». Строфа 4
(1805, том II).

48. «На пастуший балет»
(1804, том II).

49. Возьми, Египтянка, гитару,
Ударь по струнам, восклицай;
Исполнишь сладострастна жару.
Твоей всех пляской восхищай,
Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица.
(«Цыганская пляска», 1805, том II).

50. «Дева за арфой»
(1806, том II).

51. «Пиндарова Олимпийская первая песнь»
(1806, том II).

К словам «дорийскую цитру» Державин сделал примечание «Дорийская цитра, или тот инструмент, на котором дорическим напевом прославляемы были боги и герои» (том III, стр. 706). К словам «Песню Эольской» — «т. е. песнью города Фив, в котором родился Пиндар, или песнью пиндарческою» (стр. 589).

52. ...Напрасно чтишь во мне певца,
Но демественник ты
(«Озеру на приписание Эдипа», 1805, том II).

53. «Соломон и Суламита»
(1807, том II).

54. Пусть, Муза! нас хоть осуждают;
Но ты днесь в кобас пробренчи
И, всшед на холм высокий, званский,
Прогаркни праздник сей крестьянский,
Который господа дают,—
Где все молодки с молодцами,
Под балалайками, гудками,
С парнями, с девками поют
(«Крестьянский праздник», 1807, том III).

55. Приятно, как вдали сверкает луч с косы,
И эхо за лесом под мглой гамит народа,
Жнецов поющих, жниц полк идет с полосы
Когда мы едем из похода.

Стекл заревом горит мой храмовидный дом,
На гору желтый всход меж роз осиявая,
Где встречу водомет шумит лучей дождем
Звучит музыка духовая.

Из жерл чугунных гром по праздникам ревет;
Под звездной молнией, под светлыми древами
Толпа крестьян, их жен вино и пиво пьет,
Поет и пляшет под гудками.

Но скучит как сия забава сельска нам,
Внутри дома тешимся столиц увеселеньем:
Велим талантами родных своим детям
Блистать: музыкой, пляской, пеньем.

Амурчиков, Харит плетень, иль хоровод,
Заняв у Талии игру и Терпсихоры,
Цветочные венки пастух пастушке вьет;
А мы на них и пялим взоры.

Там арфы звучныя порывный в души гром,—

Здесь тихогрома с струн смягченны, плавны тоны
Бегут, и в естестве согласия во всем
Дают нам чувствовать законы.

Но нет как праздника, и в будни я один,
На возвышении сидя столпов перильных,
При гусях под вечер, челом моих седин
Склоняясь, ношусь в мечтах умильных.

(«Евгению. Жизнь Званская», 1807, том II).

К строке «Блистать музыкой, пляской, пеньем» Державин делает примечание «у автора было несколько родных девиц и молодых людей с талантами, умеющих играть на разных инструментах».

(том III, стр. 709).

56. «Детям. На комедию их и маскарад»
(1803, том II).

57. «Проповедь»
(1808, том II).

58. ...Угождают ей науки,
Дань художества дают,
Музыкайски сладки звуки
В взгляды томность ей лиют...
(«Аспазия», 1809, том III).

59. ...Вещают, что пастух, по имени Давид,
Болезни тяжкие бряцаньем струн целит;
Что арфы громкие и тихозвучны тоны
Волшебством некаким обворожают слух,
Покоят, веселят, лелеют, нежат дух.
И прогоняют грусть, задумчивость и стоны,
И словом, мочной что гармоньи сладка власть
Удобна исцелять болезнь и всяку страсть
.....
...Певец то зрит — и, взяв другой строй голосов,
Поет уж хором всем: но сонно, полутонно,
Сметенью тартара, душе смятенной сходно...
.....
...Стени и жалуйся, о арфа! Скорбным тоном...
.....
...По арфе огонь бежит, сверкая по струнам,
И возбуждаючи высоки, страшны тоны,
Грек в бедствии поет и казнь его и стоны.
.....
Меж тем как пел Давид так песнь, восторга полн,
И сильный арфы глас чертожны двигал стени
.....
Тише, о песни. Теперь вы звучите,
Скорбному духу дремоту внушите... и т. д.
(«Целение Саула», 1809, том III).

60. Уж тихой арфы тихи звуки
Бегут со струн лучами в дол...
(«Сретение Орфеем солнца», 1811, том III).

61. «Аристиппова баня»
(1811, том III).

62. «Эхо»
(1811, том III).

63. «К Каллиопе»
(1811, том III).

266

64. ...Восстань, тимпанница царева,
Священно-вдохновенна дева!
И, гусли взяв в багряну длань,
Брось персты по струнам — и грянь,
И пой победы звучным тоном
Царя Славян над Авадоном

(«Гимн лиро-эпический на прогнание французов из
отечества». Начало. 1812 г., том III).

65. «Полигимнии»
(1816, том III).

66. Тромпетин, Арфин или Лирин,
Кто сей столь дерзостный певец?
.....
...Не персты ли его проворны,
По гуслиам прыгав золотым...
(«Лирик», том III).

67. Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!
(1816, том III).

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. РУССКИЕ ЖУРНАЛЫ И МУЗЫКА

1. ОБЩИЙ ОБЗОР ЖУРНАЛОВ XVIII ВЕКА

Выделение данной темы в отдельный раздел требует особого обоснования. Казалось бы, что журналы XVIII века столь различны по типу и по содержанию, сколь различны все вместе печатные издания того же времени, и, следовательно, выделение их ради какой-либо специальной цели может быть только формальным. Однако по ряду причин для музыкальной историографии оно оказывается на деле вполне целесообразным и даже полезным **в отношении XVIII века.**

Русские журналы XVIII столетия до сих пор почти совершенно игнорировались музыкальной историографией. Историки музыки доходили даже до того, что рекомендовали обращаться к немецкой периодической печати XVIII века за сведениями о русской музыкальной культуре, в то время как обширнейший материал своей же русской печати оставался совершенно не обследованным [1]. Даже Н. Ф. Финдейзен — при всей широте своей источниковедческой основы — прошел, в сущности, мимо русской журналистики XVIII века. Итак, русские журналы уже хотя бы по этой причине заслуживают нашего усиленного внимания.

Но, помимо того, здесь очень важно помнить об особом положении самой журнальной литературы, характерном именно для данного столетия. Она как раз наиболее полно и разносторонне (относительно более полно, чем в позднейшее время, когда неизмеримо разрастается вся печатная продукция) отражает отношение общества к различным вопросам идеологии и быта в связи с общественными течениями и при наиболее популярном изложении предмета. Сквозь журналы XVIII века, как бы собирающие в некий фокус многие рассеянные лучи, мы яснее различаем и шире охватываем то, о чем мыслило, чем волновалось, увлекалось, о чем спорило русское общество. Правда, журналы могут дать перспективу, но отнюдь не всегда дадут глубокое проникновение в суть вопроса. Однако в ряде случаев журналистика XVIII столетия представляет особый интерес также и в этом смысле: **журналы И. А. Крылова в их борьбе за национальную музыкальную школу были более глубоки по своим высказываниям, чем любые другие печатные издания того же времени.**

[1] См., например, статью Р. И. Грубера — «Rossica» в германской музыкальной периодической литературе восемнадцатого и первой половины девятнадцатого века (De musica, 1926, 2).

В составлении и издании русских журналов XVIII века, как известно, принимали участие многие выдающиеся деятели литературы, науки и просвещения, которые высказывали свои новые идеи на страницах журналов раньше, чем где-либо. Сквозь журналы и журнальную полемику мы видим различные круги этих деятелей: то А. П. Сумарокова (издававшего в 1759 г. «Трудолюбивую пчелу») и М. М. Хераскова (редактировавшего московские журналы «Полезное увеселение», 1760—1762, и «Свободные часы», 1763), то М. Д. Чулкова («И то и сию», 1769. «Парнасский щепетильник», 1770), Федора Эмина («Адская почта» 1769), то Н. И. Новикова в его различные годы («Трутень», 1769, «Живописец», 1772, «Утренний свет», 1777, «Московское ежемесячное издание», 1781, «Вечерняя заря», 1782, «Детское чтение для сердца и разума», с 1785 г., и др.), то самое Екатерину II («Всякая всячина», 1769, и косвенно — другие, поздние, издания, например «Собеседник любителей российского слова» с 1783 г.), то академика Г. Ф. Миллера и других петербургских академиков («Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие», с 1755 г., и многие издания

этого рода), то «ученого помещика» А. Т. Болотова («Экономический магазин» с 1780 г.), то молодого И. А. Крылова («Почта духов», 1789, «Зритель», 1792, «Санкт-петербургский Меркурий», 1793), Карамзина («Московский журнал» с 1791 г.) и близких ему деятелей вроде В. С. Подшивалова («Приятное и полезное препровождение времени» с 1794 г.) и многих, многих других... Сколько различных общественных направлений здесь представлено, сколько точек зрения выражено! От официальных «придворных взглядов» до острой социальной сатиры Крылова. По времени — от Сумарокова до Карамзина, по общественному положению — от императрицы до писателя-разночинца, по биографии — от академика до авантюриста. «Дворянская оппозиция» Сумарокова и обличительная сатира и просветительство Новикова, новые литературные течения, представленные недворянскими писателями Эминым и Чулковым, условная академическая популяризация, блестящая сатирическая борьба Крылова, сентиментализм Карамзина и многих его подражателей — все это определяло облик и направление различных русских журналов XVIII века.

При таком обилии проявлений русские журналы как правило не дают, однако, в XVIII столетии длительного развития той или иной линии, за исключением одних академических изданий. Сатирические журналы должны «перевоспещаться», чтобы продолжать свое существование под гнетом цензуры (издания Новикова и Крылова). Очень многие из интересующих нас журналов просуществовали лишь один год: «Трудолюбивая пчела (1759), «Невинное упражнение» (1763), «Доброе намерение (1764), «И то и сию», «Поденщина», «Полезное с приятным», «Адская почта» (1769), «Трудолюбивый муравей» (1771), «Московское ежемесячное издание» (1781), «Вечерняя заря», «Утра» (1782), «Беседующий гражданин» (1789), «Дело от безделья», «Еженедельник» (1792) «Санктпетербургский Меркурий» (1793), «Магазин общепользных знаний и изобретений» (1795), «Муза» (1796) и целый ряд других. Были издания, не протянувшие и года: «Смесь», «Ни то, ни сию» (1769), «Парнасской щепетильник» (1770), «Почта духов» (1789) и некоторые другие. При этих условиях очень нелегко уловить и обрисовать общие пути русской журналистики XVIII века. К счастью, библиографы здесь

[1] Библиография русской периодической печати 1703—1900 гг. (Материалы для истории русской журналистики). Составил и издал Н. М. Лисовский. Пгтр. 1915. Исторические разыскания о русских повременных изданиях и сборниках за 1703 — 1802 года, описанных А. Н. Неустроевым. СПб. 1875.

271

хорошо подготовили фактический материал, и наш труд весьма облегчается превосходными работами Н. М. Лисовского, А. Н. Неустрова. не говоря уж о некоторых последующих поправках и дополнениях к их библиографическим изысканиям [1].

Не все журналы XVIII века представляют непосредственный интерес для русской музыкальной историографии, но, во всяком случае, насколько нам удалось установить, по крайней мере, пятьдесят из этих журналов дают те или иные музыкальные сведения [2]. Их материал, как и следовало ожидать, отличается не только разнообразием: они касаются музыки, музыкальной культуры, науки о музыке и т. д. и т. п. именно в разном плане — то в «ученых» статьях, то в повестях и поэмах, то в сатирических «объявлениях»; то в хроникальных заметках, то в полемических спорах, то в каталогах издательств, то в рецензиях. Изъять из всего этого только специальные работы о музыке — значит почти ничего не узнать! Тут приходится извлекать материал отовсюду, не ограничивая изыскания ровно никакими рамками — и только это может себя оправдать.

Если не иметь в виду приложений (Примечаний, Прибавлений) к Ведомостям (на Ведомости), то **последовательную** историю русской журналистики нужно бы начать с 1755 года, когда Академия Наук стала выпускать «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие». Первые любопытные для нас данные о музыке мы находим уже в этом журнале за 1756 год, и с этого года по 1800-й русские журналы непрерывно «поставляют» нам тот или иной материал, существенный для музыкальной

историографии. Мы хорошо представляем себе, что как раз за этот полувековой период в истории русской музыкальной культуры очень многое изменилось, произошли крупнейшие события, выдвинулась русская светская композиторская школа, зародилась русская опера, сложились другие жанры, расширилась сама основа культуры — как в национальном, так и в социальном смысле. От «Цефала и Прокрис» Сумарокова — Арайи (1755) до «Американцев» Крылова — Фомина (1800) — в истории оперных постановок, от сборника Теплова до романсов Козловского — в истории песни-романса, от сонат Галуппи до симфонии Бортнянского — таков был путь, пройденный русской музыкальной культурой.

Но что в нем самое важное — постепенное расширение рамок новой культуры, развитие многих очагов ее, рост широких кадров крепостных музыкантов, и о результате — первый блестящий расцвет концертной жизни, начало интереснейшей борьбы мнений.

Русские журналы по-своему, в различном плане отражают этот путь. Они печатают мадригалы Сумарокова на постановку оперы «Цефал и Прокрис», они вступают в полемику по вопросам русской национальной оперы, когда она складывается, они вместе со всеми увлекаются песней в 90-х годах, они вводят новую камерную музыку в общий строй сентиментальной повести к концу столетия и т. д. и т. п. Но у журналов есть, само собою разумеется, свой путь, на котором выдвигаются

[1] Когда данная работа уже находилась в печати, вышли в свет «Очерки по истории русской журналистики и критики». Том I. XVIII век и первая половина XIX века. Изд. Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова. Л. 1950.

[2] Здесь мы не принимаем во внимание «Карманные книжки для любителей музыки» (на 1795 и 1796), обычно причисляемые к журналам, и серии нотных сборников, т. е. «Музыкальные увеселения» (М. 1774—1775), «Journal de musique pour le Clavecin ou Piano-Forte» (СПБ, 1790), «Санктпетербургский музыкальный магазин для клавинофордов или пианофорте...» (СПБ, 1794—1795), «Journal du Théâtre Italien de St. Petersburg» (СПБ, 1795—1796) и др. издания подобного же рода.

272

разные направления, разные типы изданий, различные их задачи. В зависимости от этого стоит их отношение к музыке, характер и «жанр» их высказываний, степень популярности изложения.

По просмотре всех русских журналов XVIII века обнаружилось, что некоторые из них могут быть оставлены нами в стороне, но большая часть должна быть использована музыкальной историографией. Конечно, из этой части тоже не все представляет равный интерес. Есть издания, которые придется задевать однократно или вскользь, поскольку они содержат только крупницы музыкальных сведений: «Полезное увеселение» (1760), «Доброе намерение» (1764), «Поденьщина» (1769), «Парнасский щепетильник» (1770), «Барышек всякий всячины» (1770), «Трудолюбивый муравей» (1771), «Вечерняя заря» (1782), «Экономический магазин» (1784), «Зеркало света», (1786), «Лекарство от скуки и забот» (1786), «Беседующий гражданин» (1789), «Российский магазин» (1792), «Дело от безделья» (1792), «Еженедельник» (1792), «Прохладные часы» (1793). Для однократного использования материала не так уж важен ни его контекст, ни общий облик этих изданий, ни даже их направление. Зато некоторые другие журналы представляют для нас выдающийся интерес как по своему материалу, так и по общему направлению, ярко оказавшемуся на нем. В качестве отдельных изданий для нас интересны — «Трудолюбивая пчела» Сумарокова, «Трутень» Новикова, «Утра» Плавильщиков а, «Детское чтение для сердца и разума», с тех пор как там стал работать Карамзин, «Почта духов», «Зритель» и «Санктпетербургский Меркурий» Крылова, «Сатирический вестник» Страхова, «Московский журнал» Карамзина — и по-своему — «Магазин общепользных знаний...» Герстенберга. Но, помимо того, для нас оказываются важными в целом различные типы изданий: тип «старомодного» академического журнала «для пользы и

увеселения» (от «Ежемесячных сочинений» 1755 г. и далее), совершенно иной тип сатирического журнала (от «Трутня» 1769 г. и далее), и наконец, складывающийся с начала девяностых годов тип «подвижного» и «чуткого» литературного журнала-листка при газете (два раза в неделю) разностороннего, модного (сентиментализм!) при обилии участников («Чтение для вкуса, разума и чувствований» с 1791 г. — затем «Приятное и полезное препровождение времени» и «Иппокрена»). Различные типы журналов выдвигают, как мы увидим, и различные группы вопросов музыкальной культуры, и даже совсем разные формы, в какие облекается занимающий нас материал.

От «Ежемесячных сочинений к пользе и увеселению служащих», как от первого полулитературного журнала, издаваемого Академией Наук, до сентиментальной «Иппокрены или утех любословия», выходящей при каждом номере «Московских ведомостей» (с 1799) — дистанция огромного размера! Решительным образом изменился сам литературный **стиль** журнала: в первом **еще** работал Третьяковский, в последнем — уже выступали сентименталисты и лирики А. Мерзляков и П. Шаликов — наряду с крупными поэтами современности. Изменился «профиль» издания. Резко изменился и расширился круг читателей. Изменились и задачи журнала, и понимание того, что такое литературный журнал вообще.

«Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие» были подготовлены только «Примечаниями в Ведомостях» (с 1728 г. «Месячные исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях», далее под измененными названиями). Заметив, что «число любознательных читателей и учащихся возрастает», Академия приступила к выпуску «Ежемесячных сочинений», как издания нового

273

типа — к пользе и увеселению... В «Предуведомлении» к генварской книжке за 1755 год обещается следующее: «...предлагаемы будут здесь всякие сочинения, какие только обществу полезны быть могут, а именно: не одни только рассуждения о собственно так называемых Науках, но и такие, которые в Экономии, в Купечестве, в Рудокопных делах, в Мануфактурах, в Механических рукоделиях, в Архитектуре, в Музыке, в Живописном и Резном художествах, и в прочих, какое ни есть новое изобретение показывают или к поправлению чего-нибудь повод подать могут... Для сохранения благопристойности и для отвращения всяких противных следствий, вноситься не будут сюда никакие явные споры или чувствительные возражения на сочинения других, ниже иное что с обидою написанное против кого бы то ни было».

«...И как равномерно мы желаем, чтоб и Стихотворцы сочинения свои нам сообщили, между которыми быть могут и забавные, то мы надеемся, что сочинители оных ни до кого персонально касаться не будут...».

«Стихотворческие сочинения принимаем мы наипаче для того, что в них многое весьма сильнее и приятнее изображается, нежели простым слогом: к тому же мы за должность свою признаваем, писать не токмо для пользы, но и для увеселения читателей. Такие стихотворцы, каких Россия ныне имеет, достойны, чтоб потомкам в пример представлены были...»

Содержание первой книжки журнала было таково:

I. Краткая роспись великим князьям всероссийским от Рюрика до нашествия татар с показанием родословия.

II. Описание и изъяснение великого фейерверка, который в честь ея им. вел. Елисавете первой самодержице всероссийской и проч.

III. Об остатках города Пальмиры.

IV. О воспе и о прививании оной.

V. О ртутных горных заводах, в наследных Римского имп. дому землях, в городе Идрие состоящих.

VI. Правда ненависть раждает (стихи).

VII. Ответ на заданной от Геттингской Академии вопрос: каким образом известь наилучше приготовить, чтоб от воздуха и всякой непогоды наиболее стоять могла.

VIII. Гишпанские предложения о приведении в лучшее состояние мануфактур и купечества.

IX. Шведские предложения о приведении в лучшее состояние некоторых всеобщих учреждений, до Экономии касающихся.

С 1758 по 1762 год этот журнал выходил под названием «Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащие», в 1763—1764 годах— под названием «Ежемесячные Сочинения о ученых делах». Впоследствии подобный же тип учено-литературного журнала Академии Наук продолжили «Академические известия» (1779—1781), «Новые ежемесячные сочинения» (1786—1796). Но роль этих изданий была различна в разные десятилетия: сначала журнал Академии Наук был единственным журналом вообще, а к концу столетия его заслонили другие, более доступные, живые и прогрессивные издания. Как бы «и» изменился внутренне сам тип академического журнала, он соединял ученые статьи (много переводных) с произведениями вполне признанных русских писателей и поэтов, будучи в то же время в известной мере официальным органом, т. е. отмечая все придворные события, описывая празднества, печатая оды и т. д.

Этот тип журнала выдвинул и определенную группу вопросов в интересующей нас области, а именно вопросы музыки как науки и музыки в системе других знаний.

274

С конца шестидесятых годов начинается полоса раннего расцвета сатирической, социально-обличительной журналистики, в достаточной мере (преимущественно перед всем остальным!) освещенная в историографии. Не случайно эпиграф Новиковского «Трутня» («Они работают, а вы их труд ядите») взят у Сумарокова: уже в «Трудолюбивой пчеле» (1759) Сумарокова, на которую «Трутень» как бы отвечает даже своим названием, намечаются острые признаки социальной сатиры, важные в частности для нашей темы. Но «Трудолюбивая пчела», будучи журналом литературным, отнюдь не была журналом сатирическим по преимуществу. Группа собственно сатирических журналов от «Трутня» (1769) до «Кошелек» (1774), в которой определяющую прогрессивную роль сыграли издания Н. И. Новикова с их социально-обличительной борьбой, для нас интересна, помимо них, еще журналами М. Д. Чулкова («И то, и сию») и некоторыми другими. Здесь музыка, как жизненная сила, как часть быта и культуры, входит в ряд сатирических мотивов русской журналистики. Короткие, живые листки, написанные в свободной форме, то беседы, то повествования, то памфлета, то письма, с непринужденным чередованием «объявлений», заметок, стихотворений, сатирические журналы — просто «вплетают» музыку в общую ткань своего изложения. Здесь все непохоже на издания Академии Наук — и по форме и по содержанию.

С иной стороны могут нас интересовать журналы семидесятых годов: как богатые хроникой «Собрания новостей» (1775) и проч., так и ранние просветительские издания Новикова—«Утренний свет» (1777) и другие.

Первые из них дают хорошую современную информацию с усиливающимся креном в область оперы, что вполне понятно именно в те годы. Вторые же вводят музыку, как большое духовное начало, в новую сферу этических размышлений и поучений.

В журнале «Утра» (1782) впервые поднимаются вопросы русского музыкального театра в связи с высокими, горячими и живыми оценками русского театра вообще. В журнале «Детское чтение для чувства и разума», когда в него приходит Карамзин (1787), отражается новое чувство музыки, вовлеченной теперь, как один из характернейших литературно-поэтических мотивов, в сюжет и поэтический строй сентиментальной повести. Но это только начало. В журналах И. А. Крылова, с одной стороны, в изданиях Н. М. Карамзина, — с другой, будут развиты и новые идеи музыкального театра, как прогрессивные идеи русской реалистической школы (Крылов и Плавильщиков) и новые

черты сентиментального направления, когда оно коснулось русской музыкальной культуры (Карамзин).

Журналы И. А. Крылова начиная с «Почты духов» (1789) и «Московский журнал» Карамзина с большей яркостью, полнотой и влиянием, чем когда-либо представляли важнейшие литературные (и вместе — общественные) направления своего времени, выразителями которых были молодой Крылов-сатирик и молодой Карамзин-сентименталист, автор «Писем русского путешественника» и «Бедной Лизы». В их изданиях вопросы музыки заняли не только количественно большое место, но как никогда ранее, вошли в представляемое ими направление, лишившись всякой отвлеченности в постановке, всякой условности в понимании и ставши актуальными вопросами русской духовной культуры. Здесь уже совсем широкой и свободной стала форма выражения, которая могла быть всякой: сатирическое письмо гнома Зора, горячая полемика двух реальных авторов, «Сон, найденный в старых бумагах моего дедушки», басня, поэма, песня, повесть, рецензия... О музыке говорили в

275

любой форме, в прозе и в стихах, но всегда с живым интересом и доступно для читателя. Впрочем, все же читателей было не так много, как можно было бы представить: известно, например, что из 176 экземпляров Крыловского «Зрителя» 136 распространилось по подписке в Петербурге, 12 — в Москве, а из 300 экземпляров «Московского журнала» 200 — в Москве и 28 — в Петербурге!

Наконец, последние издания XVIII века важны для нас с различных точек зрения. Они могли бы, казалось, развивать то, что заложено в изданиях Крылова и Карамзина, расширять, популяризировать новые идеи, выдвинутые в этих образцах русской журналистики. Но линия Крылова, по цензурным условиям, не получила продолжения, и напротив, уже в «Санкт-Петербургском Меркурии» к концу века сентиментализм выдвинулся больше. Зато линия Карамзина в большей степени популяризировалась (и вместе — мельчала) в таких изданиях, как «Приятное и полезное препровождение времени» (1794—1798), «Иппокрена» (с 1799 г.) и др. Оба названных московских журнала, совершенно утратив следы тяжеловесной учености и, вместе, чуждые сатирической остроте былых лет, представляли в первую очередь занимательное, в духе сентиментального вкуса, чтение: повести, анекдоты, стихи. И круг читателей, и круг авторов ширится. Издание даже избегает яркого индивидуального отпечатка. Редактором «Приятного и полезного препровождения времени» является близкий Карамзину В. С. Подшивалов, пишут в журнале около восьмидесяти человек (!), в том числе Карамзин, Державин, Крылов, И. И. Дмитриев, Павел Гагарин, А. Мерзляков; П. Шаликов, П. Ю. Львов, В. Пушкин и мн. др. Что касается музыки, то она здесь широко представлена в связи с интимным миром чувств, в сентиментальной повести, в стихах, в песне (даже с нотами), она тоже входит обязательным мотивом в то **занимательное** или **модное**, что проникает весь журнал.

Примерно тогда же, т. е. в девяностые годы, приобретают для нас некоторое значение провинциальные журналы (например, «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная» и т. д., издаваемая с 1793 года в Тобольске П. П. Сумароковым), стремящиеся в своей полноте и даже энциклопедичности включить в круг полезных или занимательных знаний и сведения о музыке.

Известный специальный интерес, как источник издательской и торговой информации, представляет «Магазин общепользных знаний и изобретений...» (1795) вместе с «Повесткой» при нем, содержащий нотные каталоги И. Д. Герстенберга в Петербурге. Нигде более мы не почерпнем столь полных сведений о нотах, продававшихся в России в конце XVIII века.

Таков примерно круг русских журнальных изданий XVIII века, который может иметь значение для музыкальной историографии. В соответствии с теми группами вопросов, какие последовательно или параллельно выдвигаются различными из этих

журналов на протяжении полувека, мы строим главы настоящего раздела, охватывающего, как выяснится далее, весьма разнородный материал.

Нет особой нужды доказывать, как трудно было вести подобное исследование, как сложно было отыскивать все издания XVIII века в полных комплектах и просматривать их de visu. В самом привлечении материала, в изложении его, цитатах и ссылках мы не претендуем на исчерпывающую полноту — это бы слишком расширило и без надобности отяжелило бы изложение. Но все типы материалов о музыке, все разделы, по которым можно их рассмотреть, все характерные случаи здесь представлены. Менее всего, впрочем, эти случаи можно уложить

276

в строгую систему. Мы не искали в русских журналах XVIII века какой-либо **системы**, кроме той, какую образует в литературе сама жизнь общества, включающая музыку в разном плане, в различных смыслах и мыслимых формах выражения.

2. СТАТЬИ О МУЗЫКЕ В ЖУРНАЛАХ «АКАДЕМИЧЕСКОГО» ХАРАКТЕРА

Изо всех статей, рассказов, повестей, очерков, так или иначе затрагивающих вопросы музыки, наименьшее место занимают в русских журналах XVIII века специальные, «ученые» работы, посвященные общим вопросам музыкального искусства. (Эти работы остаются наименее характерными по самому своему типу среди всех журнальных высказываний о музыке на протяжении XVIII века,— как бы подобные высказывания ни изменились от тридцатых к девяностым годам столетия. Именно поэтому для историка, строго говоря, совершенно немислим формальный отбор материала из журналов на основании их оглавлений или описей, приведенных А. Н. Неустроевым [1]. Только тщательное изучение самих журналов, изучение «заново», вне зависимости от предвзятых мнений музыкальной историографии, невзирая на название и самый «жанр» той или иной публикации, может дать реальные, в иных случаях неожиданные, результаты. Менее всего неожиданных находок оказывается как раз в «специальном» разделе, поскольку здесь уже сами названия статей в свое время привлекли внимание историков музыки. Но, к сожалению, этим дело и ограничилось. Обнаружив по данному формальному признаку в общем небогатый материал, музыкальная историография как-то «открестилась» от русских журналов XVIII века и почти не обращалась к ним. Между тем, главный интерес в этих журналах представляют не специальные статьи о музыке, а их место среди всего остального, их контекст, их общий смысл. Как это ни парадоксально, самое характерное здесь оказывается в их нехарактерности для русских журналов XVIII века.

Если не музыке, то **музыкальному театру** была посвящена впервые у нас большая статья Якоба Штелина в «Примечаниях на Ведомости» за 1738 год: Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера [2]. Собственно говоря, с **нее** ведут свое начало специальные работы подобного рода. Их цели — общие цели просвещения, понятые, быть может, еще несколько теоретически, несколько отвлеченно для своего времени. Что-то особенно тяжеловесное, неподатливое для читателя было во всей этой литературе (на первых порах переводной), упорно насаждаемой деятелями Петербургской Академии Наук. Статья Штелина об опере появилась в весьма своеобразном контексте, вместе с «Кратким изъяснением одного фейерверка и иллюминации, которые в честь е. и. в. в первый вечер 1738 г. перед имп. Палатами в Санктпетербурге представлены были», вместе с одой «Старый год следы оставляет», вместе со статьями «О видимой величине звезд», «О мореплавании на Севере», «О внешнем виде земли». И нужно сказать, что среди прочих ученых материй статья Штелина могла бы стать самой занимательной, не будь она столь обширной и столь чуждой по своему материалу

[1] См. Исторические разыскания о русских повременных изданиях и сборниках за 1703—1802 годы, описанных А. Н. Неустроевым. СПб, 1875.

[2] Печаталась с 27 февраля (Примечаний :на ведомости часть 17-я) по 19 июня (часть 49-я).

277

для русского читателя. К тому же она, наравне со всеми остальными статьями «Примечаний на Ведомости», вообще была очень далекой каким бы то ни было критериям «журнальной статьи», которые возникли у нас позднее.

Из статьи Штелина, содержащей более трех печатных листов, в нашей историографии известно немногим более одной страницы («Опера называется пение, действием отправляемое» и т. д.). Переселившийся в Россию (где обосновались также его два брата) в 1735 году из генделевских и баховских мест (Галле, Дрезден, Лейпциг) и впоследствии обрусевший, Якоб Штелин дал в своей статье обзор оперных театров Европы (отчасти по личным впечатлениям), высказал свою точку зрения на оперу в духе дворцовой эстетики и описал первый торжественный оперный спектакль в Петербурге — «Абиацар, или Сила любви и ненависти» Франческо Арайя (29 января 1736 г.). Для читателей «Примечаний на Ведомости» большая часть изложения Штелина представляла далекий и отвлеченный от жизни материал, поданный к тому же в официальном стиле придворных описаний. То, что можно назвать **оперной эстетикой** Штелина, в этой статье еще целиком связано с так называемым **оперным барокко** на Западе и лишь в небольшой степени — с постановками при русском дворе. В дальнейшем, касаясь русского музыкального театра, мы вернемся к данной работе Якоба Штелина, отнюдь не переоценивая, однако, ее общего значения.

Ни одна из последующих работ, специально посвященных музыке в русских журналах XVIII века, не достигала и четверти того объема, каким выделилась штелинская статья. В течение довольно долгого времени мы вообще не встречаем таких работ, ибо не было и самих журналов (помимо Примечаний или Прибавлений к Ведомостям). В сущности, статья Штелина об опере остается единичным явлением в своем роде. Почти двадцать лет отделяют ее от первой статьи, посвященной музыке. Это — «Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческом», подписанное инициалами С. П. и помещенное в июльском выпуске «Ежемесячных сочинений, к пользе и увеселению служащих» за 1756 год. Традиция давно уже расшифровывает в данном случае инициалы С. П. как подпись Семена Порошина, хотя будущему воспитателю Павла I было в 1756 году только 15 лет (род. в 1741 г.). Впрочем, если тот, кто подписался инициалами С. П., действительно дал только **вольный перевод** из сочинений некоего Стонекастеля (?), здесь не следует даже искать очень зрелого переводчика. Однако некоторые детали «Письма» — явно русского происхождения: см., например, упоминание «Родственник мой, служивший офицером, еще при... Петре Великом...» [1]. Либо юный Порошин выполнил свою работу под руководством наставника, либо подпись С. П. обозначает другое имя и другую фамилию. Думается, что первое предположение вполне реально, тем более что особые музыкальные интересы Порошина в дальнейшем не вызывают сомнений, а среди всех сотрудников «Ежемесячных сочинений» все же нет более подходящего имени.

Журнал «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», вышедший под редакцией академика Г. Ф. Миллера, при Академии Наук, был тогда еще новым (издавался с 1755 г.); он в самом деле стремился соединить академическую «пользу» с возможным для читателей «увеселением», т. е. печатал научные статьи в более доступной форме, чем раньше, чередуя их с «нравоучительными повестями»,

[1] «Письмо о производимом действии музыкою...» приведено в приложениях к данному- разделу.

278

«Швивцовыми [1] размышлениями», стихами. В издании принимали участие Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Херасков, Штелин, Нартов, Рычков, Поповский. И здесь еще

многие статьи, особенно вначале, были переводными, хотя влияние русских ученых и русских писателей неуклонно крепло.

По содержанию своему интересующее нас «Письмо» представляет одно из весьма характерных для середины XVIII века рассуждений к духе теории аффектов, изложенное в доступной, даже достаточно занимательной форме, с традиционными, очень частыми в европейской литературе той поры ссылками на Иувала, древних, даже на «датского короля Ерика» (пример, который доживет до «Анекдотов» в Лирическом Музеуме 1831 года!). Теория аффектов, как известно, не была определенной эстетической доктриной, сформированной в стройную систему; она оставалась на деле скорее общей тенденцией почти всех тех эстетических учений XVIII века, которые стремились объяснить искусство материалистически, но объясняли его при этом механически, усматривая в каждом произведении или его части выражение отдельного аффекта, классифицируя аффекты и т. п. От гамбургского теоретика Маттесона, бывшего другом молодого Генделя, до французских энциклопедистов—многие музыкальные эстетики были в той или иной мере близки «теории аффектов». Таким образом, «Письмо...», переведенное и переработанное русским писателем, оказалось частным отражением общего для Европы того времени передового музыкально-эстетического направления. С этой точки зрения, **выбор**, сделанный журналом, заслуживает внимания, хотя мы не имеем возможности судить о реакции читателей или о каких бы то ни было откликах на данное «Письмо». У нас есть лишь одно, косвенное (быть может случайное!) свидетельство его успеха: спустя много лет оно было перепечатано в другом журнале, чего вообще не бывало со статьями подобного рода. Да и в самом деле, удивительно, чтобы перевод 1756 года, помещенный в академическом органе, перепечатывался в 1793 году в журнале под названием «Прохладные часы или аптека, врачующая от уныния, составленная из медикаментов старины и новизны, то есть: философических, критических, рифмотворных, пастушьих и аллегорических веществословий» [2].

Как бы то ни было, тип подобных статей о музыке не был продолжен в русских журналах XVIII века, и «Письмо о производимом действии музыкаю...», будучи первым опытом в своем роде, осталось и лучшим образцом. Спустя четыре года в «Сочинениях и переводах к пользе и увеселению служащих» (журнал, продолжающий с 1758 г. «Ежемесячные сочинения»), появился новый перевод — «Фредерика Палмквиста история о мусике переведена из сочинений Шведской Академии Наук т. X 1748 году» [3]. По всей вероятности, интерес этой статьи был для русских читателей гораздо более теоретическим и отвлеченным, нежели интерес «Письма». Подобно всем «Историям музыки», даже самым монументальным, из возникших в XVIII веке, и эта история трактует главным образом о древностях, смешивая легенду и «исторические» факты и обрывая последовательное изложение на «Гвидоне Арентинском». Любопытно в этой статье лишь одно ее соприкосновение с современностью: ссылка на новый «диатонически-хроматический род... на котором учреждена ныне большая часть орудий мусикийских» (новые лады? равномерная температура?) вместе с указанием на труды академика Эйлера, разработавшего целый ряд проблем акустики и математики, связанных с «точными»

[1] т. е. Свифтовыми.

[2] «Письмо» было напечатано в июльском выпуске «Прохладных часов».

[3] См. приложения к данному разделу.

областями музыкальной науки. Думается, однако, что сведения этого порядка могли быть интересны лишь очень узкому кругу людей, разбирающихся в специальных вопросах температуры, настройки инструментов и т. п. Контекст статьи таков, что она кажется труднейшей среди других, если читатель сопоставляет с ней работу Миллера «О начале и нисхождении казаков», «Флорио-нравоучительную повесть», «О смерти Сократовой» и другие переводы, помещенные в том же журнале.

И все-таки мы не можем игнорировать историческое значение даже многих и нехарактерных статей о музыке в русских журналах XVIII века. Они, несомненно, исходили из общих просветительных целей, которые ставились деятелями русской науки перед журналами, они опираются на прогрессивные направления европейской науки, но приобретали несколько отвлеченный смысл в реальной общественной обстановке, будучи мало связаны с живыми потребностями общества и доступны лишь узкому кругу читателей.

Любопытно, между прочим, что тип «ученой» статьи о музыке постепенно как-то переродился, «расплылся» среди других, видимо, более доступных, более желанных высказываний о музыкальном искусстве. Так, например, уже в сатирическом журнале «Поденщина» в 1769 году небольшая заметка «О музыке» [1] только внешне может напомнить ученую статью. На самом же деле она построена скорее, как набор «анекдотов» (в том смысле, как их понимали в XVIII веке) о происхождении инструментов, как нехитрая, но занимательная для читателей компиляция-рассказ (какой бы области она ни касалась!). Предмет изложения здесь не так уже важен! Журнал «Поденщина», не очень задумываясь, вообще толкует обо всем понемногу («Живопись, ныне употребляемое» — «О музыке» — «Искусство украшать лицо: из дел Овидиевых» и т. п.), отнюдь не стремится к «учености» и заимствует свой материал отовсюду, в том числе из «ученых» статей. Так, оказывается, что «ученая» статья может превратиться в «занимательные сообщения».

В другом случае ученая статья становится не лишенным сентиментальности рассуждением о природе и происхождении музыки: такова анонимная статья «О происхождении, свойстве и целях музыки», помещенная в части IV «Чтений для вкуса, разума и чувствований» за 1791 год [2]. Здесь, задолго до Спенсера и других авторов новейших гипотез, высказывается такое предположение о происхождении музыки: «Есть ли душа сильнейшими предметами занимается и восполняется, то обыкновенный язык для ее восхищения недостаточен...». Здесь утверждается этическая роль музыки, как ее «первоначальная цель», устанавливается ее связь с аффектами и даже ее помощь в труде. Примеры «из древних» свободно чередуются с простыми бытовыми доказательствами. Сам журнал, в котором эта статья помещена, — «Чтение для вкуса, разума и чувствований», — был уже далек от изданий Академии Наук. Это литературный журнал, выходящий при «Московских ведомостях», при участии очень многих авторов — писателей и поэтов, вмещающий в себя многое, но вкратце, проникающийся сентиментализмом, ищущий популярности.

Интересующая нас статья была помещена в таком окружении: «...Разговор Сократический между философом Периандром и молодым Милконом» — «Слово любовь в разном его знаменовании» — «Влияние нервов на чувствование изящности» — «Легковерие, сказка», — «Гимн солнцу» — «Герман» — «Саиди» — «О происхождении, свойстве и целях

[1] См. приложения.

[2] См. приложения.

музыки» — «Опыт о стихотворстве» — «Описание сельских прелестей в затмения луны» — «Иглуки и Сибериск, гренландская повесть».

Но дело здесь заключается не только в **типе** журнала, что легко усмотреть из следующего парадоксального примера: в «Новых ежемесячных сочинениях», т. е. в журнале Академии Наук, за 1788 год была напечатана статья «Изобретение лиры и пения», которая повествовала о происхождении музыки... в буколическом тоне, в жанре идиллической пасторали [1]. Если музыку «открыли» влюбленные пастух и пастушка, а «отроки и девицы научились от них пению и играть на лире»... значит, «ученая» статья уступила место сентиментальной повести! Это необычайно показательно для тех лет,

когда складывалась литературная манера Карамзина. И всего любопытнее, что это случилось даже в **ученом** журнале.

Итак, в русских журналах XVIII века все же не прививается тип отвлеченной «теоретической» статьи о музыке, потому что несравненно интереснее, ближе к читателю оказывается все, что говорит о музыке, как о **реальной жизненной силе**. Совсем единичным примером остается «История о музыке» Палмквиста. Что же касается других специальных статей, то при всем их различии — от «Письма о производимом действии музыкою в сердце человеческом» до только что упомянутой «пасторали» — они по существу объединяются общей темой, ибо трактуют о природе музыкального искусства, и ею пытаются объяснить как происхождение, так и воздействие его. Но покуда эта тема ставится в таком общем, даже несколько отвлеченном плане, она не порождает ни особо значительных произведений, ни ярких жизненных откликов. Нужно было, чтобы русские журналы пришли к ней совсем по-другому, не от науки, от теории — а от самой жизни, от осознания музыкального искусства внутри реальной, горячей, беспокойной жизненной борьбы, — и лишь тогда, казалось бы, совсем вдалеке от «специальной литературы» возникли наиболее интересные и боевые высказывания о музыке.

3. МУЗЫКА В РЯДУ САТИРИЧЕСКИХ МОТИВОВ

Нет никакого сомнения в том, что среди журналов XVIII века лучше всего изучены сатирические издания, ввиду их особого общественного интереса. Они вызвали еще в 1859 году появление специальной работы А. Н. Афанасьева [2], они возбудили внимание Н. А. Добролюбова [3], они частично переиздавались, им, наконец, посвящен даже особый сборник-хрестоматия, вышедший в недавнее время [4]. Любая «история русской литературы» выделяет главу или раздел для сатирических журналов XVIII века, в связи с представляемым лучшими из них передовым направлением общественной мысли. Между тем, никто, кажется, до сих пор не обратил внимания на одну любопытную деталь: в этих журналах встречаются не лишние очень своеобразного интереса упоминания о музыке. Даже раньше, начиная еще с «Трудолюбивой пчелы» А. П. Сумарокова, музыка, так сказать, входит в ряд сатирических мотивов русской литературы и, сообщая подчас неожиданные штрихи тем или иным зарисовкам, оценкам, определениям и т. д., сама по-новому освещается

[1] См. приложение к данному разделу.

[2] **А. Н. Афанасьев**. Русские сатирические журналы 1769—1774 юг. М. 1859.

[3] **Н. А. Добролюбов**. Русская сатира в век Екатерины II.

[4] **Л. Б. Лехтблау**. Русские сатирические журналы XVIII века. Избранные статьи и заметки. Учпедгиз. М. 1940'.

жизненным колоритом. Это — отнюдь не «ученые» статьи. Это, быть может, наиболее входящее в литературный контекст касание музыки, если можно так выразиться. И все же мы склонны считать его важнее и интереснее специальных статей, благодаря одному-единственному признаку: подлинному дыханию жизни.

Не касаясь покуда изданий И. А. Крылова (1789—1793), которым будет уделено ниже совершенно особое внимание, посмотрим, как могли мыслить **музыку в ряду сатирических мотивов** некоторые другие журналы XVIII века.

Примечательно, что один из первых русских литературных журналов (во всяком случае, первый несущий на себе печать большой писательской индивидуальности!) — «Трудолюбивая пчела» (1759) — уже с достаточной остротой включил оперу и ее образы в ткань своей сатиры. Как известно, в «Трудолюбивой пчеле», помимо самого издателя, сотрудничали Г. Козицкий, А. Нартов, Е. Сумарокова (дочь поэта), В. Третьяковский, А. Аблесимов и др. Но те сатирические статьи, которые будут нас интересовать, бесспорно принадлежат самому А. П. Сумарокову. Это своего рода этюд «О неестественности»

(апрельская книга журнала) и «Письмо о некоторой заразной болезни» (ноябрьская книга).

В сатирическом этюде «О неестественности» Сумароков по-особому оттеняет фальшивую скорбь вдовы на похоронах мужа, сравнивая ее с итальянской оперной актрисой на сцене. Этот сумароковский образ хорошо известен нашим историкам театра. Достойно внимания, однако, что он возник **после того**, как Сумароков, теоретический защитник классицизма в театральные жанры, создал свой оперный текст «Цефал и Прокрис» (1755) и услышал его со сцены с музыкой итальянского композитора Арайя, т. е. в жанре и стиле оперы-*seria*. Мы знаем, что Сумароков был восхищен игрой Белогородской и мастерством Арайи. Очевидно, он отнюдь не воспринимал постановку своей оперы как традиционно-итальянскую (несмотря на общий характер ее музыки) — прежде всего благодаря игре **русских** актеров! Иными словами, он стремился уже нечто противопоставить **рутин** оперной сцены и **традиции** итальянских «оперных деспотов»-певцов. Иначе вряд ли автор оперного текста «Цефал и Прокрис» мог бы писать следующее:

«Услышав вопль и выглянув в окошко, увидел я что несут мертвого во гробе человека, плачевное зрелище и эпилог жизни нашей... Но вдруг сия важная трагедия в самую смехотворную комедию или паче в игрище превратилась. Первой Актер сея Драмы был мертвой человек, и действовал еще меньше, нежели актеры в Пантомиме... а первая Актриса была жена его, которая идучи за гробом его пела песню по примеру оперисток, которые также при гробах любовников своих песни поют, только лишь в прозе и без инструментальной музыки... Жена его выла, однако, она притворно выла, для того что нигде Каданса не потеряла, что в таком обстоятельстве одна только оперистка сделать может... У итальянских оперисток, как известно, хвосты по подобию павлинов длинные; и ради того когда Актриса повернется, два пажа хвост, висящий с преширокой из обручей составленной юпки, передвигают...» [1].

Не приходится сомневаться в объективном смысле подобных сатирических параллелей: сатира сразу бьет и по жизненной и по театральной фальши. Может быть, Сумароков здесь не только «обличает нравы», но и подготавливает исподволь почву для борьбы русской бытовой оперы с условным итальянским театром.

[1] «Трудолюбивая пчела», 1759, апрель, стр. 237—239.

282

Гораздо шутивее по тону другое упоминание о музыке в «Трудолюбивой пчеле». Обличая взяточников-подьячих, Сумароков рассказывает о пьяных похождениях чорта и подьячего и, между прочим, пародирует «музыкальные развлечения» московских гуляк: «Вышел некогда черт из-под Каменного моста, и спознавшись с подьячим Корчемной конторы, прохаживался по городу, шел мимо Петровского кружала, и слышал огромную музыку и пение: известно, что черти до музыки охотники, а особливо до гудков: и зашел туда по зову Подьячева, который ему объявлял, что в том доме продают разные напитки и притом на всякий день представляют Оперу, в которой самая лучшая Инструментальная музыка, Гудки, Волынки, Рыле, Балалайки, и прочее, и что самые тут лучшие Певцы и Танцовщики, а иногда и баталии представляются; черти до пляски великие охотники, а до драки еще и больше; зашли на кружало, и забавляясь до полуночи Оперою, нахлюстались, а сверх того и на дорогу стекляницу водки и чарку взяли, с совершенным пошед, удовольствием, повторяя те Арии, которые они слышали, крича по улицам, как и ныне ходя по улицам пьяницы, не страшась Полиции, расппевают...» [1].

Дальше говорится о том, как пьяный чорт вскарабкался на большую башню, упал оттуда и сгинул, а Подьячий нашел забытые им чортовы крючки, которыми и стал вытягивать взятки у добрых людей. Так в сатиру на «крючкотворство» проникает музыка в качестве одного из колоритных бытовых мотивов и само «обличение нравов», хоть и воплощаясь в сказку, обретает вместе с тем реальную бытовую почву.

Десять лет спустя в известных сатирических журналах музыка не только выступает в ряду острых мотивов общественной, социальной сатиры, но иной раз сама образует основной материал, так сказать, тематический повод такой сатиры. Это обозначает, между прочим, как раз высшую точку всего тогдашнего сатирического направления русской журналистики, и не случайно «социальная сатира через музыку» с полной ясностью определяется именно в 1769 году. На особое место здесь следует поставить две басни: одна из них «Прохожие», напечатанная в новиковском «Трутне» (28 июля), другая — «Гудок и скрипка», помещенная в журнале «Полезное с приятным» (9 полумесяц), т. е. в умеренном дидактико-сатирическом издании Сухопутного шляхетского корпуса. Социальный смысл обеих басен выступает столь прямо и обнаженно, что они должны быть признаны исключительными явлениями своей эпохи. Басня «Прохожие» обличает «**прохладное житье**» бояр, ради которых проливаются кровь и пот народные. Общая тема «Трутня» («Они работают, а вы их труд ядите») дается здесь в совершенно особом воплощении, весьма колоритном для той поры и полном выдающегося интереса для нас. Сами «прохожи мужики, прямые дураки» (на самом деле «их устами глаголет истина») представлены народными музыкантами. Их русская песня, их нехитрый рожок противопоставлены «другой музыке, которая на воде», т. е. целому помещичьему оркестру, играющему по нотам — во время гулянья на берегу. Переговариваясь об услышанном, прохожие сперва изумились, а затем один из них рассказал о роговом оркестре своего барина. Для нас нет сомнения, что речь идет именно о роговом оркестре, когда говорится весьма точно:

...нет, мой имеет господин
Рога, так едаких в пять раз покраше!
И есть не три, не пять, а всех десятка с два:
 Великие рога, их держат ножки,
 Рога средние и маленькие рожки.

[1] «Трудолюбивая пчела», стр. 688—689.

283

Но, конечно, всего примечательнее вывод басни:

Куда бояра то живут прохладно!
И что не зделают у них все ладно.
Наделали рогов, трубят в них складно.
 А труд спроси ка чей?
 Рожечных ковачей.

В последних строках басни эта антитеза еще больше обостряется, приобретая весьма громкое социальное звучание [1]. Так характерная для самых смелых изданий Новикова обличительная тенденция проступает здесь в особой, «специальной» форме.

Совсем другой смысл имеет басня «Гудок и скрипка». Очень любопытно, что она дает «социально-аллегорическое» противопоставление русского народного гудка и «искусной скрипки», разумеющей «римские манеры». Для века, столь часто противопоставлявшего аристократический клавесин,— «изобретению кастрюльщика» (фортепиано), и салонную виолу — грубой скрипке, это противопоставление весьма характерно. К тому же оно выполнено **по-русски**, с хорошим чувством русского быта:

Она манеры римски разумела,
С приятностью играла,
На голос все прелестно поднимала,
Гудок же наш все попросту гудил,
Старинны песенки играл,

К рожку, к волынке подставал
И в пляску русскую вводил...

Но вывод, вывод здесь совсем иной, чем в «Прохожих»: каждый должен знать свое место: гудок — в деревне, скрипка — у «бояр».

Напрасно жалобы на небо воссылаем,
Когда совсем не то желаем мы иметь,
Чем нам природою не велено владеть [2].

Право, можно подумать, что это — ответ Екатерины тем «прохожим мужикам», устами которых говорил Новиков.

Наряду с подобными единичными «музыкальными сатирами» можно тогда же обнаружить ряд упоминаний о музыке как бы вскользь, мимоходом, но по-своему тоже не лишенных характерности. То музыка как литературный мотив участвует в обличении лживой и поверхностной знати, то косвенно затрагивается в анекдоте о бедности русских музыкантов и народном остроумии, то ставит лишний штрих в характеристике плохого поэта то включается в типичную обрисовку петиметра, то попросту задевается в потоке шуточной «раблезианской» болтовни... [3].

Так, в журнале «Смесь» (издавался в 1769 г.) дается ряд сатирических зарисовок: «Еще мне вздумалось описать поступки некоторых людей...— как бы непринужденно «беседует» сатирик.— У Мемнона бывает музыка и играют лутчие музыканты. В то время Мемнон

[1] См. приложения к данному разделу.

[2] См. также приложения.

[3] См., например, приписку после слова «Конец» в «Барышке Всякия Всячины» (1770): «Книга без конца подобна кораблю без кормы, сочинителю без самолюбия, любовнику без нескромности, воину без долгов, подьячему без сребролюбия, врачу без латыны, лекарю без ланцета, стихотворцу без восхищения, музыканту без жажды, купцу без обмана» (стр. 551).

284

сидит в креслах, и кажется, что слушает со вниманием: однако же о» не разумеет музыки и все его удовольствие в том только состоит, что другие думают о нем, как о славном музыканте. Мемнон верно бы скучил слушая музыку, естлиб сидя не шептал поминутно: Я веселюсь».

«...Редкой музыкант бывает богатым,— замечает журнал «И то и сь»,— а особливо из Руских. Бедный скоморох шел некогда по рынку, и нес под епанчею вязанку дров, и увидя мужика, идущего его на встречу, закричал ему, дале глупец, смотри не повреди моей скрипки, которую я несу под епанчею. Мужик посторонился, и музыкант прошел, ноне успел он отступить еще и десяти шагов, как выпало у него полено, а крестьянин, видя оное, закричал ему, господин доброй, подыми пожалуй, струна отпала от твоей скрипки» [1].

Тот же Чулков печатает в другом журнале объявление:

«Продается стихотворец Драматический». «Сочиняет стихи из одних односложных слов, а многосложные ненавидит, и от того то стихи его ни остры, ни замысловаты, а таковы точно,, как италианские ноты, проигрываемые на российском Гудке» [2].

В другом случае сатирическое объявление рисует один из типичнейших, отныне вошедших в традицию XVIII века, обликов петиметра, и мота.

«Некто из молодых господ, умеющий жить во свете, одеваться по моде, чесать волосы со вкусом, танцевать прелестно и петь французские арии с наилучшими манерами, третьего дня ехал в наилучшей своей Английской карете, запряженной шестью

прекрасными лошадьми, и проезжая мимо гостиного двора обронил кредит; кто оный поднял и возвратит сему господину, тому он обещает покровительство свое при дворе» [3].

Собственно говоря, это — еще не портрет, а так — контурный набросок, который будет дорисован и развит в дальнейшем в «Несчастье от кареты», у Фонвизина, в сатире И. А. Крылова. Но все опознавательные признаки уже налицо, и среди них — увлечение французскими ариями, как страсть к **чужому**. Эта связь социального обличения с протестом против низкопоклонства перед модной чужой культурой, связь, которая наметилась уже у Сумарокова, теперь прямо подготавливает и **направление**, и **тематику** русской оперы-комедии, возникшей как раз в семидесятые годы. Впоследствии, когда острые намеки ранних сатирических журналов разовьются в более широкие бытовые картины, возникающие в изданиях конца века, эта связь выступит еще явственнее и на многих примерах.

А теперь обратимся ненадолго к журналам восьмидесятых годов, по направлению своей сатиры далеко не всегда продолжающим недавние славные традиции передовой журналистики. Некоторые нотки прежних обличений еще слышатся в обширнейшей басне из журнала «Утра» (1782) под названием «Быль», хотя ее общий смысл отнюдь не так ясен. Речь здесь идет о двух приятелях, из которых богатый Балбес («дворянин и батюшкин сынок») промотал все свое состояние в чужих краях, увлекаясь музыкой («И стал искусненько на скрипочке играть, да та беда что нечего кусать»), а бедный, но пронырливый и ловкий Шпынь не только приобрел имение Балбеса, но и нашел случай жестоко уязвить его, окончив свое поучение такой моралью:

[1] И то и сьо. 1769, сентябрь, неделя 39. Издание М. Д. Чулкова.

[2] Парнасский Щепетильник, 1770, май, П., стр. 12.

[3] Живописец. 1772, стр. 158.

285

Объездивши ты часть земного круга
Какую мог себе тем пользу получить?
Ты ездил, чтоб свое там имя помрачить,
Прекрасная себе и отчеству услуга!
Имение свое ты гнусно промотал,
Из господина
Ты Музыкантом стал,
О стыд для дворянина!..

Сатирическая басня эта весьма противоречива, ибо уже сам по себе «носитель морали», т. е. Шпынь (как показывает даже его имя) не может быть противопоставлен в качестве положительного образа легкомысленному Балбесу, и обличение, следовательно, мало кого убеждает... К тому же порицание легкомыслия и мотовства — это одно, а общий вывод: «...Из господина ты Музыкантом стал, о стыд для дворянина!» — обнаруживает самые отрицательные стороны чванной дворянской морали.

Несколько неожиданные и не имевшие прецедентов упоминания о музыке находим в «Собеседнике любителей Российского слова» за 1783 год, издававшемся, как известно, при участии княгини Е. Р. Дашковой и самой Екатерины II. Упоминания эти по своему смыслу скорее всего сатиричны, хотя характер журнала в целом отнюдь не сатирический. Первое из них связано даже с небольшим нотным примером, что представляет — внутри литературного текста! — самое редкостное исключение во всей русской журналистике XVIII века. В «Повествовании мнимого глухого и немого» (раздел «Пребывание мое в Москве») рассказывается, между прочим, следующее: «...вдруг пред глазами нашими пламя ужасное поднялось. Отец мой узнал, что огонь сей на дворе внучатого его брага, известного всем, отличного заики и отменно торопливого человека... К несказанному моему удивлению я увидел самого того хозяина, о котором я столько печалился, стоя на

крыльце поющего. Удивление сделало, что я до последней ноты голос, которой он пел, затвердил, и здесь как слова так и музыку приобщаю [2]:

Прокля_ты_е чер_ти, ба_ня та го_рят,
за_ли_вай ско_ре_е, я вас всех при_бью,
плу_ты, во_ры, о_ка_ян_ны_е до смер_ти
рас_се_ку,- до сме_рти рас_се_ку.

Никакого разъяснения дальше не имеется. Что же означает эта неожиданная шутка? Мы знаем, что литературный юмор Екатерины II и

[1] См. приложение к данному разделу.

[2] Собеседник любителей русского слова. 1783, том VII, стр. 28—30.

286

ее круга нередко носил весьма искусственный и тяжеловесный характер. Но, даже памятуя об этом, нелегко угадать истинный смысл приведенного отрывка.

Как это ни странно, здесь нам может помочь второй «сатирический выпад» того же журнала, не имеющий, казалось бы, никакой связи с только что приведенным. Заметка называется «Щастливое излечение заражённого болезнью сочинять» и содержит, между прочим, следующие строки: «...я уверен что сия пиеса сделанная в последнем вкусе будет принята лучше **Гостиного двора**, только между нами сказать, я опасаюсь чтоб зрители не натерли мозоль от рукоплесканий, потому что и при представлении **Гостиного двора**, они так утрудились от биения ладошами, что знатоки наконец начали свистать и вышли из театра с великим смехом» [1].

Это шутивное — вскользь — упоминание о новой популярнейшей тогда русской опере не лишено иронии (вспомним, что Екатерина II не могла здесь быть беспристрастной!). Вполне возможно, что пение заики на пожаре тоже имеет отношение к этой теме, а именно пародирует наиболее парадоксальные оперные ситуации, т. е. бесконечные призывы к действию, когда следует действовать немедленно (все эти: «Поспешим, поспешим! Отомстим!», которые означают своего рода «бег на месте» и т. д.). Это предположение могло бы показаться надуманным, если б не уникальный, из ряду вон выходящий нотный пример!

Приведенные ссылки на музыку из «Собеседника любителей русского слова» остаются по своему характеру единичными в XVIII веке. Напротив, та линия социальной сатиры, которая намечена в журналах Новикова, как видно, могла бы получить большое продолжение и развитие дальше, но общие цензурные тиски девяностых годов в сильной степени ограничивают его. Тем не менее, журналы И. А. Крылова представляют в этом смысле столь выдающийся интерес, что заслуживают специального отдельного рассмотрения. Нисколько не приравнивая к ним «Сатирический вестник» Н. И. Стрхова

(1790), все же следует подчеркнуть роль этого журнала в развитии тех мотивов и приемов сатиры, которые нас теперь занимают. «Сатирический вестник» даже как-то сгущает эти мотивы, прежде чем они будут вытеснены и заслонены преобладающим сентиментальным направлением журналистики на исходе XVIII века. Основная тема журнала, которой подчиняются данные мотивы,— обличение русского дворянства в различных сторонах его морали, поведения, вкусов и увлечений.

Так, обличается поверхностное и «модное» воспитание: «С утра до вечера пригвождают молодую девушку к фортепиано. Через несколько лет родители с восхищением показывают великие успехи дочери своей в музыке. Да и подлинно молодая девушка, исключая знания разыгрывать многие ноты, может уже судить совершенно о музыке. Довольно того, что знает уже она, что такое *agreggio*, *staccatto*, *andante*, *allegro*, *adagio*, *largo*, *piano*, *forte* и прочая. За таковые восемь слов хотя бы и тысячи плачены были, за то по мнению родителей дочь их может назваться девицею совершенно воспитанною. К сему величайшему достоинству естли присовокупляется знание петь по Итальянски, то вот уже и

[1] Собеседник..., т. X, стр. 143. Следует отметить, что в подлиннике здесь имеется сноска: «Настоящее имя сей опере, как поживешь, так и прослывешь: но как в оной представление Гостиного двора занимает главное почти место, то и прозвали ее **Гостинным двором**». Это примечание полезно для нас, ибо историография до сих пор считала, что Матинский сочинил оперу «Санктпетербургский Гостиный двор», а только в новой редакции 1792 г. (Пашкевича) она получила название «Как поживешь, так и прослывешь». Оказывается, что она всегда так называлась, а «Санктпетербургским гостинным двором» была лишь **«прозвана»**.

287

поспела на веки девица великих дарований, лестная невеста и редкая супруга и родительница. Итак искусство ног, пальцев и голоса есть первейшие здесь достоинства прекрасного пола» [1].

Обличаются и разносторонние результаты подобного воспитания, как оно сказывается на юноше из семьи Тщеслава:

«Из С.....уезда»

«Неизвестного месяца от 114 дня»

«На сих днях прибыл сюда сын г. Тщеслава. Сей молодой человек принят всем уездом столь почтительно, сколько он модно и хорошо одет. Он весьма пристрастен к театру, и все, что ни говорит, поет на голос арий, находящихся в новопредставленной Итальянской опере Идалиде. Сей ревностный любитель Опер, в случае естли устает от пения, то не внимая и не слушая, кто бы что ни говорил и о чем бы ни спрашивал, вдруг с жаром произносит разные монологи из трагедии. Отец сего разумнейшего чада со слезами восхищается таковыми дарованиями его. Он не может насладиться разговорами, которые сын его для лучшей удобства напевает уже не на голос Итальянских арий, но более на тон известнейших песен, которые находятся в Мельнике и Збитеньщике. Сей юноша редких знаний в театре, сказывают, много пропел отцовских денежек; но говорят при том, и то, что он, приехавши сюда, помощью разных трагических монологов выпросил у жалостного родителя своего не малую сумму оных. К общему всех прискорбию, утверждают заподлинно, что сей молодой человек скоро отправится в столицу, ибо он пропел все уже известные ему песни; а притом поспешает он туда, дабы в некотором обществе мотов играть изготовленную уже для него ролю» [2].

Обличается в «Сатирическом вестнике» увлечение домашними, поместными театрами (разумеется в большой степени и опера!), его, так сказать, обратная сторона, благодаря которой театр становится «школой теоретических добродетелей и практических пороков»: «Многие, потратя деньги на заведение всех принадлежностей к театру, тогда, когда нашлись еще только в состоянии забавлять в доме своем жителей операми, услышали уже вопль разоряемых крестьян; а тогда как украшали уже театр герои

трагедий и драм, герои сельские ходили в рубищах, и все подвластные ввергнуты были в такое состояние, которое могло служить поводом к сочинению Совершенной трагедии и драмы» [3].

Эти противоречия поместной театральной культуры, связанные с ее крепостнической основой, обнажаются здесь для того, чтобы через них направить сатирический удар еще глубже. Но вместе с тем, поскольку в данном случае сатира дается все-таки «через театр» (также через **музыкальный театр**), она имеет и большой специальный интерес для историка культуры как симптом того, что передовые современники уже умели различать за парадным фасадом ее весьма сложную социальную сущность.

Как бы в продолжение прежних («Живописец» и др. журналы 70-х гг.) «Сатирический вестник» также помещает «Объявление от театра щеголей и щеголих»: «Сего 192-го числа представлена будет Комическая опера: Напев славных песен промотавшихся, музыка сочинения всех славных мотов».

Наконец, среди интересующих нас материалов мы находим в журнале и любопытную сатиру на те псевдоученые соображения, которые приводились тогда в литературе по поводу «действия музыки на

[1] «Сатирический вестник». 1790, часть II, стр. 46—48.

[2] Там же, часть I, стр. 56—58.

[3] См. приложение к данному разделу, стр. 364.

288

животных». Но к этому мы вернемся в связи с другими журналами, которые как раз послужили здесь объектом сатиры.

После «Сатирического вестника» и изданий И. А. Крылова, когда из русской журналистики, в сущности, временно изгоняется само сатирическое направление, отдельные сатирические мотивы и приемы типа только что приведенных еще встречаются порознь то здесь, то там в различном контексте журналов [1]. Но их сила, их целеустремленность уже совсем не те, ибо они не руководятся большими общими задачами социального обличения, будучи сглажены, ослаблены, как бы разбавлены сахарной водой сентиментального «прекраснодушия».

С тех пор, как некоторый род музыки (вместе с театром или без него) стал входить в ряд сатирических мотивов русской журналистики, «теоретическое» представление о ней как о «совершенной науке» и вместе «изобретении Иувала», постепенно вытеснилось совсем иными образами и представлениями реальной русской действительности. Правда, из сатирических изданий мы узнаем преимущественно о негативных, отрицательных сторонах этой обличаемой действительности, равно как и о том, что именно подвергалось критике в самой музыкальной культуре русского дворянства. Но, право же, и сама литература XVIII века и вся старая дворянская и буржуазная историография так мало в общем обращались как раз к данным сторонам, что они хотя бы поэтому заслуживают нашего внимания.

Понимание музыки в ряду сатирических мотивов XVIII века важно для нас в двояком отношении. Оно полнее раскрывает те средства, приемы и детали социальной сатиры, которые легко ускользают теперь при чтении ряда текстов XVIII столетия. Так, например, яркое и оригинальное сюжетное воплощение, какое получает эпиграф «Трутня» в «музыкальной» басне «Прохожие», чтобы быть оцененным до конца, должно быть понято через музыкально-бытовую сторону эпохи. Мало того. Как мы увидим дальше, даже сатирические приемы И. А. Крылова, казалось бы хорошо изученные, требуют подчас такого специального толкования.

Но этим отнюдь не исчерпывается сущность вопроса. Для музыкальной историографии «музыка в ряду сатирических мотивов» многое пополняет в понимании ее социальной роли, некоторых особенностей русской оперной тематики (сходные мотивы обличения), равно как и самого жанра русской оперы (бытовая комедия). Особенно же

важным представляется то, что благодаря сатире и через сатиру о музыке у нас стали писать просто, исходя из реального жизненного опыта и живых потребностей мысли, а не из отвлеченных, теоретических, лишенных самостоятельности, положений «ходовой», «литературной» эстетики.

4. МУЗЫКА СРЕДИ ОБЩИХ ВОПРОСОВ ПРОСВЕЩЕНИЯ, ВОСПИТАНИЯ И ПР.

В данном разделе выделена группа достаточно разнообразных вопросов, которые, однако, естественно всплывают в журналах XVIII века, когда музыка рассматривается в связи с другими областями искусства, с вопросами познания, воспитания и т. д. Трудно определить эту группу

[1] См. например, следующую заметку в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1798, ч. XVIII): «...Недавно нашел я на клавикордах у молодой девицы французскую песенку такого содержания: «Маминька не приказала мне любить молодого Ветрона, но я любовь его ставлю выше уважения к маминьке».

289

вполне строго и точно: музыка в ряду познавательных мотивов здесь иногда подается даже среди анекдотичных сведений. Однако сам литературный материал покажет как необходимость подобного объединения, так и невозможность соблюсти здесь строгую систематику.

В одном из журналов, издаваемых Н. И. Новиковым, напечатано «Наставление отца сыну, которого отправляет он в Академию»: «Учись также и наедине забавлять себя и заниматься; в горнице своей помощью музыки, удовольствием приятного и невинного писания, прелестью рисования и живописи или ходя в поле, на лугу, в саду, или в приятных рощах. Дражайший сын! имей очи и ухо, для красот природы, учись ими веселиться, коль скоро их восчувствуешь; но чаще с веселием благоговения их чувствуй» [1]. Еще сильнее, резче, патетичнее подчеркивает роль музыки в «воспитании чувств» Радищев в своем «Путешествии из Петербурга в Москву». Это не значит, однако, что именно такое понимание было **широко** распространено у нас в 80-е годы XVIII века! Но как некое **высшее** требование русского просветительства оно все же возникло и может служить лучшим, конечным оправданием того, что музыка встает в ряд познавательных мотивов.

Правда, еще не мало неустоявшегося, странного, даже подчас парадоксального можно обнаружить в конкретных случаях такой связи. Но важна сама тенденция, важен сам общий смысл этого процесса, который постепенно вводит музыку в систему просвещения.

Раньше всего, почти тогда же, когда в журналах появляются особые статьи о музыке, о ней начинают писать в связи с другими искусствами, как бы включая музыку в общую систему искусств. Даже широкое развитие опоры в Италии объясняется, например, таким образом: «Живопись, Архитектура и Музыка, будучи в наилучшем совершенстве в Италии, нежели в другом государстве, были причиною произведения великого множества опер, которые почитаются во всех государствах Европы» [2].

В том же журнале, издаваемом Академией Наук, который печатал перевод Фредерика Палмквиста, в 1763 году [3] помещается «Обстоятельное изъяснение системы знаний человеческих, перевод из сочинений д'Алемберта» (т. е. Даламбера). Здесь интересны следующие рассуждения: «...причисляем мы **Архитектуру, Музыку, Живопись, Резьбу, Гридорованье** [4] и проч. к **Поэзии**; ибо можно только справедливо сказать о Живописце, что он Пиит, как и о Пиите, что он Живописец; також и о Рещике и Гридоровальщике, что они Живописцы на камне и на меди, а о Музыканте, что он Живописец через звуки. **Пиит, Музыкант, Живописец, Рещик, Гридоровальщик** и проч. подражают или делают равное натуре: но один употребляет **слова**; другой **краски**;

третий, **мрамор, медь** и проч., а последний инструмент **музыкальной**. Музыка есть **Теоретическая** или **Практическая; инструментальная** или **голосная**. Чтож касается до **Архитектора**, то он подражает натуре согласным расположением частей строения, но не совершенно...» [5].

В приведенной выдержке очень характерно для эстетики французских энциклопедистов стремление **объединить** искусства через общий признак (подражание природе), но без раскрытия специфики каждого

[1] Московское ежемесячное издание, 1781, ч. II, август, стр. 271.

[2] См. «Полезное Увеселение на месяц май 1762 года», статью «О стихотворстве» на стр. 220.

[3] Журнал этот выходил в 1763—1764 гг., однако под другим, названием — «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах».

[4] Гравирование.

[5] Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах, август 1763 г., стр. 156.

290

искусства (музыка — как поэзия и как живопись!). Вспомним также, что как раз незадолго перед тем, когда печатался у нас перевод Даламбера, в Петербурге была основана «Академия трех знатнейших художеств» (1758), переживавшая годы своего формирования: при ней открылось «Воспитательное училище» с **музыкальным** классом, в котором уже в 1767 году числился Е. И. Фомин. Не лишено интереса, между прочим, и то, что «Ежемесячные сочинения» 1763 года, помещая переводы из Даламбера, объявляли о выходе во Франции «Письма о французской музыке» и интермедии «Деревенский колдун» Жан-Жака Руссо, а также «Элементов теоретической и практической музыки в соответствии с принципами г-на Рамо, объясненными, развитыми и облегченными г. Даламбером». Это свидетельствует вообще об интересе и внимании некоторых русских кругов (как бы они ни были узки!) к передовой французской науке, к остро-полемиической литературе тех лет, когда развертывалась борьба за новую идеологию, за новые, прогрессивные принципы науки и искусства. К сожалению, у нас пока нет никаких более точных и конкретных сведений о том, как воспринимали русские современники парижскую эстетическую дискуссию предреволюционных десятилетий — если не считать кратких, попутных замечаний А. Р. Воронцова и А. М. Белосельского [1], о которых пойдет речь ниже.

Можно заметить, однако, что с течением времени из русских журнале исчезают Подобные непринужденные ссылки на труды и высказывания французских энциклопедистов. В журналах девяностых годов предпочитают цитировать не Даламбера и Руссо, а давно умершего президента Берлинской академии наук Зульцера: так в «Приятном и полезном препровождении времени» за 1795 г. дается перевод из его «Всеобщей теории изящных искусств» (1771 —1774), касающийся вопросов греческой поэзии и музыки. Но если к концу XVIII столетия мы не найдем в русских журналах особенно смелых эстетических ссылок (что вполне понятно в связи со всей общественной обстановкой), то зато обнаружим здесь стремление посылить популяризовать эстетические сведения — гораздо более широкое, чем раньше. С этой точки зрения, по-своему особенно показательное тобольское издание — «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей».

Взглянем, например, на содержание ч. IX этой «Библиотеки» за 1794 год:

I. Статья ученая.

Продолжение повествования о происхождении художеств: О резном искусстве или гравировании, О архитектуре. О музыке. Нечто относящееся к естественной истории. О провидении. Нечто о рыбах. О тягости воздуха.

II. Статья экономическая.

Равные лекарства от желудка... Средство от клопов... Как крахмалить белье молоком, от чего не будет его проедать как от обыкновенного крахмала...

III. Статья нравоучительная.

О веселом духе. Феофрастовы характеры или свойства людей.

IV. Статья историческая.

О г-же Ментенон. О мнимой бедности знаменитейших древних римлян...

V. Статья увеселительная.

Примечания на нравы животных. Как слоны ловят мух... Хитрость и лукавство обезьян... Разные увеселения. Узнать, кто из 20-и человек, находящихся в беседе, надевает кольцо на который палец и т. д.

В таком контексте «журнала для всех» и «обо всем» первая же «ученая статья» трактует, «о происхождении художеств». Каждый из ее разделов (О резном искусстве, О архитектуре, О музыке) имеет самостоятельное значение. Раздел, посвященный музыке, любопытен, между прочим, своей энциклопедичностью: здесь и «подражание природе» и

291

«пророки господни», и сентименталистский вкус, и анекдоты о действии музыки, и сведения о Гвидо д'Ареццо, о «Озириде царе Египетском» — епископе Амвросии и снова Гвидо («Бенедиктинский монах»), приведенные именно в таком странном порядке, как будто бы составитель собрал эти сведения по частям отовсюду.

«Музыка есть подражание звукам, кои природа употребляет на выражение своих чувствий; и поелику (природа красноречивее изъясняется воплями горести и радости, нежели витиеватейшими словами: то из того естественно следует, что музыка трогательнее и нежнее поэзии».

«Рассказываемое нам о силе древней гармонии весьма удивительно. Она утишала гнев и даже самое поступление и бешенство; умеряла или умножала по желанию своему жар сражающихся. Тирфей, для учреждения порядочного шествия войск своих, принуждал каждого солдата означать ногою меру своих песен, шествуя на сражение, и один из пророков господних для утешения волнений, в кои повергало его пламенное его усердие, приказывал играть при себе на арфе, и немедленно приходил от того в себя».

«Сии удивительные действия должно приписывать отменному дарованию и искусству древних музыкантов, и живости чувствия, кое умели они выражать в своих сочинениях, поелику древняя музыка не имела акордов, и следовательно была не способна сама собою производить сии удивительные действия, ей приписываемые».

«Новая музыка превосходит древнюю акордами, кои изобрел в одиннадцатом столетии один Италиянской Бенедиктинский монах; посредством чего музыка может подражать всему, что есть величайшего и ужаснейшего в природе, как то грому, воплю сражающихся и умирающих, и реву раздраженного Океана».

«Первой, употребивший музыку при (Сражениях, был Озирид царь Египетский коему приписывается изобретение литавр и труб. С. Амвросий в четвертом по Христе столетии, первый ввел пение в церквах».

«Сначала, для означения различных музыкальных голосов, употреблялися начальные буквы из Азбуки. После того Гюид' Арецо, монах Бенедиктинский, выдумал означать их точками на параллельных линиях. Чрез несколько времени потом один Парижанин, по имени Жан де Миор означил меру и продолжение оных черными и белыми точками и крючками» [1].

Когда искусства, и в том числе музыка, входили у нас в новую систему просвещения, возникла очень знаменательная сама по себе потребность в создании русского художественного словаря. Со времени Кантемира и Тредиаковского переводчики с особой остротой ощутили недостаток слов, обозначающих те или иные

понятия и термины искусства, которые должны были войти в речь. В журнале «И то, и сь» (1769) М. Д. Чулков, между прочим, писал —

«Многие из нас привыкли употреблять иностранные слова в разговорах, и есть между тем такие, которые, не смысла их силы ни знаменая, употребляют совсем не к стате, того для намерен я несколько оных изъяснить, не для той причины, чтобы они остались в русском языке, но доказать тем, что они не наши, и что напрасно стараются оные вводить; ибо наш язык и без оных преизобилен, а поставлю я их так точно, как у нас оные выговариваются».

«Ария — песнь»

«Гармония.— Согласие в музыке». «Композитор. Сочинитель стихов и проч.» [2].

И, наконец, только в московском журнале «Собрание новостей за 1775 г.» было напечатано «Уведомление о Словаре Художеств, каков может быть выбран и сокращен из Енциклопедии», в котором говорилось:

«Различные художества в России, к удивлению всего ученого Света, распространились в краткое время с невероятным успехом. Нет сомнения, что публика примет с удовольствием Словарь, с помощью которого любители художеств могут снабдить себя довольными знаниями о вещах,

[1] Библиотека учения, экономическая, нравоучительная... 1794 г, часть IX, стр. 8—10.

[2] И то, и сь, июнь, 26 неделя.

292

кои, в долговременном их учении, часто отвращают от себя людей не только просто любопытных, но и самых художников».

«...помянутые артикулы не долженствуют быть переведены от слова до слова. Многие из них суть чрезмерно пространны и неудобны ко вмещению в такой Словарь, какой мы предлагаем ныне публике; ибо книга сего рода по нашему намерению не должна содержать в себе боле шестидесяти листов, ни ценю восходить дале трех рублей. Почему сии артикулы долженствуют быть кратки, но притом ясны, чисты и достаточны...»

«Господа Переводчики могут каждый выбрать себе такую материя, ь какой кто наиболее упражнялся и следственно боле знает оную: иные предпочтут себе может быть артикулы касающиеся до Театра; иные захотят взять Поезию, иные Живопись, Музыку, Архитектуру и прочее»

К этому приложены «Артикулы из Енциклопедии, кои предлагаются для перевода на Российский язык». Среди «артикулов», т. е. во всем предложенном словнике музыкальных терминов немного. Для примера приведем все «артикулы» на букву «А»:

Acte. Акт, деяние, действие.

Acteur. Актер, комедиант, действующее лицо, деятель.

Action. Акция, дело, действие.

Admiration. Удивление.

Air. Ария, песня, голос.

Amour. Амур, любовь.

Anatomie. Анатомия

Antique. Антик, старобыт.

Antiquité. Древность, старобытность.

Architecture. Архитектура, наука здания.

Arlequin. Арлекин.

Arts. Художества, мастерства, искусства.

Artissan. Художник, мастер, искусник.

Здесь только слово «ария» имеет отношение к музыке. Толкуется оно так же, как у Чулкова, еще по-старому, как понималось во Франции (ария — песня, напев, но не

обязательно — большая оперная ария). По-русски здесь слово «голос» тоже применяется в прежнем смысле — как напев, мелодия (см., например, выражение — стихи исполняются на голос такой-то песни), а не как голос человека.

В дальнейшем словник предлагает к толкованию следующие «артикулы» (приводим только те, которые имеют отношение к музыке):

Ballet. Балет, танцевальное представление.
Cadence. Каденция, мера времени в музыке (?)
Cantate. Кантата, песнь музыкальная.
Chant. Песнь, пение.
Choral. Хоральный.
Concert. Концерт.
Dissonance. Диссонанс, противогласие.
Harmonie. Гармония, согласие, стройство.
Melodie. Мелодия, приятный зык или голос.
Musique. Музыка.
Opera. Опера, деяние.
Opera comique. Комическая опера или Комико-опера.
Passage. Пасаж, примечательное место в чтении или в музыке.
Sonate. Соната.
Symphonie. Симфония.

[1] Собрание Новостей за 1775 год. Ноябрь, стр. 91 и следующие.

293

Как видно из словника, намерения инициаторов были вполне реальными и в лучшем смысле практичными, ибо отбирались для толкования только слова наименее специальные и наиболее распространенные — по преимуществу названия жанров (опера, кантата, соната, симфония), т. е. то, чего требовала уже сама жизнь, во всяком случае — в русских столицах. Примечательно здесь само объявление о словаре в журнале, т. е. обращение не к замкнутой среде, а к обществу.

Довольно редко встречаются в русских журналах XVIII века исторические сведения о музыке в связи с театром. Статья Штелина об опере в «Примечаниях на Ведомости» 1738 года и в этом смысле не нашла себе особого продолжения. Лишь в единичных случаях журнальные статьи или «известия» касаются музыки вместе с историей русского театра. Так, несколько неожиданно в «Известии о начале Преображенского и Семеновского полков гвардии», находим следующие строки:

«При тщательном разбирании архивов найдено, что **потешный двор** был в селе **Преображенском** еще во времена царя Алексея Михайловича. Во оном для утешения сего государя представлялись театральные действия, комедии, трагедии, музыки, танцы, балеты, выписыванными из Немецкой земли комедиантами, музыкантами, танцовщиками, под дирекцию Боярина **Артемона Сергеевича Матвеева**. Дворовые люди сего Боярина научившись у иностранцев, с мастерами своими действовали вместе».

«В розрядных записках 1676 году объявлены о том следующие обстоятельства: «Была комедия в Преображенском, тешили великого государя Иноземцы и как Алаферна Царица Царю голову отсекла, и на органах играли Немцы да люди дворовые Боярина Артемона Сергеевича Матвеева. Тогож году другая комедия там же, как Артаксерс велел повесить Амана, и в органы играли, и на фиолах, и в страменты, и танцовали. В третие там же тешили великого государя на заговенье Немцы и люди Артемона Сергеевича, на органах, и на фиолах, и на страментах, и танцовали, и всякими потехами разными». По сим потехам прозван был **потешной дворец** в Преображенском. По таким же уповательно и **потешной дворец** Кремлевский, еще и прежде Преображенского, звание свое получил. Вероятно что государь царь Алексей Михайлович, велел сперва комедии и прочие увеселения себе представлять в Кремле, а уже потом и в Преображенском» [1].

В параллель к этому можно поставить (хотя и условно!) позднейшую ссылку другого журнала на придворный театр XVIII века времен Елизаветы и Екатерины II с характерным заключением: «нынешняя Петербургская опера почитается славнейшею в Европе» [2].

Гораздо чаще и гораздо живее русские журналы XVIII века пишут не об истории музыкального театра, а о **современной опере** и, переходя здесь от хроники и повествования к убеждению и полемике, нередко смыкаются с тем социально-сатирическим направлением, которого мы уже немного коснулись. Все подобные вопросы, связанные с русской оперной современностью необходимо выделить особо [3].

Теперь же обратим внимание на то, в каком своеобразном контексте были напечатаны приведенные строки об оперном театре при Елизавете и Екатерине II: они, оказывается, входили в очерк «Об Азиатских

[1] «Опыт трудов вольного российского собрания...», 1778, ч. IV, стр. 108—109. Подписано Г. Ф. М. (академик Г. Ф. Миллер?).

[2] Перевод из *Esprit des journeaux* в «Музе» за 1796 г., ч. 1. стр. 193—194.

[3] Заметим кстати что сами ссылки на историю русского музыкального театра были, вероятно, стимулированы в конечном счете оперной современностью 70—90-х годов.

294

театрах»! Вот здесь мы впервые соприкоснулись с интересом к музыке различных народов, уже как к области — пожалуй — тогдашней этнографии. Разумеется, этим никак нельзя объяснить или оправдать того, что Петербург и Москва попали в число азиатских городов: по-видимому, И. И. Мартынов (издатель «Музы») просто некритически отнесся к французскому подлиннику, с которого переводил. Помимо Петербурга и Москвы, еще до упоминания о них, в статье говорится о китайском и персидском театре с музыкой. Подобный интерес к музыке различных народов проявился в русских журналах значительно раньше. Уже в «Ежемесячных сочинениях» за 1756 год было помещено «Описание трех языческих народов в Казанской губернии, а именно: Черемисов, Чувашей и Вотяков». Здесь не обошлось без упоминаний (правда, кратких, глухих) о музыке в быту этих народов.

«Игра и пляска на свадьбах и при прочих увеселениях состоит в том, что когда старшие и лучшие гости, сидя по лавкам или за столом, забавляются питьем, тогда молодые люди обоего пола по разным игральным инструментам без всякого порядку по избе вокруг прыгают, и бьют в ладоши. Из игральных инструментов первой походит на лежащую арфу, или на Русские гусли, коим именем и на татарском языке называется. Черемисы оно имянут Кюсля, Чувашаи Гюсля, а Вотяки Крес. Второй инструмент волынка, у татар называется Сурнай, у Черемисов Шиббер, у Чувашей Шипгор; а третьей инструмент варган, по Черемиски Кобащ, по Чувашски Кобас, а по Вотяцки Умкрес»[1],

В «Санктпетербургском вестнике» за 1778 год (кн. 1) есть краткие замечания «О музыке калмыков. Если мы вспомним далее о записях Камер-фурьерского журнала (пение и танцы татар, чувашей, черемисов, «комчадалок» при дворе), о том, что в опере Пашкевича «Февей» (1786) очень колоритен для своего времени «калмыцкий хор», то придется предположить существование, быть может, целой струи ранних «этнографических» устремлений — пусть еще не научных, не последовательных, но все же не лишенных интереса и значения для XVIII века.

Особый интерес представляют единичные ссылки на турецкую, китайскую, персидскую музыку в русских журналах XVIII века, как на области искусства, которые и впоследствии сравнительно мало изучались в других странах. В московском журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» за 1791 год находим, например, следующие строки:

«При Магомете IV доведена музыка **Османом Эффенди** до высшей степени совершенства. При Ахмете II князь Кантемир издал полную для Турок музыкальную

учебную книгу, а в другом небольшом сочинении показал, как им петь свои арии по нотам, которые, как Г. Годерини в весьма редком экземпляре Кантемирова сочинения видал, состояли в Турецких литерах и числах, так как у древних Греков, Римлян и Италианцев, прежде нежели Гвидон Ареццо изобрел пункты, а 300 лет спустя после него Иоганн Мурис, Парижский уроженец, употребительные для нас ноты. Но Турки скоро оставили ноты Кантемировы и обратились к прежней своей привычке делать музыку без нот и потом петь или играть на память. Не смотря на то, сия музыка имеет свои основания и правила, как то видно в древних Арапских и Персидских книгах, из коих Кантемир почерпнул и свои ноты. Турки имеют все тоны и напевы, как мы, но гораздо богаче в полутонах и в мелодии. Есть правда искусные музыканты в Константинополе, которые по изволению употребляют некоторые знаки в компонировании; но сие делается только для того, чтобы облегчить работу памяти. Сюда принадлежат и кругловидные и

[1] Ежемесячные сочинения, 1756, август.

295

другие Геометрические фигуры, в некоторых Персидских, Арапских и Турецких музыкальных нотах находимые. Поелику Турки 12 полутонов делят на 24, и их мелодия становится от того многообразнее, то их ухо никакого не находит удовольствия в музыке Европейской, сколько она ни заключает в себе гармонии, в которой они имеют недостаток» [1].

Заметки эти следует признать поистине редкостными для XVIII века. Речь здесь идет, между прочим, о князе **Дмитрии** Кантемире, т. е. об отце нашего сатирика.

Сопоставим с приведенной выдержкой те сведения «об Азиатских театрах», которые мы обнаружили в «Музе» (1796): в китайских городах «представление начинается симфонию музыкальных инструментов; они состоят из медных либо железных выемных сосудов, коих звон груб и пронзителен; из барабанов буйволово́й кожи, из свирелей, дудок, труб и больших колоколов: когда сей громкий оркестр, который может нравиться только Китайцам, оканчивается, начинают играть комедии...» [2]. «Персы вообще имеют отменный вкус к зрелищам. На их театрах все поют, как на наших операх, и что еще больше доказывает сходство, у них пляска соединена с пением» [3].

Так интерес к музыке пробуждается все время вместе с жаждой познания — к каким бы областям она ни относилась. У нас нет еще оснований для того, чтобы давать, так сказать, абсолютную оценку всем единичным высказываниям подобного рода, да мы и не задаемся этой целью: мы стремимся лишь показать знаменательную широту интересов в русских журналах XVIII века, в частности те жизненные связи, в которых здесь выступала музыка.

Нам остается еще упомянуть о соприкосновении музыки с точными науками, с техникой, а также о некоторых курьезах и практических советах, которые встречаются в журнальной литературе XVIII века.

«Академические известия» публиковали в 1779 г. (август) весьма обширную «Историю о мафематике», составленную русским ученым П. Богдановичем. В части первой, «содержащей историю мафематики. от ее рождения до разрушения греческой империи», раздел X начинается таким образом:

«Между многими Пифагоровыми изобретениями должно особливо почитать открытие о звуке, от которого восприяла начало свое музыка, составляющая четвертую отрасль Мафематики. Мы предложим здесь историю о происхождении и состоянии ее у древних».

«Известно, что натянутая струна издает голос тем тонее или выше, чем она короче при одинаком ее напряжении. Сие правило есть общее всем струнным орудиям, и было давно до Пифагора известно. Мафематику оставалось токмо определить содержания, изъявляющие разность голосов; и сие без сомнения было главным побуждением и Пифагору к новым исследованиям, хотя о том и иначе повествуют».

Далее следует обстоятельный рассказ о Пифагоре, далекий от всяких легенд и представляющий специально-научный интерес не столько для музыки, сколько для музыкальной акустики.

Год спустя в том же журнале был опубликован «Опыт решения в публичном собрании на 1780 год от Санктпетербургской имп. Академии Наук следующей задачи»:

«I. Какое свойство и характер столь различных между собою в рассуждении выговора гласных букв а, е, і, о, u».

«II. Не можно ли сделать орудия органическим трубам известным под именем человеческого голоса подобные, кои бы произносили гласные буквы а, е, і, о, u» [4].

Ученый, представивший среди других в Академию на объявленный ею конкурс это решение (под девизом plus ultra), оказался копенгагенским профессором физики и членом «здешней Академии» Круценштейном; он получил «награждение», и его

[1] Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1791, часть II, Известия о турецкой литературе, стр. 222.

[2] Муза, ч. 1, стр. 189—190.

[3] Там же, стр. 193.

[4] «Академические известия», 1780, III, Октябрь.

297

«опыт», переведенный адъюнктом Академии Михаилом Головиным, был напечатан в «Академических известиях». Приведем некоторые выдержки оттуда: «...Я никогда не занимался пустословием, как Амманн, и не трудился оживить истукан из слоновой кости, как Пигмалион, но с давних уже лет в праздные часы старался изобрести машину, подражающую человеческому слов произношению, и на подобие музыкального инструмента от действия пальцев говорящую... Не тщетны же были мои труды; ибо моя машина довольно ясно выговаривает многие буквы, однако не все...»

Затем описывается произношение гласных, анатомия и физиология глотки и говорится об аналогичной **искусственной** конструкции—«художественном инструменте», о «делении дудок», произносящих гласные буквы а, е, і, о, u, и т. д. Последний параграф этого «Опыта» дает общий вывод: «Из предыдущего явствует, что искусные органчики без труда сделать могут то, чтоб человеческий голос пневматических органов ясно произносил гласные буквы а, е, о. По сему кажется, что сей порядок труб произведет изящное и необычайное действие, тон с изобразит гласную букву а, тон d гласную е, той е гласную о, тон fis опять гласную а и проч. и при том согласие в пении представится простыми тонами, которому бас из другого порядка, или сладкоиграющей или поперечной дудки или Viola di gamba соответствовать будет, ибо по такой разности без сомнения слышно будет пение весьма подобное человеческому голосу. При том искусство научает нас, что мы при выговоре издали слышимом понимаем мало согласных, а гораздо лучше гласные буквы, и из порядка, коим они следуют одни за другими, угадываем без сомнения междунаходящиеся согласные буквы, ибо образование звонкого воздуха в согласных буквах легче пропадает, нежели в гласных. При том повторение выговора, которое производит гул. случается обыкновенно более при гласных, нежели три согласных буквах. В музыке же теперь предложенной, не должно при пении соединять ни квинт, ни терций и проч., кои произносят другую гласную букву, дабы не произошли неприятные доегласные буквы ае, ео, ао» [1].

Наконец, в одном из московских журналов, «Магазин натуральной истории», издаваемом Н. И. Новиковым, была помещена любопытная для своего времени статья об **электрическом клавесине** [2]. Она была, повидимому, составлена по книге французского ученого Жан-Батиста Лабурд (не смешивать с историком музыки и композитором Жаном Бенжаменом де Лабурд!) «Clavecin électrique» (1761), что подтверждается ссылкой на «отца Лабурда» и его сочинение в тексте.

«Магазин натуральной истории» пишет о «стихиях, началах, огне, электрической силе, электрическом ударе» и т. д., уделяя довольно много внимания именно вопросам электричества и соответствующим изобретениям. Разумеется, то, что здесь одна из статей возымела известное отношение к музыке, было в большой степени случайно для самого журнала, но ради полноты сведений мы не можем не выделить ее как весьма редкостную в своем роде.

Печатали русские журналы XVIII века и отдельные известия об изобретениях в области нотопечатания и т. п., но довольно редко. Так в «Библиотеке ученой...» за 1794 г. (ч. IX), в разделе: «...О полезнейших изобретениях в науках и искусствах» там же, где упоминается об очках, зрительных трубах, «микроскопе или мелкозоре» водяной и ветряной мельницах... напечатано:

«Ноты музыкальные изобретены в 1020 году».

«Новый способ печатания музыки (типографским набором) вышел из печати господина Брейткопфа, в Лейпсиге в 1755 г.»

«Ощутительная музыка для слепых изобретена Ияковом Иосифом Домбренем, слепым органистом игуменства Куоси, в Лионской Епархии. Сей художник ослеп семи лет; что не препятствует ему иметь весьма проворные руки и великое дарование для сочинения музыки: он делает свои ноты из воску на деревянных досках».

Попытки отдельных журналов дать переводные псевдо-научные статьи талого типа; как «Действие музыки над некоторыми животными» (Санктпетербургский вестник, 1778, февраль), «О языке животных» (Московское ежемесячное издание, 1781), вызвали резкую отповедь со стороны русских просветителей. В «Сатирическом вестнике» Н. И. Страхов напечатал следующую заметку:

«Некто любитель и знаток музыки по поводу того, что славной Иезуит Кирхер [3] делал некогда наиважнейшее предложение о кошачьей музыке, и также в силу находящегося в Принцевой истории [4] в 15 главе предложения, учиненного Королем Лудовику XI о такой же музыке, производимой вместо кошек свиньями, отдавая справедливость таковым незабвенным выдумкам, издал сочинение о последовании

[1] «Академические известия», стр. 251—252.

[2] См. приложения «данному разделу».

[3] Имеется в виду Афанасий Кирхер, известный ученый XVII века, автор *Musurgia universalis* (1650).

[4] Вольфганг Каспар Принтц. *Historische Beschreibung der edlen Sing-und Kling-Kunst* (1790).

297

оним, а притом собственно от себя учинил объяснение, как сделать такое строение, которое бы могло служить вместо большого роду духового инструмента. Далее же в сем славном сочинении своем предлагает он любопытным и истинным любителям музыки испытать, не можно ли выучить раков клешнями своими играть на бандоре и мандолине» [1].

«Некто любитель и знаток музыки» — в данном случае, вероятно, собирательный сатирический образ (по аналогии с объявлениями в сатирических журналах 60—70-х годов); ссылка же на известные в свое время труды Кирхера и Принтца осмеивают домыслы о «музыке и животных», как ложно-академическую традицию — преимущественно немецкого происхождения. Здесь нужно принимать во внимание, что на страницах журнала иной раз появляются лишь краткие, единичные отражения тех споров или несогласий, которые имели свою историю в различных общественных кругах, и за сатирой Страбова, вероятно, стояло реальное **мнение**, а не одно лишь стремление к острословию.

Последнее, что заслуживает совсем краткого упоминания в данном разделе, это — полезные практические советы или собственно прикладные знания, которые стремились сообщать журналы своим читателям. Таковы, например, многие заметки «Библиотеки

ученой...», таковы, в особенности, материалы «Экономического магазина» (составитель А. Т. Болотов, издание Н. И. Новикова), т. е. изданий, рассчитанных прежде всего на помощь русской провинции, помещному хозяйству. А. Т. Болотов, столь озабоченный своим театром, своей «музычкой», учащий сына играть на скрипке, не преминул напечатать в «Экономическом магазине» даже такую «Безделку для музыкантов»:

«Для натирания смычков скрипичных, а особливо имеющих белые волосья, пригодна не одна канифоль, но можно в аптеках покупать и гумми аниме, Gummi animae, и им натирать оные. Сей род гуммия такое же иметь будет действие, как и канифоль, с тем только преимуществом, что он, будучи бел, не так волосья пачкать и марать будет, как желтая канифоль» [2].

Разумеется, мы нисколько не исчерпали всего, что связано в русских журналах XVIII века с различными областями знаний или сведений, включающими вопросы музыки. Но все же здесь представлены основные типы или направления, по которым складывались такого рода статьи, заметки, ссылки т. д. Области эстетики, истории искусств, этнографии, математики, физики, техники и др., как видно, подчас затрагивались в русских журналах в той или иной связи с различными сторонами музыки, которая тем самым входила в широкий круг знаний как гуманитарных, так и технических, получая многостороннее признание в общей складывающейся системе русского Просвещения.

5. МУЗЫКА В ХРОНИКЕ СТОЛИЦ. ЗАРОЖДЕНИЕ ОПЕРНОЙ КРИТИКИ

Наступает время, когда русские журналы, отражая некоторые стороны современности, довольно широко дают хронику, которая касается также музыкальной жизни русских столиц. Разумеется, специальный интерес к хронике событий должен был бы привлечь нас к Санктпетербургским и Московским ведомостям, материал которых мы используем в своем месте. Да и в русских журналах мы отнюдь не намерены выделять всякую хронику и всякие «известия», вроде довольно частых публикаций об изобретении новых музыкальных инструментов или усовершенствований существующих (см. в «Собрании разных сочинений и новостей» за 1776 г. известия о «пьянофорте» с воронеными струнами в Париже, о новом «гармонико-небесном» клавесине Вирбеса и т. д. и т. п.). Точно так же мы оставляли в стороне объявления о «новоучреждаемых школах», хотя бы там и преподавались пение и нотная грамота (см. в «Сочинениях и переводах...» за 1762 г. «Известие о новоучреждаемой

[1] «Сатирический вестник», 1790, часть I, стр. 85—86.

[2] «Экономический магазин» 1784, ч. XVII, № 20.

298

школе при Санктпетербургской немецкой церкви...»). Дело в том, что такого рода «известия» и «объявления», появляющиеся раз-от-разу, не становятся ни в каком смысле симптоматичными для русских журналов XVIII века. Они не могут ни охарактеризовать определенную тенденцию того или иного журнала, ни дать полноты сведений своего рода, за которыми надо обращаться в Ведомости.

В журналах же мы особо отметим, начиная с середины семидесятых годов, ту хронику празднеств, которая раньше не имела или почти не имела отношения к нашей теме, а с этих пор приобретает известный интерес для нее. Так в 1775 году московский журнал «Собрание новостей» (содержащий политические новости, указы и манифесты, хронику двора, оды и в небольшом объеме — художественную прозу) дал достаточно обстоятельное описание «праздников» в Академии Художеств, в Обществе благородных девиц и в Сухопутном шляхетном корпусе — по случаю заключения мира с Оттоманской Портой. Год спустя тот же журнал (теперь под названием «Собрание разных сочинений и

новостей») описал спектакли французской оперы в Корпусе и Обществе благородных девиц. А далее... пошли известия за известием о русской опере, которая именно тогда сложилась. Здесь, на протяжении каких-нибудь пяти лет, как бы столкнулись сведения о различных этапах и направлениях музыкального театра: от панегирического придворного спектакля, вернее «серии празднеств» с аллегорией,— до «Анюты» Попова, первой русской комической оперы.

Как известно, празднование мира с Оттоманской Портой было пышным и долгим, превратившимся в целую цепь празднеств. «Собрание новостей» (октябрь 1775 г.) описывает аллегорические «представления», устроенные на Неве Академией Художеств 14 июля, следовавшие одно за другим, как своего рода цикл. В этих описаниях прежде всего проступает одна характерная особенность: как бы ни изменялось оформление, как бы ни обновлялась музыка, общий стиль панегирических «торжеств» — их образов, их аллегорий, их условной дидактики — оставался достаточно близким к панегирику петровского времени. Но именно потому, что он мало изменялся, он был иным при Екатерине, нежели при Петре, когда этот тип панегирического спектакля сложился в связи с празднованием побед русского оружия. Т. е. он был по существу архаичен, как обветшавшая старая форма в новой обстановке, при новом содержании, в новом художественном контексте, если можно так сказать. Особенно ясно это становится, когда, хотя бы в той же хронике журналов, мы сравниваем различные явления семидесятых годов.

Когда тот же самый журнал описывал почти одновременно распространение совершенно иного художественного «жанра» в тех же условиях (т. е. в Обществе благородных девиц и в Сухопутным шляхетском корпусе), — получилось своего рода столкновение эпох и стилей. В 1776 г. «Собрание разных сочинений и повестей» привело ряд данных о постановках французских комических опер — Филидора, Дуни, Монсиньи, силами учащихся в, присутствии Екатерины II. Впрочем, уже практиковалось включение оперы Гретри в «серию» аллегорических празднеств. Так новое, живое, прогрессивное искусство третьего сословия, только что создающееся в Париже, проникает даже туда, где еще культивируется самое условное, самое напыщенное, отяжеленное символиккой и аллегорией, искусство придворное.

Те выдержки, которые интересуют нас в журнале «Собрание разных сочинений и повестей», уже приводилось частично то здесь, то там—по данным «Санкт-петербургских ведомостей». Однако эти описания не сведены воедино, и происхождение упомянутых там опер не раскрыто с полной убедительностью. Первое известие из числа подобных оперных «новостей» относится к 30 декабря 1775 г., когда Екатерина II вместе с Павлом и его первой женой посетила по приезде из Москвы «Общество воспитывающихся Благородных девиц, где... была представлена французская комедия в пяти действиях, **Честолюбивый** (l'Ambitieux), потом Опера Комик, **Мнимый Садовник** (le Jardinier supposé). Сия последняя, по содержанию своему, кончалась театральными хороводами, изображающими общее веселие при возвращении Помещицы в свою Отчизну. Хороводы составлены были из разных партий различных возрастов, из коих первая, состоящая из самого меньшего, действовала с невероятным успехом и удивительною приятностью. Театр в то время представлял нагнутую из деревьев беседку, под которою на устроенных образом Амфитеатра лавках, девицы последнего возраста, одетые в белое их платье, припоясанное голубыми лентами, представляли

299

наивосхитительнейшее зрелище. Они составили из разных инструментов концерт, перемешиваемый хором, изъясляющим благополучное возвращение господствующей хозяйки дома»

2-го января 1776 г. Екатерина II снова посетила «Общество благородных девиц»: «...На сей раз представлена была Девицами комедия г. Волтера **Нескромный** (l'indiscret);

по том Комическая опера **Колдун** (La Sorcier). В заключение же малая пьеса с ариями, называемая **Удалец в деревне** (le Coq du village) представлена Девицами самого меньшего возраста, в котором дарования и искусство были столь совершенны, что могли бы сделать совершенную похвалу и в самых зрелых летах».

И, наконец, 12 января там же «представлена была Девицами Комическая опера **Нинета при Дворе** (Ninette à la cour), заключенная балетом и концертом, кои можно сказать составлены были из Грациев, каковы могут произрастать в царствование их высокой покровительницы».

23 Января того же года «господа Кадеты вначале представили Французскую Комическую оперу, называемую **Король и его прикащик** (le Roi et son Fermier), которая играна была с таким успехом, какого от употребляемых в воспитании их попечений ожидать должно. После сего представления играна двумя молодыми Кадетами некоторая комическая забавная Сцена, и она заключена была балетом называемым **Дезертир**. Сей нарочно сочиненный для них балет расположен толь приличным военному их учению образом, что восхищенные зрители чаяли видеть в сии минуты, вместо забав, самые мужественные полевые экзерциции, кои вмещены были в танцы со свойственною к тому музыкою наипристойнейшим образом. Так некогда мудрый Улисс испытывал молодого Ахиллеса, дав ему чувствовать посреди забав и приятностей, что есть вещи, кои напоследок он забавам предпочесть будет должен и беструдно познал кроющегося между приятностями защитника Отечества» [2].

Оперы, которые были представлены в Смольном и в Сухопутном шляхетном корпусе, принадлежат к числу известнейших тогда французских комических. Это — «Мнимый садовник» (одноактная опера, текст Фавара, музыка Филидора, соч. в 1769 г.), «Колдун» (текст Пуансине, музыка Филидора, соч. в 1764 г.), «Деревенский удалец» (текст Фавара, одноактный водевиль, «смешанный с ариями»), «Нинетта при дворе» (текст Фавара, музыка Дуни, соч. 1755 г.), «Король и фермер» (текст Седена, музыка Монсиньи, соч. в 1762 г.). Возможно, что в основе балета «Дезертир» лежит весьма популярный тогда сюжет комедии Седена того же названия. Таким образом здесь представлена французская комическая опера, недавно созданная Фаваром и Седеном, Дуни, Филидором и Монсиньи в Париже, французская комическая опера, как она только складывалась тогда из ярмарочной комедии. Нет сомнений в том, что опера «Колдун», исполненная в Смольном, принадлежит Филидору, а не Ж. Ж. Руссо: об этом свидетельствует ее подлинное французское название — Le sorcier (у Руссо «Le devin...»).

В то время как **еще** живет старый тип придворного панегирического спектакля с музыкой, в то время как **уже** проникает даже в любительский театр новая французская опера, зарождается и начинает свою историю совсем новый музыкальный театр: русская комическая опера. Журналы отражают это с некоторым опозданием — не сразу, а лишь тогда, когда возникает цепь явлений и становится бесспорным рождение нового жанра. В «Санктпетербургских ученых ведомостях» в 1777 году (№№ 8- и 9) был помещен отзыв на «Досуги» М. Попова [1], особо отмечавший его «Анюту»:

«...15) **Анюта, Комическая опера**, в одном действии; писанная свободными размерными стихами; представленная в первый раз в **Сарском селе** Придворными Певчими Августа 26 дня, 1772 года...»

«...Что же касается до Комическая его Оперы Анюты, то сверх изрядного ее расположения и приятности слога, принадлежит ей честь первенства в сем роде Стихотворений на нашем языке. Справедливость побуждает однакож нас сказать, что Ироиня его пьесы **Анюта** во всей Опере разговаривает и мыслит благороднее, и больше приятнее, и правильным наречием, нежели сколько могло позволить ее крестьянское воспитание; также, кажется нам, что и крестьяне в сей Опере разговаривают

[1] Собрание разных сочинений и новостей», 1776 г., январь, стр. 54—55.

[2] Там же, стр. 58.

[3] Досуги или Собрание сочинений и Переводов г. Михайла Попова; 2 часть, печ[атано] в 8 д[олю] л[иста] при имп. Академии Наук в 1772 годе...

300

хотя и справедливым своим наречием, в отдельных провинциях употребляемым, но для Оперы сие наречие кажется нам несколько дико Стихотворцы хотя и обязаны в таких случаях Подражать Nature, но им оставлена вольность избирать лучшую; а Российские крестьяне не все одинаким наречием говорят, есть Провинции, в коих употребляют такое наречие, которое ни в какой Феатральной пьесе не будет противным нежному слуху Зрителей. Впрочем обе сии погрешности, от неосторожности или от обстоятельства происшедшие, легко могут быть извинены, и почитаться маловажными во сравнении изрядства всея пьесы. Комическая сия опера, представлена была и в **Царьграде**, в доме Его Сиятельства, Князя **Николая Васильевича Репнина**, в бытность его чрезвычайным и Полномочным Послом»[1].

Среди других подробностей отзыва на «Досуги» для нас интересна следующая:

«**Описание Славянского языческого баснословия**, есть пьеса заслуживающая похвалу, Г. Сочинитель оного собрал из разных Писателей, и оставшихся от глубокия древности **песен** и **игр** все, что ни касается до сея материи; но мы бы желали, что бы для большего еще порядка сея пьесы, присовокуплены были к ней самые **песни** и **описания игр** оставшихся от языческого суеверия, дабы читатели не могли иметь сомнения на догадки Сочинителя в тех местах, где употреблены оные, и могли бы делать свои заключения».

Здесь выделена именно та сторона деятельности Попова (интерес к национальному фольклору, к русской старине), которая связала его с группой М. Д. Чулкова (Журнал «И то, и сию» и др.), приблизив ко всему раннему направлению русской оперы с ее опорой на песенный фольклор и народные обряды.

Журнал «Санктпетербургские ученые ведомости», издававшийся Н. И. Новиковым в 1777 году, задавался особыми целями: «...,критическое рассмотрение издаваемых книг... есть одно из главнейших намерений при издании сего рода листов»,—указывалось в «предуведомлении». Для нас очень интересно, что в числе первых же критикуемых изданий оказался здесь текст ранней русской оперы.

С этих пор, с первой «рецензии» на русский оперный текст в журнале, известия о русских (или переведенных на русский язык) оперных произведениях все учащаются (тем более, что с 1779 г. подъем нового жанра становится бесспорным). В 1778 году «Санктпетербургский вестник» в «Сокращенной повести о жизни и писаниях... А. П. Сумарокова» особо выделяет его оперные тексты. Когда выходят из печати русские (или переводные) тексты (либретто) опер, журнал пишет об этом в «Известии о новых книгах». Так, в майской книге «Санктпетербургского вестника» за 1779 год отмечен выход текста «Добрых солдат» (Хераскова, музыка Раупаха) и «Двух охотников» (Ансона, музыка Дуни), причем в обоих случаях имя композитора даже не упомянуто, хотя рассказан сюжет оперы и даже приведены цитаты (например, диалог Ивана, Степана и Дуни [2] из «Двух охотников», водевиль оттуда же и др.). Характер этих отзывов был такой:

«**Добрые солдаты, опера комическая, сочиненная [на Российском языке. В Санктпетербурге; печатана в типографии Вейтбрехта и Шнора 1779 года 4 листа, в 8».**

«**Пролет** добрый солдат, подозревая любимую свою девку **Плениру** в краже, отдумал на ней жениться; **Замир** добрый офицер, влюбясь

[1] Санктпетербургские ученые ведомости. 1777 г. № 2, стр. 61—64.

[2] Русифицированные имена.

301

страстно в **Плениру**, мирит ее со старым ее любовником,— **Бурмин** добрый сержант, вежливо обходящийся с солдатом и **Пленирою** находит в ей свою сестру. — Сие есть

главное начертание сей комические оперы, которой читатели наши судить могут по следующей выписке». Далее приводится довольно большая цитата.

В четвертой части того же журнала дан краткий отзыв о переводе «Дмитрия, оперы г. Абата Метастазиа», т. е. о либретто, изданном в вязи с постановкой оперы Паизиелло (на текст Метастазиа), в Царском селе (1779). Позже, в 1780 году, встречаем следующие «известия»:

«Две сестры или хорошая приятельница, комедия в одном действии, наполнена песнями, сочинения г. де ла Рибардьера музыки г. Деброста, переведена с французского».

«Опыт дружбы, комедия с ариями, в двух действиях, взятая из нравоучительных сказок г. Мармонтеля, сочинения г. Фавара, музыка г. Гретри... переведена с французского». Здесь рассказано, что перевод сделан Вороблевским для графа Н. П. Шереметева, и приведены цитаты. Заметим, что оба перевода (т. е. этот и предыдущий) осуществлены крепостным писателем и переводчиком В. Г. Вороблевским, для известного подмосковного домашнего театра Н. П. Шереметева. Так деятельность шереметевского крепостного театра, выраженная в частности **переделками** и **переводами** оперных текстов, косвенным образом отражается в петербургском журнале.

«Опера Перерождение [1]; играна на Московском театре 1777 г. генваря 8 дня; печатана в типографии Имп. Московского университета 1779 г. 2¹/₂ листа в 8. Сие сочинение есть довольно забавная шуточная опера, имеющая вид российского подлинника». Следуют пересказ и цитаты.

Подобные краткие «известия» о выходе оперных текстов по-своему были все же достаточно показательны: журналы начали отражать «текущую» оперную жизнь — хотя бы с одной ее стороны. В тех же случаях, когда отзывы расширялись и задевали даже специальные вопросы о литературном языке русской оперы («Анюта» Попова), они становились первыми примерами оперной критики. Началось в русских журналах с «известий» о печатных текстах опер при попутной краткой оценке, очень скоро отсюда перешли к суждениям о новом оперном жанре, а затем к страстной полемике о новом направлении.

Это не значит, впрочем, что опера заслонила дальше в русских журналах всякую другую «хронику» музыкальных «празднеств» и иных событий. Однако «хроника» подобного рода, будучи то более, то менее интересной в отдельных случаях, не представляет особого значения в целом. В ней слишком много официозного и показного, особенно в изданиях, близких ко двору. Главный исторический интерес заключается лишь в той «вспышке» журнальной информации, которая характерна для семидесятых годов. Придворные празднества описывались не раз, начиная с первых же газет, с Примечаний на Ведомости, но только в семидесятые годы эти описания «столкнулись» с известиями о рождении нового искусства, которое дальше привлекло к себе первостепенное внимание. В 1782 году в журнале «Утра» мы находим уже не хронику, а «Рассуждение о зрелищах», причем — в отличие от прежних теоретических и отвлеченных «рассуждений» — полемически заостренное в связи с современными явлениями нового музыкального театра. Это «Рассуждение» возникает как прямой Отклик на театральную современность.

[1] Автор текста неизвестен (вероятно, перевод); музыка в первом варианте Д. Зорина.

302

Как известно, издание журнала «Утра» вне сомнений приписывается П. А. Плавильщикову [1], выдающемуся русскому актеру, видному театральному деятелю и драматургу XVIII столетия, который, однако, в журнале не назвал своего имени.

У нас нет возможности, и нет данных опаривать это. Но в связи с оперными высказываниями в журнале «Утра» и сотрудничеством Плавильщикова в «Зрителе» Крылова у нас возникают некоторые сомнения, к которым мы еще вернемся дальше. Здесь мы отметим только, что в год издания журнала «Утра» (1782) П. А. Плавильщикову едва было двадцать два года (род. в 1760 г.), но он окончил Московский Университет (еще в

1779 г.), горячо интересовался русской драматургией и с 1781 года был инспектором Российского театра в Петербурге. Именно такой деятель мог пламенно и убежденно заговорить о театре от своего лица, высказывая собственные оригинальные суждения.

В «Рассуждении о зрелищах» [2] очень высоко оценивается русская драма и искусство русских актеров: в таком тоне о них, вероятно, заговорили впервые. Что касается русской оперы, то «Мельник колдун» упомянут несколько свысока, а вслед затем уже подвергается критике сам жанр музыкального театра. Это весьма примечательно: как раз в те годы, когда складывается русская опера-комедия, возникает вопрос о правомерности оперного искусства вообще, о его условностях и трудностях. На первых порах дело доходит чуть ли не до отрицания оперы, ибо что иное обозначает следующее утверждение: «...мне кажется, что мусику приятнее слушать можно между действиями; а пение в концертах»? Однако интереснее и по-своему показательнее всего здесь то, что журнал «Утра» рассуждает о молодой русской опере и мелодраме в системе театральных жанров, сравнивая, сопоставляя, оценивая, вообще высказывая даже свои сомнения на основе очень широкого эстетического взгляда. Вспомним, что в борьбе за новое французское искусство Ж. Ж. Руссо договорился до отрицания французской оперы вообще... чтобы тут же создать ее новый образец. Крайности журнала «Утра» были такого же порядка. Но залог успеха таился не в крайностях, а в пробуждении мысли. И пробуждение мысли об опере — главное достижение нового журнала, как свидетельствуют об этом следующие выдержки из «Рассуждения о зрелищах» [3]:

«Многократно я также обманывался и в комедиях; а в операх никогда, хотя **Мельника** несколько раз и видал; я не знаю, от того ли это происходило, что я не могу терпеть ни **кабаков**, ни **крючков** винца, ни **треухов**, ни **плетищев**, ни живых лошадей на театре, или от того, что пение перехитрив естество ни чего более не производит, как только приятность для нашего уха; но в Мельнике и ухо мое страдало; последняя однако же Ария, где мельник делает описание однодворцу, мне показалось хороша, и мусика приятна».

«Впрочем хотя бы и совсем не было дурных Опер; но мусика всегда отвлекает зрителя от привязанности к завяске зрелища; да и самое изображение страсти, тогда получает свою душу, когда естественный тон его оживотворяет; а в мусике, как бы она близко ни подходила к смыслу речей, всегда более видно искусство сочинителя и игрока, нежели естественное выражение какого нибудь чувствования; притом же всякая Ария или пение тотчас напоминает мне, что я смотрю на театральное

[1] У Н. М. «Лисовского просто отмечено: «Издатель — П. А. Плавильщиков».

[2] См. «Утра» за август 1782 г., л. 1—12.

[3] Вначале речь идет о лучших трагедиях (в том числе сумароковских), в которых автор «обманывался» как в «зеркале человеческой жизни», т. е. принимал их за саму жизнь.

303

представление, от чего привязанность к действию совсем теряется в моем сердце. Мне кажется, что мусику приятнее слушать можно между действиями; а пение в концертах».

«Многие страстные любители мусики видя сию слабость в Операх выдумали другое зрелище, где целое изречение Актер выговаривает; а при том Оркестр как будто отвечает наподобие эха подходящими к выражению тех слов тонами. Сие зрелище названо дуодрамою; но тут ни речи ни мусика не могут никогда того производить, что производят в сердце зрителя Комедия и Трагедия, по колику одно другому мешает; при том же: есть ли зрелище сочинено хорошо и естественно, то оно не имеет нужды занимать большого еще изъяснения и привлекательности от мусики; а ежели оно само по себе слабо, то мусика его неукрашит».

«Из чего видно что излишние украшения обезображивают все и что природа является прелестною в своей простоте. Смугловатая красавица вселит нежную любовь в

моем сердце, а набелясь и нарумянясь выгонит ее из него. Не выкрашенное лицо живо, а вымаранное белилами мертво».

«Я уверен, что многие не будут со мною одного мнения, да я и не имею в том нужды; поколику знаю, что о вкусах нельзя спорить; однакож я думаю, что примечания мои на зрелище оправдывает выбор тех людей, которые дали им душу и совершенство».

«Расин, Корнелий, Крепильон и сам Волтер прославились в сем роде сочинения Трагедиями а не Операми. Неподражаемый Мольер, а потом Рено, де Туш и другие многие украсили имя свое Комедиями. Я не знаю, им ли следуя или собственным благоразумием возбужденный Отец Российского Театра Сумароков избрал соделать бессмертие себе сложением бесподобных Трагедий; он писал также и Комедии, кои славы его неумалют; но Операми ни снискать, ни потерять славы не старался, хотя им и были писаны некоторые».

«Более всего утверждает меня в сем мнении, что Ломоносов сей несравненный Лирик, сей божественный Вития, коего красоте завидуют Мусы и сам Аполлон дивится, лучше рассудил за благо написать две Трагедии, нежели две Оперы или Дуодраммы».

«Но есть ли хоть один Сочинитель, который бы увенчал себя толикою славою творением Опер. Признаться надобно, что нет; хотя и нельзя опровергнуть того, что Итальянский Метастазий, Операми своими превзойдя всех в своем отечестве, сравнялся с наилучшими трагиками; но и сам он по всеобщему вкусу в отечестве принужденным себя находил писать Оперы, где всегда старался держаться правил Трагедии. Чтож касается до смешных Опер, то Итальянские Стихотворцы в них мусике жертвуют всем, даже и здравым рассудком».

«Скажут мне, что зрелище оживотворяется теми, кто в нем действует»...

«Да и в сей части зрелища множество существовало великих людей*: из певцов же и из певиц никто не смеет подумать сравняться с сими знаменитыми в сем искусстве людьми кроме тех, которых произвела Италия; но в Италии всеобщий вкус к мусике, там живут мусикою, мусикою питаются и для мусики, чтобы дать мужчине пленяющий женский голос, лишают его в целую жизнь здоровья и крепости, удовольствия

* Англия, Франция, Россия и многие другие земли имели и имеют в себе великих Актеров и Актрис, как Трагических, так и Комических, между коими почитаются наилучшими Гарик, Волков, Лекень, Дмитревский, Ла Рив, Калиграф, Моле, Белькур, Бризар, Превиль, Померанцев, Шуйский, Базилевич, а из Актрис Клерон, Сажь, Дюмениль, Трипольская, Иванова, Синявская, Попова, Михайлова и многие другие обоего пола действители». — **Примечание в подлиннике.**

304

жизненного; и чтоб получить одного такого, мертвят для топ многие сотни людей».

«И так по моему мнению можно заключить основательно, что комедии и трагедии суть зрелища превосходнее всех прочих, хотя и опера хорошо сделанная имеет свою цену».

В журнале «Утра» поистине пробудилась новая мысль об опере, но **путь** для решения русских оперных вопросов здесь еще не определился. Это были лишь первые отклики, которые в 1782 году появились на события, развернувшиеся с 1779 года. Но впереди уж предстояла большая полемическая борьба. Она развернулась в журналах Крылова, и в ней принял участие Плавильщиков.

Какова же, так сказать, природа в известной мере парадоксальных ранних высказываний Плавильщикова о русской опере? На первый взгляд может показаться, что критик выступает здесь вообще против передовой, демократической русской оперы, осуждая «вульгаризм» в тексте Аблесимова чуть ли не с тех самых позиций, с каких писалась известная сатирическая «Ода похвальная автору Мельника». Но, зная деятельность Плавильщикова в целом и учитывая его позднейшие высказывания, мы не имеем оснований видеть в нем противника нового театра русской комической оперы вообще. Напротив, Плавильщиков встает в ряды тех деятелей, которые ведут

последовательную борьбу за новый антиклассицистский театр, включая в него и новое направление русской комической оперы. Ранние же выпады Плавильщикова против оперы определяются тем, что, отстаивая реалистические позиции в театре, Плавильщиков еще не сумел разглядеть новых возможностей оперного реализма и видел в опере главным образом условности, поскольку в поле его зрения была пока еще более всего действительно условная итальянская и французская опера старого типа.

Когда Плавильщиков осознал новую роль русской комической оперы, понял ее реалистические возможности, он, как и следовало ожидать, прямо встал на ее защиту.

6. ЖУРНАЛЫ И. А. КРЫЛОВА

Журналы И. А. Крылова, так хорошо известные в историографии и непременно описываемые в пособиях по литературе XVIII века, никогда не привлекали к себе внимание историков русской музыки. Между тем, все три журнала, в издании которых участвовал молодой Крылов, определяя их направление или полностью или в значительной степени, представляют выдающийся интерес для истории русской музыкальной культуры. Они очень различны с этой точки зрения: «Почта духов» (1789) даст единичный, но крупный и многозначительный пример оперной сатиры, «Зритель» (1792) развертывает целую полемику по вопросам русской оперы и русской музыки вообще в связи с общей проблемой национального искусства, полемику, единственную в своем роде, «Санкт-петербургский Меркурий» (1793) — без остроты первого журнала, без полемической широты второго, но тоже затрагивает многие вопросы музыкальной культуры.

В истории русского театра обычно учитывается роль «Зрителя» — главным образом в связи с участием в нем П. А. Плавильщикова, внешнее, учитывается роль самого Плавильщикова и его статей о театре. Но даже и тогда, когда встает проблема театра в связи с журналами Крылова, остается в стороне тема **музыкального** театра и в особенности

305

тема **музыкального искусства**, хотя в «Зрителе» было сказано «**музыка и словесность суть две сестры родные**»... К сожалению и к стыду нашему, эти слова прошли совсем мимо музыкальной историографии.

В статье Л. Майкова «Первые шаги Крылова на литературном поприще» («Русский вестник», 1889, май) подчеркивается некоторая зависимость оперной сатиры в «Почте духов» (т. е. известного письма гнома Зора к волшебнику Маликульмульку) от всей оперной деятельности великого русского сатирика и баснописца [1], от его собственных оперных опытов и взаимоотношений с петербургскими театрами. Но от этих замечаний биографического характера до признания исторической роли высказываний об опере в «Почте духов» и «Зрителе» все же еще очень далеко. Майков считает, что письмо Зора «метит в Соймонова», т. е. в управление театрами, с которым Крылов тогда как раз порвал. Пусть бы даже Крылов «метил в Соймонова», но смысл его сатиры был общезначимым — и в этом ее главное качество.

Будучи связаны своим сатирическим направлением с лучшими прогрессивными журналами рубежа шестидесятых-семидесятых годов («Трутень» и др.), журналы Крылова в интересующих нас вопросах лишь отчасти продолжают их линию (введение музыки в ряд сатирических мотивов) и выходят далеко за их пределы в решении больших специальных проблем искусства и культуры. «Почта духов», сатирически затрагивающая многие стороны русской действительности, среди них выделяет также и тему музыкального театра. Но в данном случае трудно говорить о простом введении музыки в ряд сатирических мотивов, поскольку письмо Зора о спектакле итальянской оперы-буфф носит достаточно самостоятельный характер в этой части, т. е. музыкальный театр — здесь уже не один из сатирических мотивов, а самая тема, предмет сатиры.

Как известно, Крылов переехал в Петербург именно тогда, когда Плавильщиков издавал свои «Утра», — в 1782 году. До 1789 года, т. е. до издания «Почты духов», юный писатель пробовал свои силы в опере (тексты «Кофейницы», «Бешеной семьи» и «Американцев», перевод оперы Паизиелло «Инфанта из Заморы»). Таким образом, в свои двадцать лет редактор (и основной автор) «Почты духов» хорошо знал на практике, что такое русская опера, что такое спектакль итальянской оперы и как трудна борьба русских авторов за свои произведения. Известное письмо-памфлет Соймонову [2] относится как раз к периоду и направлению «Почты духов». В письме Крылов клеймит театральные порядки, осуждает увлечение иностранными авторами и заступает за свои оперы; в «Почте духов» он печатает сатиру-пародию на оперный спектакль-буфф, утверждая от имени гнома Зора, что в том славном государстве, которое «привлекло на себя ...внимание всего света», ничем нельзя объяснить существования этого рода театра.

В последнее время исследователи склоняются к убеждению, что весь материал «Почты духов» принадлежит самому Крылову или, во всяком случае, редакторски обработан им. Что же касается интересующего нас письма 44 (от гнома Зора к волшебнику Маликульмульку), то

[1] «Серьезный тон, отмечающий письмо Зора о театре, выделяет его из ряда других сатирических статей, помещенных Крыловым в «Почте духов»: видно, что автор говорит о предмете, который сильно занимал его, и над которым он много думал» (там же, стр. 166). Недооценивая вообще сатиру Крылова, Л. Майков в то же время очень правильно отмечает заинтересованность и серьезность оперной критики в «Почте духов».

[2] См. приложения к разделу первому.

306

оно всегда признавалось крыловским. Тут сомнений просто не может быть, и они, видимо, никогда не возникали.

Самое замечательное в замысле этого сатирического письма (как и в общем замысле «Почты духов») заключается в отсутствии отвлеченных положений и в полной конкретности сатиры, данной через описание оперного спектакля, но описание тенденциозное и обличительное (см. впоследствии у Л. Толстого в статье «Что такое искусство?»). Л. Майков предполагал (см. упомянутую его статью), что «гном Зор описал тот же спектакль, ту же оперу, которая упомянута в письме Крылова Соймонову, т. е. «Две невесты». Действительно опера «Две невесты» (Чимароза?) шла в Петербурге в апреле 1789 года. Другие источники говорят, что Крылов описал в «Почте духов» оперу «Песнолюбие» [1]. По ряду признаков и то, и другое вполне возможно, но и вполне несущественно!

В письме гнома Зора вряд ли «скопирован» один-единственный оперный спектакль, а скорее совмещены некоторые типические черты шедших у нас иностранных комических опер.

В оперной сатире Крылова примечательно именно то, что она обращена на комический оперный жанр. Когда-то Сумароков язвил итальянских оперных певиц типа *Seria* («О неестественности»). Вся ранняя история русской оперы-комедии противостоит иностранным серьезным оперным жанрам. Крылов же нападает на легкую оперу-буфф типа Чимароза-Паизиелло, усматривая и в ней чуждое русскому театру и русской жизни художественное начало.

Обратим внимание на то, как построено «письмо гнома Зора». Пародийное описание оперного спектакля, казалось бы, всего лишь шутка, поднято, однако, на очень солидный «постамент»: сначала дается картина русского государства в духе идеалов просветительства, затем — как бы с недоумением — картина оперного театра [2]. Здесь подчеркнут предельный контраст: страшное несоответствие между прогрессивными идеями — и пустотой искусства.

Что именно подвергается осмеянию в оперном спектакле, на котором присутствовал гном Зор? Во-первых, то, о чем говорится в письме Крылова Соймонову,— «смешить безрассудно — дар подлая души», т. е. незначительность, бессодержательность, пустая буффонность сюжета Во-вторых, искусственность, немотивированность сценических положений и связанной с ними трактовки музыкальных номеров. За всем этим стоят свои положительные идеалы: Крылов уверен в том, что русская опера может противостоять иностранной. Но тут, в «Почте духов», он еще не раскрывает этих идей: он как бы расчищает для них почву.

Дальнейшее последует уже в «Зрителе», т. е. три года спустя. Как известно, в журнале «Зритель» участвовал целый ряд сотрудников Журнал печатался в типографии «Крылова с товарищи» (А. И. Клушин, И. А. Дмитриевский, П. А. Плавильщиков), что уже само по себе обозначало близость его к театральному миру. Очень трудно в точности определить меру воздействия самого Крылова на интересующие нас статьи «Зрителя». Они не были никем подписаны — значит шли от редакции? Они были опубликованы позднее (1816) в «Сочинениях Петра Плавильщикова» — значит, безусловно, написаны им? Они подчас полностью совпадают с манерой Крылова — настолько, что современное советское издание публикует некоторые из них, указывая, что они «могут

[1] Известно, однако, что «Песнолюбие» Мартин-и-Солера на текст А. В. Храповицкого было поставлено в 1790 г. в СПб; может быть, еще «Melomanie» Шампейна?

[2] См. приложения к данному разделу.

307

принадлежать только Крылову» [1],— значит, Крылов не мог на них не воздействовать? Они почти полностью противоречат тому, что писал о русской опере Плавильщиков в «Утрах» — значит, он сильно изменил свои взгляды? Да, Плавильщиков так сильно изменил свои взгляды, в его статьях так заметно чувствуется рука Крылова, что мера крыловского участия здесь была весьма велика, а все формы этого участия сейчас даже невозможно представить. Но ведь Крылов не протестовал, когда статьи «Зрителя» вошли в сочинения Плавильщикова, хотя это посмертное издание вышло при жизни Крылова. Плавильщикова не было в живых—его обвинить не в чем. Да и стоило ли обвинять? И Крылов не тронулся в 1816 году при мысли о 1792 годе.

Вопросы- о музыке в «Зрителе» входят в проблемы театра и словесности, а все вместе входит в одну большую проблему — «о свойствах Россиян», о русской культуре. Даже интересующие нас выдержки мы извлекаем из контекста статей «О врожденном свойстве Россиян», «Театр» и др. Но, тем не менее, сквозь весь журнал, переходя из статей в полемику (письмо из Орла и ответы на него) и завершаясь сатирой «Сон, найденный в старых бумагах моего дедушки», развивается и утверждается единая идея о прогрессивном национальном искусстве, вырастающем в борьбе с иноземными влияниями и одновременно с искусством манерным, изнеженным, далеким от народа.

Статья «О врожденном свойстве Россиян» была помещена без имени автора в апрельской книжке «Зрителя» (впоследствии опубликована в «Сочинениях Петра Плавильщикова» и оставлена традицией за ним).

В этой статье, проникнутой большой национальной гордостью, касающейся этических свойств русского народа и его культурных сил, не забыта, между прочим, и музыка:

«Коренная Российская музыка имеет нечто в себе весьма достойное примечания: песни свадебные, хоральные (?), полевые и бурлацкие в напевах своих так отличны, что без слов можно узнать . их свойство... Нежные же и комнатные неуступают в приятности своей ни каким на свете... но музыка во всех равно отличием своим от музык Европейских и Азиатских доказывает, что Россияне имеют нечто свое собственное» [2].

Эта самая идея о русском искусстве, брошенная здесь в общем контексте только как некое зерно, получает обстоятельное и уже специальное развитие в большой статье

«Театр», точно так же не подписанной никем (и точно так же вошедшей в Сочинения Плавильщикова). Все, что касается здесь собственно театра (драматического по преимуществу), давно стало достоянием историографии (см. даже хрестоматии по истории русского театра). То же, что относится к музыке и объединяет единой идеей театр, музыку и словесность, осталось как-то вне поля зрения историков:

«Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, тающую в любви к Энею и беснующегося Ямба от ревности? Что нам нужды до непримиримой вражды, какова изображена в Веронских Гробницах? Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве. Кузма Минин купец есть лице достойнейшее прославления на театре, его твердость, его любовь к отечеству, для коего жертвовал он всем, что имел; непреодолимое мужество князя Пожарского и благородный его поступок... извлекли бы у всех зрителей слезы, наполнили бы их души и сердца

1 См. Сборник «Русские сатирические журналы XVIII века», составил Л. Б. Лехтблау. Учпедгиз. М. 1940.

2 Зритель, 1792, часть II, стр. 179.

308

восхищением; и все сие послужило бы совершенным училищем, как должно любить отечество».

«От чего опера Мельник со всеми слабостями сочинения и ненаблюдениями Аристотелевых правил более 200 полных представлений выдержала и всегда с удовольствием принимается; а Нелюдим славная Мольерова комедия никогда полного собрания не имела? Для того, что Мельник наш; а Нелюдим чужой...»

«Мы имеем свою собственную музыку: а музыка и словесность суть две сестры родные; то по чему одна ходит в своем наряде; а другая должна быть в чужом? Не ужели мы не умеем выдумать для себя забавы и увеселения? И не ужели мы должны спрашиваться у других, что нам должно быть приятно, что противно? Не ужели для всех народов природа мать, а для нас одних мачеха, которая не дала нам никакой собственности? — Нет; сие предубеждение происходит от собственной нашей неосмотрительности, и от какого то вредного влияния ненавидеть свое собственное. Имея наиприятнейшую свою музыку, многие дома большого света повыписали к себе Итальянцев, из коих иные ходя по Италии с трудом выпевали себе на башмаки в неделю, здесь разъезжая в каретах с гордым и презрительным видом к своим легковерным благотворителям делаются судьями Российским талантам; и от их то пристрастного решения зависит одобрение Рускому: и после того говорят, что нет в Российской музыке ничего привлекательного тогда, как и в той земле, которая превращается в нотную бумагу; а жители кроме слуха все чувства умертвили, восхищаются Руским напевам и капельмейстер один всю славу свою и первенство сыскал вмещая сии напевы в своих сочинениях».

«И так: естли бы захотели вникнуть порядочно и должным рассмотрением в свое собственное, нашли бы, чем пленяться, нашли бы, что одобрять; нашли бы, чем удивить и самих чужестранцев. Нельзя отрицать подражания в музыке, например, ноты Итальянские — на что перенимать их фигуру; на что слепо так же следовать их мудрености и приторной сладости?» [1].

Достоинно особого внимания то, что статья эта вызвала горячий отклик. Ее критика итальянской музыки, продолжающая линию «Почты духов», затронула кое-кого за живое. Журнал, видимо, с охотой (он сам хотел полемики?) поместил в сентябрьской книжке письмо «Из Орла от 10 августа 1792 года» с эпиграфом «Вода без течения зарастает, словесность без критики дремлет». Письмо полемизирует со статьей «Театр», упрекая ее автора в национальной ограниченности и защищая «ремесло и честь целой Италии». У нас нет вполне твердых оснований для решительного вывода, но не лишено возможности, что такого рода полемику остроумно спровоцировала редакция «Зрителя», которая тут же, в сентябрьском номере, дала ответ на «Письмо из Орла». Вот что говорилось в «Письме»:

«Позвольте мне взять отдых прежде нежели заговорю о музыке.— Не шутка защищать ремесло и честь целой Италии, которую вы так бесчеловечно пускаете по миру; — чтоб перебить ей хлеб, вы хотите непременно Россию записать в Музыканты, и руки, собирающие лавры, украсить балалайкою. На что ей такой шутовской наряд? Не ужели в книге судеб писано, чтоб каждое государство со всех частей наук и художеств собирало подати.— Или вы думаете, что можно согласно греметь — Марсовою и Аполлоновою лирою? Итальянцы говорят, что в Русской музыке нет ничего привлекательного. Вот это уже

[1] Зритель, часть II, стр. 128—135.

309

непростительно! — Какое жесткое ухо! — слыша каждый день по улицам песни наших извощиков не могут приучить себя к согласию здешнего напева; иному бы это всю душу разщекотало. Но в извинение свое говорят Итальянцы что не слышат никакой приятности в песнях для того, что оглохли от грома певчих; так то их музыка наша угомонила. Скажите мне, за чем вы не удивляетесь, что кроме Турок никто не восхищается Турецкою музыкаю? Послушайте эту справедливую повесть: — Один Ирокеец был привезен в Париж. Его водили по всем операм, по всем Академиям; ничто его не трогало, ни удивляло. Вдруг он услышал голос какой-то волынки, по которой плясали медведи, он бросился в то место, и нашед в ней немалое сходство с его отечественными песнями, не хотел оттуда отстать, крича, что это самая лучшая музыка на свете.— После того как же вам не предпочитать Российской музыки Итальянской? Каждой купец товар свой хвалит; но тот товар хорош, который всеми единогласно почитается за лучший.— Приторная сладость, которою вы упрекаете Итальянской музыке, не есть порок ее существенный, но дурных музыкантов, так точно как дурные стихотворцы не означают недостаток языка, а бедность умов. В устах етих переторговщиков все высокое делается надутым, забавное низким, сладкое приторным — правда, что Итальянская музыка вообще в себе имеет некую роскошную приятность вливающуюся в сердце слушателей; но природа говорит ли нам иначе? — Величество ее нас поражает, страшные перемены наводят ужас, но вид простых ее красот трогает наше сердце и оставляет в нем сильные впечатления.— Сии то впечатления и дали первое свойство Итальянской музыке, которую по справедливости можно назвать языком сердца. Однако я вас должен благодарить от лица всей Италии что вы по крайней мере принимаете хотя йоты ее как важнейшее достоинство ее музыки, которую вы, естли успеете выгнать из России, того и смотри что станете беспокоить Итальянскую Архитектуру, а со временем принудите весь Петербург слушать одни гудки и застраиваться деревянными амбарами» [1].

На это редакция «Зрителя» тут же отвечала:

«Похвала ваша Итальянской музыке и охуление Руской суть такие вещи, на которые не знаю я, что вам сказать, и не понимаю, как согласить собственные ваши противуречия... Вы хотите защищать честь целой Италии, защищая их ремесло музыкальное, говоря, что я пускаю их по миру... О изобилие красноречивого пустословия!.. Сколь бы бедна была Италия, когда бы она кроме музыки не имела других способов к своему пропитанию — и значит ли это перебить хлеб у Италии, когда я воображаю, что естли обработать коренные Руские напевы, то выйдет приятная и усладительная музыка? Значит ли это, чтоб вся Россия записалась в музыканты, и руки собирающие лавры украсились балалайкою, когда несколько Россиян будут помышлять привести в совершенство свою музыку?.. Российский народ благодаря всевышнему во основании души своей имеет ко всему непостижимую способность: он может греметь и Марсовою трубою, и Аполлоновою лирою и собирать со всех частей наук и художеств славные подати, когда он собирает их и с самой славы... это ему написано в книге судеб — рассмотрите сами себя по прилежнее, вы увидите, что я говорю правду».

«Вы устами Итальянцев насмехаетесь над Рускими напевами, как будто бы других песен у нас и не было, кроме извощичьих... Я вас осмелюсь уверить, что Паизелло и

Галуппи необинуясь везде говорили, что они много нашли приятного в Русских напевах...
Сарти, Чимароза,

[1] Зритель, ч. III, стр. 14—16.

310

Траетта и многие другие многократно слушали Русские напевы и благодаря бога к удовольствию Петербургских жителей никто не оглох».

«Как искусно поместили вы волынку по которой пляшут Медведи в Париже и Ирокойца, под которым видно вы хотели разуместь меня, который кричит, что волынки лучше нет музыки на свете; и в то же время в унылой нашей музыке находите приятную мелодию... Чему же должно верить? Но позвольте вам сказать, видно вы нашу музыку знаете по тому только, как вам нагнали об ней оглохлые Италиянцы... Наша музыка имеет свою унылость и свою веселость... Извольте купить собрание Руских песен, и попросите когонибудь, что бы вам их спели, и вы уверитесь несомненно, что наша музыка по различию обстоятельств имеет различную и верную свойственность... Отрицать же сладости Италиянской музыки и беспокоить архитектуру тоже самое значит, как жить разуму с сердцем, как кошке с собакой; отчего из милости прошу меня уволить».

«Естьли же позволено выводить следствия из несомненных начал, то я осмеливаюсь угадывать, что из припасов Руской музыки искусный сочинитель, хотя бы он и у Италиянцев научился правилам согласия, без всякого чуда может создать «**язык сердца**».

«Напрасно вы утверждаете, что в России только одни гудки да балалайки; я осмелюсь вам указать такую музыку, которой нигде нет, и которой весь свет музыкальный удивляется; но которая изобретена в России... Сходите на Егерский двор или в Семеновский полк, вы услышите роговую музыку, которая вам право понравится» [1].

Этот отрывок представляет, вероятно, наибольший интерес среди всего того, что писалось о музыке в русских журналах XVIII века. Здесь полемический пыл, большой патриотический пафос соединяется со специальным проникновением в глубь искусства, с опорой на «Собрание русских песен» (сборник Прача вышел в 1790 году), со ссылками на музыкальные авторитеты — все это при несомненной прогрессивности общего направления.

Так от отвлеченных теоретических статей через включение музыки в ряд сатирических мотивов, «внутрь жизни», русские журналы пришли, наконец, в своих лучших образцах, к толкованию самого искусства как одной из больших жизненных сил народа, страны, общества.

В высказываниях «Зрителя», помимо их критической, обличительной стороны, в сущности сформулированы основные эстетические положения русской музыкальной (более всего оперной) школы XVIII века. Первое из них (кстати сказать, обычно игнорируемое музыкальной историографией) связано с тем, что «музыка и словесность суть две сестры родные», и в XVIII столетии даже зарождение русской комической оперы более непосредственно зависит от русских литературных течений, нежели от иностранных оперных жанров: иначе мы ничем не сможем объяснить до конца историческую подготовку ранней русской оперной школы. Второе из этих положений, неотделимое также от первого, заключается в твердой опоре русской композиторской школы на народное искусство, на «припасы русской музыки», по выражению журнала. Наконец, третье, также весьма существенное эстетическое положение, определяет оперу как «драму правильную и привлекательную», т. е. как произведение, законченное и совершенное в драматургическом смысле. Об этом говорится в продолжении статьи «Театр», в декабрьской книжке журнала:

«Опера или поющее зрелище, мне кажется, подлежит тем же правилам и по содержанию может быть или плачевное или забавное, но

[1] «Зритель», часть III, стр. 51—55.

как уверяют Италиянцы, что в Опере нет нужды ни в здравом смысле, ни в завязке, ни в порядочном разположении, а вся сила замыкается в одной музыке, то они от начала до конца в своих операх поют безумолку. У нас же в России не введены еще, благодаря здравому рассуждению, сии утомляющие речитативы, то и уверяют меня, что в России истинной оперы еще нет, хотя бы свою музыку и отдали Италиянцам в порабощение: но здравый рассудок ни когда не поработится музыке, Русские зрители в опере хотят видеть драму правильную и привлекательную, не хотят разговоров по музыке; а слушают с удовольствием к стате помещенные между естественным разговором пения» [1].

Никто из русских композиторов XVIII века не оставил, как будто бы, столь определенного *credo* своей школы. Ни одна из специальных «ученых» статей того времени также не провозгласила этих принципов со всей ясностью. И всего примечательнее, всего важнее для историка, что эти принципы молодой русской музыкальной школы были провозглашены как принципы воинствующего творческого направления — в журналах И. А. Крылова. Именно поэтому в ранней русской опере особенно заманчиво подчеркнуть ее «крыловское» начало, т. е. то лучшее, что в ней было, что могло бы быть, что намечалось как тенденция. Казалось бы, Крылов поздно начал свою борьбу за русскую оперу — в 1792 году, когда уже появились все известнейшие произведения Фомина, Матинского, Пашкевича и др. Но заметим, что далее таких произведений уже почти не было: девяностые годы живут преимущественно старым (подчас в переработке) русским оперным репертуаром, и жанр, созданный в 70—80-е годы, несколько отодвигается консервативными творческими направлениями—прежде всего камерно-сентиментальным и в большой степени французской сентиментальной оперой или «легкой» оперой-буфф. **Крылов начал борьбу за русскую оперу как раз тогда, когда перед ней стояла серьезная угроза, когда положение русской композиторской школы оказалась трудным, когда, повидимому, поколебалась почва под комедийно-обличительным искусством.**

Помимо уже приведенных нами выдержек из «Зрителя», к той же большой «оперной теме» целиком относится блестящая сатира, помещенная в ноябрьской книжке журнала, под названием «Сон, найденный в старых бумагах моего дедушки». Эта сатира, «числящаяся» за Плавильщиковым, по справедливым замечаниям историков литературы, удивительно близка крыловским произведениям того же периода. Несмотря на то, что «Сон» был опубликован в Сочинениях Петра Плавильщикова, советский литературовед пишет, что «по своей идейной направленности, сатирической остроте и стилизационной манере» эта сатирическая статья может принадлежать только Крылову» [2].

Мы решаемся с полной ответственностью утверждать, что сатира эта завершает оперную полемику «Зрителя» и почти целиком определяется критикой итальянской оперы в тех ее чертах, которые казались Крылову особенно чуждыми и вредными для развития русского оперного театра. Здесь итальянская опера выступает не как частное явление, а как олицетворение всего того, что было плохим, смешным, крайним, поверхностным в увлечениях русской знати «итальянщиной» XVIII века. До сих пор было принято думать, что эта сатира носит только общеаллегорический характер и что фантастический остров Иоа, на который попадает во сне «дедушка», всего лишь «неведомый сказочный остров» вообще. Высказывалось даже мнение об «острой карикатуре на петербургское

[1] Зритель, 1792, часть IV, стр. 254—255.

[2]. Л. Б. Лехтблау. «Русская сатирическая публицистика» в сборнике «Русские сатирические журналы XVIII века», стр. 35.

дворянское общество Но если это так,— карикатура дана через **итальянскую** оперу. Ибо что такое **Иоа**? У Раблэ также были свои папефиги, папиманы, клергó, монаго́, карденгó и т. д. Реальный смысл этих слов ясен и без их сатирического раскрытия. Иоа — также не бессмыслица. И не нужно даже сравнивать остров Иоа с летающим островом Лапутой у

Свифта, как то делает Л. Б. Лехтблау. Иоа — просто **Итальянская опера**, что подтверждается всем рассказом «дедушки», попавшего в среду «иоайцев», что подтверждается также — с другой стороны — всем ходом оперной полемики в «Зрителе». В самом деле на острове Иоа все жители только без конца «гагакают по нотам», одеваются в ноты, едят ноты, «так распелись, что устали не знают», больных и то «запевают до смерти», а «есть такие удалцы, которые слишком на полчаса испускают трели». Помимо того, иоайцы «весьма горды и чрезмерно низки, но все пронырливы», невежественны и завистливы, думают «что за каждую их ноту должно платить пудами золото». Далее говорится, что от них исходит такая же нескладница, каковой дедушка «не слышал и тогда как играли какое-то музыкобесие» (вспомним письмо гнома Зора!). С острова «Топостопа» иоайцы «получают то, что там не годится, то есть стихи, кои поплоче и растягивают их по нотам». Разве речь идет не об оперных стихах, не о либретто? Здесь сомнений не может быть: все признаки указывают на музыкальные излишества итальянской оперы, на нравы артистов (премьеров!), на прямые связи с сатирой «Почты духов» («музыкобесие» — именно та опера, которую описал гном Зор), с письмом Крылова к Соимонову. Даже ноты здесь не случайны: в «Письме из Орла» есть ироническая благодарность за признание «Зрителем» хотя бы итальянских нот. Отсюда как бы разворачивается эта сатирическая «неистовая» аллегория:— из одного штриха вырастает фантастический вымысел,— ноты как признак и даже символ «музыкобесия». Мы приводим из сатиры «Сон, найденный в старых бумагах моего дедушки» все то, что относится к острову Иоа [2], опуская вводящее начало (плавание на корабле, приставшем затем к Ледяному острову) и конец, представляющий сатиру на поэзию и поэтов («топостопагов»).

Чья рука больше чувствуется здесь: того, кто писал от имени гнома Зора, кому принадлежит сатира «Похвальная речь в память моему дедушке», «Каиб», кто не раз сам обращался к опере, кто сталкивался с Соимоновым и протестовал против всей системы покровительства иностранщине со стороны правящих кругов—или актера и драматурга Плавильщикова? Размах сатиры, ее смелость, ее дерзость, самая ее аллегоричность при специальном «знании дела» обличают гораздо скорее руку большого баснописца и сатирика, нежели писателя того типа, каким был Плавильщиков. Мы уверены в том, что Иоа — итальянская опера, и эта уверенность дает, между прочим, лишние основания предполагать, что автор «письма Зора» и автор «Сна найденного...» и т. д. — одно и то же лицо.

Помимо той основной колеи, по которой направлялась оперная полемика «Зрителя», в других сатирических статьях этого журнала мы находим упоминания о музыке: здесь она как раз выступает только «в ряду сатирических мотивов», как то было в «Трутне» и других ранних журналах. В февральской книжке «Зрителя» А. И. Клушин дал ряд сатирических портретов-типов, как бы наблюдая мелькающие перед ним образы. Там есть, между прочим, такая зарисовка, вполне соответствующая по тону тому, что мы уже знаем:

[1] Л. Б. Лехтблау «Русская сатирическая публицистика», стр. 34.

[2] См. приложения к данному разделу.

«...Спешу, спешу, скорее в сад, вскричал я одному, проходящему мимо меня мужу, состарившемуся во бране... Ты напишешь поэму на театральное искусство; постараешься наполнить ее повторениями, нелепостями и докажешь свету, что Актерство должно составлять коверканье, ломанье, дрягание руками и ногами, кривлянием лица и хлопаньем глаз; пением не натуральным, грубым и несносным ни уху, ни сердцу; в заключение уверишь всех, что буфы суть Актеры; хоть ни один просвещенный зритель с тобою не согласится и будет справедливо настоять что игру буфов составляет неблагопристойность и подлое ломание; будешь уверять всех до изступления, что капельмейстер, который в

самом деле не знает даже Генерал Баса, яко путеводителя к музыке, сочинитель великой, хотя бы музыка имела мысли самые простые и народные» [1].

В другом случае, когда сатирически описывается «покаяние сочинителя Крадуна», писательская манера несколько напоминает об «Иоа»: Крадун... «оборотился на другую сторону и увидел в дали мучимого музыканта, который подобно мне обкрадывал всех капельмейстеров с тою только разностью, что он был во сто раз меня богаче и лежал хотя в том же болоте, но в штофном халате и в премягком пуховике: вокруг его находилось множество ушей его укоряющих, которое он тиранил своею музыкою и за сие брал с них огромные суммы денег. И ему велено написать покаяние подобное моему на нотах» [2].

Как известно, «Зритель» отнюдь не был только сатирическим журналом. Контекст для интересующих нас статей мог быть различным. Так, например, в ноябрьском выпуске журнала перед сатирой «Сон, найденный в старых бумагах моего дедушки», шли стихи А. Бухарского («Подражание Овидию»), а после сатиры — Утренняя песнь (подражание Гесснеру), поэма Захарие «Четыре возраста женщины», «Кротость» и «Нескромность» (басня). В сентябрьской же книжке «Зрителя», помимо известного нам «Письма из Орла», ответа на него, продолжения статьи «Театр» и сатиры «Похвальная речь в память моему дедушке», было напечатано лишь стихотворение А. Бухарского «Роза и лилия». При всем том характерным отличием журнала во все время его существования оставалось как бы разделение двух сфер: полемические статьи и сатиры (не все разумеется) касались вопросов музыки, лирика же, поэмы и разные роды художественной прозы — нисколько. Музыка как литературно-поэтический мотив, музыка как поэтическая тема, столь характерная для многих русских журналов девятых годов ни в какой степени не определяет общий облик «Зрителя».

Это выступит на первый план лишь в «Санктпетербургском Меркурии» — в последнем из журналов, издаваемых при участии И. А. Крылова. И сатирическая тенденция, и яркие проявления личности самого Крылова уже не характерны для этого журнала 1793 года, как бы отступавшего в иные области литературы и поэзии под натиском реакции. Очень сильно ощущается в «Санктпетербургском Меркурии» рука талантливого, изобретательного, но отнюдь не равного Крылову соредатора — А. И. Клушина, а затем, когда журнал перешел из типографии «Крылова с товарищи» в Академию Наук, — рука И. И. Мартынова, переводчика, поэта и литературного деятеля, достаточно далекого от радикальных позиций «Почты духов». В «Меркурии» заметно проступают тенденции сентиментализма — правда, не совпадающего с карамзинским, а более бурного, «мятежного». Почти все, что может интересовать нас в этом журнале, связано с поэзией, с психологической повестью и лишь очень немного — с критикой. Однако в поэзии «Санктпетербургского

[1] Зритель, часть I, стр. 43—44.

[2] Там же, часть II, стр. 83—84.

314

Меркурия» музыка выступает не только как лирическая тема (что было обычно в журналах Карамзина и карамзинистов): даже в стихотворениях музыка образует подчас важнейший сатирический фон — впрочем, здесь сама сатира несколько «буффонит», что, Видимо, было особенно в духе и стиле Клушина.

В некоторых кратких стихотворениях типа эпиграмм «Меркурий» просто примыкает к традиции многих прежних журналов, посвящавших музыке или артистам по несколько строк.

Таково «Послание к Елизавете Семеновне Сандуновой» Г. Хованского:

Хоть часто, Лизанька, ты Редку Вещь играешь,
В которой надобно титул переменить;
Но Публику игрой и пеньем столь пленяешь,
Что редкой опера, тобой лишь может слыть [1].

Известная, любимейшая тогда русская певица прославляется здесь очень популярной опере Мартин-и-Солера «Редкая вещь» («Cosa гага»).

В другом случае стихи, посвященные Ав. Ил. Лих. и «присланные от неизвестной особы», воспевают некоего музыканта в таком тоне:

Орфей, бог музыки, сердца у всех пленял,
Когда на лире он пред смертными играл.
Ты также нас игрой и пеньем восхищаешь,
Приводишь всех в восторг и чувства услаждаешь.
Когда б бог музыки тебя услышал сам,
Он Лиру бы поверг к твоим стопам. [2]

Рядом с подобными традиционными «хвалами» в «Меркурии» появляется и сентиментальная «песня на голос», т. е. стихи, сочиненные по образцу другой популярной песни. Так в июльской книжке журнала помещена «Песня на голос Выйдуль я на реченьку. Прислана из Москвы Н. Н.» (Николай Николев). Будучи написана на один популярный «голос», она в то же время несколько подражает другой, популярнейшей песне И. И. Дмитриева «Стонет сизый голубочик» (1792 г.— в «Московском журнале» Карамзина), что ясно уже по начальному ее куплету:

Полно сизинькой кружиться
Голубочик надо мной,
Лучше в даль тебе пуститься
В даль — туда где милой мой. [3]

Своеобразный интерес для наших целей представляет опыт поэтической критики в «Санктпетербургском Меркурии»: Клушин, печатая стихотворение И. Мартынова «К бардам», снабдил его своими подстрочными критическими замечаниями. Ряд этих замечаний касается «музыки стиха».

На мшистом сидя камне,
При чистом водоскате,
Или на диком холме *
Под ясным небосклоном **,

[1] «Санктпетербургский Меркурий», 1793 г., часть II, стр. 83—84.

[2] Там же, часть IV, стр. 202.

[3] Там же, часть III, стр. 96—99.

[*] ...Мне кажется, что в сих трех стихах и музыка прекрасная и мысли Пиитические.

[**] Слово вновь произведенное, прекрасное и музыкальное.

315

Волшебну кисть имея,
Как хитрый живописец,
Вы в песнях рисовали
Ее непостижимость.

...Я, бросив в скуке*** лиру
...Когда к вам**** донесется..... [1]

Именно Клушин оказывается в «Меркурии» самым «музыкальным» автором. Два крупных произведения среди напечатанных в этом журнале, особенно любопытные и значительные для нас, принадлежат перу Клушина: поэтическая «сказка» «А муж? — Он спит, приятный сон» (ч. 1) и повесть «Несчастный М-в», вошедшая в литературу как своего рода образец сентиментальной повести. Нет никакого сомнения в том, что Клушин был музыкантом-любителем, знал музыку, легко разбирался в музыкальных вкусах, в понятиях и терминах; Клушин не говорил о музыке отвлеченно и общими словами: у него на языке! было имя популярного композитора, он заставлял своего героя играть Adagio на скрипке «Из Гайдена», он свободно чувствовал себя как поэт за клавином и т. д. и т. п.

Сказка Клушина «А муж? — Он спит, приятный сон!» остается своего рода уникалом в журнальной литературе XVIII века. Чрезвычайно обширное это шуточное стихотворение, почти поэма, насквозь проникнуто музыкой, если можно так сказать. Традиции легкой поэзии (даже отчасти ирои-комической поэмы) XVIII века¹ здесь перерождаются в связи с «модной» современной темой (Темира у клавинопов!), а изложение приобретает непринужденность совсем нового вкуса, впоследствии «возвышенную» Пушкиным; антиклассицистские элементы пародии и «снижения» античных образов (в начале «сказки») свободно вплетены в сюжет; лирическими отступлениями автор также не стесняется, — вне музыки эта «сказка» не мыслима. Вступление сразу говорит:

«...Темира музыку любила,
В «ей сердце, душу находила,
И нежны разности страстей;
А муж — терзание ушей...»

Затем следует буффонный экскурс в античность в духе ирои-комической поэмы. Тут, где Платон с Сократом танцуют менует, Прозерпина «забыв, какого дочь отца, тряхнула тотчас голубца» и т. д., все написано с полнейшей поэтической развязностью но и с полным знанием материала. Арфа, менует, Пик (Лепик, весьма известный тз-гда балетмейстер), сопрано, дышкант и бас (спародировано!)—все вполне уместно в этой «буффонаде», все слова не случайны, за ними стоит не один лексикон, а жизненный опыт.

Итак, Темира

«Пред клавинодами сидела.
Вздохнула, ахнула, запела —
Как нежные поют сердца».

Дальше все изложение нарочито пронизано «музыкальными» словами. Раздраженный муж, браня музыку, поминает «сонаты, адажио, стакаты, аллегро, минуэт, мажор» и т. д. У него другие идеалы:

...Что направляет дух ко брани?
Ой царь Иван ходил к Казани!

Но Темира играет сонату **Плейеля**:

Бессмертный, нежный сей творец.
Душа чувствительных сердец,
Изображать умея страсти?

[***] Стечение согласных делает музыку в словах несколько грубою.

[****] Музыка так же не хороша.

[1] Санктпетербургский Меркурий, часть 1, стр. 228—231.

316

В своей имел, казалось, власти,
Одною нотою простой
Владеть и сердцем и душой.

Стоит только взглянуть в нотные каталоги девяностых годов, чтобы почувствовать в нем, Плейеле, самого модного автора камерной музыки дворянского салона!

У клавиатордов за музыкой происходит нежное свидание... а муж все спит, пока музыка не прекращается [1].

Слов нет, «сказка» Клушина — не более как поэтический пустяк, но ее тема, данная на новом бытовом фоне, с острым чувством новых вкусов, — не лишена поэтому своеобразного интереса.

Совершенно другую поэтическую функцию несет музыка в преромантической повести Клушина «Несчастный М-в», также напечатанной в «Санктпетербургском Меркурии». Образ несчастного прекрасногодушного юноши здесь, помимо всего прочего, дополняется тем, что М-в был «страстен музыкой», и вся его характеристика подразумевает это свойство, как важный психологический признак, как критерий высокой душевной организации. К данной повести Клушина мы еще специально вернемся, рассматривая новые художественные течения конца века; она была знаменательна для той поры [2].

Таким образом, в «Санктпетербургском Меркурии» мы находим самые различные упоминания о музыке, даже разные планы в самом проявлении интереса к музыке, как будто бы нарочито спутанные линии и неопределенные тенденции. Но это как раз и ново в журнале; здесь намечается сразу много возможностей для введения музыки в число поэтических тем, психологических мотивов повести, критериев поэтической критики, в качестве колоритного фона и т. д. и т. п. Ни одна из этих возможностей не была упущена в дальнейшем развитии русских литературных журналов. Следовательно, искания «Меркурия», получившие разностороннее продолжение, оказались в этом смысле плодотворными.

Конечно, идейный уровень журнала, поскольку он проявился в интересующей нас области, совсем не тот, что в «Зрителе», и от оперной полемики Крылова-Плавильщикова до повестей и «сказок» Клушина очень далеко. Но здесь все-таки важно оценить «Меркурия» в современной ему обстановке. Даже всемерно ограничивая сатирическое начало, будучи вынужденным отказаться от борьбы и обличений, журнал находил в другой области жизнеспособные новые идеи и приемы. В переломе, происшедшем от «Зрителя» к «Санктпетербургскому Меркурию», от одного «Сна» (...найденного в старых бумагах моего дедушки) к другому «Сну» («сну мужа» в сказке Клушина), от сатиры к бурлеску по-своему проявился большой художественный перелом той поры, когда «крыловское» направление было разгромлено сверху, а «карамзинское» на время усилилось. В частности «Санктпетербургский Меркурий» очень чутко и очень точно отражает перелом в музыкальных вкусах: камерная музыка, лирика за клавиатордами, соната Плейеля, адажио «из Гайдена», интимный мир чувств и образов — как новый вкус — становится постепенно характернее для девяностых годов, чем та сфера музыкального искусства, тот круг идей, какие затрагивались в «Зрителе».

7. МУЗЫКА В ЖУРНАЛАХ Н. М. КАРАМЗИНА И КАРАМЗИНИСТОВ

Журналы, в которых участвовал Карамзин, можно сопоставлять с журналами Крылова и даже в известной степени противопоставлять им, что и делается достаточно часто в историографии. Еще легче противопоставлять

[1] См. приложения к данному разделу.

[2] См. последний раздел II тома; настоящей работы.

317

доставлять изданиям Крылова издания карамзинистов. Что же касается журнальной деятельности самого Карамзина на рубеже восьмидесятых и девяностых годов и, в частности, издаваемого им в 1791—1792 годах «Московского журнала», то ее значения и влияния нельзя недооценивать [1]. Из того сопоставления разновременных редакций «Писем русского путешественника», которое сделано В. В. Сиповским (см. ниже раздел третий) явствует, что взгляды Карамзина эволюционировали вправо как раз в последующие годы, а первая редакция «Писем», частично печатавшаяся в «Московском журнале», была еще самой прогрессивной. Вообще Карамзин на рубеже двух последних десятилетий XVIII века,— т. е. автор «Писем русского путешественника» и сентиментальных повестей, которые быстро и прочно ввели его в русскую литературу,— это все же «лучший» Карамзин, какого мы знаем. Разумеется, и тогда его направление можно и нужно противопоставлять радищевскому, крыловскому. Но это не значит, что, отдавая полную дань «Почте духов» и «Зрителю», можно совсем зачеркнуть роль «Московского журнала», как то пытаются делать подчас некоторые исследователи.

«Московский журнал» сделался боевым органом нового направления [2]. Пользовался журнал несомненным успехом и у публики, через некоторое время понадобилось переиздание его»,— отмечает проф. Д. Д. Благой [3].

«Московский журнал» Карамзина может быть сопоставлен со «Зрителем» Крылова, как издание, на котором лежит сильный, определяющий отпечаток творческой личности редактора, крупнейшего представителя целого направления. Здесь, в изданиях Крылова и Карамзина, с каждой стороны оказалось как бы сконцентрированным очень многое, что еще долго расходилось затем широкими кругами по всей русской литературе. «Московский журнал» Карамзина, будучи органом сентименталистским, не ставил перед собой боевых задач в масштабе Новикова или Крылова. Самый тон журнала был умеренным; борьба за национальное искусство приобретала в нем смягченные и примиряющие формы. Но просветительские задачи журнал безусловно ставил и, в меру своих возможностей, разрешал их, что по достоинству отмечают и Белинский и наши советские исследователи.

В интересующей нас области журналы, в которых участвовал Карамзин, также начали или наметили целый ряд новых тенденций, ранее не характерных для русской журналистики, и также оказали большое и длительное влияние на последующее их развитие. Для того, чтобы проследить, когда и как наметились некоторые из этих тенденций, нам надлежит обратиться к ранней журнальной деятельности Карамзина (до «Московского журнала»), т. е. к его участию в издании Н. И. Новикова «Детское чтение для сердца и разума». Как известно, Карамзин переводил для этого журнала иностранные произведения (например, французские повести Жанлис) и затем начал там печататься сам. И вот уже в повестях для «Детского чтения» (кстати, этот журнал при Карамзине в

[1] Напомним здесь слова Белинского: «Карамзин имел огромное влияние на русскую литературу Он преобразовал русский язык совлекши его с ходуль латинской конструкции и тяжелой славянщины и приблизив к живой, естественной, разговорной русской речи. Своим журналом, своими статьями о разных предметах и повестями он распространял в русском обществе познания, образованность, вкус и охоту к чтению» (Сочинения Александра Пушкина. Статья 1-я. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. XI, СПб. 1917, стр. 208).

[2] русского сентиментализма. — Т. Л.

[3] История русской литературы XVIII века. Учпедгиз. М. 1951, стр. 633.

318

лучшем случае похож на издание для юношества!) проступают новые черты: музыка начинает входить в ряд заметных психологических мотивов сентиментальной литературы,

выступая как «камерное», интимное, лирическое начало, как признак новой бытовой культуры, наконец, как «страсть нежных душ», как средство психологической характеристики.

Первые из сентиментальных повестей были переводными, но Карамзин не просто перевел эти повести: он «счел долгом набросить национальный колорит на них» Впрочем, что касается интересующих нас сторон,— на них это сказалось мало. Однако то, что в русском журнале: привилась сентиментальная повесть определенного типа (т. е. часто включавшая в себя новые «музыкальные» штрихи), уже представляло известный интерес.

В 1787 г. в «Детском чтении» появилась, например, переводная «исправленная повесть» — «Деревенские вечера». Мы находим там следующие характерные строки (и не менее характерное примечание переводчика):

«...Эглантина, наскучивши клавесином и ни мало не научившись играть на нем призналась, что имеет непреодолимое отвращение от сего инструмента, и сказала, что она хочет лучше учиться играть на лютне. Доралиса позволила ей оставить клавесин, хотя она уже пять лет училась на нем играть, и наняла ей учителя на лютне. Итак: пропали все деньги, заплаченные учителю за приход, за ноты, за клавесин, за пиано-форто, и за настройку обоих инструментов, так что издержку сию, простирившуюся до осми тысяч ливров*, внесла Доралиса в записную свою книгу. Эглантина играла на лютне только один год; учитель ее оставил, не приметивши в ней никакого прилежания. Потом училась она играть на цитре с тем же малым успехом. Наконец и цитра была также оставлена, как клавесин и лютня, и арфа заступила место сих трех инструментов».

«Сверх того было у Эглантины много других учителей. Она училась рисованию, Географии, по Английски и по Итальянски. У нее был танцмейстер и певец, музыкант, который на скрипке должен был аккомпанировать, и учитель письма: в месяц стоили: они двадцать луидоров. Ленивая Эглантина ничему не научилась, а издержкам конца не было, в три или четыре месяца все ее ноты, книги и ландкарты были издираемы на кусочки, и надобно было покупать новые. Не имея никакого попечения о своей арфе, часто оставляла ее в сырости против открытого окна, так что всякий день надобно ее было снова настраивать. Струн, карандашей и бумаги исходило вчетверо более того, что бы можно было издержать при бережливости» [2].

В другой повести («Евгения и Леоне») выведена, напротив, добродетельная девушка, о которой говорится: «...Писавши, рисуя, играя на арфе, на клавесине или гитаре, она то же помышляла: *эта картина украсит матушкин кабинет... Соната, которую теперь бренчу, восхитит матушку, когда ее хорошенько выучу и проч.*». Сия мысль, которая ее всегда занимала, делала ей ученье очень приятным; она облегчала ей наитруднейшие препятствия, и превращала все должности в сладкое удовольствие» [3].

Такого рода включение музыки в ткань сентиментально-морализующей повести было ново в русских журналах, поскольку отражало также новый бытовой уклад, который стал по-своему складываться и у нас в последние десятилетия XVIII века.

Наибольший интерес в «Детском чтении» представляет, однако, ранняя повесть самого Карамзина — «Евгений и Юлия», помещенная & XVIII части журнала (1789). Карамзин уже вводит музыку, как благородно-сентиментальное

[1] **В. В. Сиповский.** «Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника»» СПб. 1899, стр. 130.

* В пять лет сумма такая очень вероятна. Хорошему клавесинному учителю надобно в Париже платить ежемесячно за три урока в неделю по три луидора; но надобно платить гораздо дороже, если будет он учить всякой день. Хороший клавесин стоит пятьдесят луидоров, а пиано-форто пятнадцать, или двадцать. Настройка обоих инструментов будет стоить в месяц пятнадцать ливров. Музыкальные же ноты отменно дороги». — *Примечание в подлиннике.*

[2] Детское чтение. 1787, часть X, стр. 13—16. '

[3] Там же, стр. 172.

319

начало, в общий сгущенно-сентиментальный тон своей повести: характеристика его прекраснотушных героев была бы не полна, если бы они, предаваясь сладостной меланхолии и умиляясь мирной деревенской жизнью, не пели за клавесином «Клопштокову песню, к которой музыку сочинил кавалер Глук». К этой повести мы еще должны будем вернуться, характеризуя в целом новые музыкальные течения девяностых годов, ибо для нас ее значение выходит за пределы нынешней темы.

Между работой в «Детском чтении» и изданием «Московского журнала» пролегал год заграничного путешествия Карамзина. Плод этой поездки, «Письма русского путешественника» были в первой своей половине по частям опубликованы в «Московском журнале». Уже благодаря «Письмам» в журнал по-новому вошла музыка — через музыкальные впечатления и наблюдения «русского путешественника» («Атис» Пиччини и «Два маленькие савояра» Далеярака в Женеве, «Деревенский колдун» Ж. Ж. Руссо в Лионе, Берлинская опера, пение народного итальянского музыканта в Берне). Но к «Письмам» нам также надлежит вернуться позднее, потому что они представляют самостоятельную большую тему (см. следующий раздел «Русские отзывы о музыке за рубежом»), да и никак не вмещаются в «Московский журнал» (печатались также в «Аглае» в 1794—1795 гг. и дорабатывались в отдельных изданиях). Однако с общей линией «Писем русского путешественника» в известной мере связано появление, например, откликов на жизнь зарубежных театров, в частности на оперные спектакли Парижа в «Московском журнале», — что было само по себе ново у нас и крайне примечательно, если речь шла о 1790 годе в 1791 году.

Продолжалась в «Московском журнале» и линия сентиментальной повести Карамзина, приведя здесь к «Бедной Лизе», как к вершине стиля и его влияния. И хотя «Бедная Лиза» не дает никакого материала для: нашей темы, она все же утверждает со всей силой именно тот общий психологический строй русской сентиментальной повести, который давал наибольшие предпосылки для введения в нее музыки. В том же «Московском журнале» другая повесть Карамзина «Лиодор» может служить характерным примером поэтизации образов через музыку: романтический рассказ «вводит» в поэзию лунной ночи на море, когда слышны далекие звуки гитары и появляется прекрасная молодая турчанка. Если мы припомним, что вслед за повестями Карамзина «Евгений и Юлия» (1789) и «Лиодор» (1792) появились — «Несчастный М-в» Клушина (в «Санктпетербургском Меркурии», 1793), «Несколько писем моего друга» (в «Приятном и полезном препровождении времени», 1794—1795) и «Флейта» (в «Иппокрене» 1799), т. е. повести с самым сильным сентиментальным выделением поэтической роли музыки, то толчок, исходящий от Карамзина, станет особенно ясным. В. В. Сиповский, в цитированной работе, утверждает, что Карамзин «первый у нас нарисовал резкими чертами образ «чувствительного», «прекраснотушного» юноши, живущего полною жизнью души,— этот образ, слабо мелькавший перед многими его современниками, нашел впервые у него полное, ясное, притом русское выражение и вызвал к литературному воплощению целый ряд родственных образов...» (стр. 473). Добавим к этому, что как в «Письмах русского путешественника» (которые тут имеются в виду), так и в повестях Карамзин создал образ русского «чувствительного» юноши, психологическая характеристика которого предполагает и новое чувство музыки как одно из важных свойств образа.

Опубликовав в 1792 году песню И. И. Дмитриева «Стонет сизый голубчик», «Московский журнал» тем самым также дал очень

320

чувствительный толчок развитию сентиментальной песни девяностых годов, о чем мы уже упоминали в связи с поэзией Дмитриева. Последующие издания Карамзина, его сборники

«Аониды», продолжают эту линию сентиментальной песни и печатают целый ряд «песен на голос».

Но «Московский журнал» дает также совсем иной образец песни, весьма редкий в своем роде (вероятно, единственный в русских журналах), образец старинной песни в народном духе, сочинение которой приписывается деду Н. А. Львова П. С. Львову. В октябрьской книжке «Московского журнала» за 1791 год напечатано «Письмо Н. А. Л. к П. Л. В.» (т. е. Н. А. Львова к П. Л. Вельяминову) с пометкой «Село Арапчево 17 августа 1791 г.» Приводим из него важнейший отрывок (речь идет о песнях и плясках в помещичьем доме):

«Уж как бы басовито раздалися: ох вы сени мои, сени, под которые сестры мои как вдохновенные плясали; эдаких мастериц и между мастеров нету. Песни и пляски, и пляски под песни, и все братское развеселило нас так, что любо стало; да вдруг мы и заплакали... Чтобы однообразная радость наконец не наскучила, добрый дядя мой, как будто нарочно, выискал радость другого рода, радость родственницу сердец чувствительных, подругу неразлучную нашей братьи гипохондриков. «Спойте ка, дети, песню П... С... твоего дедушки, а моего отца... которую сочинил он едучи раненой из Персидского похода; не удалось ему пропеть ее дома. Ты слыхал, я чаю, и от меня о сем П... С... которой был витязь здешних мест и гроза всего уезда; теперь узнаешь, что он был и стихотворец. Ты русские песни любишь: за это тебе спасибо. В них находим мы картины старых времен и, что еще больше, дух людей того века; и для того напишу тебе дедушкину песню всю, как братья мои и его внучата, пели ее:

Песня П... С... Л...

Уж как пал туман на сине море,
А злодейка-тоска в ретиво сердце;
Не сходить туману с синя моря,
Уж не выдти кручине из сердца вон [1]» и т. д.

Песня эта, действительно ставшая народной и существовавшая в других вариантах в XIX веке, в «Московском журнале» как бы «осентименталена» предыдущим содержанием письма: молодецкую песню эту переживали в девяностые годы как «радость... сердец чувствительных, подругу гипохондриков». Очень любопытно, что именно в этой точке, т. е. в обращении к народной песне, соприкоснулись такие различные издания, как «Зритель» Крылова и «Московский журнал» Карамзина. Указывая на «Собрание русских песен», «Зритель» вероятнее всего имел в виду недавно вышедшее собрание Н. А. Львова—Прача; и здесь, в журнале Карамзина, выступает тот же Н. А. Львов («ты русские песни любишь; за это тебе спасибо»).

Наконец, особого внимания заслуживает в «Московском журнале» то его новшество, о котором мы уже упоминали; отзывы на оперные спектакли. Среди них рецензии на московские постановки как раз наименее интересны, что видно хотя бы из следующего краткого отзыва: «Московский театр».

[1] Эта же песня приводилась Державиным в его «Рассуждении о лирической поэзии» (см. приложения к предыдущему разделу). Текст песни достаточно известен. См. в сборнике «Песни русских поэтов» под ред. Ив. Н. Розанова, в Серии «Библиотека поэта» 1938, стр. 75.

321

«Аптекарь и Доктор, Комическая Опера в трех действиях; переведена с Немецкого — Извлечение из сей Оперы не может быть интересно для читателя. Довольно, что Публика приняла ее хорошо, и с особливым вниманием слушала музыку, сочиненную Господином Диттерсом фон Диттерсдорфом, и достойную похвалы знающих людей. В пиесе довольно смешного; но есть и такие шутки, которые один раек смеяться заставляли. — Что касается до перевода, то он, кажется, довольно хорош. Я говорю о прозе; а как Г.

Переводчик должен был для музыки удерживать в переводе песен меру оригинала, то, зная трудность таких переложений, можем простить ему некоторые негладкости и нечистоты в стихах»

Гораздо содержательнее отклики на парижские спектакли (составленные по материалам Mercure de France?). Карамзин хорошо сознавал, что идет по новому пути, помещая их (т. е. рецензии) в своем журнале. Так к заглавию

«Парижские спектакли до половины Августа прошедшего года.
Королевская Академия Музыки
или
Большая Опера»

он делает примечание: «Издатель надеется, что сия новая статья Журнала будет интересна для некоторых Читателей...» Для начала дается отзыв на постановку оперы «Людовик IX» (текст Гипара, музыка Лемуана), причем после обстоятельного пересказа содержания, делаются следующие замечания:

«Музыка прилична к материи и ко всякой сцене в особенности. Вообще, в ней более ума и приятности, нежели силы и трогательности. Однако же везде видно искусство и театральное знание Автора Федры, и проч. Все голоса танцов весьма хороши, и по справедливости достойны были одобрения публики».

«Балеты приносят великую честь Г. Гарделю, которой их сочинил. Он в третьем действии сам танцует, и совершенно заслуживает рукоплескания зрителей. Господа Вестрис и Нивелон, и Госпожи Периньон и Миллер, во втором действии играют пантомиму с обыкновенным своим искусством. Все первые танцовщики танцуют в сей опере, которой балеты приносят зрителям великое удовольствие. Декорации и костюмы достойны всевозможной похвалы. Платья прекрасны и точно того времени и той земли, где происходит действие. Словом, в сем спектакле видим мы вместе такие таланты и приятности, каких не найдем ни в каком другом.—Наконец, нельзя не отдать справедливости таланту Г. Лене, которой играл ролю Людовика IX. Он точно вошел в его характер, и умел его выразить...»

«Во втором представлении музыку сей Оперы живее чувствовали. Мы уверены, что чем чаще будут представлять сию пиесу, тем более будет она нравиться. Надобно заметить, что Г. ле Муан очень в короткое время сочинил много пиес. Когда сия способность сочинять оказывается только в посредственных творениях, то ее назвать можно жалкою и несчастною способностью; но когда производит она такие сочинения, то Автор тем более похвалы достоин» [2].

Наиболее интересные отзывы помещены в апрельской книжке «Московского журнала». Здесь весьма сильно ощущается, что речь идет о революционном Париже.

[1] Московский журнал, часть II, стр. 77—78.

[2] Московский журнал, часть I, стр. 214—216.

«Публика никогда не могла требовать от сего театра много новых пиес, зная, как оные, по своей сложности, трудны и дороги. К сим обыкновенным причинам надобно прибавить худые нынешние обстоятельства. Спектакль роскоши не может быть в цветущем состоянии, когда роскошь во всем исчезает, уступая место строгой экономии; когда удалились многие из богатейших жителей нашей столицы, и когда иностранцы, до восстановления общего спокойствия, боятся еще к нам показаться...»

Дальше говорится о Пиччини, о том, что он «доведен до ужасной крайности»: «...с каким же прискорбием должны заметить постыдное равнодушие Публики к такому человеку как Г. Пиччини, несчастному среди Французской нации, обязанной ему многими прекрасными сочинениями и отчасти своей музыкальной революцией»

Выдающийся интерес представляют следующие ниже отзывы на два ярких оперных спектакля, весьма характерных именно для революционных лет и утверждающих известный жанр «Оперы опасения и ужасов», сложившийся как раз тогда в Париже («Ужасы Монастыря» Бертон и «Эфрозина» Мегюля). В самых различных работах по истории музыки, в том числе и в советских, имеются ссылки на эти «образцовые в своем роде» оперы революционного Парижа, но нигде как будто бы не отмечено, что «Московский журнал» Карамзина в 1791 году откликнулся на эти постановки.

«Театр Италианской»

«С пятогонадесять Июня по сие время дали на сем Театре пять новых пьес. Первая под титулом *les Rigueurs du Cloître*, Монастырские жестокости, представляет молодую девушку, тиранскою властью осужденную посвятить Небу то сердце, которое она для мира и любви назначала. Открывается тайная переписка, которую она имела со своим любовником и страшная подземная темница отворяется принять ее живую в вечной мрак свой; но в самую сию минуту избавляет ее любовник, пришедший с отрядом Национальной Гвардии, которой начальник приносит определение Народного собрания, уничтожающее монастырские обеты».

«Слог сей интересной пьесы натурален и приятен, а музыка прекрасна. Видно, что Автор, Г. Бертон, образовал свой вкус по хорошим образцам, причем однакож умеет он быть оригинальным. Всего более одобрила Публика хор монахинь, и в ужас приводящую музыку той сцены, где преступница должна быть заключена в темницу. Сей молодой автор знает кажется, совершенно, что такое есть драматическая музыка, и не расточает действий гармонии для того только, чтобы показывать музыкальную свою ученость. Он бережет их для тех сцен, где зритель наиболее должен быть тронут. — Г. Фьеве есть сочинитель Поемы».

«Вторая пьеса, под титулом *Euphrosine ou le Tyran corrigé* (дается пересказ содержания).

«...Музыка есть еще первое сочинение Господина Мегюля, и доказывает, что Сочинитель имеет великие способности. Он совершенно вошел в разные положения пьесы, и умел в музыке выразить характер оных. Только в ней вообще слишком много тщательности, которая бывает утомительна для внимания, и которая обыкновенно показывав! молодого сочинителя, хотящего обнаружить все свои знания в гармонии.

[1] Московский журнал, ч. II, стр. 65—68.

323

Публике наиболее понравилось дуо, весьма живо выражающее чувства ревности. Впрочем во всей музыке много жару и силы» [1].

Вслед за «Московским журналом» и в других русских изданиях появились весьма примечательные отклики на события зарубежной театральной и музыкальной жизни. Пример Карамзина (апрельский выпуск журнала) подействовал так быстро, что уже в майской книжке «Магазина английских, французских и немецких новых мод...» (московское издание с апреля 1791 г.) в «Письмах из Берлина» остроумно критикуется условность тамошнего оперного театра, который «имеет обыкновение одевать своих Ироев и Ироинь одинаковым образом...» [2]. Там же приведены сведения о лондонских оперных театрах в феврале 1791 года, причем статья заключается таким образом: «В сию минуту известился я, что Оперный дом в Гаймаркете открыт будет оперою Пирром, а в следующую потом пятницу начнется и концерт Саломонов, коим управлять будет прибывший сюда из Вены славный капельмейстер Гайден». В июльском выпуске

«Магазина» дан большой отзыв об открытии «Оперного дома в Гаймаркете» с любопытными данными об исполнителях, об оркестре Саломона и о выступлениях Гайдна с ним [3].

В каком-то смысле к журналам или по крайней мере к журнальным влияниям Карамзина примыкает его работа над «Аонидами» в 1796—1799 годах [4], как над поэтическими сборниками-альманахами. Многие из «Аонид» тут же отразились в журналах, во многом «Аониды» сами были близки модной поэзии современных литературных журналов. Во всяком случае, «Аониды» ярко, заметно и, пожалуй, демонстративно, выдвигают музыку как поэтическую тему. Очень любопытно было бы сопоставление бурлескной поэмы-сказки А. И. Клушина «А муж? Он спит — приятный сон!» из «Санктпетербургского Меркурия» — и торжественной оды Н. А. Львова «Музыка или семитония» из первой книги «Аонид» [5]. Оба стихотворения не чужды сентиментального толкования музыки. Но у Клушина — иронический сентиментализм вместе с буффонством, у Львова — почти классицизм. Впрочем это касается больше формы выражения, а музыка пребывает и для Львова прежде всего «богиней нежных душ». В отличие от оды Львова, для «Аонид» в целом скорее характерна более легкая сентиментальная поэзия, представленная, например, в третьей книге следующим стихотворением Павла Гагарина:

К цитре.

В час полночи, сердцу милой,
Цитра нежная играй,
И мелодией унылой
Сердце страстное питай. —
Пой, как с розой расцветала
В юном сердце страсть весной —
Щастье с розой вмиг увяло!..
Я остался сиротой!
Тише ж, тише, цитра мила!
С сердцем вместе будь уныла;
Томною заставь игрой
Призадуматься с собой.—

[1] Московский журнал, ч. II, стр. 70—75.

[2] См. приложения к данному разделу.

[3] См. те же приложения.

[4] Аониды или собрание новых разных стихотворений. М. ч. I, 1796; ч. II, 1797 и III, 1799.

[5] См. приложения к данному разделу.

И луны лучи благие
Пусть играют в сих слезах!
Ах! видала ты иные,
О луна! в моих глазах.
Таковы ли те бывали,
Под окном когда с драгой
Мы друг друга занимали
И собою и тобой?
Боле нет их — истожились
Все с весеннею росой;
Слезы горести одной

По щекам моим катились!—
Скороль, цитра, друг мой милой!
В час полуночи унылой
Под мелодию твою
С другом слезы я пролью?
К. Пв. Ггрн.

В «Аонидах» же были помещены два стихотворения, посвященных любимым музыкантам того времени: Ф. М. Дубянскому и Фердинанду Дицу. Первое из них, «Надгробие Ф. М. Д.» (который утонул в Неве) вошло во вторую книгу «Аонид»:

Любезного и прах останется безвестным?
Д[убян]ского был дар: гармонией прельщать;
Страсть: дружба и любовь; закон: быть добрым, честным;
А жребий: бурну жизнь в пучине окончать.

В третьей книге были напечатаны

Стихи.
На игру Дица.

Что слышу, Диц! смычок, тобой одушевленный,
Поет, и говорит, и движет всех сердца!
О сын Гармонии! достоин ты венца,
И можешь презирать язык обыкновенный *

Оба анонимных стихотворения принадлежали И. И. Дмитриеву, на слова которого Дубянский написал своего «Голубка». Здесь поэт-сентименталист прославляет близких ему по направлению музыкантов.

Как бы в продолжение «карамзинской» повести, поэт в «Аонидах» (Вл. Измайлов) делает к своим стихам («Чувство бессмертия») очень характерные примечания в духе «сгущенного» сентиментализма:

...тихие зефиры
Несут к нам томный звук от той приятной лиры,
На коей ты играл, как древний Тимотей **
И пел в кругу друзей, как в. роще соловей... ***

* «Сей превосходный музыкант к удивлению всех вдруг перестал , говорить, и уже близ года наблюдает глубокое безмолвие, не переставая при том восхищать по прежнему игрой своей». — *Примечание подлинника.*

** Друг мой носил одно имя с славным Греческим музыкантом. — *Примечание подлинника.*

*** Он был, как не можно более, чувствителен к красоте гармонии и природы; он любил играть и петь под открытым небом, в деревне, в кругу семьи своей — ив храню тот драгоценный инструмент, которым любезный Т * трогал мое сердце. В минуты живой меланхолии ударяю я по струнам его. они тихо звенят, и с сим томным, умирающим звуком льется в душу мою что то отчаянное и сладостное.— *Примечание подлинника.*

голос...», т. е. публикуют стихи, написанные на известную всем мелодию. В первой книге «Аонид» были помещены две песни Г. Хованского: «Пусть кто хочет пишет оды» (на голос «Весел я тогда бываю») и «Незабудочки» (на голос «Выйду ль я на реченьку»); в третьей книге Карамзин напечатал свою «Разлуку» (на голос «J'entends dans la foret»), а Павел Соковнин — песню «Некогда я к Лизе нежной» (на голос «Jadis j'avais une amie»).

Ни в направлении «Московского журнала», ни в тенденциях «Аонид» Карамзин не был изолирован от других русских журналов конца столетия, которые продолжали многое из намеченного им тут же, иногда параллельно его изданиям. Музыка в сентиментальной повести, музыка как поэтическая тема особенно ярко и даже подчеркнута выступает в журналах, издаваемых при «Московских ведомостях», начиная с «Чтения для вкуса...» Именно в связи с этим В. В. Сиповский отмечает: «Из наиболее видных товарищей Карамзина на его литературном пути был В. Подшивалов, журналист, критик и поклонник Карамзина: его журнал «Чтение для вкуса, разума и чувствований», начавший свое существование в один год с «Московским журналом» (1791) и преследовавший одинаковые с ним цели,— прекрасный показатель того, что работа его была ответом на действительно живые запросы общества. Почти все сотрудники журнала Подшивалова, и, конечно, самого Карамзина могут быть тоже причислены к его единомышленникам-товарищам»

Те новые музыкальные течения, которые отличают конец века от семидесятых, отчасти восьмидесятых годов, сильнейшим образом Отразились в «Московском журнале» Карамзина. В этом смысле он также **ответил на живые запросы русского общества.**

8. МУЗЫКА В СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ

Введение музыки в общий психологический строй сентиментальной повести, несомненно, было делом Карамзина. Даже если бы он сам не оставил заметных, выдающихся образцов (например, повесть «Евгений и Юлия» в «Детском чтении...», 1789), он сделал все для того, чтобы определить направление именно такой повести. С начала девяностых годов и в особенности к самому концу столетия музыка как сентиментальный литературно-поэтический мотив занимает в русских журналах не только заметное, но почти неперемное место. Можно сказать даже, что она становится в этом качестве одним из характернейших признаков всего художественного стиля той поры. Во всяком случае, чем ближе к началу XIX века, тем сильнее окрашивается изложение ряда русских журналов этим психологическим мотивом: в «Приятном и полезном препровождении времени» (с 1794 года) он звучит сильнее, чем в «Чтении для вкуса, разума и чувствований» (1791—1793), в «Иппокрене» (с 1799 г.) еще сильнее, чем в «Приятном и полезном...». Более того: он становится чуть ли не назойливым, как и многие часто повторяющиеся

[1] **В. В. Сиповский.** «Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника», стр. 457.

326

признаки «средней» сентиментальной прозы в тогдашних журналах. Еще значительно раньше, еще до Карамзина, музыка порою входила в ряд психологических мотивов журнальной повести. Но то были единичные, никак не показательные случаи. Да и смысл их оказывался несколько иным. Так в одном из журналов Н. И. Новикова, в «Утреннем свете» (из времени масонских увлечений издателя), печаталась большая дидактическая повесть «Путешествие добродетели» [1] действие которой развивалось в условно-китайской обстановке; герои этой повести Тоангли и Клеменция должны были ко всем своим эстетическим качествам присоединить и глубокое проникновение в дух серьезной музыки. Об этом сказано только вскользь, а затем повесть переходит уже к чувствительному **рассуждению** об эмоционально-эстетических свойствах музыки — не без влияния теории аффектов. Подобный тон рассуждения лишь в очень малой степени

характерен для художественной прозы в журналах девяностых годов. Ее вкус в общем направлен иначе. Она стремится быть доступнее, более прямо действовать на чувства, и только в некоторых случаях опирается на рассуждение, поучение и т. п.

Не задерживаясь на всех многочисленных примерах введения музыки в сентиментальную повесть (или пьесу), с тем, чтобы еще вернуться к этому позже, выделим лишь несколько различных случаев, почерпнутых из журналов девяностых годов. Очень часты краткие, но характерные в устах героев упоминания о музыке вроде следующих — «Ежели б я осмелился сказать ему!., но он совсем не понимает музыки... Симфония сыгранная кстати легко б могла успокоить душу...» [2].

Одним из устойчивых мотивов «рыцарской» преромантической повести (чаще переводной, иногда **прямо** подражательной) становится музыка, поэтизирующая женский образ: «Прелестные пальчики стали перебегать по струнам (драгоценной арфы), как бы оживляемые душою, которая в состоянии была изводить неслыханные тоны и новую гармонию; рыцарь был умилен и пал на колени» [3]. Точно так же неизменным мимолетным поэтическим мотивом делается музыка в сентиментальной буколической повести, в которой действуют пастухи и пастушки, умиляющиеся от пения, при звуках арфы и т. д. [4]. Тема «музыка и природа» введение музыки как поэтического мотива на лоне природы, усиливающего чувства умиления и сентиментального восторга, встречается в различном контексте — от повести из «златого века» до современного сюжета. В журнале «Иппокрена» была помещена, например, «Мечта», («Друзьям моим Б — и К — ; с характерным эпиграфом «Douce chimere! Console moi de ton enchantement!»); мы находим там, между прочим, следующие строки:

«...всякой уже тихий вечер непременно мы с супругой выходили бы на берег ближнего ручья прощаться с **тогоднишним** солнышком. Иногда бы велела она принести туда свою гитару, села под ветвями кудрявой ивы, поглядела бы на заходящее солнце — на быстрый ток ручья — на : меня, сердечного друга своего, и заиграла бы фантазию, изображающую чувствительность ее души. Нежный голос ее сопровождал бы трогательные аккорды гитары сими словами:

Окинем взором все... поля, луга, долины
И этот ручеек, что мимо нас бежит,

[1] См. приложения к данному разделу.

[2] «Молодой Ольбан», журнал «Приятное и полезное препровождение времени», 1796 г., ч. VIII, стр. 109.

[3] Мейснер «Мщение», там же, 1795 г., ч. V, стр. 79.

[4] См. повесть «Галатея» там же, 1796 г., ч. XII, стр. 243.

327

Все наше, милый друг. Ах! сколько мы судьбину
За благости ее должны благодарить.
Спокойна хижинка, и свой кусочик хлеба;
Друг друга любим мы — чего еще желать... [1]

Здесь весьма характерен весь комплекс дворянско-сентиментальных мотивов: мирная природа, тихое семейное счастье, довольство малым («спокойна хижинка и свой кусочик хлеба...»), «трогательные аккорды гитары» и чувствительное пение, словом, вся та скорлупа «малого мира», куда так охотно уходили сентименталисты этого толка (см. «Послание к А. А. Плещееву» Карамзина).

Впрочем, сентиментальная повесть тех лет дает не только прекрасную идиллию, но и «обыденно романтическую» завязку романа (почти мещанскую, в дальнейшем быстро ставшую шаблоном) «на фоне музыки». Чуть ли не самый показательный пример, почти схему своего рода, встречаем в той же «Иппокрене»:

«Одним вечером, сидя под окном своей комнаты и предавшись меланхолии, любезная Лина для разогнания своего уныния играла на фортепиано и припевала песенку:

Скучно жить в уединенье,
И любви совсем не знать!
Не иметь и утешенья,
Чтоб от нежности вздохнуть».

(следуют еще два куплета). «Когда она кончила последний куплет своей песенки, вдруг взглянула в окошко и увидела молодого офицера приятного виду, который стоял в задумчивости и слушал мелодию голоса ее. Сердце ее востепенулось, их взоры встретились, и искра любви затлела...» [2]

Музыка в быту, но не **простая песня**, а пение за **фортепиано**, в интимной обстановке, в тиши, для себя и для немногих, становится и новым вкусом той поры, и новым мотивом художественной прозы. Повсюду речь идет о «клавикордных нотах» [3], об ариях, о сонатах — и русские журналы свободно, как о чем-то привычном, пишут об этом. Появляются даже ссылки на конкретные **имена** композиторов — самых «модных»: здесь повести точно следуют за бытом. К повести «Альциндор» сделано такое примечание: «...не лепетание многими языками, не игра на разных инструментах, не ловкой жест в минуте составляют истинное воспитание.— Неоспоримо, чтобы сии таланты были цветом лучшего воспитания и украшением молодости; например: приятно видеть молодую девицу, сидящую за клавесином и разыгрывающую сонату Плюйэля, или любезного юношу, в тишине копирующего ландшафт Вернета; но несравненно почтеннее слышать о чьем хорошем поведении...» [4]. Элемент дидактический — против чрезмерных увлечений музыкой тоже иногда выступает в журнальной прозе. Особенно подчеркивают это «Анекдоты о жизни Нуширвановой» (из Мейснера). Думается, однако, что в данном случае перед журналом была поставлена и совсем особая задача «иносказания»: как раз тогда воспитатели Александра (будущего императора),

[1] Иппокрена, или Утехи любословия, 1799, часть II.

[2] С. П. К. Ф. Сибирской «Лина». Иппокрена, или Утехи любословия, 1800, ч. V, стр. 282—283.

[3] См. повесть «Эмилия и Леонора» в «Чтении для сердца, разума и чувствований» за 1793 г., ч. X.

[4] «Иппокрена», 1799, ч. II, стр. 192.

328

может быть, под прямым давлением Екатерины II, стремились удержать его от музыкальных увлечений. «Нуширван с самого младенчества любил пение и музыку,— говорится в Анекдотах,— Голос его, натурально светлой и приятной, от частого упражнения сделался превосходным; ибо каждый вечер, в удалении от людей, посвящал он несколько часов своей лютне, кои скоро доставили ему удивительный талант». Наставник однажды сказал Нуширвану: «...пусть музыка рассеивает иногда царские твои заботы, не служа пищей любочестию, для удовлетворения которого ты имеешь благороднейшие источники: народ, который тебя обожает, и который ты можешь сделать счастливым; завистливых соседей, коих ты наказывать должен, и тысячи невинно утесненных, коих избавление от тебя одного зависит. Не правда ли, государь, что имя отца отечества, героя в войне и Антонина на престоле гораздо лучше славы искусного музыканта. «На это не словами, но дедами ответственность тебе буду» сказал Нуширван, и с тех пор даже при трех свидетелях не певал никогда» [1].

Казалось бы, строки эти противоречат общему тону сентиментальной литературы. Но сентименталисты этого толка умели быть и придворными льстецами (ибо в данном

случае идеал «просвещенного монарха» прямо льстит русскому «Нуширвану»), как нам хорошо известно по некоторым судьбам.

До сих пор мы касались более или менее кратких упоминаний о музыке в журнальной повести девяностых годов. Но не следует думать, что они всегда ограничивались такими масштабами. Бывали примеры, когда сила музыки, преимущество искусного музыканта над природой [2] становились даже особой темой своего рода стихотворения в прозе: таково чувствительное «Сражение музыканта и соловья» в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» [3]. Но наибольший литературный и психологический интерес представляют как раз не подобные вымыслы, а естественное введение музыки в жизненное течение, в бытовую ткань журнальной повести. С этой точки зрения, любопытна одна повесть в письмах, помещенная в том же журнале «Чтение для вкуса», которая иронически вводит музыку (называя конкретные имена и ссылаясь на реальные бытовые эпизоды) в непосредственный, непринужденный рассказ о квартирных соседях.

«Я ужасно сердит, и лопну от досады, ежели не наделаю шуму. Так позвольте мне получить некоторую отраду, или отмстить за себя, принесши вам мои жалобы. Нешастье везде за мною следует, как вы теперь увидите. Я имею страсть, без сомнения

[1] «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. V, стр. 226—231. Ср. в записях об Александре (1794 год): «...В течение этого времени прилеплялся великий князь к музыке, на что я его высочеству представлял, что это искусству человеку в его состоянии вредно, если слишком к нему привяжется, — что ему долженствует оное служить отдохновением, а надлежит учиться своему ремеслу и стараться сделаться достойным своего звания: музыка, моды и прочие безделушки отнимут все время, которое бы надобно употребить на дела и тому подобное» (Дневные записи А. Я. Протасова о воспитании вел. кн. Александра Павловича. Древняя и новая Россия, 1880 г. август).

[2] Ср. у Карамзина

И часто прелесть в подражании
Милее, чем в Природе нам:
Лесок, цветочик в описанья
Еще приятнее очам («Дарования»).

«Все прелести Изыщных Искусств, — замечает здесь Карамзин, — суть не что иное как подражание Натуре; но копия бывает иногда лучше оригинала — по крайней мере делает его для нас всего занимательнее: мы имеем удовольствие сравнивать» (см. Сочинения Карамзина, т. I. П-гр., 1917, стр. 204).

[3] См. приложения к данному разделу.

329

весьма невинную, а имению к музыке. Она приносит мне удовольствие, которого я никогда не забуду; но с некоторого времени, кажется, будто судьба старается наказывать меня за мои утехы. Я имел домик прекрасной, на чистом воздухе, выгодной и довольно просторной. Жестокий сосед не давно перепортил все это проклятой скрышкой, на которой он учится играть. Ах! Государи мои, сколько такое ученичество есть несносное наказание для ушей привычных и склонных к гармонии! Я так был тем измучен через день, что ночью еще его слушал, хотя он и не играл; и по крайней мере пять или шесть раз пробуждался и затыкал уши. Государи мои! Кто что хочешь говори, а я думаю, когда какой народ имеет счастье однажды услышать музыку Глукову, Пиччиниеву или Гретрову, то не может более терпеть подобного этому гудочника. Таких школьников надлежало бы сослать в особенной дом, так как людей зараженных прилипчивой болезнью, и я утверждаю, что такая невыгода должна быть наемщику достаточною причиною, чтоб уничтожить свой договор в найме какого-нибудь дому. Я хотел в суде

донести на своего соседа и его скрипку; я хотел напасть на него, как на нарушителя общего покоя, но судья осмеял меня, как будто бы вредить моему здоровью не тоже значило, что меня ограбить. Однакож верно палка не больше боли причиняет спине человека, когда его ударить, сколько худая скрипка и моим ушам».

«Знаетель, Государи мои, какие меры я принужден был взять? Бросил я свой дом, которой отдам в наймы, когда можно, первому мученику, у кого есть только уши, чтоб их драло. Я нанял себе другой. Чтож? конечно какой-нибудь отдал меня антигармоническому домовому дедушке. В самый тот день, как я переехал на новую квартиру, поселил он, как раз возле боку, человека, который учится трубить в рог. Вдруг схватили меня конвульсии. Этот новый ученик столько же язвителен для гармонии, как и первой, с тою только разницею, что он делает гораздо больше шуму. Я просил его сжалиться надо мною, заклиная его, чтоб он уведомил меня, в которые часы станет учить свой урок, дабы мне можно было уйти в лежащую напротив слободу. Он мне отвечал, что час у него не назначен, потому что он тогда только принимается за свой инструмент, когда чувствует в себе сильную охоту. Вы согласитесь, Государи мои, что это непременно требует отмищенья. По крайней мере дозвольте обнародовать мои жалобы. Это может тронуть в мою пользу благотворительных людей, а в случае и самых приказных»,

«Честь имею быть и пр.» [1]

В заключение упомянем о «драматическом отрывке, выбранном из изустных преданий», под жестоко-романтическим названием «День злодейства и мщенья» [2]. Мы не найдем в русских журналах того времени более сгущенных красок выражения «прекраснодушия» и сентиментализма, консервативно трактующего музыку в отвлечении от жизни.

Перелистывая «Чтение для вкуса...», «Приятное и полезное препровождение времени», «Иппокрену» страница за страницей, мы все время ощущаем **присутствие музыки** в ткани художественной прозы. И почти всегда музыка подчиняется господствующему сентиментальному строю мыслей и чувств, почти всегда она выступает как интимное, «камерное», лирическое начало в жизни человека.

9. МУЗЫКА В СТИХОТВОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ. » «ГОЛОСА» и ТЕКСТЫ ПЕСЕН

В те же годы, когда музыка входит литературным мотивом в сентиментальную повесть, она становится также и поэтической темой, что мы уже наблюдали в изданиях Крылова и особенно Карамзина. Русские журналы девяностых годов отражают это со всей характерностью. Среди печатаемых там многочисленных стихотворений одни говорят о музыке, другие — **подразумевают музыку как неотъемлемую от них мелодию, «голос» песни**. Нельзя сказать, чтобы и то и другое совсем не встречалось в русских журналах раньше. Но только в «карамзинскую

[1] Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1791 часть IV, стр. 417 и след.

[2] Журнал Иппокрена, 1800, ч. VII,

330

пору» это становится определенной тенденцией многих изданий, будучи в то же время связано с новым литературным направлением, новым строем чувств в лирической поэзии, даже с новой модой.

Сами по себе стихотворения, посвященные музыке или музыкальному театру, мы находим в русских журналах чуть ли не с начала их существования. Но очень долго они остаются единичными явлениями, нимало не превращаясь в характерную лирическую тему.

Быть может, интереснейшими из ранних стихов такого рода были мадригалы Сумарокова, напечатанные в «Ежемесячных сочинениях к пользе и увеселению

служащих» в марте 1756 года и посвященные постановке оперы «Цефал и Прокрис» на его же текст. Первый «мадригал» посвящен композитору — Франческо Арайя:

Арая изъяснил любовны в драме страсти,
И общи с Прокрисой Цефаловы напасти,
Так сильно, будто бы язык он Руской знал,
Иль паче, будто сам их горестью стенал.

Второй «мадригал» воспевае юную певицу Белоградскую, исполнительницу главной женской партии:

Любовны Прокрисы, представившая узы:
Ко удовольствию Цефалова творца,
Со страстью ты поя тронула все сердца
И действием превзошла желаемые меры,
В игре подобием преславной Лекувреры.
С начала оперы до самого конца,
О Белоградская! прелестно ты играла,
И Прокрис подлинно в сей драме умирала.

Отнеся здесь некоторые выражения за счет авторской признательности, все же следует отметить не только высокую похвалу Арайе за понимание текста и Белоградской за мастерство игры, но — прежде всего — особое направление этой хвалы: Сумароков восхищается **драматической** силой спектакля («...со страстью ты поя...»; «и действием превзошла...»; «...подлинно в сей драме умирала...», сравнивает молодую певицу с Адриенной Лекуврер). Обычно ли это для оперных критериев XVIII века? Во всяком случае, совсем не обычно для традиционных критериев серьезной итальянской оперы. Повидимому, стремясь к созданию русского оперного спектакля, Сумароков надеялся противопоставить свою эстетику драмы — итальянской оперной эстетике, насколько он мог это сделать в сотрудничестве с Арайей.

Последующие стихотворения о музыке в журналах нельзя назвать иначе, как мелочами. В общем контексте таких журналов, как «Доброе намерение», «Лекарство от скуки и забот», «Беседующий гражданин», они проходят незаметно — эти шутки, эпиграммы, «надписи». Таково, например, четверостишие «Музыки», переведенное с иностранного Павлом Фонвизиним:

Приятна песнь та, что Клориса воспевала:
Нередко разум мой и сердце воспаляла.
Но ежели бы к ней стакан с вином звенел,
За совершенную б музыку я почел [1].

[1] Журнал «Доброе намерение», 1764, октябрь.

331

К этому же типу относится «Эпиграмма. Дурному музыканту», Аполлона Майкова — из «Лекарства от скуки и забот...»:

Орфей когда играл,
К вниманию древа и камни возбуждал;
А наш Орфей когда играет,
Людей во камень претворяет. [1]

Проступающие в «Епиграмме» сатирические черты еще заметнее в следующей «Надписи» из «Беседующего гражданина»:

Кастрат

Не знаю, где то пел Кастрат,
Кто ни был, все его хвалили —
Тогда ему был всякой рад;
Одна из дам, тут кои были,
Сказала: славно он поет,
Однако в нем чего то нет [2].

Задевая певца-кастрата, журнал метит в итальянскую оперу: только с ней одной мог связывать русский читатель эту традицию. Но тут ничто не имеет серьезного значения: шутка проходит как пустячок.

Своего рода исключением были стилизованные, стихи (за подписью «Стихоткач Телемахидин» — пародия на Третьяковского [3]) «Цидулка к слагателю Мусикийской комедии...», помещенные в «Новых ежемесячных сочинениях» — поскольку они восхваляли Екатерину II (не называя ее имени) за оперу «Февей»: другие авторы оперных текстов этого не удостоились. Выделим и здесь характерную тенденцию: противопоставление русской оперы — итальянской (в данном случае — буфф).

Цидулка к слагателю Мусикийской Комедии; название ей: Февей

Христолюбивый брате! какова б звания ни был ты и рода,
Хотя б на приклад и владыка народа;
Однако хвалить то, что зело добре, властно,
Ин похвалю ж я тебя, однако без пристрастно.
Предивно сие, что во славном толь граде,
Игры, веселия, утех вертограде,
Однак не Руских,
А полуфранцузских,
Угораздился ты, говорят, в кратко время
Скакнуть оперистов знатных во стремя;
Умел поместить в одной краткой штучке,
И поведенции и забавы Руски тут в кучке;
Все было к стате, все в своем месте;
Чай радощно было жениху и невесте,
Что брак их толь славно и великолепно съиграли,
Хорошо пели, искусно скакали.

[1] Лекарство от скуки и забот 1786 г., № 4, среда июня 22 дня.

[2] Беседующий гражданин, 1789, июль.

[3] Известно, что в кругу приближенных Екатерины II такие приемы были весьма распространены.

Не хвастай Галианец брат буфой своей,
Нет в ней и смысла; умен наш Февей.
В вашей довольно кривлянья и крика;

В нашей слова красят, а в вашей музыка.
План натурален, соблюдены характеры,
И разных народов зришь разны маниры,
В кратце, что показал писать буфы дорогу,
Спасибо тебе, господине слагателю; за то попремногу.

Стихоткачь Телемахидин. [1]

После всех этих неуклюжих шуток и случайных «эпиграмм», которые были очень далеки от поэтического толкования музыки, как искусства, издания Карамзина (в особенности «Аониды») действительно выразили **новое чувство музыки**. Когда Ф. М. Дубянский, автор любимых сентиментальных романсов, утонул в Неве, «Муза» поместила на своих страницах «Романс на потопление NN» Державина [2]: той же теме посвящалось и известное четверостишие И. И. Дмитриева во второй части «Аонид». В журнале «Приятное и полезное препровождение времени», который вообще «популяризировал» карамзинский литературный сентиментализм, если можно так сказать, музыка как поэтическая тема заняла довольно заметное место. Во всяком случае, здесь выделился не жанр «эпиграммы», не отклик на придворный оперный спектакль или на музыку «празднества», а нечто совсем иное: стихотворения, помещаемые в журнале, воспевали гитару, игру на фортепьяно, пение в тиши ночной. Эта была та же самая тема, которая по-своему звучала в сентиментальной повести.

Два года подряд, например, посвящает журнал свои стихи гитаре. В 1797 году их пишет князь П. Шаликов:

Какие чувства вливаешь.
Гитара! в душу ты мою? [3]

Год спустя свою «Гитару» там же печатает Павел Соковнин:

Дарить всему и жизнь и чувство
Тебе назначено судьбой...

В ту пору гитара отождествлялась с миром интимных чувств, с лирическим музицированием, но не вызывала еще тех особых ассоциаций мещанской лирики, какие были порождены бытом позднейшей эпохи. Еще более определенные поэтические образы были связаны тогда с фортепиано: не простая бытовая музыка с ее кругом эмоций, а новый мир возвышенных чувств, рождаемых, например, **сонатой**, т. е. «большим» **камерным** искусством. С этой точки зрения, очень характерны стихи В. С. Подшивалова в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» — «На игру К. П. С»:

Щастливое фортепиано,
Когда на нем играешь ты!
Тогда все тоны невозбранно,
Все тоны неги и красы,
Идут до сердца и пленяют.

[1] Новые ежемесячные сочинения, 1786, июль, стр. 82—83.

[2] Позже был известен под названием «Потопление»
(«Из за облак месяц ясный
Встал и смотрится в реке...»)

[3] См. приложения к данному разделу.

Я в восхищении сижу,
Позабываю дань Сократу,
На персты лишь твои гляжу
И жизнью тонов жизнь щитаю.
Адажио меня печалит,
По степеням в Эреб ведет;
Челнок от Темпе мой отчалит
И к разрушению придет,
К утехе бедных, но плачевной.
Тогда **Аллегро** вдруг раздастся;
Но поздно — поздно загремит.
Душа веселью не предастся,
К которому сей тон манит.—
Ах! для чего ты так играешь? [1]

Тут все по-своему показательно: и то, какая именно музыка стала темой поэзии, и несомненно новое ее понимание, как признак большого перелома в культурной жизни русского общества, и то, что новая поэтическая тема сделалась достоянием журнала. Заметим кстати, что подобные стихотворения появлялись нередко в журналах того времени: у нас еще будет случай сослаться на них дальше.

Теперь же перейдем к иным музыкальным связям русской поэзии XVIII века, как они выражены на страницах журналов: к стихотворению-песне, которое не мыслилось вне музыки, хотя и придавало ей смысл **устной традиции**. «Песни на голос...» стали появляться в русских журналах очень рано: уже в недолговечном журнале «Смесь» в 1769 году мы находим две песни («Где в печали мне сей скрыться» и «Чем прерву свое мученье») — на один и тот же «голос» («Ах, почто тиран неверный»).

В «Трутне» у Н. И. Новикова однажды появилось такое обращение:

«Г. Издатель.

Я сообщаю вам для напечатания несколько песен: в них нет ни пользы обществу, ни увеселения — его я сам знаю. Однакож я надеюсь, что вы несколькими страницами пожертвуете для того человека, который вас о том просит и который еще тот в себе имеет порок, что он Нетерпелив» [2].

Затем следовали две песни: «Любовь меня пронзила» (на голос «Достигнувши тобою желанья моего») [3] и «Напрасно лишь стараюсь» (на голос «Отчаянье с тоскою терзают страстной дух»).

В дальнейшем, пока это не вошло в традицию журналов, подобные «песни на голос» чаще всего встречались в изданиях Н. И. Новикова, который ранее и шире других издателей стал опираться на бытовые вкусы, одновременно стремясь и быть популярным, и воспитывать их. Так в части 1 «Модного ежемесячного издания» за 1779 год мы обнаруживаем четыре «песни на голос», причем в двух случаях назван «голос» модных французских песен.

На голос: *Lison dormait dans un bocage.*

1. Солнце в ясный день сияет.

На голос: Долго ль будет жить несчастной.

2. Время радостей умчалось

[1] Приятное и полезное препровождение времени. 1795, часть VI.

[2] Трутень, 1770, лист IV, января 26 дня. ~"

[3] Указан текст М. Попова (см. в его «Досугах»).

3. Ты страстной взор являешь.
На голос: Долго ль будет жить несчастной.
4. Мне злой рок готовит муки.

Наряду с этим в «Вечерней заре» находим совсем другие «голоса»: не ссылки на модные французские мелодии, а указания на тексты псалмов Ломоносова: «Господи кто обитает» и «Хвалу всевышнему владыке». Мы знаем, что как раз эти тексты легли в основу кантов, уже в начале 50-х годов. Вполне возможно, что тут Новиков-масон подразумевает именно «голоса» кантов. На голос «Господи кто обитает» дается текст «Отче наш всех благ податель», на голос «Хвалу всевышнему владыке» — «Царю небесный». Уж не родилась ли так масонская песня на основе музыки кантов?

Чаще всего песни публиковались в это время без указания имени автора. Бывали случаи, когда давался лишь такой намек: «сия песня сообщена нам от некоторой дамы» (песня «Все тщетно как я ни стараюсь» — на голос «Чтоб мог я часть оплакать люту») [1]. Только в девяностые годы поэты нередко стали указывать свое имя. «Безымянность», а также своеобразное смешение книжной и устной традиции до известной степени роднят такую песню с культурой кантов. Впрочем, в песне вся ее музыкальная сторона остается обычно (когда песня публикуется в журналах) на долю устной традиции.

О частных соприкосновениях песен с кантами свидетельствуют не только те «голоса», указание на которые мы обнаружили в журнале «Вечерняя заря», но и многие другие примеры сходного рода. Так, в журнале «Трудолюбивый муравей» помещена «Песнь духовная» на голос: «Господи кто обитает» (за подписью И. С.). Здесь любопытно не только то, что взят «голос» ломоносовского псалма, но и то, что пародируется известный текст Ломоносова:

Кто, Плутон! сидит с тобою
В мрачной бездне без отрад?
Кто в клопочущий смолою
Низвергается твой ад?
 Тот, кто мерзкими делами
 Душу завсегда сквернит,
 Правды не идет путями,
 Ложь бесстыдно говорит.
В сердце лезть своем скрывает,
Ближнему готовит ров,
Лишь о том и помышляет,
Чтоб сплести соседу ков.
 Возвышает беззаконных,
 Ставит ни во что благих:
 Отмечается слов оных,
 В коих уверял иных.
В лихву злато разсыпает
От невинных мзду берет:
Кто так мерзко поступает,
Тот конечно пропадет [2].

В качестве очень редкого исключения можно привести пример кантов, опубликованных в журнале: «Еженедельник» напечатал три панегирических

[1] Академические известия, 1781, часть VII, генварь.

[2] Трудолюбивый муравей, 1771, № 26.

стихотворения («Лавр», «Крин», «России плеск усугубляя») под общим названием «Канты» [1]. Здесь никакие «голоса» не указаны, а сам жанр канта, вероятно, понят несколько условно: как торжественное стихотворение (прославляющее в данном случае Екатерину II), не поднимающееся, однако, до высокого уровня оды.

Настоящий расцвет песни в русском журнале наступает к середине девяностых годов. Популярнейший текст И. И. Дмитриева (вместе с музыкой Дубянского) «Стонет сизый голубочик» дал как бы основной тон сей этой сентиментальной песенной поэзии. В одном только журнале «Приятное и полезное препровождение времени» печатается песня за песней — «на голос Стонет сизый голубочик»: «Здесь — под сенью древ ветвистых» (Д. Вельяшев, 1794, ч. II); «В зимний пасмурный денечек» (К. П. Г. [2], «Тоска по родине», 1795, ч. V), «Вянут вянут стебелечки» («Роза или сила поцелуя», Гри. Высо [3], 1795, ч. VI), «Не играй зефир с ручьями» («Разлука», 1795, ч. VIII), «Грустно жить в тоске и скуке» (К. Ф. С., 1797, ч. XIV) и др. Все они, конечно, печально-меланхолические по своему характеру, «жалостные», «слезные», очень часто с лирическими обращениями к природе. «Разлука», например, начинается так:

Не играй зефир с ручьями,
Алу розу не лобзай,
Не шепчи, мой друг, с листками,
Плачь со мною, воздыхай!

Затем следует еще 10 куплетов. Имени автора нет, но имеется заметка: «Из Воскресенска... от незнакомой».

В другом случае автор, скрывшийся под инициалами К. Ф. С., помечает: «В лагере при Одессе Июня 13 дня 1796», тем самым подчеркивая полную автобиографичность своей лирики. То же самое находим в песне «Тоска по родине» («Гродно, 9 декабря 1794»):

На голос: Стонет сизый голубочик.

В зимний пасмурный денечок
Под окошком я сидел;
Опершись на локоточик,
Я на Неман поглядел.
Взор на Неман... вздох из сердца
Я на родину послал,
Где — любезная осталась,
Где — от милых я отстал!
Неман быстрый предо мною
Ледяные цепи рвет;
Мчит струю он за струю
И все далее течет.
Все течет... а я привязан
К незнакомой стороне;
Цепью должности обвязан,
И далек от милых мне!
Тут из глаз слеза невольна
Пала в Неман из окна.
Стало сердцу, стало больно;
Мчит слезу мою волна.

[1] Еженедельник, 1792, № 12.

[2] Князь Павел Гагарин.

Не туда слеза катится,
Ах! где родина моя;
Но слеза с волной стремится
В чужды дальние края.
Тут от Немана чужого
Взор унылый отвратил;
Стал читать письмо родного,
И окошко затворил.

К. П. Г.

Более популярного «голоса», чем «Стонет сизый голубочик», видимо, тогда не было, если иметь в виду песню в журнале. К числу любимых «голосов» относятся также «Волга речинька глубока» и «Выйду ль я на речиньку». Текст песни:

Волга речинька глубока!
Прихожу к тебе с тоской
Мой сердечный друг далеко,
Ты беги к нему волной

и т. д.

был напечатан (без указания на какой-либо «голос») в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» в 1793 году [1] с примечанием: «Да не судят строго наши читатели сей песни, а пусть смотрят только на чувства! Поэзия не состоит в рифмах и одних словах.— Песня сия писана благородною, живущею на берегу Волги, и некогда несчастною девицею». Тут момент интимно-автобиографический и вместе откровенное признание в безыскусственности замысла прямо выносятся в журнал: они становятся важными признаками жанра. Мы не знаем, на какой «голос» писался текст «Волга, речинька глубока». Может быть, здесь мелодия подбиралась позднее — уже к напечатанному тексту. Но, во всяком случае, «голос Волга, речинька глубока», в свою очередь, стал популярным, и другие песни писались уже на него: «Неман, речинька любезна для чувствительной души» (Павел Гагарин, журнал «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. VII), «Сетующая Катинька» (А. Ф. 3., там же, 1797, ч. XV) и др. У Н. Финдейзена есть указание на то, что в одном рукописном нотном сборнике конца XVIII века текст «Волга, речинька глубока» записан с музыкой «от Гайдна» [2].

Среди тех песен, которые указываются как «голоса» для других, печатаемых в журнале, в девяностых годах совсем нет старинных (например, почти не встречаются ссылки на когда-то популярные песни Сумарокова) [3]. Мы уже убедились в том, что «Волга, речинька глубока», едва появившись, стала «голосом» для других песен. Была «голосом» для других мелодия «Выйдуль я на речиньку» (текст Ю. А. Нелединского-Мелецкого), что мы наблюдали в «Санктпетербургском Меркурии» и «Аонидах» (1). Указаны как «голоса» песни Капниста «Поля леса густые» («Унылый глас свирели» в «Приятном и полезном препровождении времени», 1794, ч. II) и «Уже со тьмою ночи» («Недавно я на лире» Василия Пушкина, там же, 1795, ч. V), песня М. В. Зубовой «Я в пустыню удаляюсь» («Лишь с Лизетой я спознался» Гр. Высоцкого, там же, 1795, ч. VII) и др. Сравнительно редко указываются французские «оригиналы»: для песни Смирнова (псевдоним Лаурец Намокон) «Как

[1] Часть X, стр. 482.

[2] Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, том II, стр. 336.

[3] В журнале «Дело от безделья» (1792, ч. II) помещена песня «Спешу с миром проститься» — «на голос» Сумароковой «Хочу с миром проститься».

мне не плакать, ах! как мне не рваться» (там же, 1795, ч. VI), для песни «Есть ли бы не в горькой доле» (под инициалами С. Х., там же, 1795, ч. VII). Иногда «голоса» совсем не указываются, а только обещаются: в «Приятном и полезном...» (1794, ч. II) однажды были напечатаны две песни с примечанием «Голос будет после. Терпение возвышает цену всему». В другом случае там же (1798, ч. X) печаталась «Песнь всемогущему», о которой было сказано, что текст ее сообщен украинским писателем Сковородой; «ей есть и.голос, вероятно положенный на ноты самим покойным автором, как знатоком музыки, но нам этот голос неизвестен».

Наиболее широко, полно и обильно представляет сентиментальную «песню на голос» московский журнал «Приятное и полезное препровождение времени». Подготовленный в «Чтении для вкуса, разума и чувствований» (см. песню Николева «Взвейся выше, понесися» — на голос «Я но жердочке шла» в 1793 г. в ч. VII), этот расцвет песни совершается в наследующем «Чтении» журнале «Приятное и полезное...», причем высшая точка подъема падает здесь на 1795 год. Далее в «Иппокрене» также встречается не мало «песен на голоса». Поэты-«песенники» и тут не всегда себя называют. Иногда они скрываются под псевдонимами (Лаурец Намокон и др.), под инициалами. Печатают свои песни Вас. Пушкин, Григорий Высоцкий, Д. Вельяшев, Павел Гагарин, Павел Соковнин, Иван Похвистнев, Н. Николев, Григорий Хованский — все имена, в большинстве ныне забытые. Даже в «песенные» антологии из них далеко не все попадают: так в томе «Песни русских поэтов» (под ред. проф. Ив. Н. Розанова) из серии «Библиотека поэта» представлены лишь Н. П. Николев, Г. А. Хованский, В. Л. Пушкин. Жанр «песни» понимается этими поэтами именно как жанр преимущественно сентиментальной песни «на голос». Изредка появляются обозначения—«Деревенская песня» (Гр. Хованский «Я слышал: в Москве пространной» на голос «Ой, Наташиньки здесь нет» в журнале «Приятное и полезное...» 1795, ч. VI), позже «Романс» (Ив. Похвистнев. Романс «Измена», «Иппокрена», 1799, ч. IV). Если бы мы попытались проследить за происхождением «голосов», чтобы дойти таким образом до мелодического «первоисточника» песни, мы сказали бы в заколдованном кругу: сентиментальные песни 90-х годов поются «на голоса»... других, преимущественно сентиментальных песен недавнего происхождения! А откуда те берут свои «голоса»? Вероятно, отовсюду — от народных мелодий до французских романсов.

Нисколько не претендуя на исчерпывающую полноту, приведем небольшую таблицу указанных в тексте «голосов» — и самих песен, которые на них написаны, почерпнув их более или менее равномерно из журналов различных лет. Мы увидим лишь, что «голосов» меньше, чем песен на них, что между голосами довольно часто встречаются французские, но общий круг «голосов» — примерно тот же, что и круг самих песен, тексты которых печатаются в журналах.

«Голоса»	«Песни на голос»
A quels maux tu me livres?	Ты страстной взор являешь (Модное Ежемесячное издание, 1779, ч. I).
Ах почто тиран неверный	Где в печали мне сей скрыться. Чем прерву мое мученье (Смесь, 1769, л. 38).
Велишь тебе открыться.	На что печальна лира (Лаурец Намокон. Приятное и полезное... 1795, ч. VII).
Весел я тогда бываю.	Пусть кто хочет пишет оды (Г. Хованский, Аониды, I).
Волга речинька глубока,	Неман речинька любезна (К. П. Г. Приятное и полезное..., 1795, VII).

«Голоса»	«Песни на голос»
Выйдуль я на речиньку (Нелединский-Мелецкий)	На холме когда сажуся (А. Ф.-ч «Сетующая Катинька», там же, 1797, XV). Полно, сизенький, кружиться (Н. П. Николев, «Санкт-петербургский Меркурий», 1793, ч. III). Я вечер в лугах гуляла (Г. А. Хованский «Незабудочки», Аонида, I).
Господи. Кто обитает (Ломоносов).	Кто, Плутон, сидит с тобою (И. С. «Песнь духовная». Трудолюбивый Муравей. 1771, № 26). Отче наш, всех благ податель (Вечерняя Заря», 1782, I)
Долголь будет жить несчастной.	Время радостей умчалось. Мне злой рок готовит муки (Модное ежемесячное издание, 1779, ч. 1).
Достигнувши тобою (М. Попов).	Любовь меня пронзила («Трутень», 1770, л. IV).
Естьли б ты понять хотела.	Ах почто судьба велела (Иппокрена, 1799, II).
Jadis j'avais une amie	Некогда я к Лизе нежной (ПЛСК, Аонида III).
J'entends dans la forêt	Любя любимым быть (Карамзин. Разлука, Аонида, III).
Quand on fait aimer et pleure.	Есть ли бы не в горкой доле (С. Х. Приятное и полезное... 1795, VII).
Lison dormait dans un bocage.	Солнце в ясный день сияет (Модное ежемесячное издание, 1779, I).
Напрасно лишь стараюсь	Отчаянье с тоскою (К. Д. М. Трутень, 1770, д. X).
Неси, уныла лира.	Стремись, мой сон сердечный (Ив. Похвистнев. Романс «Измена», Иппокрена 1799, IV).
Ой, Наташиньки здесь нет.	Я слышал: в Москве пространной (Гр. Хованский. Деревенская песня. Приятное и полезное... 1795, VI).
Позволь тебе открыться.	Другие пусть бряцают (Приятное и полезное... 1794, II).
Поля леса густые (Капнист).	Унылый глас свирели (то же).
Пятнадцати Анюта лет.	Весна летит, и вслед за ней (там же, 1794, II).
Реченьки.	Вся природа веселится (Гр. Хованский, Приятное и полезное... 1795, VI)
Стонет сизый голубчик (Дмитриев).	Здесь — под сенью древ ветвистых (Д. Вельяшев, там же, 1794, II). В зимний пасмурный дениочек (К. П. П.: «Тоска по родине», там же, 1795, V). Вянут, вянут стебелечки (Гр. Высоцкий. «Роза или сила поцелуя», там же, VI). Не играй зефир с ручьями (Разлука, там же, XIII). Грустно жить в тоске и скуке (К. Ф. С, там же, 1797, XIV).
Triste raison, j'abjure ton empire.	Как мне не плакать (Лаурец Намокон, там же, 1797, XII).

«Голоса»	«Песни на голос»
Ты велишь мне равнодушным быть. Ты сердце полонила.	Нет Лизеты — удалилась (В. В. Лизетин отъезд, там же, 1797, XV). Спешите, мест сих боги (П. Соковнин, там же, 1795, VII).
Уже со тьмою ночи (Капнист). Хвалу всевышнему владыке (Ломоносов).	Недавно я на лире (ВСЛ ПШКН, К милой, там же, 1796, X). Царю небесный (Вечерняя Заря, 1782, I).
Хочу с миром проститься (Сумарокова?).	Спешу с миром проститься (Дело от безделья, 1792)
Чтоб мог я часть оплакать люту.	Все тщетно как я ни старался (Академические Известия, 1781, VII).
Я в пустыню удаляюсь (М. В. Зубова).	Лишь с Лизетой я спознался (Гр. Высоцкий. Приятное и полезное... 1795, VII).
Я по жердочке шла.	Взвейся выше, понесися (Н. П. Николев. Чтение для вкуса, разума и чувствований, 1793, VII).

339

Мы отдаем себе полный отчет в том, что **в принципе** нельзя до конца выяснить музыкальное происхождение этих песен, поскольку в основе его лежит устная традиция. Но мы можем отметить, с каким кругом нотных источников связаны **по преимуществу** их голоса, какова в этом смысле **тенденция** указанных «голосов». Заметим, что среди «голосов», указанных в 1792—1799 годах, нет песен из сборника Прача! Голос «Выйдуль я на речиньку» — скорее из песни Нелединского, чем из совсем другой песни от Прача. Только один из «голосов» (текст М. Попова) — «Достигнувши тобою» встречается в «Собрании наилучших Российских песен», изданных Ф. Мейером (1781). За то два «голоса» («Ты велишь мне равнодушным быть» и «Достигнувши тобою») находим среди песен Козловского и три («Стонет сизый голубочик», «Уже со тьмою ночи», «Ты велишь мне равнодушным быть») — среди песен Дубянского. Пусть в журналах не имелись в виду именно данные песни данных композиторов! Показательно, что Козловский и Дубянский писали музыку на эти тексты. Иных подробностей у нас пока нет. Ясно одно: круг сентиментальной песни-стихотворения близок творчеству Дубянского и Козловского, что более чем естественно! Ясно также, что поэты-песенники, когда они указывали «голоса», опирались не на мелодии народных песен старинного склада (сама структура их стиха — иная!), а на сентиментальную песню-романс.

О том, как именно мыслили «песню на голос» поэты-песенники конца века, дают нам некоторое представление другие, дополнительные, свидетельства современных им русских журналов: литературные высказывания и нотные образцы.

В том же самом журнале, на который мы чаще всего ссылались, в «Приятном и полезном препровождении времени», находим исключительно интересное указание по этому поводу — в заключении статьи «О песнях древних народов» [1]. Сначала речь идет о народной песне: «Нынешние народы имеют также песни разных родов, смотря по характеру и вкусу каждого народа. Наши простые русские песни часто имеют натуральные красоты, блестящие и удивительные, особенно подобия и аллегории; прочие наши песни все Французского покрою..» (?). Затем излагаются требования к современному поэту-песеннику:

«Надобно, чтобы в песнях приятность и тонкость заменяли высоту, мыслей; чтоб нежность или кротость занимали место возвышения чувствований; чтоб вкус и простота служили вместо силы выражений; но все сии красоты порознь не составят совершенной песни, есть ли не будут соединены в одно целое, и если бы не будут поддерживать одна другой без всякого принуждения и натяжки. Итак — все мысли

должны относиться к одной материи, раскрываться нечувствительно в течении идей и картин, которые всегда представляют что нибудь натуральное и притом выразительное. Всякая обыкновенная идея, всякое высказанное выражение, всякой негладкой оборот или стих испортят здесь весьма удачной впрочем куплет. Должно, чтоб песня выдержала свой тон с начала до конца, и чтоб шла непрестанно с одинаковой тонкостью, нежностью, беспритворною простотою и чистотою. Хотя старание менее должно быть приметно в песнях, нежели во всяком другом стихотворении; однакож песни более всего требуют обработывания. Причина сему та, что как песни не могут, подобно другим одам, поддерживаться величественными картинами высокого дарования и блистательными чертами смелого и пламенного воображения: то непременно нужно, чтоб тонкость и плавность заменяли всю высоту идей».

[1] См. журнал за 1797 г., ч. XIII.

340

Здесь нельзя не вспомнить «Рассуждение о лирической поэзии» Державина! Но «Рассуждение» важно, как «внутренний» творческий документ великого поэта, а цитированная нами статья примечательна, именно как статья в журнале, как печатное высказывание конца столетия.

Наконец, помимо указаний на «голоса», в русских журналах XVIII века, иногда приводится сама музыка песен. На нотные приложения к «Магазину общепользных знаний и изобретений», издававшемуся в 1795 году И. Д. Геретенбергом, в нашей литературе ссылки уже имеются (см. публикации в сборнике «Начало русского романа» под ред. А. Н. Дроздова и Т. Н. Трофимовой). Мы заимствуем из этих приложений песню О. А. Козловского «К тебе любовью тлею», напечатанную Геретенбергом без указания на имя автора, но бесспорно принадлежащую Козловскому [1]. Эта песня-романс, несомненно, сентиментального направления, с широкой, слегка ариозно-патетической мелодией, несколько «моцартовской» манеры, а отнюдь не французского вкуса [2].

Совсем в другом роде неожиданно найденная нами в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» песня «Кто?...» («похвала от брата сестре»), подписанная инициалами С. К. (очевидно, автор текста). Предельно простая по фактуре, гармонии, мелодическому контуру, она представляет самый скромный образец бытовой песни (даже в записи — на двух строках). Ее, несомненно, сумел бы сочинить любой светский дилетант, но не исключено, что мог бы написать и Бортнянский — таков сам жанр, не требующий ни от кого особых усилий [3]. Журнал, печатающий подобные произведения, претендует почти на «домашность», на «семейный» тон, что вполне характерно для сентиментальной литературы в ее **популярных** проявлениях. Но здесь есть и другая сторона: Журнал «Приятное и полезное препровождение времени» вдруг (в виде исключения) печатает ноты. Повидимому, «песенная пора» — середина девяностых годов — приводит в самом деле ко «всеобщему» господству песни. Песня «на голос», пение чуть ли не во всех повестях, рассуждение о том, как писать песни поэту, наконец, песни с нотами — кажется, журналы совсем завоеваны песней!

10. СВЕДЕНИЯ О НОТНЫХ ИЗДАНИЯХ. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Среди всех периодических изданий XVIII века «Магазин общепользных знаний и изобретений» [4], издававшийся ежемесячно в 1795 году, стоит в известном смысле особняком, поскольку дает систематическую музыкальную информацию (объявления в своей «Повестке» о продаже нот [5], а также нотные приложения). Что касается печатания нот, то под названиями журналов или просто под общими заголовками (например, «Музыкальные увеселения») в XVIII веке выходил в разное время, начиная с семидесятых годов, целый ряд серий или сборников, содержащих

[1] См. в статье В. А. Прокофьева — О. А. Козловский и его «Российские песни» (сб. Музыка и музыкальный быт старой России. Л. Academia, 1926), в описании рукописного сборника песен Козловского—песню под № 3 (Andante espressivo, 3/4, Es-dur, «К тебе любовью тлею»).

[2] См. приложение к данному разделу.

[3] См. те же приложения.

[4] «Магазин общепользных знаний и изобретений, с присовокуплением Модного журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот. В Санктпетербурге. Печатано в типографии И. К. Шнора 1795 года».

[5] «Повестки к Магазину для распространения общепользных знаний и изобретений»... при каждом выпуске журнала.

341

оперные отрывки, фортепианные пьесы и т. п. Но издания этого года нельзя, разумеется, причислять к литературным журналам. «Магазин общепользных знаний...» не принадлежит к числу подобных нотных сборников, хотя и дает (объявленные даже в его заголовке!) «музыкальные ноты», т. е. нотные приложения: пять песен Козловского, арии, фортепианные пьесы (полонез П. Енгальчева, Andante favori m-lle Ве-ригиной и др. У. Материал этих приложений почти не перепечатывался позднее (см. только единичный пример в сборнике «Начало русского романса»). Впрочем, как раз не приложения интересуют нас в данном случае, а достаточно обширная (единственная в своем роде!) информация, дававшаяся при журнале, поскольку он издавался музыкально-издательской фирмой И. Д. Герстенбергом, владельца книжного и нотного магазинов в Петербурге (девяностые годы XVIII в.).

Содержание журнала в целом не представляет особого интереса. Так, например, в ноябрьской книжке были напечатаны следующие статьи: I. Некоторые способы к снисканию красоты, II. Модные забавы ручными животными, III. Письма к даме о познании различных товаров щегольства и наших модных потребностей. Статьи эти отнюдь не были «легкомысленными», как можно было бы думать по их заголовкам: они давали весьма рациональные, «здоровые», по мнению издателя, советы по каждому вопросу и носили даже дидактический характер. Но несравненно интереснее статей в той же книжке журнала оказывается приведенный там обширнейший нотный каталог магазина И. Д. Герстенберга. Сосредоточим внимание на сведениях этого порядка и извлечем из «Магазина общепользных знаний...» то, что он может дать. «Повестка» № 1 при первой же, «генварской», книжке журнала объявляет, например, о «гармонике из 46 колоколов», продающейся «у Герстенберга с товарищи» в Петербурге. В качестве образца нотных объявлений при; ведем раздел из этой «Повестки», озаглавленный «Музыка»:

«Учредив здесь в С. Петербурге, почти за год перед сим, нотную гравировальню. предлагаем ныне любителям музыки роспись изданным доселе от нас музыкальные сочинениям. Все вообще вырезаны чисто и ясно.

Фаша андантино с 7 вариаци. для клав. 75 коп.

Геслера кантата для пиано-форте, на случай бракосочетания е. и. в. вел. князя Ал. Павл. с вел. кн. Ел. Ал.; на Итальян. языке. 2 руб.

Геслера Руская песня с 12 вариациями для клавесина. 90 коп.

Английская народная песня, My Friend and Pitscher, на Русском, Английском и Немецком языках, 80 коп.

Гайдна рондо для клавесина 1 тетр. 50 коп.

» адажио 2 — 50 коп.

Моцарта! увертюра из Оперы волшебная флейта для клавесина 75 коп.

Увертюра и лучшие Арии, выбранные из оперы *волшебная флейта*, для Пиано-форте, с Немецким и Руским текстом в бумаж. переп. 5 руб.

Рондо легкое для клав. 2 тетр. 75 коп.
Поцци 1. Квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели, 1 руб.
Тюрка 12 штук для клавикор. с означением перстов для неопытных. 50 коп.
Две Российские песни для клавесина, 50 коп.

Карманная книга для любителей музыки на 1795 год, с нотами в переп. 2 руб.
Содержит:

1. Историческое описание жизней знаменитейших музыкантов а именно: *Себаст, Баха, Еман. Баха, Моцарта, Плейеля и Гайдна*. 2. Музыкальный словарь, содержащий в себе употребляемые в музыке слова и речения. 3. Разные музыкальные изобретения. 4. Музыкальные анекдоты. 5. Музыкальную игру костями, или способ сочинять разное Менуеты и Трио самоучкою. 6. Две Русские простонародные с вариациями песни, для Пиано-форте. 7. Шесть Русских же для Пиано-форте песен, сочин. госп. Бригадира Дубянского, для помещения в сей книге, которая сверх того снабжена искусно гравированным портретом *Плейеля*.

342

Санктпетербургский музыкальный магазин для клавикордов или пиано-форте, посвященный женскому полу, и любителям сего инструмента.

[Следует перечень десяти нотных номеров].

Бортнянского собрание романсов и Французских песен сочиненных для е. и. вел. княгини. Книга I. 2 руб.

Хандошкина 6 Русских песен с вариациями для двух скрипок. 1 тетр. 2 руб.

В февральской «Повестке» имеются среди других следующие объявления магазина Герстенберга:

«...5. *Музыкальные ноты и инструменты.*

Кларинеты из черного дерева 50 р. каждый.

Они же, из букового дерева 40 р. каждый.

Гобои из букового дерева по 40 р. пара.

Флейты с тремя вставками и клапанами по 40 руб.

Клавикордная школа или краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное Лелейном 3 руб.

Санктпетербургского музыкального магазина № 9 большая соната для клавесина сочин. Г. Моцарта. 1 р. 50 коп. После кончины сего автора, сочинения его час от часу реже попадают, а охотники до них умножаются. Соната сия нигде еще не была напечатана, и мы за удовольствие поставляем, что можем публике рекомендовать такие ноты, как одно из последних и лучших творений Автора».

Повидимому, интерес к музыке и даже к высказываниям о ней побудил читателей присылать в «Магазин общепользных знаний...» некоторые новые материалы; в журнал они не вошли, но, быть может, они были использованы позже в «Карманных книжках для любителей музыки», также издаваемых Герстенбергом. Об этом заставляет догадываться в мартовском номере журнала такая

«Приписка

Неизвестной нам особе, благоволившей сообщить Гимн к музыке и сколь интересный, столь же и поучительный *музыкальный Анекдот*, сим изъясняем нашу чувствительнейшую благодарность. Но жалеем токмо, что не могли оных, согласно с волею ее поместить в *сем Магазине*, потому что в рассуждении его определенного числа

листов, мы в плане одного ничего переменить не можем; обещаем однакож искусно сочиненной статье, в свое время, дать место в собственно музыке посвященной книге, и покорнейше просим вас впредь удостоивать подобными событиями.

Издатели».

«Повестка к магазину для распространения общепользных знаний...» № 6, т. е. за июнь месяц, содержит целую роспись «новейших творений», продающихся у Герстенберга [1]. В сравнении с предыдущей росписью (из «генварской» «Повестки»), эта гораздо больше; она содержит не только нотные издания самого Герстенберга, но и выписанные из-за границы. В ней появляются разделы: I. Для клавесина или пианофорте, II. Для скрипки и большого оркестра, III. Для флейты, кларнета, валторны и «Pièces d'Harmonie» (ансамбль духовых). Помимо вариаций и оперных аранжировок здесь перечислено множество произведений в крупных жанрах: сонаты, концерты, квартеты, симфонии. Среди названных авторов выделяются имена Моцарта и Клементи, все остальные — модные посредственности, преимущественно немецкие и венские композиторы. Своеобразный интерес представляет последний раздел приведенного каталога, свидетельствующий о распространении духовых ансамблей в быту и о спросе на нотную литературу этого рода.

Публикуя большие «росписи» нотных изданий, журнал в то же время особо выделял некоторые из них, вероятно, рассчитывая на преимущественный успех **в русских условиях**. Это были либо сочинения очень популярного тогда русского композитора Козловского, которые помещались в приложениях к «Магазину», либо пьесы обрусевших Прача и Дица (Титца, как он назван в «Повестке» № 8); произведения особо модного автора — Игнаца Плейлель или особо любимого — Моцарта. Вот

[1] См. приложения к данному разделу.

343

что о Козловском, например, говорится в сентябрьской «Повестке» (№ 9).

«Известие о музыке, содержащейся в сем Магазине».

«Мы имели счастье получить, от самого господина Майора Козловского превосходные и столь славные его музыкальные сочинения, с позволением их напечатывать. Сей любитель музыки сими сочинениями сделался творителем нового рода Российских песен, которые по общему суждению всей музыкальной публики весьма прекрасны, превосходят большую часть наилучших Французских, Немецких и Английских песен и ни в чем не уступают Италианским. Уже имел он в сем роде много удачных подражателей. Мы ласкаемся, что нельзя нам придать более достоинства своему Магазину, как помещая в оном от времени до времени сии наполненные выражения песни. Уже в 8-й книжке мы то исполнили, не объявив имени сочинителя. Сим образом будем продолжать до конца нынешнего года, и впредь надеемся издать все собрание сих песен, коих не малое число».

Приведем также любопытное по своим характеристикам и оценкам объявление из «Повестки» № 8 (август) :

«Следующие новые искусно вырезанные музыкальные ноты продаются по означенным ценам здесь в Санктпетербурге у Издателей сего Магазина, и в Москве в музыкальной лавке Г. Гене.

1. Прача Фанданго для клавесина, или пианофорте с непременною скрипкою. На сию любимую Ишпанскую пляску мастерская рука господина Прача положила Вариации, в которых, равно как и в его предшествовавшем творении, так называемом *Allemande favorite*, совокуплены строжайшие правила голосоположения с восхитительными прелестями. Цена 2 рубли.

2. **Титца** соната для пиано-форте с непременною скрипкою в f-Миниор. Первое творение сего великого мастера, напечатанное по единогласному желанию упражняющейся в музыке публики. Г. Сочинитель, надеемся, простит нам смелость сию, ибо мы повиновались требованию всех любителей музыки. Впрочем не отваживаемся присовокуплять что либо к похвале сего сочинения; ибо довольно одного имени сочинителя. Цена 1 руб. Вскоре выйдет и вторая соната.
3. **Плееля** квартет, переведенный в Е-миниор для пиано-форте на четыре руки Г. Фракманом. Соната сия рекомендует себя веселым, забавным и приятным свойством, и тем отличается от многих во своем роде. Цена 2 рубля.
4. **Моцарта** волшебная флейта, для пиано-форте сочиненная опера с Руским и Немецким текстом. Музыка сия столь известна, что всякая похвала оной была бы излишнею. Цена 5 рублей в переплете».

Совершенно особый интерес представляет для нас новый «Каталог музыкальных изданий, которые продаются у И. Д. Герстенберга и комп. в музыкальном магазине на Большой Морской, дом Шарова № 122, в Санктпетербурге в 1796 г.» [1]. Мы не приводим его полностью: он слишком велик. Помимо петербургских изданий, в нем упомянуты лейпцигские, брауншвейгские, амстердамские, английские и др. Как видно, в Петербурге, у Герстенберга можно было купить любые музыкальные новинки (что отмечал в одном из своих писем к П. Зубову Андрей Разумовский из Вены). Следовательно, на них был спрос!

В сравнении со всеми предыдущими «рописями» этот каталог вырос во много раз. Он содержит разделы: 1. Симфонии и увертюры для нескольких инструментов (т. е. партитуры), 2. Концерты для скрипки с оркестром, 3. Секстеты, квинтеты, квартеты, трио для скрипок или флейт, альты и виолончели, 4. Дуэты, сонаты и соло для двух скрипок, флейты, альты и виолончели, 5. Концерты, трио, дуэты и соло для флейты, кларнета, гобоя и фагота. Pièces d'Harmonie, 6. Для клавесина или фортепиано (арфы) концерты, сонаты и другие пьесы с аккомпанементом и без него. 7. Для пения, 8. Музыкальные пособия (Lehrbucher). Все это весьма далеко от традиционных представлений о русском музыкальном

[1] Подлинник по-французски. «Повестка», 1795 г. Ноябрь.

344

репертуаре XVIII века, будто бы сводящемся только к танцам, вариациям на песни и «столовым штукам». В числе «симфоний и увертюр» названы три симфонии «для большого оркестра» Моцарта, увертюры к операм «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», «Милосердие Тита», три симфонии Гайдна, увертюра Фогеля к «Демофону» и Далеярака — к «Двум маленьким савоярам», а также симфонии таких «модных» композиторов, как Плейель, Розетти, Враницкий, Пихль и др. Скрипичные концерты (для одной и двух скрипок) предлагаются: Эка, Фейера, Фодора, Жерновичи, Гоффмана, Плейеля и др. Далее, в разделе «секстеты, квинтеты, квартеты» и т. д., названы очень многие квартеты Гайдна (более тридцати), шесть его трио, пять квинтетных опусов Моцарта, семь его квартетов, «Волшебная флейта», аранжированная для квартета, шесть клавирных квартетов Стамица, а также всевозможные ансамбли Гиллера, Гоффмана, Пихля, Плейеля, Враницкого и мн. др. Для раздела «дуэты, сонаты и соло для двух скрипок, флейты, альты и виолончели» при обилии произведений (много вариаций, есть попури) характерно преобладание таких имен, как Камбини, Фодор, Жерновик, Пихль, Плейель. Среди концертов, соло и ансамблей для духовых инструментов перечислены также сборники каденций для флейты, гаммы и табулатуры, т. е. пособия. Здесь вдвойне любопытны переложения (сделанные Штумпфом) для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов из «Волшебной флейты» Моцарта: как свидетельство популярности оперы и как показатель распространения духовых ансамблей в русском быту. Помимо того, в данном разделе много дуэтов для духовых; «военная музыка», сонатины, серенады — все преимущественно для ансамблей. И тут Плейель стоит на первом месте по количеству

названий. Чрезвычайно обширен выбор нот для клавесина или фортепиано. Сюда попадают сонаты Гайдна, но как раз не сольные, а для фортепиано «с сопровождением скрипки» (ор. 70) или для фортепиано «с сопровождением скрипки и виолончели» (т. е. фортепианные трио — по тогдашнему их пониманию — 3 ор. 78 и еще 3 ор. 79). Из произведений Моцарта названы пять сонат, шесть контрадансов из «Волшебной флейты», увертюры «Милосердие Тита», «Cosi fan tutte» и «Волшебная флейта» (в 4 руки). Клементи представлен двумя большими сонатами ор. 34, тремя сонатами ор. 36, двумя каприсами ор. 35 и фортепианным трио. Перечислено огромное количество сонат Бахмана, Феррари, Флейхмана, Хейзе, Гесслера, Хеммерлейна, Миноя, Плейеля, Вагнера, Вольфа и других ныне позабытых авторов. Есть также сонаты для четырех рук, концерты, фантазии, сонатины, рондо, серенады, вальсы, полонезы, кадрили, токкаты, прелюдии и фуги для органа, вариации для арфы (Нимечек), вариации на оперные темы (например, «Волшебная флейта» и «Cosa rara»), на английский гимн и т. д. Даже здесь особо выделена «Волшебная флейта»: названы «две сонаты для фортепиано с облигатной скрипкой и скрипкой *ad libitum*, сочиненные на различные темы и пассажи из оперы «Волшебная флейта», аранжированные для любителей» — некоего Кирмера (Kirmaier). Таким образом, в каталоге Герстенберга имеется партитура увертюры из «Волшебной флейты», четырехручное ее переложение, аранжировки для квартета из «Волшебной флейты», аранжировки для духового секстета, контрадансы (?) из «Волшебной флейты», вариации на ее темы и, наконец, даже фортепианные сонаты на материале «Волшебной флейты». Положение исключительное! Повиди-мому, если не сама опера **на сцене**, то музыка этой оперы Моцарта была у нас гораздо более любима, чем мы могли предполагать по другим скромным данным. Значительное место в данном разделе занимают вариации на русские темы — Баумбаха, Ребенштейна, Гесслера, Нерлиха,

345

Бема, Себастьяна Жоржа, т. е. обрусевших иностранцев, сочинения которых издавал сам Герстенберг, отвечая на новые запросы русских любителей музыки. Последний нотный раздел каталога — «для пения» — содержит отрывки из опер Моцарта («Король-пастух», «Идомей», под названием «Илия и Идамант», «Милосердие Тита», «Cosi fan tutte», «Директор театра»), из зингшпилей Мюллера, Вейгля, Враницкого, из «новых французских опер», из опер «знаменитых маэстро», ряд баллад — «Ленора» Андре, другие баллады на слова Бюргера, популярные песни различных народов, немецкие песни «in Volkston», шесть песен Гайдна и многое другое. Здесь встречается одно только русское имя — Козловского (6 песен). Отметим крайне любопытную деталь: рядом поставлены три произведения Шмидта — **«Надгробная песнь Марии Антуанетте»**, **«Застольная песня»** и **«Песня-пародия на марш марсельцев»**, т. е. **Марсельеза** с новыми словами («пародия» в тогдашнем смысле обозначает именно подстановку нового текста — не более!). Такое сочетание в самом деле заслуживает быть специально отмеченным, если оно встречается **в России в 1795 году!**

Наконец, в каталоге Герстенберга есть, как мы видели, и музыкальные пособия. Всего перечислено здесь 22 книги, причем данный раздел, в отличие от предыдущих разделов каталога, весь изложен на немецком языке и носит название «Musikalische Lehrbücher». Даже «Дневник музыкального путешествия» (1772—1773) Чарльза Бернея, видимо, продавался у Герстенберга в немецком переводе. Среди названных немецких авторов есть выдающиеся имена — Маттесон, Телеман, Ф. Э. Бах («Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen» и др.). Преобладают пособия по генерал-басу: от старых книг Хейнихена (Generalbass in der Composition) 1728 года, Маттесона (Kleine Generalbassschule) 1735 года, Телемана (Unterricht im Generalbass) 1737 года, до новейшей работы Даниэля Готлиба Тюрка (Anweisung zum Generalbassspielen) 1791 года. Несколько пособий посвящено отдельным областям исполнительского искусства — клавесину (Кирнбергер, Марпург, Тюрк, Ф. Э. Бах), органу (Тюрк). Встречаются пособия, так сказать, общего типа: «Введение в начальное изучение музыкального искусства» И.-Л.

Альбрехта (1761), «Введение в практическую музыку» И.-С. Петри (1767) и др. Некоторые книги были в то время новинками, например, «Руководство к прелюдированию» Фирлинга, появившееся в 1794 году. Ряд пособий касался вопросов композиции: работы Кирнбергера, Марпурга («Введение в вокальную композицию», 1763), Альбрехтсбергера («Gründliche Anweisung zum Composition», 1790), у которого как раз тогда (т. е. в 1795 г.) занимался Бетховен. По-своему это был блестящий выбор книг, но, к сожалению, лишь **по-своему**, ибо не упущены ни классические труды, ни новинки,— но только **немецкие** (исключение один Верней). Вообще весь каталог Герстенберга, который стоит наравне с лучшими европейскими каталогами того времени, отличается вместе с тем этой немецко-австрийской односторонностью. Правда, среди названных композиторов находим отдельных чехов (Стамиц, Гировец, Пихль), русских, французов или итальянцев. Но основное направление, которое здесь представлено, возглавляется венскими классиками Гайдном и Моцартом, как бы распространяясь на многие десятки имен эпигонов или более ранних второстепенных композиторов в общем близкого им стиля.

Таким образом «Магазин общепользных знаний и изобретений...» дает нам не только полное представление о нотной и книжной торговле Герстенберга в Петербурге (т. е. о самой крупной фирме, связанной с собственным издательством), но и о ее быстром расширении в 1795

346

году. Тем самым мы узнаем о **самом широком** выборе нот и книг о музыке, какой имелся тогда в русской столице. Узнаем мы одновременно и о том, что в крупнейшем нотном магазине Петербурга продавалось очень немного произведений **русских** композиторов — Хандошкина, Бортнянского, Козловского, Дубянского. Содержание каталога, однако, заставляет нас думать, что русский музыкальный репертуар к концу XVIII века был значительно шире, серьезнее и разнообразнее, чем принято до сих пор говорить в музыкально-исторических трудах.

* * *

После всего изложенного, у нас уже не должно оставаться сомнения в том, что русские журналы, не будучи музыкальными журналами, все же очень широко, полно и многосторонне отражали в XVIII веке пути и явления русской музыкальной культуры. Именно к ним, к русским журналам, а не к современной иностранной прессе, следует в первую очередь обратиться нашей музыкальной историографии, если она стремится понять роль музыки в русском обществе того времени.

Откликаясь не столько на отдельные явления музыкального искусства, сколько на общие тенденции его развития, толкования и «переживания», на его **участие в жизни**, русские журналы XVIII века тем самым многое приоткрывают и в понимании отдельных творческих явлений. Вводя музыку в ряд сатирических мотивов и борясь против крепостничества и иностранщины, связывая музыку с общими вопросами культуры, прогрессивные журналы в то же время включают ее в новую систему просвещения, знания, воспитания. Помимо того, они просто сообщают нам немало новых фактов или дают их в новом, нередко оригинальном освещении. Казалось бы, журналы не задаются целью освещать современную им **историю** музыки. А вместе с тем, все важнейшие творческие течения века так или иначе (иногда с большой широтой и с неожиданными аналогиями!) отражены в них. Само формирование русских журналов (со второй половины пятидесятых годов) совпадает с порой формирования русской музыкальной школы в ее демократическом направлении. Возникает одна из ранних проблем «Сумароков и музыкальный театр»—разве она не получает отражения в журналах? Позже выдвигается целый круг творческих проблем в связи с русской оперой-комедией, ее жанром, ее направлением — разве они не предвосхищаются в идеях сатирических журналов, разве они не ставятся уже в отзывах на «Анюту» Попова, в «Утрах» у Плавильщикова, разве они не получают своего разрешения в «Зрителе» Крылова? Мало того: разве журналы не выходят в своих решениях даже за пределы музыкальной

практики? Возникают новые течения, расцветает камерно-сентиментальный вкус, песня и камерная музыка в новой бытовой обстановке — журналы не только отражают эти увлечения, борьбу мнений, но и питают их.

Вот здесь мы упираемся в другую важнейшую сторону вопроса: русские журналы XVIII века не только по-своему **отражают** развитие русской музыкальной культуры, но, несомненно, и **направляют** его — в той мере, в какой они могут на него воздействовать. Во всяком случае, начиная с журналов Крылова, у нас появляются реальные основания говорить о такого рода общественном воздействии прогрессивных идей, выраженных в журнальной полемике. Вне всякого сомнения стоит также влияние «сентиментальных» журналов, включивших музыку в строй психологической повести и сделавших ее одной из излюбленных поэтических тем. А в какой степени журналы повлияли на выработку музыкально-эстетических **взглядов и воззрений**, как они направили **мысль о музыке** — на это они сами отвечают всем своим содержанием.

Приложения к разделу второму

I

ПИСЬМО О ПРОИЗВОДИМОМ ДЕЙСТВИИ МУЗЫКОЮ В СЕРДЦЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ

* Взято из собрания нравоучительных и сатирических Сочинений господина Стонекастеля, часть IV, стр. 38.

Государь мой!

Известно, что мы чувствуем иногда в сердце жестокую печаль, не ведая сами тому причины. Таковая терзала меня прошедшего вечера. Искал я утешения в некоей беседе, где находились наилучшие певцы и музыканты, в пении и в инструментальной музыке друг друга превосходившие. Тут слышны были сперва тихие, протяжные и нежные гласы, подающие моей скорби приятную отраду, и сквозь угнетенное печалию сердце не приметно проникая, все скучные мои мысли не чувствительно разгоняли. Спустя несколько времени замолкло пение, остановилась музыка. Стало тихо. Но потом вдруг ударили толь веселые и ободряющие звуки, что соки мои и кровь от того со всем течением свое во мне переменили. Просветился разум, и сердце возрадовалось. Весь сей вечер был в веселии, и пришед домой размышлял о силе и власти музыки. Что звон или звук с природы имеет некоторую власть над нами, можно то видеть ясно во младенцах, ибо хотя бы они как ни плакали и ни кричали, однако тотчас замолкнут, ежели мамка их запоеет или зазвонит колокольчиками, которые обыкновенно на их игрушках привешиваются. Притом видим, что разные звуки производят в них и разное действие, то есть; один звук согласуется с душевными их качествами более нежели другой; и для того нежное их воображение одним сильнее, нежели другим, движимо бывает, и посредством сего приведенного в действие свое воображения, производят разнствующиe между собою звоны, разные в лице их изменении и чудные в движении их премены. Достигнув

* Дабы отвести сомнение читателево, могущее в нем родиться от того, что при сношении сего перевода с подлинником не найдется между ими подробного сходства, объявляю, что я следуя более собственных мыслей течению, нежели точную связь подлинника наблюдая, иное выпустить, иное перенести, иное прибавить рассудил заблаго.

348

же до совершенных лет и зрелого разума, следуют они более рассуждению, но и тогда явствует сила музыки на их страсти, хотя уже оные в движениях своих в то время гораздо бывают порядочнее.

Первое музыкальных инструментов изобретение приписывается обыкновенно Иовалу, к чему пение птиц было конечно побуждением. А потом заметили, что также и металл способен к распространению звука и многообразному оного пременению. Но не малый то опыт божиего милосердия и благости к роду человеческому, что он его яко бы сам в толь скором, после создания его времени, научил изобрести препозлезное сие искусство. По изобретении оного люди стали быть в состоянии утомленные дневною работою силы ободрить и восставить; разбить смутных печалей омрачение, и души свои усладить приятным спокойствием; возбудить временем благоговение, и сердце свое воспламенить горячим к щедрому создателю усердием. Мы с природы склонны делать сами то, что нам приятно, и что мы любим. В первые времена мира слушали люди с веселием, коль стройно, коль согласно, коль приятно малые птички воспевали, и для того в начале старались, может быть, только произвести подобное им в голосе согласие. По сему рассудить можно, что первая музыка не гораздо была нежна и приятна: но как от времени до времени начали в ней более упражняться, то она отчасу поправлялась, пока напоследок до нынешнего достигла совершенства.

Разумеющих в тонкость сие искусство древние весьма высоко почитали, включая музыку в вышние своих Героев совершенства. Ибо писатели повествуют, что Епаминонд искусством своим в гласной и инструментальной музыке столько же приобрел славы, как великим в военной: науке знанием; да они и имена учителей его нам записали, почитая оных достойными бессмертия. Словом, древние почитали разумение музыки необходимым молодого человека свойством, думая, что она просвещает разум, и нравам подает особливое некое изрядство.

Греки повествуют об Орфее и Амфионе, что они музыкою своею диких зверей к себе приманивали, и восхищающим голосом своих Арф камни и дерева плясать заставляли, так что оные для того в толь великом множестве между собою стеснялись, что от того их стеснения настоящие стены великим городам сделались. Сие обыкновенно так толкуется, что сии два стихотворца угрюмые нравы диких народов, живших в полях, лесах и в пустынях, укрощали, и представляя им в своих песнях пользу сообщества, понудили их чрез то к созиданию градов, и к соединению в общежитие*.

И подлинно нет толь дикого и свирепого нрава, которого бы музыка (есть ли только употребить ее знаячи) не могла смягчить и успокоить. Она чудную имеет силу в обуздании лютых страстей наших и в утолении мятежа душевного. Мы читаем в историях, что многие древние язычники и Философы употребляли тогда нарочно свои лиры, когда сильная какая страсть начнет обладать их разумом; играя особливые к тому принадлежащие концерты и арии, и сим способом преодолевали они мало помалу наижесточайшие страсти, и наконец приводили дух свой в совершенное спокойство. Таким образом употребляя музыку для подкрепления

* Гораций таким образом сие толкует, о чем охотник может справиться в книге его о стихотворном искусстве. Я бы желал, чтоб ложное сие мнение, яко бы басни древних стихотворцев к разумному истолкованию неспособны, в людях наконец истребилось. История и философия знатное бы получили приращение, ежели б мы вместо древнейших ученых людей уничтожения, старались более разуметь язык их и род предложения.

349

добродетелей, открыли потомкам неоцененную сего искусства пользу. Присем не безизвестно, что она во многих безумствах наилучшее лекарство.

Агамемнон имел, по видимому, весьма высокие понятия о силе музыки; ибо, отправившись на корабле в Трою, думал в рассуждении верности жены своей быть в совершенной безопасности, для того только, что оставил при ней музыканта, который играя Дорическим манером* мог утушить и уничтожить все страстные вожеления, и вкоренить целомудренные мысли в ее сердце. И подлинно, как крепко Егист уловить ее ни тщился, однако не мог прежде склонить в свою волю, пока не умертвил искусного сего музыканта. Хотя же Платон и такого мнения был о музыке, что будто бы она приводит человека в некоторое якобы расслабление, и бодрость у него отнимает, и для того изгнал ее со всем из совершенной своей республики; однако я не взирая на сие думаю, что она великую приносит пользу.

Не только люди чувствуют ее силу, но и звери оною укрощаются. Музыка пленяет дикие их души, отъемлет лютость, низлагает ярость, и со всем в другую тварь превращает. Древние писатели дают нам много тому примеров. Они сказывают, что некоторые знатоки гласного и инструментального искусства наилютейших волков и тигров укрощать могут; и достоверной человек, которой был в Америке, и сам делал опыт, обнадеживал меня, что есть гам особливого роду змея, которая, коль ни ядовита и ни злобна, но услыша приятную музыку со всем по земле растянулась, и лежала не имея никакого движения, и не показывая ни единого знака жизни. Какую волшебную силу имеет музыка! Коль чудны ее действия! Человек и зверь подвержен пленяющей ее приятности.

Иные звоны производят быстрое в крови движение, побуждают самых робких и малодушных людей к великой храбрости, и равно как бы самую природу побеждают. Родственник мой служивший Офицером еще при государе императоре Петре Великом, и

бывший с ним при всех походах и сражениях, часто мне откровенно признавался, что он с природы несколько робок. Но как скоро зачнут бить в барабаны, то чувствовал в себе такую бодрость, что великие презирал опасности, и с нетерпеливостью ожидал к себе неприятеля. Плутарх рассказывает о себе, что он, когда Анлигенид играл на флейте, вскакивал с места, как бешеной, и не мог утерпеть, чтоб не подраться с тем, кто подле его сидит перьвой. Тимофей умел по своему изволению возбуждать Александровы страсти, и взводить их даже до самого бешенства: но малым применением звона мог и утолить их паки, и прежнюю тишину возвратить беспокойному его духу.

Пишут что во владение Датского Короля Ерика явился при дворе его музыкант, объявляющий о себе, что он музыкою своею по изволению всякую страсть возбудить может в сердце человеческом. Король сперва тому не верил. Но для любопытства приказал ему заиграть такой концерт, который бы мог привести его в гнев и огорчение. Музыкант должен был послушать. Однакож просил Короля чтоб он скинул свою шпагу, и не имел бы при себе никакого оружия к повреждению человека удобного. Как скоро он склонился на его просьбу, начал музыкант играть на своем инструменте, и в краткое время возбудил в нем толикое

* Может быть иным не неприятно будет, ежели объявлю, что в Греции особливо три манера игры были в употреблении, а именно: Фригийской, Лидийской и Дорической. Первой употреблялся при богослужении, второй при жалостных приключениях, а третьей на войне. По сему можно себе некоторым образом представить, какой каждой из них был звоном, и какие в сердцах человеческих имел производить действия.

350

озлобление, что он в крайней ярости, выбежав из покоев, вырвал у часового палаш, и многих присутствующих переранил; да и самого бы музыканта заколол, ежелиб оной, переменяв наигрыш, другим его паки, не успокоил.

Божие намерение при даровании человеческому роду сего увеселения было между прочим и то, чтоб оно в печалях и нещастиях сей жизни служило нам к утешению, и подлинно отягченное и обремененное трудами и попечениями сердце человеческое обретает в музыке облегчение. По сказанию Горациеву может она почесться сладкою в печалях отрадою, и приятным утешением в злключениях. Она исполняет сердце наше радости и веселия, и пременяет тоску в приятность. Мы находим у Горация и у Марциала многие места о музыкальном сем действии. Ибо Римляне великие были до музыки охотники, а ту беседу, в которой оных не было, почитали скучною и несовершенною.

Языческие народы, будучи по свидетельству Воттерову (о Греческих древностях) от большей части такого мнения, что музыка в богах тольже сильное действие, как и в смертных приятностию своею производит, определили и узаконили, чтоб при всяком торжественном случае производилося в честь богам пение, и жрецы бы играли в то время на какомнибудь инструменте. Сего ради Гомер представляет в своей Илиаде Улисса и Греков, которые высланы были от Агамемнона, для примирения с Аполлоном, песнями божество сие преклоняющих.

Но оставя язычников, обратимся на священное наше писание. Посмотрим там словеса господня Иудеом для исполнения сказанные. Сам он им собственными усты своими повелевает: да вострубят во днех веселия своего, и во время праздников и новомесячии на свои всесождения и на спасение жертвы*. Для чегож сие? Дабы вспоминали о господе своем, и создателя бы своего незабвенно в памяти имели.

Писание свидетельствует, что ангели беспрестанно всемогущего творца в песнях славословят. По сему не ложно мнение тех, которые пользу музыки во время службы божественной утверждают. Ею ободряется тогда дух наш, и сердце благочестия исполняется. Ею вливается пред вкушение веселия небесного, и великодушие в нас вмещается. Ею наконец раждается презрение суеты мирския, и к приобретению достояния в горных обиталищах, желание и рвение влагается.

Сим оканчивая рассуждения свои о таковых музыки действиях, уверяю, что я есмь Ваш государя моего покорный слуга

С. П.

Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. В Санктпетербурге при имп. Академии Наук. 1756 г. Июль.

II

ФРИДЕРКА ПАЛМКВИСТА ИСТОРИЯ О МУСИКЕ

переведена из сочинений Шведской Академии Наук. Том X. 1748 году, стран. 163

Музыка, которую описывали прежде сего наукою совокупления разных голосов или звуков для приятного согласования, всегда была в великом почтении, а особливо в древнейшие времена, когда искусные в мусике по свидетельству Квинтилиана за одно и тожде со премудрыми почитались.

* Книга IV чисел Моисеевых, стих X.

351

О древности и о изобретении ее у ученых прежних времен столь многие, сколь различные мнения. Они приписали изобретение оной некоторым из вымышленных ими богов, или и таким людям, о которых знали, что они в мусике упражнялись, считая от времен их древность сея науки. Сей труд такой, которого было им на себя принимать не надобно: ибо весьма вероятно, что музыка, в рассуждении естественного ее вида равной древности с человеческим родом. Изобретателя оной искать подобно тому, как искать изобретателя грамматики, или спрашивать, кто сперва людей говорить научил. А ежели рассуждать о мусике, как о науке, то по справедливости можно считать начало оной от времен Иувала, которой по свидетельству священного писания, первой был делатель орудий мусикийских. По немногим и несовершенным примерам, которые потом сысканы и приняты, умножалась сия наука, пока некто именем Терпандр, почти за 850 лет до рождества христового тогдашние орудия не мало исправил, и написал о мусике книгу, которая, говорят, в сем роде была перьвая. Двести пятьдесят лет после времен Терпандра, когда между тем многие науки сию изобретениями своими обогатили, случилось, что Пифагор в кузнице услышал, что от звуку одного молота с другим совершенная делалась октава. Толь остроумной человек не мог довольствоваться одним сим откровением, но вознамерился искать тому причины, и нашел, что она состояла в сравнении обоих молотков как два к одному. От сего получил он повод искать сравнения и прочих согласований, в чем ему и удалось. И приметя, что математика великое в том участие имеет, стал думать, что в мусике, больше должно верить математическому исчислению, нежели ушам, которые, как он думал, легко обмануть могут. И когда Пифагор сыскал основание, на котором ученые могли утверждать свои рассуждения, то и не преминули они оставить потомкам опыты своего прилежания. Между прочими был, перьвыми своими основаниями и другими Математическими книгами прославившийся Евклид, которой великую свою славу умножил сочинением, в котором кроме других многих вещей, показал также разность, в то время лишь только найденных и еще весьма несовершенных трех родов гласа, Диатонического, Хроматического и Енармонического. И так сие искусство стало больше походить на науку, нежели прежде; для того не должно удивляться, что великие люди почли оную за достойную любви своей. Три ста лет прошли не без всякой пользы в рассуждении мусики; но противиться Пифагорову и его последователей мнению, состоящему в том, что от одних правил землемерия зависит музыка, никто не отважился, кроме Аристоксена, которой жил около 340 лета до рождества христового. Сей муж, в чем нам сомневаться не должно, приметя, что голоса по Математическим выкладкам определенные, слуху не очень были приятны, а все упражнение сея науки клонилось к одному только одного увеселению, вознамерился помянутые выкладки отвергнуть, и вместо тех поставить над мусикою один только слух

законодавцем и судьей. Таким образом сделались две противные стороны, которые свое, и других знание прирастив, всегда имели спор между собою, пока Птоломей, которой жил 150 лета от рожества Христова, прекратил их прение. Он нашел, что слух ни к чему больше неспособен, как только рассуждать приятности звука: напротив того видел он как помощью Математики сравнение одного к другому голосу находить можно, и таким образом изобрел всеобщие правила. Того ради не несправедливо его сие мнение, что как слух так и землемерие должно признавать судьями. Сие и больше надлежащих к сей науке вещей написал он в трех книгах о согласии. Не можно прекословить, что мусика чрез неусыпное как его так и

352

других старание час от часу в большее приходила совершенство. Но не смотря на то сожалеть должно, что оное искусство до десятого века весьма было не велико. Оно простиралось только до сравнения сходственных или согласных голосов; до разности между диатоническим, хроматическим и енармоническим родом, и на конец до самых гласов которые весьма тесно ограничены были. Что же до расположения касалось, например до такт, меры и пр. о том никогда и не говаривали. Сложение (композиция) была еще неизвестная часть сея науки. Одна, в которой можно было найти нечто похожее на сложение, была церковная мусика. А особливо исправлена великим до оной охотником, Григорием Папою Римским.

В таких обстоятельствах находилась мусика до 11 века, в начале которого монах ордена святого Венедикта Гвидон Аретинской не только Диатонической род исправил, но и нашел средство слагать многоголосную мусику, которая до сего времени вовсе была неизвестна. По сей причине имя Гвидона у любителей мусики во всегдашней находится памяти, и в честь ему начинают от него счисление времени, именуя сию науку старою нынешнею мусикою (*antiquo-moderna*), так как в прежние времена называли ее древнею.

По руководству сего Гвидонова изобретения ученые люди учредили потом книги свои, содержащие правила о мусике: им выкладки, сравнивающие голоса на одноструннике. (*monochordum*), сравнение и исправление помянутых трех родов, и правила сложения служили к твердому основанию. Таким образом наука сия от часу более, но медлительно, распространялась, пока на конец щастливой для всех наук 17 век наступил. Хотя учившие прежде о сложении предписывали, чтоб при нем наблюдать известной некоторой слог, смотря по обстоятельствам, когда предписанной способ употреблять должно: но в начале помянутого века дело сие еще с большим прилежанием исправлено, и так учреждено, что ныне наипаче употребляют три слога, церковной, театральной и домашней, в которых все прочие заключаться могут.

А как все правила сложения были напрасны, пока не принят был некоторой род такой, которого голоса слуху приятны, то искусные в мусике запотребно рассудили, привести оной в совершенство. Они не нашли к тому способнейшего средства как из Диатонического и Хроматического составить новый род, который назван отсюда после Диатоническо-Хроматическим, и самой тот, на котором учреждена ныне большая часть орудий мусикийских. К сему совокуплению побуждены они были по большей части одним только слухом. А в показании причины, для чего сей род больше нравится слуху, нежели прочие, никто щастливее Профессора Эйлера не был, которой в изданном недавно своем сочинении * не только показывает причину, для чего некоторые гласы приятны, или противны, но и производят от тех великое множество совершеннейших и не столь совершенных родов, между которыми приводит

* *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimus harmoniae principiis dilicite expositae*. Petrop, 1739. Есть из сего сочинения сокращение и возражение на оное в Обстоятельных известиях ч. 22. Арт. 2. Как бесспорно Теория приятных наших чувствований удостоверяет нас, что приятности оных происходят от находящейся в душе меры сравнивать количества, так и способ ее действия при употреблении сея меры может быть не совершенно известен, и удивляться сему столь же мало причины имеем, сколь

мало удивляемся тому, что все люди бесчисленные вещи чувствуют, которых они не знают, что свет солнечный почитали прежде все смертные за одинакой, пока Невтон не приметил, что он семь различных цветов имеет. Следовательно, не нарушая почтения, должного нами, Математике, или лучше сказать г. Эйлеру, можем мы с некоторыми его мнениями не согласовать, а особливо с касающимся до предписанных от него степеней приятности.

353

один, которой точно сходствует с ныне употребляемым. Однако сим дело еще не кончилось. Любители мусики нашли некоторое затруднение в новом его роде, а именно сие, что некоторые гласы хотя и сходствуют с одними, но напротив того с другими разнят. Для отвращения сей неспособности, старались они, или все, или некоторые гласы в октаве сравнить, или умерить, чтоб различие не столь чувствительно было. Сие сравнение, или как оное ныне называется, умерение, такое дело, которое любителям мусики много труда причинило. И как обыкновенно всякое дело тем яснее становится чем больше в оном трудятся; то и не диво, ежели позднейшие времена почтутся в сем щастливее прежних.

Мусика, которая ныне так исправлена, что большая часть правил, в ней находящихся, с основанием доказаны быть могут, по справедливости наукою называется. Именем таким, которое она получила прилежанием с начала прошедшего века, свойство ее так переменявших, что оную по истине новою мусикою назвать можно.

Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащие. В Санктпетербурге при имп. Академии Наук. 1760. Апрель.

III

О МУЗЫКЕ

О начале музыки, или мусикии, далее восходить кажется не куды, как сослаться на книгу бытия гл. 4 ст. 21, где сказано о Лемеховом сыне Иувале: сей бяше показавый певницу и гусли. Но вымышление лиры, которая сходство имеет с скрипичею и разнится только тем, что рукоятка оной шире, языческая история приписывает Меркурию. Притчиною, сказывают, к тому послужила черепаха: когда по наводнении Египта Нил сбежал в берега свои, тогда на полях между протчими потопленными и разметанными животными, нашол он черепаху, которая вся высохла, а остались в ней одни токмо сухие жилы, и от прикосновения ко оным происходил звук. Из той сделал он помянутую лиру, или кобзу натянув на нее 4 струны, кои соответствовали' четырем музыкальным нотам ми, фа, соль, ла, или четырем главным голосам, за основание приемлющимся в музыке. Диодор Сицилийский повествует, что те 4 струны сходствовали с четырьмя временами года и что Меркурий оную лиру подарил Аполлону, когда он был пастухом у царя Адмета. Бросар в лексиконе своем о музыке упоминает, что Меркурий положил только 3 струны; а Аполлон прибавил 4-ю, и потом многие прибавляли по одной и больше, и довели уже наконец до 16.

Флейте или дудке по Латыне *fistula* и *tibia* называемой, некоторые начало производят от кости оленьей ноги, потому, что кость та называется *tibia* же, иные производят от слова *tubin* тростник, потому, что сие произращение больше служило к пастушьей забаве.

Греция хвалилась произведением вымыслителя флейты, но с такой неосновательностью, что не знают в которой части Греции она вымышлена. Лукреций доводит, что притчиною дудки был зефир, или легкий ветерок, которой повеявая в нивах, из стеблей колосных, производит некое приятное согласие; тому подражая, пастухи способом дудки из тростника изъясняли свою нежность, от праздности в сердцах их раждающуюся.

Плутарх поставляет начальником музыки Аполлона: а по общему мнению языческих историков приписуется Минерве, и что она играя увидела себя в ручье, что неприятные от того делаются в лице ее

354

кривляньи, с досады бросила дудку свою в воду, которую и вынул Марсий.

Нотную азбуку, линейки и ключи музыкальные, сказывают, вымыслил некто Бенедиктинский монах.

Поденьшина или ежедневные известия. 1769 г. Марта 24.

IV

О ПРОИСХОЖДЕНИИ, СВОЙСТВЕ И ЦЕЛЯХ МУЗЫКИ

[...] Музыка была во всякое время веселием каждого народа как из грубых, так и из просвещенных. Да и должно признаться, что творец природы вкоренил в человека вкус и тайную охоту к пению и к согласию, дабы чрез сие удерживать ему в щастии своем радость, в нещастии умалять свою печаль, и при тягостных работах ободрять себя. Всякой художник к сему невинному изобретению берет свое убежище; и малейшая мелодия причиняет, что он позабывает тягости своей работы. Согласно стук, которым работается на наковальне горящее железо, кажется будто делает работникам тяжелой их молот легче. Гребцы увеселяются концертом, которой производят согласным и правильным движением своих весел.

Древние употребляли, как то и всегда-то было употребление с хорошим успехом, музыкальные инструменты, дабы произвести в солдатах военную бодрость; и Квинтилиан приписывает щастие Римского войска впечатлению, которое производил в них военный звук труб. Я уже выше сказал, что музыка у всех народов была в употреблении, но только Греки возвысили ее почтением своим, которое они к ней имели, на высокую степень совершенства. Знатнейшие между ими люди считали за достоинство быть в ней знающими, и поставляли за некоторый стыд, когда должно было признаться, что в сей науке они не искусны. Никакой герой не сделал Греции более чести, как Эпаминонд. Между особенными его качествами считали, что он искусно танцевал и приятно играл на музыкальных инструментах. За несколько лет перед тем весьма непристойным признан был тот поступок, что Фемистокл, отрицался в один праздник сыграть песню на лире. Неискусство в музыке почиталось за великую погрешность в воспитании. По сей то причине славнейшие Философы, как-то Платон и Аристотель советовали особливо юношам учиться музыке. Она была между Греками существенной частью воспитания. Древние были совершенно уверены, что оно делается чрез то ко всему, что похвально и прилично, чувствительным, потому что, как говорит Плутарх, ни что так не способно, как музыка к возбуждению любви к добродетельным деяниям и к произведению мужественного презрения воинских обязанностей.

В щастливые времена Римской республики музыка ни весьма почиталась. Ее считали за маловажную вещь, как Корнелий Непот объявляет. Попрек, которой Саллустий сделал одной Римской даме, что она лучше пела и танцевала, нежели то целомудренной женщине прилично было, довольно показывает, как Римляне думали тогда о музыке. Такова была строгость Римлян, пока они не сделались знакомы с Греками, и пока богатство и изобилие не привело их к таким порокам, которыми нельзя попрекнуть и Греков.

Древние приписывали музыке удивительные действия. По их мнению она возбуждает и укрощает страсти, делает нравы приятнее, и дикие варварские народы человеколюбивее. Но из всех примеров, которые они нам о том представили, ни один не достоин столько примечания,

355

как следующий, который рассказывает Полибий об Аркадиянах: упражнение в музыке, говорит сей историк, полезно всем народам, но Аркадиянам оно необходимо нужно. Сей народ, не взирая на его грубые нравы, имел столь великое мнение о музыке, что они не только своих детей сему искусству обучали, но и юноши до тридесятого года в оном упражнялись. У них не стыдно быть незнающим в других науках, но считается за великое бесчестие не знать искусства пения и быть не в состоянии показать при случае в том опыт искусства. При введении первыми их законодавцами сего учреждения, они кажется не имели намерения ввести роскошь и расслабление, но отнять у Аркадиян сих естественную дикость и посредством упражнения в музыке переменить их мрачной и задумчивой нрав, которой без всякого сомнения происходит от холодного воздуха Аркадского.

Вот известие, которое дает нам Полибий, приписывающий мягкие нравы и добродетельные склонности Аркадиян единственно упражнению их в музыке, и напротив того дикость и варварские действия Кинифов нерадению их в сем искусстве.

Но надобно приметить, какой род музыки древних весьма похваляли особливо Платон и Аристотель; и сей, сказывает нам Квинтилиан, не был тот, которой раздавался в театрах и которой роскошными и нежными мелодиями не мало споспешествовал к уничтожению всех мужественных добродетелей, но тот, которой честолюбивые и храбрые люди употребляли к воспеванию похвал другим им подобным. Совсем не то намерение мое, присовокупляет Квинтилиан, чтобы хвалить мне опасные инструменты, коих изнемогающий звук производит в душе мягкость и роскошь, которыми бы все добродетельные люди гнушаться должны были; я говорю о приятном искусстве трогать душу силою гармонии, так чтобы или возбудить в ней страсть, или успокоить, как того случай и разум потребует. Вот род музыки, которой величайшими Философами и мудрейшими законодавцами из Греков весьма почитаем был. Потому что он делает грубые нравы чище, превращает дикие склонности в нежные, делает беседу милее и приятнее, и показывает пороки, ведущие людей к бесчеловечию, свирепости и насилию, в их истинном ужасном образе.

Всякой знает, при каких случаях древние Еврейские песни были писаны и к какому употреблению они служили. Между другими народами, да и между теми самими, которые больше всех были суеверны и бесчеловечны, употребляема была мелодия к призыванию всевысшего, к соделанию вечным закона, или к ободрению в добродетели чрез повествование подвигов великих мужей.

Но в следующие времена уклонилась музыка от первоначальной своей цели; и Плутарх жалуется во многих местах своих сочинений о том, что вместо мужественной, благородной и божественной музыки древних, в которой все было возвышенно и величественно, новейшие ввели театральную музыку, которая способствует только к порокам и распутностям. Он ссылается иногда на Платона, чтоб доказать, что боги даровали людям музыку, мать согласия, благопристойности и удовольствия, не с тем намерением, чтоб льстить их ушам, но чтоб возвратить в душу их порядок и согласие часто прерываемое заблуждениями и забавами. Иногда он напоминает нам, что мы не можем довольно остерегаться от опасных прелестей роскошной музыки, и показывает нам средства к избежанию сего зла. Он утверждает, что роскошная музыка, вольные и соблазнительные песни портят нравы, а что знающие музыку и Стихотворцы предметы трудов своих заимствуют от мудрых и добродетельных людей.

356

Сие не удивительно, что Плутарх в свое время жалуется на погубление музыки, когда мы находим, что Платон и Аристотель задолго еще пред ним произносили сии жалобы. Но может статься, спросит кто: как музыка повсюду любимое искусство могло потерять первоначальное величие свое в то время, когда красноречие, стихотворство, живопись и резьба были в довольно цветущем состоянии? На сие можно отвечать, что ее близкое сходство с стихотворством было главнейшая причина ее падения. Как каждое из сих породнившихся искусств замыкается в правильном подражании прекрасной природе,

не имея другого предмета, как при увеселении наставлять и производить в душе благоговение к богу, и желание общественного благополучия: то и употребляли они самые примерные выражения в возвышеннейшие мысли, объясняя их в обвораживающих тонах и склонениях. С начала музыка, будучи всегда проста, прилична и возвышенна, пребывала в тех пределах, которые предписывали ей философы и законодатели бывшие по большей части стихотворцы и музыканты. Но театральные представления и почитание некоторых божеств, а особливо Бахуса, уничтожило сии мудрые установления. Оно произвело Дифирамбическую поэзию, самую распутнейшую из всех. Сия поэзия требовала такого же рода музыки, которой весьма бы отдален от благородной простоты древних: словом, употреблять музыку для вольных и соблазнительных песен значит унижать ее от первоначальной ее цели, и сие искусство весьма способное к произведению в душе добродетельных движений поработать пороку. [...].

Чтение для вкуса, разума и чувствований. Москва, в университетской типографии у В. Огорокова. 1791 г., ч. IV, стр. 283 и след.

V

ИЗОБРЕТЕНИЕ ЛИРЫ И ПЕНИЯ

Во дни юности Мира, когда люди были еще непорочны и когда семена художеств самую природой и некоторыми невинными нуждами были открываемы, жила юная дева.— Ничто в тогдашнее время с красотою ее соравниться не могло; ибо неподражаемая природа пред всеми созданиями отличила ее нежностью и приятностью сложения; она всегда в радостном восхищении блажила восхождение денницы и красоту полей; величала в восторге захождение солнца и благодетельное сияние луны. Пение тогда было простое токмо изъявление радости, без всякого правильного расположения. В некоторый день, как скоро утренний петел предвозвестил пришествие зори (ибо люди знали уже тогда посредством прикормки держать для забавы вокруг шалашей не так диких животных), младая красавица, услыша сей знак, оставляет свой покров, во время ночи служивший ей прибежищем, который устроен был из тростника и сосновых ветвей, прицепленных к сучкам некоторых близ стоящих деревьев: под сею-то сению она покоилась: птицы, гнездясь над оною в густолиственной тени, воспевали песни. Юная пастушка, дабы быть свидетельницею красоты полей, росую покрытых, и услышать в ближней дубраве согласные хоры птиц, оставляет свою хижину. Она исполнена будучи сладкого восхищения, долго оным внимала: по том сама подражать покусилась. Тогда из уст ее полилося восхитительное согласие, какового ни единая пастушка с такою нежностью не произносила. Голос ее для того все тоны птичьи совокуплял во едино, чтобы составить различные арии.—«О! птички,—вещала она, направив свой голос к пению,—

357

малые птички, веселые лесные певички! сколь приятные слуху производите вы пения, сидя на вершинах древесных и на кустиках! почто не могу я славить столь приятным гласа изменением восходящую денницу? Научите меня разнообразию тонов, да возмогу вкупе с вами изъявить свои восторги при видении лучей восстающего солнца». Она далее петь продолжала, ни мало не приметив, что слова излетали из уст при согласном с ними пении. Наконец с радостным восхищением ощутила новое и согласное слов падение.— «Какими прелестями, — запела в исступлении паки, — какими прелестями исполнена сия дубрава, откуда исходят толь нежные гласы! Какое объемлет сияние все сии пространные поля, росую питающиеся! Где твое, о наполнивший землю толикими чудесами! присутствие? Какая радость меня восхищает! — Я буду впредь возвещати тебе хвалы в неизвестных моим сверстницам гласах!» — Пока сие воспевала, вся страна с восхищением ее слушала. Самые птицы, внимая ей, молчали.

Каждое утро, для упражнения своего в новом искусстве, бывала она в той дубраве. С некоего времени прихаживал ее слушать младый пастух, влекомый удовольствием, и

укрывался за кусты: после, стремясь подражать слышанному пению, углублялся в лес и вздыхал. Некогда предавшись глубокому размышлению, сел в своем шалаше, на лук опершись; ибо удалось ему изобрести способом голубей, для коих зделал при корне исходящего древа гнездо, соплетши его из ивовых ветвей, добывать из лука птиц.— «Что сие значит? говорил он. Какое неизвестное мне волнение побуждает вздыхать меня, и сердце мое наполняет беспокойствием? Колебание сие подлинно неведомо; ибо соединено с восторгом и радостными слезами, когда ни случается видеть прекрасную пастушку в дубраве, и слышать ее поющую. Как же скоро ее нет; тогда в сердце моем печаль внезапно водворяется. Ах! от чего я вздыхаю?» — Между тем касается рукою своею тетивы, в доль лука протянутой, испутившей немедленно некоторый приятный звук. Младый пастух в изумлении преклоняет ухо, и чрез вторичное прикосновение паки производит такой же звон. Сие самое побудило его прилежнее вникнуть размышлением о средствах, к открытию нового изобретения служащих. — Пытался несколько крат еще он играть на тетиве своего лука, из птичьих кишечек сделанной. После сего, стремительно встав, собрал несколько палочек, две длинные и две покороче, и привязав последние к концам длинных, протянул между ими струны, к коротким привязанные: по том стал ударять в оные, и заметил приятное разногласие звуков; ибо иные из них звон имели крепче, а другие слабее: для сего перевязав их снова, и устроив против прежнего в большем количестве, начал играть, и от радости заплясал.

С сего времени стал он ходить ежедневно по утрам в густолиственную дубраву, для упражнения в новом изобретении, и силился в струнах своих найти согласие, для совоспевания арий, юною девою в роще петых. Но сказывают, что старания его были тщетны; ибо большая часть звуков не подходила к пению: и будто до тех пор не мог до того дойти, пока некое божество, явившись ему в чаще, не сделало струнам лиры его желанного расположения, и не проиграло при нем многих арий. Юноша, сим примером наученный каждый день при захождении денницы, приходил в дубраву видеть младую пастушку, и переняв у нее новые напевы, стремился немедленно повторять их на своей лире близ некоего потока.

В некоторое прекрасное весеннее утро младая пастушка, имея на главе своей сплетенный из цветков веночек, в дубраве присутствовала, и воспевала песни. «Тебя я приветствую,—вещала она,—сияющее солнце,

358

из-за гор сих восстающее: лучи твои уже с восточной стороны озлащают верьхи древес, и украшают в новые перья жаворонка, по превыстренности парящего: птицы чащи сея сретают тебя с пением, и уже...» Здесь пастушка внезапно прервала свою песню, и озираясь прилежно вокруг себя, «какой приятный глас, всем моим тонам последующий,—возопила она в изумлении,— соединяется с моим пением? Откуда ты, прелестный глас, исходишь? Почто прервал ты свои звуки? Продолжай воспевати. Ежели ты какой либо крылатый обитатель сея рощи, прими парение, и сядь на сей сосне, да возмогу тебя узрети, и услышать твое пение». Сие рекши, осматривает все вершины древес. «Не испугался ли ты,—продолжает,—и не улетел ли? или лучше... Но я никогда в сей дубраве не слыхивала подобного гласа. Не обманываюсь ли? Как бы то ни было, не есть то привидение меня обольщающее. Я намерена еще пропеть некоторую песню: благоспείτε приятные цветы! Вы вчерась имели толико почки; но ныне зрю уже вас распустившихся: к вам благоговеют зефиры, утро прохлаждающие; жужжащие пчелы и пестровидные бабочки, во круг вас летающие и резвящиеся, и пиющие вашу росу...» Во время сего пения пастушка часто останавливалась и озидала все места, которые очами обнять было можно; ибо паки некий глас сопровождал ее пение.

Тогда несколько оробев, встала она: «Нет, — вещала, я не обманываются: воистину есть некто мне совоспевающий». Между тем как сие она говорила, является из-за кустов пред нее юноша, цветами главу увенчанную имеющий, и лиру в руке держащий, и взяв с улыбкою испугавшуюся красавицу, вещал ей с приятною усмешкою и нежцым голосом:

«Прелестная пастушка! Не крылатый житель рощи сея играл при твоём пении; но я на сих струнах. Каждое утро хаживал я в сию чашу слушать твоего гласа: после того углубляясь в средину леса, тщился та-мо на сей лире наигрывать слышанные напевы. И поверь мне, дорогая пастушка, некое божество сему искусству меня научило». Красавица с ног до головы его осматривала; по том бросила робкие свои взгляды на его лиру. «Ах! прекрасная,—продолжал пастух, взирая на нее страстными очами,—коль для меня велико будет удовольствие, ежели ты следовать за собою в лес мне позволишь, быть в твоей стране и наигрывать на сей лире поемые тобою песни». Тогда она подняла свои очи. «Младый пастух, — отвечала ему, — я слыша глас лиры твоея восхищаюся: звуки исходящие от нея столь же для меня приятны, как и самое Эхо. Пойдем и укроемся теперь от полуденного зноя под сень моего жилища: там из сладких плодов и свежего млека уготоваю тебе пищу».

Пастух и пастушка пошли купно в кущу. Отроки и девицы научилися от них пению и играть на лире, к коей по некотором времени присоединена флейта, принесенная Марсием к богу лесов, и Минервою, ее изобретательницею, в праведном ее гневе против издевок богинь, на песок верженная *. В честь пастушки и пастуха посажены были на возвышенном холму два древа, под тению коих старики рассказывали своим потомкам о изобретении лиры и пения.

Новые ежемесячные сочинения. В Санктпетербурге, иждивением имп. Академии Наук. 1788 г., август.

* Минерва почитается изобретательницею флейты. Она некогда играла на ней а присутствии богинь, которые весьма много тому смеялись и издевались, что уста ее при игрании расходилися в разные стороны. Да и какая красавица снести может подобные издевки? Минерва, во гневе, флейту бросила.

359

VI ПРОХОЖИЕ

Прохожих трое шли пешком:
Один с рожком,
Другой с мешком,
А третьей с посошком.
Тот в рог трубил всей силой,
Другой под голосок унылой
 Подладя пел,
На Руском песню пел языке,
Последней в такту шел,
И горло драл, басил, хрипел.
Пришли к другой музыке,
Котора на воде: габои, флейты тут,
 Валторны и фаготы,
Игральщики на них, в руках держали ноты;
 Певцы поют,
 Пловцы плывут,
 Гребцы гребут,
Прохладно ветер дышет,
От солнца жар не пышет.
По берегу кучами ходил, гулял народ,
Французов, Немцев разный род,
Купцы, подьячие, и словом всякий сброд

В колясках и пешками.
Мои прохожи мужики,
Прямые дураки,
Зовут все женские корнеты треушками,
А музыкальные орудия рожками:
Вот Ванька, говорил товарищам один,
Игранье то в рожки не так как ваше.
На то другой: рожки тут лутче Анкудин!
Замысловато в том не так, как дело наше.
Последний им: нет, мой имеет господин
Рога, так едаких в пять раз покраще!
И есть не три, не пять, а всех десятка с два:
Великие рога, их держат ножки.
Рога средние и маленькие рожки.
Што слыш-ты, не смудрит боярска голова!
Однако не в пронос чур вам мои слова,
Так наша глупа речь быть сталась такова!
Куда бояре-те живут прохладно!
И што ни зделают у них все ладно.
Наделали рогов, трубят в них складно.
А труд, спроси ка, чей?
Рожечных ковачей.
Я думаю они, когда рога ковали,
Не пот, а кровь свою ручьями проливали
По дням и по ночам.
По их речам
Им стоит та работа
Увечья, а не пота,
А все боярыне припала в том охота;

360

Да пусть то как ни есть.
Помещице рога забава;
А барину от них и честь
И слава.

Трутень. 1769. Лист XIV, июля 28 дня.

VII ГУДОК И СКРЫПКА

БАСНЯ

Гудку со скрипкой вместе быть,
Когда то у бояр случилось;
Сердечко у гудка забилося,
Что скрыпка та прослыть
Искусною умела:
Она манеры Римски разумела,
С приятностью играла,
На голос все прелестно поднимала.
Гудок же наш все по просту гудил,
Старинны песенки играл,
К рожку, к волынке подставал

И в пляску русскую вводил.
Скрипица на себя вниманье всех влекла,
Гудок в забвеньи привела:
Бояра до скрипиц поболее охочи.
Гудку не стало мочи
Досаду ту сносить:
Престал гудить,
С двора ушел.
 Когда здесь счастья не нашел.
 Гудок дорогой говорил,
 Когда здесь на меня
 Никто боярин не глядит,
 Как скрипка заскрипит;
 Зачем же мне для них и мучити себя?
 И так уже головушка болит:
 Не лутчели куда в деревню мне убраться?
 Пуускай там станут мной крестьяне забавляться;
Однако я у них останусь во знати.
В лугах, в полях, в клети,
В избе у богачей,
Всяк песенкой моей
Похочет веселиться.
 Взялся за ум гудок,
 В том месте поселиться,
 Где теплый уголок
 Мог всякой раз иметь.
Из басни сей нам можно разуметь,
Что всяко существо природой награжденно,
И правами от ней пристойными снабденно;
Когда кто предо мной в чем первенство берет,
Взаимно в том другой мне оное дает;

361

Но грусть, досаду, скорбь напрасно ощущаем,
Напрасно жалобы на небо воссылаем,
Когда совсем не то желаем мы иметь,
Чем нам природою не велено владеть.

Полезное с приятным. Полумесячное упражнение на 1769 г. Девятый полумесяц.

VIII БЫЛЬ

Я множество чудес
Про двух повес
Скажу в побаске;
Ни лет
Ниже примет
Их нет
В сей сказке.
От юных лет
Балбес и Шпынь в одном училище учились
И меж собою подружились:
Балбес был дворянин и батушкин сынок.

Имел душ с тысячу и добринький домок;
А Шпынь был беднинький сиротка,
Была лишь у него родная тетка:
Однакож и она
Была бедна.

Такую разницу между друзьями
Сравнило естество отменными дарами.

А как?

Вот так

Чудак

Балбес великий был дурак,
Хотя учился,
Над грамотой трудился,

А все невеждою ученым очутился.

Ветъ экая беда,

И дураком прослыть не можно без труда!

А это ветъ не шутка,

В ком нет природного рассудка,
Хоть лопни тот учась все будет Фалелей

Отменен несколько и от людей,

И от скотов, и от зверей

И так сказать никто не знает

Каким себя дурак сей представляет;

А Шпынь богат умом,

И с книгами знаком,

Которые людей рассудки изощряют,

Мысль нашу богатят и разум украшают.

Он был шутлив,

Игрив,

Забавен,

Боярам нравен,

И сочинитель славен.

362

Резвиться он любил,

Везде шалил,

Остро шутил,

Людей смешил,

И тем себе от всех он дружбу заслужил;

Всегда бывает:

Кто разумом блистает,

Того народ и почитает;

Большие господа, вельможи и князья

Все сделались ему хорошие друзья;

Хотя иной и глуп

На честь гораздо туп,

Да нам и нет в том нужды,

Что баря многие похвальных качеств чужды:

Хотя идет молва,

Что будто знатная иная голова

Чан гордости надменной;

Пускай ей суждено судьбою непрременной

Презрения ко всем иль к самому себе,

Быть закромом огромным,
Пускай таким
Имением своим
Беспорным
Владеет вздорным
И дураком покорным
Себе подобным.

Хоть пешим, хотя конным
Ленивым и проворным
Он сердцем не притворным
Дабы знал всяк
С божбою преужасной,
Хотя напрасной
Кричит, что он дурак.

А Шпынь без уверенья
О тайне сей узнал
И всем своим друзьям для шутки рассказал!
Хотя и виноват: он просит в том прощенья.
Чего ж иного ждать от остинских повес?
Да кто же виноват, что был таков Балбес.

Балбес ужасно рассердился
А попросту сказать вздурился,
Поехал промышлять огромного умка!
Но и в чужих краях узнали дурака;
Спознали нашего господчика богатым
К тому же тароватым
И начали его ласкать,
К нему искусно подлипать,
Свои услуги предлагать.
Из Франции нырнул и в Рим сокол наш ясный
Музику полюбил
И так крестьян своих и домик он убил
В награду ж получил,
К мусике вкус прекрасный;
И стал искусненько на скрипочке играть.
Да та беда, что нечего кусать.

363

Гордясь удачею такою
Приехал он в отечество пешком,
С мешком
Да с посошком,
Имея скрипочку с собою
С натянутой струною.
А Шпынь чиновен стал
Гораздо оперился
И деньгами разжился.
Но лишь про то узнал,
Что дружни деревеньки
Публично, с молотка, кто более дает,
Жестокий Магистрат за иски продает,
Он должные внес деньги.
И стал имению Балбеса господин.

Один почтенный дворянин
Из жалости пустил к себе пожить Балбеса;
Но тотчас с ним поссорился повеса.
Нахалом у него он жил.
И благодетеля тем много огорчил
А тот его едва с двора несбил.
Шпынь сделал у себя приятельску пирушку,
Позвав Балбеса, с ним сыграл игрушку
Игрушка весела;
А Шпыню похвала.
Балбес приходит,
Собою в жалость всех приводит;
Однакоже своей он рыси не терял,
Сказав, что он умен, на скрипке заиграл
И подлинно сказать играл изрядно,
Все слушали его довольно внятно!
А он им закричал: мне это не понятно
В чужих та как краях играют все приятно!
Послушай только их, все точно говорят,
И что ни думают на скрипке то твердят!
Потом разгорячась схватил свой инструмент
Послушайте сказав, он начал Минует.
Но только кончил он
Всем низкий отдал Шпынь поклон
Конечно вы не примечали.
Когда его внимали;
Хитро он вас провел,
Хочу о том поведать:
Он завтра нас к себе на скрипке звал обедать
Балбес оцепенел.
Не мог сказать ни слова,
А шайка вся гостей к нему готова.
Шпынь состояние Балбеса обнажил
И дружбу вновь ему сим средством предложил
Послушай своего ты искреннего друга
Объездивши ты часть земного круга,
Какую мог себе тем пользу получить?
Ты ездил, чтоб свое там имя помрачить,
Прекрасная себе и отчеству услуга!
Имение свое ты гнусно промотал,

364

Из господина
Ты Музыкантом стал,
О стыд для дворянина!
Имение твое
За деньги я купил, оно мое;
Но чтобы глупую твою надменность
Искоренить на век... Твою поправлю бедность.
Друзья мои! при вас я это говорю
Ему пят сот душ я дарю,
Но с тем, чтоб более он глупостей не делал,
На скрипке б никого обедать он не звал

Из Музыканта бы опять Балбес он стал.
Читатель отгадай, из сих повес
Кто более чудес,
На свете понаделал?

Утра, еженедельное издание... В Санктпетербурге. 1782, месяц май. Лист V.

IX

ИЗ ГОРОДА М. НЕИЗВЕСТНОГО МЕСЯЦА ОТ 274 ДНЯ

Склонность к театру и представлениям весьма возросла в здешних жителях. Некоторой род особенного честолюбия, или лучше сказать особенной склонности промотаться, заставляет людей чиновных и богатых объявлять себя открытыми врагами публичного театра. Они побуждаются к сему не отвратительностью представлений, но великая обнадеженность на свои дарования и вкус льстит их воображению успехом в превосходстве. Многие, потратя деньги на заведение всех принадлежностей к театру, тогда, когда еще нашлись только в состоянии забавлять в доме своем жителей операми, услышали уже вопль разоряемых крестьян; а тогда, как украшали уже театр герои трагедий и драм, герои сельские ходили в рубищах, и все подвластные ввергнуты были в такое состояние, которое могло служить поводом к сочинению совершенной трагедии и драмы. Льстивые, пристрастные, а нередко от одной зависти или насмешки произносимые одобрения и похвалы составляют театрам господ сих весь ежегодный доход. Напыщенные удостоверительным: мнением своим о том, что дом их соделался в забавах первейшим по всему городу, неспособны бывают примечать зевания разумных зрителей, освистания завистников, ангоизму петиметров, истерики щеголих, а паче того худых для себя последствий и разорения. Некоторые слабоумные сельские дворяне, заслыша издалека о гремящей славе театра какого-нибудь знатного человека, приезжают также сюда принимать уроки расточения. Сии дворяне не только проживают на сие все доселе скопленные ими деньги, но и много накапливают на себя долгов; в замену же всего оного возвращаются в уголок свой с великою толпою музыкантов и актеров и с великим числом повозок, напичканных декорациями и музыкальными инструментами. Там то пристрастные и раболепствующие пышности соседи издалека встречают таковых рукоплесканиями, а лесть их соплетает им венки, с которыми при ослеплении своем безбоязненно продолжают они шествовать к разорению и истинной гибели своей. По частям рассматривая злоупотребление театром, с другой

365

стороны усмотришь здесь, что собираются в оной единственно токмо для питания зрения своего блестящим и пышным зрелищем, для ослепления и прельщения собственными своими убранствами и для общего друг друга посмеяния и пересуждения. При том каким и должно последовать от представления хорошим внушениям, когда на сцене изображает свойства великой души человек без добрых нравов и поведения: когда благороднейший характер добродетели, целомудрия и невинности представляет женщина, торгующая своими прелестями. Ясно видно, что в устах и действиях людей сих свойств всякое изображение о великости души и сердца соделывается одним только звуком и химерою. Из сего следует, что Корнелия, Расина, Крепильона, Волтера и Мерсье достойно и полезно читать, но соблазнительно видеть в действии. Комедии Молиера, Ренарда, Бомарше и прочих имеют также равную участь. Внушения их и живейшие картины страстей, несмотря на добрую цель, от игры актеров, холодности и свойств нрава, разно приемлются и впечатлеваются, и часто с трудов их срывается не роза, но терние; ибо не редко из представления оных то изящнейших творений прекрасный пол почерпает великую науку быть токмо хитрыми, тонко приводить в действие разные затеи, притворствовать, скрывать, обманывать бдительность матерей, соделывать тщетными происки ревнивого мужа, и самые постыдные дела прикрывать строгою личиною

мудрости; одним словом, театр есть для них школа теоретических добродетелей и практических пороков.

Сатирический Вестник. Удобоспособствующий разглаживать наморщенное чело старичков, забавлять и купно научать молодых барынь, девушек, щеголей, вертопрахов, волокит, игроков и прочего состояния людей. 1790. М. В Университетской типографии, ч. III, стр. 7 и след.

X

ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ КЛАВИРЫ

Clavecin électrique

Читая то, что мы прежде сказали... об электрическом звоне, и следуя тому расположению, какое должно дать двум колокольчикам, чтобы сделать их способными издавать звон, посредством сообщаемой им электрической силы, легко можно понять, какое должно быть расположение инструмента, о котором здесь говорится; он обязан своим происхождением отцу Лаборд.

Железный прут, говорит он в небольшом издании, изданном на Французском языке под именем самой машины, о которой он хотел дать понятие: железный прут, говорит сей автор, уединенный на шелковых снурках, содержит колокольчики разной величины для разных тонов. Должны быть два колокольчика в унисоне для одного тону: один повешен на железном пруте посредством медной, или железной проволоки, а другой посредством шелкового снурка. Язычок для сих колокольчиков висит между обоими на шелковой нитке. От колокольчика, повешенного на шелковом снурке, идет вниз медная, или железная проволока, которой конец привязан внизу другим снурком, и оканчивается кольцом, для принятия маленького железного рычага, который лежит на железном пруте уединенном. В таком расположении колокольчик, повешенный на проволоке, электризуется посредством железного прута, которой его содержит; а другой, висящий на сем самом пруте посредством шелкового

366

снурка, электризуется другим железным прутком, на котором лежит помянутой маленький рычаг. Опуская гриф, электризуют сей рычаг, и сообщают его с неуединенным железным прутком. В ту же самую минуту язычок приходит в движение, и ударяет оба колокольчика с такою скороостию, что от сего происходит один только продолжительный звон, которой весьма похож на тот, какой издают Органы. Как скоро рычаг падает на прут электризованной, то язычок останавливается. Таким образом есть ли каждой гриф отвечает своему рычагу, и самой рычаг своему колокольчику, то можно играть все арии, как на Клавире, или на органах. Сей род Клавира, прибавляет автор, имеет ту выгоду, которой не имеют другие и которая ему обща с органами, то есть в обыкновенных клавирах звон продолжается ослабеая, но он сохраняет всю свою силу в органах и в Клавире электрическом, пока палец будет на грифе. С удовольствием можно читать обстоятельнейшее описание сей остроумной машины в сочинении помянутого автора на Французском языке, напечатанном 1761 года.

Магазин Натуральной истории физики и химии... Москва, в Университетской типографии, у Н. Новикова. 1788, ч. II, стр. 131 и след.

XI

ПИСЬМО

ОТ ГНОМА ЗОРА К ВОЛШЕБНИКУ МАЛИКУЛЬМУЛЬКУ

На сих днях, любезный Маликульмульк, услышал я от пролетевшего мимо меня Сильфа, что в одном обширном Государстве, привлечшем на себя, в нынешнем веке, внимание всего света, будет представлена новая Драмма. Любопытство мое в туж минуту принудило меня туда перелететь, и радоваться, что и в сих холодных местах науки

зачинают обогревать своими лучами замерзлые сердца жителей. ...влетел я наконец в самый театр, где принявши вид человека посредственного состояния успел еще занять выгодное для себя место. Я бы мог и не платя денег, в моем собственном виде занять самое лучшее место; но мне хотелось послушать рассуждения знатоков о сем новом зрелище, и узнать лучше вкус зрителей и успех Автора.

Все места были в минуту заняты, и в Амфи-Театре сделалась такая теснота, от которой модные чоски и пуговицы, я думаю, очень много пострадали.

Конечно, спросил я у одного сидевшего подле меня, господин Автор очень любим здешним обществом, что такое множество собралось зрителей смотреть его сочинения? — Нет, отвечал мне мой сосед, мы еще совсем не знаем Автора; но Публика здешняя очень жалуется новости, и часто в зрелище, которое дают в первый раз, бывает столь много зрителей, что естлиб после заставили его играть круглый год сряду, то не собрали бы столько денег, сколько соберется во время первого представления. Многие зрелища бывают здесь такие, которые могут похвалиться только первым сбором: а для сей-то причины Авторы всегда скрывают свое имя для первого раза, чтоб обрадовать оным Публику тогда, когда они увидят, что их сочинения торжествуют и в последующие представления, что однакож не всегда случается, и они часто принуждены бывают скромничать навсегда своими именами.

Лишь только успел он сие договорить, как вдруг началась музыка; потом вскоре подняли занавес, и мы увидели то, чего не ожидали.

367

Человек с сорок пели в саду. Потом два садовника поссорились и чуть не подрались за какую-то причину, которую, видно, Автор почел важною; но она не стоит того, чтобы о ней упомянуть. Между прочим возвестили они, что их барин чрезвычайной охотник до музыки, и что ждет к себе в гости какого-то музыканта, за которого хочет выдать свою дочь. Немного погодя, выходит одна из дочерей сего славного охотника музыки (он имел двух дочерей) и лишь только она показывается, то мужики, которые подчищали в саду деревья, просят ее, чтобы она потешила их, и спела бы им песенку. Барышня, желая перед ними пощеголять своим голосом, поет на иностранном языке. Мужики восхищаются ее пением, а она радуясь, что нашла людей, которым потрафила на вкус, зачинает перед своими холопами еще другую песню, и опять на другом иностранном языке. Мужики, которые, как кажется, и в своем языке не очень сильны, продолжают восхищаться ее песнями, и просят ее еще перед ними попеть: а она не жалея для таких важных слушателей своего горла, затягивает песню на своем природном языке, будучи вне себя от радости, что ее все огородники хвалят, и потом уходит зачем то к своему батюшке.

Между обожателями ее голоса находится тут молодой дворянин, который в нее влюбился: и хотя он благородный человек и равен в богатстве с своей любовницею! но не зная, как за нее посвататься, и как войти в дом к ее отцу, ничего не вздумал лучше, как в своем городском платье и в щегольской причоске, пристать к толпе деревенских растрепанных мужиков, и басыть, чтобы охрипнуть, подтягивая им песни, которыми их господин изволит забавляться; а в награду за это хотел увидеть хотя свою любовницу, которая не зная его состояния, сама в него влюбилась, лишь только он перед нею показался. Вот довольно пылкая любовь, и скорая решимость для молодой деревенской девушки, которая (как после будет видно) выходит за сего любовника прежде, нежели успеет узнать, как его зовут, не говоря уже о нраве. И таким образом всякое лице, поговоря на свою долю несколько глупостей и попев ни к стате, ни к ладу, оканчивают первое действие.

Во втором действии показывается сам сей славный любитель музыки, и как он ни смешон, ни жалок, говорит о музыке не зная ее. Автор, как кажется, хотел, чтоб зрители смеялись над музыкой! Но они ошибкою хохотали над Автором. Будем однакож продолжать наши примечания. Несколько спустя приезжает к нему из Италии певец,

который до такой степени глуп, что позабыл свой природный язык и коверкает в нем слова как Немецкой сапожник; такое редкое в нем дарование очень нравится старику, и он спрашивает у сего полу-Италианца по разговорам, и полу-человека по уму: не хочет ли он жениться на которой-нибудь из его дочерей? Тот получает время, чтобы подумать о сем выборе, и встречается с тем дворянином, который из любви к своей Дульцинее подпевал крестьянским бабам. Они делят между собой двух сестер, хотя последний не знает понравится ли он своему нареченному тестю. Наконец в третьем действии заключается свадьба полу-Итальянца со старшею дочерью любителя музыки, как вдруг сказывают старику, чтоб он выдал и другую дочь за подпевалу у крестьянских баб, а дочка сама одобряет перед батюшкою своего жениха, которого она столько знает, что есть ли бы он через три дни ей попался, то бы она совсем его не узнала. Жених выхваляет перед старичком себя и свое знание в музыке, а тот, не простирая дале своих вопросов, обещает завтра их обвенчать. Сия пара столь была тому обрадована, что целомудренная невеста кричит во все горло, что когда она наживет себе с своим мужем пару детей (подлинно деушкино желание!), то приготовит им гудок и

368

балалайку, или что-то такое во что уже я не вслушался. Сие желание так понравилось старику и другой его дочери с полу-Итальянцем, что и они то же закричали: а напоследок сколько ни было тут крестьян и крестьянок, всякой из них захотел по паре детей и по гудку с балалайкою, и тем скончали Оперу, оставшись все при таком прекрасном желании, которого никакая честная и скромная девушка не может не краснеть произнесть ниже перед своим любовником, а не только перед шестьюдесятью человеками народу. После чего закрыли занавес, и это было самое лучшее место из всей Оперы.

Вот, любезный Маликульмульк, содержание сей Оперы, я рассказал тебе его, не прибавя от себя ни одного слова; скажи пожалуй, каково оно, или лучше, есть ли какое содержание в сей Опере?

Почта Духов, ежемесячное издание, или ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами. СПб. 1789. ч. II.

XII

СОН, НАЙДЕННЫЙ В СТАРЫХ БУМАГАХ МОЕГО ДЕДУШКИ

Я тотчас встал... Что могло тогда сравниться с моим удивлением!.. На сей земле, вместо дерев и трав, все растут ноты... Люди, окружающие меня, одеты были с ног до головы нотами... Я хотел им приносить мою благодарность, но они, услышав меня, оставили с презрением: у них кто не поет, или, по крайней мере не изъясняет своих мыслей на каком-нибудь музыкальном инструменте, тот почитается хуже скота. Нужда заставила меня с ними разговаривать посредством длинного гагаканья. Я по крайней мере получил ту выгоду, что один взял меня в свой дом, который, хотя построен и из нот, но в великолепии своем не уступал боярскому московскому дому... Я имел нужду в пище, стол был накрыт... Но какое это кушанье! Подали на стол холодные ноты, вареные ноты, жареные ноты, печеные ноты, сладкие ноты, кислые ноты, горькие ноты и все сии ноты, хотя и были похожи иные на русскую лапшу, а иные на итальянские макероны, однакож русскому желудку были не вкусны.

Я узнал после обеда, что сия земля называется Иоа. Воздух в ней приятный, а ветры издают гармонические тоны; жители в ней и весьма горды и чрезмерно низки, но все проницательны; а при том такие охотники разговаривать. Да и не трудно тому узнать причину: говоря нараспев, им недостает времени изъяснять свои мысли; они вообще мало заботятся о здравом рассудке, а стараются только, как бы попротяжнее или пофигурнее выделывать тоны. Кроме сего, царствует между ними совершенное невежество. Зависть нигде столько жертв себе не видит, сколько здесь, хотя и наяву нередко случается видеть,

что сие чудовище истребляет людей, достойных торжествовать. Но что всего удивительнее, хотя все достоинство у иоайцов заключается в одних нотах, они думают, однакож, что за каждую их ноту должно платить пудами золота... О, золото! Где ты не находишь своих обожателей!

Я рассматривал на сем острове женщин: они мне показались довольно пригожи и чрез меру горды; а иные весьма склонны к любовным делам, не зная, что есть любовь, а желают, чтобы их любили; науку нравиться полагают они в белилах и румянах и не щадят их даже до

369

того, что подумать можно, будто они в масках; а некоторые из них столь постоянны, как троевязанные их ноты.

Странно мне показалось, что иоаец, который искуснее другого, ни для чего не покажет своего красноречия перед тем, кто слабее его понимает гагаканье... Всякая просьба останется тщетною. Если же его искусенько доведут, и он начнет, то рад до смерти замучить своим разглагольствием по нотам; а особливо, если приметит в слушателях немое удивление: тогда, как ни проси, чтобы перестал, так не перестанет.

Здесь есть доктора и лекари, и во многих местах по дорогам небольшие клочки земли засеяны лекарственными нотами. Нигде в свете не доведена до такого совершенства наука морить людей, как на острове Иоа: ибо врачи или больных запевают до смерти, или сами, запевшись, оставляют их без призрения... Один иоаец занемог сильно горячкою, а лекарь, в часы перелома его болезни, твердил одну руладу, нужную ему для разговора с одной ветреною дамою, и для того не успел больному крови пустить, а тот отправился в царство мертвых.

Здешние жители так распелись, что устали не знают. До приятного им нет нужды; они все занимаются одним мудреным, и тот только у них считается совершенным, кто может сверхъестественными переменами голоса удивить слушателей... Дух их столько крепок, что есть такие удалцы, которые слишком на полчаса, пускают трели.

Я почувствовал смертельную скуку от их визжания... хотел бежать... Но куда? Земля их окружена со всех сторон морем; с острова на остров пешком не ходят; а тут нет не только лодки, ни же плота... Тут я горько плакал, что я не в Петербурге... О, блаженный город! Ты всем избилуешь, что может удовлетворить нужды человеческие и усладить прихоти веселого нрава! Разумеется, у кого денег довольно. Оставляя уже прочее, что привлекает жителей со всего света, в Петербурге есть шлюпки, и стоит только заплатить, и ты будешь на острове, на котором захочешь, о чем больше всего знают купцы, у коих есть молодые сидельцы.

Во время горьких слез моих я увидел, что иоайцы бегут, как сумасшедшие, иные поют во все горло, другие играют: я хотел узнать тому причину, но в ответ слышал от пробегающих такую нескладицу, каковой не слыхал и тогда, как играли какое-то музыкобесие... Любопытство принудило меня бежать за ними; тут я приметил, что с жителями все растения и самая земля была в движении, я было подумал, что это - землетрясение, однакож совсем не то: остров Иоа плыл к другому острову, называемому Топастопа. отколе иоайцы получают то, что там не годится, то-есть стихи, кои поплоче, и растягивают их по нотам.

Если верить зрению, то казалось, будто Топастопа плывет к нам; но кто ездил на кораблях, тот знает, что зрение нас обманывает в сем случае; но, как бы то ни было, острова сии так сближались, что можно было с одного на другой ходить пешком. Радость моя была так велика, что я до тех пор не поверил, пока не увидел, перешед на Топастопа, что Иоа отплыл назад.

После плача я утешался, смотря, как нотные жители имели свидание с стихотворными, тут было столько лукавства и лести с обеих сторон, что я не постигал, как можно обходиться злейшим врагам между собою, как будто искренним друзьям в глаза; а заочно иоаец презирал топастопата и едва ли удостаивал его милостиво считать своим

невольником; а топаstopат мыслил, что, кроме его, все смертные недостойны и названия человека...

Зритель. Ежемесячное издание 1792 года. В Санктпетербурге, в типографии г. Крылова с товарищи, ноябрь.

370

ХІІІ

А МУЖ? — ОН СПИТ, ПРИЯТНЫЙ СОН!

СКАЗКА

У всякого свой вкус конечно,
И трудно вкусы согласить;
Что нравится жене сердечно,
Несносно мужу может быть.
Темира музыку любила,
В ней сердце, душу находила,
И нежны разности страстей;
А муж — терзание ушей.
И если звуки сладкогласны,
Приятны, нежны, томны, страстны,
Касались уха муженька —
Напрасно к сердцу устремлялись:
Они средь воздуха терялись
И усыпляли старика.

Не могут прелести музыки
Сердца свирепы, грубы, дики,
Своею нежностью тронуть;
И жизни благотворный пламень
Лучи как бисер мечет в камень,
Но не согреет хладну грудь.

Когда я в древность обращаюсь
И вижу все сквозь мрак времен;
Тем боле музыкой прельщаюсь
И будто к *Фивам* преселен,
Где Амфион сладчайшим гласом,
Сапраном, дышкантом и басом
И камней тяжестью потряс,
И город создал с чем то в час.
Пусть на *арфе* дробь перстами,
Заставил шевелить ногами
Брега, и реки и леса —
Короче: делал чудеса!
Там горы казачка скакали,
В такт волны с арфой ударяли,
И все умело приседать
И руку в знак приязни жать;
Там кедры *эра* не теряя
И горду поступь сохраняя
Махнули томный минует.
Не может *Пик* сравняться с ними!
В нем стройной легкости той нет.

Зефиры в след носясь за ними
Зелены платья берегли,
Чтоб в танцах смять их не могли.

Не знаю, правда ль, говорят,
Что минует сей после в *mode*
В Афинском мудром был народе,
И что по нем весь маскарад
С *Платоном* танцевал *Сократ*.

371

Соскуча без супруги в мире
Орфей на сладкогласной лире
Сошел во мрачный ад играть:
Звук нежный слыша адски силы,
Как петиметры были милы,
И ножкой начали дрягать;
Настроя к наслажденью души,
Как мехи растянули уши;
И с восхищенья ну зевать.

Плутон заснул;—а *Прозерпина*,
Забыв в тот миг всю важность чина,
Забыв, какого дочь отца,
Тряхнула тотчас голубца;
И нежным упоенна тоном
Чуть чуть было с своим *Плутоном* —
Да он изволил крепко спать.
Харон на лодке закачался,
И верно б в Стиксе искупался;
Но тень, с ним бывша в те часы,
Его сдержала за усы.

Весь ад, растроганный музыкой,
Позволил с нежной *Эвридикой*
Наедине ему пробывать,
И жизнь, дал слово, возвратить;
Ну, да вольно ему шалить —
А после ослабела лира.

Душа любви, утех, *Темира!*
Предмет чувствительных сердец,
Который нежный вкус, искусство,
Пленяет слух, ум, душу, чувство;
Котора даже наконец,
Другим женам не в образец
Любима — и любить умеет.
Прости, что молодой певец
Тебя воспеть на лире смеет!
Он нежно сердце сам имеет.
И если любит слог простой,
Где нету тяжести пустой,
Прочти — коль чтенья удостоишь,
Ты к *Пинду* молодца пристроишь.
Скажи, о муза! — вот пустяк!
Нейдет ни мало муза к сказке,
Как шито золото к подвязке.

Кто призовет ее — дурак.
Мне муза — милая Темира;
А взор драгой — любезна лира;
Награда — поцелуй ее.

Начнем, похващаем струнами,
Как просвещенный муж рогами;
Как модны, нынешни друзья,
Без сердца, дружества дарами.
Не новость мне писать стихи
И к музам липнуть в женихи;
Да я же не один: нас много!
И ежели посудят строго,

372

Большая выдет часть колек:
Тот крив, тот кос, тот хил как Грек.

В одежде легкой, серебристой,
Власы, как мягкий лен волнистой.
Как солнце луч пред темнотою,
Своей блестящей красотой
Темира ангел кроткий, мирной,
Достойна почести порфирной
Достойна скиптра и венца,
Пред клавирами сидела:
Вздохнула, ахнула, запела —
Как нежные поют сердца.
Хоть сердце нечто сокрывало,
Но против воли вылетало
Драгое имечко: *Всемир*.
Всегда на языке, кто мил!
Прекрасны пальчики мелькали,
Когда в клавиры ударяли,
И ненарочно повторяли:
Всемир! Всемир! когда бы он с ней был,
Темира, стрелы направляя,
Сама б упала, им страдая.

.....
«Чтоб дьявол *музыку* побрал,
И с тем, кто первый вымышлял;
(Муж разраженный закричал).
И эти адские сонаты,
И все адажио, стокаты,
Алегро, минует, мажор;
А боле варварский минор,
Который душу так и тянет —
И если милая жена
Меня им мучить не устанет,
То должен треснуть я со сна.
И суя по клавирам ручку
Привьют мне вечную сыпучку.
Ну что бы то вам заиграть,
Что может душу восхищать;
Что направляет дух ко брани?»

Ой Царь Иван ходил к Казани!
Она приятна, хороша,
В ней видно сердце, ум, душа,
И громкий голос, и искусство;
А ваше все тиранит чувство —
И вдруг, то в верх, то в низ идет;
И дьявол сам не разбериот!»

Темира шуму не внимала,
Сонату *Плейеля* играла:
Бессмертный, нежный сей творец,
Душа чувствительных сердец,
Изображать умея страсти,
В своей имел, казалось, власти,
Одною нотою простой
Владеть и сердцем и душой;
Она искусством обладала

373

И слух и вкус обворожать;
Ей стоит с чувством заиграть,
Чтобы пред ней *Эрата* пала;
Чтобы угрюмость заплясала,
И веселяся ей сказала:
Раз слушать, вечно вображать!
А муж! Он более не внемлет,
И с восхищенья уже дремлет —
Бог с ним! Пусть спит — приятный сон!
Но, ах! Темиру грусть объемлет —
Ее ли участь, тяжкий стон?
Ее — и сердце чем нежнее,
Тем любит страстней и пылчее.
Чтоб пламень мигом возродить,
Лишь в пепел искру уронить.

Играть *Темира* продолжала:
И вдруг — *Всемир* тому виной,
И вдруг — сребристой струной
Слеза на грудь ее упала:
Слеза до сердца пронизала
И только горечь умножала.

.....
К Темире прилетел *Всемир*:
Исчезла горечь и досада —
Какие радости, отрада!
Он вежлив, расторопен был,
Темиры руку лобызает:
В глазах *Темиры* огонь блеснул,
К устам коснулся — жизнь вдохнул;
Ко груди нежно прижимает —
Для ней вселенна исчезает.
А муж? Он спит — приятный сон!
Среди утех и восхищений,
Среди душевных наслаждений,
Темира начала играть,

Всемирно приятно припевать.
Амур на крыльях Зефирных,
Амур, известный всем плутец
Летит из областей Эфирных
Умножить пламень двух сердец.
Спустясь украдкой, невидимкой,
Две розы скрыты под косынкой,
Глазам *Всемиловым* открыл:

Близ них лилеи посадил —
И лук, натянут тетивою,
Вооружа своей стрелою —
И лук чрез силу натянул;
Как вор из закуста, стрельнул,
Горящим факелом мелькнул —
Лучи, сердца их возжигают!
Темира будто не хотя,
Раскинулась как бы дитя
Всемирно не менее сгарает
В ее объятия летя.
Темиры руки заблуждали,

374

В клавиши томно ударяли —
А муж? Он спит — приятный сон!
Мне время к мужу обратиться:
Шутливый, дерзкий Купидон
Изволит вкруг его резвиться;
И страшна сна его в улик
На лбу старинный ставит ик.
Что слышно там? — *Мой друг!* — *Темира!*
Мгновенно голос исчезал;
И легче нежного Зефира
Темиры дымку разведал.
Музыка слух не возмущала;
Сна мужнего не умножала; —
И муж — муж пробудился тем:
«Насилу кончили совсем!»

А. Клушин.

Санктпетербургский Меркурий. Ежемесячное издание 1793 г. В Санктпетербурге, в типографии И. Крылова с товарищи, ч. I, стр. 52 и след.

XIV

ПИСЬМА О БЕРЛИНЕ

...Здесь Оперный театр (не говоря уже о том, что он большую часть года бывает затворен) имеет обыкновение, одевать своих Ироев и Ироинь одинаковым образом. Индейцы, Немцы, Римляне и Греки, все носят такой мундир, которой им дает Театральный портной; ибо ему удастся соединить все сии разные костюмы в одно нечто целое, которое всегда и для всего ему годится. Судите сами: как Актеры, так и Актрисы без изъятия употребляют Фижмы; далее, Актеры с приметным напряжением сил носят на голове претяжелой и большой позолоченный шлем с несколькими дюжинами страусовых перьев; волосы назад, перевязанные пестрыми лентами, или опускаются вниз, или завязываются в маленький пучок, на висках же ставятся букли; панцырь вызолоченной

или высеребренной, белые перчатки, шелковые чулки, маленькие полусапожки и наконец длинная с богатым шитьем атласная епанча; составьте из всего того нечто целое, распестрите оное камнями и блестящими мелочами, и тогда выдет платье, которое *должно* годиться для каждого человека из всех веков и наций. Актрисы отличаются: высокою прическою, лесом страусовых перьев, покрывалом, которое большими штукаами опускается вдоль талии, робою с черным бархатным, усеянным камнями, поясом, и наконец опять большою епанчею; вот и весь наш Оперный гардероб! Правда, Актеры иногда прибавляют к тому еще нечто собственное, и в таком случае Андромаха уподобляется супруге какого нибудь Индейского Набоа, а Персей в звериных кожах Тевтону. Кратко сказать, с Актеров и Актрис сего Театра нечего перенимать Моды...

Магазин аглинских, французских и немецких новых мод, описанных ясно и подробно И представленных гравированными на меди иллюминированными рисунками; с присовокуплением описания образа жизни, публичных увеселений и время провождений в знатнейших городах Европы; приятных анекдотов и пр. Ежемесячное издание. Москва, в университетской типографии у В. Огорокова, 1791 г.

375

XV

О НОВЫХ МОДАХ

3) В Англии. Лондон, 21 февраля 1791

Оба Италианские Оперные Театра суть еще всеобщим предметом разговоров нашей публики. Опера в *Пантеоне* открыта опять 17 числа сего месяца Армидою, композиции Г. *Сакжини*. Знатнейшие Актеры в сем Театре суть: Пачиоротти, Лазарини, Бенигни, Актрисы же: Г-жа Мара (первая во всей Европе певица) и Синьора Салимбини. Балет *Амфион* к сей Опере сочинен Г. Дюбервалем....

Напротив того судьба другой Оперы в *Гаймаркете* еще не решена. В Ведомостях Лондонских было писано, что как Лорд Канцлер, так и Лорд-Обер-Каммергер не дают позволения для открытия оной, да и что сам Король отозвался некогда, что и одного Оперного Театра довольно будет для Лондона, так как сие в самом деле есть неоспоримо, но ежели Гаймаркетский Оперный Дом не откроется, то сожалеть должно будет как о великолепном здании, так и о некоторых певцах и танцовщиках, которых публика совсем не услышит. Для открытия оного изготовлена была Трагическая Опера *Пирр* (*Pirro*), музыка сочинения г. Па-изиелло и других виртуозов. Я был на пробе ее и должен признаться, что такого тенориста, каков г. Давид, я от роду моего не слыхивал. Между тем слышно, что Оперный сей дом открыт будет непременно, хотя бы то было и для одних подписавшихся особ; на сей конец подано будет на будущей неделе прошение Королю ото всех подписавшихся, в числе коих находится и Принц Валлийский.

Г. *Крамер* усовершенствовал гобою изобретением своим, посредством которого не выставляя средних штук, помощью одной только серебряной задвижки, можно инструмент сей в минуту настроить высоко и низко.

В сию минуту известился я, что Оперный дом в Гаймаркете открыт будет непременно 4 марта Оперою *Пирром*, а вследующую потом пятницу начнется и концерт *Саломонов*, коим управлять будет прибывший сюда из Вены славный капельмейстер Гайден.

Там же.

XVI

О НОВЫХ МОДАХ

2) В Англии. Лондон. 2 мая 1791

Поелику я в предыдущем моем к вам письме (...) много писал о господствующей между обеими нашими операми вражде; то уведомлю вам теперь и об окончании оной, ибо материя сия была предметом модных разговоров за чайными столиками во всем Лондоне.

Когда новый Оперный Дом в *Гаймаркете* совсем был изготовлен, то открыт оный 10 Марта Италианскою Оперою *Пирром* и Пантомимическим балетом *Орфей и Евридика*. А как Директоры сего Театра не могли еще по сие время выпросить дозволение на открытие оного, то представление сие названо было только *генеральною пробою* (a general rehearsal) и за вход не брали денег, а раздавали билеты безденежно. Собрание в Театре простиралось от 5 до 6 тысяч персон. Как певцы, так и танцовщики, приобрели всевозможную похвалу, и надобно видеть и слышать такого певца, каков *Давид*, и такого танцовщика, каков *Вестрис*, чтоб иметь понятие о высокой степени их совершенства. По моему мнению

376

Давид есть первейший тенорист во всем свете; по крайней мере здесь в Лондоне не бывало никогда подобного ему певца, как в рассуждении чистоты и силы голоса, так выражения и вкусу в разговорах, ко всему тому фигура его прекрасна, физиогномия привлекательна, и он может служить образцом в декламации.

А как Принц Валлийский, Герцоги Йоркский и Кларанский, и многие знатнейшие Дворяне присутствовали на сем представлении, то и можно было надеяться, что сей Оперный Дом получит вскоре формальную привилегию, однакож надежда сия была тщетна. Король решился не давать оную, и 22 Марта генеральная проба повторена. Собрание было многочисленное противу прежнего, поелику все думали, что представление сие происходит в последний раз, и почти все места, даже до самого маленького уголка, наполнены были зрителями, то хозяевам лож давали по 7 и 8 гиней (от 50 до 60 руб.) за одно место в оных. Да и в самом деле сей вечер был последний, в котором Опера играна была в сем Театре. Директоры оного приняли другие меры, и 26 Марта открыли оной *за деньги*; но представления назвали только Entertainment of Music and Dancing, то есть *Музыкальные и танцевальные увеселения*; певцы выходили на Театр в обыкновенном своем платье, и один после другого пели свои арии, речитативы же были выпускаемы, и можно было приметить, что и самые певцы пели не с таким жаром, как прежде. Однакож балет был тот же как в рассуждении декорации, так и платья. Первые были чрезвычайно великолепны и наилучшего вкуса. Не можно видеть ничего прекраснее, как представление Елисейских полей: тени представлены были столь живо, что казалось, будто парят настоящие духи. А именно танцовщицы были позади флеровых занавесов, чего однакож приметить было не можно. — Таким образом по три раза в неделю даются представления в сей Опере. Оркестр состоит из 65 человек, под управлением *Саломона*. Дом Оперной весьма прекрасен и построен столь хорошо и цели своей сообразно, что в самом последнем ряду галереи слышать можно музыку и певцов столь же хорошо, как бы и в самой первой ложе.

Амфитеатр построен на подобие лошадиной подковы и имеет на каждой стороне по 6 рядов лож, одна над другой, кои убраны светлоголубыми обоями. Во всех ложах сделаны подушки из светлоголубого атласу с широким серебряным гасом, кои придают весьма прелестной вид. За вход в партерр с персоны по полугинее (около 4 руб.), а подписная цена в ложах 20 гиней (около 150 руб.) с персоны. Общество здешнее сожалеет, что Король остается непреклонен в своем намерении, не давать привилегии сему Театру, сколько все Дворянство ни предупреждено в пользу оного. Даже и Принц Валлийский покровительствует Театр сей и нанял себе лучшую в оном ложу.

В *Театре Пантеоно* напротив того даны были доселе только две новые Оперы, а именно: Трагическая опера *Armida* и Комическая *La bella pescatrice*. В сей Опере поет Г-жа *Мара* и Кастрат *Пачиоротти*. Танцовщики в сем Театре далеко не так хороши, как в *Гаймаркетеном*.

Славная и первейшая здешняя Актриса Мистрисс *Сиддонс* отказалась 4 Апреля навсегда от Театра. Весьма важная потеря!

Саломонов, которым управляет славный *Гайден*, и сам сочиняет для каждого концерта новую увертюру, открыт 11 Марта и продолжается еженедельно по пятницам.

— Вот вам Театральные наши новости.

Магазин аглинских, французских... и т. д.

377

XVII

ОДА «МУЗЫКА ИЛИ СЕМИТОНИЯ»

Глагол таинственный небес!
Тебя лишь сердце разумеет;
Событию твоих чудес
Едва рассудок верить смеет,
Музыка властная! пролей
Твой бальзам сладкий и священный
На дни мои уединенны.

На пламенных моих друзей!
 Как огонь влечет, как гром разит
 Закон твоей волшебной власти;
 Он чувства нежные родит,
 Жестоки умягчает страсти.
 Гармония! не глас ли твой
 К добру щастливых убеждает,
 Нешастных душу облегчает
 Отрадной теплою слезой?

Когда б подобить смертный мог
Невидимый и несравненный, —
Спокойный, сладостный восторг,
Чем души в горних упоенны:
Он строй согласный звучных тел
И нежных гласов восклицанье,
На душу, на сердца влиянье,
Небесным чувством бы почел.

 Да будет мне неведом в век
 Жестокой, хладной, злополучной
 Угрюмой, бедной человек.
 Противник власти стройной, звучной;
 Блаженства не познает он,
 Не встретит друга с восхищеньем,
 Сердечным не почтет биеньем
 Ни щастья плеск, ни скорби стон.

Не ты ли в век златой с небес,
Богиня нежных душ, спустилась,
И скрывшись от земных очес,
Жизнь смертных усладить склонилась?
Ударил в воздух голос твой
Размером хитрым, неизвестным,
И тем же трепетом, небесным
Сердца отозвались на строй.

 В весенни роза времена

Хранит красы свои бесценны:
Так часто счастья семена,
В сердцах любовью насаженны,
Скрывает живость юных лет.
Как роза солнцем расцветает,
Так глас твой сердце отворяет,
И огонь Любви слезой блеснет.

О сладкогласно божество!
На крыльях радости взвивайся,

378

Греми победы торжество;
В огромных звуках раздавайся.
Сердца и чувства восхищай!
Но к нам свирелью ниспустися,
Умильной, нежною явися,
И к счастью смертных увещай!

Н. Л. (Н. А. Львов).

«Аониды или собрания разных новых стихотворений». М. 1796, стр. 32—35.

XVIII

ПУТЕШЕСТВИЕ ДОБРОДЕТЕЛИ

Тоангли и Клеменция ни к единому удовольствию столь чувствительны не были, как к музыке. Слышать Габриелли или Фаринелла, Siabat mater Перголезия или представление страстей в Риме на Страстной неделе, было для них гораздо приятнее, нежели великолепнейшие чарования оперных домов, чинимых для приведения всех чувств наших в восхищение. Единая тонкая и гармоническая душа в состоянии уразуметь выражения звонов, переходы страстей, и совокупление приятных мыслей, единая сия может чувствовать восхищение подобное тому, которое чувствовали сами сочинители. Таковое удовольствие в состоянии возбудить чувство добродетели, и чрез искусное соединение различных звонов, провождая душу чрез все лабиринфы страстей, настроить ее к высочайшей степени чувствительности. Музыка толико же сильна в целом скопище безмыслящих произвести действие орфеевыя лиры, и в виду неприятельского войска вдохнуть геройскую смелость и гордое презрение жизни; она толико же сильна в воинских конях трубным гласом возжечь охоту к сражению, как и приятнейшими звонами представить невинность златого века, веселие жизни сельския, многогласный концерт природы, и возбудить желание подражать оным. Она в состоянии тронуть сердце и побудить его к соболезнованию, к прекрасному чувствуванию дружбы, к вожделению любви, веселию, надежде, и ко благоговению. Она может увеличить забытие горестей и укрощение болезней, равномерно как и приращения беспокойствий; она вливает в нас грусть и меланколию. Ни одно добродетельное сердце изобильного удовольствия гармонии никогда еще не презирало; оно собственную свою гармонию соединяет с великою гармонией природы. Ни одно еще чувствительное сердце, художествам себя посвятившее, не покушалось подражати прекраснейшему из всех художеств, не имев счастливого успеха. Выражение единого чувствования, хотя и состояло оно в самом малейшем числе звонов, гораздо приятнее, нежели искусства исполненный шум, оглушающий слух наш, не возбуждая в сердце ни единого чувствования. Изо всех мусикийских орудий, искусством изобретенных и соединенных к единому действию, нет ни единого, которое бы в произведении чувствований, равнялось чистому и мелодическому гласу, нет ни единого, которое бы из прекраснейших уст неподражаемое пение природы глубже в сердце чувствующего впечатлеало.

XIX СРАЖЕНИЕ МУЗЫКАНТА И СОЛОВЬЯ

Уже солнце совершило половину своего течения, и напускало на наш шар лучи менее блистательные, как славный певец выходит на берега Тибра, вкусить прохладу под сению древнего дуба, и очаровать стройностью своей лиры волнующейся души попечения.

Муза того места, Сирена, невинная Сирена соседственного леса, соловей ему внемлет, приближается, кроется в листьях, слышит тоны с высоты своего убежища, учится им, собирается с силами и их повторяет.

Наш Орфей, приметя ревность птички, старается ее приневолить, и дабы начать сражение, пробегает гораздо скорее по струнам своей лиры, но его персты не так быстры, как горлышко его соперника.

Смущен будучи удивлением, он изменяет голоса с большим согласием и скоростью, соловей их повторяет; искусство отвечает искусству, победа остается неизвестной.

Музыкант испытывает новые затруднения, применяет тоны, смешивает их, прерывает и умножает: то слышится воздыхающая флейта, то шум громкого кларнета. Крылатый певец раздражается от сих препятствий, ловит все сии выходки и делает их с большею скоростью. Он возвышает и унижает голос, свистит или томится, смешивает приятнейшие тона с светлыми, и мужественно борется с орудием, которое им управляет.

Маленькой певец лесов, вскричал музыкант покрасневши от гнева, посмотрим, я ли преодолю тебя в сей раз, или ты меня принудишь расколоть лиру.

В сие время он открывает все тайны своего искусства; его пальцы летают, он удвоет и утроет меру звуков, подражает шуму волн и бряцанию звонкого металла, превосходит самого себя и останавливается с горделивым спокойствием ожидая ответа.

Горделивая птичка, хотя изнемогши и почти истощившись от причиненных себе усилий, попускается снова, и старается собрать все свои силы. Но ах! она надрывается, голос ее мертвеет; она временно производит только робкие тона, кои изменяют бессилию и показывают ее падение. Будучи весьма слаба для толикого предприятия, лишась сил падает на победоносную лиру и обретае под ней достойнейшую для себя гробницу.

Чтение для вкуса, разума и чувствований. Москва, в университетской типографии у В. Огорокова. 1791, ч. 1, стр. 372 и след.

XX ГИТАРА

Какие чувства вливаешь,
Гитара! в душу ты мою?
Все фибры сердца сотрясаешь
Через гармонию свою.
Аккорд твой нежной, несравненной
В восторг мой погружает дух;
Я в участи тогда блаженной,
Когда тебя мой внемлет слух.
Когда Милета соединяет

С ним голос бесподобный свой,
О! что со мной тогда бывает?
Не огонь ли льется в грудь рекой?

Твоей чудесной верю лире
 Теперь, бессмертный Амфион!
 Что, что не покорится в мире,
 Гармония, под твой закон?
 О вы! с жестокими сердцами,
 Придите внять ее на час!
 В восторге скажете вы сами:
 «Что музыка небесный глас!»
 Сей глас, что смертных пробуждает
 К добру, смягчая нравы их!
 Сей глас, который возбуждает
 Чувствительность любезну в них!

К. П. Ш.-В. [Князь Петр Шаликов]

Приятное и полезное препровождение времени. Москва. в университетской типографии, у Ридигера и Клаудия. 1797 г. XIV, стр. 319.

XXI

XXI

Andante espressivo

К те бе лю бо вью

тле ю, му че ня я тер цлю, ска

381

затъ того не сме ю, что я те бя люб

лю, плени тьсь е же час но я

пре лестью тво ей, го рю лю бо вью

стра стно. И стра жду му кой сей

382

Не вижу дня ни ночи
 Чтоб я спокоен был
 Твои прелестны очи
 Твой взор меня пленил.
 Ты в мыслях обитаешь,
 Господствуешь ты мной,
 Ты жизнь владеешь,
 Владеешь и душой.

Уж больше не жалею
 О жизни я своей,
 Тебя одну имею
 И в памяти моей.
 Прерви сие страданье
 Которое терплю
 Скончай мое вздыханье
 Скажи! Что я люблю.

Магазин для распространения общепользных знаний и изобретений, с присовокуплением модного журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот № XII. СПб у Герстенберга с товарищи. Напеч. в тштогр. у И. К. Шнора. Декабрь 1795.

КТО?.. *

Allegretto

При - ят - на ве - се - ла, ра - зум - на и м - и - ла.

ла, как ли - ли - я бе - ла, как ро - за рас - цве -

ла, Кто - - - ? Са - шинь - ка, ду - шинь - ка.

dolce

* Похвала от брата сестре.

Приятна, весела,
Разумна и мила,
Как лилия бела,
Как роза расцвела—
Кто?.. Сашинька
Душинька.

Тринадцати уж лет
Пленять умеет свет;
В него когда войдет,
Как солнушко блеснет —
Кто?.. Сашинька
Душинька.

Как взгляду мил цветок,
Как вкусу льстит медок,
Как манит холодок,
Всех сих утех льет ток —
Кто?.. Сашинька
Душинька.

Коль крылушки ей дать,
И глазки завязать;
То стала бы порхать
И как Амур играть —
Кто?.. Сашинька
Душинька.

С. К.

XXII

Следующая музыкальная роспись содержит новейшие творения, изданные с прошедшей осени в Германии и в других государствах, и продающиеся по означенным ценам у издателей сего Магазина. Любителей музыки, живущих вне Петербурга, просим при выписке сих нот, предполагая ее не ниже пяти рублей, доставлять денег на обертку и весовых по 10%, то есть на пять рублей пятьдесят копеек.

I. Pour le Clavecin ou Pianoforte.

Reczwarzowsky Concert en Rondo pour le Clavec. ou Pianoforte avec Accompag. de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, Basson, Alte et Basse. Oeuv. 2	2 Roubl.	50 C.
Bihler Grand Concert pour le Clav, ou Pianoforte avec Accompag. de grand Orchestre. Oeuv. 3.	3 R.	75 C
Cagiati Six Variations et Rondo pour le Clavec. ou Pianoforte (Journal de Mus. pour les Dam. № 66)	1 Roubl.	
Clementi 2 Sonates pour le Clavedn. № 1 et 2	1 R.	75 C.
Ferrari Sonate pour le Clavec, ou Pianoforte avec Violon Oblige et Basse ad libit. (Journ. de Mus. № 63)	1 R.	25 C.
—»— Sonate p. dito av. dito (Journ. № 64)	1 R.	25 C.
—»— Sonate p. dito av. dito (Journ. № 65)	1 R.	25 C.
—»— 12 Variations pour le Clavec. (Journ. № 67)	1 R.	65 C.
Foerster Cavetevi Patroni del Opera. Una cosa rara, varie pour le Clav, ou Pianof. (Journ. № 59)		65 C.

Foerster Quatuor pour le Clavec. ou Pianof. av. Violon, Alte et Violone. Oeuv. 8, Liv. 1,2	4 R.	30 C.
Hoffmann Variations pour le Clav, ou Pianof. sur la Marche de l'Opera: Die Zauber-flöte. Oeuv. 2.		65 C.
—»— Variations a 4 mains pour le Clav. ou Pianoforte. Oeuv. 3		75 C.
—»— 3 Sonates pour le Clavec. ou Pianof. av. accomp. de Violon obligé. Oeuv. 4	3 R.	40 C.
Kospath. Serenata per il Clavicembalo o Pianof. Oboe o Flauto, due Corni di Basette o Viole Fagotte o Violoncelle, op. 19	2 R.	25 C.
Kirmair 2 airs tirés de l'Opera: Die Zauber-flöte, varies pour le Clavec. ou Pianof. (Journ. de Mus. № 56)		65 C.
—»— 2 dito pour dito (Journi. № 60)		65 C.
—»— 2 dito pour dito (» » 61)		65 C.
—»— 2 dito pour dito (» » 62)		65 C.
Metzger 3 Sonates pour le Clavec. ou Pianof. avec Violon ad libit. aux jeunes élèves. Oeuv. 7	3 R.	10 C.
—»— 3 dito pour dito avec dito. Oeuv. 8	3 R.	10 C.
Mozart grande Sonate pour le Clavec.	1 R.	50 C.
—»— la Flute enchantee arrangee pour le Clavec. avec un Violon obligé	6 R.	50 C.
Sterkel Ariette avec 12 Variations pour le Clavec. ou Pianof. (Journ. de Mus. p. les Dames. № 57)	1 R.	

II. Pour le Violon et grand Orchestre.

Fraenzl Concert pour 2 Violons avec grand Orchestre. Oeuv. 4	3 R.	15 C.
Fuchs. 3 Duos pour 2 Violons. Oeuv. 1	2 R.	15 C.
Gyrowetz 3 Quatuors pour 2 Violons, Alte et Violone. Oeuv. 19	3 R.	40 C.
—»— 3 Quatuors pour Flute, Violon, Alte et Violoncelle, Oeuv. 20	3 R.	75 C.
Hoffmann 3 Quatuors pour 2 Violons, Alte et Violoncelle. Oeuv. 3	3 R.	40 C.
Kleeberg 3 Duos p. 2 Violons. Oeuv. 1	1 R.	70 C.
Mozart Ouverture de l'Opera: Le Nozze di Figaro a grand Orchestre. Oeuv. 48	2 R.	25 C.
Neubauer Sinfonie à grand Orchestre. Oeuv. 12, Liv. 1, 2	5 R.	
Winter 3 Sinfonies à grand Orchestre. Oeuv. Liv. 1, 2	5 R.	
Wranitzky 6 Quatuors pour 2 Violons, Alte et Violoncelle. Oeuv. 30, Liv. 1, 2	7 R.	50 C.

III. Pour la Flute, Clarinette, Cors et Pieces d'Harmonie.

Gebauer 3 Duos pour 2 Clarinettes, tirées des Oeuvres de Pleyel. Liv. 2.	2 Roubl.	
—«— 24 pet. Duos pour 2 Cors., tirées des Oeuvres de Pleyel	2 Roubl.	
Hartmann 126 Cadences dans tous les tons majeurs et mineure pour la Flute traversière.	3 R.	15 C.
Neubauer Concert pour la Flute traversiere avec Accomp. de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, Alte et Basse. Oeuv. 13	2 R.	50 C.
Stumpf 1 Recueil de Pièces d'Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons	2 Roubl.	
Pièces d'Harmonie pour 2 Clarinettes. 2 Cors. 2 Bassons, arrangées par Stumpf 1, 2 et 3-me Recueil, tirées de l'Opera: Oberon de Wranitzky	4 Roubl.	
Trois Sonates pour le Clavecine ou Pianoforte composées et dédiées à son Excellence Mr. le Conte Platon A'exaridrowitsch de Zoub-bow par Caterine Maier nee Schiatti, op. 1, gravées et imprimées chez Gerstenberg et Comp, a St Petersburg	5 R.	

Под сим названием имеем честь возвестить любителям музыки о издании отечественного творения. Сочинительница, по восхитительной своей игре без сомнения известная каждому из наших читателей, показала здесь свое искусство и в сложении, избегая подозрения в ласкательстве воздерживаемся от дальнейшей похвалы. Самое сочинение и имя сочинительницы достаточны к снисканию оной. Оно продается у нас по комиссии за 5 рублей.

Повестка к Магазину для распространения общепользанных знаний и изобретений... № 6, июнь 1795 г.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ. ОТЗЫВЫ О МУЗЫКЕ ЗА РУБЕЖОМ

1. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Из нашей музыкальной историографии мы почти ничего не узнаем о том, как оценивало русское общество зарубежную музыкальную культуру XVIII века и насколько созрело в этом смысле критическое сознание русских путешественников. Мы повторяем лишь высказывания «птенцов гнезда Петрова» стольника Петра Толстого или Ф. Куракина... и сразу обрываем нить, которая могла бы повести нас дальше. Между тем, меткие критические оценки, которые дали русские слушатели зарубежной музыке, представляют бесспорно очень большой интерес. Русские путешественники середины и конца XVIII века воспринимали жизнь (и музыку также) западноевропейских стран далеко не с тем самосознанием, не с той подготовкой, какие были у русских путешественников предшествующего времени. Какой-нибудь Петр Толстой в венецианском театре конца XVII века и Николай Карамзин в парижском театре 1790 года — это две различные психологии, и, чтобы понять их, надо вспомнить, что Толстой вошел в венецианский театр еще из другого культурного мира (не знавшего **этого рода** театров!), а Карамзин и наслушался опер в России, и начитался о них, и помнил любую остроту Ж. Ж. Руссо по поводу оперного искусства вообще, и т. д. и т. п.

Иными словами, сам уровень восприятия и критического отношения русских слушателей очень резко возрос, и поэтому русские суждения о западной музыке становятся все более и более интересными и значительными от начала к концу столетия.

Оценивая музыкальную культуру других стран, русские писатели XVIII века смотрят на нее самостоятельно: у них есть свои требования, свои навыки, свои критерии,— ибо за ними стоит созидаящаяся и идущая по своему пути музыкальная культура их великой страны. Разумеется, передовые русские писатели откликнулись прежде всего на то, что было ближе к **их** проблемам, например, на комическую (французскую) оперу, на музыку быта,— таковы были их собственные художественные запросы в связи с путями развития, русской музыки того времени.

Понятно, что ни от одного русского путешественника нельзя требовать, чтобы в центре его внимания стояла только проблема Генделя или Глюка, как бы ни было это важно для Запада.

Не следует думать, что русские путешественники XVIII века мало видели и мало слышали за рубежом! В этом смысле нужно решительно

порвать со старой традицией недооценки наших культурных впечатлений: они были очень широки! Все, что было важно или интересно для самих русских людей, ни в какой мере не прошло мимо них. Они соприкоснулись за рубежом с бурным, содержательным и сложным развитием художественной культуры эпохи просвещения, предреволюционных десятилетий; особенно часто посещали они Париж и потому более всего заметок оставили о французской опере.

Как можно не ценить высказываний об этом Кантемира и Хемни-цера, Фонвизина и Карамзина! Ведь это не безвестные «путешественники», не рядовые авторы «путевых заметок»! Трудно понять даже, как можно было проходить мимо их свидетельств и критических оценок! Почему могли мы до сих пор не заинтересоваться специально «Письмами русского путешественника» Карамзина? Как именно судил Карамзин о Парижской опере, о Глюке, о Генделе — разве это второстепенный или незначительный материал?

Мы почему-то знаем, что сказал безвестный иностранец о том или ином явлении в нашей стране, как он, в сущности, на нас наклеветал, и не знаем, не помним, что писали о Западе крупнейшие русские писатели XVIII века Фонвизин и Карамзин.

Названные «Письма» Карамзина разобраны со всех сторон в обстоятельной монографии В. В. Сиповского — «Н. М. Карамзин — автор «Писем русского путешественника» (СПб. 1899). Лишь очень значительная доля их сведений и впечатлений, связанных с **музыкальной** культурой Запада, до сих пор никем не была научно истолкована. Между тем, такое истолкование не только помогло бы нам уяснить взгляды русских современников на европейскую музыку первых революционных лет (1789—1790), но и, с другой стороны, оно могло бы **дополнить наши представления об истоках, источниках и происхождении самих «Писем русского путешественника»**, как одного из крупнейших культурных памятников XVIII века.

Всем этим, конечно, косвенно характеризуется и состояние русской музыкальной культуры той поры, ибо русские путешественники были ее представителями.

Имена Кантемира и Фонвизина как будто бы тоже настолько широко известны, так близки каждому культурному советскому читателю, что не приходится сомневаться: их знают не хуже, чем столбника Петра Толстого или князя Федора Куракина. Однако, разве не странно, что любой студент советской консерватории помнит о путевых впечатлениях Толстого в Венеции и Неаполе, или Куракина — в Амстердаме, и никто не помнит о путевых впечатлениях Хемницера в Париже в 1777 году или Фонвизина в Риме в 1785 году? Никто не обратил внимания на заботы Кантемира о выписке в Россию первой оперной труппы в 1735 году.

Такова, к сожалению, традиция: музыкальная историография по XVIII веку пока еще очень мало соприкасается с историей русской литературы, и материалы этих областей существуют в нашем сознании слишком раздельно.

С тех пор, как Н. Финдейзен в своих «Очерках» привел сведения П. Толстого и Ф. Куракина, историография в этом отношении только повторяет за Финдейзеном его материалы, почти ничего нового не прибавляя.

Обращаясь к теме «русские отзывы о музыке за рубежом» как к одной из тем русской музыкальной культуры XVIII века, мы отнюдь не надеемся сразу осветить ее исчерпывающе или с достаточной полнотой. На первых порах очень важно хотя бы наметить возможности ее разработки,

389

для чего представилось необходимым, не обрывая нить на высказываниях «птенцов петровых», провести ее дальше, в глубь XVIII столетия и к концу его.

Первым из русских писателей XVIII века, в жизни и деятельности которого отношения к зарубежной музыке окажутся весьма важными и интересными, будет сатирик Антиох Кантемир. Мы не найдем у него ни специальных работ о музыке, ни даже обширных печатных высказываний вообще, и все же сумма материалов, связанных с его дипломатической деятельностью, с его личной перепиской, с его переводческой работой и его стихами,— дает в целом единственную в своем роде и для своего времени характеристику просвещенного любителя музыки. Кантемир даже в своем одиночестве еще тесно связан с «гнездом Петра», и в то же время его связи несколько не похожи на связи Ф. Куракина или Б. Шереметева.

В смысле воспитания, взглядов, семейной среды Кантемир вырос **возле Петра** в его последние годы, но к восприятию зарубежной культуры он был подготовлен совсем иначе, нежели те, кто выезжал из России на двадцать-тридцать лет раньше. Материалы Кантемира, относящиеся главным образом к тридцатым, отчасти к сороковым годам, освещают русские музыкальные связи тех лет и ярко характеризуют самого русского сатирика как выдающуюся личность, как знатока и любителя музыки.

После Кантемира у нас нет близких ему по времени высказываний русских писателей. Письма Фонвизина относятся к 1777—1785 годам. Дневник путешествия

Хемницера — к 1777 году. «Письма русского путешественника» Карамзина — к 1789—1790 годам. Заметим кстати, что здесь названы явления различного порядка: письма Фонвизина и дневник Хемницера не рассматривались авторами как литературные документы и носили частный характер; «Письма русского путешественника» возникли как оформленное литературное произведение, включили музыку в общую ткань самого повествования, оказали широкое и длительное воздействие на русскую литературу. Все это позволяет специально выделить «Письма русского путешественника» как последний большой пункт нашего изложения.

До Карамзина уместно уделить особое внимание путевым заметкам Хемницера и Фонвизина, хотя и весьма скромным по объему, но остро интересным по содержанию (в обоих случаях) и даже художественности отклика (у Фонвизина).

Собственно говоря, этим можно было бы и ограничиться, если подойти к теме формально — от **литературных** высказываний. Но для наших целей оказалось немаловажно проследить не только за высказываниями писателей, а также за впечатлениями русских путешественников вообще, оставивших дневники, мемуары, письма тех лет. Нисколько не претендуя на полное обозрение этого рода материалов, мы все же привлекли некоторые из них, чтобы поставить отдельные **литературные свидетельства** на более широкую, прочную, осязаемую почву бытовой их подготовки, если можно так сказать. Благодаря музыкальным впечатлениям русских путешественников семидесятых-восьмидесятых годов, такой высокохарактерный литературный памятник, как «Письма русского путешественника», еще отчетливее выступает не только симптоматичным явлением своей, поры, но в известном смысле — итогом «путешествий» XVIII века.

Рядовые записи русских путешественников до некоторой степени восполняют пробел между совсем ранними заметками начала XVIII века и «Письмами» Карамзина. Но полностью заполнить его никто и ничто не

390

может. Дело в том, что путь от Кантемира до Карамзина в **нашей** области отнюдь не был «сплошным», ровным и прямым. Мы знаем удивление, недоумение и восторг Петра Толстого за границей, знаем полное спокойствие Кантемира, ровней вошедшего в европейские художественные круги, знаем критические замечания многих русских на французские и итальянские оперные спектакли, знаем их сравнения с Петербургом и Москвой, показывающие критическую зрелость наблюдения, знаем, как умел разобраться Фонвизин в исполнительских тайнах папской капеллы в Риме, знаем, как «прошел» Карамзин сквозь всю европейскую музыкальную культуру, поняв ее и оценив,— и все же различаем за всем тем не ровную цепь событий, а ряд «скачков», ряд удивительных, выдающихся, **неожиданных** явлений. Причины лежат совсем не в том, что не хватает каких-либо звеньев этой цепи или остались какие-нибудь невыясненные «белые» места! Нет, причины лежат в том, что «русский путешественник» XVIII века очень быстро развивался и ехал за границу с большим культурным опытом **своей** страны. Иногда даже практического опыта в **специальной** области не было, а критическое чутье, умение и желание разобраться по существу развились в полной мере: об этом свидетельствуют такие различные записи, как «Журнал путешествия...» Н. А. Демидова (1771—1773) и выдержки из писем Фонвизина к родным (1777—1785).

О каких сторонах музыкальной культуры за рубежом писали русские путешественники XVIII века? Более всего об опере, и —преимущественно — об опере в Париже. О музыке **вообще** всего труднее было записать что-либо конкретное: музыкальные впечатления трудно поддаются фиксации или же от них сохраняются фактические или формальные данные, часто наименее интересные. Впрочем, целый ряд записей относится к концертной жизни — всегда лаконичных. Довольно много говорится о музыке католической церкви — в особенности о папской капелле: русский слушатель очень чуток к хору а сарелла и его эффектам. Из музыкальных центров Европы на первом

месте в этих записях безусловно стоит Париж; затем идут Рим (и другие города Италии), Лондон, Вена, реже — голландские и немецкие города.

Собственный музыкальный опыт русских путешественников был за это время очень неодинаковым., Он простирается от **первых** придворных оперных впечатлений Петербурга (труппа Арайи) при Кантемире до создания русской оперной школы — при Фонвизине и Карамзине, от партесных служб до концертов Бортиянского, от кантов на слова Третьяковского до романсов Козловского.

Изменялся и тот круг художественных явлений, с которым русские за границей сталкивались. Кантемир наблюдал в Лондоне расцвет деятельности Генделя и мечтал о поездке Порпора в Петербург. Карамзин уже после оперных спектаклей Глюка посетил генделевские торжества в Лондоне (1790). Это — разные эпохи в музыкальной жизни Европы.

Литературные материалы, с которыми мы будем иметь дело, далеко не одинаковы. Наряду с высказываниями выдающихся русских писателей, глубоко содержательными и значительными, мы порою не сможем пройти мимо воспоминаний русских дипломатов, путевых записок знатных путешественников, писаний какого-нибудь князя А. М. Белосельского. Если передовые русские люди выделяют и поддерживают лучшее в искусстве зарубежных стран, то знатные путешественники, русские аристократы нередко попадают в плен отсталых художественных взглядов, восторгаются отнюдь не самыми прогрессивными образцами искусства. Иными словами, даже в этой сфере обнаруживается **борьба мнений**.

391

Разумеется, главный интерес во всем этом представляет передовая русская мысль. В то время, когда при петербургском дворе, в кругах русской знати и богатого дворянства, нарастало преклонение перед всем иностранным, столь жестоко осужденное Н. И. Новиковым, И. А. Крыловым, А. Н. Радищевым, передовые русские писатели сумели широко, самостоятельно и критично оценить зарубежную культуру, в частности культуру музыкальную.

Увлечение виртуозной итальянской оперой при дворе, превознесение итальянских певцов, забвение родного языка ради французского, погоня за иноземной модой во всем, начиная от костюма,— все это смело обличалось русскими сатириками, как мы убедились из предыдущего раздела. К сожалению, именно эти стороны XVIII века, связанные с культурным- обликом очень узкого круга людей (даже не со всей русской знатью при Елизавете и Екатерине II), очень много раз освещались в историографии. Вместе с тем часто, упускалось из виду, что одновременно лучшие умы страны, те, кто создал передовую национальную культуру, дали свою оценку зарубежного искусства, разглядели в нем ценное, существенное и близкое, осудили и осмеяли слабое и отсталое, обнаружив при этом свою собственную духовную зрелость и представляя **истинное мнение** своей страны.

2. А. Д. КАНТЕМИР

Каждый, кто сколько-нибудь интересовался жизнью и деятельностью Антиоха Кантемира (1708—1744), непременно встречал в работах о нем одни и те же ссылки на французское издание сатир 1749 года и на аббата Венути — первого биографа, который засвидетельствовал широту художественных увлечений и занятий русского сатирика [1]. Это лондонское издание [2], вышедшее вскоре после смерти Кантемира, ограничивается весьма глухими данными. Тексту сатир предшествует очерк «Жизнь князя Кантемира», в котором содержатся такие фразы: «Князь Кантемир так полюбил итальянский язык и литературу этой страны, что он хотел обладать всеми лучшими творениями, которые создала Италия. Обществу итальянцев он обязан также своей любовью к живописи и к музыке: таким образом во всех этих областях у него есть произведения в его духе [3], которые заслуживают одобрения знатоков» [4]. Мы нисколько не собираемся отдавать

Кантемира итальянцам. Мы не согласны также с обычным толкованием приведенных строк: Кантемир оставил свои собственные произведения «во всех этих областях». Контекст с нашей точки зрения не исключает и другое толкование: Кантемир сумел оценить и собрал различные произведения искусства в **своем** вкусе. Весь вопрос только в том, как перевести «de sa façon»; все же остальное (в том числе и отсутствие сохранившихся композиций, например) скорее позволяет принять второе толкование, как более логично вытекающее из общего контекста приведенных фраз.

[1] См. вступительную статью В. Я. Стоюнина к Сочинениям, письмам и избранным переводам князя А. Д. Кантемира (ред. П. А. Ефремова), СПб, 1867; см. также И. И. Шимко — Новые данные к биографии кн. А. Д. Кантемира и его ближайших родственников. СПб, 1891, а затем и др.

[2] *Satyres de M-g le prince Cantemir. Avec l'histoire de sa vie. Traduites en Français.* A Londres. Chez Jean Nourse. 1749.

[3] В подлиннике «des pièces de sa façon».

[4] Стр. 64—65 названного лондонского издания сатир Кантемира.

392

Но стоит ли говорить о том, оставил или не оставил Кантемир собственные произведения, если он безусловно **оставил** иные, весьма убедительные и веские доказательства своей любви к искусству? Вместо того, чтобы опираться на скудные и не вполне ясные ссылки биографа, следует пересмотреть разнообразные и доступные нам материалы, хранящие **реальные следы** деятельности Кантемира. И тогда Антиох Кантемир, который, может быть, сочинял музыку, а может быть, и не сочинял,— предстанет перед нами как первый русский просветитель, включивший музыкальные понятия в свой словарь, как создатель одного из ранних русских музыкальных очагов, как замечательный культурный посредник между Россией и европейскими художественными силами.

Нам представляется также, что отнюдь не одно «общество итальянцев» и не только годы жизни за границей воспитали у Кантемира его художественные вкусы и его художественно-просветительские устремления. **Основа для этого была полностью заложена еще в России**, ибо не случайно сестра сатирика Мария также занималась музыкой, понимала ее, переписывалась о ней с братом из Москвы и Петербурга.

Как известно, Антиох Кантемир был привезен в Россию в 1711 году, в трехлетнем возрасте. Воспитание его проходило в. прямой близости к Петру I, который часто посещал даже дом Кантемиров, и завершилось при Петербургской Академии Наук. Словам, это была самая сердцевина «петровых дел» и новой петербургской среды, больших трудностей и большого строительства, время ансамблей, победных панегирических «торжеств» и буйных маскарадов. Антиох вырос также «птенцом гнезда петрова», но он был из тех, кто сложился позднее, кто рано стал зрелым и представлял «наследие Петра» в иные времена, при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. Все биографы подчеркивают редкую образованность отца Кантемира, Дмитрия, бывшего молдавского господаря. Мы уже имели случай (в предыдущем разделе) отметить известие о книге Дмитрия Кантемира, посвященной турецкой музыке. Есть все основания полагать, что в семье Кантемира музыкальные склонности всячески поддерживались и музыкальные вкусы развивались рано. Родная сестра Антиоха Мария Дмитриевна (которая, видимо, была близка Петру I в последние годы его жизни) играла на клавикордах, единокровная сестра — Екатерина Дмитриевна, по свидетельству Штелина, впоследствии «не только играла на клавири труднейшие концерты и с листа аккомпанировала генерал-бас, но также пела труднейшие арии...» [1]. В двадцатые годы в доме Кантемиров устраивались ассамблеи, на которых присутствовал Петр I, играли музыканты Екатерины, гости танцевали модные танцы, а затем слушали пение слепого казака под бандуру. И имеем с тем, Кантемиры входили в ту узкую среду, которая впервые услышала концерты нового типа в Петербурге. Антиох Кантемир, по его собственным словам, в ранней молодости «Сочинил

многие песни, которые в России и теперь поются». Так как речь может идти только о двадцатых годах, то здесь, следовательно, сатирик, разделит общее тогда с молодым Тредиаковским и даже Феофаном Прокоповичем увлечение новой, «модной» лирической поэзией, которая вряд ли была особенно далека от лирических кантов.

Занятия науками, изучение иностранных языков выдвинули молодого Кантемира в число просвещеннейших людей своего времени: в двадцать с небольшим лет он представлялся самым достойным кандидатом на пост президента Петербургской Академии Наук. До 1732 года,

[1] **Якоб Штелин.** «Известия о музыке в России», цит. по сб. «Музыкальное наследство», вып. I, М. Музгиз, 1935, стр. 123.

393

когда Кантемир выехал русским резидентом в Лондон, он, помимо шести известнейших сатир и многих ранних песенок, составил «Симфонию на псалтырь» и выполнил ряд переводов, в которых перед ним встали новые просветительские задачи. Отметим здесь перевод с французского «некоего италианского письма, содержащего утешное критическое описание Парижа и французов...» (1726) и в особенности перевод «Разговоров о множестве миров господина Фонтенелла» (1730). Во втором из них Кантемир дает собственные объяснения многим новым словам, связанным с новыми культурными явлениями и неизбежно входящим в жизненный обиход. Среди этих слов — опера, декорации и др. Нужно помнить, что, это случилось как раз накануне проникновения оперы в Россию, когда возникла самая жизненная практическая необходимость расширять словарь вместе с расширением культурного кругозора, с переработкой новых понятий и определений.

В первом переводе (который тогда не был опубликован) находим, между прочим, следующие строки, характеризующие Париж: «...музыкантов здесь толь много, что взявши от самого верховного степени дамы до самой подлейшей рабыни и от самого главнейшего кавалера до последнего лакея, все жертву приносят Орфею, то есть все поют и играют, больше же на площадях и огородах, нежели в партикулярном доме: понеже Французы смеются тому философу, который в политике своей означает что пиэты николи же могли убедить Юпитера к пению, показуя тем, что будто пение неприлично есть богу» [1].

Как известно, перевод книги Фонтенелла был запрещен, вышел только в 1740 году, да и то вскоре был уничтожен по требованию синода. Тем правильнее и смелее, следовательно, был выбор Кантемира, пожелавшего ознакомить русских читателей с популярным изложением основ гелиоцентрической системы.

«...Его труд для своего времени был явлением любопытным,—отмечал исследователь еще в шестидесятых годах прошлого века,— как столкновение ясного взгляда на вселенную, выработанного наукою, с темным миром всевозможных суеверий и нелепых рассказов, составлявших у нас ходячую космографию. Книга не осталась незамеченною, но возбудила толки в среде грамотных фанатиков, которые смотрели на нее как на подрыв православия, смешивая с ним суетные толки о мире, ютившиеся около православия. Самый выбор книг для перевода служит нам некоторою характеристикою для уяснения личности переводчика, а разнообразные примечания, которые он сделал к своему труду, наводит на выводы, не безинтересные для биографа. В предисловии переводчик говорит, что он «чаял нашему народу некую услугу показать переводом этой книги на русский язык». Не мало трудностей встретил он при своей работе. В русском языке не было слов для выражения многих отвлеченных, философских и нравственных понятий, которые были рока чужды русскому уму, как ни просты они кажутся нам в настоящее время. Переводчику оставалось или давать другое значение словам русским или оставлять без перевода слова французские. И в том и другом случае требовались объяснения для читателей, что также представляло не малый труд» [2].

[1] «Перевод с италианского на французский язык некоего италианского письма, содержащего утешное критическое описание Парижа и французов, писанного от некоего Сицилийца к своему приятелю (на славянороссийской язык переведено с французского в царствующем С.-Петербурхе, лета господня 1726). См. том II названных «Сочинений, писем и избранных переводов А. Д. Кантемира», стр. 380.

[2] **В. Я. Стоюнин.** Упомянутая вступительная статья, стр. XV—XVI.

394

В связи с этими новыми просветительскими задачами, в ряду их, встали перед Кантемиром некоторые из занимающих нас вопросов. В книге по астрономии встретилось слово опера. Кантемир делает примечание (26): «**Опера** есть живое изображение такого важного действия; тем только разнит с комедией, что на комедии изображатели просто говорят, а на опере говорят поючи» [1]. Далее встретилось слово декорация. Примечание (28) разъясняет: «**Украшения.** Чужестранным словом **декорации** называется все то, что в опере и комедиях служит для украшения театра, чрез которое зрителям место представляется, каково повесть требует, т. е. иногда полем, иногда городом, морем и проч.» [2]. Дается и такая справка: «В Операх машины значат те, которыми внезапные и чрезвычайные перемены на театре чинятся, как на приклад схождения облаков с людьми на них и проч.» [3].

Наконец, заслуживает внимания еще одно примечание (30) : «**Партер.** Палата та, где играют оперы, разделена на три части. Вошедши дверьми к передней стене, зделан театр, или место, на котором изображатели представляют свои действия: около прочих трех стен зделаны в несколько рядов чуланчики маленькие, из которых смотрят оперу знатнейшие особы (а знатнейшие на опере бывают те, которые больше де нег заплатят). Порожнее место, меж театром и чуланчиками называется партер, и там то весь народ собирается» [4].

Все это писалось тогда, когда у нас не было оперы Кантемир сам еще не видал и не слышал ее, но он уже **объяснял** то, что подготавливалось на рубеже тридцатых годов. Притом все его объяснения, столь краткие, столь наивные для нашего, времени, были новыми, данными **впервые** в русской литературе.

Со времени отъезда за границу Кантемир много переписывался со своей сестрой Марией, не только сохраняя к ней родственные чувства, но не утрачивая и ощущение известной духовной общности. Из этой переписки мы узнаем, что «княжна Мария Кантемирова» (как она себя называла), живя одинокой хозяйкой большого московского дома, стала одной из самых просвещенных женщин своего времени. Она изучала в подлинниках Иосифа Флавия, Аппиана Александрийского, Гелиодора, Корнелия Непота, читала сочинения Боккачио, Ариосто, Пьетро Бембо, интересовалась книгами об Л. Б. Альберти и Бенвенуто Челлини. В сентябре 1736 года княжна Мария просила брата, чтобы ей прислали клавикорды хорошего тона, так как она «лучше прежнего стала понимать музыку».

Брат, несомненно, посылал ей какие-то ноты из Лондона. В одном случае Мария Кантемир пишет: «...хотя я отправила присланные вами ноты Строганову, но Сергей ни сам не пришел ко мне, ни пригласил к себе...» (письмо от 27 сентября 1733 г.) [5]. Известно, что дом Строгановых был одним из самых музыкальных в Москве (среди наиболее ранних — см. свидетельство Штелина). В другом случае княжна Мария упоминает о каком-то стихотворении брата и сожалеет, что у нее нет сейчас знакомых музыкантов, чтобы «положить его на музыку», но что она «постарается отыскать таковых» или передаст стихи его другу Сергею

[1] Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла. С французского перевел и с потребными примечаниями изъяснил князь Антиох Кантемир в Москве 1730 году. СПб. 1761, стр. 10.

[2] Там же, стр. 10.

[3] Там же, стр. 11.

[4]. Там же, стр. 11.

[5] Цит. по книге И. И. Шимко. Новые данные к биографии кн. А. Д. Кантемира и его ближайших родственников. СПб. 1891, стр. 92.

395

Строганову. Антиох Кантемир в свою очередь сообщал сестре о новостях в музыкальном мире, что можно заключить из ее ответных писем. Между прочим, в одном из них княжна Мария благодарит «знаменитого певца Киранорелли» (? несомненно, ошибка издателей—Каффариелли) за посланный ей привет и удивляется тому, что он «надеется увидеть ее в Неаполе...»

Разумеется, все эти письма, известные нам в отрывках и сохранившиеся лишь с одной стороны, могут только приоткрыть завесу над совсем неизвестными сторонами жизни Кантемиров, только дать намек на круг интересов, на возможные связи, на существование раннего очага музыкальной культуры в одном из просвещеннейших русских домов. Но в отношении тех времен, когда все еще остается в тумане, на большее сразу мы и не можем надеяться.

В Лондоне Кантемир пробыл шесть лет (1732—1738), а последние годы его жизни (1738—1744) прошли в Париже, где он также был русским посланником и с честью выполнял ответственные дипломатические поручения. Таким образом Кантемир был крепко связан с двумя крупнейшими центрами европейской музыкальной жизни. Общество артистов он любил, свободно говорил по-итальянски, охотно встречался с выдающимися певцами, и в Москву, к сестре, даже доходили слухи, что он женился на итальянской певице. Если Кантемир был среди своих русских современников, вероятно, наилучшим образом заранее подготовлен к восприятию и оценке зарубежной художественной культуры, то в Лондоне он сумел к тому же быстро ориентироваться, многое узнать, изучить и оценить заново. Из обширной переписки Кантемира с его иностранными друзьями видно, что он посещал оперные репетиции, следил за оперой и ораториальной деятельностью Генделя (вспомним, что Кантемир застал как раз наиболее напряженный период борьбы Генделя за его искусство), за выступлениями выдающихся певцов, с которыми был в личной дружбе, и т. д. и т. п. Так, 29 ноября 1736 года Кантемир писал из Лондона своей приятельнице, маркизе Монконсель: «...могу Вам сказать, что г. Гендель уже начал давать свои оперы и что посещают их мало. Другой театр открывается в будущий вторник, и боюсь, что его тоже будут мало посещать, так как стоит слушать лишь Фаринелли» [1]. С именем этого знаменитого по всей Европе певца-кастрата мы еще не раз столкнемся у Кантемира, который, видимо, бывал в тех же светских кругах, где Фаринелли всегда считался желанным гостем. Несколько позже, по переезде в Париж, Кантемир обратился к Дж. Амикони: «Прошу Вас... купить и переслать мне... 3) все увертюры Генделя, напечатанные в семи частях и 4) новые концерты для органа, того же Генделя...» [2]. В мае 1739 года Амикони написал Кантемиру, что отправил ему увертюры и сонаты Генделя.

В другом случае, повидимому, еще будучи в Лондоне (письмо без даты), Кантемир писал Замбони: «Я приношу Вам бесконечную благодарность за доставленное удовольствие — видеть пьесы г-на Генделя, и сразу же возвращаю их Вам, так как это — высшая математика для моей мало-музыкальной головы, которая не любит непонятные для нее вещи» [3]. Повидимому, вкусы Кантемира были на стороне более легкой итальянской манеры, да и разбираться **самому** в крупных композициях Генделя ему было трудно. В 1737 году он так охарактеризовал музыкальную жизнь Лондона: «Все уже устали от ораторий Генделя

[1] Подлинник по-французски. Цитировано по книге Л. Н. Майкова. Материалы для биографии князя А. Д. Кантемира. СПб, 1903, стр. 64.

[2] Там же, стр. 209—210.

[3] Письмо от 20 февраля 1738 г. Там же, стр. 131.

и пасторали, положенной на музыку Пескетти, впервые исполнявшейся в прошлую субботу в театре Ковент-Гарден. Это было отвратительно — не в отношении композиции, которую в общем одобряют, но из-за певцов, которые невыносимы... из женщин примадонной считается мистрис Юнг, а из мужчин — Рокотти, с ними выступают два немецких музыканта. Теперь сюда прибыл Корестини, и вокруг этого известного премьеры строятся различные проекты. Некоторые дамы усиленно стараются способствовать постановке оперы на будущий год, и пытаются предпринять также что-то в конце этого сезона» [1]. Последние строки не должны нас удивлять: по роду его знакомств и связей, Кантемиру была хорошо **видна** как раз та светская среда. (близкая ко двору и дипломатическим кругам), которая в Лондоне очень активно действовала, так сказать, за кулисами больших оперных дел и театров, выдвигая тех или иных артистов-фаворитов, борясь, например, против, Генделя и т. д. и т. п.

Чаще всего Кантемир упоминает в своей переписке имя Фаринелли, который пользуется его вниманием и в Лондоне, и в Париже. Приведем некоторые выдержки: «Но довольно политики, лучше я Вам расскажу немного о наших операх. Оба театра имели мало успеха, хотя тот, в котором поет Фаринелли, был более популярен. Г-н Фаринелли уедет отсюда в начале июля и, следовательно, Вы скоро будете иметь удовольствие его слушать...» [2]. «Если Вы имеете о нем [«нашем Орфее»] какие-либо известия, я Вас прошу сообщить их мне, чтобы утешить дюжину дам, доведенных до крайности, — не зная, что им думать о нем. Наши оперы без него идут весьма плохо, несмотря на заслуга Каффариелли. Его внешность и его голос вредят его искусству для тех слушателей,, которые не являются большими знатоками музыки: им нужен большой рост и сильный голос, а о тонкостях пения они и не думают» [3]. Из Парижа Кантемир писал аббату Паретти: «...наши дамы здесь совершенно спокойны в отношении Фаринелли, в виду того, что недавно были получены письма, из которых стало известно, что он себя чувствует хорошо» [4].

Нетрудно догадаться, что в крупных и мелких дипломатических делах значительная часть европейских светских связей могла быть тогда осуществлена через таких артистов, как Фаринелли, и ему подобных, проникающих к любому двору, посещающих различные страны, принятых в интимных светских кружках Лондона, Парижа, Вены, Мадрида и др. Несомненно, умные дипломаты должны были дорожить такого рода связями, от которых можно было ждать очень многого — особенно в европейской обстановке XVIII века. Когда Фаринелли, сделал политическую карьеру в Испании, его светские друзья в дипломатических кругах, вероятно, возложили на него новые надежды.

В одном из писем к маркизе Монконсель Кантемир еще в 1736 году очень глухо пишет о некоей даме: «...от нее я узнал, что она должна была послать Вам что-то, о чем Вы ее просили, и что она ждет г-на Фаринелли, чтобы получить протекцию для этой цели к герцогу Ньюкэстль...» [5]. Певец, который **мог** оказывать протекцию в правящих кругах Англии, был крайне полезен своим друзьям, если они хорошо понимали тогдашнюю дипломатию. А позже от Фаринелли, из Испании

[1] Цитировано по книге Л. Н. Майкова, стр. 135 .

[2] Письмо из Лондона от 29 апреля 1737 г. маркизе Монконсель. См. то же издание, стр. 23.

[3] Письмо от 9 февраля 1738 г. из Лондона тому же адресату. Там же, стр. 96.

[4] Письмо от 26 января 1739 г. Там же, стр. 100.

[5] Там же, стр. 56—57.

шли новые артистические связи, которые также могли быть небезразличны Кантемиру, ибо он в 1743 году лично пересылает графу Лестоку письмо испанской певицы Жозефины д'Эступиньян, которая «предлагает развлекать его величество музыкой». Некоторые

данные заставляют предполагать, что после отъезда Фаринелли в Испанию, другой выдающийся певец, кастрат Каффариелли, как бы заступивший его место в Лондоне, также привлекал к себе острое и заинтересованное внимание дипломатических кругов. В ноябре 1738 года Кантемир отмечал: «...наши оперы начались в прошлую субботу, и г-н Каффариелли имел всеобщий успех, так что Вы, мадам, несколько неправы, считая, что он мало значит: хотя его и нельзя сравнить с нашим Орфеем по диапазону и силе голоса; у него есть много вкуса и известный блеск в пении, которые нравятся. Я буду польщен, если смогу испортить Вам вкус, как это сделал Фаринелли, но я боюсь, что Вы это говорите несерьезно, так как у меня нет никаких других заслуг, кроме той, что я имел счастье знать Ваши достоинства и извлечь из них то, что следует. Мадам Броун, несомненно, приятная особа, и чем чаще Вы с ней будете встречаться, тем больше сможете в этом убедиться: иначе я никогда бы не взял на себя смелость написать Вам. Когда Вы будете говорить с ней о Каффариелли, скажите ей, пожалуйста, побольше хорошего, так как он — ее фаворит» [1].

В августе 1735 года русский посланник при шведском дворе специально рекомендует Кантемиру в письме итальянского музыканта Романи, управляющего королевской капеллой, «который отправился нарочно в Англию, чтоб послушать таких виртуозов, как Гасс [2] и другие» [3]. В Лондоне, да и Париже, Кантемир таким образом должен был встречаться с различными европейскими музыкантами, одних только слушая, с другими знакомясь и даже заводя дружеские связи. Для наших целей особый интерес представляют те отношения и планы, которые возникали у Кантемира в его заботах о родной стране (ибо Россия стала для него подлинной родиной). В те времена на служащих посольства и даже в частности на самого резидента возлагались всякого рода «комиссии» со стороны их соотечественников: от больших придворных поручений до личных просьб приобрести за границей то-то, достать другое и т. п. Многие «комиссии» этого порядка могли бы теперь изумить нас, но тогда Казалось в порядке вещей обращаться к русскому резиденту чуть ли не с «хозяйственными» просьбами, поскольку он был прежде всего носителем связи с заграницей. Так, от графа Михаила Головкина, например, в 1733 и 1735 годах исходили следующие «комиссии» к Кантемиру в Лондон: купить «шесть тростей деланных, т. е. роров, которыми на басах играют», «дюжину шелковых чулков, половину белых стрелками, а другую половину другими цветами, да два гобоя от Ком аргона, да два флейта»... дамскую епанчу, цветом серенькую, лошадь езженную, удочку, математические инструменты, табак и т. д., и т. п. Чего тут только не было! Несомненно, выписывалось немало музыкальных инструментов и, вероятно, Кантемиру приходилось пересылать целый ряд нотных изданий в Петербург и Москву. Из Парижа императрица Елизавета Петровна у Кантемира требовала подробных описаний французского придворного церемониала. «Таким образом,—отмечает исследователь,—он является первым посредником в перенесении к русскому двору

[1] Цитировано по книге Л. Н. Майкова, стр. 118—119.

[2] Гассе.

[3] **В. Стоюнин.** Князь Антиох Кантемир в Лондоне. Вестник Европы, 1867, июнь, стр. 114.

398

французского этикета, который имел влияние на придворные нравы русских вельмож» [1].

Среди всех этих «комиссий» намечалась (видимо, по собственной инициативе Кантемира) одна такая, которая могла бы иметь существенное значение для оперного театра в Петербурге. Нужно заметить, что Кантемир всегда бывал в курсе музыкальных новостей. Из Петербурга, из придворных кругов ему сообщали даже такие мелочи: «...на прошедшей недели при здешнем дворе праздновали коронавание ее величества, и юный граф Бирон, меньший сын... обер-камергера, имел честь петь все время, пока обедали е. в. в публике; арию которую он пел, я имею честь послать Вам...» [2]. Особенно занимал Кантемира вопрос об опере в России. Следующее, случайно сохранившееся письмо графа

Левенвольда наводит на любопытные догадки: «Милостивый государь,— пишет обергофмаршал в 1735 году из Петербурга Кантемиру.— Я давно уже имел бы честь сообщить Вам о себе, еслиб ответ, ожидавшийся мною из Италии по-поводу г-на Арайи пришел раньше; я получил его наконец, с последней почтой, но, к несчастью, он не таков, как бы я желал; не было абсолютно никакой возможности честно отделаться от этого господина; поскольку его контракт был подписан, он вообразил, что его репутация пострадает, если он откажется от данного слова, и дело непоправимо; я очень искренне огорчен, так как это заставляет меня отказаться в настоящее время от мысли о господине Порпора; я Вас прошу, дорогой князь, сообщить ему об этом деликатно и честно и, передавая ему мои комплименты, уверить его, что я не забуду его как только у меня представится благоприятный случай» [3]. Для каждого, кто хорошо помнит о начале оперы в России и вместе с тем представляет лондонскую музыкальную жизнь в 1735 году, место в ней Николо Порпора и т. д., это, казалось бы случайное, письмо, адресованное Кантемиру из Петербурга, на самом деле говорит о многом. Очевидно, что вместо молодого неаполитанского композитора Франческо Арайя, которому суждено было стать первым оперным «маэстро», в Петербурге — видимо, по совету Кантемира — надеялись видеть крупного мастера с именем, яркого, хотя и «крайнего» представителя виртуозного оперного искусства— Николо Порпора. Теперь кажется, что в 1735 году, когда Россия стояла «на пороге» оперы, все могло бы пойти несколько иначе, если бы в Петербург выписали Порпора, а не Арайю. Представитель виртуозной оперы-seria неаполитанской школы, вокальный педагог итальянских консерваторий, известный композитор, обязанный с Веной, Лондоном, Порпора в 1733—1736 годах оказался «соперником» Генделя в его борьбе за итальянскую оперу в Англии, фактически возглавив конкурирующее с ним оперное предприятие. «Неаполитанец Николо Порпора,— пишет Ромен Роллан, считающий, что Гассе и Порпора были тогда самыми серьезными соперниками Генделя,— был человеком холодного, здравого ума, очень интеллигентным, вполне владевшим, как мало кто из музыкантов, своим искусством. Его стиль не менее красив и широк, чем у Генделя; его стиль относится, повидимому, ко времени более позднему, чем стиль Генделя,— ко времени Глюка и Моцарта. В то время, как Гендель, несмотря на свое удивительное чувство пластической красоты, часто трактует голос, как инструмент и прекрасные итальянские линии

[1] В. Стоюнин. Князь Антиох Кантемир в Париже. Вестник Европы, 1880, кн. 8, стр. 612.

[2] Из письма Христиана Гросса от 5 мая 1737 г. Цитировано по статье В. Я. Стоюнина. Князь Антиох Кантемир в Париже. Вестник Европы, 1867, июнь, стр. 114—115.

[3] Цитировано по названной книге Л. Н. Майкова, стр. 36.

399

отяжеляет немецкими примесями, музыка Порпора сохраняет Всегда классическую чистоту и несколько сухую ясность рисунка. История еще не оценила его» [1]. Ромен Роллан, вероятно, несколько переоценивает Порпору, вернее, закрывает глаза на «крайние», весьма спорные стороны его искусства, но все же Порпора, которого умел оценить Гендель, с которым был связан юный Гайдн, без сомнения, был крупной артистической личностью и известным педагогом. Арайя тогда еще годился к нему в ученики. Безотносительно к дальнейшей судьбе оперы в России выбор Кантемира Надо признать смелым и блестящим. Но, может быть, тот тип виртуозной итальянской оперы с ее музыкальным «embarras de richesses», который представлял Порпора, и не стал бы развиваться в Петербурге или, напротив, развиваясь, вызвал бы еще более резкую реакцию молодых **русских** оперных течений. Тут гадать трудно. Во всяком случае любопытно узнать о самой реальной возможности выбора, стоявшей перед русским

двором, и, в особенности, о соответствующих намерениях русского писателя и дипломата Кантемира.

Не удивительно, что Кантемир, так часто писавший своим приятелям о Фаринелли, завязал отношения с Порпорой: это был один и тот же артистический круг в Лондоне, Фаринелли принадлежал к школе Порпоры, выступал в его операх и вместе с ним до известной степени противостоял оперному театру Генделя. Неизвестно, впрочем, поехал ли бы Порпора в Петербург? Арайя, видимо, просто ухватился за это предложение, считая его для себя лестным. Положение Порпоры было совершенно иным. Но он, с другой стороны, переменял не мало мест работы, будучи подвижным и любознательным артистом [2].

Вскоре после того, как Арайя обосновался в России, между ним и Лондоном, по инициативе Кантемира, завязалась некоторая связь. Уже в письме от 27 сентября 1737 года к Левенвольду Кантемир напоминает: «...беру на себя смелость умолять Вашу светлость перечитать мое письмо, в котором я просил прислать мне оперу г-на Арайи. Эту просьбу мне поручила сделать королева, и я представляю Вашей светлости судить, не будет ли ее величество недовольна, если узнает, что оперу послали ее сыну...» (там же, стр. 91). Из контекста этого и следующего письма ясно, что Кантемир получил из Петербурга «том музыки», т. е. партитуру оперы Арайя для поднесения принцу Уэльскому; поднести же присланные ноты Кантемир не решался, так как, во-первых, запросил, он их для английской королевы, а во-вторых, принц Уэльский как раз рассорился с королевским домом и сноситься с ним —: значило бы навлекать на себя немилость двора. Кантемир действовал очень быстро: как только Арайя стал петербургским маэстро, он сумел заинтересовать им английскую королеву и обещал ей выписать его оперу. Легко понять, насколько это могло, быть полезно' для английских отношений и дел умного русского дипломата.

Но, понимая все эти стороны деятельности Кантемира, ни в какой мере не следует думать, что его музыкальные интересы были вынужденными. Здесь не было противоречия между рассудком, между тонким

[1] **Р. Роллан.** Гендель. М., Музгиз. 1934, стр. 30.

[2]. Между прочим. одна из итальянских певиц, выступавшая в 1737—1738 годах в Петербурге в операх Арайи, — Пьянтонида, прозванная “La Pasterla” — была ранее известна Кантемиру по ее гастроям в Лондоне, и возможно, что она попала в Россию не без его участия.

В одном из лондонских писем Кантемир заметил: «Не думаю, чтобы в Лондон когда-либо еще приехала синьора Пастерла и другие выдающиеся виртуозы, так как здесь заболел кто-то из их животных — символ музыкальной профанации — вот какова судьба Лондона» (Л. Н. Майков, Материалы для биографии князя А. Д. Кантемира, с тр. 145—146).

400

умом — и художественными влечениями, личными вкусами. Кантемир просто умел даже собственные артистические интересы связывать с искусством дипломата. Если мы обратимся к его литературной деятельности, то и там обнаружим особый интерес к определенному кругу идей, образов, связанных с музыкальной культурой.

Нам остается рассмотреть сатиры и другие стихотворения Кантемира, вместе с его собственными примечаниями к их (отчасти переработанному) тексту, а также некоторые выдержки из поздних теоретических работ, имеющие отношение к нашей теме.

В сатире IV, «К музе своей», известны следующие строки:

Любовны песни писать, я чаю, тех дело,
Коиx столько ум не спел, сколько слабо тело...
Довольно моих поют песней и девицы

Чистые, и отроки, коих от денницы
До другой невидимо колет любви жало.
Шуток тех минулося время, и пристало
Уж мне горько каяться, что дни золотые
Так непрочно стратил я, пиша песни тые [1].

Автор сделал к ним такие примечания:

«**Любовны песни писать.** Большую часть стихов стихотворец прибавил в сию сатиру, будучи в Париже в возрасте 32-х лет».

«**Довольно моих поют песней.** Сатирик сочинил многие песни, которые в России теперь поются»[2].

Может показаться, что следует вообще пройти мимо этих строк. Круг замкнут: Кантемир уничтожил свои ранние песни и даже нашел нужным рационалистически осудить их. Но значит ли это, что здесь все исчерпывается? Ничуть не бывало! Кантемир уже в Париже, т. е. на рубеже тридцатых-сороковых годов, - знает, что **его песни поются в России**. Есть все основания полагать, что в рукописных сборниках кантов 30—40—50-х годов некоторые любовно-лирические тексты могут принадлежать Кантемиру. Там же, где записаны во многих вариантах песни Третьяковского («Весна катит», «Красот умильна» и др.), несомненно, должны были встречаться стихи Кантемира, если они приобретали популярность песен. Можно даже предположить, что Кантемир сочинил их «на голоса» — как это водилось в кантах. Не случайно же он в 1742 году в «Письме Харитона Мекетина к приятелю о сложении стихов русских» выделил такой -параграф:

«§ 82. Остается о том одном напомнить, что когда имеем сочинить какую песню по данному голосу, то уже совсем от вышепредписанных правил, сколько меры касается, увольняться можем, ежели состоянию напева не согласуются, понеже в песнях нужно, чтоб ударение в речах соответствовало долготе или краткости голоса и число слогов стиха соглашалось числу нот, а сечения падежам песни» [3].

В сатире 1 («На хулящих учение. К уму своему») отметим следующие строки:

...Коли карты кто мешать, вин разных вкус знает,
Танцует, на дудочке песни три играет,
Смыслит смело за одну ночь все промотати,

[1] Цитировано по названному изданию под ред. П. А. Ефремова, т. I, стр. 92.

[2] Там же, стр. 97.

[3] Там же, том II, стр. 20.

401

Что чрез целую отец жизнь тщался собрата,
Довольно искусен есть, достоин тот быти
Первым по Аполлоне и Платоне слыти [1].

Автор засвидетельствовал в собственном примечании, что сатирический портрет давался здесь с натуры, а бытовые подробности были вполне конкретными: «Дудочка тут значит флейт траверсный, который был, когда сатира сия писана, в великой славе и почти все молодые люди на нем играть обучались» [2].

В сатире V («На человека») любопытна комическая бытовая подробность такого рода:

...Трудней таковых сыскать можешь человеков,
Нежели сливам средь зимы расти на соломе,
Иль трезвых видеть певчих в епископском доме [3].

«Из ста архиерейских певчих редко не пьяниц десятерых сыщешь. Не знаю, для чего люди должности сей особливо к вину склонны, разве пение побуждает жажду или охоту дает к веселию» [4].

Теперь, после того, как мы ознакомились с «музыкой в ряду сатирических мотивов» по русским журналам XVIII века, мы можем отметить, что в обоих последних примерах Кантемир предвосхищает некоторые из этих мотивов по крайней мере на тридцать лет.

Но у сатирика были и совсем иные — далекие от бытовой сатиры — «музыкальные» автопримечания к собственным стихотворениям. Приведем два примера из «Анакреонтовых песен» (переводы Кантемира).

«1. О своих гусях.

Хочу я Атридов петь
Я и Кадма петь хочу,
Да струнами гусли моя .
Любовь лишь одну звучит...»

«**Гусли моя.** Гусли и гусли равно в русском употребительны; в греческом стоит *barbitos*, у древних орудие мусикийское, нам неизвестное». Как известно, в более позднем аналогичном переводе Ломоносов поступил так же, и его легкие, по-новому звучные стихи говорят о тех же гусях:

Мне петь было о Трое,
О Кадме мне бы петь,
Да гусли мне в покое
Любовь велят звенеть.

Второй случай из «Анакреонтовых песен» Кантемира по своему смыслу сходен с предыдущим:

6. О забавном пиру.

Мягковлаший вместе юнош,
Дыша дух усты приятный,
Играет сладко на лютне,
Громкий голос испуская.

[1] Цитировано по названному изданию под ред. П. А. Ефремова, том I, стр. 194.

[2]. Там же, стр. 202. Здесь вспоминается и то, что отец А. Т. Болотова «играл на флейтузе», и очень многое из сатирических мотивов в русских журналах XVIII века.

[3] Там же, стр. 262.

[4] Там же, стр. 277.

[5] Там же, стр. 343.

На лютне. В греческом стоит вместо лютни **пиктидес**, мусикийское орудие нам неизвестное; чают, что лидяне того изобретатели, и что служил подыгрывать при барбитоне» [1].

Наконец, по-своему чрезвычайно любопытно то, к какой аргументации порой прибегает Кантемир в одной из поздних Теоретических работ, в философских «Письмах о природе и человеке» (1742). В доказательство того, что мир сотворен с «бесконечной

премудростью», он приводит различные «прилоги» (примеры), указывая, что «Первый прилог взят из Гомерово́й Илиады...»; «Второй прилог взят от звука мусикалического инструмента». Этот «второй прилог» оказывается следующим:

«Когда мы слышим за занавесом глухой и согласной инструмента, можем ли подумать, что не рука человеческая, но одна нечаянность составили оной; можно ли сказать, что струны на скрипицу взошли и стали порядочно, сами простершись вдоль доски, которая из разных частей склеилась сама собою и учинила фигуру себе инструмента; можно ли в том спорить, что смычок сам по воздуху летает, трогает струны и произносит тон согласной и приятной? Кто тому поверит? Когда же человек, руками своими согласно и нежно трогая, играет, не должно ли сказать, что человек весьма искусный, и так применялся к сему, можем ли о сотворении света сомневаться»[2].

Если в воображении ученого легко возникают подобные «пришли», не значит ли это, что он **чувствует** свою «скрипицу», что для него звук ее — всегда живой и трепетный в памяти, а образ артиста, водящего смычком по струнам,— близкое и любимое впечатление?

Мы не знаем, играл ли сам Кантемир на флейте, скрипке или клавесине. В росписи оставшегося после него имущества указаны «стоящие в столовой» **гусли** английской работы — инструмент, приобретающий популярность как раз к середине XVIII века и близкий по характеру звучания клавесину (конечно, при совершенно ином методе звукоизвлечения — без клавиатуры). Надо полагать, памятуя о всей бытовой обстановке, в которой воспитывался и жил Кантемир, что он должен был играть на клавесине (или гусях) хотя бы для себя — слишком уж подсказывается это всем его окружением! Но для общей оценки просветительной роли русского сатирика это остается все же несущественным. Играл он на клавесине или нет, писал музыку или нет — он выступает первым среди русских просветителей нового типа, на деле способствуя критическому освоению зарубежной музыкальной культуры, которое как раз при нем, например, в области оперы, усиливается в нашей стране.

3. И. И. ХЕМНИЦЕР и Д. И. ФОНВИЗИН

Большой интерес представляет для нашей темы «Дневник путешествия по Западной Европе» И. И. Хемницера и письма Д. И. Фонвизина к родным. И в том и в другом случае значительность авторской личности (не одинаковая, разумеется) выделяет эти заметки из числа рядовых записей путешественников. Вместе с тем оба писателя не оставили специального описания путешествий, предназначенного для печати, и заметки их носят непринужденный, так сказать, частный и непосредственный характер, сближаясь в этом смысле с высказываниями Н. А. Демидова или В. Н. Зиновьева.

[1] Цитировано по названному изданию сочинений А. Д. Кантемира.

[2] Там же, том 2, стр. 28.

403

Талантливый баснописец, предшественник Крылова, Хемницер (1745—1784) путешествовал по Голландии, Франции и Германии с конца 1776 года, вместе с Н. А. Львовым и Соймоновым, под начальством которого служил. Хемницеру был тогда 31 год, он сблизился с кругом Львова — Державина, писал сатиры и басни, но первый сборник его басен вышел в 1779 году, а как писатель он получил известность уже только после смерти. Во время путешествия Хемницер вел дневник, не очень подробный, но все же обстоятельный по записям фактов и событий. Наиболее интересная для нас часть этого дневника связана с пребыванием в Париже. Ни одни из цитированных нами путевых записей не упоминали так много об опере, как данные. Нет сомнения в том, что Н. А. Львов, столь близкий к судьбам русской оперы, Соймонов, позже связанный с петербургским управлением театрами, и, — как это явствует из его дневника,— Хемницер были заинтересованы оперным театром по-иному, нежели другие русские

путешественники. Приведем ряд коротких выдержек из дневника Хемницера, касающихся посещения оперных спектаклей:

Париж. 20 февраля 1777 г. «Были в французской опере *Iphigénie*, после которой была играна опера комическая *Le devin du village*, par J. J. Rousseau» [1].

25 февраля. «...поехали в французскую оперу Ифигению в Авлиде. Ахиллеса играл *Le Gros*, первый оперный актер».

«Плясали *m-me Enelle*, *M. Vestris*, *le père*, *et son fils*, [2] которые первые в своей роли».

26 февраля, «...после обеда были в комедии итальянской, где играли *L'ami de la maison*, *comédie en 3 actes, mêl. d'ariettes* [3]. Актриса славная была *m-me la Rouette*, которая играла девушку» [4].

27 февраля. «...в театр, где были играны *Masette*, а по нем *L'amoureux de 15 ans* [5], коей оригинал *duc le Chartres*, любовницу или невесту *duc de Chartres* играла *mademoiselle la Rouette*, первая в комических; операх; отца *duc de Chartres* играл *M. Clairval*; а молодого дюка играет обыкновенно *m-me Trial*, но в этот раз она не играла».

«Марта 3 были в итальянской опере. Марта 4 были в итальянском театре: играли *L'amoureux de 15 ans*».

«Марта 5 были в Итальянском театре, где играли *Le roi et son fermier* [6], а потом *La colonie* [7], где была *m-me Colombe*, первая певица в этом театре».

«Марта 10... поехали в оперу: давали *Алцеста* и *Евридику*» [8].

«Мая 5 была в Версалии опера *Castor et Pollux*, куда ездил Николай Александрович [Львов], а Михаил Федорович [?] и я были в итальянской комедии; давали *Le roi et son fermier*, а потом *Tome Jones*» [9].

[1] «Деревенский колдун» Ж. Ж.- Руссо. См. Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям под редакцией Я. Грота. СПб. 1873, стр. 373.

[2] Плясали госпожа Энель, Вестрис-отец и его сын. Цитировано оттуда же, стр. 373. Речь идет об «Ифигении в Авлиде» Глюка.

[3] «Друг дома» — опера Гретри на текст Мармонтеля (1771).

[4] Цитировано по тому же изданию сочинений Хемницера, стр. 373.

[5] «Пятнадцатилетний влюбленный» — «омическая опера Мартини на текст Ланжу (1771).

[6] «Король и фермер» — комическая опера Монсиньи на текст Седена (1762).

[7] «Колония» — французская редакция оперы-буфф Саккини «Остров любви».

[8] Здесь явная неточность, может быть, редакционного происхождения: либо названа «Альцеста» Глюка, либо «Орфей и Евридика» его же. Вряд ли шли обе оперы в один вечер!

[9] То же издание сочинений Хемницера, стр. 384. «Кастор и Поллукс» — вне сомнения лирическая трагедия Рамо, «Том Джонс» — комическая опера Филидора.

404

«10 мая были в итальянской комедия я и Николай Александрович, давали пародии на Кастора и Поллукса, опера, которая в Версалии была играна для императора Римского. Пародия сия давана была в первый раз. Сцены, декорация и музыка прямо сходны с прямою оперою, так что увертюра и некоторые арии музыки серьезной оперы смешаны с пародией» [1].

Повидимому, принцип комического пародирования был тут в общем сходен с тем, что начали делать «Итальянские комедианты Короля» в Париже еще в девяностых годах XVII века: т. е. при частичном использовании музыки подлинника, остальное дополнялось буффонадой.

Помимо записей о парижских спектаклях, мы находим в дневнике Хемницера еще лишь одно упоминание об опере: постановка «Альцесты» (Глюка?) во Франкфурте, около 18—19 июля 1777 года («Г-жа Гельмут певица пела превосходно»).

Таким образом, Хемницер упомянул по крайней мере о десяти оперных спектаклях, причем некоторые из них («Ифигения в Авлиде», «Король и фермер», «Пятнадцатилетний влюбленный») посещались по два раза. В данном случае русские современники очень разносторонне познали парижский оперный репертуар; от традиционного спектакля «старой» лирической трагедии Рамо («Кастор и Поллукс») — до пародии на него, от «Деревенского колдуна» Руссо и различных образцов комической оперы (Филидор, Монсиньи, Гретри) — до новых реформаторских опер Глюка. Заметим кстати, что те же русские путешественники семидесятых годов, которые наблюдали оперу за рубежом, стали у себя в стране первой оперной аудиторией, т. е. первыми слушателями и ценителями ранней русской оперы. О группе Хемницера можно сказать больше; Н. А. Львов сам писал оперные тексты, а его кружок, несомненно, способствовал созданию русской оперы на песенной основе.

Несколько меньше в дневнике Хемницера находим записей о музыке вне театра. Таковы, например, заметки о посещении парижских концертов.

«Марта 24 были в концерте, который дают в Тюльерийском дворце; славный в Париже скрипач Жерновик играл концерт, девица Danzi пела; Безуци играл концерт на гобое, Бейер на кларнете» [2].

26 марта: «...поехали в концерт, где пели между прочим Stabat mater, славного итальянского сочинителя] Перголезе» [3].

В Амстердаме Хемницер и Львов посетили ряд концертов, повидимому, традиционного типа «музыкальных коллегий», при участии просвещенных любителей музыки. Так, 6 февраля 1777 года они были на концерте в «Амстердамском доме», 7-го — «были на публичном концерте у музыканта Шретера, где сын его играл на скрипке, а дочь пела»; 8-го — «отправились... в концерт, который как и прежние состоял из замкнутых кружков любителей» [4]. Одна из записей дневника упоминает о том же гарлемском органе, который Поразил воображение Демидова: 22 мая Хемницер записал: «Ездил я с г. Писаревым на шойте, то есть на голландской барке, в Гарлем слушать органы, почитаемые первыми. Они находятся в соборной церкви Гарлемской... Органы построены лет за 40. Мастер называется Миллер, Трубок в сих органах 5555, реестров или перемен 68, мехов 12. Отличность их и превосходство состоит в том, что они подражают как всем духовым инструментам, так и

[1] Сочинения и письма Хемницера, стр. 366.

[2] Там же, стр. 374.

[3] Там же, стр. 375.

[4] Там же, стр. 372.

405

человеческому голосу и даже пению птиц; органщик называется Ридигер, который был первый игравший на сих органах, а ныне по праву играет сын его. Также сын мастера содержит их в починке» [1].

Из всего приведенного мы видим, как широки были музыкальные и музыкально-театральные интересы Хемницера, какой вкус проявлял он к оперным спектаклям и концертам. Слушая оперы Глюка, Рамо, Руссо, Филидора, Монсиньи, Гретри, Хемницер знал Перголезе как «славного сочинителя» (быть может, любил его прославленную «Служанку-госпожу»), разбирался в концертах, отмечая выступления профессиональных артистов в Париже и «домашний», «кружковый» тип концертного музицирования в Амстердаме. Все это свидетельствует о его высокой музыкальной культуре, о жажде впечатлений и, несомненно, о просвещенном вкусе, который влек его к самому интересному и значительному.

Любопытно, что и Хемницер, и Фонвизин, оба по-своему тяготевшие к сатирическим жанрам в творчестве (Хемницер — в сатирах и баснях; Фонвизин — в

бытовых комедиях), никак не отразили собственные музыкальные склонности, интересы и вкусы. Но, тем не менее, по их личным записям видно, как много значили для них вообще данные интересы в восприятии и оценке окружающего. Только у Карамзина (и как раз не в сатирических жанрах) эти личные интересы станут важным творческим мотивом, войдут в общий строй произведения. Но ведь Карамзин даже облечет свои путевые впечатления в **как бы** непринужденную форму писем, делая личные заметки **жанром** литературного произведения.

Фонвизин смолоду любил музыку и был восприимчив к ее впечатлениям. В разделе «Русские поэты и музыка» мы приводили отрывок из письма девятнадцатилетнего Фонвизина к его сестре: в письме речь шла о том, что он играет на скрипке «миноветы» и страстно увлекается русской песней «Из-за лесу, лесу, темного». Фонвизин служил тогда при кабинет-министре И. П. Елагине, в доме которого бывал запросто. Песня, упомянутая в письме, еще не могла быть почерпнута ни из какого печатного сборника, ибо первая часть «Собрания русских простых песен» В. Трутовского была издана лишь в 1776 году. Очевидно, мелодия жила в устной традиции, а может быть,— также в рукописных сборниках, среди кантов. Весьма примечательно здесь, что Фонвизина восхитила та же русская народная свадебная песня, которая много лет спустя была развита в «Камаринской» Глинки («Из за гор, гор высоких»).

В дальнейшем Фонвизин не оставил никаких замечаний о русской музыке, и его заметки (в письмах) касаются лишь зарубежных путевых впечатлений. О письмах его из Франции (1777—1778) советский историк литературы пишет, что они «замечательны самостоятельностью суждений, здраво критическим отношением ко многим явлениям западноевропейской жизни, которое так разительно отличается от рабского преклонения перед всем французским и иностранным со стороны всякого рода российско-дворянских офранцуженных Иванушек».

Среди писем названных годов лишь очень немногие касаются (и то вскользь!) нашей темы. 20 ноября (1 декабря) 1777 года Фонвизин писал своим родным из Монпелье: «А ргоро, забыл я сказать о здешнем концерте, то есть о французской музыке. Этаких козлов я и не слыхивал. Поют всего чаще хором. Жена всегда носит с собой хлопчатую бумагу:

[1] Сочинения и письма Хемницера, стр. 386—387.

[2]. См. письмо от 28 января 1764 г. Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина (редакция изд. П. А. Ефремова). СПб, 1866, стр. 373.

[3]. Проф. Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз, 1951, стр. 344.

406

как скоро заблеют хором, то уши и затыкает» [1]. В апреле 1778 года одно из парижских писем отмечает совсем кратко: «...комедия в наилучшем цвете. Опера есть великолепнейшее зрелище в целом свете. Итальянский спектакль очень забавен...» [2].

Главный интерес представляют для нас письма Фонвизина из Италии от 1784—1785 годов. Даже беглые заметки об итальянском искусстве пленяют здесь широтой взгляда, острой наблюдательностью. Фонвизин видит художественное явление не только само по себе, а в его жизненной функции; его занимает бытовая обстановка, реакция аудитории, местный колорит. В отдельных случаях он обнаруживает такое глубокое и тонкое проникновение, в суть дела, такой артистизм в толковании художественных оттенков и эффектов, какие остаются исключительными для записей XVIII века.

В письме из Болоньи от 22 сентября 1784 года Фонвизин пишет, что накануне «за ужином под окнами дали нам такой концерт, что мы заслушались», и затем, переходя к сегодняшнему дню, отмечает: «...был канун праздника св. Петрония. Мы были у вечерни в церкви сего святого, которая есть одна из величайших в Италии. Музыка была огромная.

Два кардинала присутствовали при богослужении. Из церкви были мы в опере Buffo; отсюда домой, за ужином прежний концерт под окнами явился» [3].

Из Флоренции 5/16 октября Фонвизин рассказывает в письме о Триесте: «...по утрам ходил я по церквам смотреть прекрасных картин; в соборной видел и слушал я орган первый в свете. Он подражает совершенно многим инструментам и птичьему пению. Я был в восхищении, смотря на двери, расписанные превосходным искусством Романиния, и слушая сей прекрасный и для меня новый инструмент [4].

Оперные впечатления отразились в письме из Рима от 7/18 декабря 1784 года: «Театры во Флоренции великолепны как для серьезной, так и для комической оперы. Жаль только того, что не освещены. Ни в одной ложе нет ни свечки Дамы не любят, чтоб их проказы видны были. Всякая сидит со своим чичисбеем и не хочет, чтоб свет мешал их амуру» [5]. Там же говорится о Пизе: «В опере... во время представления такой шум, крик, как на площади. Дамы пикируются не слушать музыки. *C'est le bon ton* [6], чтоб из ложи в ложу перекликаться и мешать другим слушать. Певицы и певцы есть очень хорошие, но столбы неподвижны: ни руками, ни ногами не владеют. Декорации очень великолепны, но освещение плохо: антрепренер жалеет денег. Танцы состоят в одном скакании. Скакуны престрашные и обыкновенно ремесло свое кончают тем, что ломают себе ноги. Спектакли очень редко переменяют: одну оперу сряду раз сорок играют. Поистине сказать, в Петербурге ни серьезные, ни комические итальянские оперы не хуже здешних» [7].

Особенно выделяется в письмах Фонвизина описание службы в Сикстинской капелле, совершаемой в среду на страстной неделе. Мы еще дважды — у Демидова и у Зиновьева — встретим упоминания о «*Miserere*» Аллегри, как о необычайном по силе и весьма своеобразном впечатлении. Фонвизин в письме П. И. Панину в апреле 1785 года пишет о том же. Только сравнивая его суждение с другими, мы понимаем, что

[1] Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 420.

[2] Там же, стр. 440.

[3] Там же, стр. 472.

[4] Там же, стр. 468.

[5] Там же, стр. 478.

[6] «Это хороший тон».

[7] То же издание сочинений Фонвизина, стр. 483.

407

он один сумел подметить и назвать те простые, но трудно уловимые артистические признаки, которые давали в сумме совершенно особый художественный эффект «*Miserere*»:

«Наконец погасили в церкви все свечи; сделалось глубочайшее молчание; все стали на колени и певчие начали петь славный *Miserere*, сочинение Аллегриево. Ничего в свете я не знаю, чтоб душу так тронуло, как сие пение. Музыка столь проста, что те, кои видят ее написанною на бумаге, удивляются, откуда может произойти неизреченная красота ее. Приписывают ее некоторому особливому мастерству таких певцов, кои издревле спелись так, что нет в свете капели, которая бы сию музыку так пропеть могла. У них есть некоторые выражения и украшения, которые превеликое действие производят, например, они умеют вдруг усилить или ослабить тон, ускорить или продлить в некоторых словах такты, одну строфу поют скорее, чем другую и проч. И действительно, в Вене сия самая музыка никакого действия не имела. Я сам в Петербурге ее два раза слышал и не нашел с здешнею ниже подобия» [1].

Здесь подмечены и названы как раз такие особенности исполнения, которые, производя чуть ли не «загадочное» совместное воздействие, обычно не поддаются учету со стороны слушателя, если он сам не является музыкантом тонкого артистизма. Заметим попутно, что особое внимание русских путешественников к хору Сикстинской капеллы и

в частности к эффектам «Miserere» Аллегри несомненно оставалось связанным со старой русской традицией церковной музыки: то, что Сикстинский хор держался особо выделявшей его палестриновской традиции а capella, заставляло русских слушателей, воспитанных на своей хоровой музыке, невольно вдумываться в его звучание.

Сопоставляя различные сведения, связанные с отношениями и отзывами Кантемира, Хемницера и Фонвизина, мы не можем не удивиться одному любопытному обстоятельству: все три названных писателя, оставившие эти отзывы о музыке зарубежных стран, сближены между собой при очень больших различиях, разумеется, прогрессивно-сатирическим, обличительным, критическим направлением творчества. Сатиры Кантемира, басни Хемницера, комедии Фонвизина, как бы ни подчеркивать их особые черты, принадлежат именно к этой линии русской литературы. И вот представляется небезинтересным, что рядом с другим блестящим сатириком, молодым Крыловым, столь тесно связанным с судьбами русского оперного театра, эти прогрессивные русские писатели, выразившие передовые идеи русской литературы, в то же время дают ценный, содержательный и свежий материал для русской музыкальной историографии. Объясняется это тем высоким развитием русской культуры, которое не только позволило им бичевать социальные язвы в своем отечестве, но и видеть болезни зарубежной жизни. Их острая наблюдательность в отношении разных сторон быта и культуры зарубежных стран дала нам ценные высказывания и в интересующей нас области. По ним, по этим суждениям и оценкам, мы вправе судить о зрелости русской культуры прогрессивного направления.

4. РУССКИЕ ПУТЕШЕСТВЕННИКИ

Помимо выдающихся писателей, очень многие русские путешественники соприкасались с зарубежной музыкальной культурой и давали ей свои оценки. К сожалению, воспоминания и путевые записки оставили

[1] Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 354.

408

главным образом представители русской знати: Воронцовы, Куракины, К. Г. Разумовский, И.-И. Шувалов, Н. М. Строганова и другие. Однако, даже по этим, весьма ограниченным материалам мы нередко различаем верные воззрения на зарубежную культуру, близкие тому, что высказывали передовые русские писатели. Вместе с тем и в среде русской знати очень отчетливо проявляется борьба мнений, при чем многие все-таки склонны поддерживать не лучшее, не самое прогрессивное и ценное в зарубежном искусстве, а отсталое и отмирающее.

Характеризуя русские отзывы о зарубежной музыке, мы отметим сперва то, что объединяет мемуаристов с передовыми русскими писателями, а затем лишь вкратце коснемся **иных** воззрений, выделив здесь только весьма противоречивую и по-своему колоритную фигуру князя А. М. Белосельского.

Непосредственно после Кантемира нам уже не придется особо характеризовать русских дипломатов с их музыкальными интересами. Сама по себе традиция артистических связей через русские посольства и в особенности через отдельных их представителей очень крепко держалась в XVIII веке благодаря С. Р. Воронцову в Лондоне, А. М. Белосельскому в Дрездене, А. И. Италинскому в Неаполе и особенно А. К. Разумовскому в Вене. Но деятельность названных дипломатов, хотя они и были любителями музыки, приобретают в целом уже иное направление; исключением является, как известно, А. К. Разумовский, хорошо знавший Гайдна, Моцарта, особенно Бетховена. Что же касается повседневных отношений, например, приглашения иностранных артистов в Россию, то известно по отзывам, как вокруг этого вообще создавалась подчас весьма сомнительная обстановка в посольских кругах [1].

Любопытно, как изменялось даже отношение русских деятелей и артистическому миру, Кантемир рассматривал дело Порпоры, видимо, со всею серьезностью, как одно из необходимых и полезных своих дел. Позже, когда в посольских кругах (за исключением, конечно, отдельных деятелей) развился не лишенный пренебрежения «светский» взгляд не людей искусства, наиболее солидные дипломаты уже не считали для себя возможным вмешиваться во взаимоотношения своей страны с иностранными артистами. С этой точки зрения, весьма показательны письмо русского посла в Англии С. Р. Воронцова в петербургское управление театрами Н. Б. Юсупову, относящееся к 1799 или 1800 году.

«Князь!

Я получил письмо, которое Ваше превосходительство соизволили мне написать с вложением от некоего Астарита (который, как я имел честь узнать от Вас, является антрепренером театра в Петербурге) » некоему Морелли, певцу лондонского театра, и Вы желаете, чтобы я вызвал последнего, а также другого певца по имени Виганони к себе, и уговорил их выехать в Петербург и тем самым выполнить ангажементы, о которых они договорились с Астарита. Я бы очень поторопился выполнить то, что Вы от меня требуете, но я весьма удручен тем, что не могу услужить Вам в этом деле. Я очень люблю музыку и всегда посещаю

[1] В одном из писем к И. И. Шувалову, например, говорится о Неаполе: «... будто бы за певицу Габриелли послы не только непристойным образом бранились, но и шпаги один против другого вынимали...» («Москвитянин», 1848, ч. VI, стр. 34). А В. Н. Зинovieв писал в 1785 г. из Рима: «... поехал с своим товарищем с Сантиным к его любезной, которую как мне сказывали, что и вероятно, он содержит. Здесь был концерт, составленный из дипломатов, на котором она петь изволила посредственно и довольно громко. Сокровище сие готовится во вторые актрисы моему отечеству. Как не цвести государству, когда и о безделицах толь славные люди пекутся, каков здесь наш консул!» («Русская старина», 1878, ноябрь, стр. 401).

409

оперу, когда бываю в городе; у меня достаточно много здоровья, чтобы туда ездить; но я всегда не мог терпеть знакомства с актерами, певцами и танцорами, и люблю лишь видеть и слушать их в театре. Поэтому в мое пребывание в Венеции, когда покойный господин Елагин, а после него г-н Стрекалов — которые управляли от имени двора нашими спектаклями, и с которыми я всегда был близок— просили меня вмешаться в дела, подобные тому, о котором Вы соизволили мне написать сейчас, я им ответил, что, придерживаясь твердого принципа не вмешиваться ни в какие театральные дела, к каковому питаю непреодолимое отвращение, я прошу избавить меня от таковых,—и они по дружески не увидели в этом ничего плохого. Я перешлю письмо к Морелли в Лондон, и попрошу передать ему, что он должен ответить непосредственно Астарита почтой, которая отправляется в Россию два раза в неделю; Но я не смогу вызвать к себе ни этого певца, ни другого по имени Виганони, — потому что, если они хотят ехать в Россию, они поедут туда сами по себе, а если они этого не хотят, то ни я, ни кто другой на свете не может заставить их покинуть эту страну. Английские законы таковы, что никого нельзя заставить насильно уехать отсюда помимо его собственного желания. Если оба певца-буфф в своих ангажементах письменно подтвердили денежную неустойку, которая должна быть уплачена стороной, нарушившей ангажемент, то Астарита должен переслать сюда этот контракт и доверенность какому нибудь здешнему негодяю, чтобы преследовать нарушителей по закону и получить неустойку; но ни я, ни кто либо из миссии, мы не можем взять на себя предъявление этого иска... Я не могу вмешаться в дело, которое Астарита имеет к обоим буффам. Они бы только насмеялись надо мною,

еслиб я скомпрометировал себя, пригласив их, чтоб уговорить выполнить взятые ими обязательства по отношению к антрепренеру театра в Петербурге: потому что, если они этого не хотят, им известно, что я не располагаю никакими средствами применять к ним насилие» [1].

Мы привели эту длинную выдержку, поскольку она с исчерпывающей полнотой раскрывает тот взгляд на «театральные дела», который сложился у русского дипломата к концу XVIII века и который в самой своей основе чрезвычайно далек от взглядов и отношений Кантемира.

Основные сведения о русских музыкальных связях за рубежом доходят к нам преимущественно от семидесятых годов XVIII века и далее — благодаря мемуарам, дневникам путешествий, письмам. Далеко не всегда и даже не чаще всего эти документы связаны с дипломатической средой. Обычно они отражают впечатления частных лиц от зарубежных путешествий.

Большой интерес представляют для нас критические суждения русских путешественников о музыкальной культуре различных европейских стран. Здесь весьма примечательно то внимание, с каким русские мемуаристы относились к прогрессивным явлениям, к росту национальной самостоятельности в музыке и музыкальном театре каждой страны. Вместе с тем все отрицательное, ограниченное, условное (в либретто и музыке опер, в актерской манере и т. д.) остро ощущалось русскими наблюдателями и обычно осуждалось ими.

Критическую зрелость суждений обнаружили русские путешественники, высказываясь и о французской опере (особенно о спектаклях Королевской академии музыки) и об итальянской опере-*seria* и о многом

[1]. Подлинник по-французски. Архив князя Воронцова, кн. XI, М., 1877, стр. 321—322.

410

другом, что они заметили в Берлине, в Вене, в Риме и других городах Европы.

Мы почти ничего не знаем об отношениях русских современников к той эстетической дискуссии, которая захватила Париж при участии энциклопедистов с начала пятидесятых годов. Лишь одна небольшая выдержка из мемуаров А. Р. Воронцова, интересная этой своей исключительностью, касается времен «войны буффионов», упоминая о «Деревенском колдуне», «Маленьком пророке из Бемишброды» и ярмарочных театрах Парижа:

«В Париже помимо *Comédie Française*, — пишет Воронцов, вспоминая свои молодые годы, — был Итальянский театр, где играли пьесы с арлекинами и даже французские пьесы без арлекинов и комические оперы. Актеры там были очень хорошие, особенно знаменитый Каплун. Была еще *Grand Opéra*, или, как ее называли, Музыкальная Академия; спектакли там были величественны благодаря балетам, декорациям, хорам, увертюре и количеству людей, появлявшихся на сцене. Игра актеров была совершенна как в трагедиях, и текст был сделан тщательно, не так, как в итальянских больших операх. Несмотря на все это, мне не нравилось это представление; французская музыка и крики тех, кто пел, резали мне слух. Я ходил туда лишь тогда, когда там давали несколько раз «Деревенского колдуна», оперу Ж. Ж. Руссо. Французы придавали большое значение защите красоты своей музыки; за несколько лет до моего приезда в Париж даже существовал некий раскол, так как там нашлось несколько ученых и французов, побывавших за границей, которые поддерживали красоту итальянской музыки. Тогда же появилась знаменитая брошюра, озаглавленная «Маленький пророк из Бемишброды», защищавшая итальянцев, которую приписывали Гримму и которая создала его репутацию. Зал Оперы находился близ Пале-Рояля, так что при выходе со спектакля можно было идти гулять в этот прекрасный сад. В Париже был еще один род представлений, который

называли «Спектакль Ярмарки» и где исполняли комические оперы, но там играли лишь несколько месяцев в году» [1].

Когда А. Р. Воронцов писал свои «Заметки», он уже видел все эти события как бы издали: поэтому его оценка может быть весьма далека от непосредственного отклика на события парижской оперной жизни.

Наряду с восторженными отзывами о парижской опере, мы находим у других русских современников весьма резкие критические оценки отдельных эпигонских произведений вместе с ясным пониманием кризиса старого театра во Франции. Так, давая общий отрицательный отзыв от Королевской академии музыки, русский дипломат А. И. Майков пишет А. Р. Воронцову: «В виде доказательства мне достаточно послать Вам новую оперу, поставленную позавчера в первый раз и озаглавленную «Спасенная Перона». Ее либретто так плохо, а Музыка так банальна, что эта опера никогда не увидела бы второго представления, еслиб первое не стоило таких огромных средств» (Париж, 1783 г.) [2]. Здесь названа опера Дездема, поставленная в Королевской, академии музыки 27 мая 1783 года. Популярный в жанре комической оперы, сентиментальный и «пасторальный» Дезед был, повидимому, весьма слаб и не оригинален в большой опере.

Ни в какой мере не преклоняются русские путешественники и перед итальянской музыкальной культурой, перед итальянской оперой-seria.

[1] Граф А. Р. Воронцов. Заметки о моей жизни и различных событиях, случившихся как в России, так и в Европе в это время.

[2] Архив князя Воронцова, кн. V, М, 1879, стр. 74—75.

411

Напротив, с удивительной зоркостью различают они ее сильные и ее слабые стороны, нередко ощущая, повидимому, глубокий, внутренний протест против ее засилья в Европе.

Безо всякого восторга отзывается К. Г. Разумовский о прославленной венецианской опере в письме к М. И. Воронцову: «Видел славную Венецию и ее панталонов, множество каналов и лодок, воду вонючую, оперу скучную, дней десять прожил, скучил и уехал. Апропо видел Далолия с его женою, которая скучает по Петербургу, а Далолио, имеющий диплом консульства короля Польского, скучает в корпусе дипломатическом, потому что в его карман ничего не приносит, и помышляет опять хвалить бога и людей в органах и струнах» (Падуя, 31 мая 1766 г.) [1].

Здесь речь идет о виолончелисте Джузеппе Далолио, который до 1764 года работал в Петербурге, откуда уехал как будто бы в Варшаву. Вероятно, для К. Разумовского Далолио был «старым знакомым» еще по Петербургу. Любопытно, что итальянский виолончелист оказался на польской дипломатической службе.

Гораздо интереснее в этом смысле письма известного литератора А. С. Шишкова, в молодости служившего во флоте: они дают меткую и критическую оценку итальянской оперы-seria — от ее исполнителя до театральной публики. Так, 24 октября 1776 года Шишков писал из Лукки: «Поутру встав не ходили мы никуда из двора, а после обеда пошли еще прогуливаться по городу, были на одной шелковой фабрике и зашли к первой театральной певице осведомиться, будет ли она сегодня играть на театре. Она хотя уже к тому и приготавливалась, однакож не преминула сказать нам сей комплимент, что ежели бы не особливо в угодность нашу, то бы она конечно по причине болезни своей еще и сегодня- на театр не вышла. Мы, благодаря за учтивость, хвалили наперед ее искусство петь, а она в это время жаловалась на больную грудь свою. Посидев у нее с полчаса, возвратились мы домой, и ввечеру пошли в театр. Представлена была опера «Фемистокл». Театр у них весьма изрядный, публика несравненно лучше ливорнской, только шумят очень, аплодируют много и мало смотрят на представление. Актеры играли хорошо и первая певица довольно имела дару столько нравиться слепому, сколько делать отращения глухим» [2].

Совсем другую оценку дал Шишков флорентийскому оперному театру:

«Вечеру были в театре, где играли оперу, называемую «Дариева напасть»; две певицы восхищали тут и слух и глаза наши. Они столь приятно пели, сколь были хороши собою, и, по крайней мере, приятностью голоса превосходили лукковскую певицу в десять, а красотою лица в тысячу раз. Не было ни одной арии, которую бы зрители плесканием в ладоши не заставляли их два раза пропеть. Не меньше делал нам удовольствия и тенор один, игравший роль Дариеву, который как телодвижениями, так и голосом умел трогать сердца; также и кастрат, представлявший Александра Великого. Но показалось мне то у них, что актеры во время действия употребляют излишние вольности, как например, стоя на театре смеются и разговаривают знаками со своими знакомыми, в ложах, ежели не их очередь петь или действовать, чем отнимается некоторым образом важность у представления, а зрители так нетерпеливы, что никогда не дослушивают конца и в исходе последнего

[1] Архив князя Воронцова, кн. VII.

[2] Русский путешественник прошлого века за границу (собственноручные письма А. С. Шишкова 1776—1777 гг.). «Русская старина», 1897, июнь, стр. 623-624.

412

действия почти весь театр становится пуст, так что не перед кем доигрывать» (27 октября) [1].

Еще большая острота критического суждения отличает путевые записи Ф. В. Раstopчина, которые лишь в очень небольшой части касаются нашей темы. Вот что пишет Раstopчин о своих берлинских впечатлениях: «Прусские офицеры до лиры не касаются и голоса свои употребляют на оглушение полков, батальонов и рот; и я уверен, что еслиб кто из сих седых воинов и вздумал призвать к себе Аполлона в помощь, то начал бы свое приглашение словом: слушай!» [2].

Во многих высказываниях русских деятелей XVIII века мы ощущаем выраженное в оценках или внутренне присутствующее сравнение зарубежной культуры с тем, что они знали и любили в России. В этом смысле интерес представляют краткие заметки о музыкальной жизни в письмах И. И. Шувалова к сестре, княгине П. И. Голицыной: обладая острым национальным самосознанием, всегда вспоминая о родине, Шувалов невольно делает сравнения аналогичных фактов за рубежом — и у себя в стране. Так, из Вены он пишет: «...в комедии французской. Театр очень изрядной; не хуже нашего Московского. После тут же играли оперу Буфо, как у нас у Локателли все ложи нанимают на год. В партере в передней половине сидит дворянство, а позади мещанство: балеты изрядные, только танцовщики не лучше наших. Декорации очень хороши. После комедии или оперы, которые всякий день, ездим на асамблеи к графу Колоредо и Кауницу...» [3].

«Обедню служил кардинал; в церкви множество скрипок и протчих инструментов. Все оное набожности не производит. Архиерейская служба наша лутче, еслиб и дьяки не так замараны, грубы и глупы были; ибо оные всю благопристойность затмевают. Вчерась начались спектакли новые; опера хороша, только пред нашим лутчего нет в музыке и балетах; певцы только лутче наших; людей довольно много...» (17 декабря 1762 г.) [4].

По письмам Шувалова, при всей краткости подобных данных, мы ясно видим не только желание сравнивать, но и реальные возможности для сравнений: Шувалов уже привез с собой за границу, так сказать, созревшие впечатления, навыки, критерии. Лишь совсем редко он отмечает без особых комментариев: «...в полшеста пошли на оперу новую, которая была великолепна...» (сентябрь 1763 г.) [5]. Даже там, где не возникает прямых сравнений, у Шувалова чувствуется самостоятельная и критическая оценка: «...церкви, где праздники, пребогато украшены; музыка инструментальная и голосная; играют те же симфонии,

[1] «Русская старина», 1897, июнь, стр. 527—628.

[2] Путешествие в Пруссию графа Ф. В. Растопчина. Москвитянин, 1849, май, стр. 79. Берлин Фридриха II, о котором имеются столь нелестные «музыкальные» отзывы Чарльза Бернея и Ф. Э. Баха, резко и остро охарактеризован несколькими замечками Растопчина. Посетив Берлинскую кунсткамеру, он, между прочим, саркастически записал: «... еще тут же хранятся работы Фридриха Вильгельма I-го и на них подписано, что он их писал, будучи одержим мучительной подагрой. Надпись доказывает, что король желал извинить свою работу, а живопись — сколь жестока была болезнь его» (там же, январь, стр. 85). Далее у Растопчина находим: «В Берлине два театра: один называется Оперою, другой немецкою комедиєю. Оперы я уже не застал, потому что за недостатком певцов она не была играна. Но мне сказывали, что за несколько лет великий Фридрих, потеряв с летами вкус к музыке, поставил себе не выписывать более отличных певцов (май, стр. 81). Как видим, Ф. В. Растопчин сумел по достоинству оценить прусских королей, и в нескольких строках беспощадно разоблачил их грубое солдафонство и тот вред, которые они наносили развитию культуры в своей стране.

[3] «31 мая 1763 из Вены». Москвитянин, 1845, ч. V, стр. 135.

[4] Там же, стр. 147—148.

[5] Там же, стр. 149.

413

что впрошедшем карнавале на опере были; почему все оное набожности немного производит...» (Письмо из Рима от 9 июня 1770 г.) [1].

По запискам и письмам русских людей, бывавших за границей, мы постепенно восстанавливаем широкий круг их музыкальных впечатлений и наблюдений. Так, итальянские и английские впечатления середины восьмидесятых годов отразились в записях и в письмах путешественника по Европе В. Н. Зиновьева к С. Р. Воронцову в Лондон. Алексей Куракин занес в свои воспоминания отдельные строки о музыкальном быте Голландии в начале семидесятых годов. И, наконец, Н. А. Демидов очень широко осветил музыкально-театральную жизнь Европы в своем «Журнале путешествия» (1771—1773).

В письмах Зиновьева примечательно его критическое отношение к таким уродствам итальянской оперы, как выступления певцов-кастратов (особенно в женских партиях). «Зная, что ты охотник до театров,— пишет В. Н. Зиновьев С. Р. Воронцову из Рима,— скажу тебе, что я вчерась в двух разных был. В одном видел весьма хорошего певца одного кастрата, и со сцены он мне показался совершенным красавцем, соединяя при сем прекрасную фигуру, и ты не поверишь, как я на это скверное обыкновение злился — лишать людей таких нужных частей... Видел я также в одном театре хорошего танцовщика, сына кн. Андрея Михайловича Белосельского. В последнем, в котором я только один акт пробыл, находился очень хороший тенор, а уж прыгуны — не мне чета. Худо видеть мужчин в женских платьях на сих театрах» [2].

Помимо того, отметим еще несколько любопытных выдержек из записей Зиновьева: «Утро провел за чтением **Винкельмана**, — записал он 23 февраля. — После обеда был в капелле Сикстинской, где слышал ламентационы и славный «Miserere», первое посредственно, последнее мне показалось беспримерно, одним словом небесной музыкой. Нельзя сравнить, как поют Miserere здесь и у нас, не взирая на то, что говорят, что наша капелла лучше папской» [3]. Здесь речь идет о том же, что мы уже встречали у Фонвизина.

В итальянских записях Зиновьева мы находим упоминания о Паизиелло, который после своего отъезда из России в 1779 году не только не ослабил дружеских связей с представителями русской знати, но был для них за границей своего рода «музыкальным агентом», пересылал ноты, сообщал новости, получал подарки и т. д. 28 февраля 1785 года Зиновьев отметил: «Подъезжая к Риму, попался мне **Паэзиелло**, скакавший в Неаполь; я

ему о твоей комиссии сказывал, и он отдаст ноты г. **Италинскому**, который их тебе в Англии перешлет» [4]. С именем Паизиелло мы встретимся еще не раз в переписке тех его русских современников, которые устанавливали какие-либо «музыкальные» отношения за рубежом — более всего данных возникает вокруг семейства Воронцовых, непосредственно покровительствовавших знаменитому итальянскому композитору.

К числу редких в своем роде свидетельств следует отнести запись Зиновьева, сделанную 5 июля 1786 г. в Оксфорде: «Здесь к крайнему моему удовольствию, удалось мне слышать экзамен или пробу одного кандидата, просящего чина доктора музыки, в присутствии виц-президента и части оксфордской публики. Испытание это состояло в концерте, на котором все разного рода сочинения сей особы играли; между прочим была одна ария с маленьким барабаном. Зала наполнена

[1] «Москвитянин», 1845, ч. V, стр. 150.

[2] 23 января 1785 г. «Русская старина», 1878, XXIII, стр. 233.

[3] Там же, стр. 402.

[4] Там же, стр. 420.

414

портретами гг-д докторов оногo искусства; над органом висит портрет **Генделя**» [1].

Порою из записок русских современников мы можем почерпнуть всего лишь любопытные бытовые детали, отмеченные в той или другой стране. Так молодой Алексей Куракин заносит в свои воспоминания о Роттердаме (табльдот): «Во время завтрака несколько музыкантов дали услышать свои голоса, тогда как другие им аккомпанировали, играя на различных струнных инструментах. Завершением этого едва выносимого концерта был общий сбор денег» (1770) [2]. Тот же Куракин писал из Лейдена, своему брату: «Коллитци, просивший меня засвидетельствовать Вам его почтение, дает мне уроки игры на мандолине. Не хвастаясь, я вам скажу, что успеваю довольно хорошо. Я играю несколько арий из комических опер и ту грустную песню, потому что вспоминаю, что это» единственная песня, которую Вы любили и которую Вам всегда играли» [3]. И здесь не обходится без оперных арий. Вероятно, речь идет мелодичных и несложных ариях из французских комических опер.

Среди всех интересующих нас материалов особенно выделяется «Журнал путешествия...» Н. А. Демидова [4], поскольку сделанные им записки очень обстоятельны, ничего не упускают и отличаются не только силой и свежестью, но и острой вдумчивостью, несомненной наблюдательностью. Известный богач, из семьи мастера, выдвинувшегося при Петре I среди первых крупных промышленников, Н. А. Демидов не мог похвастать ни знатностью рода, ни старинными семейными традициями и связями. Его культура — для него — новая культура, как и сам он — представитель нового общественного слоя, возвышение которого только начинается в XVIII веке. Среди аналогичных записей, дневников и писем своего времени «Журнал» Демидова кажется до наивности обстоятельным, уделяя художественным впечатлениям исключительно большое место. Если в «Путевых записках Н. А. Львова по Италии в 1781 г. виден преимущественный интерес к искусству, в частности к памятникам живописи, то это менее удивительно в виду вкусов, склонностей и **занятий** автора. Н. А. Демидов не принадлежит к художественной среде: именно поэтому широта его записей и часто меткость оценок особенно интересны, хотя у него иной раз нехватает критичности суждений. Как это ни странно, Демидов неожиданно чем-то напоминает Петра Толстого в 1697 году. Он так же широко раскрывает глаза на художественный мир, он с такой же свежестью восприятия описывает и чудесный; орган (см. падуанские записи П. Толстого!), и оперные театры, и музыку на открытом воздухе...

Журнал Н. А. Демидова, изданный еще в 1786 году, достаточно хорошо известен в историографии. В частности на некоторые его **театральные** данные ссылаются до наших

дней истории театра. Но в целом музыкальные и музыкально-театральные впечатления-записи Демидова не получили ни освещения, ни оценки.

Н. А. Демидов путешествовал по Европе в начале семидесятых годов, предприняв свою поездку ради лечения жены и для собственного

[1] «Русская старина», 1878, XXIII, стр. 421—422.

[2] Подлинник по-французски. *Souvenirs d'un voyage en Holland et en Angleterre, par le P. A. K. a la sortie de l'université de Leyde, durant des années 1770, 1771 et, 1772.* St. P. P. 10.

[3] 7 (18) апреля 1775 г. Архив князя Ф. А. Куракина, кн. VII, 1898, стр. 394.

[4] Журнал путешествия его высокородия господина статского советника и Ордена св. Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова по иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращение в Россию. Ноября 22 дня 1773 года. Печатано в Москве, в Типографии у содержателя Ф. Гиппиуса 1786 года.

415

удовольствия и поучения. В Париже, Лондоне, в итальянских городах (Риме, Неаполе, Турине), в Гарлеме он отметил те явления музыкальной жизни, которые показались ему значительными. На первом месте оказались оперные факты и впечатления. В те годы, когда Демидов попал в Париж и в Италию, оперное искусство переживало очень напряженный период своего развития. Это были годы глюковской реформы, еще далеко не завершенной. В Париже шли и оперы Рамо, как классические образцы лирической трагедии, и новые комические оперы Монсиньи, Гретри и других представителей молодого жанра, переходящего уже от бытовой комедии к сентиментальной драме. В Италии опера-seria накапливала противоречия и переживала кризис, сочетая свежие реформаторские тенденции с наибольшими музыкальными «излишествами» и условностями. Все эти стороны французского и итальянского оперного театра как раз и наблюдал Н. А. Демидов, описавший постановку «Кастора и Поллукса» Рамо и «Дезертира» Монсиньи в Париже, а также одну из многочисленных опер-seria на популярнейший в ней сюжет об Александре Великом (возможно — Саккини) — в Турине. Сопоставим эти три записи:

6 марта 1772 г. Париж. «6-го числа ездили в большую оперу, тогда представлена была пиеса Кастор и Поллукс называемая; декорациями и танцованием отменно хорошо представлены были ад и рай. Сей театр великолепнее всех прочих в Париже находящихся. Оркестр его составлен из лучших и перьвых музыкантов во всей Франции; платья певцов, певиц, фигурантов и статистов, каких ни на каком театре не видывали» [1].

Март 1772 г. Париж. «20-го были в Италиянской комедии, где игран Дезертир называемой. Пиеса чрезвычайно хороша печальным содержанием, и соответствующею словам музыкою, которая нас чрезвычайно тронула; а более всего .своею искусною игрою несравненной **Кайо** приводил нас в восхищение. Не меньше поразила нас и г. **Трияль**: когда получив от Короля прощение своему любовнику, выбежала она на театр от радости вне себя с растрепанными волосами и бледным лицом, и выговорив только Алексей! имя своего любовника, упала в обмороке ему почти в руки. Она здесь столь натурально сыграла, что лучше желать не возможно» [2].

Декабрь 1772 г. Турин («Тюрень», по Н. А. Демидову). «Были в театре, которой спереди украшен колоннами коринфического ордена, и весьма обширен так, что в представляемой опере, изображающей победу Александра Великого над Дарием, которую тогда нам видеть случилось, было несколько десятков пехотного войска, да и конницы с ландами до двенадцати человек на натуральных лошадях, по театру один за другим скакавших; певица же, называемая Бастарделля, приятным своим голосом приводила нас в восхищение. Голос ее столько высок, что она тремя нотами брала выше всякого

Инструмента, и уподоблялась чрез то птице, нежно поющей. Танцование же. бывает без приятности, только имеются отменные прыгуны. Резет, тогда тут находившийся, доказал сие искусство превосходнее всех, и от зрителей рукоплескание заслужил» [3].

Все три постановки, будучи связаны с яркими образцами **различных** оперных жанров, были несомненно и типичными, выпуклыми примерами различных оперных спектаклей — в Королевской академии музыки, в театре комической оперы в Париже и на большой оперной сцене Турина, Вернее, это три различных театра, три оперных стиля. И в каждом из

[1] Журнал путешествия, стр. 36.

[2] Там же, стр. 39.

[3] Там же, стр. 78.

416

них Демидов заметил существеннейшую его сторону. «Великолепие» зрелища, балет, оркестр изумили его в «Касторе и Поллуксе», «трогательная» музыка и реалистическое исполнение — в «Дезертире». Здесь Демидов даже [выделил имена актеров: Кайо, которого столь ценил Гретри за его художественное чутье, прекрасный голос, и тонкий ум, и г-жу Тиаль, исполнявших партии Алексиса (Дезертира) и Луизы, его невесты. В опере-seria Демидова столько же изумила пышность постановки (конница на сцене!), сколько виртуозное пение,— и это было, конечно, самое характерное в такого рода итальянских спектаклях, это было именно то, против чего боролся Глюк. Упомянутая здесь «La Bastardella» (т. е. «незаконная дочь») — редкостная по своим данным певица Лукреция Агуяри, которая изумляла юного Моцарта. Между прочим, можно догадаться, откуда появилась у Демидова эта наивная фраза «тремя нотами брала выше всякого инструмента» (?): все источники указывают, что Агуяри делала трель на **трехчертном** (или трижды подчеркнутом — т. е. в третьей октаве) фа.

Заинтересовала Демидова и церковная музыка за границей. В Гарлемском соборе он тщательно осмотрел орган и описал свои впечатления:

«В соборной Готической архитектуры церкви находятся самые лучшие в Голландии и во всей Европе органы, разные голоса живо изображающие, также флейтраверы, габои, трубы, а особливо человеческой голос столь естественно подведен, что обмануться можно, точно как бы пели многие хорошие певцы и соло. Мы даже не хотели и верить, но взошед нарочно к ним, смотрели около, и действительно нашли, что играют органы. Художник оных конечно учинил по себе память незабвенную, устроив вещь столь редкую; под ними внизу находится Барелиев из белого мрамору хорошо сделанной» (14 сентября 1771 г.) [1].

В Турине Демидов посетил придворную церковь и отметил: «Сия церковь весьма способна для музыки, которую мы слушали, будучи у обедни в праздник рождества христово, где видели всю королевскую фамилию. Король всегда имеет лучших музыкантов; особливо же немалое время находились здесь непосредственно известные в Италии музыканты Фаринелли и Сомис» (декабрь 1772 г.) [2]. В Париже Демидов ходил в русскую посольскую церковь, где собиралось все «малое российское общество». На Пасхе даже «всю обедню пели сами», причем зашедшие в церковь французы «нашли пение ее весьма хорошо» (май 1772 г.) [3]. Наконец, будучи в Риме, Демидов, как и многие русские путешественники, слушал традиционное исполнение прославленного «Miserere» Аллегри в Сикстинской капелле: «...на вечерни так же служил его святейшество папа в Сикстинской церкви, а кардиналы сидели... на скамейках, пели же Miserere Папской капеллы, музыканты чрезвычайно хорошо и приятно, мы тогда двойное находили удовольствие, слушали с восхищением сию музыку и любовались на преславную Мишель-Анжелеву живопись» (29 марта 1773 г.) [4].

В отличие от большинства других мемуаристов Демидов постарался с той же обстоятельностью передать свои впечатления от концертов, от музыки в быту. Он не

забыл упомянуть о том, что в Риме «с удовольствием слушали приятную инструментальную и вокальную славных кастратов музыку» (30 января 1773 г.) [5], что в Неаполе, у английского

[1] Журнал путешествия, стр. 17.

[2] Там же, стр. 78.

[3] Там же, стр. 40.

[4] Там же, стр. 134.

[5] Там же, стр. 108.

417

посла Гамильтона «был концерт и супруга его на клавикордах играла весьма искусно» (18 марта 1773 г.) [1]. Но особенно поразили Демидова концерты на открытом воздухе в Лондоне и Париже:

«В вечеру были в ваксале, который аллеями и выгодным местоположением делает наипрекрасной сад. Он начинается в семь часов, а кончается в одиннадцать; во все сие время поют певцы и певицы, и дают концерт... В десять часов на полчаса прерывается музыка, и все собрание обращается смотреть удивительным искусством из жести сделанной каскад. Тогда представляется гора с выпуклыми камнями, обросшими от времени травой и деревьями, между коих падает с великим стремлением и шумом вода, которая в некоторых местах разделилась на малые бьющиеся ручьи; в других видны замерзлые от холоду сосульки. Все сие столь живо уподоблено, и такая обманчивая мечта, что почти с натурою распознать нельзя; что за редкость почесть можно. После сего восхищающего зрелища продолжается с полчаса музыка, потом ужинают, или разъезжаются» (Лондон, 29 мая 1772 г.) [2].

«В сем прекрасном саду, всякой вечер даваны были концерты и серенады, составленные из лучших музыкантов. Театральные певцы, прогуливаясь компаниями из собственного своего удовольствия, всякую почти ночь певали лучшие арии из большой оперы, и из некоторых комических, кои еще приятнее, иногда же и простые хорошие обыкновенные песни» (Париж. Пале-Рояль, 22 июня 1772 г.) [3].

Как видно, русский путешественник почти все, что услышал, **сумел понять и оценить**, отмечая всегда яркое, существенное, характерное и опуская детали, хотя степень критичности оценки здесь еще невелика.

Как уже упоминалось выше, некоторые представители русской знати, попадая за границу и соприкасаясь с художественной жизнью ряда европейских стран, становились на сторону отживающих направлений и не поддерживали передовые явления искусства. Однако утверждать, что эта борьба мнений была обширной, ожесточенной или даже значительной, все-таки не приходится. Приведем лишь некоторые факты. Всего заметней это сказывается в оценке русскими аристократами парижской музыкальной жизни накануне Французской буржуазной революции, что как раз неудивительно: здесь, т. е. в Париже, особенно обострилась и обнажилась тогда идеологическая борьба, здесь было особенно важно — на чью сторону стать, что поддержать в искусстве и что отвергнуть. Новые процессы совершались в области комической оперы, Глюк завершал свою реформу, создавая героическую оперу в борьбе с дворцовым и с развлекательным оперным театром. Поддержать ли Гретри в его прогрессивных исканиях (новые социальные темы, сюжеты, новые литературные тексты для комической оперы) — или отозваться о них пренебрежительно? Отметить ли у того же Гретри его новаторские комические оперы — или выделить второстепенное и отживающее? Увлечется Глюком — или его противниками? Все это могло быть очень показательным. Лишь немногие русские современники занимали в этой борьбе неверную или неясную позицию. К ним мы отнесем князя Александра Куракина и баронессу Н. М. Строганову. Куракин, например, не сумел разглядеть **прогрессивное** в оперной драматургии Гретри, когда этот выдающийся композитор Парижа, не удовлетворенный условными текстами Мармонтеля, обратился к

реалистическим пьесам Седена, что вызвало целую бурю нападок со стороны «мармонтелистов» и вообще противников новой драматургии.

[1] Журнал путешествия, стр. 132.

[2] Там же, стр. 54—55.

[3] Там же, стр. 60.

418

14 марта 1773 года Куракин написал П. Гагарину из Парижа: «Итальянцы [1] дали, наконец, оперу «Великолепный» в трех актах; слова принадлежат Седену, музыка Гретри. В основу сюжета легла басня Лафонтена. Сцены плохо сделаны, характеры очерчены слабо, в ариеттах по временам нет ни рифм, ни смысла» [2]. Именно в этом же упрекал Седена Лагарп, за это его бранили «мармонтелисты»; и в этом его полностью оправдывал Гретри, нашедший в текстах Седена новые и плодотворные для себя импульсы оперной драматургии, новые, более острые социальные темы и новые жизненные образы.

В 1780—1781 годах ряд записей о Париже сделала баронесса Н. М. Строганова, сестра князя А. М. Белосельского, по семейным связям принадлежащая к наиболее «музыкальным» кругам русской знати. В своих оценках Строганова подошла ближе всего к мнениям французской аристократии, разделив преимущественно ее театральные вкусы. 12 октября 1780 года ею записано в Париже: «...мы поехали в оперу, которая меня изумила и восхитила. Театр прекрасен. Бесконечно много публики. Актеры, как нам показалось, играли божественно. Первая опера, которую я видела, была «Андромаха». Лучшие актеры: m-He Левассер, г. Лене, m-He Дюплан, г. Лариве...» [3]. Здесь речь идет о лирической трагедии Гретри (жанр — отнюдь не лучший у него, истинного поэта комической оперы!), которая незадолго до того была поставлена в Королевской академии музыки (6 июня 1780 г.). Гретри, считавший, что он вносит чувствительность в серьезный оперный жанр, отметил в своих мемуарах: «Трагедия Андромаха выдержала, примерно, двадцать пять представлений... Мадемуазель Левассер отличалась в роли Андромахи, ее дублировала мадемуазель Лагерр, очаровательный голос которой еще звучит в наших сердцах, казалось, что она заимствовала свои интонации у вдовы Гектора. Ленэ исполнял Пирра в качестве дублера, доказывая слушателям, что он способен создавать главные роли. Ларивэ несравненный актер в том, что касается произношения, за всю свою театральную карьеру не похитивший, вероятно, ни одного слога у зрителей, показал себя в роли Ореста столь же благородным, как и в остальных ролях» [4]. Напомним, что Левассер, Лагерр, Ларивэ — выдающиеся «глюковские» актеры и певцы.

В тех же записях Строгановой есть прямое напоминание об отзвуках глюковской дискуссии, о опорах глюкистов и пиччинистов в Париже: «Дали оперу «Ифигения в Тавриде», музыка Пиччини. Боялись, что она не будет иметь успеха, благодаря партии, которая покровительствует более Глюку; тем не менее она превзошла ожидания и ей много аплодировали. Я была в восторге от дивной музыки и игры m-He Ла-Герр, которую я видела в первый раз» (январь 1781 г.).

Помимо оперных впечатлений, записи бегло отмечают посещения концертов — в ряду других художественных впечатлений: «Граф д'Альборе нас пригласил раз навсегда на свои концерты, которые даются по субботам утром; они очень приятны нам как по количеству лиц большого света, которые там бывают, так и по выбору музыки и ее выполнению. Граф

[1] Т. е. Театр итальянской комедии, где шли тогда французские комические оперы.

[2] Подлинник по-французски. Архив князя Ф. А. Куракина, кн. VII, 1898, стр. 172—173. Редакция допустила в тексте ошибку: напечатано «великолепная опера», тогда как нет ни малейших сомнений, что речь шла об опере «Великолепный» (Le Magnifique) Гретри на текст Седена.

[3] Записки баронессы Н. М. Строгановой. Русский библиофил, 1914, № 4, апрель, стр. 34.

[4] Гретри. Мемуары или очерки о музыке. М.—Л., Музгиз, 1939, стр. 200.

419

Бодуэн показал нам свою галерею картин и свой дом, который мне очень понравился. Мы были у г. **Лебрен**, живописца, по таланту выдающегося... Мы были на концерте, данном в «Вокзале» учениками знаменитого Переса, как говорят, по национальности португальца...» (1 января 1781). Хотя Строганова пишет о себе «я люблю музыку до безумия», очевидно, что музыку в Париже она воспринимает прежде всего **сквозь жизнь и обычаи «большого света»**, сквозь салоны парижской аристократии. Поэтому Строганова восхищается Пиччини и «Андромахой», а не Глюком и не яркими образцами комической оперы, поэтому она прежде всего отмечает в концертах присутствие «лиц большого света», а потом уже репертуар и т. д.

Среди русских деятелей, писавших в XVIII веке о зарубежной музыке, очень большой материал оставил князь А. М. Белосельский. Во многих иностранных справочниках мы находим имя Белосельского как автора известной в свое время работы «О музыке в Италии», изданной в 1778 году в Гааге. Имя А. М. Белосельского знали Ж. Ж. Руссо, Вольтер, Мармонтель и др. как имя просвещенного русского вельможи, любителя искусств и мецената. Сохранились письма к Белосельскому от Гретри, Бомарше, Руссо, Вольтера, Мармонтеля, Лагарпа. О Белосельском писал «глюкист» Сюар в Энциклопедическом журнале (1778), возражая на его суждения о Глюке; Белосельскому уделил место И. Н. Форкель в своей «Музыкально-критической библиотеке» (кн. III, Гота, 1779).

Однако не эта известность Белосельского побуждает нас рассмотреть некоторые его высказывания. Дело в том, что князь А. М. Белосельский, отец не менее известной Зинаиды Волконской, является весьма колоритной фигурой, характерной для своей эпохи и для своей среды. Мы ни в какой мере не сближаем имя Белосельского с именами передовых русских писателей, его современников. Напротив, мы выделяем Белосельского как представителя совсем иных кругов, как русского барина-**аристократа** XVIII века с его характерными воззрениями на искусство. На примере Белосельского особенно хорошо видно, почему деятели этого типа, при всей их внешней образованности, при явной любви к искусству, даже при некоторой симпатии к революционной Франции, не могли быть подлинными создателями национальной культуры. Белосельский был, несомненно, социально ограниченным человеком, истым детищем своего класса. Казалось бы, можно почти не говорить о нем. Но слишком характерен его облик, слишком много было в XVIII веке деятелей именно этого рода (среди которых он, несомненно, выделялся), чтобы мы имели право обойти столь показательное явление.

Белосельскому одно время приписывалось авторство «Известия о некоторых русских писателях», опубликованного на немецком языке в лейпцигском издании *Neue Bibliothek der schonen Wissenschaften und der freien Künste* (1768, кн. VII) и дважды появившегося на французском языке—в ливорнском издании 1771 и 1774 годов, в последнем случае с добавлением «L'histoire abrégée de la musique en Russie».

В результате проверки и восстановления ряда дат устанавливается такая последовательность фактов [1]. Белосельский родился в 1752 году,

[1] См. Словарь достопамятных людей русской земли, содержащий в себе жизнь и деяния полководцев, министров и мужей государственных, великих иерархов православной церкви, отличных литераторов и ученых, известных по участию в событиях отечественной истории, составленный Дмитр. Бантыш-Каменским, ч. 1, М. 1836, стр. 239—240. **В. А. Верещагин**. Московский Аполлон. Альбом князя А. М. Белосельского.

420

закончил свое образование в Германии под руководством Воспитанника иезуитской школы француза Дьедонне Тьебо, а в 1776 году направился в Италию (для поправки здоровья), где пробыл до 1779 года. Рассказывают, что одно из остроумных писем Белосельского попало в руки Екатерины II, и она после этого назначила его посланником в Дрезден.

Во время пребывания в Италии Белосельский выпустил в Гааге на французском языке свою небольшую книжку «De la musique en Italie» [1]. Эта, повидимому, первая из печатных его работ была издана молодым автором (Белосельскому было 26 лет) и принесла ему известность в европейских кругах любителей искусства, более всего в Париже — благодаря тому, что задевала Глюка и попутно вторгалась в споры глюкистов и пиччинистов.

Что представляет собой эта единственная в своем роде книжка, выпущенная в XVIII веке русским автором? По манере изложения — свободное высказывание человека, которому высказаться приятно и который не стесняет себя ничем. Страстно любя и, несомненно, хорошо зная итальянскую музыку, Белосельский просто ведет о ней беседу — безо всяких «ученых» целей, не задерживаясь на явлениях слишком долго, опираясь на собственный вкус и собственное суждение. Независимо от своей воли он создает **субъективно-критический этюд о современной музыке за рубежом**. Вдумываясь в его непринужденное изложение, мы обнаруживаем в нем и значительные внутренние противоречия и странное сочетание наивности и остроумия, дилетантизма — и проницательности. На первый взгляд может показаться, что книжка Белосельского написана европейцем, всю жизнь прожившим в Италии: он сообщает подробности, идущие из устной традиции, пишет «Падре Мартини мне рассказывал», он знает множество деталей, судит о многих композиторах, как будто бы близко соприкасался с ними, и т. д. и т. п. Во всем этом слышится домашне-непринужденный тон, который всегда характерен для Белосельского и в худших случаях сообщает его писаниям ту сыроватую и бестактную «внелитературность», которая доходит в опере «Олинька» до своего предела. Вместе с тем, как бы ни акклиматизировался Белосельский в Италии, его работа соединяет в себе многие черты, характерные именно для взглядов, суждений и оценок многих русских людей того времени. Даже эпиграф ее взят из Кантемира! Ничто не могло бы быть симптоматичнее! Все ссылки на чудесное действие музыки в духе теории аффектов прямо сближают Белосельского со статьями из русских журналов (см. предидущий раздел). Оценка старого французского стиля (оперы вплоть до Рамо и ее исполнения) у Белосельского очень похожа на то, что писал А. Р. Воронцов, так же как и Белосельский, в сущности, ставший на сторону буффионов в споре о французской и итальянской музыке. Резкое осуждение искусства кастратов и самого обычая этого, — почти всегда осуждаемого русскими современниками, — одинаково у В. Н. Зиновьева и у Белосельского. Таким образом многие взгляды этого последнего отнюдь нельзя противопоставить взглядам других русских путешественников, хотя Белосельский чувствовал себя в Италии не путешественником, а чуть ли не старожилом.

Построение небольшой работы Белосельского достаточно свободно; перебрав все, занимающее автора, она обрывается просто на описании явлений, не давая ни вывода, ни ясной концовки. Вступительная часть, отводящая музыке первое место среди других искусств, по силе и широте ее воздействия, дает ряд примеров этого чудесного, чуть ли не магического

[1] См. приложения к данному разделу.

действия, ссылаясь на древних, на датского короля Эрика III (совсем как в русских журналах), на рассказ падре Мартини о Страделла и его возлюбленной... Отсюда Белосельский переходит к оценке итальянской музыки, которая с его точки зрения в наибольшей степени обладает этими чудесными свойствами. Попутно он порицает «ничтожную», не имеющую физиономии музыку Кампра, Мондовиля и даже «ученого Рамо...», т. е. стиль Королевской академии музыки, который в его глазах представляет **французское искусство**. Здесь Белосельский стоит прямо на позиции Ж. Ж. Руссо и буффионов пятидесятих годов. Давая общую характеристику итальянской музыке, он критикует виртуозное направление в ней, новые пристрастия к сложностям, холодному, рассудочному контрапункту, манерности, бесконечному обилию нот — в ущерб пению, «исходящему из самого сердца». При этом он, как и Кантемир, высоко ставит Порпору, отнюдь не причисляя его к представителям данного направления. Идеалом Белосельского остается простота, но не элементарная простота, а иная: «счастливая простота», которая «является в искусствах тем, чем сомнение к философии; тот, кто на этом останавливается сразу—глупец, тот, кто к этому возвращается—великий мастер». Так Белосельский становится на сторону Винчи (которого он почему-то сравнивает с **Корнелем в комедии**), Перголези, Пиччини. Корелли странным образом кажется ему «материалистом в музыке», ученым музыкантом, нанесшим ущерб «простой и естественной» мелодии. Перголези открывает собой то направление, которое всего ближе Белосельскому; «Служанку-госпожу» он сравнивает с «забавными сценами Мольера», а «Stabat mater» ставит выше всего. Любопытны страницы, посвященные Иомелли: Белосельский видит его трагедию в том, что он погубил свое легкое дарование ученостью, «анализом чувства», «рассудочностью», которая могла нравиться только в Германии.

Очень высоко ставит Белосельский таланты Гассе и Галуппи, которые «внесли в музыку два больших характера». Разносторонность и жанровая широта Галуппи особенно превозносятся им. Впрочем, здесь видно, что Белосельский особо ценит Галуппи по работе **в Петербурге**. От Гассе, который представлял итальянскую школу, будучи саксонцем, он переходит к попутной оценке немецкой школы, которая, видимо, не возбуждает его особых симпатий как школа по преимуществу рассудочная: «...при помощи вдумчивого и непрерывного изучения они (немцы) приобрели музыку, полную эффектов и лучшую из всех существующих после Итальянцев». Здесь начинается наиболее острая и любопытная часть книжки Белосельского: рассматривая Глюка как немецкого композитора, он ставит его ниже Гассе, утверждает, что у Глюка «меньше картин, чем мыслей, и меньше мыслей, чем простых идей», что «в его оркестре больше силы, чем гармонии», что «его кисть, нервная до жесткости, рисует хорошо только ужасные объекты», что он «непрерывно подменял помощью правил и искусностью яркое дарование, тайный импульс природы, которого ему недоставало», что он «как будто избрал учителем Иомелли». Как видно, все эти определения весьма близки идеям Лагарпа, Мармонтеля и других «антиглюкистов» в Париже 70-х годов, Белосельский прямо становится на сторону Пиччини, но не противопоставляет его парижские оперы Глюку, а превозносит Пиччини кан итальянского композитора, продолжателя Перголези, «нежного и глубокого», всегда разнообразного, всегда «ведущего к одной точке», «совершеннейшего из современных музыкантов». К последователям Пиччини Белосельский относит прежде всего блестящего Паизиелло, «нетерпеливого гения», «родившегося от граций и сатира», а также «восхитительного» Анфосси. Касаясь Саккини и Траетта («музыканта глубокого и

422

меланхоличного»), Белосельский тоже причисляет их к мастерам **первого ранга**. Называя затем другие имена, он почему-то приписывает «великолепное Miserere» Сикстинской капеллы — Палестрине (?).

Далее Белосельский обращается к неаполитанским консерваториям и, вскользь упомянув об их «кошачьем концерте», специально говорит о кастратах, как о позорной

итальянской традиции, причем не упускает случая пуститься в сомнительные подробности, излишние для темы его книжки. На последних страницах Белосельский называет выдающихся итальянских певцов и певиц, проявляя особую галантность в отношении Габриелли, которая выступала в Петербурге.

В общей оценке итальянской школы Белосельский, несомненно, занимает вполне определенную и вполне прогрессивную позицию, выделяя линию передового итальянского искусства, проходящую от Перголези к Пиччини и Паизиелло, ту линию, которая была наиболее близка Руссо и Гретри. При этом Белосельский провозглашает своим идеалом «исходящую из сердца мелодию», простоту, когда к ней возвращается мастер, тайный импульс природы как противоположность сухой рассудочности. Здесь Белосельский стоит на позиции Ж. Ж. Руссо, буффонеров, молодого Гретри. Но далее он уже не идет. Он не восходит на ту ступень, на которую поднялись затем французские эстетики, признав героическое и суровое искусство Глюка. Он всегда остается с Пиччини — и до Глюка и при Глюке. Почему? Только ли потому, что ему близки взгляды парижских «пиччинистов», Мармонтеля, «большого света», знати? Вероятно, отчасти и поэтому. Но здесь есть также некоторые другие оттенки. Кантемир, видимо, предпочитал итальянцев Генделю, Белосельский предпочитает Пиччини Глюку, а Россия 80—90-х годов предпочитала Паизиелло и Гретри всем другим иностранным оперным композиторам. Таким образом постепенно выделялась линия, идущая преимущественно к опере-комедии—веселой буффонаде, чувствительной или лирической. Трудно было бы представить, что Белосельский полностью и единственно подчинился аристократическим вкусам Парижа, чтобы он не мог встать совсем над ними: позже он сочувствовал французской революции и нашел в себе энтузиазм приветствовать французов.

Книжка Белосельского принесла ему парадоксальную известность — не столько даже в Италии, сколько во Франции и, главным образом, среди задетых ею «глюкистов» (Сюар решительно возражал ему). Впрочем, французы несколько знали его и раньше, до 1778 года. Сохранились письма Ж. Ж. Руссо и Гретри к Белосельскому еще от 1775 года, причем из письма Гретри ясно, что Белосельский посвящал ему стихи. Из письма Руссо мы заключаем, что Белосельский с ним уже переписывался, может быть, был лично знаком (?). «Вы спрашиваете меня, переписываю ли я еще музыку,— отвечает Руссо.— А почему бы нет? Разве стыдно зарабатывать на жизнь трудом? Вы хотите, чтоб я еще писал: нет, я этого больше делать не стану. Я сказал людям истины: они их плохо приняли: больше я ничего говорить не буду».

«Вы намерены смеяться, спрашивая меня о парижских новостях? Я выхожу лишь для прогулки, и всегда в одном направлении. Великие умы делают мне слишком много чести, посылая мне свои книги: я их больше не читаю. На этих днях мне принесли новую комическую оперу Гретри, которого Вы так любите, а слова принадлежат несомненно человеку умному. Но на оперную сцену опять выведены большие господа. Простите меня, князь, но у этих людей нет акцента, и нужны хорошие крестьяне» [1].

[1] Цитировано по названной книге В. А. Верещагина, стр. 54—55.

423

Письмо Руссо датировано 27 мая 1775 года. Речь идет либо о «Мнимой магии» Гретри (на текст Мармонтеля), поставленной как раз в начале 1775 года (1 февраля), либо о другой более ранней комической опере Гретри — «Великолепный» (на текст Седена). Известно, что на представлении «Мнимой магии» Гретри познакомился с Ж. Ж. Руссо, а по возвращении со спектакля Руссо из-за пустяшной причины рассорился с новым знакомцем [1].

Таким образом, переписка Белосельского только подтверждает ту близость его к Руссо и Гретри, которую можно предположить по содержанию его книжки о музыке в Италии.

С 1779 по 1790 год Белосельский был русским посланником в Дрездене, крупном музыкальном центре, прежде всего благодаря процветающей там **итальянской** опере.

Белосельский, повидимому, пристально следил за всей музыкальной жизнью города, хорошо знал даже второстепенных его композиторов и принимал деятельное участие в них, оказывая поддержку тем или иным их сочинениям. Вместе с тем он не порывал и своих связей с Францией, переписываясь с Мармонтелем и другими парижанами, которые сообщали ему все художественные новости. Так, Мармонтель писал ему из Парижа 25 августа 1780 года: «Возобновили оперу Роланд, и успех еще более значителен, чем когда она была новинкой. Такова же будет судьба Атиса. Это во всех отношениях образцовое произведение... Нужно дать ушам, которые Глюк приучил к варварству, время вернуться к гуманности». Здесь упомянуты известнейшие французские оперы Пиччини — вместе с характернейшим выпадом против Глюка. Очевидно, «пиччинисты» никогда не переставали считать Белосельского **своим**.

К дрезденским годам относится небольшое «Извещение» Белосельского о кантате местного композитора Зейделя на текст Ж. Б. Руссо «Цирцея», напечатанное в 1787 году на французском языке в дрезденской королевской книгопечатне.

Пробыв до 1790 года в Дрездене, Белосельский в 1790—1792 годах состоял при русском посольстве в Вене, а затем с 1792 года был назначен посланником при Сардинском дворе в Турин, откуда довольно скоро (в 1793 г.) был отозван, так как, видимо, вызвал недовольство своего двора, что неудивительно из-за отношения Белосельского к французской революции. Еще 26 сентября 1790 года старый наставник Белосельского Тьебо писал ему, между прочим, из Парижа: «...я хорошо взвесил прошлое и настоящее и всегда выходило в результате, что во Франции нужна революция или полное разрушение этого королевства» [2].

В депешах Белосельского из Турина он выступает одним из немногих русских современников, ощутивших жизненную роль революционной песни в самой гуще событий. Сопоставим две его записи 1792 года:

Турин. 26 мая (6 июня). «Третьего дня в Монмельяне была тревога по причине скопищ национальных гвардейцев на французской границе... граф Лазари, командующий армией в Савойе, пошел тотчас к ним с четырьмя батальонами и с артиллерией. Но французы, увидя его, отступили, припеваючи изо всей силы звонкую свою песню: *Ça ira, ça ira*» [3].

Турин. 15/26 сентября. «Французы... как стремительный поток наполнили всю Савойю; в Шамбери расставили множество дерев вольности

[1] См. Мемуары или очерки о музыке Гретри, стр. 157—158.

[2] Цитировано по книге В. А. Верещагина, стр. 69.

[3] Сардиния в эпоху первой французской революции. Письма князя А. М. Белосельского-Белозерского, Российского посланника при Сардинском дворе, к вице-канцлеру графу И. А. Остерману. Русский архив, 1877, кн. II, стр. 388.

424

с красною наверху шапкою и заставили кричать граждан и мужиков, совершенно мысливших за одно с ними: *vive l'egalité*. Потом они плясали вокруг шестов и пели *Ça ira, ça ira!*» [1].

В «Послании к французам» (*Epitre en Francais*, 1802) находим:

Французы. Мои дорогие французы с этим едким тоном,
Который вам дал какой то демон в Шампаньи, в Жемапе
Этот гимн, эти аббаты, это грубое *Ça ira*
Одинаково великолепное против всего мира... [2].

Фетис отмечает [2], что Белосельский всегда был «другом французов», и эта слава возникла, конечно, еще при жизни его. Когда Белосельский писал «О музыке в Италии», то лишь сквозь итальянские оценки его проглядывала близость к энциклопедистам времен

«войны буфонов», и Руссо, к Гретри. В дальнейшем французские связи его крепили через парижских «пиччинистов», а французские симпатии его росли и ширились. В 1788 году он выпустил на французском языке стихотворное «Послание к французам, к англичанам и к республиканцам Сан-Мартен», в котором выразил свои симпатии к различным сторонам французской культуры. Не Глюк, а Гретри, не Вольтер, а Жанлис, а рядом с ними Мармонтель, Делиль, Берне, т. е. то, что ближе сентиментализму и идиллии, чем сатире и героике XVIII века,— особенно дорого Белосельскому, как и следовало ожидать даже по его высказываниям об итальянской музыке. Вернувшись после долгой жизни за границей в Россию, Белосельский поселился «на покое» в Москве. Среди известий о спектаклях у Белосельского выделяется полуанекдотическая история о его единственной опере «Олинька, или Первоначальная любовь», текст которой был сочинен князем (издан в 1796 г.), а музыка, вероятно, подобрана из популярных «голосов», как тогда водилось. Знакомясь с «исправленным и очищенным» текстом «Олиньки», даже после того, как к нему приложил руку Карамзин, мы должны отнестись к опере только резко отрицательно. «Просвещенный» вельможа, корреспондент Руссо, Гретри и Мармонтеля оказывается автором безвкуснейшего оперного текста, ценитель лучших итальянских опер — создателем пошлой буффонады, да еще и приправленной весьма сомнительными шутками.

Таким образом, Белосельский обнаружил наибольшую слабость на родной почве: он не смог внести самый скромный вклад в историю своего национального искусства, ибо совсем не был связан с жизнью своей страны, ее народа. В конечном счете это определило и шаткость его позиций в оценке зарубежного искусства, точно так же, как, с другой стороны, коренные связи с русской культурой помогли передовым русским писателям широко, критично и метко оценить то, что они наблюдали за рубежом.

К концу XVIII века сведения русских людей о зарубежной музыке все расширяются и углубляются. Интересно при этом, что даже в самый канун Французской буржуазной революции все еще преобладают отзывы о Париже, где разворачивается большая и решительная борьба за новое искусство. Правда, не реформа Глюка и не «крайние» направления оперного театра в первую очередь занимают русских современников. В лучших случаях они наблюдают **все**, что есть характерного в оперной жизни Парижа: с этой точки зрения, содержательны и сведения о путешествиях Павла с женой и со свитой в 1781—1782 годах по Европе.

[1] Русский архив, 1877, кн. III, стр. 28.

[2] *Epitre en Français*, 1802, P. 21.

[3] См. *Biographie universelle des musiciens*, т. I, Брюссель, 1837.

425

Но к данным этого путешествия мы обратимся позже, в связи с характеристикой павловской среды.

В течение всего XVIII столетия со времен Кантемира поддерживаются музыкальные отношения русских с Лондоном: интерес к английской музыкальной жизни, к/традиции Генделя, позже — к выступлениям Гайдна, проявляется даже в русских журналах и в частных переписках — вплоть до конца века. Остается также жизненным давнишний интерес к музыкальной культуре итальянских городов, поддерживаемый связями с такими мастерами, как Паизиелло. Наконец, проступает и нечто новое: складываются «художественные отношения» с Веной, которые, впрочем, окрепнут при Андрее Разумовском в позднейшие времена, в начале XIX века.

В заключение нашего обзора сошлемся еще на записи Е. Ф. Комаровского, сведения которого относятся к 1787—1790 годам. Чрезвычайно краткие, беглые, записанные мемуаристом уже «издали», музыкальные впечатления Комаровского интересны лишь тем, что они как бы фиксируют три точки — три западноевропейских музыкальных центра тех лет: Париж—Лондон—Вена. В Париже отмечена постановка

«глюковской» оперы Сальери на текст Бомарше 8 июня 1787 года: «В мое время,— пишет Комаровский, — в театре Большой Оперы было первое представление *Tagare...* оперы, сочинения также Бомарше; но опера эта не имела такого успеха, как Свадьба Фигаро» [1].

«В Лондоне было тогда три главных театра,— вспоминает он далее,— итальянская опера, в которой должно быть в башмаках, в белых шелковых чулках и с треугольной шляпою, два английских: Дрюрилен (*Drurylan*) и Ковент-Гартен (*Covent-Garden*). На первом славилась голосом своим и пением девица Белингтон (*miss Belington*), а во втором была знаменитая трагическая актриса госпожа Сидонс (*Missis Sidons*)» [2]. И если не впервые, во всяком случае, вне всякой традиции мемуарист упоминает о Вене — правда, в связи с А. К. Разумовским, т. е. русским послом, о котором он пишет: «...этот последний женился на графине Тун, и я слушал ее прелестный голос в одной оратории, которая составлена была из знатных особ венских, и исполнена в церкви кафедральной святого Стефана..» [3]. Так в нашу «музыкальную географию» Европы входит и Вена, чтобы позже, при Бетховене, занять в ней весьма важное место.

Разумеется, те или иные европейские города привлекают внимание русских путешественников не сами по себе, а благодаря крупным творческим явлениям, характерным для различных музыкальных центров. Интерес к Вене и ее музыкальной жизни крепнет у русских деятелей именно в связи с достижениями классической школы: Гайдн, Моцарт, Бетховен влекут к себе взоры русских современников. К этой группе вопросов мы еще специально обратимся позже, характеризуя состояние русской музыкальной культуры в итоге XVIII века.

* * *

Если мы попытаемся суммировать те данные, которые нам удалось до сих пор обнаружить в высказываниях русских современников о музыке за рубежом, то еще до «Писем русского путешественника» Карамзина здесь выступят некоторые общие тенденции, признаки, линии. Прежде всего любопытна сама «музыкальная география» XVIII века, как она

[1] Из записок графа Е. Ф. Комаровского. Сборник Семнадцатый век, I. М. 1868, стр. 320.

[2] Там же, стр. 330.

[3] Там же, стр. 333.

426

сложилась по русским путевым заметкам. Среди всех музыкальных центров на первом месте все время остается Париж, о котором пишут и Кантемир в сороковые годы (еще очень мало!), и А. Р. Воронцов (в пятидесятых-шестидесятых годах), и Александр Куракин (семидесятые годы), и Н. А. Демидов (1772 г.), и И. И. Хемницер (1777 г.), и Д. И. Фонвизин (1778 г.), и Н. М. Строганова (1780—1781 гг.) и А. И. Марков (1783 г.), и Е. Ф. Комаровский (1787 г.). Несомненно, очень значительное внимание уделяется Лондону, отнюдь не блиставшему в XVIII веке национальной творческой школой, но достигшему известного подъема музыкальной жизни в ее новых концертных формах. После Кантемира об английских впечатлениях упоминают Демидов, Зиновьев, Комаровский, С. Р. Воронцов. Занимает русских путешественников XVIII века своеобразная музыкальная жизнь ряда итальянских городов—более всего Рима (И. И. Шувалов, Демидов, Фонвизин, Зиновьев), Неаполя (Демидов, Зиновьев), Флоренции (А. С. Шишков, Фонвизин), Венеции (К. Г. Разумовский), Турина (Демидов), Лукки (Шишков), Болоньи, Пизы (Фонвизин). Особенно любопытна для XVIII века, быть может, как своего рода петровская традиция, связь с Голландией, которую посещают Демидов, Алексей Куракин, Хемницер. Наиболее беглыми, единичными остаются заметки о немецких городах (у Ф. В. Растопчина — о Берлине, у Хемницера — о Франкфурте) и едва лишь начинаются записи о венских впечатлениях (Шувалов, Комаровский). Сопоставляя все эти данные с другими «Путешествиями» по Европе, например, с

известными записями Чарльза Бёрнея, относящимися к 1770—1772 годам, мы устанавливаем некоторые общие отличия, характерные для высказываний русских путешественников.

Пожалуй, здесь можно сделать такой вывод: русские за границей более всего интересовались тем, что широко входило в жизнь, что становилось ярким признаком школы, направления, вкусов города, народа и т. д., выходя за пределы, специального назначения. При этом, разумеется, русские путешественники легче и естественнее всего воспринимали то, что так или иначе отвечало их собственным привычкам, их подготовке, художественным стремлениям их родной страны. Поэтому именно французская опера, и в частности комическая, была им на первых порах ближе, нежели проблема «чистого симфонизма». Поэтому хоровая а capella музыка была им в известной степени более близка, чем реформаторские замыслы Глюка, и т. д. и т. п.

Однако при данных условиях и в названных пределах впечатления русских путешественников нельзя не признать весьма широкими и многосторонними. Особенно велик тот круг оперных произведений, оперных постановок, с которыми русские ознакомились за рубежом. Приведем названия опер, даты их возникновения и русских отзывов о них:

Рамо. «Кастор и Поллукс» (1737) — Демидов (1772), Ал. Куракин (1773), Хемницер (1777).

Руссо. «Деревенский колдун» (1752) — А. Р. Воронцов, Хемницер (1777).

Монсиньи. «Король и фермер» (1762) — Хемницер (1777).

Глюк. «Орфей» (1762) — Хемницер (1777).

Филидор. «Том Джонс» (1763) — Хемницер (1777).

Глюк. «Альцеста» (1767) — Хемницер (1777).

Монсиньи. «Дезертир» (1769) — Демидов (1772).

Гретри. «Друг дома» (1771) — Хемницер (1777).

Мартини. «Пятнадцатилетний влюбленный» (1771) — Хемницер (1777).

«Александр Великий» (не позднее 1772 г.) — Демидов (1772).

427

Гретри. «Великолепный» (1773) — Александр Куракин (1773).

Глюк. «Ифигения в Авлиде» (1774) — Хемницер (1777).

Саккини. «Колония» (1776) — Хемницер (1777).

? «Фемистокл» (не позднее 1776 г.)

? «Дариева напасть» (не позднее 1776) — Шишков (1776).

Гретри. «Андромаха» (1780) — Строганова (1780).

Пиччини. «Ифигения в Тавриде» (1781) — Строганова (1781).

Дезед. «Спасенная Перона» (1783) — Марков (1783).

Сальери. «Тарар» (1787) — Комаровский (1787).

Как видно, из девятнадцати названий здесь выделяются восемь французских комических опер (Руссо, Монсиньи, Филидора, Гретри, Мартини; Саккини). Три операми Глюка, одной оперой Рамо, Гретри, Дезеда, Пиччини, Сальери представлен серьезный оперный жанр в Париже (помимо Рамо и Дезеда — глюковская традиция). И лишь три оперы неизвестных авторов безусловно принадлежат к жанру итальянской оперы-seria. Из этого не трудно заключить, что русские путешественники в каждой стране интересовались ее собственным искусством, а не завозной итальянской оперой.

Посетив крупнейшие оперные театры, русские путешественники побывали в Сикстинской капелле, в соборе св. Стефана в Вене (где когда-то пел юный Гайдн), в Гарлемском соборе, в концертах Пале-Рояля, Тюильри, Лондонского «вокзала», в домах посла Гамильтона в Неаполе, графа Альборе в Париже, при исполнении ораторий в Вене При посвящении «докторов музыки» в Оксфорде, слушали музыку за табльдотом в Роттердаме, концерты «под окнами» в Болонье, «музыкальные коллегии» в Амстердаме. Крупные хоровые формы — «Miserere» Аллегри, «Stabat mater» Перголези — привлекли

их внимание. Вместе с тем вкусы и отзывы русских за границей оказались далеко не одинаковыми. Хемницер жадно, впитывал впечатления от новых, прогрессивных течений французской музыкальной жизни; Фонвизин проявил острую наблюдательность и артистизм суждения. Демидов по-своему обнаружил широту критического взгляда. С одной стороны, Александр Куракин повторил «мармонтелистов», а баронесса Строганова выказала в своих вкусах значительную близость к парижскому «большому свету». И почти все русские путешественники сумели взглянуть на явления зарубежной музыкальной жизни с должной критической зрелостью оценки, сумели выделить и предпочесть **здоровое** художественное начало, отвергнуть условности и устарелые традиции.

5. Н. М. КАРАМЗИН

«Бедный молодой дворянин Карамзин объехал большую часть Европы, и своими **Письмами русского путешественника**, очаровавшими его современников, прочитанными всею грамотною Россиею того времени, довершил и утвердил знакомство русского образованного общества с Европою», — писал Белинский [1].

Под пером молодого Карамзина путевые заметки-дневники и письма русского из-за границы впервые облеклись в яркую литературную форму самостоятельного значения, оказав широкое воздействие на современников. Вместе с тем, Карамзин, — более чем кто-либо из русских путешественников XVIII века, — постоянно высказывался о своих музыкальных

[1] **В. Белинский**. Русская литература в 1845 году. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. X. СПб, 1914, стр. 101.

428

впечатлениях, оставив глубоко интересные для нас записи о французской, английской, немецкой музыкальной жизни. Само время его путешествия — с мая 1789 года по сентябрь 1790 года — может только обострить интерес этих записей.

В известной работе В. В. Сиповского отмечаются черты некоторого сходства между «Письмами русского путешественника» и «Журналом путешествия...» Н. А. Демидова. В сфере, которая специально нас интересует, можно было бы даже свободно расширить это наблюдение. Общий выбор и характер заметок о музыкальной жизни Европы от Кантемира до Хемницера и Фонвизина, включая сюда большинство рядовых записей русских за границей, получает как бы естественное продолжение в «Письмах русского путешественника». Но это — не только продолжение. Впечатления Карамзина преломлены сквозь мировоззрение и вкусы сентиментализма и, вместе с тем, подняты от личной узости до знаменательной типичности. Сама эпоха весьма благоприятствовала тому, чтобы высказывания личности — чувствительного и образованного юноши — стали крупным фактом литературы [2].

Художественная подготовка Карамзина, его знания, его кругозор позволили ему свободнее и глубже понять европейскую музыкальную жизнь, нежели понимали ее другие путешественники.

Когда Карамзин отправился за границу, ему было всего 23 года. Впечатления его были особенно свежи, и никакие вкусы не подавляли его. Вместе с тем психологически он был уже вполне подготовлен к тому, чтобы чутко отозваться на явления музыкальной жизни. Напомним, что Карамзин еще до путешествия написал «истинную русскую повесть» «Евгений и Юлия», введя, в ней музыкальные впечатления в строй сентименталистской прозы, в характеристику действующих лиц и их атмосферы. До путешествия музыка уже вошла у Карамзина непременно психологическим мотивом в жизнь личности — будь то личность героя или самого автора. Читая Руссо или Зюльцера или Геснера, Карамзин, по всей вероятности, не мыслил «Новой Элоизы», «Всеобщей

теории изящного» искусства», сентиментальной идиллии вне музыки, музыкальных впечатлений, суждений, поэтических образов и оттенков.

Первое место по вескости и обстоятельности музыкальной характеристики занимает в «Письмах русского путешественника» Париж — точно так же, как это было в частных заметках и письмах до Карамзина. В Италию, как известно, Карамзин совсем не попал. После Парижа он более всего пишет о музыкальной жизни Лондона, также не отказываясь в этом смысле от традиции, восходящей еще к Кантемиру. Наиболее отрывочные и вместе критические записи касаются Берлина, Дрездена, Лейпцига. Таким образом, здесь Карамзин, сам того не ведая, примыкает ко многим другим, являясь вообще типичным «русским путешественником» XVIII века. Особый интерес не только к художественным явлениям, но и к их колоритной, живой бытовой обстановке роднит «Письма» Карамзина с письмами Фонвизина.

Обращаясь к «Письмам русского путешественника», мы во всех случаях стремимся использовать ту их редакцию, которая стоит ближе всего к самому путешествию Карамзина, т. е. наиболее раннюю. Как известно, Карамзин значительно перерабатывал впоследствии текст

[1] **В. В. Сиповский.** Н. М. Карамзин — автор «Писем русского путешественника». СПб. 1899.

[2] «Письма русского путешественника» занимают в европейской литературе одно из первых мест и по богатству содержания и по талантливости исполнения», — писал В. В. Сиповский в упомянутой работе (стр. 577).

429

«Писем». Сиповский в упомянутой работе очень тщательно сличил различные редакции и пришел к следующему выводу:

«Письма русского путешественника» в теперешнем своем виде не могут служить вполне верным «зеркалом души» Карамзина за период 1789—1790 гг., так как: а) они пережили целый ряд изменений и б) они охватывают период времени более обширный, чем годы его путешествия — и потому биограф должен пользоваться «Письмами» очень осторожно: это произведение «старелось» вместе с автором, и между его началом и концом такая же разница, как между Карамзиным в 24 года и в 34—35» [1].

Первая половина «Писем» печаталась в «Московском журнале» Карамзина в 1791—1792 годах, вторая — в «Аглае» в 1794—1795 годах. Когда «Письма русского путешественника» вышли отдельным изданием в 1797—1798 годах (еще в 4 частях), они были уже переработаны автором, а когда они расширились и затем вошли в собрание его сочинений 1803 года, появилась опять новая их редакция. Мы взяли основной текст из «Московского журнала» и «Аглаи», использовав также позднейшие **добавления**, но всегда предпочитая **раннюю** редакцию.

Все источники, все литературные импульсы «Писем русского путешественника» давно раскрыты историографией. Хорошо известно, что читал Карамзин, откуда он брал фактические сведения, чьи настроения встречали у него наибольший отклик. «Юнг, Томсон, Стерн, Оссиан, Руссо, Клопшток, Галлер, Геснер, Клейст — вот его учителя, пред которыми он благоговел, влияния которых с благодарностью признавал. Чаще же всего старается он пережить настроение Руссо», — пишет Сиповский [2], указывая также на конкретное воздействие Мерсье, Сен Фуа, Дюлора, К. Ф. Морица («Путешествие немца в Англию») и др.

Однако для нас в первую очередь важно совсем не то, что Карамзин многое перечитал и многим увлекался в зарубежной литературе. Карамзин прежде всего остается для нас яркой, сильной индивидуальностью **русского путешественника**, который воспитывался в симбирской усадьбе и московском пансионе, был близок с Н. И. Новиковым и друзьями Радищева, писал русские сентиментальные повести и работал в московском журнале «Детское чтение». Проследив многообразные истоки

«Писем русского путешественника», Сиповский оставил в стороне все, что касалось в них музыкальных впечатлений, хотя и признал, что «музыка тоже имела над Карамзиным страшную силу...» [3].

«Письма русского путешественника» при всей непосредственности чуть ли не лирического высказывания изобилуют широким познавательным материалом, почерпнутым из различных источников. Личные впечатления соединяются у Карамзина со штудированием многих книг.

Как раз все то, что относится к музыке в «Письмах русского путешественника», по преимуществу почерпнуто из записей самого Карамзина и лишь в очень небольшой части может быть заимствовано из литературы. Сличение в этом смысле текстов Карамзина — и Руссо, Стерна, Мерсье, так же как сопоставление их с музыкальными дневниками Чарльза Бёрнея, с музыкальными сведениями современных французских и английских журналов, с эстетическими суждениями Зульцера, Шубарта или литературными корреспонденциями Гримма, Лагарпа и мн. др.— **никаких конкретных указаний на заимствования не дают**. Примыкая к русским путешественникам XVIII века, Карамзин в **общем круге** своих музыкальных впечатлений не сближается ни с одной из известных западноевропейских

[1] В. В. Сиповский. Упомянутая работа, стр. 575.

[2] Там же, стр. 240.

[3] Там же, стр. 410.

430

«концепций». Мы менее всего можем назвать его «пиччинистом» (хотя он оценил Пиччини), каким безусловно является Белосельский, или даже сторонником музыкальной эстетики Ж. Ж. Руссо, чье влияние всегда отмечается у Карамзина; он миновал очень многое, что заметил Бёрней, и увлекся тем, о чем Бёрней не писал; он не стал «глюкистом», хотя «Орфей» Глюка восхитил его; он сумел оценить Гретри и воздать должное Генделю.

Рассматривая «Письма русского путешественника» с интересующей нас точки зрения, мы будем придерживаться порядка проставленных дат самого путешествия, хотя бы соответствующие записи и были добавлены Карамзиным позже (что потребует специальных оговорок).

Первые путевые музыкальные впечатления Карамзина относятся к немецким городам (первая половина июля 1789 г.). Приведем две записи, сделанные в Берлине:

4 июля 1789 г. «...я пошел в Оперу. Оперный дом велик и очень хорош.... Игнали оперу Медею, в которой пела Тоди. Я слышал сию славную певицу еще в Москве, и скажу—может быть к стыду своему—что- ее пение мало трогает мое сердце. Для меня не очень приятно видеть напряжение, с которым она поет. Впрочем, будучи только любителем музыки, не могу ценить искусства ее. Что принадлежит до декораций, то они были великолепны. В партере было так тесно и жарко, что я насилу мог дожидаться конца оперы» [1].

6 июля. «В театре представляли ныне Шредеру *Familiengemählde* — пиесу, которая не сделала во мне никакого приятного впечатления, может быть от того, что ее худо играли,— и Оперу **Два охотника**. В последней пиесе ролью девки молошницы играла та Актриса, которая в Дон Карлосе [2] представляла Королеву: какое превращение! Однакож девку молошницу играет она лучше, нежели Королеву» [3].

Здесь (почти наверное) упомянута одноактная французская комическая опера **Дуни** «Два охотника и молочница» (на текст Ансома); меньше вероятия, что Карамзин видел в Берлине новую оперу Пиччини (1788) под тем же названием, продолжающую сюжет Дуни.

Записи иного рода, посвященные музыке в немецком быту, были включены Карамзиным лишь в издание 1797 года. Они отрывисты и немногочисленны,

12 июля. Дрезден. «Миловидная Шарлотта, по большей части молчала, но взоры и улыбки ее были красноречивы. После обеда по приказанию своего отца она играла на клавесине, и я мог бы слушать ее до вечера» [4]. Позже Карамзин написал иначе: «...она играла на клавесине, хотя в немецком вкусе, однакож не без приятности».

14 июля. Лейпциг (по дороге от Мейсена, с попутчиками в коляске). «Между тем наступила ночь. Магистер снял с себя парик, положил его подле себя, надел на голову колпак и начал петь вечерние молитвы нестройным, диким голосом. Лейпцигский Студент тотчас пристал к нему, и они, как добрые ослы, затащили такое **дуо**, что надобно было зажать уши. К щастию, певцы скоро унялись; в коляске все замолкло, и я заснул» [5].

[1] Московский журнал, 1791, ч. II, апрель, стр. 34. В последующих редакциях снята последняя фраза. Названная здесь Медея — повидимому, опера-seria «Медея в Колхиде» Наумана (того самого, о котором писал Белосельский), поставленная в Берлине в октябре 1788 г.

[2] 5 июля Карамзин видал спектакль «Дон Карлос» Шиллера.

[3] Московский журнал, 1791 ч. II, стр. 46.

[4] **Н. М. Карамзин**. Письма русского путешественника. 1797—1798. Москва. В Университетской типографии Ридигера и Клаудия, стр. 270—271.

[5] Московский журнал, 1791, часть I, стр. 17—18.

431

Приведенными выдержками почти ограничиваются записи Карамзина, посвященные музыкальной жизни Германии. Как видно, Карамзин весьма критически отнесся к тому, что наблюдал, даже несколько усилив эту тенденцию в позднейших редакциях «Писем»; Подобно другим русским путешественникам XVIII века и в отличие от Бёрнея и ряда иностранцев, он не посетил мангеймских, дрезденских или венских концертов, не высказался о симфонических школах, о немецких композиторах, о сыновьях И. С. Баха, о Гайдне, а выделил лишь оперу и музыку в быту, т. е. то, что могло быть ему ближе по его собственной художественной подготовке, навыкам и живым потребностям русского путешественника. Но, конечно, здесь не только в этом дело. Карамзина интересовала сентиментальная бытовая музыка, его/Занимал скорее придворный театр, чем прогрессивный новаторский симфонизм, который менее соответствовал его собственному художественному направлению.

Швейцарские музыкальные впечатления Карамзина (август—ноябрь 1789 г.) ничем и никак не подготовлены у других русских путешественников и проникнуты новым сентиментальным настроением, вдохновлены особой преромантической поэзией страны, как бы освященной руссоизмом. Примечательно, что именно эти впечатления выливаются в поэтические экспромты, вместе с тем представляя собой у Карамзина сентиментальную романтизацию бытовых картин. Здесь не только выбор объектов, но и сам приподнятый тон записей совершенно отличен хотя бы от последней жанровой зарисовки на пути « Лейпциг.

10 августа. Цюрих. В 19 часов вечера. «Какая приятная тихая мелодия нежно потрясает нервы моего слуха? Я слышу пение, оно несется из окон соседнего дома. Это голос юноши — и вот слова песни:

«Отечество мое! любовью к тебе горит вся кровь моя; для пользы Твоя готов ее пролить; умру твоим нежнейшим сыном...» и т. д. (следует пространный текст сентиментально-патриотической песни) [1].

Прослушав песню, Карамзин мог схватить лишь ее общий смысл; но она записана у него пространно, — следовательно является его собственной поэтической импровизацией на прозвучавшую поэтическую тему. В другом случае наличие аналогичной импровизации становится еще более ясным.

29 августа. Берн. «В трактире **венца**, где я живу... Сегодня за ужином бедной Итальянской музыкант играл на арфе и пел. Англичане набросали ему целую тарелку

серебряных денег, и хотели, чтобы он рассказал нам свою историю. **Слушайте**, сказал он, и запел:

Я в бедности на свет родился,
И в бедности воспитан был;
Отца в младенчестве лишился
И в свете сиротою слыл.
Но бог, искусный в песнопеньи,
Меня сиротку полюбил;
Явился мне во сновиденьи,
И арфу с ласкою вручил;
Открыл мне, как золотые хорды *,
С размером движимы рукой,
Согласно издают аккорды,
И радость в сердце Льют рекой.
Потом в небесном восхищеньи
Я начал как Орфей играть

[1] См. издание «Писем» 1797 г., часть II, стр. 291.

* «Я не знаю, для чего итальянец назвал струны сим греческим именем».

432

И в нежном, сладком упоеньи
Всю бедность, горесть забывать.

«Вот вам моя история, государи мои, сказал он по-французски*: я странствую по свету, и везде нахожу людей, умеющих ценить таланты». Bravo! bravo! закричали Англичане и бросили ему еще несколько талеров» [1].

Карамзин затем перерабатывал эту песню, и в последней редакции третья и четвертая строфы изложены таким образом:

Открыл за тайну, как струною
С сердцами можно говорить,
И томной, жалкою игрою
Всех добрых в жалость приводить.
Я арфу взял, — ударил в струны;
Смотрю — и в сердце горя нет...
Тому не надобно Фортуны,
Кто с Фебом в дружестве живет.

Очень трудно сказать, в какой мере здесь дана бытовая картина, а в какой— поэтическое *credo* художника-Карамзина. Вероятно, бытовой случай был только поводом, толчком для творческой импровизации [2].

Другой характер носит запись, сделанная в Женеве—в городе Ж-Ж. Руссо:

Ноября 1. «...бываю на женевских вечеринках и в Опере. Строгой, любезной Руссо! соотечественники твои не послушались тебя, построили театр и Любят его страстно**. Здесь играют две Дижонские труппы: одна летом и осенью, а другая зимою и весною: первая оперы, а вторая комедии и трагедии. Две или три актрисы, два или три актера, играют и поют очень изрядно. Недавно представляли Атиса, большую оперу, которой музыку сочинил славной Пиччини. В композиции есть нечто великое, возвышающее душу. Ария: *Vivre ou mourir* [3], которую поют несчастные любовники, гонимые судьбою и ревностью жестокой Цибелы, прекрасна, несравненна. Из маленьких французских

опереток полюбила мне более всех les petits Savoyards (маленькие Савояры); есть трогательные места, и почти все голоса очень хороши» [4].

«Маленькая французская оперетка», о которой здесь говорится,— «Два маленькие савояра» Далеярака (1789). Таким образом, Карамзин слышал в Женеве **лирическую трагедию** Пиччини («Атис», 1780) и **комическую оперу** Далеярака.

Центральное место в «Письмах русского путешественника» занимают записи о французской музыкальной жизни,—почти исключительно связанные с Парижем и более всего с его оперной культурой. Лишь одна небольшая заметка относится к Лиону:

9 марта 1790 г. «...пошел я в Комедию. Играли **Руссова Деревенского Колдуна**. С живейшим удовольствием слушал я музыку сей прекрасной оперы. Парижские дамы были правы, говоря, что автору ее

* «Песню пел он на Италийском языке».

[1] Московский журнал, 1792, январь, стр. 31—32.

[2] «Существенные изменения, которым подвергалось это произведение в разных изданиях «Писем», позволяет думать, что эти стихи — вовсе не перевод песни «бедного Италийского музыканта», а произведение самого Карамзина»,—заключает В. В. Сиповский в названном исследовании (стр. 121).

** «Руссо с великим жаром утверждал, что театр вреден для нравов».

[3] «Жить или умереть».

[4] Московский журнал. 1792. май, стр. 192—193.

433

надлежало быть весьма чувствительну. Я воображаю его, как он, в бороде и непричесанном парике, сидел в ложе Версальского [1] театра во время первого представления сего сочинения, укрываясь от взоров восхищенной публики» [2].

Нет сомнений в том, что Карамзин воспринял «Деревенского колдуна» не только через лионский спектакль, но также сквозь литературные высказывания самого Ж. Ж. Руссо.

Парижские записи Карамзина (апрель-июнь 1790 г.) отличаются наибольшей обстоятельностью и, по всей вероятности, в некоторых фактических данных опираются на литературные корреспонденции и на материалы «Mercure de France». В ранней редакции «Писем» отсутствует небольшая заметка о Елисейских полях: «...Тут по воскресеньям гуляет народ, играет музыка, пляшут веселые мещанки. Бедные люди, изнуренные шестидневной работой, отдыхают на свежей граве, пьют вино и поют **водевили**» (апрель 1790 г.). Примечательно, что такого рода бытовые штрихи возникали уже при переработке «Писем русского путешественника»: таков рассказ о нелепом немецком «дуо» в коляске, о поющем юноше в Цюрихе, таково и это упоминание о мещанах, поющих водевили. То, что на первых порах Карамзин опустил в своих наблюдениях, впоследствии воскресло перед ним — вероятно, он как зрелый писатель, как автор повестей, по-новому оценил значение **бытового штриха**, иронически или сентиментально поданного жанра — и восстановил ранее опущенные детали.

Парижскую оперную жизнь Карамзин обрисовывает с различных сторон—во много раз полнее и конкретнее, нежели все русские путешественники до него. Ранее всего он дает общую картину «Королевской академии музыки»—в весьма приподнятых поэтических тонах, не осуждая, не критикуя ее стиль, а как бы внутренне проникаясь им [3]. Это — не столько наблюдение, сколько своего рода поэтическая импровизация, особенно там, где она касается «оперных чудес». Однако исключительный интерес для характеристики карамзинского метода подобных поэтических описаний представляет **полная фактическая точность**, почти справочная полнота, лежащая в их основе. Казалось бы, в первом абзаце приведенной нами выдержки поэт свободно вызывает образ за образом: Елисейские поля... Тартар... Данаиды... Орфей в подземном царстве.. Фурии терзают Ореста... Язон и Медея... Горестная Нефта.. Ринальдо у ног пламенной Армиды...

Диана целует Эндимиона... Юный Телемак... Здесь нет ничего, что бы возникло случайно. Ничего — из «оперных сюжетов вообще». Все опирается на реальный оперный репертуар Королевской академии музыки, все — до последнего имени, до мельчайшей из названных ситуаций. Частично этот репертуар был доступен Карамзину по сцене (оперы шли в 1790 г.), отчасти же он выверял свои сведения по литературе, так как не все мог видеть и слышать в апреле-июне 1790 года. Что касается картин Елисейских полей и Тартара, то они, как известно, были особенно частыми во многих оперных постановках Королевской академии музыки и более всего помнились, вероятно, по «Орфею» Глюка и «Кастору и Поллуксу» Рамо. «Данаиды» — сюжет и название оперы Сальери, поставленной в Академии в 1784 году. «Орфей» — конечно Глюка (шел там же с 1774 г.). В 1786 году в Академии была поставлена опера Фогеля «Золотое руно» («Медея в Колхиде»). «Нефта» Лемуана шла с 1789 года. «Армида» Глюка (с 1777 г.) и «Рено» Саккини (с 1783 г.), «Диана и Эндимион» Пиччини (1784),

[1] Впоследствии исправлено Карамзиным — «Фонтенблосского».

[2] Московский журнал, 1792, август, стр. 201—202.

[3] См. приложения к данному разделу.

434

возобновленный (в переработке) «Телемак» Детуша составляют дальнейшую реальную основу для «фантазии» Карамзина. Таким образом, даже там, где он, казалось бы, «витают в облаках», его воображение питается **совершенно реальными, выверенными и взвешенными**, данными. Чувство строго проверяется разумом, и лишь потом... дается, воля воображению.

Вызвав целую вереницу оперных образов, Карамзин восторгается затем совершенством оперной сцены, декорациями, картинами и превращениями. И здесь он чрезвычайно точен. Вместе с тем его восторженный тон прямо противоположен язвительным описаниям Ж. Ж Руссо (известные страницы из «Новой Элоизы», разоблачающие всю бутафорскую оперную поэзию Королевской академии музыки).

Из исполнителей на первом Месте назван Вестрис — «Цицерон балета». Затем перечислены выдающиеся певцы (Лаис, Шенар, Лене, Руссо, Мальяр), которых Карамзин сравнивает с итальянскими, отдавая предпочтение французской манере выразительного пения перед пением «итальянского получеловека» (разумеется кастрат).

Начав с поэтических тирад об оперных сюжетах и охарактеризовав исполнительский состав и стиль Королевской академии музыки, Карамзин не преминул в конце затронуть даже ее финансовую основу и указал, что все эти чудеса стоят по счету Неккера «около трех или четырех миллионов в год». Так, поэтически коснувшись различных сторон оперы и вместе опираясь на прочную основу фактов, Карамзин дал достаточно яркую и одновременно точную картину Королевской академии музыки, какую только можно было дать в художественной форме и на немногих страницах.

Опуская на время некоторые другие из парижских записей, хронологически следующих за приведенными, процитируем отрывок из главы «Оперное знакомство» (возникла в поздней редакции «Писем русского путешественника»):

Париж, Майя... «Оркестр заиграл, и началась опера. Музыка Глюкова Орфея восхитила меня так, что я забыл и красавицу, за то вспомнил Жан-Жака, который не любил Глюка, но слыша в первый раз Орфея, пленился, молчал—и когда Парижские знатоки при выходе из театра, окружили его, спрашивая, какова музыка, запел тихим голосом: *j'ai perdu mon Eurydice; rien n'égale mon malheur* [1] — обтер слезы свои, и не сказав более ни слова, ушел. Так великие люди признаются в несправедливости мнений своих.

Занавес опустился. Незнакомка сказала мне: «Божественная музыка, а вы, кажется, не аплодировали».

Я. Я чувствовал, сударыня.

Незнакомка: Глук милее Пиччини.

Кавалер. Об этом в Париже давно перестали спорить. Один славится гармониею, другой мелодиею, один всегда равно удивителен, другой велик порывами; один никогда не падает, другой встает с земли, чтобы лететь к облакам; в одном более характера, в другом более оттенков. Мы давно согласились.

Ссылка на Ж. Ж. Руссо, несомненно, имеет здесь под собой литературный источник: варианты рассказа о том, как Руссо в ответ на вопрос об оперном спектакле («Орфея» Глюка, «Ацолана» Флоке) спел «Потерял я Евридику», находим у различных авторов, в том числе в литературной корреспонденции Лагарпа.

[1] «Потерял я Евридику, ничто не сравнится с моим горем».

435

По-своему примечательно здесь то «примирение» Глюка и Пиччини, которое было, повидимому, вполне близко самому Карамзину, поровну делившему свои симпатии между «Орфеем» и «Атисом». Для Карамзина, как для **русского** путешественника, не существовало проблемы «или Глук или Пиччини», как не существовало ее в такой форме для России XVIII века. По пути, Белосельского Карамзин не пошел, ибо глубоко восхищался Глюком. Помимо всего прочего, индивидуальность Карамзина легко примиряла многое противоречивое в своем прекраснородушном» восхищении искусством.

Однако, как ни восторгался Карамзин Королевской академией музыки, его сердце больше лежало к театру комической оперы. 29 апреля 1790 г. он записал:

«Так называемой Италиянской театр, но где играют одни Французские мелодрамы, есть мой любимой спектакль: я бываю в нем чаще, нежели в других, и всегда с великим удовольствием слушаю музыку Французских сочинителей; восхищаюсь игрой славной актрисы Дюгазон и пением Розы Рено, милой девушки лет в двадцать, которую публика до небес превозносит, и которая в самом деле есть теперь лучшая певица в Париже».

«Мне отменно полюбились две новые мелодрамы, играемые на сем Театре: Рауль синяя борода и Петр Великий. Содержание первой взято из старинной сказки и очень, очень театрально...» (следует пересказ, не касающийся музыки). «Гретри сочинил музыку: она прекрасна».

«В мелодраме Петр Великий есть очень трогательные сцены; по крайней мере для Русского...» (следует подробный пересказ, причем приводится полный стихотворный перевод песни Лефорта «Жил был в свете добрый царь»). «Я отираю слезы свои — отираю и радуюсь, что я Русский. Автор пиесы есть Г. Бульи. — Жаль только, что французы нарядили Государя, Меньшикова и ле Форта в Польское платье, а Преображенских солдат и Офицеров в крестьянские зеленые кафтаны с желтыми кушаками. Зрители вокруг меня говорили, что Русские и ныне точно так одеваются; а я, занимаясь драмою, не почел за нужное выводить их из заблуждения» Карамзин не упоминает, что музыка оперы также написана Гретри (Буйи принадлежит только текст).

Наконец, касается Карамзин и еще одного парижского театра.

«На Театре Графа Прованского (Théâtre de Monsieur) представляют по большей части Италиянские комические оперы, иногда же маленькие Французские пиесы. Говорят, что в Италии нет и не бывало подобной труппы: редкие таланты! Гжа Балетти есть первая певица, и славна не только своим голосом, красотою, но и беспорочным поведением. Парижская актриса и добродетель: чудесная связь! и потому Английские Лорды со вздохом говорят, что она Феникс—Из певцов славнейшие Раффанелли, Мандини и Виганони».

До сих пор мы ни разу не имели случая заметить, что речь идет у Карамзина о театрах **революционного** Парижа. Лишь одна краткая июньская запись, добавленная в

позднейшей редакции «Писем», напоминает о новой общественной обстановке 1790 года: «Играли старую оперу **башмашника**, которому во втором акте надлежало петь известный **водевиль**. Вместо того он запел новые стихи, в похвалу Короля и Народного Собрания, с припевом:

L'argent caché ressortira
Par le moyen des assignats.

[1] Аглая, кн. II, стр. 140—150.

[2] Там же, стр. 151.

436

Зрители были вне себя от удовольствия и заставили актера десять раз повторять: *L'argent caché ressortira*. Им казалось, что перед ними лежат уже кучи золота» [1]. «Старая опера», названная тут Карамзиным, — «Блез башмачник» Филидора (1759) на текст Седена.

Подобно другим русским путешественникам, Карамзин отозвался о концертной жизни Парижа лишь очень кратко:

«Только на две недели в году закрываются здесь спектакли, то есть, на страстную и святую неделю; но как французам жить и 14 дней без публичных веселий? Тогда всякой вечер в оперном доме бывает духовный концерт, *concert spirituel*, где лучшие виртуозы на разных инструментах показывают свое искусство, и где провел я несколько весьма приятных и, можно сказать, сладких часов, слушая Гайденову *Stabat mater*, Иомеллиево *Miserere*, и проч. Несколько раз грудь моя орошалась жаркими слезами — я не отирал их — я их не чувствовал.— Небесная музыка! наслаждаясь тобою, возвышаюсь духом, и не завидую ангелам.. Но ничто в этом концерте не трогало меня так сильно, как один прекрасный дуэт Лаиса и Руссо. Они пели — оркестр молчал — слушатели едва дышали... несравненно!» [2].

Чего бы ни касался Карамзин, в самых различных музыкальных явлениях он видит близкую ему **чувствительность**: у Далеярака «трогательные места», в «Деревенском колдуне» — чувствительность Руссо, в исполнении французских певцов — «сердечное воображение»; прослушав Глюка, говорит «Я **чувствовал**, сударыня», у Гретри находит «трогательные сцены», в концертах «грудь его орошается жаркими слезами». Посетив школу слепых, он записал: «Надзиратель хотел сделать нам удовольствие, и велел слепым ученикам своим петь гимн, сочиненный для них Обером. Прекрасные голоса! трогательная мелодия! милые слова! Мы заплакали. Надзиратель увидел слезы наши и велел ученикам повторить гимн» [3].

Даже ораторию Генделя Карамзин воспринимает прежде всего как чувствительную музыку («...не был ничем столько растроган, как Генделевым «Мессиею»...»). Запись об исполнении «Мессии» на генделевских торжествах в Лондоне, сделанная Карамзиным, остается единственной в своем роде и не предваряется никем из русских путешественников. Вообще лондонская музыкальная жизнь (июль 1790 г.) освещена им очень полно и с подкупающей широтой, причем уже несколько издали — в позднейшей редакции «Писем». Оратория, опера, «английский вокзал», упоминание о Гее, «творце оперы нищих» — ничто не забыто в Лондоне из коренных явлений английской музыкальной культуры. Посетив грандиозное исполнение «Мессии» Генделя, Карамзин не только излил свои чувства, но и справился с **текстом** оратории, назвал исполнителей и дал широкую бытовую картину английской публики — от купеческого семейства до Уильяма Питта, присутствовавшего в зале. И подобно тому, как, говоря о Парижской опере, Карамзин переходил на ее приподнятый тон, так, описывая ораторию Генделя и воспроизводя английский «жанр», Карамзин сочетает патетику с реалистическим рассказом в тоне Филдинга. Лучше всего здесь то, что Карамзин проник в существо

генделевского искусства, почувствовал его величие его силу, его мощные и многосторонние контрасты.

«Я не видал еще никого в Лондоне; не успел взять денег у Банкира, но успел слышать в Вестминстерском Аббатстве Генделеву Ораторию,

[1] Цитировано по сочинениям Карамзина, т. II, изд. А. Смирдина, СПб, 1848. стр. 640.

[2] «Аглая», кн. II. стр. 153—154.

[3] Цитировано по Сочинениям Карамзина, т. II, стр. 645.

437

Мессию, отдав за вход последнюю гинею свою. В оркестре было 900 музыкантов. Пели славная в Европе Мара, Синьора Кантелло, Стараче, известный певец Паккиеротти, Норрис и проч. Инструментального музыкою управлял Г. Крамер. Вообразите действие 600 инструментов и 300 голосов наилучшим образом согласенных,—в огромной зале, при бесчисленном множестве слушателей, наблюдающих глубокое молчание! Какая величественная гармония! Какие трогательные арии! Гремящие хоры! Быстрые перемены чувств. После священного ужаса, вселяемого арией *who shall stand when he appears*, вы в восторге от хора: *arise, shine, for thy light is come*. Печаль, грусть обнимает сердце, когда Мара поет о Христе: *he was a man of sorrows, and acquainted with grief*. Так называемые **семи-хоры**, вопросами и ответами, производят удивительное действие. Один: *Who is the king of glory?* Другой: *The Lord strong and mitghy.— Who is the king of glory? The Lord of Hosts*. После чего семи-хор повторяется всем хором. Я плакал от восхищения, когда Мара пела арию: *I know that my Redeemer lives* — и дуэт с Пакиеротти: *O Death, where is thy sting? O grave, where is thy victory?* Я слышал музыку Перголезиеву, Иомеллиеву, Гайденову, но не бывал ничем столько растроган, как Генделевым Мессиею. И печально и радостно, и великолепно и чувствительно».

«Оратория разделяется на три части; после каждой музыканты отдыхали, а слушатели, пользуясь тем временем, завтракали. Я был в ложе с одним купеческим семейством. Меня посадили на лучшем месте, и кормили пирогами, но нимало не думали занимать разговором. Лишь только король с фамилиею вошел в ложу свою, один из моих товарищей ударил меня по плечу и сказал: «вот наш добрый Джордж с добрыми детьми своими! Я нарочно наклонюсь, чтобы вы могли лучше видеть их». Это мне очень понравилось, и понравилось бы еще более, если бы он не так сильно ударил меня по плечу.—Вот другой случай: к нам вошла женщина с **аффишами**, и втерла мне в руки листочек, для того, чтобы взять с меня 6 пенсов. Старший из фамилии выдернул его у меня с сердцем и бросил женщине, говоря: «ему не надобно, ты хочешь отнять у него деньги; это стыдно. Он иностранец и не умеет отговориться». Хорошо, подумал я: но для чего ты, господин Британец, вырвал листок с такою грубостью? Для чего задел меня им по носу?»

«Тут видал я всю лучшую Лондонскую публику. Но всех более занимал меня молодой человек в сереньком фраке, видом весьма обыкновенный, но умом своим редкий; человек, который в летах цветущей молодости живет единственно честолубием, имея целью пользу своего отечества; родителя славного сын достойный, уважаемый всеми истинными патриотами — одним словом Вильгельм Питт! У него самое Английское, покойное и даже немного флегматичное лицо, на котором однакож изображается благородная важность и глубокомыслие. Он с великим вниманием слушал музыку — говорил с теми, которые сидели подле него, — но более казался задумчивым. В наружности его нет ничего особенного, приметного. — Слышав Генделя и увидев Питта, не жалею своей гиней».

«Эта оратория дается каждый год, в память сочинителю и в знак признательности Английского народа к великим его талантам. Гендель жил и умер в Лондоне» [1].

Посетил Карамзин и тот «английский воксал» в Лондоне, который восемнадцать лет назад был описан Н. А. Демидовым в его «Журнале»,

[1] Сочинения Карамзина, т. II, стр. 675—678.

438

а теперь вызвал краткую заметку в «Письмах русского путешественника»: «Оркестр играет по большей части любимые народные песни; поют актеры и актрисы Лондонских театров, а слушатели, в знак удовольствия, часто бросают им деньги» [1].

Слышал Карамзин в Лондоне английскую оперу — «Инкле и Ярико» Самьюэла Арнолда, итальянскую оперу-seria «Андромаху» Себ. Назолини и, по всей вероятности, ознакомился с Оперой нищих Гея-Пепуша. Приводим его отзыв об оперных спектаклях:

«Летом бывает здесь только один Гемеркетский театр, на котором однакожь играют все лучшие Ковенгарденские и Друриленские актеры... Я видел еще оперу Инкле и Ярико (которую играли не очень хорошо, но гораздо лучше Гамлета) и еще три Комедии или **буфонады**, в которых зрители очень смеялись... Гораздо более нашел я удовольствия в здешней Итальянской Опере. Играли Андромаху. Маркези и Мара пели; музыка прекрасная. Дня два отзывался в ушах моих трогательный дуэт».

«В театре я купил эту Оперу, поднесенную Принцу Валлийскому при следующем английском письме, которое перевожу для вас как редкую вещь...» [2]. Следует письмо-подношение от имени некоего К. Ф. Бадини. Последнее признание Карамзина необходимо вообще принять во внимание: без сомнения, он старался приобретать (или хотя бы просматривать) тексты или ноты тех произведений, о которых писал в «Письмах». Можно думать, что он держал в руках не только «Андромаху» Назолини, но и «Петра Великого» Гретри, и «Мессию» Генделя, и «Атиса» Пиччини. То, что кажется у него на первый взгляд беглым путевым впечатлением и непосредственным высказыванием слушателя, на самом деле основательно подкреплено справками, и за свободными **эскизами** записной книжки стоит строгое **изучение**. Поэтому у Карамзина нет ни одной ошибки, ни одного недоразумения в записях его музыкальных впечатлений.

В заключение процитируем небольшую заметку о кладбище Вест-минстерского аббатства:

«Герцог и герцогиня Квинсберри почтили прекрасным монументом Гея, творца Оперы **нищих***. Эпитафия сочинена самим Геем:

Все в свете есть игра, жизнь самая ничто:
Так прежде **думал** я, а ныне **знаю** то».

«Музыкант Гендель, изображенный славным Рубильяком, слушает Ангела, который в облаках, над его головою, играет на арфе. Перед ним лежит его Оратория, Мессия, разогнутая на прекрасной арии: i know that thy Redeemer lives, знаю, что жив спаситель мой!» [3].

Надо полагать, что эти лондонские впечатления Карамзина подготовили его позднейшее обращение к оратории Гайдна (уже упомянутый нами в разделе «Русские поэты и музыка» перевод «Сотворения мира»).

Сопоставляя все приведенные записи из «Писем русского путешественника», мы естественно задаемся вопросом: все ли из виденного и слышанного в оперных театрах и концертах Западной Европы включил Карамзин в свое изложение или многое послужило только общей основой для него, а особо выделились одни характерные, яркие, «отобранные»

[1] Сочинения Карамзина, т. II, стр. 724.

[2] Там же, стр. 733.

* «Самое остроумнейшее произведение Английской Литературы... и самое противное человеку с нежным нравственным чувством».

[3] Сочинения Карамзина, т. II, стр. 762.

439

явления. Судя по тому, что «Письма» впоследствии дополнялись, судя по тому, что многое угадывается лишь подспудно (репертуар Королевской академии музыки!), правомерно думать об известном отборе. Но даже если судить по названным именам и произведениям, Карамзин видел и слышал немало.

Приведем восстановленный нами по «Письмам русского путешественника» общий перечень тех опер и ораторий, которые Карамзин безусловно слышал за границей:

Руссо, «Деревенский колдун» (1752) — в Лионе, 9 марта 1790 г.

Филидор, «Блез-башмачник» (1759) — в Париже, июнь 1790 г.

Дуни, «Два охотника и молочница» (1763) — в Берлине, 6 июля 1789 г.

Глюк, «Орфей» (редакция 1777) — в Париже, май 1790 г.

Пиччини, «Атис» (1780) — в Женеве, октябрь 1789 г.

Далейрак, «Два маленькие савояра» (1783) — в Женеве, октябрь 1789 г.

Арнолд, «Инкле и Ярико» (1787) — в Лондоне, июль 1790 г.

Науман, «Медея» (1788) — в Берлине, 4 июля 1789 г.

Гретри, «Рауль-Синяя Борода» (1789) — в Париже, апрель 1790 г.

Гретри, «Петр Великий» (1790) — в Париже, апрель 1790 г.

Назолини, «Андромаха» (1790) — в Лондоне, июль 1790 г.

Гендель, «Мессия» (1742) — в Лондоне, июнь 1790 г.

Как видно, из одиннадцати оперных спектаклей абсолютное преимущество отдано французской комической опере (6 названий—Руссо, Дуни, Филидор, Далейрак и дважды Гретри). Серьезный жанр французской оперы представлен лишь двумя операми «соперников» — Глюка и Пиччини; точно так же указаны две итальянские оперы-seria (Наумана и Назолини); в виде исключения названа одна английская комическая опера (Арнолда).

Подобно другим русским путешественникам, Карамзин предпочел французскую комическую оперу, и подобно им же был глубоко заинтересован крупными хоровыми формами, причем сумел впервые передать впечатления от большой оратории Генделя. Все это у него получило до известной степени сентиментальное преломление и облеклось в симптоматичную литературную форму, которой было обеспечено тогда и признание, и влияние. Сила карамзинских «музыкальных записей» заключается отнюдь не только в их автобиографичности, а прежде всего в том, что они включены в изложение, строй и тон влиятельного, характерного для эпохи литературного произведения, в том, что они воспринимались как естественная и необходимая черта, как часть душевного мира того «прекраснодушного» юноши, который выступает в «Письмах русского путешественника». Вслед за парижскими записями 1790 года об опере возникает потребность в новом освещении зарубежной оперной жизни на страницах «Московского журнала». Описание ораториальных исполнений в Лондоне с интересом поглощается читателями, которые наблюдают расцвет «ораториальной» по своим тенденциям концертной Жизни в Москве: Иностранная музыкальная культура предстает, наконец, в литературе не как предмет удивления, не как диковинный материал для описания или сравнения, а как сильное и богатое переживание русского путешественника, как толчок для воображения, как объект для борьбы мнений и одновременно стимул для изучения. В лице Карамзина **русский путешественник** владеет этой иностранной культурой, понимает и чувствует ее, оставаясь в то же время самим собой, т. е. русским писателем, деятелем русской культуры, Тип такого деятеля был в этом смысле предсказан Кантемиром.

440

ПРИЛОЖЕНИЯ К РАЗДЕЛУ ТРЕТЬЕМУ

1

О МУЗЫКЕ В ИТАЛИИ КНЯЗЯ БЕЛОСЕЛЬСКОГО, ЧЛЕНА ИНСТИТУТА В БОЛОНЬЕ [1]

В Гааге 1778

Она возвышается над другими, как яркая лилия возвышается над простым газоном; будь она совершеннее — она быть может была бы менее прекрасной.

Князь Кантемир

Это искусство, которое должно было обновиться первым вместе с литературой и которое, может быть, должно было обновиться раньше нее; это искусство наиболее близкое человеку, потому что человек является первым его инструментом, и потому, что доказано, что слух имеет в десять тысяч раз больше способностей различать звуки, чем зрение распознавать предметы; это искусство стало известно в Италии лишь после других, хотя Гвидо Аретинский изобрел гамму еще в одиннадцатом столетии.

Надо иметь развитый вкус, чтобы разбираться в Архитектуре; надо иметь счастливую организацию и воображение, чтобы оценить Поэзию; надо быть приученным философски наблюдать Природу, чтобы вынести здравое суждение о Скульптуре и Живописи; но что касается мелодии, то она должна интересовать всех людей, которые могут ее слышать; и можно сказать, что для того, чтобы ее вкушать, достаточно не быть мертвым.

Древние определяли Музыку как Искусство прекрасного и соразмерного в Голосах и Инструментах. Не гарантируя точности этого определения, я бы сказал, что они подразумевали под этим не только количество стихов, размеренные звуки Поэзии, Танца, Жеста и Пения, но еще знание меры и гармонии во всем. Так ее рассматривал красноречивый философ Женева, следуя Гермесу.

Музыка получила у Афинян такое значительное преимущество, что, не говоря о почестях*, которые они ей воздавали, этот народ-преувеличитель

[1] Перевод с французского М. Д. Штерн.

* Афины присуждали приз за музыку во время Вакхических празднеств. Этот приз был священным Треножником, на котором гравировали имя победившей общины, так как все 10 Афинских общин соревновались за получение его.

441

дал наименование Музыки всем Искусствам. Он действовал так, несомненно, опираясь на Пифагора и Платона, которые учили формально, что в Мировом Мире все есть Музыка и Гармония. Занятиям первого из них предшествовала блестящая симфония, имевшая целью сообщить душе энергию и сделать ее более чуткой к правде; а когда его Ученики отправлялись отдыхать после дневных трудов, он ускорял их сон нежными аккордами Мелопеи, а затем пробуждал их от сна при (помощи фанфар.

Платон, в свою очередь, утверждал, что можно извлекать аккорды, способные пробуждать попеременно: низость и величие души, высокомерие и скромность. Опыт, проделанный музыкантом Тимотеем над раздражительным темпераментом Александра, подтверждал мнение философа; Фригийским ладом он волновал душу монарха, а успокаивал ее Лидийским ладом.

Вот еще не менее поразительный пример могущества музыки у греков. Когда Агамемнон уехал на войну с Троей, он оставил у Клитемнестры Музыканта, который должен был непрерывно напоминать ей аккордами об уважении, какое она обязана была сохранять к своему полу, к себе самой и своему супругу. Артист так хорошо выполнил намерения Монарха, что, говорят, Эгисту никогда бы не удалось соблазнить эту царицу, если бы он не убил Музыканта и не разбил его Лиры.

После таких примеров или, вернее, таких чудес древней музыки, надо признать, что те, кто ею занимается в наши дни, пали довольно (низко с этой высокой ступени могущества, уважения и доверия, которыми музыканты пользовались ранее. Мы с трудом постигаем все почести, которые воздавались в те времена этому Искусству: все уважение и внимание, оказываемое ему; так, например, Исполнители на инструментах получили первый ранг при разделении, проведенном Нумой в Римском Народе; Сибариты ухитрились изгнать из своих городов Кузнецов и даже Петухов, из боязни, чтобы они не помешали их непрерывным концертам, наконец, музыка могла влиять па ущербы* Солнца и Луны,

Однако, воздержимся от чрезмерного самоуничижения. Мы имеем несколько примеров могущества современной музыки над аффектами души и тела, примеры, которые можно было бы поместить рядом с Древними. Я совсем не причисляю сюда выздоровление от укуса Тарантула**, о котором говорит Гражданин Женева; это абсурдная басня, что бы он о ней ни говорил. Но я процитирую историю Эрика III-го, короля Датского, которому дали эпитет или прозвище Доброго. Вот анекдот, который был приведен в Музыкальном Словаре неточно.

Во время царствования Эрика III один Исполнитель на Арфе хвалился, что он может возбуждать в слушателях все страсти, какие захочет, и даже попеременно сводить их с ума и возвращать им рассудок вновь; приблизительно так, как врачи наших дней отнимают и возвращают по своему желанию жизнь животному в Пневматической машине.

Короли любопытны: и Эрик был таким; он даже захотел испытать вместе с Двором действие этого любопытного феномена. Эрик вообразил, что эта властная Музыка будет действовать только на чувства его подданных, но он будет спокойно ею наслаждаться. Входит Музыкант с своей Арфой и, так как он знает очень хорошо эффекты, ею производимые,

* См. у Виргилия в описаниях пира, устроенного Дидоной Энею после его кораблекрушения.

** См. работу Саррао, знаменитого неаполитанского врача, под заглавием Della Tarantella ovvero Falangio di Puglia.

442

он считает себя обязанным принять самые разумные меры предосторожности. Он помещает некоторых так, чтобы они не могли его слышать, чтобы они могли во-время прийти и утихомирить беспорядок, который он непременно произведет. Когда все было устроено и его слушатели расположились вокруг него, он начал с лада, который привел их в меланхолию; затем он заставил их перейти постепенно к чрезмерной радости, а потом сразу к гневу, к бешенству; и его величество не избежал этого наравне с другими. Вы бы видели, как люди, стоявшие наготове, набросились на безумствующих и всех их связали. Но как осмелиться чересчур стянуть руки Короля, даже когда он маниак? Эрик вскоре порвал свои оковы, бросился, как безумный, схватил свою шпагу, которую забыли убрать, и убил четверых, прежде чем к нему вернулось сознание.

Надо добавить к этому анекдоту еще один, о знаменитом неаполитанском скрипаче по имени Страделла, о котором мне рассказывал Падре Мартини. Молодая девица из Венеции, столь же чувствительная, сколь красивая, накануне свадьбы с сыном Сенатора, которого она не ненавидела, и только,— услышала случайно игру Страделлы на его

мелодичном инструменте. Это ее взволновало до глубины души: она призналась Музыканту; Музыкант увидел ее и, как можно догадаться, любовь проникла в их сердца. В ту же ночь оба очарованных любовника бежали в Рим. Об этом узнает жених молодой Девы. Он бросается за ними в погоню с целью убить ее похитителя. Благополучно прибыв на место, жених сначала идет в Церковь, чтобы поблагодарить Небо, так как он был очень верующим. Случаю было угодно, чтобы в этой Церкви была Музыка, и чтобы восхитительная Скрипка очаровала всех присутствующих. Сын Сенатора слушает, его сердце очаровано, его ревнивое бешенство утихает; и лишь только окончилась симфония, он пробирается сквозь густую толпу, быстро поднимается к Оркестру и с увлечением обнимает скрипача, с криком браво, брависсимо! Но каково же было его изумление, когда он увидел, что сжимает в своих объятиях того, кто у него отнял любовницу! Он немеет от удивления, гнев его хочет пробудиться вновь, но вскоре удовольствие берет верх, и он говорит в экстазе: «Ах, мой друг, я Вам прощаю, я вижу, что Вы созданы увлекать все сердца!»

Наконец, я видел в главном Монастыре Кастель а Маре молодую красивую Монахиню, которая не может слышать страстной мелодии без того, чтобы не ощутить самое нежное трепетание нервов и не обмереть так, как будто получает последний дар любви.

Примеры, которые я привожу, говорят о двух свойствах итальянцев: наибольшей способности трогать и быть растроганными гармонией. И вся Европа убеждена в преимуществе музыки этой нации над всеми другими; Французы* единственные отказывают им в этом. Ничтожная, не имеющая своей физиономии музыка Кампра, Мондовилля и даже ученого Рамо, исполненная нараспев или фистулой, кажется им самым очаровательным образцом мелодии и гармонии. Видя, что этот народ, обладающий вообще хорошим вкусом, до такой степени самообманывается, —

* Французы уже давно оспаривают это у Итальянцев, хотя и признают, что язык последних более свободный, более нежный, более легкий и более звучный, чем французский. Уже во времена Карла Великого во Франции был обычай посылать молодых людей в Рим учиться пению. Но, несмотря на свои усилия, они никогда не могли придать звукам оттенков грации и нежности, столь свойственным их Учителям, так как их язык не подчинялся этому. Они, казалось, давились, а не связывали акценты своего голоса. Отсюда не прозвища, мало лестные, чтобы не сказать грубые и оскорбительные, которые им давали музыканты Рима: глупцы, грубияны, невежды, грубые животные, псаломщики. См. Dissertat di Muratori.

443

кажется, что видишь маленького Деспота с берегов Миссисипи, который выходит на рассвете из своей лачужки и чертит своим пальцем Солнцу путь, который оно должно проделать*.

Это не значит, однако, что итальянская музыка не имеет недостатков, но они в общем покрываются достоинствами и похожи на такие недостатки красавицы, щедро дарящей иллюзии, которые заметны лишь в ее отсутствие.

Муратори, бывший священником, обвиняет итальянскую музыку в профанации храмов, которые она заполняла звучанием своего нежного голоса, что не всегда согласуется с религиозным трепетом, который там должен царить. Винцент Гравина называет ее причудливой, так как часто она предпочитает аффектацию простоте и ухищрение сложности — наивному выражению чувства. Он ее сравнивает с Китайской Живописью, которая, презирая Природу, предпочитает ей разнообразие мазков, обилие орнаментов, яркость красок. Несколько Итальянских Композиторов, надо признаться, как будто оправдывают эту критику. Достаточно, если мы в виде примера возьмем у них этот холодный рассудочный контрапункт, который в большинстве случаев является лишь

безжизненным обилием нот, сухой демонстрацией знания, хаосом звуков, созданным разными ухищрениями, которые не исходят из сердца и ничего сердцу не говорят.

Надо добавить, что вокальная Музыка в Италии тоже носит следы пустого желания блистать. Приятность, наивность, пение, исходящее из самого сердца, которые отличают Учеников славного Порпора, встречаются лишь редко в Театрах, и даже в Храмах. Вкус или, вернее, мания трудностей, который, однако, значительно менее труден, чем вкус к природе, к несчастью, взял верх. Большая часть певцов и певиц там презирают простоту** и гонятся за пиндарическими полетами, как говорит Мартинелли. Эта счастливая простота, тем не менее, является в Искусствах тем, чем сомнение в философии; тот, кто на этом останавливается сразу, — глупец; тот, кто к этому возвращается, — великий Мастер.

Несмотря на манерный тон некоторых итальянских Певцов или Композиторов, несмотря на ложные основы консерваторий Неаполя и Венеции, красноречие музыки все же сохранилось в Италии. У Великих Мастеров оно состоит лишь в искусстве трогать мелодией, а не удивлять соревнованием инструментов.

Так об этом думал Порпора, которого можно считать реставратором современной Музыки. Можно подумать, что он вступил на музыкальное поприще по стопам греческих эмигрантов из Константинополя***. Но он значительно опередил своих руководителей. Ему удалось поддержать пение нежное и приятное, аккорды мужественной экспрессии; его

* Если этот Народ, у которого легкие грации идут рука об руку с философией, до сих пор и отказывался от настоящего вкуса в музыке, то все же нельзя отрицать в нем высшего и исключительного таланта писать о различнейших вещах с одинаковым успехом. Те, кто изучает в Италии искусство с интересом комбинировать звуки, часто обращаются за справкой в трактаты падре Мартини, Тартини, Грауна, а еще больше в музыкальный кодекс Рамо, яркое и краткое изложение которого дал философ Даламбер, и еще чаще — в музыкальный словарь Гражданина) Женева, о котором падре Мартини мне говорил, что это лучшее сочинение в своем роде.

** Не удивительно, что эта манера петь, полная аффектации, но очень приятная для слуха, захватила воображение народа, у которого, несмотря на наличие самого прекрасного гения и наибольшей тонкости такта, всегда сохранялось владычество плохого вкуса к разным сопцетти и всяческим фокусам.

*** Во все времена вкус к Музыке был присущ этому остроумному и чувствительному народу. Пение Греческого Культа, привезенные великим князем Владимиром в Россию вместе со святой водой крещения, подтверждает это. Оно часто полно мягкой нежности и величественной простоты;

444

двенадцать кантат еще могут служить образцом этого жанра. Он также дал пример капельмейстерам и певцам, которые, может быть, не были бы такими великими мастерами, если бы он им не проложил путь.

Надо исключить из их числа наивного Винчи, который не хотел иметь другого образца, кроме своей энергичной и чувствительной души. Она ему казалась; не без основания, неисчерпаемым источником. Он извлек из нее то неисчислимое разнообразие мелодий и музыкальных картин, благодаря которым Пиччини считает, что он, несмотря на его недостатки, больше всех итальянских музыкантов обладал вдохновением и гением. Винчи многими чертами похож на Корнеля, хотя они занимались различными видами искусства. Тот и другой были творцами в своем жанре. Музыкант написал первую хорошую Комическую Оперу, Игрока, а Поэт сочинил первую хорошую Комедию. Оба обнаруживают приблизительно одинаковую возвышенность в Трагических идеях, одинаковый жар и одинаковую живость стиля. Обе оперы «Артакеркс» и «Дидона» являются наилучшими доказательствами этого, так же, как «Сид» и «Цинна».

Корелли был настоящей противоположностью Винчи. От природы лишенный вдохновения и индивидуальности, он отдал все на долю инструментальной партии. Он

был первым, писавшим трудные и ученые фуги; Искусство в его руках обогатилось ладами и ритмами, но потеряло в области мелодии, являющейся его душой. Корелли был Материалистом в области музыки. Лишенный этой интимной черты, которая властвует над простыми душами, он вызывал тот восторг, который выражают в связи с фокусами и который оставляет после себя только утомление, в то время как восторг, предметом которого является простая и естественная красота, удерживается, непрерывно увеличивается и сливается с чувством.

Перголезе появился после Корелли и устремился за пределы рамок, внутри которых ползала толпа его подражателей. Он открыл новые пути, расширил круг идей и соединял невероятное умение говорить слуху с полным отсутствием того, что не доходило бы до сердца. Всеми его соперниками овладел прискорбный восторг, породивший зависть, которая и обрушилась на него. Он был самым несчастным и самым красноречивым Композитором. Нет ничего более простого, чем его мелодия, его средства, его мотивы; нет ничего более гармоничного, чем его аккомпанементы. С сожалением иногда желаешь встретить в небольшом количестве произведений, которые его краткая жизнь ему позволила сочинить, — более разнообразные модуляции; но мне кажется, что он иногда повторялся больше из-за самолюбия, чем из-за недостатка гения. Все знают его музыку в «Служанке-Госпоже»; ее чары таковы, что она вызывает такой же смех, как остроумные слова и забавные сцены Мольера.

Ни один из его соперников не внес в священные мелодии столько величия, умиленности, той серафической и божественной гармонии, которая восхищает и захватывает. Можно было бы сказать, что он был проникнут дыханием божества и научен его гласом, когда он сочинял свой шедевр *Stabat mater**.

* Один французский Музыкант, о чьем имени я, ради чести Оперного Театра в Париже, умолчу, пожинавший там некоторые лавры, говорил г-ну Гретри: «Вы очень счастливы: Вы имеете Кухарку; я боюсь брать себе такую, так как Перголезе был отравлен своей Кухаркой». — «Да, Перголезе был отравлен, ответил господин Мармонтель, присутствовавший при этом: папу тоже отравляли, но я не вижу причины, почему бы мелкие деревенские священники могли из-за этого опасаться за свою жизнь».

445

Иомелли, умерший четыре года тому назад в Неаполе, рано почувствовал призвание к Музыке и вскоре стал знаменит. Его оперы Ифигения, Кай-Марий, Астианакс ставились на театральных сценах Неаполя и Рима с необычайным успехом. Эти три произведения, огненные и мелодичные, свидетельствовали о тонком и уверенном вкусе, об экспансивной душе, которая как бы оспаривала эти качества у души Перголезе и даже Винчи. Его известность и его талант увеличивались с каждым днем; его собирались назначить Капельмейстером Сикстинской Капеллы. Но корпорация музыкантов Рима потребовала, чтобы его проэкзаменовали, и объявила, что он, будто бы, недостаточно знал все правила духовной музыки. Иомелли было стыдно от этого упрека; он покинул Рим и отправился в Болонью изучать контрапункт под руководством Падре Мартини. Тогда ему было за тридцать лет. Учение для гения то же самое, что шлифовка для алмаза; она одновременно уменьшает и очищает. Ученый анахорет, увлеченный скучной манерой противосложения и навязчивой манией все излагать в контрапункте, заставил своего нового Ученика принять ее, и вскоре гений Иомелли был обременен педантичным грузом музыкальных правил и аксиом Музыки. Вот почему этот Артист задумал ввести на сцену какую-то метафизику, терзать свой ум различными путями, анализировать звуки и принуждать оркестр, так сказать, к рассуждению. Переизбыток научных знаний задушил вкус, полученный им от природы; и его вторая манера, более известная, перегружена рассудком и скукой. Таковы оперы Армида, Фемистокл, Демофон, которые ограничиваются анализом чувства. Его инструменты исчерпывают идею и играют по нотам, чтобы укрыть в них ткань метафизических песен. Эта своеобразная музыка имела

успех только в Германии, где так любят трудности, и нашла в Риме и Неаполе одних глухих. Он в конце концов умер от горя при виде провала премьеры его новой Ифигении в Авлиде.

Однако, успехи Иомелли при блестящем дворе Штутгарта привлекли к нему много приверженцев; и, если не считать его недостатков, он может рассматриваться во всем остальном как самый глубокий и великий Артист, который когда-либо блистал на музыкальном поприще. Но его произведения требуют искусного оркестра и искусственных ушей, чтобы быть понятыми и оцененными. Это лабиринт Крита; надо быть Тезеем, иметь нить Ариадны, чтобы из него выйти.

Италия, как и Франция, обладает немалым количеством посредственных дарований, второстепенных Авторов, которые только и могут, что подражать, и шныряют на путях, проложенных другими. Иомелли имел кучу подражателей, которые запутались в лабиринте нот. К счастью, они не обладали умом своего шефа и похитили лишь его недостатки. К счастью, также всюду возвышались произведения Гассе и Галуппи, которые их вытесняли.

Гассе Саксонец и Галуппи из Венеции внесли в музыку два больших характера. Галуппи, несомненно, менее остроумен и менее крупный Артист; но он более разнообразен, более плодит, человек с большим гением, чем его соперник. Он почти с одинаковым успехом одевал котурны и полусапожки. Достаточно назвать, с одной стороны, «Адриана в Сирии», «Il Ricimero» и, главным образом, «Олимпиаду» и «Антигону», а с другой — «Свадьбу Дорины», «Философа в деревне» и т. д. Его отличительные свойства — нежное, приятное, энергичное, элегантно и естественное пение, выразительная, свободная, разнообразная и гладкая гармония. Зато никогда Композитор не имел успеха более блестящего, более прочного, более широкого. От Палермо до Петербурга его пьесы

446

пользовались одинаковым успехом, были одинаково достойны его. Он сочинил в прекрасной столице пятой части Земного Шара литургию и Вечерни для православного богослужения, которые можно было бы поставить рядом с мессами самого Перголезе. Наконец, Галуппи единственный итальянский капельмейстер, совершенно чуждый Неаполю, который мог бы помериться с самыми знаменитыми людьми, каких это Королевство выдвинуло в данной области. Можно было бы сказать, что это Спартак, во главе рабов сражающийся с Римским Сенатом. Гассе — первый композитор Германии, равный лучшим композиторам Италии. Нельзя достаточно нахвалиться величественной и естественной простотой его арий. Его музыка, благозвучная, обильная и естественная, искусно действует на слух, затрагивает ум и достигает сердца. Гипермнестра, Антигона и Король-пастух являются его шедеврами и даже шедеврами Искусства вообще. Казалось бы, что его нация гораздо менее склонна к мелодии, нежели Русские, Поляки и Южные Французы, ибо Народы в Германии не имеют почти никакого акцента. Однако, путем серьезного и непрерывного изучения, они достигли того, что создали Музыку, полную эффектов и лучшую из всех существующих, после музыки Итальянцев.

Немцы даже превосходят своих учителей в некоторых второстепенных жанрах, как, например, группа духовых инструментов и даже другие, за исключением скрипки, самого прекрасного из всех, которую обессмертили Тартини, Нардини, Пуньяни, подобно тому, как Орфей обессмертил Лиру.

Гассе, стоящий значительно выше кавалера Глюка по теплоте чувства, нежности мелодии, богатству воображения, как будто бы находит в авторе Альцесты и Орфея соперника, который предлагает род более энергичных красот. Однако, у Глюка меньше картин, чем мыслей, и меньше мыслей, чем простых идей. В его оркестре больше силы, чем гармонии. И его кисть, нервная до жесткости, рисует хорошо только ужасные объекты. Он сделался композитором, как Буало, может быть, сделался поэтом, непрерывно подменяя помощью правил и искусностью яркое дарование, тайный импульс

природы, которого ему не доставало. Он как будто избрал Учителем Иомелли; подобно ему, он извлек все эффекты из соревнования инструментов; но то, что Иомелли сделал, может быть, из-за отсутствия вкуса, Глюк сделал за неимением вдохновения. Но несмотря на это, нет той итальянской арии, которую знали бы повсеместно наизусть, как Рондо из его шедевра, которое изображает отчаяние Орфея; в Неаполе его называют Королем всех Рондо*.

Пиччини подобен источнику, непрерывно изливавшемуся в долину новыми серебряными озерами, который никогда не иссякает. Говорят, что он сочинил около ста пятидесяти опер. Он единственный, казалось, чувствовал себя одинаково свободно как в серьезном, так и в комическом жанре. Он дважды положил на музыку Александра Метастазиио. Один из них является его шедевром: неизвестно который. Их создал тот же гений, но с разнообразием и силой, удивляющими самых смелых судей. Зенобия, Дидона, Олимпиада подтверждают его магические таланты. Его Корсар, *Il curioso del suo proprio danno*, Хорошая дочка, Два близнеца, Ревность из ревности, Путешественники, Счастливый бродяга и т. д. определили его большие успехи в жанре Талии. Ученый в партии инструментальной, нежный и глубокий в мелодии, особенно восхитительный в точном выражении смысла слов, Пиччини считается

* Имеются и другие немцы, составившие себе в музыке имя, как Граун, Капельмейстер Короля Прусского, Бах, Науман, Эссер и Шустер, поставивший в Неаполе оперу Дидона.

447

наиболее совершенным из современных музыкантов. Он все ведет к одной точке; и впечатление от его искусства остается цельным, потому что он индивидуален. Он излагает различные партии своего оркестра с одинаковым остроумием. Кажется, что видишь Цезаря, диктующего одновременно несколько писем, не имеющих между собой ничего общего.

Паизиелло, его Ученик, в отношении своего учителя то же, что в поэзии Ариосто в отношении Тассо. Нетерпеливый от гения, который его терзает, он иногда делает эскизы в то время, когда надо рисовать; он не всегда имеет время для усовершенствования. Он неровен; его стиль одновременно живой и нежный, оборот мыслей и фраз всегда непредвиденный, заставляют рассматривать его, как одного из самых возвышенных оригиналов. Он сочинил несколько Трагедий, из которых самая лучшая «Поражение Дария». Но он преобладает и первенствует, главным образом, в комическом жанре. Китайский Идол, Учтивый араб, Фальшивая истина, Сократ, Три Графини, Фраскатанка и т. д. служат многочисленными доказательствами этому. Трудно было бы объединить больше контрапункта с большим количеством пения; больше свободы, тонкости, нежности с большей энергией, теплом и радостью. Я бы хотел назвать его сыном граций, к которым приближался Сатир. В Неаполе есть два маленьких Театра; один, называющийся Театром Флорентинцев, посвящен комическим шедеврам Пиччини; другой, называемый новым Театром, предназначен для шедевров Паизиелло. Первый подобен Книдскому храму, где все носит отпечаток веселья Венеры, которая приходит резвиться с Нимфами. Второй — это Кумский треножник, который приводит в бредовое состояние всех, кто к нему приближается.

Я был бы не в состоянии дать Вам представление о чувстве, и, следовательно, мне трудно оценить манеру Анфосси. Это второй Ученик Пиччини, к творчеству которого он был очень близок и которого ему посчастливилось дважды победить, согласно суждению Римлян. Ему не хватает, может быть, очень многого, но то, чем он владеет, — восхитительно. Он поставил в Венеции с большим успехом серьезную оперу Лючио Сулла. Но особенно восхищает представление его комедий. «Преследуемая незнакомка» восхитительная Пьеса. Пение в ней так привлекательно, наивно, трогательно, гармония

как правдива и пикантна, что, как бы мало ни обладать слухом и сердцем, после нее всегда что-то уносишь с собой.

Саккини украшает свои арии с большей ученостью. У него столько же вкуса и гораздо больше оригинальности и ума, но он обладает нервами менее нежными. Он одинаково изобретателен и мелодичен в обоих жанрах, и полон свободы, свежести и изящества в своих аккомпанементах. Известна его 'большая опера «Семирамида» и опера «Крез».

У него насчитывается огромное количество прелестных Пьес в комическом жанре, как, например. Крестьянка при дворе, Колония, которые исполняются в одном из Театров. Парижа. Музыка его буффонад более стройная, чем у Анфосси, не будучи, по нашему мнению, более красноречивой, а это значит сказать, что она все же обладает данным качеством в большой мере.

Траетта — музыкант глубокий и меланхоличный; он осуществляет все, что воображает. Его большой талант проявляется, главным образом, в красочных и мрачных эффектах гармонии. Сама его мелодия столь же описательна, сколько обширна; но ей нехватает того живого интереса, которым Паизиелло, его преемник в Капелле Екатерины II, умеет увлечь своих слушателей; и лишь благодаря силе ума Траетте удается говорить душе. Софонизба, Необитаемый остров, Ифигения, мне кажется,

448

являются его лучшими произведениями и могут считаться лучшими памятниками поэзии, правильности и грации. У него всюду облик величественный и нежный, и тон человека вдохновленного. Это Аристи, закутанный в широкую мантию из пурпура и золота, который дает Народу уроки наслаждения.

Таковы, приблизительно, различные капельмейстеры первого ранга; существуют другие, обладающие тоже большим талантом, но менее общеизвестные, как, например, Ринальдо, Дуранте, Лео, Тераделиас, Перес и даже Палестрина, кому мы обязаны великолепным Мизерере, которое поют в сикстинской капелле в Риме, во время святой недели, и воспоминание о котором мне доставляет до сих пор удовольствие, смешанное с грустью*. Много было сказано о пользе трех музыкальных Консерваторий в Неаполе, но не было добавлено, что они могли быть полезны только в Неаполе. В этих местах царит постоянно такой кошачий концерт голосов и инструментов, что равно трудно понять, как все эти великие мастера могли там выработать в себе вкус и слух, как поверить Истории того Греческого Оратора, который развязал свой язык и усилил органы речи под звуки морских волн.

Один французский путешественник, который старался, по обычаю, быть остроумным, написал, что на фронтоне главной консерватории можно прочесть — «Здесь кастрируют детей». Это не остроумно, так как не правдиво; затем это не забавно, так как нельзя смеяться над оскорблением, нанесенным человеческой природе; но это может быть смешно, когда думаешь о стремлении автора к остроумию во что бы то ни стало.

Однако, кастрация принята больше всего именно в Неаполе. Мы остановимся немного на этом варварском обычае из-за его отношения к музыке, о которой мы даем представление [...]

В Италии кастрация отличается причиной и способом ее осуществления. Она делается не из-за ревности, а ради удовольствия, жестокого, если подумать, какой ценой она покупается.

Ради этого бедные люди, имеющие больше воображения, чем сердца, отдают потихоньку своих детей мужского пола в руки Хирурга и лишают их того, что обещало им бороду и потомство. Но часто случается, что эта жестокая мера не удается. Встречались такие несчастные жертвы, терявшие голос, как петухи, которые перестают петь после операции.

Как бы то ни было этот вид Евнухов имеет обычно синеватый цвет лица, слабые нервы, дряблое и крупное тело; они являются как бы средним полом. Их бессмертная

душа страдает всю жизнь от этой пятнадцатиминутной операции. Они становятся нежными, чувствительными, нетерпеливыми, нерешительными, непостоянными, малодушными, меланхоличными; это заставило сказать нашего знаменитого Поэта Ломоносова, что **огорчение делало нас кастратами** **.

Несмотря на мнение одного современного Философа, никогда голос женщины не сможет дать звукам ту прекрасную форму и мягкую гибкость, которую они получают от диапазона кастратов. Тембр прекрасного

* Существуют еще другие, которые в Италии отнесены к третьему рангу, но которые в других странах блещут на первых-местах. Бертони, Тоцци, Борчи, Баррони, Рутиии, Боккерини, Каннобио, де Росси и т. д. См. «Каталог всей музыки вокальной и инструментальной», напечатанный в Венеции.

** Доктора должны были бы постараться нам объяснить связь или моментальное соотношение, которое может заключаться между тем, что теряют кастраты, и чарующим голосом, который они приобретают. Очень любопытно то обстоятельство, что Гиппократ в своих афоризмах утверждает, что **человек становится евнухом, когда ему вырезают вену, которая находится за ухом.**

449

пола имеет, может быть, больше чистоты, яркости и объема, но он значительно менее нежен и менее трогателен.

Самыми знаменитыми певцами этого рода были Ферри, о котором с таким восхищением говорит Жан-Жак; Фаринелли, который имел больше, чем обыкновенные голоса, верхов — на семь или восемь тонов, одинаково чистых и звучных; Каффарелли, Салембени, Эджициелло, Карестини и некоторые другие, которые живы и сейчас.

К именам этих современных Амфионов прибавим имена Сирен чаровниц, которые состязались с ними прелестью своего голоса.

Самые знаменитые певицы Италии — Куццони, которая благодаря нежности своего тембра заслужила прозвище Золотой лиры; Туркотти, Миньоти и Фаустина, в честь которой во Флоренции были выбиты медали. Говорят, что при ее пении подагрики вставали с ложа страданий и начинали ходить. Блестящая Астраи, которая соединяла внешние прелести с талантом и которая совершенствами своего аппарата долгое время услаждала одного Короля Воина, Поэта и Музыканта. Наконец, в наши дни Бастарделла, Дианничис и Габриелли, которая соединяет самые нежные чары с самой гибкой и музыкальной гортанью. Это сирена Партенопа, которая опьяняет любовью все чувства сразу.

II

Н. М. КАРАМЗИН. «ПИСЬМА РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»

Париж. Апреля 29, 1790.

«Кто был в Париже, говорят французы, и не видал Большой Оперы, подобен тому, кто был в Риме и не видал Папы». В самом деле, она есть нечто весьма великолепное, и наиболее по своим блестящим декорациям и прекрасным балетам. Здесь видите вы то поля Елисейские, где блаженствуют души праведных, где вечная весна зеленеет; где слух ваш пленяется тихой гармониею золотых лир; где, все любезно, мило, восхитительно,— то мрачный Тартар, где вздохи умирающих волнуют страшный Ахерон; где шум черного Коцита и Стикса заглушается стенанием и плачем бедствия; где волны Флегетона пылают; где Тантал, Иксион и Данаида вечно страдают, и не видят конца своим мученьям; где светлая Лета томным журчанием призывает несчастных к забвению житейских забот и горестей. Здесь видите, как Орфей скитается в черных лесах подземного царства; как Фурии терзают Ореста; как Язок сражается с огнем, с пламенем и с чудовищами; как раздраженная Медея, проклиная неблагодарность людей, летит с громом и молнией на

вершины Кавказа; как египтяне в печальных хорах оплакивают смерть добродетельного царя своего, и как горестная Нефта, над великолепным памятником супруга, клянется вечно боготворить его в сердце своем; как Ринальдо тает в восторгах у ног пламенной Армиды, среди бесчисленных красот волшебного искусства, рассеянных в садах ее; как Диана спускается на светлом облаке, целует Эндимиона, и блестящими слезами страстную грудь свою орошает; как величественная Калипса истощает все возможные очарования, чтобы пленить юного Телемака; как резвые, милые Нимфы—одна другой резвее, одна другой милее — окружающего с арфами и лирами, играют и поют любовь, и каждым огненным взором, и каждым сладострастным движением говорят ему: люби! люби! Как нежный Телемак колеблется, чувствует слабость

450

свою, забывает советы мудрости, и... сверженный благодетельною рукою Ментора, летит с высокого каменного берега в шумящее море: летит вместе с душою зрителей.

Все сие так живо, так естественно, что я тысячу раз забывался, и принимал искусственное подражание за самую натуру. Едва можно верить глазам своим, видя быструю перемену декораций: в одно мгновение рай превращается в ад; в одно мгновение проливаются моря, там, где луга зеленели, где цветы расцветали, и где пасухи на свирелях играли; светлое небо покрывается густым мраком, черные тучи несутся на крыльях ревушей бури, и зритель трепещет в душе своей; еще один миг, и мрак исчезает, и тучи скрываются, и буря умолкает, и сердце ваше светлеет вместе с видимыми предметами.

Несмотря на множество здешних искусных танцовщиков, Вестрис сияет между ими как Сириус между звездами. Все его движения так приятны, так живы, так выразительны, что я всегда смотрю, дивлюсь и не могу сам себе изъяснить удовольствия, которое доставляет мне сей единственный танцовщик. Легкость, стройность, гармония, чувство, жизнь — все соединяется вместе и если можно быть ритором без слов, то Вестрис в своем роде Цицерон...

Лаис, Шенар, Лене, Руссо — вот первые певцы Оперы; и есть ли верить французам, то никогда и никакая земля не производила лучших. Они нравятся мне не только пением, но и самую игрою: два таланта, которые не всегда бывают вместе! Маркези никогда не мог тронуть меня так, как Лаис и Шенар трогают. Пусть смеются над моею простотою и невежеством; но в голосе сего славного итальянского певца нет того, что для меня всего любезнее — нет души! Вы спросите, что я разумею под сею душою? Не умею изъяснить, однакожь чувствую. Ах! какой Маркези может петь так хорошо:

J'ai perdu mon Eurydice:
Rien n'égale mon malheur!

какой Итальянской получеловек может петь сию несравненную Глукову арию с таким сердечным выражением, как Руссо, молодой, статной, прекрасной Руссо, достойный Эвридики?

Мальяр есть теперь первая певица. Вы слышали о Сент-Юберти: ее уже нет! Говорят, что она сошла с ума. Любители Оперы вспоминают об ней почти со слезами.

Сим декорациям, балетам, певцам совершенно отвечает и оркестр, Составленный из лучших музыкантов Парижа. Одним словом, любезные друзья мои, здесь торжествуют Искусства на высочайшей степени совершенства, и все вместе производят в зрителе чувство, которое без всякой гиперболы можно назвать восхищением. Такой спектакль требует конечно больших издержек. Несмотря на то, что за вход в ложи и в партер платят (на наши деньги) рубли по два и по три; несмотря на то, что все сии дорогие места бывают наполнены людьми, Опера стоила Двору, по счету Неккерову, около трех или четырех миллионов в год.

Аглая, книга II. Москва. 1795, стр. 122—128.

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ НАРОДНО-БЫТОВОЙ ПЕСНИ

1. ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КАНТОВ

В отличие от всех предыдущих разделов книги данный ее раздел не пытается охватить большую группу явлений, а выделяет крупный музыкальный памятник эпохи, чтобы на основе его анализа подвести к определенным выводам о характере русской бытовой музыки XVIII века. Мы позволяем себе, таким образом, нарушить установившийся в книге план изложения; к этому нас побуждает характер материала и состояние науки. Давно уже назрела необходимость изучить строй и склад бытового музыкально-поэтического искусства нашей страны, искусства, близкого к народной песне и многим новым жанрам профессиональной, «композиторской» музыки. Если печатные сборники русских народных песен, равно как и целый ряд оперных партитур, романсов и других произведений XVIII века, уже так или иначе охарактеризованы в музыковедческих работах, и наше представление об их музыкальном складе непрестанно уточняется, то бытовая песня-кант еще ждет своей подлинной оценки.

Для того, чтобы прийти к этой оценке от твердой основы фактов, мы избрали в данном разделе особый путь исследования: не избегая ни деталей, ни частных, ни простейшей систематики в разборе музыкального материала из одного рукописного сборника, мы стремимся отсюда вывести все то характерное, что действительно определило музыкально-поэтический склад русской песни-канта. Нам представляется, что таким образом мы будем в состоянии **дополнить** общие сведения о стиле русской музыки XVIII века, как она уже охарактеризована другими исследователями.

Значение канта для истории русской культуры до сих пор не раскрыто полностью. Несмотря на то, что кант занял известное место в наших литературоведческих и музыковедческих работах, подлинный исторический смысл его еще далеко не осознан даже самими исследователями.

В том, что наша наука (разумею печатные труды) еще не воздала должное русскому канту, нужно видеть непреодоленное воздействие дурных традиций старой историографии. Самый популярный вид письменного или записанного музыкально-поэтического искусства доглинкинской и допушкинской России, кант встречал ранее пренебрежительное или в лучшем случае снисходительное отношение историков. До сих пор приходится встречаться со своеобразным предубеждением: малоосведомленные

в вопросах русской культуры люди считают кант «церковным песнопением», узкой, никому не интересной, схоластической областью искусства. Такая точка зрения отдает не только элементарным невежеством; она свидетельствует о научной отсталости, о консервативности воззрений. По своим интонационным истокам кант несомненно уходит в традицию русской народной песни в сплаве с интонациями обиходного пения. Песенная струя находит в канте свое дальнейшее развитие, отчасти прямо близкое народной традиции, отчасти же особое, своеобразное. Вместе с тем в искусстве кантов появляются ростки нового: лирика, кантов подготавливает новую народную лирическую песню, характерную для XIX века. Так, профессор Е. В. Гиппиус указал нам на прямое сходство лирических кантов с русской народной лирической песней позднейшего времени, распространенной именно с XIX века.

В середине XVIII века в России не было более демократической области письменного музыкально-поэтического искусства, нежели определенные, близкие народной песне, образцы канта. Поэтому русский кант надо изучать, открывая в нем все

новые и новые пласты близкого народу искусства, не боясь затратить большие исследовательские усилия.

То, что бытовало в широких слоях русского общества на протяжении полутора веков, не может быть мелким, малозначительным или схоластическим. Канты были в сущности **народно-бытовой песней** XVIII века, массовым музыкально-поэтическим жанром, если вообще слово «массовый» можно отнести к музыкальной жизни той эпохи. Академик Б. В. Асафьев в одной из последних своих работ с глубокой убежденностью писал о том, что русский кант «дожил до современной советской маршевой песни и теперь в глубоко-преломленном облике вступает, пожалуй, в трехсотлетнюю пору своего существования, став действительно повсеместно популярным явлением массовой музыкальной культуры» С традицией русского канта, с лучшими национальными чертами его музыкального склада в свое время был связан даже гениальный хор Глинки «Славься» из оперы «Иван Сусанин», как неоднократно указывал на это Б. В. Асафьев.

Русский кант надо не только изучать; ему нужно завоевать достойное место в нашей историографии, его нужно пропагандировать в советской науке. Канту необходимо отвести в историографии то место, которое ему надлежит занимать и которое он фактически занимал в истории русской музыки.

Всегда памятуя ленинский тезис: «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре», мы не имеем никакого права пренебрегать именно тем, что для своего времени и в своей области было ближе всего культуре демократической, в чем прорастали ее зерна. **Игнорирование канта означает пренебрежение к самой близкой народу письменной области русской дооперной музыкально-поэтической культуры XVIII века.** И, напротив, настоящее изучение русского канта поможет нам понять ту жизненную бытовую подпочву, в которой существовали без имени автора самые популярные поэтические произведения, которая в большой степени воспитала слух русских музыкантов. Ограничивая круг изучения русской музыки XVIII века оперой или песней-романсом, игнорируя кант, мы очень многого не сможем понять ни в музыкальном сознании авторов, ни во вкусах, в «слуховой настройке» широких кругов их слушателей.

[1] **Б. В. Асафьев.** «Композитор — имя ему — народ». Журнал «Советская музыка», 1949, №2, стр. 64—65.

455

Существует целый ряд больших исторических проблем русской поэзии и русской музыки, разрешение которых пошло бы по новому и более правильному пути, если б фактор огромной жизненной силы, кант, был бы реально учтен и исследован в нашей науке. Предварительно назовем лишь две их группы. Во-первых, переход от силлабической системы стихосложения к силлабо-тонической (т. е. важнейший перелом в русском стихосложении XVIII века!) был, как это ощущали сами современники, тесно связан с музыкой, с песенным произношением стиха. Между тем, наиболее прямо, наиболее непосредственно этот перелом был подготовлен **кантами**, т. е. **бытующим жанром, где поэтическое слово и музыка были тесно слиты воедино.** Во-вторых, изучение канта могло бы внести совершенно новый взгляд в историю музыкальных форм, музыкального языка. Многие композиционные закономерности русской музыки, которыми **на каждом шагу**, хрестоматийно оперирует теория музыки, **как возникшими в зарубежном классическом искусстве** (например, построение тем, типы музыкальных периодов и др.), оказывается, естественно и самостоятельно зародились также и у нас, в частности в канте, в тесной связи со словом, со строфой русского стиха. Зачем же нам считать ту или иную музыкальную тему «написанной в форме классического периода», «с типичным для венских классиков дроблением и замыканием», когда этот самый «классический период», как совершенно самостоятельная форма, свойственная также русской музыке, сложился в нашем отечественном канте в связи со строфой Ломоносова

или Сумарокова и распевался сотнями русских людей еще до того, как стал в другом выражении «типичным для венских классиков»?

Мы глубоко убеждены в том, что все значение канта в истории русской музыкально-поэтической культуры никак нельзя переоценить. Кант еще только начал раскрываться нам в своем историческом смысле. В отличие от многих жанров профессиональной музыки XVIII века, кант обнаруживает то, что гораздо **более широко** бытовало в русском обществе. В отличие от традиционных суждений о гармонии, голосоведении, общем окладе музыки XVIII века, сложившихся на основе сравнительно небольшого круга опер, романсов и инструментальных произведений, кант открывает нам несколько иные качества: ладовая основа русской школы, ее характерное голосоведение, многие отличия ее стиля подготавливаются также здесь, в канте. Кант был, в XVIII веке в известном смысле доступнее, чем опера, симфония, ранний романс. Кант был ближе повседневной жизни, опускался ниже и глубже в быт.

Нельзя сказать, что русский кант до сих пор **не изучался** или что ему уделялось недостаточное **место** в трудах по истории литературы или истории музыки. Сам по себе материал из рукописных сборников кантов давно подвергался изучению. Но изучение его велось с неправильных позиций. Прежде всего даже самый пристальный исследовательский взгляд на канты бывал обычно **взглядом свысока**, и глубокое жизненное значение этого рода искусства несправедливо принижалось. Так было в трудах академика В. Н. Перетца, несмотря на все его заслуги в собирании соответствующего материала. И традиция, в значительной степени созданная его трудами, не преодолена еще до сих пор. Кант, в сущности, остается где-то на задворках истории литературы. Кант доньше чаще всего берется вне музыки, хотя это совершенно противоестественно.

Уже давно изучение кантов велось преимущественно только с одной стороны — с литературной. Изучались поэтические тексты кантов, И со став многочисленных рукописных сборников описывался и анализировался только как состав **словесный**, а музыка лишь упоминалась. Традиция подобного изолированного рассмотрения текстов вредила даже **этому**

456

самому рассмотрению, ибо тексты, **всегда** существовавшие с музыкой, имели благодаря этому и особую судьбу. Тексты же, рассмотренные вне музыки, по существу в большой степени лишаются своего жанрового смысла, они перестают быть кантами, т. е. определенным жанром бытового музыкально-поэтического искусства.

Казалось бы, что любое значительное явление литературы или искусства нельзя изучать по одним лишь описаниям исследователей, которые знакомы с памятником, но не стремятся воспроизвести этот памятник, систематически и полно ознакомив с ним своих читателей. Между тем, именно так происходит до сих пор с кантами. О них пишут, их иногда цитируют по рукописям. Но ни один памятник, который мог бы дать более или менее полное и правильное представление о кантах, как музыкально-поэтическом жанре, доньше не опубликован, не воспроизведен для читателей. Ни один рукописный сборник систематически не описан. Все опубликованные описания не дают даже представления о музыке, т. е. пытаются искусственно отделить поэтический текст от музыкального, идя тем самым наперекор самой жизни [1].

Подобное пренебрежение к памятнику, к самому художественному явлению очень показательны. Оно обуславливается тем неправильным, несправедливым отношением к канту, которое сложилось в буржуазной науке, видевшей в широко бытующем искусстве кантов «поэзию второго сорта» — и ничего более.

Разумеется, для того, чтобы приблизиться к правильному пониманию кантов, нельзя обойтись на первых же порах без публикации достаточно полного и характерного памятника. Мы избрали для этой цели поэтический и нотный текст одного из рукописных сборников, хранящихся в Государственном историческом музее в Москве. Рукопись эта со держит богатейший материал первостепенного интереса. Но и такой материал, т. е.

материал **одного** сборника, относящегося к середине XVIII века, еще далеко не достаточен для большого, многостороннего обобщающего исследования о кантах. Мы стремимся сделать лишь первые шаги на новом пути в изучении кантов и хотим, чтоб эти шаги были верными, т. е. основанными на уважении к памятнику, к подлинному материалу, и на правильной, достойной передовой советской науки, общей оценке искусства кантов. Более широкие исследования о кантах, основанные на изучении тысяч образцов, не замедлят появиться.

Отдельные образцы кантов неоднократно публиковались в связи с теми или иными исследованиями или описаниями рукописей. Чаще всего публиковались поэтические тексты; музыка же кантов почти не воспроизводилась вплоть до 1910—1911 годов.

Среди старых работ, посвященных кантам и смежным явлениям русской и украинской поэзии, наибольшее значение по фактическим данным имеют до сих пор «Историко-литературные исследования и материалы» академика В. Н. Перетца (тт. I и III. СПб. 1900—1902). Описания целого ряда рукописных сборников, большие цитаты (поэтический текст) из них, многие фактические справки о происхождении сборников и их местонахождении — все это заставляет нас до сих пор обращаться к названным трудам. Но точки зрения В. Н. Перетца и его метод исследования не выдерживают критики. Выведение русского канта

[1] Совершенно справедливо осуждая эту практику, советский исследователь писал: «В итоге русские рукописные и печатные песенники, связанные с определенной эпохой, с бытом тех или иных классовых групп XVIII—XIX веков, до сих пор не изучены ни филологами, ни музыкантами». С. А. Бугославский. Песенные традиции в России XVIII—XIX веков. Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Изд. Академии Наук СССР, 1944, стр. 143.

457

с Украины и из Польши, непонимание его самобытности, непризнание, в сущности, самостоятельного художественного смысла кантов и их традиции, формальное отношение к материалу, отделение поэтического текста от музыкального — свидетельствуют о методологически неверной позиции исследователя, весьма характерной для его порочной теории на родного искусства, как «сниженной культуры». Изучивший множество рукописей, Перетц не раскрыл для себя ни национального, ни демократического смысла в искусстве кантов. Отсюда проистекает и его бессознательное неуважение к памятникам: описывая рукописи, цитируя многие поэтические тексты, Перетц не приводит ни одной полной и удовлетворительной публикации.

Напомним тут же, что в статье «Новые данные для истории украинской лирики» Перетц дает, между прочим, описание рукописного сборника кантов № 316 [1] из собрания библиотеки Синодального училища, приводя вместе со словесными текстами нотную строку. При этом нотный текст воспроизведен механически, без прочтения его, без понимания его смысла, и оттого расшифровка отнюдь не гарантирует точности.

Помимо исследований Перетца, существует немало других работ, в той или иной мере связанных с историей русского канта. Большой текстологический материал дает известный труд А. А. Титова «Рукописи славянские и русские, принадлежащие Вахрамееву». Выпуски I—III, М., 1888—1892. Любопытно, что, публикуя тексты кантов (в выпуске III — по рукописям В. И. Лествицына), исследователь полностью обходит их музыку, хотя приложение тут же гласит: «Текст каждой песни в подлиннике снабжен нотами...» (там же, стр. 152). Точно так же поступает М. Н. Сперанский в своем «Описании рукописей тверского музея» (М., 1891) и Н. М. Петровский — в статье «Рукописный песенник XVIII в.» [2].

Некоторое значение для истории кантов, хотя бы благодаря открытию поэтического авторства в ряде образцов, имеет книга С. А. Щегловой «Богосланик. Историко-литературное исследование» (Киев, 1918). Однако и эта книга полностью

игнорирует музыку, с которой существовали и распространялись стихотворные тексты «Богогласника».

В наше время эта же традиция «умолчания» продолжена в исследовании В. Чернышева «Русский песенник середины XVIII в.» [3].

Нам известно также, что в последние годы предпринята (и в большей части своей выполнена) капитальная работа по обследованию и систематике словесных текстов в многочисленных рукописных сборниках кантов Гос. исторического музея в Москве. Работа эта ведется профессором А. В. Позднеевым, и на ее основе возникла его кандидатская диссертация, а ныне им готовится докторская. В процессе работы над нашим изданием, выполненным также по материалам Гос. исторического музея, мы неоднократно пользовались помощью и консультациями проф. Позднеева по вопросам, касающимся поэтических текстов.

Если обстоятельных литературных работ о канте и смежных с ним явлениях можно было бы назвать довольно много, то все работы, касающиеся музыкальной стороны русского канта, — буквально наперечет. Самая ранняя из них принадлежит Ст. Смоленскому: «Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного

[1] Известия отделения русского языка и словесности Академии Наук, 1907, I.

[2] Известия ОРЯС, 1907, кн. 1.

[3] XVIII век. Сборник 2. Изд. Академии Наук СССР, М.—Л., 1940.

458

пения, так называемого простого напева» [1]. Как видно из самой постановки вопроса, автора интересовала здесь, главным образом, одна, весьма определенная сторона музыкальной истории кантов. В приложении к статье Смоленского опубликован ряд нотных образцов (повидимому, по собранию библиотеки Синодального училища в Москве): псалмы Полоцкого — Титова и елизаветинские панегирические канты. К сожалению, ни в одном случае нет точных ссылок на рукописный источник; музыка к псалмам Полоцкого приведена в позднейших вариантах, а вся музыкальная редакция выполнена весьма свободно. Таким образом, публикация Ст. Смоленского была одной из первых публикаций нотных текстов кантов, но она еще не ставила задачи точного их воспроизведения.

Четыре образца кантов (из рукописных сборников, принадлежащих А. С. Пальчикову и Ф. А. Кислову) приведено, между прочим, в книге М. М. Иванова «История музыкального развития России» [2]. Эта публикация носит вполне случайный характер и сделана без всяких научных обоснований, даже, попросту, без ориентации в самом материале. Упоминаем о ней только для полноты ссылок.

Один кант («Радуйся, радость твою воспеваю») процитирован в статье А. Преображенского «От униатского канта до православной херувимской» [3], без ссылки на источник.

В дальнейшем псалмами и кантами много занимался Н. Финдейзен по рукописным материалам Ленинградской публичной библиотеки и материалам, принадлежащим ему лично. В статье «Петровские канты» [4] Финдейзен опубликовал музыку и часть текстов ряда панегирических кантов и виватов петровской эпохи. Довольно значительное, хотя и не слишком большое внимание тот же исследователь уделил кантам в своих «Очерках по истории музыки в России» [5], где соответствующий материал распределен по нескольким разделам [6]. В «Очерках» Финдейзен ссылается на рукописные сборники Ленинградской публичной библиотеки «Псалмы душеполезные» (Q, XIV, 141), «Псалмы или духовные песни» (Q, I, 834), «Канты и псалмы» из собрания Буслаева (Q, XIV, 20), сборник из собрания Толстова (Q, XIV, 25); на рукописный экземпляр Псалтыри Полоцкого—Титова, а также на принадлежащие ему лично: сборник трехголосных кантов без среднего голоса и сборник «Куранты» (Ярославль, 1733). Всего из этих рукописей Финдейзен приводит, в качестве иллюстрации к своим описаниям,

более тридцати нотных образцов: в клавираусцугах, в современной нотации, с неполным словесным текстом. Не задаваясь здесь специальными целями систематической публикации нотных текстов, Финдейзен весьма значительно раз двинул рамки музыкально-исторического обзора.

По-своему весьма любопытны те цитаты из сборников кантов, которые приводит Б. И. Загурский в работе «Музыкальная культура в России XVIII века» [7]. Данную публикацию совершенно невозможно принимать всерьез, так как, сопоставляя страницу из рукописного сборника (факсимиле) и собственную расшифровку ее (перевод с киевской нотации на современную), исследователь обнаруживает незнание киевской нотации: все целые ноты (обозначаемые двумя ромбами над и под их местом на нотном стане) расшифровываются у Загурского как терции

[1] Сборник «Музыкальная старина», вып. V — VI, СПб, 1911.

[2] СПб, 1910, том I, стр. 212—213.

[3] Журнал «Музыкальный современник», 1916, № 6.

[4] См. Известия Академии Наук СССР, 1927.

[5] Том II, Музсектор ГИЗ, М., 1929.

[6] См. выпуски третий, шестой и седьмой.

[7] Вступительная статья в книге — Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.

459

(!!). Достаточно взглянуть на страницы 16—17 указанной работы, чтобы убедиться в этой элементарной, резко выступающей ошибке: ничтоже сумняшеся, Б. И. Загурский выписывает здесь созвучия **соль—си—ре—фа** и **соль—до—ре—фа** (!! вместо созвучий **ля—до—ми**, имеющих в подлиннике (см. стр. 16, заключительные аккорды канта «О, прекрасная пустыни» в середине и в конце строфы).

В моей докторской диссертации «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры» [1], в свою очередь, использован материал из одиннадцати рукописных сборников Гос. исторического музея (№№ 917, 938, 1938, 2473, 2929, собрание Барсова № 2436, собрание Вахрамеева 564, собрание Соколова № 8, собрание Уварова № 760, собрание Хлудова № 126/д, собрание Щукина № 61), опубликованы многие образцы кантов частично, а некоторые — в полном объеме словесного текста и музыки. Но и здесь публикация оставалась частью исследования, а не самостоятельной задачей.

Позволим себе упомянуть попутно еще об одной работе, которая была подготовлена к печати, но так и не увидела света, хотя была в 1938 году премирована на конкурсе научных работ, организованном Всесоюзным Комитетом по делам искусств при СНК СССР: **Т. Ливанова и И. Штейнман** — «Ранние записи русских песен». Эта работа по систематическому описанию трех рукописных сборников кантов из Гос. исторического музея (№№ 2473, 2929 и собрание Барсова, №2436) была в значительной своей части выполнена талантливым молодым музыковедом И. А. Штейнманом (погибшим на фронте во время Великой Отечественной войны) и ставила своей целью именно **публикацию** ряда нотных образцов. Материал этой работы не мог не отразиться в настоящем нашем издании.

Сопоставляя материалы по кантам, появившиеся в дореволюционных и в советских музыковедческих изданиях, мы должны особо подчеркнуть **все возрастающий интерес к канту именно в наше время**. С 1910 по 1916 годы в нескольких работах были опубликованы всего лишь единичные, случайные образцы кантов. О музыкально-поэтическом жанре канта при этом очень мало помышляли. Редакции Смоленского свидетельствуют о том, что он и не стремился сохранить музыкальный текст в неприкосновенности, а очень сильно модернизировал его. Если кант находился где-то на задворках истории литературы, то его, в сущности, не пустили даже на задворки истории музыки, как она понималась дореволюционными исследователями. Весьма показательно,

что все, сделанное Финдейзенем в обследовании кантов, было опубликовано лишь в 1927—1929 годах. Но труды Финдейзена в понимании кантов еще недалеко ушли от работ Перетца, который, кстати сказать, дал им весьма высокую оценку. Опиерирующий значительным (хотя и вовсе недостаточным!) фактическим материалом, Финдейзен все же относится к канту, как к своего рода курьезу, как к поэзии и музыке «низшего сорта» и совсем не понимает глубокого жизненного значения кантов в формировании русской музыкальной школы. Но какова бы ни была сознательная оценка кантов у Финдейзена, даже он, повидимому, много сильнее прежнего ощутил их историческое значение, если отвел им небывало большое место в своих «Очерках». После Финдейзена интерес к канту у нас все возрастал, материалы обследования все расширялись, хотя в оценке кантов труды наши еще далеко не свободны от ошибок. В частности, упомянутые «Очерки и материалы» автора этих строк содержат много неправильного в характеристике кантов, что стоит в связи с общими

[1] Изд. «Искусство», М., 1938.

460

ошибками книги в оценке русской музыки на рубеже XVII—XVIII веков. Так, привлекая новый материал и подчас формально разбирая его, я усматриваю в музыкальном складе кантов слишком большую зависимость от западноевропейской музыки, в то время как русский кант представляет глубоко самобытный род искусства.

Наконец, в самое последнее время, уже после окончания данной работы, появился целый ряд исследований, специально или частично посвященных русским кантам. Нет сомнений в том, что всемерное углубление интереса к истории русской музыкальной культуры, особенно к истокам русской национальной школы, должно было вновь и вновь при вести советских исследователей к проблеме канта. Русским кантам XVIII века посвящена работа С. Н. Питиной, недавно завершенная. Значительное место уделяет кантам работа проф. С. С. Скребкова о русской хоровой музыке XVII в., выполненная по богатым рукописным материалам. Очень интересные, смелые, хотя далеко не во всем бесспорные, общие суждения о кантах находим в работе академика Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая» Б. В. Асафьев прямо берет канты на щит, и в этом он, разумеется, глубоко прав. Здесь лежит путь к истине. Замечательные по широте и пронизательности суждения о канте (скорее о панегирическом, чем о лирическом и шуточном) содержатся в работе Б. В. Асафьева о Глинке:

«В свое время **кант** явился в своем маршево-хоровом облике (начальные десятилетия XVIII века) детищем реформированного русского общественного сознания: на смену прекрасным, но все же созерцательно-распевным формам русской народной песенной культуры и безусловной статике культовой культуры распевов кант принес мелос в движении, в четких ритмах, в конструктивной члененности напева силлабическим метром. Росла жизнь городов, привлекая, собирая народные силы, привился и **кант** и стал выразителем послереформенного народного государственного сознания, как песня-марш. На Западе Бетховен в финалах пятой и девятой симфоний мощно пересоздал кант в стимул массового победного, праздничного шествия и ликования. Тогда стало возможным и глинкинское, свое, своеобразное, народное «Славься»,— как величавое обобщение народных сил, но не в пределах только крестьянской песенной стихии. Как всегда, Глинка глубоко понимал стилевое содержание музыкальных интонаций. «Славься» — это не «слава» деревянной Руси XVII века; это гимн нового послепетрова государства,— когда «все флаги в гости будут к нам и запируем на просторе» (Пушкин)» [1].

2. ЧТО ТАКОЕ КАНТ?

Когда в нашей стране появились новые образцы духовной лирики, далекие от строгих средневековых рамок церковного искусства, отражающие гуманистические устремления XVII века, проникнутые ясным и теплым лирическим чувством, это были **канты**.

Когда в первых драматических спектаклях при русском дворе звучала музыка (например, гимническая песня трех отроков в Комедии о Навуходносоре царе) — это были **канты**.

Когда на улицах и площадях Москвы, а затем Петербурга военные победы Петра прославлялись торжественным пением, это были канты — приветственные, фанфарные, героические.

[1] Академик **Б. Асафьев** (Игорь Глебов). Глинка. Музгиз. 1947, стр. 213—214.

461

Когда у нас в стране нарождались новые формы любовной лирики, когда складывалась новая поэзия в кругу «птенцев петровых», это были **канты** — первые, еще угловатые, «книжные» предшественники русского лирического романса.

Когда любовные песенки Третьяковского приобретали долгую и широкую популярность именно как песни, т. е. с простой, распространенной в быту музыкой, они становились **кантами**.

Когда величественные переложения псалмов, сделанные Ломоносовым, распевались даже народными бродячими певцами, они входили в круг **кантов**.

Когда многочисленные песни Сумарокова, распространяясь без имени автора, они были для современников **кантами** — совсем новыми, чувствительными, трогательными.

Когда народные песни «Ивушка, ивушка зеленая моя» или «А и кто, братцы, про хмельюшка не знает» или многие десятки других были записаны так, как их пели в городском быту, они попадали в рукописные сборники **кантов**. Это произошло задолго до того, как появились печатные сборники русских народных песен.

Занимаясь кантом, мы идем в глубь музыки и вместе в ширь ее. Кант — это более всего городской музыкальный быт XVIII века.

Вероятно, слово «кант», давно ушедшее из нашей жизненной практики, не способно сейчас вызвать у нас сразу те широкие и живые ассоциации, которые оно должно было вызывать. Поэтому с самого начала, очерчивая весь большой тематический круг кантов, следует сказать: в условиях XVIII века, когда русский романс не был еще повсеместным бытовым явлением, а торжественная кантата — тем более, кант сделался, в сущности, особым историческим родом русской бытовой песни весьма широкого содержания, а постепенно даже стал родом **народно-бытовой песни**.

В течение около полутора столетий, начиная примерно с последней четверти XVII века, канты были в России не только очень значительным видом бытового искусства, но и своеобразным пластом поэтико-музыкальной культуры со своими характерными особенностями и традициями. За это время накопилась обширная литература рукописных сборников кантов, отчасти нотных. Но в распространении и создании кантов очень существенную роль играла также устная традиция — по крайней мере, это особенно ясно, в отношении их музыки, которая передавалась буквально из уст в уста.

Если опираться на обследованные и точно датированные источники, то историю русских кантов следует вести, в сущности, с появления «Псалтыри царя и пророка Давида рифмами преложенной» Симеона Полоцкого с музыкой Василия Титова, т. е. с 1680 года.

Правда, в последнее время советские исследователи обнаружили значительное, количество русских кантов более раннего происхождения. Все же поэтический и музыкальный склад кантов XVII века более всего определили именно стихотворные псалмы Полоцкого — Титова.

Очень скоро псалмом (или в просторечии — «псальмой») стали называться не только собственно псалмы, т. е. тексты Псалтыри, но вообще особый род бытового искусства — духовные вирши с музыкой. Еще шире того было понято и распространилось с начала XVIII века слово «кант», обозначавшее определенный тип музыкально-поэтического творчества: кантами назывались в сумме и духовные псалмы, и панегирические «виваты», и лирические песни, когда они входили в круг рукописных сборников, включаясь в их стиль, в их традицию, в их сферу действия.

До начала XIX века включительно традиций кантов еще имеет **общее** историко-культурное значение для нашей страны. Кантами все время «становятся» многочисленные тексты Третьяковского, Ломоносова, Сумарокова. Музыка кантов не остается без влияния на церковный хоровой склад, на первые записи и обработки русских народных песен, на стиль русской оперы.

В XIX вене традиция кантов постепенно суживается, глохнет, мельчает. Слово «кант» Глинка, например, в своих «Записках» с полной не принужденностью относит к шуточной песне, которую сочинили (после 1817 г.) ученики Петербургского благородного пансиона о подинспекторе, подобрав к ней музыку Кавоса [1]. И вместе с тем хоровое письмо самого Глинки, даже в самых высоких своих образцах (хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин»), свободно и широко претворяет старую большую традицию кантов, отчасти опираясь на их интонационный строй, на их гармонический склад, особенно на голосоведение. Однако к тому времени сами канты, как определенный пласт культуры, уже уходят с поверхности истории, уступая место другим родам искусства, и бытуют только в очень специфической среде — провинциальной, семинарской, старообрядческой, в среде украинских бродячих певцов и т. п.

Если кант никогда не был сколько-нибудь аристократическим художественным жанром ни в смысле среды, ни в смысле своего характера, то его удельный вес для XVIII века сделался особенно большим, а сфера связей и воздействий — исключительно широкой. **Период особого распространения русского канта охватывает около полутора столетия лет, и в центре его стоит XVIII век.** Как раз середина XVIII столетия оказалась той гранью, к которой кант пришел во всех своих сложившихся разновидностях, т. е. как духовный, панегирический, лирический, народнопесенный кант. В течение XVIII века кант оставался непосредственной, так сказать, ближайшей и всегда осязаемой бытовой подосновой русского профессионального музыкального искусства (может быть, не только музыкального?), поскольку он соприкасался со всей тематикой и со всеми областями музыкальной культуры и вместе уходил глубоко в быт. Кант нашел свое место как бы между жанрами профессионального музыкального искусства и народной музыкой устной традиции. Разумеется, это могло быть характерным лишь для определенного исторического периода. Кант выдвинулся на заметное место как раз в то время, которое В. И. Ленин называет началом нового периода русской истории, т. е. в XVII веке, при переходе от средневековья к новому времени в истории нашей страны. Кант существовал и развивался, когда формировалась русская нация и национальная культура в XVIII веке. То было величественное, полное значения время и в истории русской **музыкальной культуры**. Еще ранее начал изменяться облик церковной музыки, которая переживала свое обмирщение. Кант стоял тогда рядом с ней, приближаясь по стилю к новому, партесному, пению. Затем народилась русская композиторская школа светского направления, возникла русская комическая опера, сложился ранний русский романс... Это широкое движение русской музыкальной культуры, определяющей свою национальную самобытность, от первых его проявлений до крупных побед XVIII века, все время сопутствовалось кантом, который оставался **основным бытовым письменным поэтико-музыкальным жанром рассматриваемого периода.**

Романс даже к концу столетия захватывал лишь относительно узкие круги, народная песня старинной традиции публиковалась лишь в

[1] М. И. Глинка. Записки. Academia. М.—Л. 1930, стр. 41—42.

последней четверти века. Кант же распевался и записывался повсюду: при дворе Петра I, в кругу семинаристов, среди мелкого монашества и в военных кругах, в купеческой среде и даже порою в деревнях и селах.

Кант существовал как бы параллельно с рукописным романом, с лубочной картинкой, т. е. с теми своеобразными слоями искусства и литературы, которые представляют особого рода городской фольклор.

Таким образом кант, несомненно, был порожден теми новыми общественно-историческими условиями, которыми были особо выдвинуты к жизни и новые общественные слои — русские разночинные слои XVIII века. Активизировавшиеся уже в XVII веке, т. е. примерно в начале нового периода русской истории, эти слои приобрели новое значение при Петре I.

Примечательно, что канты никогда не стали искусством придворной знати или русского дворянства. Нет, они существовали и развивались в той особой среде, которая была необходима «национальному государству помещиков и торговцев», т. е. в широкой среде грамотных представителей **средних слоев**, в большой мере, между прочим, еще связанной с традицией русской духовной образованности, с семинариями, с церковно-певческим искусством.

Из этой среды и выходили хранители и собиратели кантов, составители и владельцы рукописных сборников (но само распространение кантов через устную традицию было еще более широким). Перед нами мелькают имена и подписи многочисленных владельцев рукописных сборников. Здесь и «Штуденты Академии» в Ярославле (1755), и «Копеист Саратовского духовного правления Иван Егоров сын Попов» (1769), и «Новгородской семинарии ученик Афанасий Гаврилов» (1768), и просто «Студент Петров», и «Московский купец Илья Гомилин» (ок. 1747), и «Студент богословии Николай Мефодиевич г-н Орлов» («с. 1768), и «Крымский пехотного полка подпоручик Саргутович», и «Капрал Максимов», и «Подьячий Яков Иванов сын Некрасов», и «Адъютант Иван Семенов» (1767), и «Санкт-Петербургского 1-го батальона второй роты каптенармус Фрол Иванов» (1795), и «Ростовский купец Иван Михайлов сын Шелудяков» (1762), и «Иеродиакон Иероним в Саратове» (1754), и «Служитель великоновгородского юрьева монастыря Иван Ромцин» (1746), и «Города Кашина церкви богоявления господня диакон Михаил Иванов», и «Тверския семинарии Богословии слушатель Федор Сафонов» и «Ярославского уезда Борисоглебской церкви дьячок Михаил Васильев» (1760), и «села Иерищ церкви святого Николая чюдотворца поп Иван Лексеев» и т. д. и т. п.

По своему содержанию, по своей тематике русский кант очень широк. Кажется, он включает в себя почти все темы, которых касается русская поэзия и музыка его времени, но включает и толкует их так, как этого требует **его** среда.

К русскому канту никак нельзя подходить с ограниченными школьно-традиционными критериями музыкально-теоретического анализа или с теми мерками эстетических оценок, с какими подходят: к жанрам профессиональной музыки, к произведениям определенных поэтов и композиторов. Кант был, в сущности, более, чем художественным **жанром**, он представлял своеобразный культурно-художественный пласт, характерный только для определенного периода русской истории. Он не был в полном смысле слова родом **профессионального искусства**, будучи в то же время первым после церковной музыки **письменным искусством**. Кант не был в полном смысле слова искусством исконной народной традиции, подобно былинам и песням в сборнике Кирши Данилова, и в то же время кант ранее всего включил в свои записи тексты и мелодии

464

русских народных песен. Кант почти не знал и не хотел знать индивидуального авторства — подобно произведениям народного искусства. Сборники кантов как бы игнорировали понятие индивидуального творчества, личной манеры. Вместе с тем эти сборники бережно хранят тексты Ломоносова, Третьяковского, Сумарокова, хранят и варьируя повторяют музыку Василия Титова. В ряде музыкальных строф из кантов мы чувствуем искусную композиторскую руку, чистоту стиля, отточенность языка, совершенство

целого. Имена авторов просто еще не открыты нами, но, вероятно, В. Титов не мог быть в одиночестве, и многие из русских композиторов XVII—начала XVIII века создавали ту музыку, которая вошла в сборники кантов.

Русский кант как жанр, как определенный стиль не совпадает буквально ни с одной областью, ни с одной разновидностью современной ему музыкальной или поэтической культуры, не исключая в то же время живого и действенного соприкосновения со многими, если не всеми, из них. О народной песне у нас речь уже шла. Что касается русской церковной музыки, то кант отнюдь не совпадает с ней (даже духовный кант!), но он воспринимает некоторые из самобытных черт и церковной музыки, как музыки русской. Канты никто в церкви не исполнял, напротив, самое их возникновение свидетельствовало об антицерковной направленности. Вместе с тем интонационный строй ряда кантов, их характерные русские мелодии подчас приближаются к попевкам большого знаменного распева, а их общий склад (гармонии, параллелизмы в движении голосов, рулады, характер фигурации) обнаруживают родство с партесным пением.

Кант не совпадал ни с одним из характерных жанров современной ему светской музыки, кант не был номером из оперы, отрывком из торжественной кантаты, романсом или частью квартета. Однако он не исключал связей с любой из этих областей музыкального искусства, т. е. с музыкальным театром, музыкой придворного праздника, камерной музыкой. Кант мог быть, включен в драматический спектакль, мелодии кантов и оперных хоров нередко совпадали; кант мог звучать на торжественном придворном празднестве, приближаясь даже к инструментальным фанфарам; кант прямо предшествовал русскому романсу в сфере лирики, и кант же мог перевоплощаться в «модный» облик сицилианы или менуэта, подобно романсу или камерной инструментальной музыке.

Итак, многогранная художественная культура канта как бы соприкасалась своими гранями и с народным искусством, и с церковной музыкой, и с придворными фанфарами, и с музыкой «камерного» быта, со старинными виршами (тексты Симеона Полоцкого), и с новыми поэтическими опытами Ломоносова и Сумарокова. Но все это получало в канте не только свою редакцию, а свое бытовое, демократическое раскрытие, свой неповторимый, возможный только здесь, облик.

Канты занимали **своеобразное место между народной песней, распространявшейся в устной традиции и захватывающей широчайшие слои общества, и бытовым романсом, письменным, даже печатным и явно отделившимся от старинной народной песни.** Кант бытовал в более узких кругах, чем песня, и местами как бы переходил в нее. Но бытовой романс начала XIX века никогда не достигал тематической широты канта и не захватывал столь глубоко современное ему общество, как кант.

Кант все-таки в большей мере имеет право называться фольклором, чем бытовой романс. Жизненная функция канта поставила его даже между письменным и устным искусством. Кант не вполне следовал традициям современной ему письменной музыкальной культуры, поскольку

465

система его записи была своеобразна и не совсем точна, имена авторов не сохранялись, и каждый образец бытовал во множестве вариантов, что весьма характерно для искусства устной традиции. Но никому, однако, не придет в голову назвать кант просто областью «устного искусства», поскольку он представлен сотнями рукописных сборников.

Среди тысяч русских кантов, бытовавших в XVIII веке, были многие десятки излюбленных образцов, которые переходили из сборника в сборник, изменяясь, варьируясь, преображаясь. При этом тексты и музыка соединялись и разделялись свободно, хотя и в пределах **общего их смысла**, т. е. одни и те же тексты существовали с разной музыкой, а еще чаще одна и та же музыка — с различными текстами, но при этом

характер и эмоциональный тон текстов все же оправдывал такие естественно возникающие «перестановки».

Русский кант XVIII века имел свою поэтику, для которой были характерны, как мы увидим далее, особый выбор текстов, особое смешение различных поэтических «пластов» (от высокого до вульгарного) и лексических рядов, особые словарные наслоения и своеобразное скрещивание двух поэтических систем (старой, идущей от XVII века,— и новой, ломоносовской), с их стихосложением и строфикой.

Русский кант XVIII века имел свои традиции в соотношении текста и музыки, в их тесном, но подвижном взаимодействии. Он являлся музыкально-поэтическим жанром, и единство этой природы прежде всего проявлялось в его строфе, которая развивалась при взаимодействии стихотворных и музыкальных факторов. Для музыкального склада это вело объективно к утверждению новых, классических закономерностей формы, для поэтического — к укреплению новой, силлабо-тонической системы стихосложения.

Русский кант XVIII века имел свой музыкально-лексический круг, свою заповедную область излюбленных полевых, оборотов, интонаций, связанных нередко с определенными функциями в композиции целого (как то было в системе церковного пения старинной традиции), переходящих из одного контекста в другой и беспрестанно обретающих новую жизнь.

Вместе с тем, русский кант всегда воспроизводился заново, всегда созидался в новом и новом потоке вариантов, никогда не повторяясь буквально ни в частностях одного образца, ни в серии редакций.

Русский кант XVIII века ориентировался на **весьма своеобразную слуховую настройку**, игнорируя некоторые условности нотной записи и не представляя вполне устойчивой и окостеневшей системы этой настройки, а напротив, сохраняя следы различных ладовых пластов или слоев и совмещая признаки старинного ладового, мышления в «гласах» и народных ладах с явными признаками мажорно-минорной системы.

Русский кант XVIII века отличался глубоко значительным мелодическим своеобразием, которое в большой мере объясняется близостью его интонационного строя народнопесенным истокам, а иногда, в частности, использованием попевок, не исключаящими, однако, признаков мелодического стиля современной ему светской профессиональной музыки.

Русский кант имел весьма характерные особенности гармонии-голосоведения, поскольку в гармонической и мелодической форме он целиком подчинялся общему композиционному принципу стихотворно-музыкальной строфы и строки, как ее части, а также поскольку он совмещал принцип гармонической логики (особенно выступающей на гранях формы) с народной традицией **параллельного ведения голосов**, прорывающих логику ладово-гармонических функций.

466

Наконец, русский кант XVIII века не лишен был и ритмических особенностей как в связи музыки и стиха (тонизация силлабической системы, «скандирование» стоп), так и в музыкально-стилистическом (совместное ритмическое движение всех голосов, организующая роль ритма в строфе и гармонической форме при мыслимой относительной свободе такта) и нотографическом (отсутствие тактовой черты) смысле.

Русский кант XVIII века имел свою поразительно устойчивую традицию изложения. Он всегда был рассчитан на вокальное изложение, обычно на трехголосный (реже четырех- или пятиголосный) хор или вокальный ансамбль. Он всегда предполагал многократное повторение короткой музыкальной строфы (соответствующей строфе поэтической) с новым и новым текстом. Таким образом кант был простым вокально-строфическим произведением. Как бы ни изменялся стиль кантов на протяжении полутора веков, кант по музыке всегда оставался краткой вокальной строфой, где все подтекстовывалось, все было вокально выполнимым, несмотря на отдельные следы

инструментального склада. Кант оставался также, вопреки всему, при своей системе нотной записи, т. е. он записывался так называемой киевской нотацией, старинными начертаниями нот без тактовой черты. Это значит, между прочим, что хранители и собиратели кантов были далеки от иностранных маэстро и их школ: в сборниках кантов запись велась не так, как в опере или сонате того времени, а так, как она сложилась у нас в партесной церковной музыке.

По глубине своих истоков, по ветвистости своих корней, уходящих в исконную традицию русского искусства, по мощности своего отражения и своих последствий для русской музыки кант как бы не ограничен временем. Он связан еще с русским духовным стихом — он предварил уже первые записи и обработки русских песен, подействовал на песенный склад русской оперы. Хотя у нас и нет оснований считать образцами народно-бытового искусства все без исключения жанровые разновидности кантов (например, панегирический кант), — в основном стиль кантов был именно стилем **народно-бытовой** песни. Прежде, чем русские композиторы создали свой жанр оперы, свой песенный язык, свой гармонический стиль, свое голосоведение, они узнали не только русскую крестьянскую песню и не только иностранную оперу. Прежде, чем они положили в основу своих опер песенные мелодии, — город, окружающая среда, русский быт дали им определенную «слуховую настройку», привычку слушать то, а не иное изложение песни, ту, а не иную гармонию. Эта «слуховая настройка» давно существовала в канте, и русские авторы не могли не знать того, что всего органичнее, всего естественнее подводило их к творческой практике. Разумеется, они пошли дальше канта и многое отвергли из него — на то Фомин и Матинский были крупными, выдающимися представителями творческой школы, а не безымянными авторами бытовой песни. Но примечательно, однако, что некоторые, быть может, самые почвенные, смелые по своеобразием черты кантов воздействовали на русскую творческую школу в более широком, даже классическом ее понимании. Так гениально-русское голосоведение Глинки (особенно в хорах) через голову его предшественников, несомненно, наследует традиции кантов, хотя музыка великого русского классика представляет уже совершенно новое качество [1].

[1] В своей работе «Глинка и XVIII век», зачитанной и обсужденной в 1945 г. в глинкинской комиссии под руководством академика Б. В. Асафьева (Научно-исследовательский кабинет Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского), автор этих строк доказывает на большом конкретном материале, что все попевки хора «Славься» и самый тип его самобытнейшего голосоведения имеют свои истоки в кантах, хотя **в целом** гениальный хор Глинки не имеет прототипа ни в одном из кантов, являясь музыкой другого качества и другого этапа русской художественной культуры.

467

3. РУКОПИСНЫЙ СБОРНИК КАНТОВ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Среди рукописных сборников кантов можно найти не мало таких, которые с очень большой полнотой представляют искусство канта, вмещая в себя более ста, иногда более двухсот кантов различного содержания. Подобная полнота почти в каждом отдельном сборнике свидетельствует о том, что **для своих кругов** кант как бы воплощал все музыкально-поэтическое искусство, все его области: «официально-торжественную», духовную, лирическую, шуточную, сатирическую. Бытовой романс никогда не был столь универсальным.

Поэтому, если один сборник кантов не может заменить многочисленные их сборники, все же публикация его поэтического и музыкального текста позволит нам сделать необходимые первоначальные наблюдения над искусством канта. И, конечно, только подобная публикация способна дать конкретное, живое, объективное представление о том, **что такое кант**.

С этой целью мы остановили выбор на рукописном сборнике из собрания Гос. исторического музея, № 2473. Здесь мы руководствовались целым рядом соображений.

Прежде всего, с нашей точки зрения, нотный сборник, выбранный для публикации, как памятник русской культуры XVIII века, должен быть ценным, богатым и наиболее полным в своем роде по составу, т. е. должен включать в себя не только духовные и панегирические, но и разнообразные светские канты. Собрание Гос. исторического музея дает в этом отношении большой выбор.

Затем мы предпочли не позднейшие варианты и редакции кантов, а по возможности, материал первичных памятников, т. е. наиболее **ранние из полных сборников**. Это второе условие уже несколько сузило наш выбор, ибо светские канты появляются, как правило, в русских рукописных сборниках со второй четверти XVIII века.

Однако не всякий из ранних и вместе с тем достаточно полных сборников, даже если он представляет большой интерес по своему составу, пригоден для публикации. Очень интересен, например, большой сборник кантов из собрания Гос. исторического музея, № 2929, однако его нельзя опубликовать и даже описать целиком: рукопись дефектная, вырваны листы, целый ряд кантов отсутствует.

Наконец, в связи с нашими специальными целями возникает и еще одна особая трудность. Если словесный текст в большинстве рукописных сборников более или менее легко разбирается почти во всех случаях, то нотный текст зачастую вызывает затруднения особого рода: партии не сводятся в партитуру, благодаря пропускам, опискам переписчика и т. д. В ранних сборниках это бывает особенно часто. Следовательно, из ранних, полных, интересных и сохранных рукописных сборников мы должны были избрать такой, в котором музыкальная редакция вызывала бы **наименьшие** сомнения. Это и определило наш выбор.

Рукописный сборник № 2473 из собрания Гос. исторического музея (отдел рукописей) содержит 109 кантов (словесный текст и ноты) духовного, панегирического и разнообразного светского содержания; относится к елизаветинскому времени (не ранее 1748 года) и целиком поддается расшифровке. В сборнике 133 нумерованных листа. Формат альбомный,

468

в 1/4 долю листа. Переплет кожаный, на верхней корке вытеснены буквы:

СКП
КЗ

На первом листе надпись «В Библиотеку Исторического Музея от Евгения Ивановича Якушкина» № 19476/90 Д. [1].



Сборник состоит из двух разделов, с особой нумерацией кантов в каждом разделе. Первый раздел (лист 1 об.— лист 58) содержит 56 кантов панегирического, духовного и дидактического содержания. Во втором разделе (лист 63 об.— лист 115) записаны 53 светских канта. В конце сборника, судя по чернильным отпечаткам, имелось оглавление, которое ныне утрачено (вырваны листы). Два канта (52—53) из первого раздела сохранились не полностью, так как один лист (вторая половина канта 52 и первая половина канта 53) вырван, что, однако, не повлияло на позднейшую нумерацию листов (утраченный лист находился **между** нумерованными листами 53—54). В первом разделе канты систематизированы по тематике; во втором выписаны в алфавитном (неточном) порядке.

Первый раздел открывается весьма популярным в свое время кантом духовно-назидательного характера на слова Феофана Прокоповича «Кто крепко на бога уповая». Затем следуют 16 панегирических кантов (2—17) елизаветинской поры, из которых лишь один (15) прославляет не саму императрицу, хотя упоминает и ее имя. Канты 18—20—духовно-хвалебные. Кант 22 — духовно-назидательный, по поэтическим мотивам

[1] Бумага писчая, с водяными знаками: «Я ф З» (Ярославская фабрика Затрапезного) и в сложном, под короной, барочном щите медведь с алебардой. Другие рукописи, писанные на этой бумаге, зарегистрированы в собрании Гос. исторического музея как датированные 1739—1748 гг.

469

близкий Псалтыри. Под цифрами 21, а затем 23—33 идут псалмы (вольное поэтическое переложение из Псалтыри псалмов 143, 14, 145, 20, 22, 37, 52, 51, 69, 90, 125 и 148). Кант 34 обращается к «Иисусу прелюбезному». Кант 35 посвящен прославлению иконы богоматери. Далее помещается большая группа рождественских кантов (36—43), три пасхальных канта (44—46), один покаянный (47), два канта (48, 49) на другие церковные праздники, пять кантов (50—54) в честь разных святых, наконец, два последних в данном разделе канта (55—56) представляют образцы своего рода морализующей, дидактической поэзии.

Во втором разделе сборника отдельные группы кантов, видимо, не так ясно разграничивались по своей тематике, и поэтому, быть может, здесь был принят алфавитный порядок. Выдержан он, впрочем, не точно, что явствует уже с самого начала; первые четыре канта записаны в такой последовательности:

«Аще бы постоянство пребывало в свете»;

«Ах коль радостно время сладостно»;
«Ах что творится между человеки»;
«Ах свет мой горкий».

Помимо этих «внутренних» нарушений алфавита, далее допущены и более существенные отклонения: после канта «Сидит сова на печи» идут два канта: «На торах валдайских» и «На горах кронштатских», а потом нарушенный порядок вновь восстанавливается. Все это, казалось бы, не имеет особого значения. Однако в дальнейшем мы убедимся, что при сличении рукописей даже такая деталь оказывается важной и помогает, например, установить зависимость одного сборника от другого.

Канты, помещенные во втором разделе, очень разнообразны по содержанию, по характеру и по происхождению — здесь любовная лирика и шуточные песни, архаичные, типично книжные тексты и пародии на них же; «высокий штиль» и народно-бытовая манера. При всем том тематическое разграничение между первым и вторым разделом проведено с полной определенностью [1].

В соответствии с традицией кантов, (исключения довольно редки) ни в коем случае имя автора не указывается, даже если это — имя Ломоносова или Третьяковского, а тексты заимствованы из печатного издания. Вообще все оформление нашего сборника следует этой «безымянной» традиции, начиная от господствующего в сборнике музыкального склада, вплоть до деталей нотной записи, расположения текста по страницам и т. п. В подавляющем большинстве случаев (за исключением десяти образцов из первого раздела) кант бывает расположен на двух страницах таким образом, что занимает оборот одного листа и следующий лист, т. е. помещается как бы на одном развернутом листе тетради, причем *весь* поэтический и музыкальный текст сразу находится перед глазами читающего. Если специальные знаки повторения отсутствуют, то и тот и другой текст читается строка за строкой, как полоса подряд во всю ширину развернутого листа: см. кант 1 — «Кто крепко на бога уповая, той недвижим смотрит на вся злая (лист 1 об.): Ему ни в народе мятеж бедный, не страшен мучитель зверовидный» (лист 2). Этим строкам соответствует прямо над ними выписанный нотный текст, читающийся в том же самом порядке и повторяющийся с каждой новой

[1] Забегая вперед, заметим, что это разграничение может касаться только **поэтических** текстов, ибо одна и та же музыка с различными текстами в ряде случаев попадает в оба раздела нашего сборника.

470

полосой строк. Иногда читаются сначала две полосы строк текста на левой странице и лишь затем одна или две полосы на правой. В таких случаях вторая полоса бывает выписана отступая от края страницы. Помимо того, для практического руководства в рукописи повсюду выставлены при переходе со страницы на страницу, при повторениях и т. д. знаки # (или **?**), с которыми очень нетрудно сообразоваться. Если кант по своей записи выходит за границы развернутого листа, то на правой странице бывает пометка «Зри на обороте».

Музыкальная строфа каждого канта, за редкими исключениями (см. кант 21 в первом разделе), бывает выписана лишь однажды, а при исполнении, как обычно в куплетной или строфической форме музыкально-поэтического произведения, повторяется столько раз, сколько требуется текстом: в канте 46, например, всего три раза, в канте 21 — двенадцать раз (оба канта из первого раздела). В смысле соотношения текста и музыки музыкальная строфа соответствует по меньшей мере целой строфе текста, если мы понимаем здесь под строфой наименьшее, последовательно повторяющееся объединение строк: от пары рифмованных строк до классической десятистрочной строфы оды: *ABABCCDEED* (см. кант 21 из первого раздела). В большинстве случаев первая или первые поэтические строфы выписаны между строчками трехголосной партитуры

(подтекстовка), а остальные полосами помещены ниже. Но в ряде кантов подтекстовка совсем отсутствует: таковы записи кантов 1, 6, 9, 23, 26, 36, 37, 41, 43, 44, 55 из первого раздела и 1, 2, 5, 8, 13, 15, 16, 17, 28, 32, 33, 34, 41, 45, 49 из второго раздела. Текст записан по-старинному, с титлами, некоторые буквы (большое В, О, У, Я) со хранили архаичное начертание. Каждая стихотворная строка (а иногда и половина строки в месте цезуры) отделена от другой заметным пропуском, при этом пунктуация соотносится лишь со строками, а не с синтаксисом: после одной строки следует запятая, после пары строк — двоеточие. Нотный текст везде без исключения выписан, как три вокальные партии, т. е. на трех строках партитуры. В преобладающем большинстве кантов ключи в партиях таковы: скрипичный, сопрановый, басовый. В девятнадцати случаях — два скрипичных и басовый. Размер всегда выставлен (три или четыре четверти, в виде единичного исключения 9/8), но тактовых черт нет, и группировка нот не соотносится даже с подразумеваемой тактовой чертой. Однако в нотном тексте имеются свои знаки пунктуации — небольшие поперечные черточки, обозначающие фразировку по поэтическим строкам и отделяющие каждую группу нот, связанную с целой стихотворной строкой (или с половиной строки при цезуре). Иногда такая *строка* как раз точно соответствует такту (см., например, последний кант сборника), иногда она равняется полутора, двум, трем, четырем, пяти и даже шести тактам (см. первую и третью строки канта 23 из первого раздела). Сообразуясь с этим строго выдержанным методом членения музыкального текста по стихотворным строкам, мы будем в дальнейшем называть такие части музыкальной строфы — *музыкальными строками*. Именно музыкальные строки, а не такты, имеют здесь реальное значение, как в своем роде законченные по смыслу и синтаксической функции части строфической формы. Что касается знаков в ключе, то они никогда не проставляются, а бывают выставлены лишь как случайные, да и то крайне непоследовательно. Нередко музыкальная редакция строфы представляется поэтому затруднительной: многие знаки спорны, сомнительны, других явно недостает, третьи, наконец, могут быть объяснены только описками переписчика (например, при одновременном звучании *си-бемоль*, *ре-диез* и *фа-диез*). Бели мы примем простейшую из возможных редакций (см.

471

комментарии к кантам), то будет нетрудно установить, что в первом разделе сборника из 56 кантов 31 записан в **до-мажоре**, 7 — в **соль-мажоре**, 9 — в **ре-миноре**, 8 — в **ля-миноре** и 1 — в **ми-миноре**; во втором разделе из 53 кантов записано: 20 — в **до-мажоре**, 14 — в **соль-мажоре**, 12 — в **ля-миноре** и 7 — в **ре-миноре**. Любопытно, что явное преобладание до-мажора в первом разделе должно быть отнесено за счет панегирических кантов, поскольку пятнадцать из шестнадцати изложены именно в до-мажоре.

Во всех случаях повторения частей музыкальной строфы (как от дельных строк, так и более обширных разделов) в нотном тексте стоит цифра 2; то же касается и поэтического текста. Всегда ясно также, от какой грани начинается повторение: в стихотворном тексте там выставлен знак #. Заметим ко всему сказанному, что именно в нашем сборнике оформление стоит на большой высоте: вся система записи (кроме случайных знаков) весьма последовательна, наглядна, грамотна и проведена с полной тщательностью.

Соотношение нотных строк в партитуре не совсем обычно для со временного представления и соответствует традиции рукописных сборников кантов: точная координация строк по вертикали соблюдена только на гранях, т. е. в начале и конце каждой музыкальной строки, в остальном же ритмические детали могут быть не координированы в записи каждого вертикального столбца. В публикуемых нами снимках со страниц рукописи это выступает с полной ясностью.

Начертание нотных знаков (как и отсутствие тактовой черты) крепко связано с традициями так называемой киевской нотации, распространившейся у нас во второй половине XVII века в связи с партесным пением. Впрочем, в сравнении с рукописями

XVII века, в нашем сборнике начертание нот заметно модернизировалось, приближаясь к обще принятому в Европе. Начертание половины и целой осталось старинным, начертание же осьмушки колебалось между общепринятым и архаичным (см. снимки рукописных кантов в альбоме). При всем том главную трудность для современного редактирования нотного текста представляет как раз не сама по себе расшифровка нотации, а **координирование партий в их ритмических деталях**. Если в нашем сборнике оно все же достигается с минимальными редакционными коррективами, то в ряде рукописных сборников Гос. исторического музея оно оказывается иной раз почти недостижимым.

Остановивши свой выбор на рукописном сборнике кантов из собрания Гос. исторического музея, № 2473, мы воспроизводим его нотный и словесный текст в том самом расположении по листам, какое принято в подлиннике. При этом мы сохраняем нумерацию самих кантов — особую для каждого из двух разделов сборника. Нотный текст воспроизводится в партитурном изложении, с сохранением ключей подлинника, но в переводе с киевской на современную нотацию и с координированием партий по вертикали. Тактовая черта, однако, не проставляется, ибо отсутствие ее представляется нам все-таки не случайным, а достаточно закономерным для письма кантов. Отделение музыкальных строк короткими поперечными черточками на нотном стане (или как-либо иначе) повсюду сохранено. Знаки повторения музыки с тем же или с новым текстом (цифра 2) также удержаны подлинными. Воспроизведены и знаки переноса (#) и знаки объединения строк *f*. Случайные знаки — диезы и бемоли (бекаров в нотном письме кантов не встречается) — воспроизведены лишь те, которые необходимы по ладо-гармоническому строению музыки; знаки, противоречащие гармонии, устранены (с оговоркой в примечаниях), в сомнительных же случаях над ними выставлен

472

знак вопроса (?); в квадратных скобках добавлены случайные знаки, требуемые, по нашему мнению; там же, где такой знак лишь возможен, он выставлен нами над нотой. Недостающие в нотном тексте длительности также оговариваются в примечаниях. Размер везде выставлен, как в подлиннике, хотя бы он и казался ошибочным или требовал смены на протяжении строфы (тоже см. примечания).

Публикуемый в приложениях сборник кантов, состоящий в оригинале из двух частей, воспроизводится таким образом, что вторая, важнейшая его часть поставлена нами вначале, канты же из первой части печатаются за ней (выборочно).

Словесный текст дается в современном начертании, с раскрытием титлов, но с сохранением всех особенностей правописания [1] и пунктуации (запяты и двоеточия, разделяющие стихотворные строки). Подтекстовка дается повсюду с координацией словесного и нотного текста (в отличие от подлинника). В тех кантах, где подтекстовка в рукописи отсутствует, она берется нами в квадратные скобки, что каждый раз оговоре но в примечаниях. Для более полной документации и, вместе, для ориентировки в чтении текста мы приводим снимки со страниц рукописи в их натуральную величину: канты «Кто крепко на бога уповая» (I, 1; текст Феофана Прокоповича), «Крепкий, чюдный, бесконечный» (I, 21; текст Третьяковского), «Господи, кто обитает» (I, 23; текст Ломоносова), «Бедна ж моя головонька» (II, 12) и «Красот умилна» (I, 33; текст Третьяковского).

Страницы канта «Кто крепко на бога уповая» с большой наглядностью показывают, как расположен нотный и словесный текст, как обозначается перенос текста со страницы на страницу (знак #), повторение строк (цифра 2 в конце строки), как отделяются строки одна от другой, как проставлены ключи и размер, как выставлены (вероятно, ошибочно в данном случае) случайные знаки, как подтекстовка может совсем отсутствовать (и тогда порядковый номер канта стоит внизу, у первой строки текста).

На двух страницах (лист 23 об. и лист 24) псалма «Крепкий, чюдный, бесконечный» записана только половина его текста. Пометка сбоку «Зри на обороте» (лист 24) здесь указывает, что далее музыкальная строфа выписана еще раз (лист 24 об. и

лист 25) — вместе с продолжением текста. Данные снимки дают примеры подтекстовки (и тогда порядковый номер канта стоит сверху, у первой строки текста) и несколько иного расположения текста по страницам: знаки *f* показывают, что сначала читается две полосы строк на одной странице, а затем (по знаку #) совершается перенос на следующую страницу.

Снимок со страниц псалма «Господи, кто обитает» дает любопытные примеры титлов (см. «сщенных» — «священных») в записи **новейшего**, ломоносовского текста, и начертания рулад — в данном случае с проставленными лигами и отделением тактовых единиц в басу (явная координация по вертикали — чтобы легче было петь).

Кант «Бедна ж моя головонька», как показывают снимки с его страниц, записан, в смысле расположения текста, опять-таки по-иному сравнительно с предыдущими образцами: читаются сначала две левые строки на первой странице (отделенные знаком *f*), затем две правые строки, а затем уже (по знаку #) совершается перенос на следующую страницу.

Наконец, снимки со страниц канта «Красот умилна» интересны, как образцы безукоризненной редакции нотного текста, везде точно координированного

[1] За исключением **общих** признаков старой орфографии, как то: твердый знак, ять и т. п.

473

по вертикали, без описок; здесь же весьма любопытны титлы и, в особенности, разночтения в тексте Третьяковского сравнительно с печатным изданием (см. соответствующее примечание).

Воспроизводя в данной публикации словесный и нотный текст рукописного сборника кантов, мы снабжаем каждый кант отдельным примечанием (все примечания отнесены к нотному альбому). В примечаниях, по возможности, оговорены сомнения текстологического порядка: не последовательность, сомнительность, спорность или явная ошибочность случайных знаков (мы именуем их случайными, поскольку они не проставлены в ключе, хотя часто и принадлежат основной тональности); недостаток длительностей, желательность смены метра, неточность под текстовки или отсутствие ее, общая неясность редакции нотного текста, ошибочность баса, непоследовательное начертание рулад и т. д. и т. п. Почти повсюду в примечаниях указано, какие единицы стиха легли в основу музыкальной строфы (т. е. две пары рифмованных строк, шестистишие и т. п.), поскольку вопрос о соотношении стихотворной и музыкальной строфы представляется нам существенным.

Во всех остальных ссылках и материалах примечаний мы никак не претендуем на исчерпывающую полноту. Нетрудно отдать себе отчет в том, что чуть ли не каждый кант может повлечь целое научное изыскание. В таком случае публикация отодвинулась бы на много лет вдаль, а комментарии совершенно заслонили бы текст. Поэтому мы придержи вались более практической системы, стремясь раскрыть в комментариях то, что поддается такому раскрытию на первых этапах разыскания, и подчеркнуть в каждом отдельном случае то, что особенно показательно и ярко именно в нем, хотя бы один раз это была структура музыкальной строфы, а другой — вопрос о тексте парафрастической оды Ломоносова — Сумарокова — Третьяковского.

Выделяя, таким образом, разные стороны вопроса, мы в общем стремились осветить следующее:

Авторство словесного текста,— там, где оно поддавалось раскрытию (со ссылкой на источник). В связи с этим иногда важно было указать на разночтения сравнительно с печатным изданием, на историю публикаций, если она чем-либо примечательна и т. п.

Затем мы обычно ссылаемся на ту или иную степень популярности словесного текста в рукописных сборниках, иногда на разночтения в них, иногда на соединение данного текста с иной музыкой. Для примеров разночтения приводим даже единичные образцы **иных** редакций: см. примечания к кантам «О, что за злость и что за ярость» (1,

56) и «По смотри в печали» (II, 43). Ссылки наши на материал рукописных сборников по необходимости ограничены и никак не претендуют быть исчерпывающими: тут мы стремимся лишь положить начало изысканию, дать первую нить для него. Во всех случаях, когда какой-либо текст канта **публиковался с музыкой**, мы указываем издание.

В пределах нашего сборника отмечаются все явные аналогии и связи между отдельными образцами (параллельные тексты, пародии, раз личные тексты с одной музыкой, примеры значительного сходства и т. д.). В характеристике соотношений музыки-текста, общего склада кантов, связей их со знаменными полевками и др., структуры строфы, различных редакций и вариантов и т. п. на первое место выделяется то одно, то другое, в зависимости от яркости самого образца. Совершенно сознательно вопрос о музыкальной строфике освещается преимущественно в связи с кантами второго раздела.

Мы полностью отдаем себе отчет в том, что один вопрос о лексике, о словаре поэтических текстов в нашем сборнике мог бы вызвать обширное

474

специальное изыскание. Наслоения различных языков, украинские, польские черты, наслоения различных эпох, характерные славянизмы, неологизмы, вульгаризмы — все здесь примечательно и остро интересно. Точно так же общие вопросы поэтики, общие проблемы стихосложения, столь важные для XVIII века, представляют сами по себе огромное поле для исследования. Мы только указываем на них, отмечая те или иные признаки, особенно выступающие в текстах нашего сборника. Вся наша публикация стремится прежде всего дать материал для исследования, воспроизвести самый **памятник русской музыкальной культуры**.

Поскольку такого рода публикация (воспроизведение текста рукописного сборника кантов) предпринимается в нашей научной литературе впервые, многое в самом выполнении может быть спорным, несовершенным или недостаточно последовательным. В подготовке этой публикации мы пользовались помощью и советами целого ряда лиц. В вопросах палеографического порядка мы обращались за помощью к старшему научному сотруднику Отдела рукописей в Гос. историческом музее — Марфе Вячеславовне Щепкиной, которой выражаем свою глубокую признательность. В том, что касалось поэтических текстов и раскрытия их авторства, нам оказал большую помощь профессор Александр Владимирович Позднеев.

4. ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ

Выдающийся интерес представляют сами по себе поэтические тексты нашего сборника, поскольку он весьма богат по своему составу. Громадное большинство текстов никогда не было опубликовано в печати. Полностью и вместе с музыкой опубликовано всего шесть кантов из второго раздела (9, 23, 40, 46, 49, 50) [1]. Частично, т. е. первые строфы с музыкой, в печати появилось еще девять кантов [2]. Остальные тексты если и публиковались, то по другим источникам, независимо от нашего сборника и часто в иных вариантах. Сюда относятся стихи Симеона Полоцкого, Димитрия Ростовского, Ломоносова, Тредиаковского и некоторые другие. Разумеется, при этих условиях сборник может дать обширный материал для изучения бытующих поэтических текстов XVIII века и поставить в этом смысле перед исследователем специальные задачи. Нисколько не претендуя на решение специально литературоведческих проблем, мы в данном издании имеем возможность сделать лишь самый общий обзор стихотворных текстов нашего сборника, поскольку это не обходимо и для самой публикации и для правильной оценки музыкального материала. К тому же мы знаем, что тексты кантов из рукописных сборников изучались несравненно дольше и тщательнее, чем музыка.

Круг поэтических текстов нашего сборника очень велик, в каком бы смысле его ни оценивать. Достаточно сказать, что он отражает всю эволюцию кантов, начиная с первого их появления на русском языке. Если мы станем опираться только на те образцы, которые

можно датировать по времени их возникновения с полной точностью, то самые ранние из них указывают на 1680 год, как первую хронологическую грань, а самый поздний — на 1748 год, как последнюю возможную грань. Среди

[1] **Т. Ливанова.** Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. «Искусство», М., 1938. На стр. 252—255 приведен список кантов всего сборника (в списке есть опечатки). Канты 9 и 13 перепечатаны в т. I Истории русской музыки в нотных образцах, под ред. проф. С. Л. Гинзбурга, Музгиз, 1940.

[2]. **Т. Ливанова.** Указанная работа.

475

псалмов нашего сборника целый ряд текстов принадлежит Симеону Полоцкому и заимствован из его «Псалтыри царя и пророка Давида рифмами преложенной» (изд. 1680 г). Рядом с ними помещаются тексты М. В. Ломоносова «Господи, кто обитает» и «Хвалу всевышнему владыце» (тоже переложение псалмов), опубликованные впервые в его «Риторике» (1748) [1].

Широка и многообразна тематика, представленная кантами обоих разделов сборника. Кажется, легче указать, каких тем здесь нет, чем назвать все затронутые темы. Наименее интересна и наиболее формальна с этой точки зрения первая, официально-панегирическая, группа кантов. В содержании этих кантов не приходится искать индивидуализации образов и лирической силы переживаний. Общее представление о величии, мощи, славной судьбе Российской империи передается в образах и эпитетах петровского панегирика, уже застывших и трафаретных ко времени нашего сборника. Гражданственная тематика его, таким образом, питается недалеким прошлым, но все же **прошлым**. Заметим, что по духу других сборников это ощущается тоже почти всегда. Иными словами, канты видят Российскую империю и облик государственной власти почти всегда сквозь **петровскую эпоху**. Кого бы ни воспевал панегирический кант, над кантами реет образ Петра I, царит стиль его времени.

К панегирическим кантам примыкают, отчасти смешиваясь с ними, канты духовные. Они много шире и разностороннее по тематике, нежели собственно панегирики. Духовно-философская лирика, поучение, почерпнутое из Псалтыри, соединяются здесь с простыми, живыми и конкретными образами народных колядок. Скорбь, гнев, благоговение, восторг и чаще всего простодушная радость в связи с бытовым подчас толкованием евангельских событий и легенд проникают эти канты много свободнее и непосредственнее, чем мы могли бы ожидать. Под оболочкой духовной лирики здесь подчас оживают сказочные образы, близкие народу. С особенной ясностью это видно на примере рождественского канта «Пастушкове, пастушкове» (раздел I, кант 39).

Центральное место в сборнике занимает **любовная лирика**. Жалобы и терзания, объяснения, поэтические упреки, мольбы о верности, полные тоски обращения к природе очень часто даются в сентиментальном тоне. Но все же общее содержание лирических кантов много шире, чем содержание ранних чувствительных романсов. Так, первый печатный сборник песен-романсов «Между делом безделье» Г. Н. Теплова гораздо более ограничен областью одной лишь сентиментальной жалобы, нежели наши канты. Среди кантов есть и образцы народнопесенной любовной лирики, и шуточные тексты, да и сам характер и тон жалобы в них может быть очень различен.

Пожалуй, наибольший интерес и жизненную ценность представляют в нашем сборнике бытовые, шуточно-бытовые, даже сказочно-бытовые канты. Тут и просто семейный быт, отношения мужа и жены, тут и песня матросов («Буря море раздымает»), и кант об «инженере на горах кронштатских»; тут и грибы, и сова, и «Щиголь», и «Два каплуна, хоробруна», которые действуют как люди, собираются в поход, сидят на печи, празднуют свадьбу, молотят жито и т. д. и т. п. Добродушную и веселую шутку, шутку в бытовом отношении обличительную и даже

[1] Краткое руководство к красноречию, книга первая, в которой содержится Риторика, показывающая общие правила обоюто красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки трудами Михайла Ломоносова Императорской Академии Наук и Исторического собрания Члена, Химии профессора, в Санкт-Петербурге при Имп. Академии Наук, 1748.

476

начала сатиры находим мы в этих кантах. Такого рода тематика, богато представленная в народной песне, еще отнюдь не характерна была для русского романса. Кант оказывался много шире этого последнего и кое в чем своими поэтическими мотивами соприкасался уже с русской комической оперой XVIII века.

Таким образом кант (даже в рамках одного сборника!) охватывает чуть ли не все стороны жизни, весь тот **мир**, который был близок определенным кругам русского общества. Заметим, кстати, что кант почти не касается тем, характерных для передовой дворянской литературы и драматургии: так, кант не развивает антикрепостнических мотивов, хотя крестьянский быт через образы народной поэзии органически входит в его содержание, являясь для него **своим**. Что же касается иных, так сказать, городских обличительных мотивов, то они вовсе не чужды канту: и «подьячий», и купец, и сквалыжничество, и мотовство, и бесчестность наживы в дальнейшем обличаются кантами.

Возвращаясь к нашему сборнику, подчеркнем, что многообразие его текстов связано не только с собственно тематической широтой. Весьма широк круг текстов нашего сборника и в смысле самого характера поэзии, если можно так выразиться. Наряду с крупнейшими поэтами здесь представлены и безымянные, третьестепенные авторы, создатели той ранней, тяжеловесной, архаической любовной лирики, которая сложилась в начале XVIII века. Наряду с явно книжными текстами «высокого штиля» помещены стихи, выдержанные в простой, бесхитростной народно-шуточной манере: здесь и кант-«романс» «В предражайшей любви егда две персоны бывают», и кант-шутка «Два каплуна, хоробруна жито молотили»; образец духовной лирики — псалом «Господи мой, ярость твою не покажи надо мною» и изобилующая вульгаризмами песня «Худая жена мужу сухота»; панегирик «Гряди наш свет Елисавет» и любовная песенка Третьяковского «Красот умилна паче всех силна»; вирши XVII века и «Парафрастическая ода» 1744 года, в сочинении ко торой соревновались Третьяковский, Ломоносов и Сумароков.

Весьма разнообразны тексты также в смысле языковых наслоений (различное происхождение, стыки разных лексических рядов): здесь и обильные церковно-славянизмы, и новые слова, и особые варваризмы петровской эпохи, и следы украинского происхождения («Ишов казак з Украины»), и полонизмы; и влияния школьного классицизма, и влияния народной поэзии. Не говоря уже о том, что различные канты принадлежат как бы разным слоям, заметим, что в одном и том же тексте могут быть следы разных слоев. См. «Богом венчанна»—«Феб» (кант 6); «Се бо избрася лепая дева» (12); «Церкви музы» (13); «Поймо друзи песнь купно со музы» (14); «Аз шед поклонюся» — «Знайдемо» (38); «Тыгруссы мордухтивы» — «зацная дружина» (39); «овцы словесного стада» (45); «Даждь нам» — «панно» (48); «роскош», «размовляно» (кант 4 и дальнейшие цитаты из второго раздела); «ах коль я цвела», «мальчик глупенек и в поступочках простенек» (7); «не фарсуйся», «твой пер сон», «Фортуна», «велми уязвляет», «желаю аз, душа моя» (10); «мыслям больший жаль [1] рождает» (12); «мею нози изучение ко архитектуре», «креатуре», «черноголенатый», «ширококрылатый» (14); «панечко», «младешенка» (25); «робятища» (26); «батюшка лютой свекор» (26); «девчиненька», «казаченьку» (30); «кохати», «резону» (37); «Дианно», «огнь печальный» (39); «Бахус», «ремесла» (40); «брюхо», «сусетки» (42); «Купида», «девка» (49); «инженер», «галка да кулик» (50); «чортова рожа» (52); «изычная пенкная птица», «гусак в кобзу играет» (53).

[1] От польского «Żal», тоска, скорбь.

477

Чрезвычайный интерес вызывают тексты нашего сборника также и потому, что они представляют сразу, в рамках одного рукописного па мятника, две различные системы русского стихосложения и содержат к тому же поэтические образцы, так сказать, промежуточного типа. Силлабические вирши Симеона Полоцкого помещаются здесь рядом с хореическими строфами Третьяковского, со звучными ямбами Ломоносова. Силлабическая система стихосложения сосуществует с новой, силлабо-тонической. Это не формальный контраст. Это столкновение двух поэтических миров: старого, крепко связанного с тяжеловесной духовной поэзией, с определенным кругом образов и эпитетов, с архаической лексикой — и нового, хорошо известного нам — от чисто светской классической русской поэзии XVIII века и далее. Как раз между архаичными силлабическими виршами Симеона Полоцкого, представляющими старую систему стихосложения, и новой, только что созданной ямбической строфой (четырёхстопный ямб) с перекрестными рифмами (единичные случаи в нашем сборнике) у Ломоносова, пролегает самая переломная в этом смысле полоса русского стихосложения: переход от силлабической системы к тонической (силлабо-тонической). Как известно, в конце тридцатых годов разгорается и теоретическая полемика в этой области; в 1735 году вышел из печати «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. Через Василия Третьяковского», как бы в ответ на него, возникло обращенное к членам Российского собрания полемическое «Письмо о правилах российского стихотворства» М. В. Ломоносова (прислано в 1739 году из Фрейберга вместе с первой одой Ломоносова — «на взятие Хотина»); и, на конец, в 1748 году появилась «Епистола» в стихах А. П. Сумарокова «О стихотворстве», а, вероятно, еще за год до этого — его же «Критика на оду» (Ломоносова). Таким образом, как раз ко времени составления нашего сборника уже завязалась и развернулась та известная литературная дискуссия Третьяковского — Ломоносова — Сумарокова, которая длилась затем и далее. Сборник отразил разные этапы в развитии русской поэзии: и чистую силлабику Симеона Полоцкого с его псалмами, и поэтические опыты панегиристов петровского времени с их характерной строфикой, и реформу Третьяковского с его тонизированием силлабического стиха, с его любовными песенками и дидактическими стихами; успел отразить частично даже новейшие достижения Ломоносова, в псалмах которого полностью торжествует новая поэтическая система. Возникновение сборника оказалось именно на рубеже двух эпох: когда в быту еще жило все старое из русской поэзии и уже начинало прививаться новейшее.

В дальнейшем мы попытаемся показать, что кант, как музыкально-поэтический жанр, не оставался безразличным к системе стихосложения. Выдающийся интерес, если вдуматься, представляет то, что силлабические тексты трактуются в музыке **подчеркнуто тонически (!)**. Если взятый отдельно текст «Кто крепко на бога уповая» (автор — Феофан Прокопович) может служить примером силлабического стихосложения, то этот же текст в качестве канта, т. е. определенным образом (именно так, как в нашем сборнике, см. его начало) распетый, может служить примером «насильственной» тонизации силлабического стиха, проведенной неуклонно. Думается, что подобного рода наблюдения могут в конце концов привести к важным и неожиданным выводам. Разве не примечательно, что накануне победы тонической системы и независимо от каких-либо теоретических выкладок, силлабические стихи тонизировались глубоко в быту, в широкой жизненной практике, в исполнении людей, быть может, вообще не помышлявших о какой бы то ни было системе

478

стихосложения? Тонизация силлабического стиха свидетельствовала о тяге к стиху песенному, народному, а то, что она осуществлялась в канте, означало ее очень большую широту и органичность, ее бытовую подоснову.

Из всего предварительно сказанного о поэтических текстах нашего сборника естественно вытекает, что мы должны в нем искать и различные примеры внутренней

организации стиха, порядка и характера рифм, строфики. И действительно, в этом смысле сборник содержит тоже много симптоматичного. Тип стихотворной строфы и характер рифмования часто помогают здесь определить или уточнить происхождение стиха: более искусственного, «книжного» — или более близкого быту; более старого, архаичного — или более нового. К тому же и музыка отнюдь не безразлична к характеру поэтической строфы: если одни строфы получают **всяческое** музыкальное истолкование, то другие, как бы излюбленные музыкой, связаны с определенными, очень интересными, выдержанными типами музыкальной композиции.

В преобладающем большинстве случаев специальных вопросов о строфе не возникает, ибо в основе ее лежит, так сказать, наименьшее единство: пара рифмованных строк. Но вот когда такие единообразные парные рифмы замыкаются **особой** короткой, свободной строкой (вольное подражание сафической строфе), мы имеем дело обычно или с бытовым припевом, или с нарочитым опытом профессиональной поэзии, что получает свое выражение в строфе музыкальной. Бывают случаи, когда после семи или девяти пар рифмованных строк следует опоясывающая рифма, т. е. рифмуются пятнадцатая и тридцатая или девятнадцатая и тридцать восьмая строки. Это—явный след своего рода «виртуозничанья» старой книжной поэзии. Наиболее крайний подобный пример находим в тексте «Почто мрачны глухи ночи» (I, 26): рифмуются пятнадцатая, тридцатая и сорок пятая строки («побежденну» — «вознесенну» — «благословенну»). Это уже поэтический формализм, так как подобная рифма существует только для глаз, а не для слуха. Очень редко встречаются в наших кантах кольцевые (канты 1 и 31 из второго раздела) и перекрестные (канты 23 и 24 на тексты Ломоносова из первого раздела) рифмы в четверостишии. Довольно широко распространено шестиштишь по схеме рифмующихся строк — ААВССВ. Однажды встречается десятистрочная одическая строфа (кант 21 из первого раздела, текст Третьяковского). Наконец, имеется много частных случаев строф с укороченными строками, с рефренами и т. п. Есть примеры особых рифм: рифмуется конец одной строки и первая половина следующей (кант 51 из второго раздела).

Все эти особенности стихотворной **строфы** и порядка рифм в ней получают свое разнообразное преломление в музыке кантов, о чем пойдет речь ниже.

* * *

Первую большую группу стихотворных текстов образуют в нашем сборнике канты панегирические, посвященные, как и следовало ожидать здесь, императрице Елизавете.

Известно, что само создание и исполнение елизаветинских панегирических кантов было связано с торжественными событиями и с обстановкой празднеств — нередко на открытом воздухе. Мы знаем, например, при каких условиях, когда и кем исполнялся кант «Гряди наш свет, Елисавет» (4 из первого раздела нашего сборника). 20 декабря 1742 года императрица Елизавета возвратилась после коронации из Москвы в Петербург. Сохранилась «Диспозиция во время шествия... императрицы Елизаветы Петровны в Санктпетербург». Диспозиция эта предусматривает

479

и бесконечные приветствия, и пушечные залпы, и парад, и многое другое. В ней сказано, между прочим: «...по обеим сторонам перспективной дороги сделаны будут негораздо высокие места, на которых поставлены будут по 20 человек из семинарии Невского монастыря студентов, все в белом одеянии, имея на головах белые перуки [1] и лавровые венцы, а в руках ветви, и будут петь е. и. в. похвальную песнь...» [2]. К диспозиции приложена «Песнь на встречу ее имп. величества»—«Гряди наш свет, Елисавет», целиком совпадающая по тексту с нашим кантом.

Касаюсь общего характера панегирических кантов, необходимо отметить, во-первых, что они отчасти по своему назначению и в некоторой мере по своему стилю предварили классическую русскую оду.

Подобно будущей оде, панегирический кант безгранично широк и патетичен в своих обращениях: «**Вселенная** торжествует, что Россия господствует», «европейск круг,

жаром весь вдруг в брани возгорелся», «**Вси** тецыте, **вси** плещите», «Рцыти **еси** народи», «**Вся** в кимвал Россия возгремела». Некоторые строки даже приближаются к образам и манере Ломоносова:

Аки полудень полунощь сияет,
Самая стужа плоды нам являет.

Крупные, иногда очень крупные, поэтические строфы в панегирических кантах также роднят их с широкими масштабами, с **большим поэтическим планом** оды. Но, разумеется, по художественному достоинству тексты панегириков стоят много ниже, нежели ода.

Имена поэтов в панегирических кантах остались нам неизвестными. Вероятно, то были не первостепенные авторы. В ряде случаев они, повидимому, лишь переделывали панегирические тексты, приспособляя их к новым нуждам. Так, в канте 14 упоминание императрицы Елизаветы соединяется с прославлением Петра I:

Киев встани, воспой на все страны,
Се Петровы, в родной его крови:
Пути следы по свейской победы,
Се Петрова юность как Орлова.

Вообще традиции Петрова времени почти целиком определили весь строй поэзии панегиристов, и это обстоятельство также должно быть специально отмечено. Имена Петра и Екатерины I постоянно упоминаются в елизаветинских кантах: «Петрова кровь», «Петрова дочь», «Дух, мысль, слово в ней петрово», «Воскресе дивный Петр и Екатерина». Самый стиль панегирика, сложившийся при Петре I, мало изменился при Елизавете. Иногда по музыкальной строфе видно, что к ней лишь **подставлен** новый текст: так, кант «На Меньшикова и уход из его дома Екатерины» [3] (1705) «Музы согласно вкупе днесь гласите» теперь попал в число елизаветинских кантов с новыми словами «Ныне согласно вкупе днесь гласите» и т. д.

Как в панегириках Петрова времени, в елизаветинских кантах постоянно соединяются библейские и античные образы: здесь — «Адам и Авраам с Соломоном и Самсоном» и «пророк Давид», «силы херувимы»,

[1] Парики.

[2] Сочинения М. В. Ломоносова с объяснительными примечаниями академика М. И. Сухомлинова, т. I. СПб, 1891, стр. 192 примечаний.

[3] Из рукописного сборника Ленинградской публичной библиотеки Q, XIV, 141; опубликован Н. Финдейзенем в статье «Петровские канты» (Известия Академии Наук СССР, 1927).

480

«власти серафимы», «кедр в Ливане» и «Феб в полудни», и «аквилон». Иной раз эти образы как бы сталкиваются вплотную:

Разрешите ныне молчанием узы,
Приемше же слово **пернатские** музы:
Прекрасно торжество и радость устройте,
Слава в вышних богу сладостно воспойте.

Весь словарь здесь близок общему поэтическому строю петровского панегирика. «Виват», «многая лета», «глава венценосна, рука скиптроносна», «порфира», «держава», «пресветлые лучи», «шлем окружный, щит в час нужный», «двигни твоя вси музыки» и т. д.

Что касается стихотворной структуры панегирических кантов, то она по-своему достаточно показательна. Лишь дважды нам встречается самый простой сличай (как в старых силлабических виршах): одна за другой следуют **аналогичные** пары рифмованных строк, например:

А Петра первого дочь наша мата,
А Едина от божия благодати:
В Первая Елизавет свету слава,
В Всему надежда, честь и держава.

Дважды встречается шестистишье такого типа:

А Виват преславна,
А Самодержавна,
В Радостей дверь:
С Елизавета,
С На многи лета
В Петрова дочь.

Но чаще всего, как **типичный** образец строфы для этого стиля, мы на ходим в нашем сборнике вольное подражание сафической строфе (усечение последней строки в четырехстишьи) и многострочную строфу с парными рифмами и опоясывающей последней строкой. В кантах 8, 10 « 12 усечена последняя строка в четырехстишьи таким образом:

А Приспе день красный, возсияло ведро,
А Милость России, небеса прещедро:
В Так бог соделал, россов озаряяй,
В Вся созерцайяй.

В кантах 7 и 13 за двумя парами рифмованных строк следует нерифмуемая строка:

А Днесь торжествуйте вси купно ныне,
А Яко видимо дар благостыни:
в Творца владыки,
в Прият на веки:
с Россия.

Именно этот тип строфы, как мы увидим далее, получит огромное значение в связи с определением структуры для **музыкальной строфы** канта. Наконец, в кантах 3, 4, 14, 15, 16, 17 мы обнаруживаем длинные строфы из парных строк и чаще всего — со свободной последней строкой (в канте 3 — после десяти пар, в кантах 15 и 16 — после девяти, в канте 14 — после семи). Лишь в канте 4, кроме 9 пар в каждой строфе, рифмуются последние строки соседних строф, т. е. 18 с 36, 54 с 72; а в канте 17 строфа построена по порядку рифмующихся строк так: *AABBCCDEED*, т. е. после трех пар идет четырехстишье с кольцевой рифмой. Оба

481

последних примера свидетельствуют уже о большой и своеобразной поэтической технике, которая, впрочем, не порывает еще с силлабической системой стихосложения. Заметим, кстати, что тип особенно большой строфы (со свободной или опоясывающей строкой) совсем не характерен для всех остальных кантов нашего сборника (исключение — канты 19 и 46 из первого раздела) и является **особым признаком** обширной композиции именно

для панегирического канта. Это означает, что панегирические канты стоят дальше всего от быта, что они по своему происхождению наиболее искусственны, книжны, даже несколько нарочито щеголяют «искусностью», сложностью поэтической строфы.

Тексты духовных кантов, составляющих большую часть в первом разделе сборника, далеко не однородны не только по стилю, но и по жанровым разновидностям. Здесь хвалебные канты, канты-гимны (18, 19) непосредственно близки поэтическому строю панегирических кантов: ср., например, совпадение целых строк текста в канте 19 и в одном из петровских торжественных кантов «Торжествуй, ликовствуй» и т. д. (Н. Финдейзен. Очерки по истории музыкальной культуры в России, том I, стр. LIII нотного приложения). Другие канты по своим назидательно-поэтическим мотивам близки Псалтыри (1,22—на текст Феофана Прокоповича), третьи представляют именно духовную лирику в более свободном ее смысле. Таковы два текста Димитрия Ростовского: «Исусе мой прелюбезный» (34) и «Превзыдох меру» (47) [1]. И, наконец, если оставить в стороне большие группы псалмов и праздничных кантов, два последних текста (55, 56) в первом разделе уже не связаны собственно с **духовной** тематикой и носят характер своего рода размышления. Из них второй, отчасти аллегорический, принадлежит Третьяковскому.

Из двенадцати псалмов, помещенных в первом разделе нашего сборника, восемь текстов (канты 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33) заимствованы из стихотворной Псалтыри Симеона Полоцкого, два (23, 24) принадлежат Ломоносову, один (21)—Третьяковскому и еще один (27) — неизвестному автору. Примечательно, что в середине XVIII века, да и несколько позднее, как видно из других рукописных сборников, некоторые тексты Симеона Полоцкого пользовались большой популярностью, несмотря на то, что весь их стиль и стихотворный склад чрезвычайно устарели рядом с одами Ломоносова и песнями Сумарокова. Вместе с тем, другие стихи из Псалтыри Полоцкого почему-то не привились, и, в частности, псалом 37 «Господи мой ярость твою» (в нашем сборнике—27) распространился в другой редакции (автор неизвестен), в свою очередь, ставшей очень популярной. Любопытно также, что с текстами Симеона Полоцкого, сохранившимися почти без всяких изменений, **не** сохранилась в такой же мере музыка В. Титова, написанная к Псалтыри: в трех случаях из восьми, нас интересующих, она представляет **вариант** музыки Титова, в пяти случаях — она совсем новая. Что касается стихотворного склада псалмов, то все девять образцов (помимо произведений Ломоносова и Третьяковского) сходны между собой, как силлабические, попарно рифмованные, равносложные строки.

Включение текстов Ломоносова и Третьяковского в число псалмов нашего сборника, разумеется, нужно отметить, как многозначительное. Несколько позже поэтические тексты Ломоносова достаточно широко распространились по рукописным сборникам кантов: здесь можно назвать хотя бы сборник Гос. исторического музея № 918, датированный 1769 годом и содержащий целый ряд текстов с указанием: «Михайлы

[1] Раскрытие авторства везде мотивировано в примечаниях к кантам.

482

Ломоносова» [1]. Но в самой середине столетия это было еще ново, тем более, что оба стихотворения Ломоносова были опубликованы лишь в 1748 году. Не только среди **всех псалмов**, но среди всех кантов нашего сборника они выделяются, как яркие образцы новой поэзии, хотя и связанной с привычными мотивами Псалтыри. Достаточно сравнить аналогичные места из Псалтыри Полоцкого и строфы Ломоносова:

Полоцкий:

Хвали душе моя бога твари всея
До конца и жизни восхваляю моя.
Песнь богу моему имам воспевати
Дондеже в существе даст мне пребывати.

Ломоносов:

Хвалу всевышнему владыке
Потщися дух мой возсылать:
Я буду петь в гремящем лике
О нем, пока могу дышать.

Ямбическая строфа — четырехстишие (четырёхстопный ямб) с перекрестными рифмами, столь редкая в нашем сборнике, представляет здесь созревшую систему силлабо-тонического стихосложения. В другом псалме Ломоносова («Господи, кто обитает») находим такую же строфу (АВАВ) при четырехстопном хорее.

Текст Третьяковского (вольное переложение псалма 143) имеет свою интересную историю, в связи с которой и для которой появление его в нашем сборнике приобретает особый смысл. В 1744 году Академия Наук издала в Петербурге «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные через трех стихотворцев, из которых каждой одну сложил особливо». В предисловии, которое было написано Третьяковским, разъяснялось, что три автора, поспоривших о достоинствах ямба и хорея в российских стихах, переложили один и тот же псалом, каждый по-своему, в виде трех од — двух «ямбических» и одной хореической, и предоставляют читателям как судить об их достоинстве, так и определить, кто именно (Александр Сумароков, Михаила Ломоносов и Василий Третьяковский) какую оду сочинил. Принадлежавшая Сумарокову «ода первая ямбическая» открывалась такой строфой:

Благословен творец вселенны
Которым днесь я ополчен.
Се руки, ныне вознесенны,
И дух к победе устремлен:
Вся мысль к тебе надежду правит,
Твоя рука меня прославит [2].

Ода Ломоносова («вторая ямбическая») начиналась так:

Благословен господь мой бог
Мою десницу укрепивый,
И персты в брани научивый
Сотреть врагов внесенный рог [3].

И, наконец, Третьяковский избрал такой тип большой, одической строфы:

Крепкий, чудный, бесконечный,
Поли хвалы, преславный весь,
Боже! Ты един предвечный,
Сый господь вчера и днесь:

[1] В начале сборника помечено «Сии псалмы Саратовского духовного правления копейца Ивана Егорова сына Попова; 1769 г. июня 16 дня». Кроме псалмов в сборнике записаны: «Утреннее размышление о божием величии», «Вечернее размышление о божием величии», «О ты, что в горести напрасно».

[2] Сочинения М. В. Ломоносова, т. I, стр. 227, примечания.

[3] Там же, стр. 106 основного текста.

Непостижный, неизменный,
Совершенство пресовершенный,
Неприступна окружен
Сам величества лучами,
И огньпальных слуг зарями,
О! будь в век благословен!

Разве не странно, не любопытно, что рукописные сборники кантов **по-своему** решили этот знаменательный спор? Для **музыки они бесповоротно выбрали звучную «хорейческую оду» Третьяковского**, которая и встречается в них обычно, как переложение данного псалма. Вообще, роль Третьяковского и в нашем рукописном сборнике, и — более широко — для кантов XVIII века может быть сравнима только с ролью Сумарокова (песенные тексты). Но если Третьяковский господствует в сборниках уже начиная с сороковых годов, Сумароков проникает туда значительно позже. Дело заключается даже не в количестве текстов (в нашем сборнике их всего пять), а **в отношении** к стихам Третьяковского, в выборе музыки для них, в определяющем значении их поэтического стиля. Стиль Ломоносова еще слишком нов и исключителен для нашего сборника. Стиль Полоцкого уже архаичен для него, а стиль Третьяковского в наибольшей степени определяет новый **уровень** сборника, его вкус, его общий тон, что особенно заметно во втором разделе. Можно сказать, пожалуй, что к Третьяковскому тянется поэзия нашего сборника, как к знамени своего времени. Именно рукописные сборники кантов — вопреки литературной традиции, вопреки всему — утверждают великую роль Третьяковского в русской бытовой поэзии и музыке середины XVIII века.

Канты, посвященные церковным праздникам и дням святых, составляют также значительную группу первого раздела — 18 образцов. Тексты здесь как раз, пожалуй, наиболее разнообразны по своему происхождению. Но интересны главным образом те из них, которые связаны с народным бытом, с простыми духовными песнями, даже с колядками. Вообще песенность, иногда даже плясовая песенность, очень характерна для этих праздничных кантов — при всегда простой структуре короткой строфы, нередко заканчивающейся своего рода припевом (36, 37, 39, 45, 50, 51, 53), иногда большим, иногда состоящим из одного слова. Среди восьми рождественских кантов два текста (40, 41) возможно принадлежат Димитрию Ростовскому, так как целиком заимствованы из рождественской драмы, которая (приписывается ему, якобы обработавшему данный ее вариант. Такие канты, как «Божие ныне рождество», «Народился нам спаситель» по своему поэтическому стилю ничем особенно не отличаются от книжных виршей и псалмов XVII века, с тою лишь разницей, что вторая часть строфы (после одной или двух парных рифм) трактована как припев и повторяется всякий раз.

Рядом с подобным текстом находим весьма популярный в XVIII веке «песенный» текст «Шедше трие цари», выделяющийся своей короткой строфой, местами уже тонирующей силлабические стихи:

Шедше трие цари,
Ко Христу со дары:
Ирод их пригласил,
Где идут и спросил...

А еще дальше, изобилующий украинизмами текст «Пастушкове, пастушкове», близкий народным рождественским колядкам, перечисляющий

484

«волчат с лисочками», «курочек с качечками», «медвезей ленивых», «тыгросов мордухтивных» и полный звукоподражаний в припеве.

Из трех пасхальных кантов один (45) по стилю весьма близок стихам Симеона Полоцкого, а другой (46) принадлежит епископу Симону Тверскому и представляет образец «ученой», книжной поэзии XVIII века, «высокого штиля», пока еще достаточно темного и тяжеловесного при всей тенденции к новой системе стихосложения. В этом единственном образце среди праздничных кантов находим большую «панегирическую» строфу из семи пар рифм с опоясывающей пятнадцатой строкой.

Все другие канты этой группы (на преображение, на успение и святым) отличаются сравнительно простым складом стихов; для них характерна более «легкая» строфа с

парными рифмами и короткими строками. Стиль духовной поэзии, повидимому, более крепко проникая корнями в быт, здесь несколько облегчается.

Лишь последний кант этой группы (Варваре) обнаруживает особый поэтический замысел и несомненно — искусную руку стихотворца. Изобилующий славянизмами ученого церковника, он в то же время написан в новой поэтической манере, и строфы его строятся таким образом:

А Что гониши
А Что бежищи,
В Гордый Диаскоре:
С О лютейший
С О всезлейший,
В Адского дна горе.

Если современники не делали тематических разграничений во втором разделе нашего сборника, то и мы теперь испытываем затруднения при попытках как бы то ни было систематизировать материал. Одно несомненно: из пятидесяти трех текстов этого раздела по крайней мере тридцать пять относятся к области любовной лирики.

Для пятидесяти шести текстов первого раздела в восемнадцати случаях удалось раскрыть авторство (Симеон Полоцкий, Димитрий Ростовский, Феофан Прокопович, Симон Тверской, Третьяковский, Ломоносов). Не то — во втором разделе. Здесь пока известны лишь два авторских имени: тексты трех кантов «Ах, невозможно сердцу пребыть без печали» (6), «Весна катит» (13) и «Красот умилна» (33) принадлежат Третьякову-скому, а текст канта «Ох, счастье, счастье, бедное злое» (40) — Г. С. Сковороде. Вероятно, благодаря традициям церковной образованности и, безусловно, в силу неразработанности иного материала, имена авторов духовных текстов раскрываются всего легче.

Самая обширная тематическая группа кантов нашего сборника представляет именно ту область, ту сферу лирической поэзии, которая **для своего времени** выполняла роль, в какой-то мере аналогичную более поздней роли песни-романса. Всего труднее провести в этой группе внутренние- грани, установить определенные стилевые градации, хотя, вместе с тем, со всей очевидностью выступает ее пестрота, ее неоднородность. Естественнее всего выделяются как бы два полюса в ней: один, наиболее архаичный, наиболее книжный пласт любовно-лирической поэзии, другой — самый близкий к бытовому языку и бытовым образам. Между ними располагаются еще несколько разновидностей. Далеко не всегда тот или иной текст может получить с этой точки зрения вполне определенную оценку: многие канты совмещают в себе признаки разных видов, что, быть может, и является одним из важных свойств их художественного стиля вообще.

485

К самому крайнему «книжному» полюсу лирической поэзии с наибольшей ясностью тяготеют, как нам представляется, канты «Аще бо постоянство пребывало в свете» (1), «Безмерная любовь сердце во мне запалила» (10), «В предражайшей любви егда две персоны бывают» (16), «Едина моя благая радость» (22), «За что моя радость любовь пременяешь» (28), «Кое похваление имею воздати» (31), «Почто Фортуна от мене отходиш» (44). По этим текстам видно, с каким трудом, в какой зависимости от старой поэзии, от «книжности» рождалась новая лирика, как она была скована в своем языке и поэтическом складе, как она еще искала слова и образы, отражающие новый строй чувств. Атрибуты школьного классицизма («Зла Фортуна», «Прекрасная Дианно»), обильные славянизмы и вообще стилистическая близость к духовной поэзии XVII века («Неизреченная лепота», «глагол преизбраннейший», «велмы», «аще», «сичеву», «древле», «рещи чесо», «возлюбих» и т. д. и т. п.), равно как и длинная силлабическая строка, подобная строкам Симеона Полоцкого, придают данным текстам оттенок

значительной архаичности даже в контексте нашего сборника. Весьма «общий» характер размышления или жалобы (отсутствие индивидуализированных эпитетов и определений), избегание всяких частных чувств, образа, отношений и т. д. делают эту поэзию отвлеченной, «нейтральной», своего рода «схемой» любовной лирики. При этом, особенно колоритны для нее такие строки:

Ах ты моя радость всегда умираю,
Где вашу персону вскоре не выдаю.
...
...Непостоянная любовь, юже аз имею.
...Хладость от скорби творит презелну,
...
Имам бо к ней любовь пребезмерну:
...
В предражайшей любви егда две персоны бывают,
И достойне друг друга зраком ся утешают. , .

В большинстве случаев тексты этого рода образуют ряды рифмованных пар (AABBCC и т. д.), так же как в старинных силлабических духовных виршах. Две строфы (канты 1 и 31) выделяются редкими кольцевыми рифмами (ABBA). И лишь в одном случае (кант 44) строфа заканчивается короткой «свободной строкой».

К противоположному полюсу мы условно относим немногие тексты с **наиболее ясной** бытовой основой языка и образов, близких народному искусству и народной жизни: «Белая голубонька, красная девонька» (11), «Несчастливая доля без милого жити» (37), «Добро тому жити» (20), «Ишов казак з Украины» (30). В дальнейшем именно такие тексты из данной группы скорее всего будут названы **песнями** в рукописных сборниках кантов. Здесь меньше всего славянизмов, но зато, пожалуй, больше ощущаются украинские связи («Ишов казак» — украинская песня). «Белая голубонька», «батька», «хороша де пара», «оченьки», «сизенький орле», припевы «Гей, гей, гей» — таков здесь новый поэтический, **песенный** лексический строй, далекий самым «книжным» кантам. Каждый текст уже становится более индивидуальным, тема конкретизируется, одевается плотью, дается в бытовых подробностях. Два текста (11 и 37), связанные с одной музыкой, оказываются параллельными (просьба о верности, о браке) — от лица мужчины и от лица женщины. Весь стиль облегчается, «приближается к земле», строфа приобретает

486

гибкость (свободные строки, перекрестные рифмы), строки — песенную, иногда песенно-плясовую музыкальность. Ср. например, следующую бесхитростную строфу из канта 20 (единственный в разделе с перекрестными рифмами):

Молодость что сладость
Не успела знать,
Тогда уже старость
Стала наганять.

или:

Постой, постой, казаченьку,
Мой сизенький орле:
Ах кто же тебе, казаченьку,
Сердечне пригорне.

с тяжеловесными книжными виршами — «В предражайшей любви егда две персоны бывают». Отличие поистине разительное! Нов и словарь, и поэтический склад, новы и ассонансы (орле-пригорне), и все другие следы близости к **песне**. Но таких кантов

немного в группе любовной лирики. Более характерны для нее в нашем сборнике «промежуточные» образцы, которые и составляют **основу** данной группы.

Для того, чтобы разобраться в остающихся образцах, необходимо принять во внимание общую **смешанность**, текучесть их складывающегося поэтического стиля: все они в той или иной мере соединяют черты, как бы идущие от двух крайних полюсов любовной лирики: «книжного» и песенно-бытового. Но и тут намечаются свои внутренние градации, хотя и весьма неустойчивые. С одной стороны, заметно какое-то особое «омещанивание» книжной лирики, при котором славянизмы и архаизмы прямо сталкиваются с вульгаризмами, т. е. два слоя как бы сосуществуют рядом, словно книжная лирика по каким-либо каналам (быть может, здесь сыграли роль семинарские круги) опускается «вниз» и начинает перерождаться. Эта тенденция выступает особенно ясно на примерах пародий: ср. параллельные тексты (канты 44—45 на **одну** и ту же музыку) «Почто фортуна от мене отходиш» — «Почто девонка мене оставляеш». Тут «высокий штиль» при сохранении всей формы стиха нарочито пародирован вульгаризмами. В других случаях как бы сближены такие поэтические слои: «Чюдна подсолнечной всей твари причина», «планеты» — «к чему утварь строить, чтоб не надевати» (кант 3); «злосчастное время в свете всегда пребывает» — «младешенка», «моя голубонька» (кант 25); «хотя чин свой потеряи и живот свой окончати» — «лапушка», «сударушка» (кант 21). В стихотворном складе этих кантов также есть одновременно и близость силлабическим виршам с параллельными рядами парных рифм (25, 32), и приближение к другим типам строфики (строфа типа *AABBC*, со «свободной» строкой; см. канты 3, 38, 21).

Путем исключения выделяется самый многочисленный слой любовно-лирических кантов; они не принадлежат Целиком кругу самой архаичной «книжной» поэзии, они не включаются непосредственно в круг песенной поэзии быта, но, по-своему не чуждые тем или другим признакам, они в то же время чуждаются **резких столкновений** «высокого» с вульгарным и относительно более ровны по тематике, образам, стилю, нежели предыдущие. Эти канты, также несущие еще на себе следы своей переломной эпохи, вместе с тем стоят ближе всего к той **центральной линии** русской лирической поэзии, которая представлена песнями Тредиаковского, позже Сумарокова и других авторов. И здесь много остается «книжности», много славянизмов, и здесь «зла Фортуна», «Фортуна

487

пременна», «Дианно красная», «воззрю на персону» встречаются рядом с эпитетами песенного типа «сердечный друг», «сокол ясный», рядом с такими характерными образными параллелями «березы гнутся, дороги рвутся». Но содержание захватывает, поэтическое мастерство крепнет, стиль выравнивается; в самом деле рождается **новая лирика**. В ней сразу же заметна одна важная тенденция — к акценту, к усилению чувства — ведущая далее к сентиментальному пафосу конца века: «Сердце жалостное во мне трепеташе» (кант 39), «мысль покою в печали не знает», «единым взором язвишь и врачуешь», «очи в слезах погружати» (кант 18), «слез тучи» (кант 51), «моя любовь к тебе всегда як огонь нестерпимая» (47), «Ах, невозможно сердцу пробить без печали» (6), «Лучше б уж не жити» (17), «в кручине умираю» (15), «сердце ми пронзает» (43) и т. д.

По выравниванию стиля, по силе поэтического выражения и по тщательной работе над стихотворной строфой данные канты обнаруживают несомненное мастерство и единство общих устремлений. Примечательно, что только в двух случаях мы встречаем простое попарное рифмование строк (канты 6 и 43). Единообразно построены строфы в кантах 15 и 17: большая пара, малая пара и усеченная «свободная» строка (*AAввс*). Шестистишие с неравными парами строк лежит в основе строения канта «Распалися, мое сердце» (47). Очень существенно то, что все эти поэтические опыты самым знаменательным образом оказываются связанными с новыми музыкальными закономерностями в пределах строфы. В ряде случаев выступает и заметная тенденция к тонизации стиха («Посмотри в печали, друг любви сердечной»). Заслуживает особого

упоминания кант 51 «То ли награда за мою верность», по традиции приписываемый Сумарокову (см. соответствующее примечание). Здесь сила поэтического выражения (при еще необычном тогда обращении к образам природы — «зашумят леса, березы гнутся, дороги рвутся») соединяется с точностью стихотворного замысла: в первой паре больших строк рифмуется конец строки с серединой следующей:

Уж недовольны звери лесами]
Но и полями] владеть хотят.

То же самое происходит и во второй паре. Затем следуют две малые рифмованные пары и замыкающая «свободная» строка. Самое заметное место во всей группе занимают два текста Третьяковского «Ах, невозможно сердцу пробывать без печали» и «Красот умилна». В первом из них особенно хорош естественный, не выпяченный и вместе не вульгарный, тон сердечной жалобы:

...Увы с ним разделили страны мя далеки,
Моря, леса дремучи, горы, быстры реки...

Во втором («Песенка любовна», по обозначению автора) нужно видеть ранний опыт своего рода галантной поэзии, именно **песенки** нового типа, с рефреном, с короткими (пятисложными) попарно рифмующимися строками (три пары в строфе + припев). Впоследствии этот род первой поэтической «резвости», еще не порвавшей с архаизмами, очень скоро был у Третьяковского высмеян. Но в свое время это пришлось очень и очень кстати, а для нашего сборника такая лирическая поэзия была, вероятно, пределом новизны, легкости, даже **моды**.

В особую группу кантов, куда мы выделили все остальное из нашего сборника, входят тексты самого различного, но **не** чисто лирического содержания. Здесь в первую очередь надо назвать единичные образцы

488

назидательных текстов (канты 5 и 29), из которых один мог бы стоять в первом разделе рядом с кантами 55 и 56, а второй лишь слегка модернизирован и опрощен по своему языку сравнительно с ними. Оба канта в общем связаны со старой поэтической традицией и представляют потому наименьший интерес. Зато другой текст, по-своему также крепко связанный с книжной традицией, оказывается в этой группе интересным с разных сторон. Это кант о журавле (14) — «Возгласит, воскукурлу журавль на воздухе», ставший очень популярным в сборниках XVIII века. Здесь все примечательно: мощь эпитетов, смелые неологизмы («архитектуре», «креатуре», «цыркаль»), даже обращение к библейским образам («Ливанские кедры высокие»), соединение классицистской «книжности» с яркой конкретностью темы, наконец, самая структура строфы («крукурлу» в каждой строфе; внутренние рифмы во второй паре строк).

Как образцы новой поэзии, из данной группы нужно выделить известную песенку Третьяковского «Весна катит, зиму валит» (кант 13) ну в особенности, превосходный текст «Буря море раздымает», яркий и по своему жизненному содержанию, и по простому, меткому, свободному от архаизмов и книжных условностей языку, и по поэтическому складу (четырёхстопный хорей). Над песенкой Третьяковского немало потешались, но никто, кажется, не подчеркнул со всей силой, что рядом со стихами «В предражайшей любви егда две персоны бывают» строки «канат рвется, якорь бьется», «кличет щеглик, свищут дрозды» были **подлинной находкой новой поэзии**.

Другой поэтический ряд представляют параллельные тексты «Ах, коль я цвела в летах молодых» (7), «Худая жена мужу сухота» (52). Если жалоба на немилую жену (кант 7) при всех резкостях («выдумал дурак, платьем щеголять», «собой очень гадок», «как он околеет», «еже бы плевати» и т. д.) еще не совсем чужда «книжным» стилевым рамкам, то

жалоба на жену (кант 52) полна вульгаризмов («врет, как дура безумная, яко кадка бездонная», «лежит как колода») и даже не совсем пристойна. Впрочем, этот нарочито простой, даже грубый тон, казалось бы, по-мещански «сниженной» поэзии кантов, нисколько не препятствует проявлению в ней значительного стихотворного мастерства: строфа здесь, построена по самому «модному» образцу (*AABBc* — с пятой «свободной» строкой). По всей вероятности, эта область поэзии разрабатывалась искусными авторами, привлеченными лишь новой тематикой и, быть может, нарочито стилизующими вульгаризмы, которые были для них своего рода «крайним» средством приближения к действительности, решительного выхода за рамки старой абстрактной поэтики.

Часть текстов из этой группы в той или иной мере прямо приближается к народному искусству, что сказывается и в их тематике, и в образах, и в словаре, и в стихотворной манере. Три канта: «Замочить колос, наварить пива» (26), «За рекою за быстрою все кумы мои живут» (27) и «Ох, матушка, жениха, жениха» (42) в этом смысле близки между собой, как **простые песни**, отчасти шуточные, с характерными припевами, может быть плясовыми («Замочить колос, наварить пива, задавить пчелу, насытить меду: для своей тещи, ласковой раскошной»; «Ох, матушка, жениха, жениха, сударони, жениха, жениха»), с образными параллелями («Ты, грушенька зеленая, не шуми...», «Ты, батюшка, лютой свекор, не брани»), с нанизыванием смысловых и вместе звуковых аналогий («В ворота скоком, по двору клубком», «пареным дубцом, дубовым кисцом», «к стене очима, к хате плечима»). Заметим тут же, что не только все перечисленные признаки, но и отношение к стихотворной строке, к форме (ассонансы, белый стих, припев), а также **особые** признаки

489

музыкальной строфы, выделяют эту разновидность кантов-песен во всем контексте сборника, как весьма своеобразную.

Сюда же, к **простым** кантам-песням, примыкают четыре шуточных канта «Два каплуна, хоробруна, жито молотили» (19), «Сидит сова на печи» (48), «Щиголь тугу мает» (53) и «Приказал боровик, сам большой полковник» (46). Общий тон забавной, сказочной, быть может, даже детской по своему назначению песни-побасенки объединяет их; птицы или грибы действуют в них, как люди, согласно сказочным анимистическим представлениям, в обыденной бытовой обстановке («на печи», «жито молотили» и т. п.), участвуют, например, в свадебном обряде. Сюжет раз-вертывается с упорными повторами (см. все строфы в кантах «Приказал боровик» и «Сидит сова на печи» — всякий раз целиком повторяется исходная половина строфы), с нанизываниями параллельных образов («отказали осиновцы...», «отказали березовички...», «отказали моховики»; «Два каплуна... две кокуши... две синицы... две сороки»; «А зозула свашка, сорока светилка...», «А скворец извощик, перепел придверщик...», «Чижик провожает, а стрижек встречает»), с припевами. Обилие бытовых подробностей (дом, хозяйство, свадьба) придает шуточному вымыслу яркий и реальный колорит. Очень заметны польско-украинские черты в текстах. Кант «Щиголь тугу мает» в этом смысле является самым показательным образцом. Структура стихотворной строфы проста и вместе с тем свободна: в кантах 19 и 53 она основана на простых стихах, на попарно рифмованных строках; в канте 48 «Сидит сова на печи», благодаря особому шуточно-«говорному» характеру стиха («Бил меня муж, мой муж мужичок, навязал ниточку на соломиночку, кость перебил, перебил, перебил»), создаются своеобразные ритмические перебои, и весь склад строки становится свободным.

Остается упомянуть еще о двух параллельных текстах: «На горах валдайских» (кант 49) и «На горах кранштатских» (кант 50). Помещенные рядом и связанные с одной и той же музыкой, эти канты дают некоторое основание рассматривать их после всех других текстов нашего сборника. Оба текста, не только один в отношении другого, но и сами по себе, носят отчасти просто шуточный, отчасти пародийный характер. В том, как выполняется это пародирование, видны очень симптоматичные черты переломной эпохи и

очень своеобразное смешение разных стилевых слоев. «Высокий штиль» пародируется «вульгаризмами»: «Купида, ах, венусов сын» — «стрелил одну девку». А с другой стороны, со строительством «на горах кранштатских» и с колоритными неологизмами («инженер») неожиданно связывается именно тот самый шуточно-сказочный тон («просили об месте галка да кулик»), который отличает только что рассмотренную нами разновидность «забавных» кантов-песен. Это столкновение различных стилевых пластов или слоев, сложившихся к тому времени в русской поэзии, в итоге должно быть признано, по материалам нашего рукописного сборника, **одной из важнейших основ своеобразной поэтики кантов**, как особого типа бытового искусства. Таким образом то, что в книжной поэзии воспринималось как несоединимое, как признаки различных «штилей», становится в кантах **общей основой их** стиля.

5. ТЕКСТ И МУЗЫКА

Всякая попытка сколько-нибудь широкого рассмотрения литературы кантов по рукописным сборникам всегда неизбежно приведет к простому общему выводу: очень многое даже в судьбе самих поэтических текстов может быть объяснено только особой природой кантов, как

490

музыкально-поэтического жанра. Иначе и быть не могло. Кант без музыки — не существующее понятие. Кант никогда не был просто стихотворным текстом. Разве кто-нибудь называл вообще тексты Ломоносова или текст песни «За морем синичка не пышно жила» — кантами? В определенной же музыкальной обработке, на страницах рукописных сборников XVIII века они **стали** кантами. А ставши кантами, получили и судьбу нового, особого вида музыкально-поэтического искусства.

Этот вид музыкально-поэтического искусства характеризуется весьма своеобразным соотношением поэтического текста и музыки, соотношением, для которого важна и письменная традиция сборников, и устная традиция хранения и передачи такого рода бытового искусства. Можно сказать со всей ответственностью, что соединение текста и музыки в канте не безразлично, но **в известных пределах подвижно**. В предыдущих работах нам уже приходилось, в свое время, приводить соответствующие примеры из истории кантов, как искусства «текучего», знающего длительные превращения ряда образцов-вариантов [1]. Не трудно установить, что от одного только сборника Гос. исторического музея, № 2473, различные нити протягиваются в этом смысле более чем на столетие. С одной стороны, здесь помещены тексты 1680 года, с другой,— един из этих текстов (псалом Симеона Полоцкого «Егда от Вавилона», I, 32) записан с той музыкой, которая, как вариант, появится с текстом «Покинем все печали» уже в сборнике начала XIX века [2]. Если же мы стали бы учитывать народные «источники» такого рождественского канта, как «Пастушкове, пастушкове» и, вместе с тем, позднейшее бытование сюжета «Приказал боровик», то наши грани раздвинулись бы, возможно, от XVI до XX веков.

Хотя музыкально-поэтическое искусство кантов в общем отличается ясностью и простотой, не так легко ответить на вопрос о том, что типично для соотношения музыки и текста в этом роде искусства. Дело в том, что тут очень трудно говорить об **отдельных** образцах (многие тексты объединяются одной музыкой) и о большой индивидуализации музыки как в каждом случае, так и во внутреннем развитии текста.

Кант — всегда строфическая или куплетная композиция. Объем музыкальной строфы не велик. Она повторяется и со второй строфой текста, и с третьей, и со всеми, сколько бы их ни было. При этом музыка не может следовать за развитием сюжета, а всегда остается такой, как была вначале. Такова закономерность любой куплетной формы, включая, например, и очень многие куплетные романсы Глинки. Куплетная или строфическая форма канта уже сама по себе обозначает, что музыка не передает частностей текста, даже линии его развития, а отражает общий характер содержания, **тем**

стихотворения. Но и общий характер текста может быть, хотя бы по первой строфе, передан **детально**, со всеми тонкостями, индивидуализированно, или иначе — более общё. По кантам нашего сборника мы видим, что для музыки **типично** весьма **общее** отношение к тексту. Она прежде всего передает, так сказать, **характер чувства**, эмоциональный **тон** поэзии, а также то, что можно назвать **общим характером движения стиха**. Торжественный, светлый, радостный, сосредоточенный, скорбный, простодушно-веселый, ликующе-плясовой характер могут носить канты. Но нам всегда легче сказать, что типично для группы их, чем определить индивидуальный характер образца — тем более, что музыка переходит от текста к тексту.

[1] **Т. Ливанова**. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры «Искусство», М., 1938.

[2] Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, Q XIV 20; см. **Н. Финдейзен**, Очерки... вып. 7, стр. LXXX приложений.

491

В пределах нашего сборника есть весьма различные примеры соотношения музыки и слова: от тщательной передачи в музыке деталей именно данной поэтической структуры до прямого передвижения как целой музыкальной композиции от текста к тексту, так и ее частей — половины строфы, одной строки, попевки и т. д. Здесь мы будем вынуждены касаться вопросов формы. Дело в том, что через некоторые структурные соотношения текста и музыки подчас можно с полной точностью доказать, какой из вариантов основной, какой — вторичный, производный. Да и сам характер изменений в музыкальной строфе, существующей, например, с различными текстами, очень интересен для понимания вариантности творческого процесса в кантах.

В качестве примера особенно тесной и **частной** связи поэтической строфы и музыки можно привести кант 51 из второго раздела нашего сборника: «Толи награда за мою верность».

Рифмовка здесь такова:

A B Толи награда за мою верность],
B C Прямую ревность] искренности;
D E За добродетель платитель тако],
E F Что можно всяко] рассудити;
G Ей, несносно,
G Ах, неможно
H Терпети,
H I жити
J Не знаю как.

Мелодия гибко следует за порядком рифм: словам «за мою верность» и «прямую ревность» соответствуют одинаковые музыкальные фразы, затем вся музыка повторяется со второй парой строк (*D EE F*); словам «ей,, несносно», «ах, неможно» соответствуют ритмически аналогичные, отвечающие одна другой фразы; словам «терпети», «и жити» — вновь тождественные фразы. Правда, музыка идет и далее: ради цельности композиции «свободные» от рифм части текста (т. е. «искренности» и «не знаю как») оформляются одинаковыми каденциями. В целом, музыкальная схема строфы получается такой: 2 (*ABBC*) *dd₁ ee C*.

Очень любопытна последующая судьба этого канта. В несколько более позднем сборнике (Гос. исторический музей, собрание Барсова, № 2436) он записан иначе:

А В

Толь на гра - да за мо - к вер ность,
За добро - де - тель пла - ть - тель та - ко.

В С

пря - му - ю рев - ность ис - креп - но - сти:
что мож - во вся - ко рас - су - дж - ти:

492

С С

ей ве сно - сно, ах, ве - мо - жно.

Д Д Е

тер - пе - тя в жи - ти ве зна - ю как:

Как видно, здесь изменилась гармонизация, изменилось соотношение некоторых частей мелодии, изменились те части, которые мы обозначили, как *C*, *d* и *d*₁. Но при всем том, не только не ослабела тенденция к подчеркиванию рифм, но, напротив, — **усилилась**: слова «ей, несносно», «ах, невозможно» выделены уже не ритмической аналогией, а попросту **секвенцией**. Схема получилась несколько иной: *2(ABBC) CCDDE*. Таким образом, даже при «подвижности» музыки, сам принцип тесной связи ее со стихотворной строфой здесь только укрепился еще более.

Чем можно объяснить такое тонкое «внимание» музыки к деталям стиха именно в этом канте? Вероятно, ранее всего, тем, что в самой очень выразительной поэтической строфе ритмическая сторона и рифмовка разработаны с особой тонкостью, стали, так сказать, художественной проблемой. Музыка оказалась чуткой к этой стороне текста (приписывается Сумарокову).

Есть в нашем сборнике и примеры, казалось бы, противоположного рода: передвижение музыки от одного текста к другому. Благодаря этому, музыкальных строф в

сборнике, в сущности, несколько меньше, чем поэтических текстов. При ста девяти текстах можно насчитать только 94 самостоятельные музыкальные строфы. В ряде случаев одна и та же музыка соединяется с **параллельными** текстами, из которых один может или пародировать другой или как бы отвечать другому. Все эти случаи встречаются во втором разделе нашего сборника. Пародийный смысл имеют такие сопоставления текстов: «Почто фортуна от мене отходиш» — «Почто девонка мене оставляеш» (44—45) и «На горах валдайских» — «На горах кранштатских» (49—50). Смысл своего рода аналогий имеют тексты близкого содержания, изложенные то от мужского, то от женского лица: «Белая голубонька, красная девонька» (11) — «Несчастливая доля без милого жити» (37); «Нет такового цвета подселенней» (38) — «Ах, что творится между человеки» (3); «Худая жена мужу сухота» (52) — «Ах, коль я цвела» (7). Во всех этих «парах» одна и та же музыка соединяется с текстом аналогичного содержания, родственного (или пародийного) стиля и **одинакового** стихотворного оформления (структура строфы). Таким образом, существуют **весьма определенные** границы, в которых данная музыка оказывается подвижной.

493

Но нередко, как показывают другие примеры из нашего сборника, пределы этой «подвижности» значительно раздвигаются. Духовный кант «Кто крепко на бога уповая», панегирический кант «Петра первого дочь наша мати» и светский лирический кант «Едина моя благая радость» исполняются с одной и той же музыкой (разночтения не играют существенной роли).

Почему это происходит и чем это оправдано? Нам представляется, что в самих поэтических текстах трех различных кантов есть все же некое общее единство: тема их различна, но повсюду в связи с ней выражена эмоция крепкая, уверенная и светлая, а поэтический стиль в общем близок. Таким образом единство музыки здесь оправдано единством **эмоционального тона** в текстах.

Все остальные семь примеров «передвижения» музыкальной строфы связывают по парам духовные тексты из первого раздела сборника "со светскими — из второго. Самую несложную пару образует здесь назидательный текст «Истинную любовь держит» (II, 29) с текстом псалма «Господи мой, ярость твою» (I, 27). Соединение обоих текстов с одной музыкой в данном случае кажется как бы безразличным, нейтральным; оба текста носят общеморализующий характер (первый — с оттенком дидактики, второй — покаяния); по поэтическому стилю они не одинаковы, но и не далеки; по структуре стиха — одинаковы.

Более сложным представляется соединение в одну «пару» таких текстов, как «Безмерная любовь сердце во мне запалила» (II, 10) и псалом «Муж буй в сердце глаголаше» (I, 28). Здесь и структура стиха одинакова (простые ряды попарно рифмованных строк), и поэтический стиль не так уж различен. Но зато резко различна сама тематика: псалом и лирический кант-романс на одну и ту же музыку! Заметим кстати, что в свое время данный псалом Симеона Полоцкого был известен с другой музыкой, принадлежащей Василию Титову. Повидимому, новая музыка совершила передвижение скорее от светского канта к псалму, чем наоборот. Что же способствовало этому? Надо полагать, — успех и популярность данной музыки, победившей старую, во-первых, и, все-таки, некоторые основания в самом тексте, во-вторых. Эти основания коренятся в **патетических акцентах** того и другого текста: «сердце во «не запалила», «яко стрела летящая», «распалися мое сердце без огня пламени», «велми уязвляет» («Безмерная любовь»), — «иже люте злая деют», «страх трепеташа», «рассыпа их сила кости», «зело посрамлени» («Муж буй»). Таким образом и здесь, при весьма различной тематике, **единство эмоционального тона** оправдывает и объясняет, казалось бы, парадоксальное единство музыки.

Сходный случай дает соединение с одной музыкой таких текстов, как «Посмотри в печали друг любви сердечной» (II, 43) и «Радуйся, царице, наша заступнице» (I, 48). Поэтический стиль и склад здесь не слишком далеки, но и не одинаковы. В духовном

канте более отчетливо выступают полонизмы («панно», «фрона») и следы «переводности» (**непоследовательно** выдержанные внутренние рифмы). Вместе с тем, оба текста посвящены **прославлению** и примерно в **одном тоне**: один — возлюбленной («от всех цветов краснейшая»), другой — богородицы («з розных цветов украшенна»).

Все рассмотренные случаи до сих пор не давали нам примеров существенных изменений в музыкальной или поэтической строфе «парных» кантов. Теперь мы вступаем в область таких изменений и будем их расценивать по мере их сложности. Самый простой случай тут образуют кант «Зело тому болезненно» (II, 24) и псалом «Силне в злобе что блажиши» (I, 29; текст Симеона Полоцкого, музыка не В. Титова).

494

Сила выражений, даже резкость («сердце мечом изранено» — «равен бритве»), тон своего рода обличения (в одном случае — разлучников, в другом — «сильного в злобе») сближают, казалось бы, различные тексты, что и дает общее основание для единства музыки. Но поэтическая строфа **не одинакова**. В псалме основой для музыкальной композиции стали три пары равных рифмованных строк (AABVCC). Первым четверем строкам соответствует восемь тактов на 3/4 (по два такта на каждую строку); последней паре строк (до припева) отвечают укороченные музыкальные фразы, по 5/4 каждая, на строку, так что «становится тесно» и слоги не «распеваются», а произносятся по одному на звук. В канте (II, 24) основой музыкальной строфы является шестистишие с **укороченной последней** парой строк, причем соответствующая им «короткая» музыка позволяет растягивать слоги, **как и везде** в данном канте, а не произносить их на «рубленный» манер **в виде исключения**. Если мы еще вспомним к тому же, что данный псалом как бы отказался от «исконной» музыки Титова и взял иную, новую, то у нас будет больше оснований полагать, что «приспособилась» музыка канта к тексту псалма, а не наоборот, т. е. в этом случае, как и в предыдущем, скорее новая музыка **передвинулась** к старому тексту, победив тем самым старый вариант музыки псалма. Таким образом сходство (но не тождество!) музыки при разных текстах в обоих последних случаях можно предположительно объяснить тем, что лирические канты «Безмерная любовь» и «Зело тому болезненно», приобретя популярность, как бы вытеснили старую музыку псалмов и подчинили духовный текст новой трактовке.

Более крупные масштабы изменений находим в своеобразной паре: «Что за злость и что за ярость» (I, 36, текст Тредиаковского)—«Долголь тебе мучить, лапушка моя» (II, 21). Строфа Тредиаковского представляет собой шестистишие AABCCB. Ему соответствует весьма уравновешенная музыкальная композиция AABA₁A₁V₁, в которой всем рифмам отвечают музыкальные аналогии. В канте «Долголь тебе мучить» **те же** музыкальные элементы как бы «подогнаны» к пятистишию со второй укороченной парой строк и пятой «свободной» строкой (AABVC), причем музыкальная композиция уже не так точно следует за рифмовкой, образуя следующую схему: AB A₁A₁V₁. Если мы еще сопоставим некоторые детали композиции, то окончательно убедимся, что музыка канта 21 как бы выкроена (путем ряда механических сокращений, нарушающих прежнюю безукоризненную стройность и ответственность частей) из «первичной» музыкальной строфы канта 56. Почему это произошло? В данном случае это не легко объяснить даже предположительно. Думается, что здесь главную роль должен был сыграть успех превосходной, выразительной и стройной музыкальной строфы «Что то за злость», распространявшейся к тому же с текстом Тредиаковского, который способен был лишь усилить ее популярность, ибо тексты этого поэта занимали важнейшее место среди кантов.

Другого рода соотношения интересны для пары: кант «Доколе имам-сердце сокрушати» (II, 18) и псалом «Егда от Вавилона» (I, 32). Здесь трудно и, вероятно, бесцельно искать, что «первичнее». Тексты достаточно различны по тематике, хотя и не очень далеки по стилю. Структура строфы не одинакова (восемь пар рифм в псалме, шестистишие с укороченной последней строкой — в канте) и, главное, строки различны

по масштабам: одиннадцатисложной строке канта соответствует семисложная строка псалма. И вот одна и та же музыкальная основа, сохраняющая все внутренние соотношения частей, весь план композиции (очень не простой в данном случае, см. примечания), как бы приспособляется к разным стихам: в псалме возникают обильные фиоритуры,

495

в канте — почти исключительно «рубленное» произношение текста: по звуку на слог. Здесь можно говорить о **фактурном варианте** музыки, тогда как в предыдущем случае можно было говорить о **композиционном варианте**.

Наконец, еще одна пара дает образец **«гибридного» варианта композиции**, если можно так выразиться. В лирическом канте «Мысли презелны и пребезмерны» (II, 36) и в панегирическом канте «Днесь торжествуйте вси купно ныне» (I, 7) совпадает первая половина музыкальной строфы, а вторая при этом совершенно различна здесь и там.

По целому ряду признаков можно судить, что соотношение текста и музыки более органично в панегирическом канте. Но не вдаваясь даже в специальные подробности, отметим сейчас, что в литературе кантов «подвижное» соединение текста и музыки допускает такого рода гибридные образования, когда одни и те же большие части (половины) музыкальной строфы могут соединяться с **различными** другими частями.

Мы сознательно оставили пока в стороне очень простую «пару» кантов — «Щиголь тугу мает» (II, 53) и «Шедше трие цари» (I, 38). Дело в том, что по музыке эти канты **как в целом, так и в отдельных попевках** соприкасаются с большим количеством образцов, словно входят, перетекая из одной формы в другую, в какой-то поток вариантов.

Наряду с **передвижением** музыки от одного текста к другому, существуют даже в пределах нашего сборника иные формы связи между отдельными кантами или группами их. Если короткая, легко запоминающаяся музыкальная строфа может быть записана то с одним, то с другим текстом из двух-четырёх рифмованных пар, то это еще не говорит о сознательном параллелизме, об особом преднамеренном замысле. Но когда группа **обширных** и однородных по содержанию кантов (например, панегирических, состоящих из девяти-десяти пар строк) объединена большим, но вместе **единым** композиционным замыслом, единым планом целого, приходится думать о серии или о своеобразном букете кантов, быть может, одновременно возникших. Такова серия из 3, 4, 15-го кантов в первом разделе нашего сборника.

Другой тип связи общего порядка — по характеру изложения — представлен кантами 12, 18, 19 из первого же раздела: здесь фанфарное начало при имитационном вступлении голосов вместе с типичными заключительными попевками создает **общую** основу музыкального родства.

Уже этот пример приводит нас к широкому вопросу об общем родстве кантов через элементы музыкальной композиции, через ее единицы, через характерные попевки. Здесь уместнее всего будет выделить группу образцов с популярнейшими попевками «Щиголя» [1]. Вся музыкальная строфа канта «Щиголь тугу мает» как цельная строфа и в обеих своих частях-попевках («Щиголь тугу мает» и «женится мает») была исключительно популярна в литературе кантов. Если рассматривать здесь, музыкальные связи как бы поступенно, от прямых и полных до косвенных и частных, то круг вовлекаемых явлений может расширяться без конца. Наиболее непосредственная связь видна между музыкой шуточного канта «Щиголь тугу мает» (II, 53) и рождественского канта «Шедше трие цари» (I, 38): мельчайшие разночтения никакой роли не играют. Поскольку текст к «Шедше трие цари» нередко соединялся с другой музыкой [2], более строгого и размеренного характера, возможно (но

[1] Идея о «попевке Щиголя» и само название, данное попевке именно по этой песне, принадлежат покойному И. А. Штейнману и были выдвинуты им в упомянутой выше работе о «Ранних записях русских песен».

496

не обязательно) предположить, что «передвижение» произошло от «Щиголя» к рождественскому канту. Пойдем далее: в канте «Приказал боровик» (II, 46) вся строфа основана на обеих попевах «Щиголя», лишь порядок их несколько изменился (в «Щиголе» — AAA₁B, здесь AABV), да ритмическая фигура слегка варьирована. Пойдем еще далее: в канте «За что моя радость» (II, 28) также нетрудно узнать полевки «Щиголя». На них основана первая половина строфы (ABAB), причем они вновь несколько варьированы. Отсюда наши пути к вариантам могут как бы раздвоиться, даже если следить за судьбой обеих попевок вместе. Если привлечь кант «Приспе день красный» (I, 10) с изложением тех же попевок на 3/4, в новом ритмическом варианте, то от него идет прямой путь к псалму В. Титова — «Господи, правду мою изволи слышати», т. е. уже за пределы нашего сборника, к восьмидесятым годам XVII века. С другой стороны, сошлемся на кант «Ах, невозможно сердцу» (II, 6), где возникает еще один вариант обеих попевок. От него тоже исходят пути далеко за грани нашего сборника: к кантам XVII века «Радуйся, радость твою воспеваю», «Всю землю в цветы апрель одевает» и др. (см. стр. 499).

Но можно идти не только назад. Если мы привлечем более поздние рукописные сборники кантов, то и там обнаружим полевки «Щиголя» в различных вариантах. Например, в сборнике Гос. исторического музея из собрания Е. Барсова, № 2436, помещен кант «Лейтесь, лейтесь слезы, ломитесь березы» с такой музыкой:

Что касается существования попевок «Щиголя» вместе и порознь в новом контексте, то здесь можно было бы привести сотни примеров. Ограничимся немногими из нашего сборника: ср. канты 6, 16, 36, 39 (I) и др.:

1,36

Бо . жи . е . ны . не . ро . жде . ство . со . е . ди . ня . ет . тор . же . ство .

1,39

Па . сту . шко . ве . па . сту . шко . ве , но . во . го . гос . тя

знай . те , на . хва . лу . ся . зби . рай . те :

Таким образом, вся строфа «Щиголя» и варианты ее попевок ведут свою большую, длительную жизнь в литературе кантов, соединяясь а новые образования, скрещиваясь с другими композиционными элементами, переходя от текста к тексту в этом бесконечном потоке созидания новых образцов. Оправдывается ли это содержанием кантов? Безусловно оправдывается. В ряде случаев попевка «Щиголя», существуя в новом контексте, приобретает новый смысл, соответствующий новому смыслу текста. Нередко же канты, включающие эту попевку, характеризуются тем **легким, бодрым движением**, которое связано в них с подъемом, с радостными событиями, с активностью поступков: тут «Щиголь тугу мает», «Шедше трие цари», «Радуйся, радость твою воспеваю», «Приспе день красный», «Приказал боровик», при всем их различии, оказывается, имеют общие эмоциональные черты.

Судьба кантов показывает, что музыка, вообще понимаемая, как **отклик на основную эмоцию, на основную мысль текста**, вместе с тем оказывается более гибкой и «беспокойной», чем текст, **более текучей и обновляющейся в целом при большей устойчивости** исконных единиц-попевок. Характерно, что псалмы Симеона Полоцкого почти не изменяются с литературной стороны, а музыка их возникает заново или сильно варьирует прежнюю, титовскую. Еще более показательным будет, пожалуй, пример совсем иного порядка. Наш рукописный сборник (Гос. исторический музей, № 2473) очень тесно связан с другим, значительно более обширным рукописным сборником (Гос. исторический музей, № 2929). Если мы сравним хотя бы два последних раздела того и другого сборника (светские канты), то связь в подборе текстов не вызовет у нас никакого сомнения. Среди ста одного текста из сборника № 2929 мы найдем огромное большинство текстов нашего сборника, и лишь около десятка (точно нельзя судить из-за дефектности рукописи № 2929) из 53 наших не обнаруживается в сборнике № 2929. К тому же нарушения в алфавитном порядке одинаковы здесь и там: так, сначала идет кант «Аще бы постоянство», затем «Ах, коль радостно» и т. д. — точно, как у нас. Разумеется, нетрудно предположить, что один сборник частично копирует другой. Анализ текстов целиком поддерживает это. А музыка даже здесь живет своей беспокойной жизнью. Она выдвигает **свои** аргументы. Она дает не копии, а иногда близкие, иногда **очень далекие** варианты на тот же текст.

Может быть, ее и записывают не прямо с листа на лист, но обращаясь также к памяти, справляясь с устной традицией, обновляя старые образцы?

Чем дальше мы стали бы углубляться в связи нашего сборника с другими рукописными сборниками, тем шире раздвигались бы наши перспективы, тем глубже в

XVII век, тем дальше в XIX век отходили бы пути от кантов середины XVIII века. И тем сильнее мы убеждались бы в том, что история кантов образует **непрерывный процесс вариантного создания** музыкальных образцов, процесс, в котором все имеет свои **истоки** и все является **творчеством**.

Эта органическая, все проникающая вариантность творческого процесса глубоко родственна и русскому народному искусству, и музыкальному мышлению русской классической музыкальной школы. В этом смысле искусство кантов не требует специальных толкований: оно естественно и на редкость органично входит в основную колею русской музыки.

6. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ. СТРОФА

Из всего ранее сказанного уже вытекает само собой, что к музыкальному окладу кантов никак нельзя подходить с традиционно-теоретическими критериями, оценивая его, например (вне особой, вариантной зависимости от текста), согласно правилам школьной гармонии и формы, с точки зрения композиторского творчества, профессиональной письменной музыкальной культуры и т. д. Исследователи, которые вольно или невольно становились на такую точку зрения, обычно не находили ничего лучшего, как объявить музыкальное письмо кантов «неграмотным». Всякий узкий или формальный взгляд на канты неизбежно подкрепит то пренебрежение к ним, которое в общем оставалось характерным для дореволюционной науки. Именно этот взгляд привел к тому, что даже Финдейзен, по достоинству оценивший псалмы Титова и значительно продвинувшийся в изучении материала русских кантов, все же подчас оценивал их в таком тоне: «...неприхотливый вкус наших старинных дилетантов вполне мирился с подобной невысокопробной вокальной смесью» [1].

Между тем, многие особенности музыкального склада (тип многоголосия, характер голосоведения, гармония) роднят русские канты с многоголосием народной песни, а с другой стороны, — со стилем русского партесного пения, для которого, в частности, также характерны обильные параллелизмы созвучий (терций, квинт, октав, трезвучий). Глубокое иеучение музыкальных основ русской классической школы уже сейчас заставило нас пересмотреть многие традиционные критерии теории музыки. И вот, оказывается, что черты, важные для русского голосоведения, для русской гармонии, установленные черты особой самобытности, заставляют, в сущности, пересмотреть и оценку музыкального склада кантов.

Большое своеобразие кантов, которое, казалось бы, не укладывается ни в какие строгие и уже известные рамки, нимало не является художественной анархией или «низкопробностью». Канты, несомненно, имеют **свой стиль**, связанный с другими областями современной им музыки, и вместе заметно отличный от них. Канты даже весьма «считаются» с тем, что происходит в современной им профессиональной музыке, но несколько не копируют ее.

[1] **Н. Финдейзен**. Очерки по истории музыки в России, том II, вып. 6, Музсектор» Гиза, М., 1929, стр. 190.



Щи-галь ту-гу ма-ет, по-ро-ду зби-ра-ет, не хо-щет е-дин ме-шка-ти, же-ни-тя-ся ма-ет:



Ше-ше три-е ца-ри, ко-хри-сту со-да-ры, И-род их при-гла-сил, где и-дут и-спро-сил:



При-ка-зал бо-ро-вик, сам бо-лшой пол-ков-ник, бы-ть все-м гри-бам на вой-ну:



При-спе день кра-сный вос-ся-ло-ве-дро, мил-ость Рос-си-и не-бе-са-пре-ще-дро:



Го-споди пра-вду мо-ю из-во-ли слы-ша-ти, мо-ле-ни-ю мо-е-му ми-ло-сти-вно вья-ти:



Ах, не-воз-мож-но серд-цу пре-быть без-пе-ча-ли, хо-ть уж и гла-за мо-и пла-кать пе-ре-ста-ли:



Ра-дуй-ся, ра-дос-тво-ю-во-сле-ва-ю:

Разумеется, придерживаясь материала лишь одного памятника, нельзя еще сделать широкие выводы о стиле кантов в целом. Но наметить некоторые особенности их музыкального склада уже можно, делая первые шаги к такого рода выводам.

Музыкальный склад русских кантов, даже если судить о нем только на основании нашего сборника, глубоко характерен именно для переходного времени, для эпохи **большого перелома** в русской музыке. При этом канты отнюдь не обозначают последнюю точку перелома, не образуют еще скачка, который был осуществлен русской композиторской школой, создавшей оперу; канты являются **важным мостом, ведущим из старого в новое**. Отсюда идут многие, на первый взгляд, может быть, парадоксальные, особенности их стиля.

Простое, бесхитрое, «немудрящее» бытовое искусство кантов, представленное предельно сжатыми, малыми по форме образцами, дает, однако, богатый материал для суждения о музыке. Это многообразие канта не сразу заметно, — вероятно, именно потому, что проявляется в исключительно скромных рамках, как то бывает в жанрах народного искусства.

Многие особенности музыкального склада нельзя правильно объяснить в кантах, не имея в виду целого, т. е. музыкальной строфы канта. Очень многое, если не все, в музыкальном материале кантов определяется местом и функцией того или иного признака, свойства, элемента внутри музыкальной строфы. С другой стороны, именно музыкальная строфа, именно **целое** более всего координируется со словесным текстом, через строфу осуществляется наиболее закономерно и последовательно взаимодействие стиха и музыки.

Важнейшими общими признаками музыкальной строфы канта, признаками **исторического значения**, являлись отчетливые, так сказать, принципиальные свойства четкости и завершенности целого при соизмеримости, функциональной определенности его частей. Для канта ни в какой мере не характерно сквозное или импровизационное развитие. Его части обычно повторяются или возвращаются, как в песенно-плясовой музыке, вступая между собой в легко определимые, отмечаемые памятью и слухом соотношения. Кант легко запомнить, повторить, он ясен, иногда кристаллически ясен по музыке. А это означает, что его мелодия, его гармоническое развитие, его ритм действуют в **этом** направлении. Более того. Это означает, что целое понимается в канте не так, как в церковном пении старинной традиции, а так, как в народной быстрой или плясовой песне. **Таким образом данные закономерности народной музыки впервые становятся основой музыки письменной**, что, разумеется, играет огромную роль в подготовке русской оперы, русского романса, русской инструментальной музыки, всего склада их тематизма. Заметим кстати, что песни-романсы Г. Н. Теплова еще не отличались той строфической куплетной, четкостью и «обозримостью» целого, какая уже до них стала **принципом** для музыкальной строфы канта. А классические романсы Глинки, качественно отличные от уровня XVIII века, на новой основе утверждают строфическую четкость как **свой принцип**. И дело здесь отнюдь не в формальных тенденциях. Дело в том, что музыкальная мысль доходит до слушателя с предельной ясностью, выпуклостью, доступностью через плясовую песню, через кант, через романс Глинки, дело в том, что все эти жанры при их различии имеют бытовую основу — непосредственную и самую широкую в песне, непосредственную в канте и глубоко претворенную у великого классика русской музыки.

Рассматривая общую музыкальную композицию канта, мы не испытываем необходимости в том, чтобы сразу оперировать понятиями

периода, предложения, темы и разработки, мотива, связанными с иными музыкальными жанрами. Мы обозначаем музыкальную форму канта как его **строфу**, для которой много

важнее ее соотношение со строфой поэтической, нежели ее близость к музыкальному периоду того или иного типа. Точно так же мы обозначаем части канта, как его музыкальные **строки**, соответствующие строкам поэтическим, а не как фразы или предложения. Понятие мотива тоже менее подходит для разбора кантов, нежели понятие **попевки**.

Уже наблюдения над музыкальной строфой канта в ее связях со строфой стихотворной должны были бы опровергнуть всякие домыслы о случайности в оформлении этого искусства, о его «невысокопробном» уровне.

При господстве особого рода вариантности в общем развитии., при подвижном взаимодействии стихотворной и музыкальной строфы, в кантах обнаруживаются очень важные, глубинные **общие** тенденции, выделение и совершенствование одних видов строф и «испытание» очень многих других.

Здесь нет безразличия и хаоса,— есть полный смысла, живой и вместе упорядоченный по-своему процесс развития.

Музыкальная строфа канта всегда соотносится с его стихотворной строфой, но это — не простое и не трафаретное следование музыки за стихом, а то, что можно назвать **самостоятельным соответствием**, вдобавок в очень гибкой форме, требующей толкования почти по каждому отдельному случаю. Для музыкальной строфы или очень важна или (в других случаях) далеко не безразлична композиция стихотворной строфы, ее характер, ее масштаб, порядок рифмования и т. д. Сопоставляя музыкальную строфу и лежащий в ее основе поэтический текст, мы будем обозначать рифмованные строки одинаковыми латинскими буквами, и точно так же (как это вообще принято) введем буквенные обозначения для музыкальных строк, причем тождественные строки будем обозначать одной и той же буквой, а подобные или варианты — той же буквой с числовым показателем.

Для того, чтобы подвергнуть большой и смешанный материал **систематическому** рассмотрению, мы предварительно разобрали все без исключения случаи соотношений музыки и текста в нашем сборнике, исходя из самых общих композиционных признаков. Однако далеко не все здесь представляется целесообразным излагать полностью, выделяя лишь существенные тенденции и то, что ведет к главному в этом процессе неистощимого творческого созидания.

Чаще всего в основе музыкальной строфы лежат две пары рифмованных строк (*AABB*), см., например, канты «Кто крепко на бога уповая», «Петра первого дочь наша мати», «Слава богу всемогущу», «Воспоем песнь нову», «Боже мой, твои судьбы», «Господи, силою ти царь возвеселится» и очень многие другие, а также соответствующие примечания к ним. Казалось бы, музыка в таких случаях пойдет параллельно тексту, и возникнет музыкальная строфа, в которой вторая строка повторит первую, а четвертая — третью. Но на деле оказывается не всегда так. **Музыка очень многообразно толкует простейшую поэтическую строфу AABV** в зависимости от характера текста, от его архаичности или новизны, от его принадлежности к группе старинных псалмов или лирических стихотворений. Из всех многочисленных индивидуальных случаев остановимся вкратце только на двух группах, выражающих здесь самые знаменательные тенденции. Первая из них по своему происхождению более стара и является в своем роде классической, ибо представлена как тип еще псалмами В. Титова и, повидимому, более

502

всего связана с силлабическими попарно рифмованными стихами. Этот тип музыкальной строфы вытекает именно из простого параллельного следования за текстом, которое приводит к кристально ясной музыкальной композиции *AABB*, с **аналогичными** функциями частей *A* и *B*, которые могут быть и более сходными и резко контрастными. Этот тип строфы вообще очень часто повторяется, варьируясь, в наших кантах, являясь для них именно типом, а не частным случаем. Внутри себя две части строфы могут быть и проще, и сложнее, и одно- и дву- и трисоставными, но функции их в целом остаются

аналогичными. Этот тип строфы можно обозначить как тип парного со- или противопоставления [1]. Здесь внутренние грани обычно обозначаются четко, гармонический план прост и части уравновешенны, как, например, в канте «Кто крепко на бога уповая», в котором все четыре строки (2А + 2В) содержат по четыре такта. Приведем группу примеров подобного рода, демонстрируя при этом различные случаи со- и противопоставления половин: контрастных, вариантных, аналогичных, простых, односоставных, внутренне сложных и т. д. (см. вклейку между стр. 504—505).

Почему мы выделяем вопросы подобного рода и каков общий смысл этого типа строфы? Строфа парного со- и противопоставления сложилась тогда, когда музыка канта **просто и гармонично подчинялась очень простому тексту**, не выдвигая своих значительных закономерностей. Обе части строфы несли **аналогичные функции изложения**, а каждая из них была в этом смысле подобна другой. Очень часто подобная структура встречается в народной плясовой песне. В сравнении с другими типами музыкальных строф мы лучше оценим особенность этого, так сказать, простого типа куплетной цельности, сложившегося еще в XVII веке.

Другой, весьма важный тип строфы, связанный, как правило, с более новыми образцами строфы стихотворной, иногда складывается также на основе двух пар рифм— *AABB*, причем музыка здесь кое в чем подчиняет себе текст. В качестве примера можно привести кант «Мире лукавый» (I, 55). После четырех стихотворных строк *AABB* повторена вторая половина последней строки—обозначим это как *AABBb*. Первой паре стихотворных строк соответствуют две большие одинаковые музыкальные строки (*A+A*, по три такта), второй паре — две меньшие, составные внутри себя, дробные (здесь очень часто бывает гармоническое отклонение) — *B* (1+1 такт) + *B* (1+1 такт); а краткой, повторной части стихотворной строки (*b*) соответствует новая музыкальная строка — *C* (2 такта) — обычно тональная реприза. Таким образом здесь есть как бы изложение музыкальной мысли в более крупных масштабах, нечто вроде экспозиции (в данном случае повторенной); затем следует отклонение от нее, связанное с дроблением, с сужением масштабов (в третьей четверти формы) и затем заключение, возвращающее обратно. Функции частей целого уже отнюдь не одинаковы. Возникла замкнутая музыкальная композиция, утверждающая очень важные закономерности именно **музыкального мышления**. В дальнейшем мы подчеркнем, для каких стихотворных строф это было особенно типично.

Некоторые, небезинтересные наблюдения можно сделать в связи с самыми большими стихотворными строфами, обычно отличающимися канты панегирические. Любопытно, что здесь музыка почти всегда проникнута одной тенденцией, более естественной, здоровой, песенной, нежели «книжный» текст, сложенный в неуклюжие и тяжеловесные строфы. Это тенденция к повторам, к укреплению и цементированию частей строфы—при простых, элементарно-ясных, иногда плясовых полевках. Приведем

[1] Как частный случай этого — пара периодичностей.

503

лишь один пример. Стихотворная строфа в канте «Гряди наш свет Елисавет» (I, 4) состоит из девяти пар рифмованных строк + одна опоясывающая, т. е. *AABBCCDDEEFFGGHHJJK*. Если бы музыка в этом смысле пошла за текстом, получилась бы рыхлая, «сквозная» композиция. В музыкальной же строфе вторые три пары рифм приравнены к первым трем парам, а в остальном допущены другого рода повторы, причем получилось такое соотношение стихотворных и музыкальных строк:

текст *AABBCCDDEEFFGGHHJJK*
музыка *AABBCCAABBCCDEEDDG*

Некоторую аналогию этому представляет музыкальная строфа в канте на текст Тредиаковского «Крепкий, чюдный, бесконечный» (I, 21).

Есть свои примечательные особенности в том, как музыка относится к новым поэтическим текстам, воспринимавшимся, повидимому, очень остро в их новизне и художественной ценности. Лучше всего это видно на примере строфы «Господи, кто обитает» (текст Ломоносова). Представляя собой новый случай — четверостишие с перекрестными рифмами,— эта строфа вызывает не простой, а вариантный музыкальный параллелизм:

текст $A B A B$

музыка $A B A_1 B_1$

При этом важно, что музыка первой и третьей строки по характеру резко отделена (благодаря руладе) от музыки второй и четвертой строк, т. е. новая поэтическая структура крепко подчеркнута в музыкальной строфе, которая как бы подчиняется новому поэтическому тексту.

Совершенно особую роль в нашем сборнике играет пяти- и семистишие из парных рифм с последней укороченной свободной строкой. Наблюдения за музыкальной строфой канта показывают со всей убедительностью, что этот тип стиха является в своем роде избранным к середине XVIII века. Именно данный тип, повидимому, наилучшим образом отвечает особым тенденциям музыкального развития, с ним связаны господствующие разновидности музыкальных строф, с ним сочетаются не немногие частные случаи, а определенные музыкальные закономерности. Музыкальная строфа, возникающая на основе пяти- или семистишия со свободной строкой, тяготеет к определенным закономерностям в смысле со- и противопоставления материала, в смысле масштабных соотношений для своих частей, в смысле функций этих частей в целом, в смысле тонального плана.

Рассмотрим сначала самые отчетливые примеры полного параллелизма текста и музыки в пятистишии: канты «Днесь торжествуйте» (I, 7), «Всегда есть на свете фортуна переменна» (II, 15), «Где золотое время и дни предрагие» (II, 17) и «Нет такового цвета подселенней» (II, 38).

Стихотворная строфа везде строится, как $A A B B c$. Музыка следует за текстом параллельно, и при определенных масштабных соотношениях в музыкальной строфе (чаще всего $4+4 2+2+2$ такта) всего важнее оказываются функции частей: первая половина строфы состоит из широкого двукратного изложения относительно завершенной музыкальной мысли ($A+A$), вторая — из дробного построения, незавершенного, секвенционно-разработочного ($B+B$) и завершающей все каденции (c). Вспомним, что такой же тип музыкальной строфы встречался нам в канте «Мире лукавый» (I, 55), где после двух пар рифм была повторена вторая часть последней строки ($A A B B b$), т. е. было музыкой **создано** пятистишие.

504

Что касается семистишия со свободной строкой, то в **музыке** оно трактуется точно так же, как пятистишие, причем короткие вторая и третья пары строк становятся основой «дробных» построений. Все это хорошо видно на примере канта «Ах, коль преславно без печали жити» (II, 8).

Есть несколько случаев неполного параллелизма текста и музыки в строфах с пяти- и семистишием по типу замкнутой периодичности. Все эти случаи, однако, не нарушают ни масштабных соотношений в строфе, ни принципа «дробности» или отклонений во второй части строфы. Они касаются лишь одного: нарушений в первой части строфы, где «длинной паре» AA соответствуют два больших, но различных музыкальных построения, т. е. AB . Так обстоит дело в кантах «Долго ль тебе мучить,, лапушка моя» (II, 21), «Живот мой любезный» (II, 23) и «Почто, фортуна, от мене отходишь» (II, 44).

Из всего замеченного можно, казалось бы, сделать два предварительных вывода. Во-первых, повидимому, рассмотренный только что тип стихотворной строфы действительно был тогда избран и предпочтен для музыки, которая **всегда стремилась идти за ним, не отступая**. Во-вторых, рождающийся при этом тип **музыкальной** строфы был более сложен, более нов и высок, нежели тип периодичной строфы *AABB*, ибо выдвигал различные функции частей, намечал (правда, в самой скромной форме) принцип дробления-развития-отклонения и возвращения-завершения музыкальной мысли. Заметим, что пятистишие типа *AABBCc* было связано преимущественно с новыми лирическими текстами.

Нам остается в связи с данным многозначительным типом музыкальной строфы обратить внимание на то, как в ряде случаев она как бы подчиняет себе другие стихотворные строфы и как различные, казалось бы, предпосылки приводят все-таки к аналогичным результатам. Возьмем группу из пяти примеров.

В канте «Приспе день красный» (I, 10) — две пары рифмованных строк, а музыкальная строфа строится по только что рассмотренному нами типу:

текст	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>B</i>
музыка	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>bb</i>	<i>C</i>

В канте «Ныне весь мир играет» (I, 40) рифмуются первые две строки, а затем три последующие; результат тот же:

текст	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>
музыка	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>C</i>
такты	2	2	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{2}$

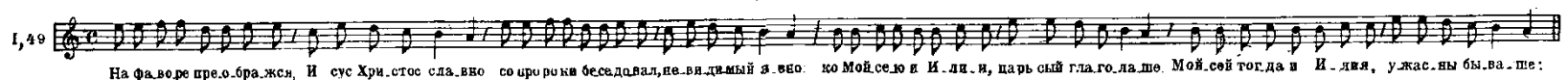
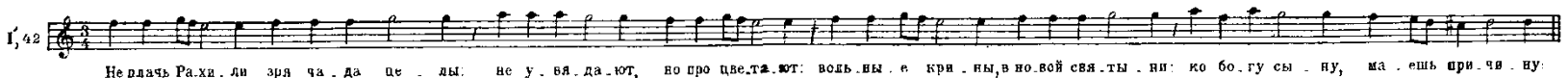
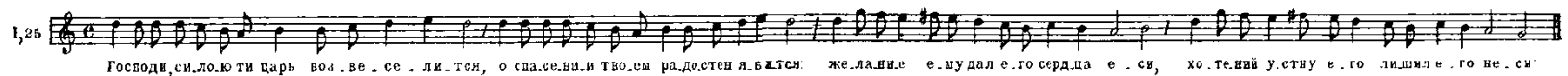
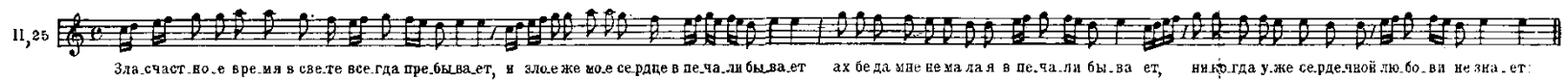
В канте «А кто, кто Николая любит» (I, 51) после двух пар рифмованных строк следует третья короткая (припев), рифмующаяся со второй парой; результат тот же:

текст	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>b</i>
музыка	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
такты	3	3	1+1	1+1	2

В канте «Ах, свете лукавый» (II, 5) четыре пары рифмованных строк, а результат по своему общему смыслу сходен:

текст	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>D</i>
музыка	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A₁</i>	<i>B</i>	<i>A₁</i>	<i>A₁</i>	<i>C</i>	<i>B</i>
такты		2		2	1	1		2

текст *A A B B C C D D*
 музыка *A B A₁ B A₁ A₁ C B*
 такты *2 2 1 1 2*



В канте «Красот умильна» — тоже четыре пары рифмованных строк в строфе, а музыка отвечает им следующим образом:

текст	A	A	B	B	C	C	D	D
музыка	A		A		b	b	c	
такты	4		4		2	2	4	

Таким образом, в некоторых случаях (два последних канта) музыка как бы укрупняет масштабы (беря две строки за одну музыкальную), но всегда стремясь к сходному результату.

Возникая в непосредственной и прямой связи с пятистишьем этот в своем роде классический тип музыкальной строфы с дроблением становится в нашем сборнике основной новой тенденцией, подчиняющей себе различные другие частные случаи.

Для того, чтобы стала ясной устойчивость этого нового типа строфы, приведем и здесь, — как мы делали в отношении старой периодичной строфы, — группу примеров (см. вклейку между стр. 512—513).

Заметим, что первые восемь образцов дают короткое каденционное завершение, а в последних четырех образцах вторая половина строфы делится, как и первая, пополам, причем третья четверть формы характеризуется дроблением, а последняя — укреплением основной тональности или настоящей тематической репризой («Ах, коль я цвела»).

Мы выделили среди многих разновидностей в нашем сборнике два господствующих типа музыкальных строф — старой, периодичной, и новой, с дроблением и развитием — для того, чтобы показать, во-первых, вполне **определенное направление этого процесса** и, во-вторых, **тесную общую связь музыкальной и поэтической строфы**. Дело в том, что до сих пор почти все рассуждения о музыкальной форме ограничивались, профессиональной музыкой, базировались на инструментальных жанрах и очень долго опирались главным образом на зарубежные образцы. В связи с этим все бесчисленные примеры на определенные типы музыкальных построений, в частности периодов (без чего не обходится ни один курс обучения), обычно приводились из соответствующих источников. Постепенно у музыкантов сложились представления о том, что классические типы музыкальных построений были созданы примерно венскими классиками и возникли как имманентные музыкальные закономерности инструментальных форм, — характеризуя, например, тему симфонии. Даже такая характернейшая частность, как «дробление в третьей четверти» [1] малой формы обычно закрепляется за тем же классицизмом. И вот обнаруживается, что в бесхитроном бытовом музыкально-поэтическом искусстве русских кантов эти же закономерности **становятся правилом** и складываются к тому же не как особенности чистой инструментальной формы, а **в прямой зависимости от поэтической строфы**.

Мы этим, однако, вовсе не хотим сказать, что возникновение той музыкальной строфы, которая, вероятно, была новее, обязано только пятистишью. Нет, в синтетическом искусстве кантов действовали вместе в одном направлении факторы различные: пятистишие способствовало предпочтению определенного типа музыкального развития, а само это развитие «поддерживало» данный тип поэтической строфы; направлялся же весь процесс эстетической целью, т. е. тем, что в новом лирическом музыкально-поэтическом искусстве наиболее выразительной на первых порах оказалась такая строфа канта, в которой текст и музыка объединились в **краткой, но многообъемлющей строфе нового типа**.

[1] Терминология проф. Б. Л. Яворского и проф. В. А. Цуккермана.

Как мы уже могли убедиться с достаточными основаниями, музыкальная строфа в канте отличается замкнутостью, завершенностью. «Сквозное развитие», текучесть, рыхлость, отсутствие повторений или аналогий несколько не характерны для канта. Есть лишь небольшая группа примеров в нашем сборнике, позволяющая говорить о нарочитой незавершенности музыкальной строфы, которая остается как бы открытой. Так, в рождественском канте «Глас слышен в Раме» (I, 41), сквозное музыкальное развитие, полное отсутствие повторов (АВс) соединяется с тональной незамкнутостью (*ля-минор* — *ми-минор*), да еще при смене метра в последней строке. Вероятно, это объясняется следующим: кант «Глас слышен в Раме Рахили рыдаше», взятый из рождественской драмы, раскрывает только часть «темы Рахили», и примыкающие к нему в сборнике канты «Не плачь, Рахили» и «Престани горце, вифлеемска мати» представляют как бы ответное продолжение на него. По сохранившимся образцам музыки XI—XII веков мы знаем, что в средневековых литургических драмах «Плач Рахили» и «Утешение ангела» также составляли своего рода парное сопоставление музыкальных реплик. Вероятно, первоначальное место и функция канта «Глас слышен в Раме», как части сценического действия, как эпизода в большом целом, сказались и на форме его музыкальной строфы.

Если рассмотренные примеры являются в полном смысле слова исключениями для нашего сборника, то все же следует выделить в нем небольшую группу кантов, для которой особого рода незамкнутость строфы становится существенным признаком. Таковы во втором разделе канты «Замочить колос, наварить пива» (26), «За рекою, за быстрою» (27), «Ишов казак з Украины» (30), «Ох, счастье, счастье бедное, злое» (40), «Ох, матушка, жениха, жениха» (42) и некоторые другие. Тут дело уже заключается не в отсутствии повторений или аналогий, а в тональной незамкнутости строфы:

«Замочить колос»	—	первая строка — <i>соль-мажор</i> , конец <i>ре-мажор</i>
«За рекою, за быстрою»	—	остановка на половинной каденции в <i>мажоре</i>
«Ишов казак»	—	первая половина — <i>до-мажор</i> , конец — <i>соль-мажор</i>
«Ох, счастье, счастье»	—	остановка на половинной каденции в <i>миноре</i>
«Ох, матушка, жениха»	—	то же самое.

Иными словами, все строфы этих кантов заканчиваются либо половинной каденцией, либо тоникой доминантовой тональности, оставаясь, таким образом, ладотонально «открытыми». Заметим, кстати, что все перечисленные строфы весьма коротки и отличаются значительной цельностью материала, при особо четких (плясовых) ритмических формулах. Заметим еще, что все названные канты относятся к числу бытовых кантов-песен, наиболее близких народно-шуточной манере. Быть может, именно эта разновидность короткой строфы-куплета, быстро повторяющейся все с новыми и новыми словами, требовала и **непрерывности** перехода от конца к началу, причем **доминантовая гармония конца вторгающейся каденцией переходила в тоническую гармонию начала строфы** [1]. Как известно, большинство народных плясовых песен исполняется таким образом, что при повторении колена оно остается незавершенным, открытым («Во саду ли, в огороде» и многие другие).

[1] Эта связь конца-начала подчеркнута и в самой записи: в нашем сборнике музыкальная строфа кантов «Замочить колос» и «Ох, счастье, счастье» написана по два раза, хотя объем словесного текста этого в данных случаях не требует.

Переходя к краткой характеристике общих свойств музыкального языка в кантах нашего сборника, мы стремимся подчеркнуть **глубокое своеобразие** их мелодического склада, голосоведения, ладо-гармонической основы, метро-ритмического развития, а также важнейшую функциональность всех элементов музыкального языка в зависимости от их роли и места в целом, т. е. в музыкальной строфе.

Заметим предварительно, что трехголосное изложение, выдержанное в нашем сборнике, не было безусловным правилом для канта вообще. В ранних рукописных сборниках нередко встречается выдержанное четырехголосие, иногда — пятиголосный склад. В отдельных случаях выписан всего лишь один голос. Но чем ближе к середине XVIII века, тем упорнее устанавливается трехголосное изложение. Голоса при этом не абсолютно равноправны. Чаще всего средний голос вторит верхнему, как мелодии, а бас образует более или менее фигурированный гармонический фундамент. Имитационный склад встречается не очень часто, и в нашем сборнике нигде не бывает выдержан до конца канта (см. канты 12, 18, 19, 43, 50 в первом разделе). Соотношение голосов и гармоническое продвижение не одинаково в различных образцах; отсюда различен общий склад кантов — то чисто аккордовый, плавный, то с характерными для плясового склада повторами созвучий при слоге на звук, то с более распевной мелодией, то даже с фиоритурами, то с большим, то с меньшим значением ярких ритмических формул и т. д. Глубоко своеобразен в общем мелодический склад кантов. Более того: своеобразен сам метод их мелодического мышления, будучи в существе своем отличен от сложившихся тогда в Европе типов мелодического мышления. Это отличие обусловлено как прямой, так и опосредствованной связью с русским народным мелодическим развитием, с устойчивостью попевок, с вариантностью, с особыми мелодическими оборотами.

Сличение очень большого количества образцов и в особенности вариантов показывает прежде всего, что в кантах существуют не только популярные полевки вообще, но и характерные устойчивые попевки в зависимости от их роли в музыкальной строфе. Так, есть типы кадансирующих, заключительных строк; есть образцы секвенций и коротких фраз, характерных для тех частей строфы, которые выделяются своим **серединным** положением, своим «дроблением» (см. тип «новой строфы»), есть гораздо более свободные и разнообразные **начала** и т. д. Например, вторая (В) «попевка Щиголя» является заключительной мелодической строкой очень многих мажорных кантов (см. примечания). Достаточно часто в минорных строфах заключительной формулой становится следующая попевка:



В нашем сборнике можно сослаться на канты 28, 32 (I), 4, 10, 18 (II). Взглянув на таблицу кантов, представляющих тип новой строфы (см. вклейку между стр. 512—513), нетрудно убедиться, что короткие попевки «середин» (обозначенных буквами *В* или *вс*) также имеют свой типичный облик. Наконец, одной из характерных начальных строк является вариант фанфары:



I, 12

Ны - не со - гла - сно, ны - не со - гла - сно,

I, 18

Вос - по - ем песнь но - ву, вос - по - ем песнь но - ву

I, 19

Те - бе сла ва, те - бе сла ва

Впрочем, мелодическое движение в кантах очень широко и свободно. Стереотипны более всего концовки — как кадансирующие, последние строки строфы, так и окончания других строк. Это касается не только мелодии. Стереотипны и заключительные гармонические формулы: автентическая каденция, часто с задержанием в среднем голосе и с характерными фигурациями баса (см. канты 7, 10, 20, 22, 29, 50, 55, I). Случаи плагальной последней каденции в строфе очень редки (см. канты 3 и 38, II).

Вот эта значительная устойчивость популярных попевок вообще и попевок, связанных с определенным местом внутри строфы, в частности, несомненно, роднит художественные методы кантов и русского-церковного пения старинной традиции, т. е. большого знаменного распева, как известно, целиком основанного на системе характерных попевок. начальных, конечных и срединных, особых для каждого гласа, а отчасти общих, несомненно, близких по своему мелодическому движению народной музыке. Но родство здесь заключается не только в этом методе творчества, не только в самом **отношении** к мелодическому материалу. Оно идет и гораздо глубже. Мы можем с полной определенностью сказать: **мелодический склад русских кантов почти повсюду там, где он воспринимается как особенно своеобразный, приближается к мелодическому складу знаменного пения.** Быть может, это не сразу представляется очевидным: гармоническая основа, отсутствующая в знаменном пении, придает несколько иной смысл мелодии кантов. Но, сопоставляя мелодические построения кантов с попевками большого знаменного распева, мы найдем не мало общего прежде всего в концовках. Характернейшие для кантов окончания на терции тонического трезвучия, звучащие отнюдь не по-европейски в XVIII веке, теснейшим образом связаны с народной музыкой и с традицией знаменного распева. Чаще всего отдельные фразы, варьирующие знаменные попевки, бывают как бы вкраплены в мелодическую ткань канта, иногда совсем неожиданно. См., например, уже упомянутую плагальную каденцию из канта «Ах, что творится между человеки» (II, 3): она в точности соответствует окончанию попевки седьмого гласа, которая называется «розмет». В канте «Возгласит, воскуурлу журавль на воздуху» (II, 14) на словах: «...внемлите, от гласа познайте» — проходит вариант попевки седьмого гласа под названием «рожек светлый». В канте «Истинную любовь держит» (II, 29) вторая строка («и верно всякому служит») варьирует попевку «подъезд светлый». Кант «Ох, матушка, жениха, жениха» (II, 42) в припеве целиком проводит попевку третьего гласа — «пригласка»:

<p>II, 3</p> <p>Во единстве</p>	<p>Розмет</p>
<p>II, 14</p> <p>Внемлите, от гласа познайте</p>	<p>Рожек светлый</p>
<p>II, 29</p> <p>и верно всякому служит</p>	<p>Подъезд светлый</p>
<p>II, 42</p> <p>Же. ви. ха, же. ви ха</p>	<p>Пригласка средняя с тряскою</p>

Гораздо чаще встречаются эти попевки в духовных и панегирических кантах, где вообще связь с церковным пением (хотя бы через партесные его формы) была теснее и прямее, нежели в светских кантах. Приведем ряд параллелей, имея в виду не буквальное сходство, а близость музыкальных строк из отдельных кантов и попевок знаменного распева:

Кант 3, концовка «воскликните» — «накидка меньшая» из 5-го гласа. Кант 3, строки «на триумф ныне вечный благостыни» — «удра» из А го гласа.

Кант 3, конец «пречистый девы» — «перегиб» из 1-го гласа. Кант 7, строка «яко видимо дар благостыни» — «унылка» из 2-го гласа.

Кант 8, слова «всемирно явили» — «паук» из 4-го гласа. Кант 10, две первые строки — «кулизма скамейная» из 2-го гласа. Кант 13, две первые строки — «подъезд средний» из 2-го гласа. Кант 14, строка «в печерскую крепость сию» — «вознос последний» из 1-го гласа.

Кант 16, начало «Все тецыте, все плещите» — «пригласка» из 3-го гласа.

Кант 17, слова «молчанием узы» — «паук» из 4-го гласа. Кант 18, конец «не даде нас врагом» и т. д. — «кулизма скамейная» 313 2-го гласа.

Кант 22, две первые строки — «переволока» из 2-го гласа. Кант 24, первая строка — «опочинка» из 2-го гласа. Кант 24, вторая строка — «рожек светлый» из 7-го гласа. Кант 35, начало — «выплавка» из 1-го гласа. Кант 36, начало — «колыбелька» из 1-го гласа. Кант 49, каденции — «опромет» из первого гласа.

Кант 54, конец строфы—«рожек светлый» из 7-го гласа:

1, 3 Накидка меньшая

Воскликни те

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff is labeled '1, 3' and contains the lyrics 'Воскликни те'. The second staff is labeled 'Накидка меньшая' and contains a melodic line.

1, 3 Удра

На триумфы не вечной благодати

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff is labeled '1, 3' and contains the lyrics 'На триумфы не вечной благодати'. The second staff is labeled 'Удра' and contains a melodic line.

1, 3 Перегиб

Пречистыя деви.

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff is labeled '1, 3' and contains the lyrics 'Пречистыя деви.'. The second staff is labeled 'Перегиб' and contains a melodic line.

1, 7

Яко видимо дар благодати

Detailed description: This block contains a single musical staff labeled '1, 7' with the lyrics 'Яко видимо дар благодати'.

Унылка

Detailed description: This block contains a single musical staff labeled 'Унылка'.

1, 8 Паук

всемирно явил

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff is labeled '1, 8' and contains the lyrics 'всемирно явил'. The second staff is labeled 'Паук' and contains a melodic line.

1, 10

Присе день кра . . сный, воссия . я . ло ве . дро

Detailed description: This block contains a single musical staff labeled '1, 10' with the lyrics 'Присе день кра . . сный, воссия . я . ло ве . дро'.

Кулизма скамейная

Detailed description: This block contains a single musical staff labeled 'Кулизма скамейная'.

1, 13 Подъезд средний

Пойте вси хвалу богу

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff is labeled '1, 13' and contains the lyrics 'Пойте вси хвалу богу'. The second staff is labeled 'Подъезд средний' and contains a melodic line.

1, 14

вечерскую . ю крепость сию

Detailed description: This block contains a single musical staff labeled '1, 14' with the lyrics 'вечерскую . ю крепость сию'.

Вознос последний

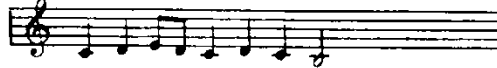


1, 16

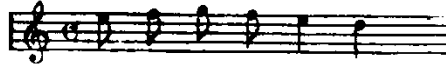


Вся те-цы-те, все плещи-те

Пригласка средняя с тряскою



1, 17

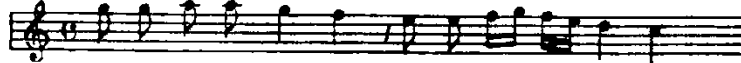


мол-ча-ни-ем у-зы

Паук



1, 18

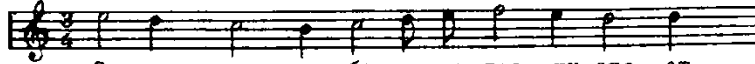


Не да-де нас вра-гам до ко-нда по-же-рти

Кулизма скамейная



1, 22



Со-весть кто в се-бе не-по-роч-ну зна-ет

Переволока двоегельная



1, 24

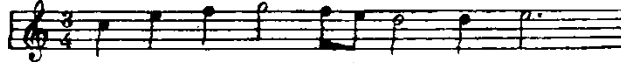


Хва-лу все-вы-шне-му вла-ды-це

Опочинка

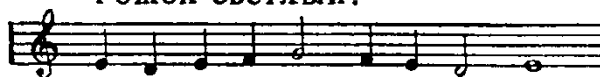


1, 24



По-тщи-ся дух мой вос-сы-лать

Рожек светлый.



I, 35



... бра-ти . е ко-бра-зу пре-чуд . ну

Выплавка.

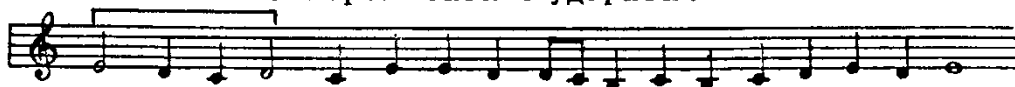


I, 36



Бо-жи-е ны-не ро-жде-ство

Колыбелька переметная с ударкою.



I, 49



Исус Хри-стос слав-но

Опромет.



I, 54



... о все-злей-ший, ад-ско-го дна го-ре.

Рожек светлый



Любопытно, что некоторые канты почти целиком состоят из попевок знаменного распева, т. е. по всему мелодическому складу близки знаменному пению. Таков кант 20 из первого раздела. Здесь вся мелодия, кроме одной фразы («изволяешь ты всегда»), основана на попевках «переметка», «опромет», «паук». Почти сплошь из одних попевок строится плавная размеренная мелодия канта «Не плачь, Рахили», (I, 42). Само собой разумеется, что сочетание подобной мелодии старинного типа с новой гармонизацией (автентические каденции, повышение вводного тона и т. п.), вернее, сочетание старого интонационного строя с новой организацией формы (гармония, ритм, строфа), образует весьма своеобразное

6

I, 10  4 такта А 4 такта В 2 такта В 2 такта С 3 такта

А Приседешь кра- смый, в осия ло ве- дро, А милость Росси- и, небе сапреще дже В Да- вно же ла- вину, зрети по ка- за- ли, В прочь все печ- а- ли

I, 51  3 А 3 Бс 1+1 Бс 1+1 С 2


А А кто кто Ни- ко- ла- и любя, А а кто кто Ни- ко- ла- ю служя В то- му свя- тый Ни- ко- ла- е, В на всякий час по- мо- га- е: В Ни- ко- ла- е:

II, 17  4 А 4 Бс 1+1 Бс 1+1 С 2

А Где злато-е вре- мя в дни предраги-е, А минули-ся ча- сы любезны бла- го- е: В Когда з другом всегда зря- лась, В се- рцем сво- им ве- се- ли- лась, С пе- ча- ли не знала

II, 8  4 А 4 Бс 1+1 Бс 1+1 С 1(1/4) 2

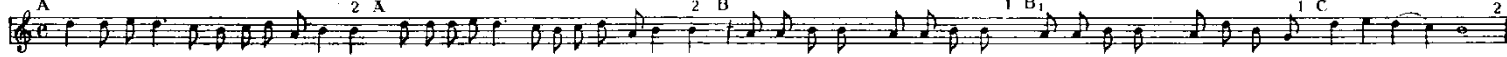
А Ах коль-пре- славно- без- пе- ча- ли жи- ти, А и ни- ка- ки-е скорби не- име- ти: В Но приятнейши, В и пре- славейши, С кто жи- вет че- стно, С з другом не- лесто, Д во- лю- бив

I, 55  А А В 2В 2С 2

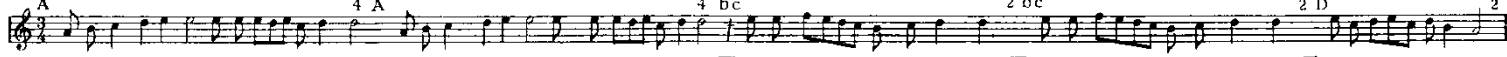
А Ми- ре- ду- ка- вый спрбмля- спо- лне- шный, А коль ты не- твер- дий, коль не- со- ве- рше- нный, В Коль- суть не- бла- ги твои зде у- те- хи, В коль- суть плачевны- радости и сме- хи, В ра- до- сти и сме- хи

I, 7  4 А 4 В 2 В 2 С 2

А Днесь торжествуйте- все ку- шно- ны- ве, А я- ко ви- ди- мо- дар бла- го- сты- ни: В тво- рда- в- ла- ды- ки, В при- ят- на- ве- ки С Росси- и

II, 3  2 А 2 В 1 В1 1 С 2

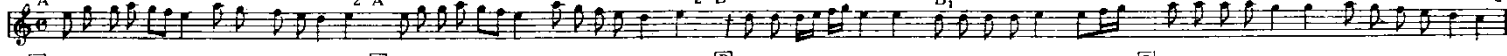
А Ах что- творит- ся меж- ду че- ло- ве- ки, А и ли- уже- ны- не- последни-е ве- ки: В то- то- ди- вно, В что- про- ти- вно, С сто- ит- куп- во, С не- от- ступно, Д Во- е- ди- е- стве

II, 15  4 А 4 Бс 2 Бс 2 Д 2

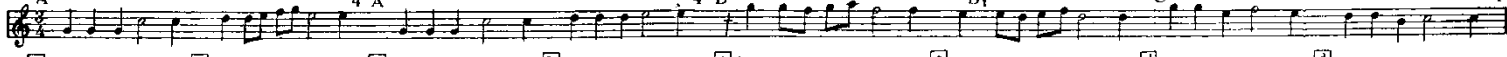
А Всегда- е- сть во- свете- фортуна- пре- менна, А не- то- кмо в- бо- га- тство- в- любя- и- зменна, В И- ным- бо- есть- сча- стли- ва, В и- ным- бо- есть- зло- стли- ва, С бы- ва- е- т во- ми- ра:

II, 7  2 А 2 В В 1+1 А 2

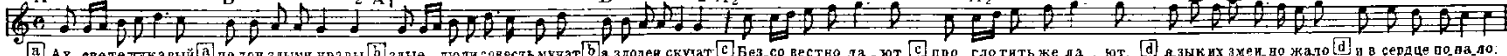
А Ах- коль- я- ца- ла- в- ле- тах- мо- ло- дых, А не- зна- ла- пе- ча- дь- слу- ча- ев- худых: В Все- гда- бы- ла- той- на- де- же, В не- вла- деть- мно- ю- ве- же, С слы- шать- не- хо- те- ла, С слы- шать- не- хо- те- ла:

II, 29  2 А 2 В В1 1+1 А1 2

А За- что- моя- ра- дость- любя- и- пре- меня- е- ш, А а- ты- мое- се- рдце- лю- те- у- а- зря- ля- е- ш, В Ах- ты- мо- я- ра- дость, все- гда- у- ми- ра- ю, В где- ва- шу- пер- со- ну, вско- ре- не- ви- да- ю:

II, 33  4 А 4 В В1 2+2 С 4

А Красот- у- ми- лна, А па- че- все- х- силна, В у- же- скла- ви- вши, В уж- по- бе- ди- вши С Из- воль- со- тво- рять, С ми- лость- мя- лю- бить, Д лю- бо- дра- га- я, Д тя- са- м- весь- та- я:

II, 5  А В 2 А1 В 2 А2 А2 1+1 С В1 2

А Ах- све- то- лу- чавый, А на- лов- злы- ми- нра- вы, В злы- е- лю- ди- со- ве- сть- мучат, В а- зло- е-д- ску- чат, С Без- со- ве- стно- ла- ют, С про- глотить- же- ла- ют, Д а- зы- ких- зме- и- во- жа- ло, Д и- в- се- рдце- по- жа- ло.

целое. Вот это своеобразие и составляет среди других признаков очень важную особенность **стиля кантов**.

Вместе с тем, в мелодическом складе кантов заметны следы связи с такими обычными для своего времени типами мелодического движения (не обязательно вокального по своей природе), как ходы по аккордовым звукам, секвенции из группетообразных фигур и т. д., никак не характерные для знаменного распева:

The image displays seven musical staves, each representing a different melodic example from a canto. The staves are arranged vertically and are labeled as follows:

- Staff 1: Labeled "I, 1". Shows a melodic line in 2/4 time with a series of eighth notes.
- Staff 2: Labeled "I, 46". Shows a melodic line in 2/4 time with a series of eighth notes, including some beamed eighth notes.
- Staff 3: Labeled "II, 33". Shows a melodic line in 2/4 time with a series of eighth notes.
- Staff 4: Labeled "I, 7". Shows a melodic line in 2/4 time with a series of eighth notes.
- Staff 5: Labeled "I, 40". Shows a melodic line in 2/4 time with a series of eighth notes, including some beamed eighth notes.
- Staff 6: Labeled "I, 11". Shows a melodic line in 2/4 time with a series of eighth notes, including some beamed eighth notes.
- Staff 7: Labeled "I, 1". Shows a melodic line in 2/4 time with a series of eighth notes.

Впрочем, если не входить даже в детали и не отличать разновидности кантов, можно заметить в преобладающем большинстве духовных и лирических кантов тенденцию к плавному поступенному «вращательному» движению мелодии, что особенно ясно в больших музыкальных строках, например, в первых строках строфы нового типа. См., например, как движется мелодия (первые строки — «изложение») в кантах 2, 8, 15, 17, 41 из второго раздела. Эта поступенность, это опевание звуков, возвращение к мелодическому центру и т. п. близки и движению знаменной мелодии и **былинным напевам старинной традиции**, как они записаны в сборнике Кирши Данилова. Прибавим сюда еще склонность кантов варьировать одни и те же попевки, повторяя их (см. канты 42, 48, 53, II и многие другие).



Ох, матушка, жениха, жениха, сударови, жениха . же. ви. ха,



Бил меня муж, мой муж му. жя. чек.

И тогда тип неторопливого мелодического развертывания, даже при скромных масштабах строфы, станет вполне ясен. Тем резче выступает дробление и сжатие фраз в соответствующих частях формы (см. вклейку между стр. 512—513, графу В).

Различный мелодический материал тесно связан с разновидностями кантов и, отсюда, с их общим складом. Можно предварительно выделить тип **ровного** мелодического движения, размеренного, по одному звуку на слог, с равномерной аккордовой поддержкой, иногда как бы скандирующего ударения в тексте («Совесть кто в себе непорочну знает», 22, I; «Хвалу всевышнему владыце», 24, I; «Не плачь Рахили», 42, I). Затем — тип **дробного** движения, по звуку на слог с повторами созвучий, близкого плясовой природе музыки («На Фаворе преображен», 49, I; «Что то за злость и что за ярость», 56, I; «Белая голубонька», 11, II; «За рекою, за быстрою», 27, II). Тип более или менее **парящего** движения мелодии, реже или чаще опирающейся на гармонический фундамент, с распеванием слогов («Ах, свет мой горкий», 4, II; «Ах, коль преславно», 8, II; «Безмерная любовь» 10, II). Впрочем, голосоведение кантов таково, что даже «парящая» мелодия иногда неожиданно поддерживается параллельными ходами баса, на миг утрачивающего свою функцию опоры.

Наконец, на особое место нужно выделить канты **с большими фиоритурами** (быть может, торжественные рулады здесь исполняли роль, аналогичную фитам знаменного пения?)—такие, как «Днесь Елизавет» (6, I), «Ливан горы» (14, I), «Господи, кто обитает» (23, I), «На горах валдайских» (49, II), «На горах кранштатских» (50, II). Бывают случаи, когда в пределах одного канта сочетаются разные типы мелодического движения—иной раз способствуя контрасту частей строфы. Но для характеристики музыкальной строки важен обычно один, преобладающий в ней тип мелодического движения, определяющий самый облик строки. Вообще говорить о мелодии кантов, о мелодическом движении, о ритмическом характере мелодии **отдельно**, вне общего контекста музыкальной строки, очень трудно. Весьма редко именно в основе мелодии лежит какая-либо яркая, выдержанная, индивидуальная ритмическая формула (см., например, канты 21, 23, 28, 32, 46, I и 10, 41, II). Обычно не мелодия движется, а движутся, даже выдерживая достаточно крепкую ритмическую формулу, **все три голоса канта** (см. канты 9, 15, 19, 22, II). Можно сказать, что средний голос **почти всегда поспевает за верхним, а бас стремится поспеть, иногда даже нарушая свою функцию опоры, фундамента** (отсюда — параллелизмы, как бы нарушающие гармоническую логику).

Здесь мы невольно подходим вплотную к вопросам гармонии и голосоведения и, вместе с тем, к вопросу ладовой структуры кантов. И эти вопросы, как легко выясняется с первых же шагов анализа, упираются

515

в понятие музыкальной строки, как важнейшее музыкально-синтаксическое понятие для строфы канта.

Гармоническая форма в канте выражается именно в гармоническом плане, в со- и противопоставлении музыкальных строк. И здесь конечные, кадансирующие строки имеют самое устойчивое, до стереотипности, значение, на что мы уже указывали выше

(ср. кадансы на вклейке между стр. 504—505). И здесь существуют типы начальных, срединных и конечных строк, строк, «держущих тональность» (часто первые строки АА «новой» строфы), отклоняющихся (срединные), репризных (заклучительные). Очень различны масштабы этих законченных гармонических построений: может быть сжатый и развернутый гармонический план, в зависимости от длины стихотворной строки, от числа слогов в ней, а также в зависимости от типа гармонических сопоставлений. В ряде случаев строка подчеркивает, только обнаженные основные функции: см. в канте первом (I)—TDTD (*до—соль*), в канте последнем (II) —TSTTST (*до—фа*). Но это никак не становится правилом для канта и скорее типично для последних каденций, чем для любой строки. **Типичным** для музыкальной строки приходится считать такой тип гармонического движения, когда функциональность подчеркивается на гранях (начало и особенно конец строки, с частыми «пустотными» созвучиями), а в середине в силу может вступать **не принцип гармонической логики, а принцип параллелизма голосов** (ходы параллельными октавами и трезвучиями вразрез с функциональной логикой). В примечаниях к отдельным кантам мы неоднократно указываем на характерные параллелизмы. Вот тут выступает особое, почвенное своеобразие **многоголосия** в кантах. Параллельное движение голосов, наблюдающееся, например, в песнях Пинежья и во многих других русских песенных образцах, становится одной из самых устойчивых особенностей кантов. Сошлемся здесь лишь на единичные примеры. Любопытны «прорывы» параллелизмов в канте «Ах, что творится между человеки» (3, II). Строфа построена по типу «замкнутой структуры»: А (2)+А, (2) + Б (I)+bi (1)+С (2). «Дробные» строки b и bi подчеркивают только основные функции лада DTDTDTDT (*ре—соль*). Заклучительная строка представляет плагальную каденцию TSTST (*соль — до — соль — ля — соль*). Две большие начальные строки открываются сопоставлениями TST (*соль — до — соль*) и заканчиваются: одна прерванной каденцией (V—VI), другая — тонической гармонией. В середине же первой строки функциональная логика уступает место иному принципу — параллельного движения — и голоса идут так: трезвучие на *ми*, трезвучие на *фа* (диез), трезвучие на *соль*, трезвучие на *ре*:

II, 3

Т S T V VI

Параллелизмы

Заметим к тому же, что во второй строке это уже не повторяется, и при одинаковом движении двух верхних голосов бас дает **новый вариант** гармонии. Обе эти особенности развития, — и **прорывы параллелизмов и гармоническую вариантность при повторении мелодии,** — следует считать **характернейшими признаками стиля кантов.**

516

Нет, разумеется, надобности специально доказывать, что подобное параллельное движение голосов не только не характерно для тогдашней зарубежной музыки, но даже считалось бы в ней полным нарушением обычных норм.

В некоторых кантах бас с поразительной настойчивостью трактуется только как элементарный гармонический фундамент и берет скачками основные звуки аккордов, причем однажды он вдруг выбивается из этой роли и попадает на миг в колею параллелизма. Так происходит в канте «Ишов казак з Украины» (II, 30), где в середине первой строки идет цепь трезвучий *ми—фа—соль*, чтобы затем уступить место «голым»

функциям. «Выбивается» бас из своей роли фундамента и в ряде рулад, см., например, оба канта «На горах» (II, 49 и 50) [1].

Но характер гармонического движения зависит, как мы уже могли убедиться, и от места музыкальной строки, от ее **функции** в форме, т. е. в строфе. Особенно отчетливо проявляется это в строфе нового типа с ее различными **функциями** строк: в больших первых строках («изложение») гармонический план развернут, и параллелизмы, встречаясь в середине, сменяются четкой каденцией, отмечающей грань строки; в коротких строках дробления, напротив, основные гармонические функции как бы вдалбливаются без всяких деталей, «наголо» (TDTDTDTD); а в заключительной строке дается более или менее стереотипная формула автентической каденции. Иногда (в строфах «парного со- и противопоставления») контраст двух частей строфы достигается отчасти за счет различного гармонического плана и различного типа голосоведения (см. кант «Кто крепко на бога уповая»).

Встречается некоторое количество кантов, совсем отказывающихся от мелодического понимания басовой партии: таковы канты со «скачущим» басом «Весна катит» (II, 13), «Белая голубонька» (II, 11) и немногие другие. С творческой традицией В. Титова связаны, повидимому, канты иного порядка: гармонически полные и ясные при поразительно уравновешенном голосоведении, когда скачкам баса отвечает плавная линия верхних голосов, а гаммообразным спускам мелодии — поднимающаяся гамма в басу. Классическими образцами этого склада являются 10, 45, 46 (I) и 6 (II) канты.

Но далеко не все канты отличаются гармонической **полнотой**: обилие «пустотных» звучаний (кварты, квинты, октавы), особенно на гранях строк, а также постоянная «замена» трезвучия терцией (отчего функция становится неясной) отличают многие образцы и могут быть признаны одними из важных признаков для всего склада кантов.

Какова ладовая структура кантов? Как отчасти явствует уже из предыдущего, в понимании лада могут быть свои особенности, если наряду с принципом функциональной логики подчас вступает в силу совсем иной принцип — параллельного голосоведения. Но что касается граней формы, т. е. окончаний музыкальных строк, здесь лад утверждается со всей функциональной определенностью. На первый взгляд, ладовая система кантов кажется ясной. Повидимому, только «случайные» знаки (вместо знаков в ключах) проставлены без строгого порядка, а при известной редакции повсюду можно установить мажор или минор. Впрочем, по зрелом размышлении дело оказывается совсем не столь

[1] Не станем утверждать, что для всего стиля кантов вообще характерны только прорывы параллелизмов. По материалам других рукописных сборников иногда видно и большее. Достаточно взглянуть на кант «Толь награда за мою верность» из сборника! № 2436 собрания Барсова (см. стр. 491—492), чтобы убедиться не в прорывах параллелизмов сквозь функциональную логику, а в **полном господстве параллельного движения, как принципа развития музыкальной ткани.**

517

простым. В кантах, которые изложены в до-мажоре и без отклонений, все обстоит очень просто: яркая, полностью выявленная мажорная природа строфы не вызывает никаких сомнений (см. канты 10, 11, 12, 18, 38, 40, 54, I; 13, 25, 27, 28, 33, 53, II). Если в таких кантах мы встречаем описки переписчика, то они у нас не вызывают сомнений именно в качестве описок: см. единичное *соль-диез* в первой половине канта 1 («Кто крепко на бога уповая») или *фа-диез* в канте 7 («Днесь торжествуйте»). Ладовый смысл каждой строфы в этом случае вполне ясен. См., например:

Кант 10:

строка А	(I, IV, I, II, I, V, I) —дважды,
строка В	(V, I) —дважды,
строка С	I, IV, V, I.

Кант 38:

строка А	I—IV—I,
строка А ₁	I—IV—IV—I,
строка А ₂	I—IV—I—II,
строка В	I ₆ —I—II—I ₆ —V—I.

Бывают строки более сложные, особенно при прорывах параллелизмов, но общий ладовый смысл строки в кантах такого рода остается вполне определенным. Редактировать их легко.

Несколько сложнее обстоит дело в кантах ля-минорных (без отклонений). Здесь проявляется непоследовательность в проставлении «случайных» знаков: вводный тон то повышен, то нет (натуральный или гармонический минор?), иногда повышена тоническая терция, причем не только в самом конце (мажор или минор?). См., например, канты 48, 32 (I), 4, 42 (II). Чем больше «случайных» знаков требует тональность, тем менее ясной становится редакция. Очень путаный, непоследовательный характер носит запись кантов в *ре-миноре*; см. такие показательные образцы, как «Крепкий, чюдный, бесконечный» (I, 21), «Господи мой, ярость твою» (I, 27), «Сильне в злобе что блажиши» (I, 28), «Иисусе мой прелюбезный» (I, 34), «Истинную любовь держит» (II, 31), «Ох, житье мое, житье бедное» (II, 41). И, конечно, особые затруднения вносят отклонения из основной тональности: тут уж происходит полнейшая путаница со знаками. Обычно при отклонениях одна из срединных строк кадансирует в новой ладотональности: см. кант 5 «благостей дверь» (третья строка—в *ре-мажоре*, при основной тональности *соль-мажор*); кант 26 (четвертая строка *фа-мажор*, шестая—*ля-минор*, при основной тональности *ре-минор*); кант 42 (вторая-третья и шестая-седьмая строки *до-мажор* при основной тональности *ре-минор* и т. п.). Вот эти-то «срединные» строки и вызывают наибольшие затруднения в редакции нотных текстов.

Если свести к единой основе все, что касается «случайных» знаков в нашем сборнике, то придется прийти к заключению, что они **выставлены непоследовательно**. Иногда они вызваны прямой опиской. Но, как правило, они выставляются именно **непоследовательно**, без системы. Вызвано ли это недостаточной грамотностью переписчика? Вряд ли только ею. Есть рукописные сборники кантов, действительно изобилующие всякого рода описками. Наш сборник можно считать во всех остальных отношениях безукоризненным. Однако и в других сборниках, и в нашей системе «случайных» знаков остается одинаково непоследовательной. Очевидно, для этого существуют какие-то особые основания.

518

Можно представить себе, судя по тенденции выставлять «случайные» знаки, последовательность разного порядка. Если быть последовательным в отношении «чистого» мажора и минора (гармонического), то нужно соответственным образом **езде** повышать вводный тон, выписывать *си-бемоль* в *ре-миноре* и т. п., т. е. поступать по правилам элементарной школьной гармонии. Этой последовательности в кантах нет: см., например, кант 6 (II) — в первой строке вводный тон повышен, а в **аналогичном** месте (вместо *до-мажора* та же каденция в *соль-мажоре*) второй строки—не повышен. Таких и подобных примеров можно насчитать десятки.

Как только запись выходит за рамки *до-мажора*,— увеличивается количество несообразностей, опускаются знаки и т. п. Иногда кажется даже, что здесь возможна последовательность иного рода. Поскольку все тональности вращаются лишь вокруг *до-мажора* (*соль-мажор*, *ля-минор*, *ре-минор* и *ми-минор*), не понимаются ли они как старинные лады, т. е. миксолидийский, эолийский, дорийский и фригийский, не близко ли это понимание русским церковным гласам? Но и этой последовательности в кантах нет. В примечании, например, к канту «Ох, житье мое, житье бедное» (II, 41) мы специально

указываем, что первые три такта записаны, в дорийском ладу (*ре* без единого знака), а в кадансирующем такте проставлены *фа-диез* (*ре-мажор*), *си-бемоль* и *до-диез* (!). При этом мелодия ограничена пределами квинты *ре—ля*. Тут как бы смешаны признаки старого ладового мышления (первые три такта) с новейшим (каденция) : мелодия, вращающаяся в диапазоне квинты *ре—ля*, да еще и с опеванием «центра» — *фа*, целиком принадлежит 4-му гласу, подобно старинным церковным песнопениям; гармонизована она в дорийском ладу, а каденция записана в *ре-мажоре* с VI пониженной ступенью. Тут разом представлены как бы три «пласта» ладового мышления. Вряд ли все это происходит из-за описок! Скорее наоборот: описки и непоследовательность в системе «случайных» знаков объясняются наличием смешанных, не установившихся ладовых закономерностей. Переписчик в самом деле не знал, повышать ли вводный тон; на деле он то повышался, то нет, а быть может, и повышался-то не на полтона, а так лишь слегка «подтягивался» кверху, не совпадая буквально ни с нашим *фа-бекар*, ни с нашим *фа-диез* (в *соль-мажоре*). Вспомним, что в мелодиях многих кантов варьируются и живут попежки знаменного распева, т. е. мелодия движется в определенной — старой — ладовой системе, а **гармонизация** тут же выводит за пределы этой системы в сторону мажора—минора, параллелизмы тут же вообще нарушают гармоническую логику, как признаки гетерофонии и т. д. и т. п. Реально ли это текучее сосуществование различных «ладовых пластов» в стиле кантов? Думается, что вполне реально для **слуховой** настройки, для **живого интонирования**, хотя бы казалось нарушающим все традиции в письменном изложении. Реально же для поэтики кантов совмещение разных стихотворных систем, разных лексических рядов, реальны же все эти «церкви музыки», «Купида, ах венусов сын», «инженер» и «девка»! Иными словами, и в музыкальном письме кантов, как и в их поэтическом складе, есть своеобразнейшая «смешанность» настройки, есть живое течение различных струй, то различных, то сливающихся в едином потоке. В этом кроется, быть может, самое важное своеобразие канта, как жанра и как стиля письма [1], глубоко симптоматичного именно для переломной эпохи.

[1] В свое время в беседе с академиком Б. В. Асафьевым, который с глубоким интересом относился к данной работе, мы нашли полную и горячую поддержку этой мысли о характере «ладовой настройки» кантов.

519

Есть в нашем сборнике и характерные примеры своего рода переменности лада, ладовой двухосновности строфы. См. кант «Боже в помощь мою» (I, 30): бас упорно «перебирает» *ми—ля* и *соль—до*, как основные функции минора и параллельного мажора. То же самое наблюдаем в канте 51: до последней каденции бас не берет иных звуков, кроме *соль—до—ми—ля*. Кант 7 (II) также сопоставляет *ре-минор* и *фа-мажор* (*ре—ля—до—фа* в басу). Вероятно, эта «переменность» лада связана в данных случаях с **близостью к народному музыкальному мышлению**. Так или иначе, она лишней раз подчеркивает **особенность, нетрадиционность всего склада кантов**.

По самой записи кантов видно, что вопросы о такте, о ритмическом движении и ритмическом членении формы, обо всем, что касается метроритмической организации строфы, стоят в искусстве кантов тоже по-особому. Кант не знает тактовой черты, как проставленной тактовой черты. Но само значение такта ощущается в различных образцах с различной силой. В первом же канте нашего сборника сама периодичность музыкального движения отчетливо выделяет трехчетвертные такты. Правда, мелодия при этом движется таким образом, что тактовые единицы отделяются одна от другой, но акценты на сильной доле не всегда очень резки (благодаря направлению мелодии в первом и третьем тактах). В других случаях такты совпадают со строками, и тогда именно такт становится важной синтаксической единицей формы: см. канты 3, 4, 15, 26, 38 (I), 5, 12, 13, 20, 29, 34, 40, 46 (II). Анализ строфы всегда покажет нам, как важны в канте масштабные соотношения. Но они не всегда «измеряются» тактами. Иногда две

аналогичные строки равны вместе пяти тактам (псалом «Господи силою ти царь возвеселится», I, 25), и следовательно, вторая из них начинается не с первой доли такта, а с третьей, т. е. акценты должны были бы переместиться при проведении тактовой черты (с сильной доли — на относительно сильную). Однако **по функции своей в строфе** обе музыкальные строки должны читаться как равные, а значит, тактовая черта играет здесь относительно меньшую роль, нежели в тех случаях, где она совпадает со строкой, ее половиной и т. д. Есть примеры, из которых ясно, что тактовая черта как бы не вполне учитывается: мы указываем в примечаниях, что в ряде строф «нехватает» длительностей — обычно одной половины при 4А. В некоторых кантах размер, как показывает само движение музыки, мог бы быть изменен: см. каны 8 и 42 (II) — разве не естественнее было бы в зависимости от строки проставить 3Л вместо 4/4? Иной раз музыка требует смены метра (см. кант 48, II), она как бы игнорирует принятое тактовое деление. Все это позволяет думать, что такт был в кантах своего рода мерой лишь в известной степени, не Е.езде одинаково и не всегда до'конца последовательно. Не случайно же в самом деле тактовая черта все-таки не проставлялась!

Вместе с тем ритмическая организация формы имеет в канте огромное значение. Отдельные строки со- и противопоставляются в строфе, как ритмически определенным образом организованные.

Подобно тому как строка имеет свою более или менее завершенную гармоническую форму, она имеет и свой мелодический профиль, свой характерный ритм, без которого эта четкая форма немыслима. Когда мы говорим, что строки аналогичны одна другой, мы имеем в виду вместе с другими признаками обязательно и **этот** признак характерной ритмической организации. Для некоторых строк и строф оказывается столь важной периодичность ритмических фигур (особенно при «дробном» движении), что мы готовы видеть в кантах большую роль плясового начала музыки, особенно — в кантах народно-шуточного типа. Сопоставляя

520

мелодические построения кантов с попевками знаменного распева, мы могли усматривать при этом большое интонационное сходство, но ритмическая форма, ритмическая организация целого всегда была различна здесь и там, ибо каждый мелодический отрезок канта является в смысле ритмической организации отчетливой ячейкой строфической формы, строкой или частью строки.

Общая ритмическая организация гармонической формы Сближает кант с обычными, музыкально-синтаксическими нормами и понятиями профессиональной музыки, в отличие от того же знаменного пения с его особой монодийной основой. Но все же кант не может быть отождествлен с любым современным ему классическим гармоническим построением; не может быть — и в силу своего гармонического и фактурного своеобразия, и в силу своих мелодических особенностей (хотя бы связь со знаменными попевками), и даже в силу своей метрической нетрадиционности.

Из всего сказанного мы хотели бы в заключение выделить и подчеркнуть один основной вопрос: что именно связывает культуру кантов с русской народной песней. Прежде всего здесь нужно сказать, что часть кантов прямо основывается на мелодиях русских народных песен (преимущественно плясовых), являясь своеобразной **редакцией** этих песен, приближаясь к ним и как бы **переходя** в них. В нашем сборнике наиболее близко к народным песням примыкают шуточно-бытовые каны и некоторые духовные, что всегда специально отмечается в своем месте. Очень близок народной традиции самый тип, самый **метод мелодического мышления** в кантах, с их устойчивыми попевками, с их «плясовым» членением мелодии, с их интонационным строем, характерными концовками, с их опеванием звуков и широкой мелодической варианностью. В свою очередь, это невозможно оторвать от гармонического склада и ладовой основы кантов, которую никак нельзя объяснить с точки зрения европейской традиции XVIII века. «Прорывы» параллелизм, а порою даже господство параллельного движения голосов,

характерные «пустые» созвучия кварты, квинты и октавы вытекают из основ народного многоголосия и отходят далее всего от европейских гармонических норм своего времени. Наконец, само интонирование мелодии в кантах, повидимому, глубоко самобытное и сопряженное с особой «слуховой настройкой», вероятно, крепко связано с народно-бытовой традицией пения. Точно так же следы переменного лада, остро подчеркнутые «долбящими» басами *до—соль—ми—ля*, и другие признаки своеобразного ладового мышления уходят в народную традицию, даже представляют ее в кантах.

Очень важный вывод, который следует сделать в связи со всеми особенностями искусства кантов, должен касаться также метода их изучения. Мы еще не в силах его установить, мы его ищем. Но нам представляется бесспорным, что метод обычного анализа форм здесь был бы недостаточным. В кантах невозможно изучать только период, предложение, мотив, тактовую единицу, отдельно взятую мелодию, гармонию и т. д. Гораздо плодотворнее изучать строфу и строку в их связи и взаимодействии со стихотворным текстом. Плодотворность тут уже очевидна для музыковеда и, вероятно, может быть очень большой для литературоведа. Сошлемся на одну лишь возникающую проблему стихотворной и музыкальной строки. На примерах кантов «Господи, кто обитает» (I, 23), «Хвалу всевышнему владыце» (I, 24), «Крепкий, чюдный, бесконечный» (I, 21), «Буря море раздымает» (II, 9) можно видеть, как новый тип силлабо-тонической строки (хорей и ямба) всячески подчеркивается **выдержанным ритмическим** движением строки музыкальной,

521

всячески усиливается в своем эффекте благодаря музыкальным акцентам. Случайно ли это? Не сыграла ли песенно-плясовая музыка, с ее «природной» периодичностью акцентов, существенную роль в «тонизации» силлабической строки? Ведь даже в псалмах Симеона Полоцкого «квадратные», периодические музыкальные построения стремятся **тонизировать** стих, вносят порядок (пусть еще искусственный!) в его ударения, как бы выделяют будущие стопы.

Заметим, что музыкальная строфа в канте **одна**, а текст исполняется с ней, единообразно тактированный и ритмованный, по частям, например, по две пары строк. Значит, каждое такое четырехстишие (две пары) становится в смысле порядка и количества акцентов **подобным** каждому следующему. А это **уже** ведет к тонизации силлабической системы стихосложения, для которой, как известно, характерна неупорядоченность акцентировки при равном количестве слогов в строках, т. е. количество ударений в строке и распределение их среди неударных слогов не является системой. Музыка не может одна создать эту систему. Но она, вводя периодичность тактовых акцентов и выдерживая ее при повторениях музыкальной строфы со следующими строками текста, способствует кристаллизации этой системы, помогает тонизации силлабической строки.

Вспомним кстати, что именно силлабические стихи Полоцкого, Про-коповича и др. обычно укладывались в квадратную музыкальную строфу, легко членившуюся на аналогичные половины и четверти, т. е. каждая строка в такой строфе трактовалась аналогично другим. См., например, самый первый кант нашего сборника (I) «Кто крепко на бога уповая»: даже внутри строфы обе первые, стихотворные строки музыкально оформлены одинаково, тогда как по числу и порядку ударений они не равны. Однако музыка «выравнивает» их, выравнивая вместе с тем **все** последующие стихотворные строки, исполняющиеся по их образцу. Получается своеобразное смещение акцентов:

Музыка $\frac{3}{4}$

Кто́ кре́п . ко́ на́ бо́ . га́ у́ . по́ . ва́ . я́
 То́й не́ дви́ . жим смó . трит на́ вся́ зла́ . я́
 Не́ стра́ . шён и́з о́б . лак гро́м па́ . ря́ . щий
 Ни́ . же́ о́т ю́ж . ных стра́н ве́тр шу́ . мя́ . щий
 А́ . щё ми́р со́ . кру́ . шён ра́с . па́ . де́ . ся́
 Сей́ му́ж ни́ . ко́г . да́ не́ со́ . дро́г . не́ . ся́
 О́ , бо́ . же́ , кре́п . ка́ . я́ на́ . ша́ си́ . ла́
 Те́ . бе́ . ё́ . ди́ . но́ . го́ си́ . е́ . де́ . ло́

Музыка здесь «скандирует» стихи таким образом, как будто бы они написаны четырехстопным дактилем, совершенно «не считаясь» со свободой силлабической строки. Если этого рода канты многократно исполнялись в быту (а мы знаем, что данный кант был как раз особенно популярен!), разве это произнесение стиха не оказывало своего воздействия

522

на слух, не влекло стихотворно-ритмическую систему «настройки» в определенном направлении?

Может быть, Третьяковский тоже не случайно начал свои опыты тонизации силлабического стиха именно с песенок. Как бы то ни было, музыка шла вместе со стихом, всячески поддерживая его новые завоевания, а возможно, и стимулируя их в таком своеобразном музыкально-поэтическом искусстве, какое представлял кант той переломной эпохи.

Нам остается теперь лишь коснуться **разновидностей** канта, как они представлены в нашем сборнике. О словесных текстах в этом смысле судить было, конечно, легче. Музыка же, «передвигаясь» иной раз от текста к тексту, не всегда позволяет выносить определенное суждение о ней, как о музыке панегирического, или духовного, или светского лирического канта. Наиболее популярные, излюбленные образцы музыкальных строф даже принадлежат как будто бы всем этим группам сразу: так обстоит дело с кантами «Кто крепко на бога уповая» и «Щиголь тугу мает» — первым (I) и последним (II) в нашем сборнике. Все же, отвлекаясь на время от подобных признаков прямой связи и опираясь на **преобладающие** свойства каждой группы или на исключительные ее свойства, можно установить если не полную, то во всяком случае **относительную** характерность каждой из четырех разновидностей: канты панегирические, духовные (Псалтырь и праздники), лирические и шуточно-бытовые.

Для большей ясности суждения попытаемся суммировать признаки панегирических кантов, исключив из этой группы то, что совпадает в ней с другими разновидностями. Таким образом отпадут данты 2-й (музыка совпадает с кантами «Кто крепко на бога уповая», I, 1, и «Единая моя благая радость», II, 22), 7-й (ср. «Мысли презелны и пребезмерны», II, 36), 10-й (ср. «Ах, невозможно сердцу», II, 6).

Для оставшихся 13 образцов все-таки будут характерны "различные музыкальные свойства, не совпадающие обязательно в каждом образце. Но общее впечатление от панегирических кантов — как искусства официального и вместе элементарного в своей

торжественности и условного в своей героике — будет вызвано сочетанием целого ряда свойств. Нигде более, кроме панегирических кантов, мы не встретим в нашем сборнике такой развернутой композиции строфы, как в кантах 3, 4, 15, 16, 17, что связано здесь, как мы уже убедились, с особо большой стихотворной строфой. Вместе с тем, при большом масштабе строфы, она здесь состоит из разнообразных, но элементарных (часто популярных) кратких строк — своего рода мелких попевок. Очень мало индивидуального в мелодии, в движении баса — повсюду выступают простые стереотипы. Бас удивительно элементарен, как простейший гармонический фундамент с единичными прорывами параллелизмов. За исключением некоторых начальных тактов с выделением верхних голосов, движение идет колоннами и мелодия не парит над основой. В других образцах панегирических кантов, где масштабы строфы более обычны, можно особо отметить соединение торжественно-аккордового звучания с отдельными большими руладами в верхних голосах (6, 14, 5), фанфарные начала (9, 12—в последнем случае с имитацией), при общей большой ясности структуры и склонности к «парному» делению строфы (5, 6, 11, 13 канты). Между прочим, по всем этим признакам два канта из числа духовных (18, 19) тоже могут быть причислены к группе панегирических, что мы отмечаем уже в связи с их текстами.

В группе духовных кантов мы оставим в стороне все единичные образцы иного рода и будем рассматривать лишь то, что связано с текстами Псалтыри и с церковными праздниками.

523

Среди двенадцати псалмов четыре совсем «отказались» от исконной музыки В. Титова и совпадают с музыкальными строфами светских кантов из второго раздела нашего сборника. С другой стороны, три псалма записаны в новом поэтическом переложении Ломоносова и Тредиаковского. И то и другое в данном случае свидетельствует о наличии двух художественных «пластов» в этой группе: здесь старые псалмы Полоцкого — Титова существуют рядом с совершенно обновленной разновидностью псалма через музыку (вероятно, из светских кантов) и через текст (новые строфы Ломоносова и Тредиаковского). О музыкальном складе тех псалмов, которые совпадают со светскими кантами (почти исключительно любовно-лирическими) особо говорить не приходится: здесь имеет место, вероятно, простое перенесение музыки из одной группы в другую, например, из канта «Безмерная любовь сердце во мне запалила» к псалму «Муж буй».

Что же касается «старых» псалмов (25, 30, 31), то для них характерна полнейшая четкость в членении строфы (парное сопоставление в кантах 25 и 31, весьма типичное для строф В. Титова) и наибольшая уравновешенность голосоведения (см. соотношение баса и верхних голосов), какую можно достигнуть при аккордовом складе: в мелодии нет никаких распевов (по звуку на слог), и каждая строка вместе с тем является одной большой мелодической фазой, а бас, оставаясь гармоническим фундаментом, достигает в то же время значительной пластичности. Все это способствует впечатлению в своем роде классического равновесия чувств, ясности, спокойствия—при общей близости к быту, к простой песне.

«Новые» псалмы на текст Тредиаковского и Ломоносова уже совсем отличны по своему складу от этих образцов искусства Титова, более беспокойны, более эмоциональны, широки и смелы. Первое, что выделяется в псалмах «Крепкий, чюдный, бесконечный» и «Господи, кто обитает», это — парение мелодии над основой, отделение ее ритма от движения гармонии, и местами, даже от движения среднего голоса. Широкая, иногда поразительно широкая мелодия здесь вообще несколько отходит от традиции кантов (см. соответствующие примечания). Соотношение музыкальных строк параллельно стихотворному тексту (перекрестные рифмы — аналогии нечетных и четных строк). Строфа выходит за пределы одной ладотональности. Наиболее традиционен по своему аккордовому складу псалом Ломоносова «Хвалу всевышнему владыце», но и тут

достаточно ново «скандирование» ямба в музыкальной строке (выдержанное ритмическое движение).

Группа праздничных духовных кантов отличается очень большой «смешанностью», даже противоречивостью признаков, что, вероятно, является само по себе важнейшим ее свойством. Мы находим тут и строгие, более близкие церкви образцы и народную, бытовую трактовку духовных тем. Совпадений с другими группами здесь, однако, совсем не так уж много: рождественский кант «Шедше трие цари» (ср. «Щиголь тугу мает», II, 53) и кант на усение «Радуйся, царице» (ср. «Посмотри в печали», II, 43). Отдельные из праздничных кантов очень близки традиции В. Титова, как она представлена в псалмах (пасхальный кант «Ликуйте, церкви восточный чада», I, 45). Другие вообще нарушают традицию кантов и приближаются к партесному концерту или инструментальным пьесам по своему складу и масштабу (см. «Почто мрачны, глухи ночи» и соответствующее примечание). Третьи выделяются общим с панегирическими кантами имитационным складом в начале строфы или в середине ее (43 и 50). Отдельные образцы представляют собой, в сущности, строгую хоральную гармонизацию попевок знаменного

524

пения при очень большой стройности строфы (42). Особый признак данной группы составляют припевы из коротких, дробных музыкальных фраз (канты 36, 37, 39), обнаруживающие, быть может, связь с народными рождественскими колядками. Наконец, значительное место в группе занимают совсем короткие, из популярных попевок, чуть ли не плясовые по своей природе музыкальные строфы (канты 40, 49, отчасти 51, 52). «Дробное» движение с повторением гармоний, аккордовый склад, предельно четкие грани, лаконичные, гармонически элементарные строки—все это особенно наглядно выступает в канте на преображение (49). Вероятно, здесь была достаточно сильной связь с народно-бытовыми истоками. Поэтому, быть может, так естественно включился в эту группу кант «Шедше трие цари» с новой музыкой «Щиголя», которая отличается теми же признаками.

Обширная группа светских лирических кантов, разумеется, труднее всего поддается общей, суммарной характеристике. Здесь есть и прямые связи со старым искусством, даже с псалмами Титова (см. «Ах, невозможно сердцу»). Есть и своеобразные влияния «модных жанров», например, сицилианы («Ох, житье мое»). Есть и очень большое "внутреннее различие в самом складе различных образцов. Но ранее всего можно вспомнить, что тип новой музыкальной строфы складывается именно в этой группе кантов, так что общие тенденции сказываются не в частности, а в понимании целого, в методе развития музыкальной мысли. Ко всем же другим признакам общего склада (например, аккордово-хоральное движение, «дробное» движение, как в канте «На Фаворе преображен», I, 49), уже знакомым нам по другим грушам, здесь присоединяются безусловно новые, особые: постепенное высвобождение из аккордового «комплексного» движения плавно-парящей мелодии (4, 8, 10, 13, 17 и др.) и выделение **индивидуализирующихся** ритмических формул. Между прочим, относительно часты минорные тональности, что было совсем не характерно для панегирических кантов. Все это означает» что свобода и сила чувства, лирическое индивидуальное начало; здесь проступает шире и явственнее, чем в других разновидностях кантов. Нельзя оказать, правда, что лирические канты отказываются от старого языка; нет, их музыкальный «словарь» использует и традицию Титова, и многое другое, но композиционный план строфы изменяется, а вместе с тем изменяется и применение старых средств. Так, при развернутом гармоническом плане и мелодии широкого дыхания в первых больших строках строфы типа *АВВС*, вторые строки «дробны» или секвенционны, а каденция строго и обнаженно функциональна. Есть в лирических кантах и следы связи с народно-бытовым искусством — то же, что мы наблюдали в их поэтическом строе. Это более всего сказывается в плясовом типе движения, иногда в гармонической основе (переменность лада), в характерных полевках.

Наконец, существуют, как мы уже замечали, особые признаки песенно-плясовых народно-шуточных кантов: краткая, часто «открытая» строфа выделение простой и чеканной ритмической формулы, вариантность попевок, иногда «говорная» строка («Сидит сова на печи», II, 48), припев или запев, ясность и лаконичность гармонического плана, особая простота и прозрачность фактуры, говорящая о своеобразной зрелости стиля. Канты этой группы невозможно опутать, например, с панегирическими—ни по их масштабу, но по их интонационному строю. Трудно спутать их и с духовными, хотя через них духовные (например, праздничные) иногда могут обновлять свой материал.

Нет сомнений в том, что светские бытовые канты наиболее новы, наиболее прогрессивны по своей музыке. Через них проявляется

525

непосредственное воздействие народной песни на весь склад кантов; в них зреют и развиваются новые средства выразительности. Это вполне понятно: таковы были требования нового содержания, новой поэтической темы.

Во всей этой, предельно сжатой характеристике, данной разновидностям кантов, мы не претендуем и не можем претендовать на полноту. В каждой группе мы стремились отметить главным образом то, чего **нет в других**, опираясь при этом на весь предварительно собранный и ранее изложенный материал, а также на примечания к отдельным кантам, куда и отсылаем за подробностями и иллюстрациями.

* * *

Приложением к данному разделу является альбом, где публикуется словесный и нотный текст кантов из рукописного сборника № 2473 Государственного исторического музея и примечания к ним. Вторая часть сборника воспроизводится полностью (поэтический текст и ноты), из первой части канты 1, 2, 21, 22, 23, 24, 28, 39, 41, 42, 43, 46, 54, 55, 56 приводятся целиком, а канты 3, 4, 5, 7, 10, 12, 19, 20, 27, 29, 31, 32, 34, 38, 40, 49, 51 — только в объеме первой строфы (т. е. музыка полностью, а текст лишь по одной строфе). Таким образом, двадцать четыре канта из первой части сборника не включены в настоящую публикацию.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аблесимов А. О. 30, 41, 42, 85, 89, 93, 94, 100, 108, 112, 114, 115, 121, 124, 142, 151, 186, 256, 281, 304.

Август 254

Аверьянов И. И. 155—157

Агуяри 416, 449

Азадовский 419

Аксаков С. Т. 28

Александр Великий 255, 411, 415, 441

Александр I 160, 178, 185, 327, 328, 341

Алексей Михайлович 34, 293

Аллегри 406, 407, 416, 427

Алябьев А. А. 21

Альберти 394

Альборе 418, 427

Альбрехт 345

Альбрехтсбергер 345

Амвросий 183, 291

Амикони 395

Анакреон 185, 261, 401

Андре 345

Андрей 162

Аничковы 157

Анна Иоанновна 29, 36, 48, 50, 392

Ансом 300, 430

Антолини 165

Анфосси 421, 447

Аппиан Александрийский 394

Арая Ф. 18, 26, 41, 42, 52, 55, 70, 75—79, 81, 123, 271, 277, 281, 330, 390, 398, 399.

Арбенев 188

Аргамаковы 122, 123

Ариосто 394, 447

Аристоксен 351

Аристотель 308, 354—356

Арнолд 438, 439

Асафьев Б. В. 10, 22, 23, 454, 460, 466, 518

Астарита 408, 409

Астраи 449

Афанасьев А. Н. 280

Ахмет II 294

Бадини 438

Базилевич 303

Бакунин А. М. 164, 170

Бакунина П. М. 262

Балакирев М. А. 34, 35

Балетти 435

Бантыш-Каменский Д. 65, 419

Барзанти (Барцантий) 155, 157

Баррони 448

Барсов Е. 459, 491, 496, 516
Бастарделла — см. Агуяри
Бастидон (см. также Державина) Е. Я. 153
Батюшков 5
Баумбах 344
Бах В. Ф. 148
Бах И. С. 124, 162, 163, 341, 431
Бах Ф. Э. 341, 345, 412, 446
Бахман 344
Безуци 404
Бейер 404
Бекетов 69
Белингтон 425
Белинский В. Г. 5, 6, 16, 17, 30, 31, 128, 136, 141, 150, 180, 317, 427
Белоградский 77
Белоградская Е. 76, 77, 90, 281, 330
Белосельский А. М. 32, 290, 390, 408, 418—424, 435, 440
Белькур 303
Бем 344
Бембо 394
Бенигни 375
Берков П. Н. 49, 69
Верней Ч. 345, 412, 426, 429—431
Бертон 139, 322
Бертони 448
Бетховен 345, 408, 425, 460
Бианки 112, 145
Билау Е. 90
Бирон 398
Бихлер 383
Благой Д. Д. 24, 57, 72, 73, 85, 99, 151, 317, 405
Богданович И. Ф. 93, 96—99, 104, 142, 149, 166, 259
Богданович П. 295
Бодуэн 419

527

Боккачио 394
Боккерини 448
Болотников И. 13
Болотов А. Т. 66, 68, 91, 92, 95, 270, 297, 401
Болховитинов Е. 161, 181, 182, 184
Бомарше 72, 112, 119, 247, 365, 419, 425
Бонди С. М. 43, 45
Бонеки 74
Боровиковский 7
Бородин А. П. 22, 135
Бортнянский Д. С. 7, 8, 10, 19, 20, 23, 25, 26, 42, 78, 96, 142, 145, 150, 151, 158, 160, 161, 166, 186, 271, 342, 346, 390
Борчи 448
Брейткопф (фирма) 296
Брейткопф Б.-Т. 108, 110
Бригонзи 89
Бризар 303

Бродский Н. А. 107
Бросар 353
Броун 180
Броун м-м 397
Буало 54, 58, 107, 108, 446
Бугославский С. 456
Буйи (Бульи) 435
Будилович А. С. 60
Булич Н. 73
Буслаев 458
Бухарский А. 313
Бюлан 150, 185
Бюргер 345

Вагнер 344
Валериани 75, 89
Ванжура 100
Васильев А. И. 158
Васильев М. 463
Вахрамеев 457, 459
Вейгль 345
Вейтбрехт 300
Вельяминов П. Л. 320
Вельяшев Д. 149, 335, 337, 338
Венгеров С. А. 5, 17, 30, 31, 66, 128, 136, 141, 150, 180, 317, 427
Венути 391
Верещагин В. А. 419, 422, 423
Веригина 341
Верне 327, 424
Верстовский А. Н. 21, 112, 174
Вертков К. 25
Вестрис 321, 375, 403, 434, 450
Вестрис-сын 403
Виганони 409, 435
Вигель 143
Винкельман 413
Винтер 384
Винчи 421, 444, 445
Вирбес 297
Виргилий 54, 441
Владимир князь 443
Волков Г. 89, 90
Волков Ф. 75, 89—91, 93, 303
Волкова М. 89, 90
Волковы 74
Волконская 156
Волконская 3. 419
Волконский П. М. 96
Вольтер 9, 36, 72, 75, 299, 303, 419, 424
Вольф 344
Вороблевский В. Г. 301
Воронцов 409—411

Воронцов А. Р. 37, 125, 290, 410, 420, 426
Воронцов М. И. 411
Воронцов С. Р. 408, 413, 426
Воронцовы 27, 408
Вотгер 350
Враницкий 344, 345, 384
Всеволодский Гернгросс В. Н. 169
Высоцкий Г. 335—338
Вяземская Е. Н. 158
Вяземский А. А. 158

Габриелли К. 129, 130, 408, 449
Гаврилов А. 463
Гагарин 418
Гагарин П. (поэт) 139, 149, 275, 323, 335—337
Гайдн 124, 125, 132, 135, 144, 145, 315, 316, 323, 336, 341, 344, 345, 375, 376, 399, 408, 425, 427, 431, 436—438
Галуппи 42, 118, 309, 421, 445, 446
Гамильтон 417, 427
Гардель 321
Гаррик 303
Гассе 60, 75, 145, 164, 397, 398, 421, 445, 446
Гвидо Аретинский 278, 291, 294, 352, 440.
Гебауэр 384
Гей 436, 438
Гелиодор 394
Гельмут 404
Гендель 138, 140—144, 278, 388, 390, 395, 398, 399, 414, 422, 425, 430, 436—439.
Гене 343
Гердер 180
Герстенберг И. Д. 272, 275, 340—345, 382
Геслер И. 148, 251, 252, 341, 344
Геснер 137, 140, 428, 429
Гиллер 344
Гильфердинг 89
Гинзбург С. Л. 24, 474
Гипар 321
Гиппиус Е. В. 454
Гиппиус Ф. 414
Гировец 345, 384
Глинка М. И. 5, 6, 9, 19, 21—23, 30, 99. 135—137, 177, 454, 460, 466, 467, 490, 500
Глюк 78—80, 85, 86, 132, 137, 138, 140, 319, 329, 388, 390, 398, 403—405, 416—427, 430, 433—435, 439, 446
Годерини 294
Голиков М. С. 153
Голицын С. Ф. 102, 103
Голицына М. В. 102
Голицына П. И. 412
Головин М. 296
Головина Н. И. (см. также Куракина) 147
Головины 147
Головкин М. 397

Гомер 54, 140, 257, 350, 402
Гомилин И. 463
Гораций 348, 350
Горчаков 256, 249
Гоффман 344, 384
Гравина 443

528

Градищи 77 Граун 443, 446
Гретри 78, 140, 298, 301, 329, 403—405, 415—419, 422—427, 430, 435, 436, 438, 439,
444.

Грибовский А. М. 155
Грибоедов А. С.
Григорий, папа 352
Гримм М. 36, 130, 410, 429
Грот Я. К. 74, 75, 102, 103, 152, 164, 168, 169, 171, 259, 403
Груббер Р. 269

Давид 375, 376
Давыдова К. И. 156
Даламбер 289, 290, 443
Далейрак 319, 344, 432, 436, 439
Далолио Д. 60, 411
Данилов Кирша 34, 35, 171, 184, 463, 513.
Данци 404
Данько Е. Я. 152
Даргомьжский А. С. 22
Дарий 415
Дашкова Е. Р. 285
Деброс 301
Деви — см. Тевес
Дегтярев С. А. 167, 169 •
Дезед 410, 427
Делиль 424
Демидов Н. А. 27, 390, 402, 404, 405, 413—416, 426—428, 437.
Державин Г. Р. 5, 7, 8, 27, 28, 30, 31, 41—44, 55, 56, 60, 96, 111, 125, 133, 134, . 137,
145, 146, 149—188, 252, 259, 260, 262—264, 275, 320, 332, 340, 403.
Державина Е. А. (см. также Бастидон) 155
Державины 153, 154
Детуш 48, 303, 434
Дианничис 449
Дидро 36
Димитрий Ростовский 56, 474, 481, 483, 484.
Диодор Сицилийский 353
Диттерсдорф 321
Диц 149, 150, 160, 324, 342, 343
Дмитриев И. И. 7, 20, 30, 41, 43, 106, 140, 141, 146—149, 251, 259, 275, 319, 320,
324, 332, 335, 338.
Дмитревская А. 89, 90
Дмитревский И. А. 73, 89, 90, 109, 110, 247, 303, 306.
Добролюбов Н. А. 280
Добрынин Г. 27 Долгорукие 27
Долгорукий И. М. 97, 135, 149

- 346 Домбрен 296
Дроздов А. Н. 340
Дружинин А. В. 22
Дубянский Ф. 41, 134, 141, 142, 145—147, 149, 150, 160, 261, 324, 332, 335, 339, 341,
270, 283, 285, 286, 293, 298, 299, 328, 331, 335, 391, 420, 447
Дуни 123, 298—300, 430, 439
Дуранте 448
Дюберваль 375
Дюплан 418
Дьяков Н. А. 162, 260
Дьякова А. Н. 163
Дьякова Д. А. 161
Дьяковы 162
- Евклид 351
Евстафиев 76, 77, 90
Екатерина I 479, 392
Екатерина II 13, 20, 36, 37, 46, 60, 78, 97, 100, 130, 146, 153, 155—159, 175, 176, 255,
270, 283, 285, 286, 293, 298, 299, 328, 331, 335, 391, 420, 447
Елагин 69
Елагин И. П. 405, 409
Елагины 123
Елизавета Петровна 36, 52, 60, 258, 273, 293, 391, 392, 397, 478, 479
Елизавета Алексеевна 341
Енгальчев П. 341
Ермак (Тимофеевич) 34
Ефремов П. А. 123, 391, 400, 405
- Жанлис 318, 424
Жан де Миор 291
Жданов А. А. 271
Жегулева А. С. 262
Жерновик 103, 344, 404
Жорж С. 344
Жуковский В. А. 5, 30, 188
Журавченко Л. С. 154, 156, 157
- Загурский Б. И. 458, 459
Зазерский 161
Замбони 395
Затрапезный 468
Захарие 313
Зейдельман 423
Зиновьев В. Н. 402, 405, 408, 413, 420, 426
Зорин Д. 301
Зубов П. А. 343, 384
Зубова М. В. 336, 338
Зульцер 180, 253, 290, 428, 429
- Иванов Мих. 463
Иванов М. М. 458
Иванов Фрол 463

Иванова 303
Игнатий Богоносец 183
Иероним 463
Измайлов В. 324
Иоанн Грозный 178
Иоанн Дамаскин 183
Иоанн Мурис 294
Иомелли 421, 436, 437, 446
Иосиф Флавий 394
Италийский А. И. 408, 413

Кавос 21, 111, 151, 169, 173, 174, 462
Казаков 7
Казасси 111, 249—251
Кайо 415, 416
Калиграф 303
Каллаш В. В. 117, 129
Кальцабиджи 79
Камбини 344
Кампра 48, 442
Каннобио 60, 97, 448
Кантело 437
Кантемир А. Д. 27, 28, 32, 44, 45, 61, 130, 131, 291, 388—402, 407—409, 420-422,
425, 426, 428, 437, 440

529

Кантемир Д. 294, 295, 392
Кантемир Е. Д. 392
Кантемир М. Д. 392, 394, 395
Кантемиры 392
Капнист 161, 164, 165, 259, 336
Каппао 441
Карамзин Н. М. 5, 7, 9, 20, 27, 28, 32, 33, 41—44, 105, 111, 135—151, 158, 170, 188,
259, 270, 272, 274, 275, 280, 316—323, 325—329, 338, 387—390, 405—424, 427—439.
Карестини 74, 396, 449
Карл Великий 442
Кассандр 255
Кауниц 412
Кауэр 112, 151
Каффариелли 395—397, 449
Кашин Д. Н. 140, 149
Кашкин Н. Д. 21
Квинсберри 438
Квинтилиан 350, 354, 355
Келдыш Ю. В. 25
Кеневич В. Ф. 102
Керцелли 93
Кино 26, 73, 75, 79, 85, 86, 171
Кирмер 344, 384
Кирнбергер 345
Кислов Ф. А. 458
Кирхер А. 296, 297
Клаудий 380, 430

Клеберг 384
Клейст 429
Клементи 342, 383
Клерваль 403
Клерон 303
Клопшток 138, 140, 319, 429
Клушин А. 111, 118, 119, 135, 306, 312 —316, 319, 323, 374
Ключарев 184, 255, 257
Ключевский В. О. 9, 10
Княжнин Я. Б. 7, 20, 30, 41, 42, 93—95, 97—100, 103, 109, 114, 115, 121, 124, 145, 166, 167, 248, 249
Княжнины 105, 256
Козицкий 281
Козловский О. 20, 22, 23, 26, 41, 134, 142 145, 147, 149—151, 158—160, 185, 186, 271, 339, 340—343, 345, 346, 390
Козодавлев 155
Коллитци 414
Коломб 403
Колоредо 412
Комаровский Е. Ф. 425—427
Комсины 157
Конфуций 260
Корелли 421, 444
Корнелий Непот 354, 394
Корнель 85, 111, 248, 303, 365, 421, 444
Крамер 162, 163, 375, 437
Кребильон 303, 365
Круценштейн 295
Крылов И. А. 5, 7, 8, 20, 27—32, 38, 41—44 59, 85, 93, 94, 100—122, 124, 126, 133, 135, 137, 138, 144—146, 150, 152, 166, 169, 171, 174, 188, 251, 269, 270—272, 274, 275, 281, 284, 286, 288, 302, 304—307, 311—313, 316, 317, 329, 346, 369, 374, 391, 403.
Ктитарев Н. 76. 77
Куанье 98
Кук 9
Куник А. 51, 54
Куперен Ф. 48
Куракин Александр 417, 418, 426, 427
Куракин Алексей 413, 414, 426
Куракин Ф. 387—389
Куракин Ф. А. 414, 418
Куракина Н. И. 147
Куракины 27, 408
Курганов 69
Куццони 449
Кюи Ц. 21

Лаборд Жан Бенжамен 296, 365
Лаборд Жан Батист 296
Лагарп 418, 419, 421, 429, 434
Лагерр 418
Ладунка Ф. 78
Лазари 423

Лазарини 375
Лаис 434, 436, 450
Ланжу 403
Ларив 303
Лариве 418
Ларош Г. А. 21
Ларуэтт (Ля Руэтт) 403
Лафонтен 85, 418
Лебрэн 419
Левассер 418
Левашева О. Е. 25
Левенвольд 398, 399
Левицкий 7
Левшин В. А. 41, 94, 170
Ле Гро 403
Лекен 303
Лексеев И. 463
Лекуврер А. 77, 330
Лелейн 342
Лемонте 59
Лемуан 321, 433
Лене 321, 418, 434, 450
Ленин В. И. 7, 11—13, 18, 19, 462
Лео 448
Лепехин И. 57
Лепик (Пик) 315, 370
Лествицын В. И. 457
Лесток 397
Лефорт 435
Лехтблау 280, 307, 311, 312
Ливанова Т. 23, 99, 459, 474, 490, 495
Лисовский Н. М. 270, 271, 302
Лобанов М. Е. 108
Лозанова А. Н. 126
Локателли 76, 412
Ломоносов М. В. 5, 7, 18, 28—30, 38, 42, 43, 45—49, 51, 55—62, 64—68, 70, 71, 79, 93, 122, 123, 145, 151, 186, 255, 258, 278, 303, 334, 338, 401, 455, 461, 462, 464, 469, 472—479, 481—484, 503, 522, 523.
Лукреций 353
Людвиг Прусский 163
Людвиг Эмиль 12
Людовик XI 296

530

Люлли 85
Лядов А. К. 34
Львов Н. А. 26, 43, 125, 139, 152, 153, 161, 184, 256, 320, 323, 378, 403, 404, 414
Львов П. С. 320
Львов П. Ю. 275
Львова Е. Н. 164
Львова П. Н. 163, 164
Львовы 162

Мавродин В. В. 18, 19
Магницкий 57
Магомет IV 294
Мадонис 17, 26, 60
Майков А. 331
Майков В. И. 41, 85, 93, 95, 98—100, 142—144
Майков Л. Н. 47, 305, 306, 395, 399
Макаров М. И. 66
Максимов 463
Малерб 58
Мальяр 434
Мандини 435
Мара Е. 124, 132, 375, 376, 437, 438.
Мареш Ян 62
Маркези 129, 130, 132, 438, 450
Маркелл 44
Марков А. И. 410, 426, 427
Маркс К. 11, 13, 36
Мармонтель 181, 301, 403, 417, 419, 421, 423, 424, 444
Марпург 345
Мартинелли 443
Мартини 403, 426, 427
Мартини падре 420, 421, 442, 443, 445
Мартин-и-Солер 93, 100, 118, 306, 314
Мартынов И. И. 294, 313, 314
Марценкевич Г. 76, 77
Марциал 350
Матвеев А. С. 293
Матвей 162
Матинский М. 19—23, 30, 34, 42, 94, 100, 108, 121, 124, 172, 286, 311, 466
Маттесон, 278, 345
Мегюль 139, 322
Мезомед 181
Мейер К. (Скиатти) 384
Мейер Ф. 339
Мейснер 326, 327
Мелины фон 157
Ментенон 290
Меньшиков 435
Мерзляков А. 21, 272, 275
Меркурьев И. 60, 61
Мерсье 112, 247, 365, 429
Метастазио 26, 52, 60, 69, 73, 75, 79, 85, 86, 99, 145, 164, 169—171, 177—180, 183,
252, 256, 301, 303, 446.
Метцгер 384
Мещерский 188
Микель-Анджело 416
Миллер 321
Миллер Г. Ф. 270, 277, 279, 293
Миллер, органнй мастер 404
Мильтон 140
Минин К. 307

Минойа 349
Миньоти 449
Михаила 162
Михайлова 303
Михельсон 259
Моле 303
Мольер 108, 111, 112, 247, 248, 303, 308, 365, 421, 444.
Мондовиль 442
Монконсель 395, 396
Монсиньи 123, 298, 299, 404, 405, 415, 426, 427
Морелли 408, 409
Мориц 429
Моцарт 124, 125, 132, 164, 341—345, 384, 398, 408, 416, 425.
Музалевский В. И. 25, 36, 37
Муратори 442
Мусоргский М. П. 135
Мюллер 345

Назолини 438, 439
Наполеон 165, 167
Нардини 446
Нартов А. А. 96, 278, 281
Нарышкин 160, 185, 262
Нарышкин С. К. 64, 123, 131, 269
Нарышкина М. Л. 185, 260
Науман 430, 439, 446
Нейбауэр 384
Нейком 165
Неккер 434, 450
Некрасов Я. И. 463
Нелединский-Мелецкий 20, 30, 41, 141, 147, 149, 259, 336, 338, 339
Нерлих 344
Неф К. 22, 23
Неустроев А. Н. 271, 276
Нивелон 321
Никитенков 162
Никифор 162
Николаев 21
Николев Н. П. 21, 41, 93, 126, 149, 314, 337, 338
Нилов А. М. 155, 157
Нилова Е. 156
Нимечек 144
Новиков Н. И. 28, 31, 42, 72, 91, 106, 115, 119, 126, 138, 152, 270, 272, 274, 283, 286,
289, 296, 297, 300, 317, 326, 333, 334, 366, 391, 429.
Норрис 437
Носаченко Д. 78
Нурс 391
Ньюкэстль 396

Обер 436
Овидий 76, 140
Одоевский В. Ф. 21

Озеров Н. П. 7, 167, 263
Окороков В. 356, 374, 379
Оленина В. А. 103
Онофрий 162
Орлов А. С. 10, 456
Орлов Вл. 136
Орлов Н. М. 463
Оробевский И. 78
Орфеев 152
Осип 162
Осипов Н. П. 94

531

Осман-Эффенди 294
Оссиан 140, 142
Остерман И. А. 423
Охлебин 157

Павел 162
Павел I 13, 21, 118, 119, 135, 277, 298, 424.
Паизиелло 36, 37, 109—112, 117, 118, 124, 132, 145, 156, 301, 305, 306, 309, 375,
413, 421, 422, 425, 447
Паккиеротти (Пачиеротти) 375, 376, 437
Палестрина 422, 448
Палмквист Ф. 278, 280, 289, 350
Пальчиков А. С. 458
Панин П. И. 407
Паретти 396
Пашкевич В. А. 8, 19, 21, 42, 60, 94, 97, 100, 108, 124, 150, 160, 185, 286, 294, 311
Пекарский П. 47, 51, 52, 54, 60
Пепуш 438
Перголези 52, 404, 405, 421, 427, 437, 444—446
Перезинотти 76, 89 Перес 419, 448
Перетц В. Н. 107, 108, 455—457, 459
Периньон 321
Пескетти (Пешетти) 396
Петр I 7, 12—18, 21, 49, 50, 55, 58, 185, 258, 298, 349, 389, 392, 414, 435.
Петр Федорович 60
Петри 345
Петров 463
Петров Н. 140
Петровский Н. М. 457
Пиндар 181, 182
Писарев 404
Писаренко С. 90
Питана С. Н. 25, 47, 59, 71, 460
Питт У. 436, 437
Пифагор 295, 351, 444
Пихль 344
Пиччини 145, 319, 322, 418, 419, 421—424, 427, 430, 432—436, 438, 439, 444, 446,
447
Плавильщиков П. А. 111, 274, 302, 304—307, 311, 312, 316, 346
Платон 315, 349, 354—356, 370, 441

Плейель 145, 315, 316, 327, 341—344, 372
Плетнев П. А. 102, 103, 107
Плещеев А. А. 327
Плиний 183
Плутарх 255, 349, 353—356
Подшивалов В. С. 270, 272, 275, 325, 332.
Позднеев А. В. 457, 474
Покас Г. 90
Полевой К. 30
Полевой Н. А. 136
Полибий 355
Померанцев 303
Попов А. 90
Попов В. С. 161
Попов И. 463, 482
Попов М. 30, 72, 88, 93, 94, 112, 113, 124—127, 146, 170, 255, 256, 259, 298—301,
333, 338, 339.
Попова 303
Поповский 278
Порошин С. 277
Порпора 390, 398, 399, 421, 443
Похвистнев И. 337, 338
Поцци 341
Прач. И. 26, 33—35, 125, 181, 184, 256, 310, 320, 339, 342, 343
Превиль 303
Преображенский А. 458
Принтц 296, 297
Прокопович Феофан 7, 44—46, 61, 392, 468, 472, 477, 481, 484
Прокофий 162
Прокофьев З. А. 22, 340
Протасов А. Я. 328
Птоломей 351
Пуансине 299
Пугачев Е. И. 11, 13, 19, 169
Пушкин А. С. 5, 7, 10, 15, 19, 31, 36, 42, 46, 58, 59, 103, 127, 128, 135—137, 141, 315,
317
Пушкин В. Л. 149, 275, 336—338
Пушников Н. 72
Пуньяни 446
Пьянтонида 399

Рабинович А. С. 8, 9, 25
Раблэ 312
Радищев А. Н. 7—10, 20, 26—28, 44, 46, 72, 121—135, 146, 289, 391, 429
Радищев П. А. 122
Ражевский С. 76, 77
Разин С. Т. 13, 34
Разумовские 27
Разумовский А. Г. 69
Разумовский А. К- 343, 408, 425
Разумовский К. Г. 76, 408, 411, 426
Рамо 48, 140, 290, 403—405, 415, 421, 426, 427, 433, 442.

Расин 65, 108, 303, 365
Растопчин Ф. В. 412, 426
Раупах 55, 77, 78, 89, 94, 124, 157, 158, 185, 300.
Рафанелли 435
Ребенштейн 344
Резет 415
Рено 303, 435
Реньяр 248
Репнин 34
Репнин Н. П. 300
Рибардьер де ля 301
Ридигер 405
Ридигер Х. 380, 430
Римский-Корсаков А. Н. 22, 67
Римский-Корсаков Н. А. 34, 35
Ринальдо 448
Розанов И. Н. 146, 320
Розвейда 181
Розетта 344
Рокотов 7
Рокотти 396
Роллан Ромэн 398, 399
Романини 406
Ромшин Н, 463
Росси де 448
Рубильяк 438
Румянцев Н. П. 261
Руссо Ж. Б. 423
Руссо Ж. Ж. 36, 98, 181, 290, 299, 302, 319, 387, 403—405, 410, 419, 421—424, 426—
430, 432—434, 436, 439

532

Руссо (певец) 434, 436, 450
Рутини 448
Рынков 278

Сабурова К. Ю. 157
Савельевы 103
Саддумене 52
Саж 303
Саккини 375, 403, 415, 421, 427, 433, 447
Саллустий 354
Соломон 323, 375, 376
Салтыков И. П. 142
Салтыковы 143
Сальери 425, 427, 433
Сандунова Е. С. 314
Сантин 408
Саргутович 463
Сарти 55, 60, 97, 118, 150, 151, 158, 160, 185, 309
Сытин А. И. 157
Сафонов Ф. 463
Светоний 254

Свечин А. Н. 157
Свечин Н. И. 157
Свечина А. Н. 157, 158
Свечины 157
Свифт 278
Седен 111, 299, 403, 417, 418, 423, 436
Семенников В. П. 122
Семенов И. 463
Сент Юберти 450
Сен Фуа 429
Сенявина 36, 37
Серов А. Н. 21
Сиддонс 376, 425
Симеон Полоцкий 7, 45, 48, 51, 55—57, 458, 461, 464, 474, 475, 477, 481—484, 490, 493, 498, 521
Симон Тверской 484
Синявская 303
Сиповский В. В. 317—319, 325, 388, 428, 429, 432.
Сичевский И. 78
Скафтымов А. 126
Сковорода Г. С. 337
Скребков С. С. 25
Скюдери 49
Смирдин А. 49, 53, 98, 176
Смирнов 336
Смоленский Ст. 457, 459
Смотрицкий 57
Соймонов П. А. 43, 109, 110, 118, 121, 138, 246, 305, 306, 312, 403
Соковнин П. 149, 325, 332, 337, 338 Соколов 459
Соколовский 93—94, 108, 124, 151
Соколовский С. 78
Сократ 315, 370
Солебени 375, 449
Соловьев С. М. 9, 10
Сомис 416
Спенсер 279
Сперанский М. Н. 457
Сперонтес 41
Сталин И. В. 11—16, 18
Стамиц 344, 345
Стараче 437
Старцер 89
Стасов В. В. 21, 22
Стеркель 384
Стерн 429
Стонекастель 277, 347
Стоюнин В. Я. 73, 391, 393, 397, 398
Страделла 421, 442
Страхов Н. И. 286
Стрекалов 409
Строганов А. С. 158
Строганов С. 394, 395

Строганова Н. М. 408, 417—419, 426, 427
Суворов А. В. 21, 28, 254, 261, 262
Сумароков А. П. 18, 28, 29, 30, 33, 41, 43, 46, 47, 51, 52, 54—57, 59, 64, 65—83, 85—
91, 93—95, 97—100, 102, 104, 105, 110, 123, 145, 146, 148, 151, 157, 164—166, 173, 177,
184, 186, 188, 256, 258, 270—272, 274, 278, 280—282, 284, 303, 306, 330, 346,
455, 461, 462, 464, 473, 476, 477, 48.1—483, 486, 487, 492
Сумароков П. 275
Сумарокова Е. А. 66, 67, 281, 336, 338
Сумарокова М. П. 102, 103
Суровцев 259
Сухомлинов М. И. 61, 96, 479 Сюар 419, 422

Тальман 48, 49
Таргини 443, 446
Тассо 447
Татищев И. 76, 90
Тевес (Деви) 109, 111, 116, 246
Телеман 345
Теплов Г. Н. 18, 22, 26, 41, 42, 55, 67—72, 79, 122, 146, 149, 475, 500.
Тераделиас 448
Терпандр 351
Тимотей (Тимофей) 324, 349, 441
Тиртей (Тирфей) 291
Титов А. А. 457
Титов В. П. 45, 458, 461, 464, 481, 493, 494, 496, 499, 501, 516, 522—524.
Тихонова А. 90
Тоди 129, 130, 430
Толстов 458
Толстой Л. 306
Толстой П. 387, 388, 390, 414
Томсон 140, 429
Тоцци 448
Травин А. 154
Траетта 118, 421, 447
Трефолев Л. Н. 103
ТрEDIAковский В. К. 10, 18, 29, 33, 42—59, 61—63, 65, 66, 70, 71, 79, 93, 96, 102,
122, 145, 150, 151, 182, 186, 188, 257, 272, 278, 281, 291, 331, 390, 392, 400, 461, 462, 464,
469, 472—478, 481—484, 486—488, 494, 603, 521—523.
Триаль 403, 415, 416
Троепольская (Триепольская) 303
Трофимова Т. Н. 340
Троянов В. 78
Трутовский В. Ф. 33, 37, 125, 153, 405
Трубчевский А. 78
Туманина Н. В. 99
Туркотти 449
Тюрк 341, 345
Тьебо Д. 420, 423

533

Уваров 459
Умлауф 176
Ушаков 50

Фавар 291, 301
Фаринелли 395—397, 399, 416
Фаустина 449
Фаш 341
Фейер 344
Фемистокл 354
Фенелон 58
Феррари 344, 383
Ферри 449
Ферстер 383
Фесечко Г. 25
Фетис 424
Филдинг 436
Филидор 42, 123, 298, 299, 403—405, 426, 427, 436, 439
Финагин А. В. 22, 118
Финдейзен Н. Ф. 22, 23, 50, 96, 109, 269, 336, 388, 458, 459, 479, 481, 490, 499.
Фирлинг 345
Фирсов 77
Флейхман 344
Флоке 434
Флориан 170
Фогель 344, 433
Фодор 344
Фомин Е. И. 7, 8, 19—23, 25, 42, 95, 100, 108, 110, 111, 118, 120, 121, 125, 247, 271, 290, 311, 466.
Фонвизин Д. И. 7, 8, 20, 28, 32, 33, 42, 43, 123, 284, 388—390, 402, 405—407, 413, 426—428.
Фонвизин П. 330
Фонтенель 393, 394
Форкель 419
Франклин 9
Фракман 343
Френцль 384
Фридрих II 412
Фридрих Вильгельм I 412
Фукс 384
Фъеве 322

Хаммерлейн 344
Хандошкин И. 25, 42, 342, 346
Хвоцинские 157
Хейзе 344
Хейнихен 345
Хемницер И. И. 28, 85, 388, 389, 402—405, 407, 426—428
Херасков М. М. 30, 77, 85, 91, 93—97, 99, 100, 124, 144, 158, 185, 256, 270, 278, 300.
Хлопов 162
Хлудов 459
Хованский Г. 314, 325, 337, 338
Храповицкий 306

Цезарь 447

Цеткин Клара 35
Цицерон 434
Цуккерман В. А. 505

Чайковский П. И. 34, 127, 466
Челлини Бенвенуто 394
Чернышев 457
Чернышевский Н. Г. 126
Чешихин В. 167
Чимароза 117, 118, 306, 309.
Чистович И. 44, 46
Чулков М. Д. 32, 42, 66, 69, 72, 170, 255, 270, 274, 284, 291, 292, 300.

Шаден 137, 152
Шаликов П. 135, 149, 272, 275, 332, 380
Шампейн 306
Шаров 343
Шаховской 169, 256
Шекспир 9, 140
Шелудяков 463
Шенар 434, 450
Шереметев Б. 389
Шереметев Н. П. 301
Шереметевы 27
Шиллер 430
Шимко И. И. 391, 394
Шишков А. С. 257, 411, 426, 427
Шлаковская Ш. 90
Шмидт 345
Шмит И. И. 155, 157
Шнор И. К. 300, 340, 382
Шредер 430
Шретер 404
Штейнман И. 459, 495
Штелин Я. 60, 61, 69, 76, 77, 184, 276—278, 293, 392, 394
Штерн М. Д. 38, 440
Штумпф 344, 384
Шубарт 429
Шувалов И. И. 73, 74, 408, 412, 426
Шумахер 60
Шумский 303
Шустер 446

Щеглова С. А. 457
Щепкина М. В. 474
Щукин 459

Эврипид 140
Эджицелло 449
Эйлер 278, 352
Экк 344
Эмин Ф. 32, 270

Энгельс Ф. 11, 13, 14, 36
Энель 403
Эпаминонд (Епаминонд) 348, 354
Эрик III (Ерик) 349, 421, 441, 442
Эссер 446
д'Эступиньян 397

Юнг 140, 429
Юнг (певица) 396
Юсупов Н. Б. 408
Юсуповы 27
Юшков 164

Яворский Б. Л. 505
Якушкин Е. И. 468
Ямпольский И. М. 25

ВВЕДЕНИЕ	5
----------------	---

Раздел первый РУССКИЕ ПОЭТЫ И МУЗЫКА

1. Общие замечания.....	41
2. В. К. Тредиаковский.....	46
3. М. В. Ломоносов.....	57
4. А. П. Сумароков.....	65
5. М. М. Херасков, Я. Б. Княжнин, И. Ф. Богданович. Некоторые наблюдения.....	93
6. И. А. Крылов	100
7. А. Н. Радищев	121
8. Н. М. Карамзин	136
9. Г. Р. Державин	150
Приложения к разделу первому	189

Раздел второй РУССКИЕ ЖУРНАЛЫ И МУЗЫКА

1. Общий обзор журналов XVIII века.....	269
2. Статьи о музыке в журналах «академического» характера	276
3. Музыка в ряду сатирических мотивов	280
4. Музыка среди общих вопросов просвещения, воспитания и пр.....	288
5. Музыка в хронике столиц. Зарождение оперной критики	297
6. Журналы И. А. Крылова	304
7. Музыка в журналах Н. М. Карамзина и карамзинистов.....	316
8. Музыка в сентиментальной повести.....	325
9. Музыка в стихотворных произведениях. «Голоса» и тексты песен.....	329
10. Сведения о нотных изданиях. Заключение	340
Приложения к разделу второму	347

Раздел третий РУССКИЕ ОТЗЫВЫ О МУЗЫКЕ ЗА РУБЕЖОМ

1. Общие замечания.....	387
2. А. Д. Кантемир.....	391
3. И. И. Хемницер и Д. И. Фонвизин	402
4. Русские путешественники	407
5. Н. М. Карамзин	427
Приложения к разделу третьему	440

Раздел четвертый ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ НАРОДНО-БЫТОВОЙ ПЕСНИ

1. Вопросы изучения кантов.....	453
2. Что такое кант?	460
3. Рукописный сборник кантов середины XVIII века	467
4. Поэтические тексты.....	474
5. Текст и музыка.....	489
6. Некоторые особенности музыкального стиля. Строфа	498

Указатель имен	526
----------------------	-----

Редактор В. Протопопов
Техн. редактор Е. Уварова
Художник И. Рерберг
Корректор А. Ржечковская

Подписано к печати 6/XI 1952 г. Ш 03567.
Ф. бум.. 72X110/16 == бум. л. 21,25 — печ. л.
57,54+2 вклейки — уч. изд. л. 58,12. Тираж
5000 экз. Заказ 1467 № 22173

Типо-литография Музгиза. Москва,
Щипок, 18.

Цена книги с приложением 31 р. 25 к.