

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
II**

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА
1953

Редактор В. Протопопов Техн. редактор Е. Уварова
Художник И. Рерберг
Подписано к печати 17/X 1953 г, А07133.
Формат бумаги 72X110/16 = бум. л. 17,5 - печ. .
47,95— уч. изд. л. 48,08. Тираж 5000.
Заказ 1810 № 22173. Цена книги с приложением 26 р.

Типо-литография Музгиза. Москва, Щипок. 18.

РУССКОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО XVIII ВЕКА и НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

1. ВОПРОС О РУССКОМ ПРОСВЕЩЕНИИ XVIII ВЕКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Разрабатывая проблемы истории русской литературы и общественной мысли XVIII века, советские ученые в последнее время как бы заново открывают многие ценности, созданные в этом столетии, разъясняют их истинный смысл и значение. Все шире и шире мы представляем прогрессивные явления русской культуры до движения декабристов, до пушкинской, до глинкинской поры. Все отчетливее различаем то, в чем выражались демократические начала этой культуры, то, что было ближе народу, его помыслам и чаяниям. Углубляется изучение и пропаганда великого наследия Радищева, как свидетельствуют об этом новые издания. Публикуются образцы народной публицистики XVIII века [1]. Ширится пропаганда обличительно-сатирических творений Крылова и Фонвизина. Восстанавливается значение тех деятелей, которые пошли «вослед Радищеву», т. е. русских просветителей конца XVIII—начала XIX века [2]. И особенно большое внимание по заслугам привлекает к себе просветительская деятельность Николая Новикова: вместе с очень ценной и содержательной монографией Г. Макогоненко [3] выходят из печати новое издание «Сатирических журналов Н. И. Новикова» [4] и другие его сочинения.

Очень многие из названных работ появились в свет как раз после того, когда первый том настоящей работы был уже сдан в печать. Между тем, труды советских историков литературы представляют большой и во многом прямой интерес для наших целей.

В последних работах Вл. Орлова, Г. Макогоненко, А. В. Западова [5], П. Н. Беркова постоянно идет речь именно о тех прогрессивных деятелях русской культуры, которые интересовали и интересуют нас в их музыкальных связях. Радищев и Новиков, Крылов и Фонвизин, авторы комических опер [6],— к ним мы обращались в первом томе, обращаемся снова

[1] См. сборники «Русская проза XVIII века». ГИХЛ, 1950.

[2] См. отмеченную Сталинской премией монографию Вл. Орлова «Русские просветители 1790—1800-х годов», Гослитиздат, 1950.

[3] Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. ГИХЛ, 1951.

[4] Сатирические журналы Н. И. Новикова. Редакция, вступительная статья и комментарии П. Н. Беркова. Изд. Академии Наук СССР, 1951.

[5] В сборниках «Русская проза XVIII века».

[6] См. сборник «Русская комедия и комическая опера XVIII века». Редакция текста и вступительная статья П. Н. Беркова. «Искусство», М.—Л. 1950.

и сейчас, ибо история музыкальной культуры испытала их идейное воздействие, которое было в высокой степени плодотворным. Тем более отраднo, что в оценках, например, музыкальных связей Радищева мы, оказывается, можем крепко опираться на то, к чему параллельно приходит историк литературы [1]. Точно так же все, что мы усмотрели прогрессивного для музыки в журналах Крылова, получает свое полное подтверждение и в последней оценке его журнальной деятельности вообще, данной советскими литературоведами [2].

Когда шла работа над первым томом данного исследования, мы еще не имели возможности сослаться на новые труды советских историков литературы. Но мы считаем своим долгом сослаться на них теперь, — и на это есть свои особые причины. Вникая во все написанное литературоведами, мы не только убеждаемся в отраднoм единстве многих наших оценок (выведенных нами параллельно, но исходя из различных профилей исследования, из различного материала), но и получаем новую возможность выделить и подчеркнуть прогрессивные явления музыкальной культуры. В этом смысле история литературы обогащает нас своим опытом, учит нас многому, что оказывается весьма полезным также для понимания интересующих нас фактов и процессов из области русской музыки [3].

Здесь прежде всего следует подчеркнуть роль советских историков литературы в освещении и раскрытии демократических начал русской культуры XVIII века, ее прогрессивного направления. Тот круг фактов, который привлечен к исследованию, те понятия, которые в последнее время разрабатываются, имеют несомненно широкое значение, не ограниченное собственно областью литературы. Потому, думается, мимо них не пройдет ни один историк любого искусства, занимающийся русским XVIII веком.

Так, мы убеждены в том, что вопрос о **русском просвещении** XVIII века, о русских просветителях, выражавших передовую общественную мысль того времени, по-новому веско и широко поднятый историками литературы, имеет прямое отношение также к области музыки, что подтверждается большим количеством и ранее приведенных фактов и освещенных ниже, т. е. в данном втором томе настоящей работы.

Иными словами, мы также полагаем, что русское просвещение и деятельность русских просветителей—гораздо более крупные и значительные явления истории культуры XVIII века, чем это до сих пор мыслилось. С наибольшей ясностью и глубиной вопрос о русских просветителях XVIII века освещен в названных монографиях Вл. Орлова и Г. Макогоненко, вторая из которых развивает его теоретически более широко.

Исходя из классического ленинского определения сути русского просветительства (в работе «От какого наследства мы отказываемся»), советские литературоведы убедительно доказывают, что это определение, эта характеристика, данная Лениным, имеет общеметодологическое значение

[1] См. статью Г. Макогоненко во втором томе «Русской прозы XVIII века».

[2] См. те же сборники «Русская проза XVIII века».

[3] Сказанное вовсе не означает, что историк музыкальной культуры может безоговорочно и слепо принять все, что делается и устанавливается историками литературы. Так, мы никак не можем согласиться с тем, что следует публиковать тексты комических опер, т. е. произведений синтетического искусства, не давая при этом хотя бы понятия читателям о музыке, как это сделано в книге «Русская комедия и русская комическая опера». Не можем мы попросту разделить и многих частных оценок, выдвигаемых литературоведами, так как в нашей области они требуют коррективов, и т. д. и т. п.

Это вполне естественно, ибо музыка, как фактор особый, вносит и свои данные в оценки.

7

и для XVIII века, при всех отличиях его конкретной исторической обстановки.

В связи с этим Вл. Орлов пишет следующее: «Ранний период в истории просветительных идей в России, отразивший определенную стадию общественно-исторических отношений, по содержанию своему, конечно, не может быть отождествлен с эпохой 60-х годов XIX столетия. Но в мировоззрении передовых русских мыслителей и писателей конца XVIII — начала XIX века уже нашли свое первоначальное выражение характерные черты русского просветительства — вражда к крепостному праву и всем его порождениям, горячая защита интересов народных масс и искреннее желание содействовать их борьбе за свободу, пропаганда просвещения и философского материализма, разоблачение всяческой религиозной схоластики и суеверия»

Освещая в монографии о Новикове особенности русского просвещения в XVIII веке, Г. Макогоненко считает нужным подчеркнуть, что крупнейшие просветители этого столетия, ставшие на сторону народа, были дворянскими просветителями (в отличие от революционеров-демократов XIX века). Просвещение XVIII века вообще имело много своих особенностей, зависящих от исторической обстановки. Важнейшей из них Г. Макогоненко считает наличие двух течений, представленных Новиковым и Радищевым и связанных или с верой в мирный путь социального обновления России (Новиков) или с революционной основой борьбы (Радищев). Очень правильно отмечается там же антибуржуазность русского просвещения, его особая демократичность у Радищева, вставшего на сторону угнетенного народа, а не на сторону буржуазии.

«Развернувшаяся в конце 60-х и начале 70-х годов, — пишет Г. Макогоненко, — деятельность русских просветителей в 80-е годы примет качественно новый характер. Это будет определено великим событием русской жизни — крестьянской войной против дворянско-самодержавного режима, возглавленной Пугачевым. До восстания Пугачева эта деятельность в большей своей части носила

негативный характер — разрушались «алтари», возводимые екатерининскому самодержавству. После восстания, продемонстрировавшего революционные силы народа, русское просвещение окажется способным теоретически обобщить его опыт и построить самое передовое в мире самостоятельное политическое мировоззрение XVIII столетия, в основе которого будет лежать радищевская теория народной революции» [2].

У нас есть много оснований считать весь круг вопросов, связанный с просвещением XVIII века, очень важным для истории русской музыкальной культуры.

Вспомним, что именно Радищев высказал то отношение к искусству народа, к его песне, как к выражению его национального характера, которое было и остается высоким принципом демократической эстетики. Для всей прогрессивной музыкальной культуры XVIII века эти горячие высказывания Радищева являются лучшим призывом, ибо стремления русских музыкантов XVIII века воплотить образ народа если и не достигли никогда радищевского уровня, то развивались именно в этом направлении: от народной песни к воплощению облика народа.

Наиболее прогрессивные эстетические позиции в борьбе за русскую оперу как за национальное искусство были, как уже показано, характерны для журнальной деятельности Крылова, этого прямого ученика русских

[1] **Вл. Орлов.** Русские просветители 1790—1800-х годов, стр. 5—6.

[2] **Г. Макогоненко.** Николай Новиков и русское просвещение XVIII века, стр. 145—146.

8

просветителей. Все «крыловское» направление русской комической оперы по существу возникло под идейным водительством русского просвещения. Защита крестьянских интересов, обличение крепостников-помещиков и купцов, разоблачение суеверий и предрассудков, стремление воплотить жизнь народа и образы людей из народа — все это именно просветительские по духу тенденции ранней русской оперы, о чем следует сказать, наконец, в полный голос. И если даже эти тенденции далеко не всегда проявлялись с равной силой, все же они существовали, придавая главную ценность национальному оперному искусству XVIII века.

Нет сомнений в том, что даже наиболее прогрессивные явления музыкальной культуры все же идейно оставались ближе просветительству новиковского, нежели радищевского типа. Тем не менее, крестьянская война под руководством Пугачева, несомненно, оказала в конечном счете свое действие на весь ход развития передовой музыкально-эстетической мысли, ибо возбудила новый интерес к крестьянской проблеме, к жизни народа, к его искусству, к песне. И хотя это еще не привело (**не могло привести** — в условиях музыкальной и театральной жизни XVIII века), например, в опере к просветительству радищевского толка, это дало свои семена на дальнейшее: в русской классической опере были реализованы основы демократической эстетики, и она воплотила дух и характер великого народа, его героизм, его патриотизм, его огромное духовное богатство, творчески развивая то, что было заложено в его искусстве.

Возвращаясь к последним работам по истории русской литературы, заметим также, что они последовательно выдвигают тезис о значении разночинных слоев в развитии общественной мысли XVIII века, уже не опасаясь этого понятия в отношении той эпохи, но оговаривая его конкретный исторический смысл. Поскольку все это имеет гораздо большее касательство к русской музыкальной культуре, чем было принято считать до сих пор, вдумаясь специально в следующую характеристику:

«Кадры этой научной и художественной интеллигенции, — пишет Вл. Орлов о новых кругах ее, поднявшихся в 60—70-х годах XVIII века, — составлялись, главным образом, из представителей «третьего сословия», или, как говорили в России XVIII века, «людей третьего чина». Состав этого социального слоя был очень пестр: «третий чин» включал не только купечество, но и различные промежуточные социальные группы—людей «разных состояний», начиная от обездоленных дворян, сохранивших из своего дворянства одно звание, кончая выходцами из крестьян-однодворцев, выслужившихся солдат и вольноотпущенных дворовых. Основную массу «людей третьего чина» составляли мелкие чиновники и офицеры из «солдатских детей», подьячие, поповичи, мещане, ремесленники — служилое и трудовое население, главным образом, обеих столиц, но отчасти и провинциальных городов. Купечество,— особенно же именитое и богатое, — как раз меньше всего характерно для этой среды, ибо в массе своей оно было косо, неподвижно и законопослушно, в

политическом отношении пресмыкалось перед царизмом, а в области культуры и быта охотно перенимало вкусы, моды и навыки дворянского класса»

Достаточно вспомнить рукописные сборники кантов и всю эту культурную основу, на которой возникло это искусство, его поэтика и его музыкальный стиль, чтобы ощутить давнюю и исключительную важность именно тех разночинных слоев,— к которым, по мнению советских

[1] **Вл. Орлов.** Русские просветители 1790—1800-х годов, стр. 24.

9

литературоведов, обращалась преимущественно русская проза XVIII века [1], которые сами пришли в литературу в середине столетия [2], — для народно-бытовой песни того периода, для формирования нового музыкального склада, столь важного у истоков оперы и всей русской светской профессиональной музыки.

Быть может, нигде, как в музыке, не была так велика общая роль художников-разночинцев, выходцев из народа, из недворянских и некупеческих слоев. Вся культура русского исполнительства целиком связана с участием подобных артистов, в создании ее неизмеримо велика роль крепостных музыкантов. Все русские композиторы XVIII века, буквально за единичными исключениями, поднялись из народа (Матинский, Кашин— даже из крепостных крестьян). Большой круг передовых деятелей русской культуры, принимавших участие в создании оперы (Аблесимов, Попов, Крылов) и в собирании образцов народного искусства (тот же Попов, Чулков, Трутовский и др.), т. е. прямо способствовавших формированию прогрессивного направления русской музыки, правильнее всего может быть охарактеризован как новый круг представителей разночинной по духу русской интеллигенции [3].

Русской музыкальной культуре XVIII века в ее просветительских тенденциях в значительной степени чуждо буржуазное начало — как и всему русскому просветительству. И русский кант, и, позже, русская опера, как правило, не становятся на позиции буржуазного просветительства, а, напротив, в меру сил обличают купцов, крючкодеев, всякую хищническую наживу («Санктпетербургский гостиный двор» Матинского, «Скупой» Пашкевича) и т. д. Жизненные «идеалы» добродетельных буржуа, столь характерные, например, в своем различном выражении, для французской комической оперы того же времени, ни в какой мере не делаются идеалами русского оперного искусства.

Итак, мы имеем все основания полагать, что прогрессивное направление русской национальной музыкальной культуры формировалось в идейной атмосфере русского просвещения, под прямым воздействием крупнейших русских просветителей XVIII века и при решающем участии передовых разночинных кругов тогдашнего общества. Те связи между развитием русской литературы и музыки, которые уже прослежены нами в первом томе настоящей работы, только подтверждают, как велико было единство их идейно-эстетических целей и как развитие нашей музыкальной эстетики входило в общее русло русской общественной мысли. На примере ранней русской оперы это получит свое новое доказательство, быть может, самое прямое и убедительное. Вместе с тем русская комическая опера покажет нам и особую в синтетическом спектакле

[1] «Проза в XVIII веке обращалась к «среднему роду людей», к разночинной и передовой дворянской интеллигенции и даже к грамотному мужику. Поэтому в 70— 80-е годы писатели-прозаики создали довольно широкий круг читателей, русскую читающую публику». Вступительная статья Г. П. Макогоненко к сборникам «Русская проза XVIII века», том I, стр. V.

[2] Там же, стр. V—'VI.

[3] Не случайно, характеризуя как раз позиции М. Д. Чулкова, советский литературовед утверждает:

«В печатной литературе 1760-х годов голос угнетенного крестьянства не мог звучать открыто, но настроения его оказывали давление на различные стороны общественно-литературной жизни. В эту пору происходит оформление антидворянских течений в публицистике и художественной литературе. Утверждают демократическое по своей природе самосознание разночинцы XVIII века,— как условно можно обозначить социальную группу, в состав которой входили представители крестьянского сословия, однодворцы, беднейшие дворяне, мелкое чиновничество, сельское духовенство, городские

мещане и ремесленники». Статья А. В. Западова в сборниках «Русская проза XVIII века», том I, стр. 80.

10

роль музыки, способной обогатить и опередить литературно-драматический замысел в своей передаче образов людей из народа. Впрочем, не забудем также, что в развитии музыки (отчасти — других искусств) XVIII века были и такие стороны, которые значительно менее характерны для литературы, как специфической формы идеологической деятельности. Зависимость оперного театра и первоклассных артистических кадров от двора все же по масштабу не имеет своих аналогий в русской литературе XVIII века. Вместе с тем, подобно архитектурным сооружениям крупных зодчих, воздвигавших дворцовые ансамбли в Петербурге и его окрестностях, придворная музыка XVIII века отнюдь не ограничивалась примитивной и непривлекательной служебной ролью. В ней, вопреки дворцовой эстетике и благодаря замечательным русским художникам, проявлялось порою немало ценного, интересного, выходящего за рамки служебного назначения. С этим нельзя не считаться, изучая музыкальную культуру XVIII века. Но это нисколько и не нарушает основного положения: лучшее, даже при дворе, было создано теми русскими музыкантами, которые вышли из народа и не могли остаться вне воздействия идей русского просвещения.

2. КРЕСТЬЯНСКАЯ ТЕМА В ИСКУССТВЕ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ИНТЕРЕС К НАРОДНОМУ ТВОРЧЕСТВУ В ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

Демократическое начало русской художественной культуры XVIII века проявилось с очень большой отчетливостью в обращении литературы и искусства к новой тематике, в частности, к исключительно важной тогда крестьянской теме. Тема народа вошла и в русскую музыку прежде всего как крестьянская тема. И — что для нас имеет исключительное значение — русская опера двигалась в этом смысле впереди многих других художественных жанров: «Попов и Аблесимов первыми написали драматические сочинения на крестьянскую тему», — отмечает историк литературы [1]. Это были ранние русские оперы: «Анюта» Попова и «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова.

Ни для кого у нас еще с давних пор нет сомнений в том, что горячий интерес русского искусства к крестьянской проблеме стоит в связи с общественной обстановкой времен пугачевского восстания. Вместе с тем советские историки литературы в последнее время очень убедительно доказывают, что уже выдвижение передовыми депутатами крестьянской проблемы в Комиссии для составления нового Уложения (1767—1768 годы) оказало свое действие на русскую литературу. Поскольку в работах Комиссии участвовали создатели русской оперы, для нас это представляет особый интерес. «Анюта» Попова возникла в 1772 году, «Мельник» Аблесимова, повидимому, был задуман до крестьянской войны. При этом как раз и Попов и Аблесимов (вместе с Новиковым, Майковым, и другими) непосредственно присутствовали в Комиссии, слышали выступления крестьянских депутатов, не могли не быть захвачены развернувшимися прениями вокруг самой острой социальной проблемы крепостничества.

Комиссия для составления нового Уложения была созвана в период либеральных заигрываний Екатерины II (депутаты собрались в Москве к 30 июля 1767 года) и распущена ее же указом (от 28 декабря 1768 года),

[1] См. «Русская проза XVIII века», том I, стр. 203.

11

когда стала ясна опасность поднятых вопросов для русского дворянско-самодержавного режима. Среди 564 депутатов, подобранных весьма тенденциозно (крепостное крестьянство совсем не было представлено; и только 112 депутатов прибыло от **податных** крестьян), нашлись все же люди из народа (крестьянин Чупров, казак Олейников, пахотные солдаты Жеребцов и Селиванов, однодворец Маслов), и даже дворяне (Коробьин, Козельский), выступившие в защиту интересов крепостного крестьянства. В Комиссии, со своего рода общественной трибуны прозвучали требования изменить режим крепостного права при помощи правительственного вмешательства, ограничить личную власть помещика, разрешить крестьянам образование. Разумеется, эти требования отнюдь не были революционными; далеко им было до позиций Радищева. Они были много ближе таким

просветителям, как Новиков и Фонвизин. На уровне именно такого понимания крестьянской проблемы (воплъ о «справедливости», о «законности» при искреннем и горячем сочувствии к страданиям угнетенных крестьян) стояла в общем и ранняя русская опера.

«Значение публицистических выступлений крестьянских депутатов в идейно-политической жизни России конца 60-х годов очевидно и безусловно: в литературе появилась крестьянская тема» — заключает Г. Макогоненко [1]. А далее, конкретизируя этот вывод, тот же автор утверждает: «Связь же творчества Аблесимова и Попова с работами комиссии несомненна» [2]. Мы вполне соглашаемся с таким выводом, имея основание толковать его более распространенно: прогрессивное направление русской комической оперы с его новой тематикой сложилось под значительным воздействием споров вокруг крестьянской проблемы. Но мы должны пойти отсюда и далее: музыкальная почва комической оперы и вместе с тем основа ее демократизма — народная песня — вызвала особый интерес к себе и привлекла особое внимание в той же общественной обстановке и по сходным причинам. Живой и действенный интерес к народному творчеству, к собиранию и пропаганде его образцов возник в нашей стране не случайно в тот же период, когда в литературе появилась крестьянская тема.

Никакая сюжетика сама по себе не сделала бы русскую комическую оперу демократическим искусством, если бы в ее музыке не проявились демократические основы стиля, т. е. опора на творчество народа, на песню. В свою очередь обращение к народной песне в этом качестве (т. е. как к голосу народа) стояло в тесной связи с изучением народного творчества вообще, начавшимся тогда в атмосфере русского просвещения и борьбы вокруг крестьянской проблемы.

Сказанное может быть распространено отнюдь не только на русскую комическую оперу. Демократическое начало вообще проявилось тогда в русской музыке более через обращение к народной песне, как к основному музыкально-тематическому источнику. Это характерно и для опер Фомина, и для инструментальных произведений Хандошкина или Кашина, и для многочисленных вариаций, сохранившихся часто без имени автора, и для любых музыкальных жанров, развивавшихся в тот период на русской почве.

Вместе с тем народная песня была в глазах прогрессивных деятелей русской культуры XVIII века, созревших под воздействием идей просвещения, важной частью общего духовного достояния русского народа, его замечательного творчества. Именно в кругах этой передовой

[1] «Русская проза XVIII века», том I, стр. 203.

[2] Там же, та же страница.

12

интеллигенции, близкой Новикову, со второй половины шестидесятых годов начинается собирание образцов народного искусства, творческое впитывание фольклорных мотивов и образов в литературу. Здесь песня, сказка, поговорка, миф, народный обряд впервые привлекают к себе заинтересованное и пристальное внимание с общих позиций постижения народной культуры.

В 1770 году М. Д. Чулков начинает издавать у Новикова свое «Собрание разных песен» (1770—1774); с этих пор многочисленные народнопесенные тексты (пока еще без нот), ранее существовавшие в рукописных сборниках, широко проникают в печать. Примерно в тот же период, вероятно, составляется известный сборник русских эпических песен, известный под именем Кирши Данилова и изданный много позднее. Более пятисот песен собрал в семидесятые-восьмидесятые годы XVIII века М. Попов, автор текста оперы «Анюта», включивший в свой сборник как старинные народные песни, так и популярные тексты современных ему поэтов. Попову же принадлежит «Краткое описание древнего славянского языческого баснословия» (1768), свидетельствующее о его интересе к славянской мифологии. Внимание Чулкова и Левшина привлекают сказки, хотя, как и собиратели песен, они нередко еще не отличают подлинно народной сказки от распространенной в быту.

С 1776 года начинает выходить по частям «Собрание русских простых песен с нотами», составленное гуслистом и певцом В. Ф. Трутовским. В восьмидесятые годы идет интереснейшая работа над песней в доме Н. А. Львова, одним из результатов которой явилось «Собрание народных русских песен с их голосами» (1790), составителем коего был назван на титуле издания Иван Прач. В 1782 году Новиков печатает цикл обличительный рассказов, называя их «Пословицы российские» и опираясь в них на изречения народной мудрости.

От семидесятых к девяностым годам количество издаваемых песенников все растет: в семидесятые годы выходят лишь сборники Чулкова и Трутовского, в восьмидесятые продолжают печататься новые части сборника Трутовского, Новиков переиздает сборник Чулкова с добавлениями, выпускает 6 частей «Нового и полного собрания русских песен», а в девяностые годы, вслед за сборниками Львова-Прача и «Российской Эратой» Попова, выходит уже множество всякого рода песенных собраний (правда, преимущественно без нот).

Каковы бы ни были на первых порах несовершенства названных изданий, порою смешивавших ценное с менее ценным., подлинно народное с только популярным в те годы, налицо несомненное **движение** — к познанию и пропаганде образцов народного искусства, движение, создавшее основу для демократического направления русской музыки и развившееся в русле идей новиковского просветительства: не случайны в самом деле связи Попова, Аблесимова и Чулкова с Новиковым, который был для них и идейным руководителем и издателем одновременно [1].

Каков же оказался у нас в итоге круг людей, для которых стал характерным этот просветительский интерес к народной песне в последней трети XVIII века? На первое и недосыгаемое место здесь нужно поставить Радищева с его высокими представлениями о творчестве народа, с его оценкой народной песни и с его собственным творческим обращением к ней ради постижения «души нашего народа». Сюда же мы отнесем Крылова, с его защитой национального искусства, основанного на

[1] См. об этом в книге **Г. Макогоненко** «Н. Новиков и русское просвещение XVIII века», стр. 101—102.

13

«припасах русской музыки». Здесь же важную роль играет Новиков, принципиально поддерживавший тех, кто собирал песни, и своими изданиями пропагандировавший их труды. Исключительно велика инициатива и деятельность Н. А. Львова, о чем мы еще будем специально судить. Попов и Чулков положили основу для собирания песенных текстов, Трутовский и Львов с Прачем — основу для записей и обработок музыки. Аблесимов в «Мельнике» сам указал на желательные «голоса» народных песен, которые должны прозвучать с его текстом. Но это еще, конечно, не все. Замечательные композиторы, в большинстве простые русские люди, широко привлекли русскую песню в свое творчество. Поэтому их особенности мы должны причислить к кругу тех деятелей, которые зоплощали просветительский интерес к народной песне. Здесь же мы назовем Фомина, Матинского, Пашкевича, Хандошкина, Кашина, а также следовало бы назвать, вероятно, десятки русских музыкантов — от прославленных до безызвестных, пропагандировавших народную песню, обрабатывавших и исполнявших ее, широко вводивших ее материал в педагогические занятия [1]. Все они вместе создавали демократическую основу для развития русской музыки, овладевая сокровищницей народнопесенного творчества.

3. СУДЬБЫ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В XVIII ВЕКЕ

Охарактеризовать все богатое достояние русской народной песни XVIII века, все то, что в ней накопилось, отшлифовалось веками и продолжало свою жизнь, все то, что развивалось, складывалось, зарождалось,— значило бы дать общую характеристику русской народнопесенной культуры вообще, большинства ее жанров, основных особенностей стиля, склада и т. д. и т. п. Такая или даже частичная задача еще не выполнена ни в отношении к какой-либо лучше документированной эпохе (например, XIX век или наша эпоха), ни в отношении общетеоретическом. Нисколько не стремясь здесь оправдать наше музыкознание и, в частности, фольклористику (они остаются в долгу перед наукой), нельзя в то же время отрицать исключительной трудности этой огромной задачи. Тем более трудно было бы, характеризуя некоторые исторические процессы, совершающиеся в русской музыкальной культуре XVIII века, претендовать на полное освещение народнопесенного искусства, которое жило или складывалось в том столетии.

Трудности, которые возникают здесь, связаны, в частности, с состоянием источников, оставшихся от XVIII века, и вообще с невозможностью именно в области народного искусства четко отделить один исторический период от другого, например, выделить одно столетие. Что касается источников XVIII века, то по ним всего сложнее изучать народную культуру, ибо письменные и

печатные источники менее всего раскрывают жизнь народа. О музыкальном быте какой-либо княжеской семьи мы можем отыскать десятки свидетельств, а о музыкальном быте народа, о том, как исполнялась песня в деревне, как звучали народные инструменты, приходится собирать сведения буквально по крохам. И, разумеется, уж все то, что касается антикрепостнической тематики, народного протеста, что отображало крестьянскую войну, восстание, пугачевщину —

[1] Так, например, в Петербурге в 1784 году была издана «Скрипичная школа или наставление играть на скрипке» (под инициалами И. А.), основанная на материале народных песен (текст воспроизведен в приложении к книге И. Ямпольского «Русское скрипичное искусство», Очерки и материалы, 1, Музгиз, 1951). Надо полагать, что подобный метод был характерен для многих русских педагогов.

14

особенно глубоко пряталось в народе, уходило от записи и не могло появляться в печати. Мы хорошо знаем, какой значительный круг передовых русских людей XVIII века проявлял серьезный интерес к народному творчеству. Вместе с тем у нас нет нотных записей песен о Пугачеве, оставшихся от XVIII века, т. е. сделанных современниками. Бесконечно многое о песнях XVIII века мы узнаем по записям гораздо более поздним, например, даже по записям А. М. Листопадова, опубликованным только в наши дни и представляющим собой своеобразный свод донских казачьих песен на основе единой редакции, осуществленной собирателем. Если тексты песен, созданных в XVIII веке, в большом количестве собирались уже П. В. Киреевским, начиная с 1831 года (в прямой близости к Пушкину), то музыка их чаще всего известна в позднейшей записи. Судить же о песенном достоянии XVIII века только по нотным сборникам, изданным современниками, значит почти целиком исключать из оценок песни о Разине и Пугачеве, антикрепостнические, песни о Петре I, Суворове, о военных походах и т. д.

Таким образом о песнях, созданных в XVIII веке, можно выносить, лишь общее суждение, сопоставляя некоторые прямые источники с тем, что сохранилось, отчасти преобразилось и было зафиксировано уже в иных исторических условиях. Исторические же рамки тут оказываются неограниченными: тематика XVIII и даже XVII веков отображена где угодно вплоть до сборников Листопадова, вышедших из печати в середине XX века!

Если многие песни, зародившиеся в XVIII веке, доступны нам только в позднейших записях, то, строго говоря, к песенному искусству этого столетия принадлежит отнюдь не только созданная им песня, но и более старая по происхождению, живущая полной жизнью вместе с новой. Нам хорошо известна великая и завидная жизнеспособность лучших образцов народного творчества. И нет сомнений в том, что созданное народом в предшествующие столетия, быть может очень задолго до XVIII, жило в народном сознании, исполнялось, захватывало, оставалось близким. Свидетельством тому — и многие записи, сделанные в XVIII веке (старинные песни, былины, исторические песни, относящиеся к XVI веку), и то огромное песенное наследие, которое получил еще XIX век, включавшее в себя песни очень давнего происхождения.

Эта особая, широкая и длительная, жизнь народного искусства, тех его образцов, которые народ «пронес через столетия» (М. И. Калинин), создает и своеобразные трудности для характеристики народной песни именно данного века, т. е. хотя и обширного, но все же ограниченного отрезка времени.

Мы имеем возможность очертить (не всегда одинаково полно) лишь большой круг новой тематики в песнях XVIII века, т. е. то, что не могло быть в русской песне раньше и что зародилось именно в данных исторических условиях, а затем жило долгой жизнью. Есть у нас также основания для того, чтобы судить, какие песни были вообще популярны в XVIII веке, привлекали к себе внимание собирателей и композиторов. Впрочем, мы судим об этой популярности, в конце концов, почти исключительно по распространению в русских столицах. Все же остальное пребывает в разряде более или менее вероятных предположений. Так, повидимому, в народе были широко распространены былины и исторические песни прошлых веков, хотя композиторы к ним не обращались, а собиратели записывали их преимущественно не в столицах (так называемый сборник Кирши Данилова). Надо полагать также, что круг народных песен лирических, трудовых, обрядовых, игровых оказывался в быту XVIII века гораздо шире, чем это видно по печатным сборникам

15

Трутовского и Прача: во всяком случае, он должен был включать в себя все то, что дожило до XIX века и было творчески воспринято русскими классиками.

О характере музыки, о музыкальном складе народных песен, живших в XVIII веке, можно судить лишь несколько условно, либо оценивая **всю** русскую песню, **всё**, что о ней сказано, написано и т. д. в отношении не только к XVIII веку, либо же, на что у нас есть больше оснований, пытаясь хотя бы предположительно оценить те новые тенденции, особенности, черты, которые должны были проявиться в силу ряда причин в русской песне именно в XVIII веке.

Однако и это последнее до сих пор еще никем не было выполнено, потому что именно в истории народного искусства очень трудно отделить живую традицию от новых черт эпохи: здесь это сливается в органическом единстве, в естественном процессе вечного неиссякающего творчества, когда старые песни получают новую жизнь, а новые вырастают из них или вторгаются к ним, в их круг, но не опрокидывают традицию. Можно лишь примерно, предположительно наметить, в каком направлении шел этот процесс в ту или иную эпоху, но ни в коем случае не выводить схемы, которой не терпит полнокровная жизнь народного творчества.

Если мы попытаемся представить, что вообще жило в русском народнопесенном искусстве до XIX века, что пел народ, то положение XVIII века окажется особенно сложным. До XVIII столетия русская народная песня жила исключительно в устной традиции, музыку ее не записывали, не обрабатывали, не исполняли иначе, как в подлиннике, не вводили в другие музыкальные произведения. По всей стране пело свои песни русское крестьянство, соблюдая местные обычаи, в сложившейся манере исполнения, отображая в песнях, как позже говорил об этом Гоголь, всю свою жизнь. Вероятно, была очень большая и прямая связь между песней города и деревни, ибо в Москве, например, жило и работало очень много крепостных крестьян, и нет оснований предполагать здесь резкие разграничения. Народная песня оставалась в своей основе песней крестьянской. Нет сомнений в том, что песни восстания, песни о Степане Разине также отображали прежде всего надежды и чаяния русского крестьянства. С появлением русских кантов, как особого рода записанной народнобытовой песни (не всяких кантов!) можно говорить об определении своеобразного жанра городского песенного искусства, связанного с культурным выдвиганием разночинных слоев русского общества. Это уже внесло нечто новое (участие грамотных слоев, запись, а также, разумеется, особый музыкально-поэтический склад) в общее достояние русской песни, и в этом смысле XVIII век (народно-песенные канты не характерны для более раннего периода, когда существовали, главным образом, духовные и панегирические образцы кантов) представляет более сложную картину, нежели предыдущие столетия.

Все, что касается народных инструментов и их участия в музыкальном быту, также осложнилось в течение XVIII столетия, когда иные инструменты широко проникли в музыкальную жизнь. На это, казалось бы, можно резко возразить: какое дело было угнетенному крепостному крестьянству до новых форм музицирования в XVIII столетии, до новых музыкальных жанров и т. д.!.. Однако нельзя судить об этом близоруко: сотни и сотни крепостных артистов непосредственно участвовали в новых музыкальных процессах — исполняли партии в операх (крепостной театр), играли в оркестрах, пели в хорах церковных и светских. С другой стороны, множество людей из народа, больше и по-иному, нежели до XVIII века, отчасти соприкоснулись с новыми свойствами музыкальной

16

культуры в русской армии в связи с военными походами, в ее оркестрах и т. д. Хотя русский солдат XVIII века неотделим от крестьянского мира, но он повидал и почувствовал много другого, отсюда солдатские песни этого столетия — некоторая разновидность народного искусства, и очень близкого крестьянству, и все же особого.

В XVIII столетии совершались важные процессы, способствующие перерождению песен областных, местный в общенациональную русскую песенную традицию. Так рекрутская песня XVIII века была и новой, уже не связанной с узкими территориальными рамками, и одновременно смешивала, соединяла в себе различные местные черты в зависимости от состава армии. Развитие отхожих промыслов, таких как бурлачество, как петербургское «уходничество», введение новых трудовых повинностей со времен Петра I (рытье Ладожского канала, строительство Петербурга) также объединяло простых русских людей, собирающихся из разных мест и приносящих с собой различные

местные песенные традиции. Создались как бы своеобразные центры для этого смешения, на почве которого рождалось новое единство. Важную роль здесь сыграли: Петербург с его притягательным значением нового строительства, Волга как великий водный путь и регулярная русская армия XVIII века. Одновременно местная песенная традиция закреплялась там, где существовала **территориальная** армия (казачьи песни). На характерность этих процессов, как и на некоторые другие особенности в судьбах русской песни XVIII века, нам указал профессор Е. В. Гиппиус.

То, что в XVIII веке появились печатные сборники народных песен, несомненно, отразившие традицию их исполнения в городском быту, в особом изложении (например, с фортепиано или клавесином) и даже обработке, разумеется, еще более осложняет общую картину. Наряду с песней в крестьянском быту появился целый большой пласт песенного искусства, отчасти преображенного. В столицах пели и так, как в деревне, и не совсем так, и те же песни, и другие, родившиеся здесь, в особых жизненных условиях.

Еще новые факторы вступили в силу, когда русские композиторы широко ввели песню в свое творчество, внесли в нее новые черты, благодаря обработке и развитию, благодаря гармонизации и оркестровке. Все это нельзя отделить от самой песни, ибо новые произведения Фомина или Хандошкина, развивающие песенные мелодии, также очень широко вошли в жизнь, повлияли на музыкальное сознание, во всяком случае, на слуховую настройку русского города.

Таким образом первое предварительное соображение, которое надо высказать, подходя к песне XVIII века, связано с важными во многом, впервые начавшимися расслоениями внутри песенного искусства, вызванными условиями общественной жизни, культурным ростом новых общественных кругов и развитием музыкальной культуры в России.

Существует здесь, впрочем, опасность стать на узкую и нежизненную точку зрения, на которую, в отношении к различным эпохам и к современности, нередко еще встают те, кто мыслит народное искусство только музейной ценностью. Так, рассуждая о XVIII веке, подобные схоласты относят к народному искусству лишь ту крестьянскую песню, которую мы можем якобы только воображать в ее первобытной чистоте, которую еще никто «не испортил» и которая не имеет, вероятно, ничего общего с песней в печатных и рукописных сборниках, в опере, вообще в творческой передаче русских композиторов того времени. Все это — выдуманная и ложная схема, далекая от жизни, связанная еще с реакционно-романтическим, славянофильским воззрением на народное искусство, как якобы статическое.

17

Народная песня в тысячах вариантов рукописных сборников, народная песня в популярных печатных изданиях, наконец, в произведениях русских композиторов XVIII века — как можно считать такой огромный исторический фактор незначительным, наносным, далеким народу явлением? Ставя вопрос о том, чем была в самом деле русская народная песня XVIII века, мы обязаны учитывать и ее живую огромную традицию в народе, и ее новые образцы, и все эти многозначительные процессы, преображающие песню в новой жизненной и творческой обстановке. Разумеется, не каждое истолкование песни у композитора мы примем и оправдаем; никто не станет оправдывать **любую** обработку Прача или любое искусственное обращение с русской песней у какого-нибудь Мартин-и-Солера. Общее направление обработок в сборниках, общее направление в развитии песни у Фомина или Хандошкина — это, так сказать, упрямые вещи, как всякие большие жизненные факты, и с ними следует очень и очень считаться.

Правда, русские композиторы XVIII века творчески овладели далеко не всем достоянием русской народной песни, накопившимся к тому времени. Много, очень много песенных богатств, принадлежащих русскому народу, осталось еще на долю великих русских классиков, которые гораздо глубже, шире, с несравненно большей творческой свободой разрабатывали это прекрасное наследие, признавая в нем истоки своего искусства. Но для того исторического этапа русская композиторская школа XVIII века имела очень большое национальное значение в своем творческом понимании и развитии песни, в отборе определенных песен, в их ладо-гармоническом истолковании и т. д.

Задаваясь вопросом о том, что особого внес в русское песенное искусство XVIII век, ранее всего необходимо обратить внимание на тематику песни, на новые, поставленные временем темы и сюжеты народных песен. По одним тогдашним записям и изданиям полностью судить об этом нельзя;

как раз наиболее острые и «опасные» в социальном смысле образцы хранились преимущественно в устной традиции и были записаны лишь много позднее. Кое-что совсем ускользнуло от записи; здесь остается лишь догадываться о неизбежных художественных следствиях, зная глубокие общественные причины.

Самый первостепенный интерес имеют для нас те образцы народного творчества XVIII века, которые отображают антикрепостническую тематику, которые выражают горе и протест народные, посвящаются образам Степана Разина и Емельяна Пугачева, обращены против дворян-крепостников, против крепостного гнета. Именно XVIII столетие должно было стать **центром** для подобного рода народного творчества, ибо как раз тогда, особенно со времени Петра I, укрепление национального государства помещиков и торговцев «происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры» (Сталин). Тогда крестьянские восстания и крестьянская война под руководством Пугачева были сильнейшим выражением самых глубоких социальных противоречий, а русское просветительство в лице Радищева пришло к необходимости революционного решения крестьянской проблемы.

Вместе с тем на протяжении самого XVIII века зафиксировано очень мало антикрепостнических по своему смыслу песен; буквально единицы попали в сборники, да и то в тех случаях, когда, например, образ Разина давался хотя и ясно, но без подробного раскрытия темы «мятежа», восстания, вольницы. Причины этого настолько понятны, что о них не стоит и говорить: чем меньше таких песен отразили сборники, тем важнее для народа они были.

18

Сопоставляя немногие документальные данные XVIII века с материалами, которые были зафиксированы позднее, от записей Пушкина до современных нам, мы можем судить об антикрепостнической тематике в песне XVIII века с некоторыми, так сказать, условностями. Иными словами, мы должны учитывать, что, будучи записаны в двадцатых годах XIX века, песни эти уже могли несколько измениться, а будучи записаны в тридцатых годах нашего столетия, они должны были измениться еще более: если общий их облик сохранился, то они не могли остаться неприкосновенными со времен Пугачева до кануна Великой Отечественной войны 1941 года. Первоначально мы попытаемся уловить общие черты этого важнейшего по тематике песенного наследия XVIII века, а затем уже остановимся на современных ему записях.

К сожалению, преобладающее большинство песен протеста и вольницы, песен о Разине и Пугачеве до последнего времени записано без нот (одни словесные тексты). Рассеяны же интересующие нас записи по самым различным изданиям, от сборников Трутовского [1] и Кирши Данилова [2], затем Киреевского [3], Шейна [4], Григорьева [5] и т. д. и до советских изданий, включая записи Листопадова как обширное нотное собрание.

Антикрепостнические, повстанческие песни, распространенные в XVIII веке, группировались вокруг нескольких крупных тем; наибольшее значение имели разинский цикл, пугачевский цикл, тема Булавинского восстания. Начавши складываться как таковой в XVII веке, разинский цикл, повидимому, получил дальнейшее развитие в XVIII веке. Со всеми этими темами в историю песни вошли новые черты. «В центре событий песни,— пишет об этом советский исследователь,— оказывается возмущившийся крестьянин, вольный «разбойничек». Песня с большой художественной силой и убедительностью выражает идеологию передового восставшего крестьянина» 7.

Песни о Степане Разине и разинцах воспевают вольную жизнь, чудесные просторы русской реки, образ которой тесно связан с образами вольницы; славят своего героя: «В его образе песня собрала богатство черт русского национального характера»,— справедливо отмечает тот же исследователь. В песнях раскрывается ход восстания, высказывается уверенность в силе движения. Вместе с тем песни говорят и о суеверии народном, о тяжелых предчувствиях Разина, о мрачных предсказаниях.

Песни о народных движениях XVIII века по тематике связаны с песнями о Разине, даже раскрывают свою преемственность от разинского цикла. В них все меньше становится сказочно-легендарных черт, больше конкретности и политической остроты. Они обычно поются как бы от лица участников восстания. Сильнее всего сказываются эти новые тенденции в песнях о Пугачеве. Здесь все меньше становится связей со стариной, здесь в резких красках оценивается крепостничество, более

[1] Собрание русских простых песен с нотами, часть III, СПб. 1779.

[2] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым.

[3] Песни, собранные Киреевским, выпуски VII—IX, М. 1863—1872.

[4] Русские народные песни, собранные Шейном. Чтения в Обществе Истории и Древностей российских, книга 3, М. 1877.

[5] **А. Д. Григорьев.** Архангельские былины и исторические песни, т. I, М. 1904.

[6] **А. Листопадов.** Песни донских казахов, том I, часть вторая. Музгиз, 1949.

[7] **Л. Шептаев.** Русская историческая песня. Вступительная статья к книге «Исторические песни». Библиотека поэта. Малая серия. Второе издание. Изд. «Советский Писатель», Л. 1951, стр. 17.

19

прямо раскрываются социальные цели восстания, высказывается убеждение в социальной непримиримости к угнетателям.

Все-таки между пугачевской и разинской песней существовала также очень большая близость, словно бы даже и своеобразная преемственность. Как известно, народная песня, приведенная в «Капитанской дочке» Пушкина, «Не шуми, мати зеленая дубравушка», связывается в этой повести с образом Пугачева как его любимая; между тем, вариант этой песни «Ай да, вот и не шуми, шумка, дуброва зеленая», записанный Ли-отопадовым, исполняется от имени Степана Разина, которому «заутра на суд иттить» и т. д.

Песни о Разине и Пугачеве представляют большую ценность и большой интерес для нас. Мы постоянно помним замечательные слова товарища Сталина о всегдашнем интересе большевиков к таким историческим личностям, как Болотников, Разин, Пугачев, которые в своих выступлениях отразили стихийное возмущение угнетенных классов, стихийное восстание крестьянства против феодального гнета [1]. Но мы помним также, что товарищ Сталин отмечает далее «разбойность» и неорганизованность крестьянского восстания у Степана Разина; помним, что товарищ Сталин указывает: «...говоря о Разине и Пугачеве, никогда не надо забывать, что они были царистами: они выступали против помещиков, но за «хорошего царя». Ведь таков был их лозунг» [2].

Таким образом, изучая антикрепостническую песню по образцам из разинского и пугачевского цикла, мы должны ее оценивать исторически и отдавать себе отчет в том, что при всех ее достоинствах и замечательной силе, она отразила особенности своего времени и своего движения — стихийного крестьянского восстания. Но, разумеется, мы прежде всего выделим в песне, как в глубоком и искреннем высказывании народа, то лучшее, что было в ней, что оказалось самым жизнеспособным и что народ пронес через столетия.

Главная особенность народных песен, которые были направлены против угнетения, против крепостничества и крепостников, т. е. выражали самое существенное, самое сильное и сокровенное в помыслах, чувствах, надеждах и чаяниях русского народа XVIII века, заключается в их образном и эмоциональном богатстве, отражающем широту и богатство душевного мира простых русских людей. Мы не найдем в этих песнях **только** жалоб на крепостной гнет, **только** героики или выражения протеста, **только** передачи событий восстания и т. д. Правда, широко известен так называемый «Плач холопов» XVIII века, в котором крестьяне изливают свои гневные жалобы на тяжелую долю, на жестоких бар-деспотов (это перекликается с хорами крестьян в опере «Анюта»), но это — только одна из многих сторон антикрепостнической народной песни, которая полна и гневного протеста, и гордости своими героями, и скорби о их гибели, и глубочайшего лирического чувства, объединяющего переживания людей и выразительную передачу русского пейзажа. Словом, в крестьянской песне, поднимающей свой голос против социального неравенства и угнетения, отражено вообще лучшее из душевного мира сильного, мудрого и богатого чувствами русского человека, а не угнетенного раба, каким хотели его видеть крепостники.

Целый ряд песен о Степане Разине, хотя они и возникли до XVIII века, нельзя все же полностью исключить из песенного наследия этого века, так как они тогда много исполнялись, даже записывались и едва ли

[1] **И. В. Сталин.** Сочинения, том 13, стр. 112. См. Введение к тому I настоящей работы.

[2] **И. В. Сталин.** Сочинения, том 13, стр. 113.

не составляли любимую часть народнопесенного достояния. До нас дошло несравненно больше песен о Разине, нежели о Пугачеве. Есть основания думать, что в XVIII веке, когда песни о Пугачеве боялись петь, своего рода заменой им были песни о Разине: традиция прямо связывала эти два имени.

В простых и сильных поэтических образах реалистически передает народная песня пугачевской традиции тяготы крепостничества (записано уже в наше время):

Как за барами житье было привольное,
Сладко попито, поедено, похожено,
Вволю корушки без хлебушка погложено,
Босиком снегу потоптано,
Спинушку кнутом по-побито.
Нагишом за плугом спотыкалися,
До пьяна слезами напивалися... [1]

Но жалоба здесь не звучит пассивно; к ней присоединяются выражение протеста и образы борьбы:

Темный лес — то наши вотчины,
Тракт проезжий — наша пашенька.
Пашем, пашем мы в глухую ночь,
Собираем хлеб не сеявши,
Не цепом молотим — слегаю
По дворянским по головушкам,
Да по спинушкам купеческим...

Это — песня пугачевской традиции; она показывает, какими жили в народе образы того времени; но в данном изложении, думается нам, песня не могла не отразить позднейших исторических условий.

С любовью, с гордостью поет народная песня о своих героях, особенно о Степане Разине, которого представляет одновременно и как легендарного, всесильного, вездесущего героя (когда он борется), и как близкого, дорогого, пострадавшего человека (когда он гибнет, когда ему грозит несчастье). Степан Разин — народный защитник, он «с казаками думу не думывал». «Он думывал крепкую думушку с голытьбою» [2], он обращался как атаман к «голи бедняцкой»:

«Братцы вы мои казаченьки,
Ай ну и голь же, голь бедняцкая,
Собирайтесь вы со всех, ну со всех сторон!
Товарищи, вы други любезные,
Собирайтесь, братцы, вот вы солетайтесь,
Братцы, на волюшку — волю вольную!» [3].

Тема воли, волюшки вольной сильнее всего, как лучшее чаяние, звучит в этих песнях, даже когда и не бывает названа: все идет к ней, она подразумевается, она — над всеми образами песни.

Многие песни рассказывают о ходе восстания, причем сам характер песни-сказа опирается на традицию исторической песни, может быть восходит

[1] Цитировано по «Историческим песням». Библиотека поэта, малая серия, второе издание, Л. 1951, стр. 271.

[2] См. песню «У нас то было, братцы, на тихом Дону», записанную еще в XVIII веке и привлечшую внимание Пушкина.

[3] См. песню «Ай как на речке было, на реке», опубликованную А. М. Листопадовым в собрании «Песни донских казаков», том I, часть 2, стр. 44.

даже к былинам, но содержание песен ново и по-новому исторически-конкретно: Стенька Разин подплывает по Волге с «вольным казачьим собранием» к Астрахани, берет город и учиняет расправу с городским воеводой. Впервые названная песня была опубликована в сборнике Трутовского — и притом с музыкой. Как могло случиться, чтобы именно в 1779 году (когда вышла данная, третья часть сборника), т. е. непосредственно после казни Пугачева, «разинская песня» попала в издание, подготовленное придворным гуслистом? Надо полагать, что ее как-то не заметили, «просмотрели» среди многих образцов совершенно иного характера, рядом с песнями «У речки птичье стадо» и «Не спала я целую ночиньку». Но у самого Трутовского мы вправе предполагать **сознательный** замысел, **определенное** намерение вопреки всему пропагандировать эту песню (кстати, через одну от нее помещена песня «Что пониже было города Саратова», известная в народе с различными текстами, в том числе и с именем Разина). Думается, что не так уже «невинны» перед правительством были собиратели песен, незаметно, среди многих других публиковавшие песни о Разине сразу после крестьянской войны!

Приведем, согласно записи Трутовского, первую известную нам с нотами песню о Степане Разине.

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music, each with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the notes. The first system starts with a '1' above the treble clef. The lyrics are: 'Что дана ма - ту - шке на Вол - ге не чер - ным да за - чер - не - лось, не чер - ным да за - чер - не - лось, не бе - лым да за - бе - ле - лось'.

Что на матушке на Волге не черным да зачернелось,
Не черным да зачернелось, не белым да забелелось,
Зачернелися на Волге черноярские стружочки,

Забелелися на мачтах тонкие-белые парусочки.
Что не черный ворон гаркнул, что возговорил Стенька Разин:
«Ой, вы гой еси, казачье наше вольное собрание!
«Вы гребите, не робейте; белых ручек не жалеите,
«Нам бы Астрахань-город ополноче бы пробежати,
«Черноярский городочик, что на утренней на заре,
«Что никто б нас не увидел и никто бы не услышал».
Как один, братцы, увидел, и один, братцы, услышал,
Господин большой боярин, черноярский воевода:
Шел от ранни от обедни, велел в колокол звонити,
Велел в колокол звонити во большой, во набатной,
Чтоб стрельцы да собирались, пушкари бы снаряжались,
Они пушки б заряжали и по Стеньке бы стреляли.
Што возговорит Стенька Разин городскому да воеводе:
«И вы пороху не теряйте и снарядов не ломайте,
«Меня пулечка не тронет, меня ядрышко не возьмет».
Что метался Стенька Разин на угольную на башню,
Со Беликова раскату воеводу долой сбросил,
Его маленьких деток он всех за ноги повесил.

Характерный зачин этой песни («...не черным да зачернелось, не белым да забелелось...»), традиционные народнопесенные сравнения («Что не черный ворон гаркнул...»), ссылка на чудесные свойства героя-богатыря («Меня пулечка не тронет, меня ядрышко не возьмет») и многое другое в манере повествования говорят здесь о том, что народ пел о Степане Разине, продолжая свою исконную богатую песенную традицию, но обновляя и обогащая ее новыми близкими ему образами. Сами характерные образные сравнения («не черным да зачернелось» и т. д.) типичны в этой песне для волжских удалых молодецких песен и связаны с образами большой и могучей народной силы.

Есть среди «разинских» песен и непосредственно переходящие к иной сюжетике, но, по всей вероятности, сохранявшие основной музыкальный облик в разных вариантах. Так, в XVIII веке была широко известна (записывалась в рукописных сборниках и публиковалась в печатных) песня «Что пониже было города Саратова». При одном и том же зачине:

Что пониже было города Саратова,
Что повыше было города Царицына,
Протекала река-матушка Камышинка,
Что вела то за собою берега круты и т. д.

сюжет ее мог далее развиваться по-разному, речь шла о различных событиях. Наиболее интересный вариант этой песни — разинские молодцы расправились с астраханским губернатором, хотя он сулил им любые подарки, бросили его голову в Волгу, да еще и «насмехались»:

«Ты ведь бил нас, ты губил нас, в ссылку ссылавал,
На воротах жен, детей наших расстреливал».

Весьма примечательно, что десятки рукописных сборников, «Собрания» Прача и Трутовского воспроизвели в XVIII веке эту песню... но с другим вариантом текста. Однако по музыке-то ее любой современник

23

узнавал! Еще любопытнее, что в «екатерининском» спектакле, в «Начальном управлении Олега» эта «разинская» песня звучала в увертюре! Итальянец Каноббио, писавший увертюру, знать не знал и ведать не ведал эту песню в подлиннике, а «подказал» ему ее Львов (песня почти одинаково звучит по гармонизации в сборнике Львова—Прача и в увертюре). Так и получилось, что в пьесе Екатерины

II, в 1790 году, исполнялась мелодия «разинской» песни! Приводим песню «Что пониже было города Саратова», как она изложена в сборнике Прача и в увертюре к «Начальному управлению Олега».

2 Un poco Andante

Музыкальный фрагмент первого предложения. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокал: Что по - ни - же бы - ло го - ро -

Музыкальный фрагмент второго предложения. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокал: да Са - ра - то - ва, - а по - вы - ше

Музыкальный фрагмент третьего предложения. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокал: бы - ло го - ро - да Ца - ри - цы - на.

2а Увертюра

Allegro commodo

Любимый герой народной песни XVIII века, Степан Разин воспевается в разных условиях, в различных местностях; словно песня хочет видеть его повсюду: на тихом Дону, на Волге, на Каме, на речке Камышинке, «во городе Казани», «на речушке Богатой», «что течет из-под Шат-горы», на речке Тигранке, на Яике, по морю Верейскому, «по морю Турецкому, тихому Дунаю», по морю Каспийскому, у перевоза Невы-реки, под Астраханью, под Симбирском, «в городе Черкасском» и т. д. и т. п.

Глубоко поэтично, проникновенно поет народная песня о гибели Разина. В сборнике Чулкова уже был записан превосходный образец подобной песни, привлечшей внимание Пушкина, — «На заре то было, братцы, на утренней». Для песен этого рода очень характерны выразительнейшие обращения к образам природы («туманушки», «туча грозная», «крупен дождик»), к силам природы, которые сочувствуют человеку и должны помочь «добрым молодцам». Приводим здесь один из самых поэтичных текстов «разинской» песни, в которой образы природы как бы воплощают тягостную печаль-тоску и великую надежду («Ты взойди, взойди, красно солнышко»):

Ах, туманы вы мои, туманушки,
 Вы туманы мои непроглядные,
 Как печаль-тоска, ненавистные!
 Не подняться вам, туманушки, со синя моря долой,
 Не отстать тебе, кручинушка, от ретива сердца прочь!
 Ты возмой, возмой, туча грозная,
 Ты пролей, пролей — част-крупн дождик,
 Ты размой, размой земляну тюрьму,
 Чтоб тюремнички, братцы, разбежались,
 Во темном бы лесу собиралися,

Во дубравушке во зелененькой
 Ночевали тут добры молодцы,
 Под березонькой они становилися,
 На восход богу молилися,
 Красну солнышку поклонилися:
 «Ты взойди, взойди, красно солнышко,
 «Над горой взойди над высокою,
 «Над дубравушкой над зеленою,
 «Над урочищем добра молодца,
 «Что Степана свет Тимофеевича,
 «По прозванию Стеньки Разина.
 «Ты взойди, взойди, красно солнышко,
 «Обогрей ты нас, людей бедных,
 «Добрых молодцев, людей беглых:
 «Мы не воры, не разбойнички,
 «Стеньки Разина мы работнички,
 «Есауловы все помощнички.
 «Мы веслом махнем — корабль возьмем,
 «Кистенем махнем — караван собьем,
 «Мы рукой махнем — девицу возьмем» [1].

До сих пор мы все время старались приводить по возможности наиболее старые записи песен о Степане Разине, относящиеся к XVIII или XIX. векам. В XVIII столетии эти песни творились и воспринимались народом как в полном смысле современные: острой и жгучей была сама тема восстания, тема крестьянской войны и ее героя, сулившего волюшку вольную. Все, что было связано с образом и именем Емельяна Пугачева, только усилило живую остроту этой темы, тогда как упоминание самого имени Пугачева нещадно преследовалось. Разинская традиция во время Пушкина была вполне жива в песне, а рассказы и песни о Пугачеве хоронились в народе, очень неохотно сообщавшем их. Как известно, великий русский поэт проявил глубокий интерес и горячую симпатию к этой области народнопесенного творчества. Из песенного сборника Чулкова (в издании 1780 года у Новикова в Москве) Пушкин извлек две записи песен о Разине — «У нас то было, братцы, на тихом Дону» и «На заре то было, братцы, на утренней» [2] и, между прочим, перевел их прозой на французский язык, чтобы ознакомить с ними интересовавшегося современника. Самому Пушкину принадлежат сделанные в народе записи двух песен о Разине «В городе то было в Астрахани» и «Как на утренней заре вдоль по Каме по реке». Наконец, это проникновение в песенное творчество народа увенчалось в 1827 году созданием оригинальных пушкинских «Песен о Стеньке Разине», великолепно, вдохновенно сочиненных в народном духе: «Как по Волге реке, по широкой», «Ходил Стенька Разин», «Что ни конский топ, ни людская молвь» [3].

Разумеется, Пушкин постигал «разинскую» песню в неразрывной связи стиха и музыки, которая звучала для него и в сделанных записях и, вероятно, в собственных текстах. Но записи музыки у него не было. Надо полагать, что во время Пушкина жила почти та же музыка разинских песен, какая была известна в XVIII столетии. Что же касается

[1] Цитировано по Приложениям к выпуску VII Песен, собранных Киреевским, стр. 153—154.

[2] Эти песни помещены были в части 1 сборника под №№ 137 и 134.

[3] Названные стихотворения Пушкин предложил летом 1827 года в альманахах «Северные цветы», но цензор (Бенкендорф) не пропустил их, и они были опубликованы лишь в 1881 году.

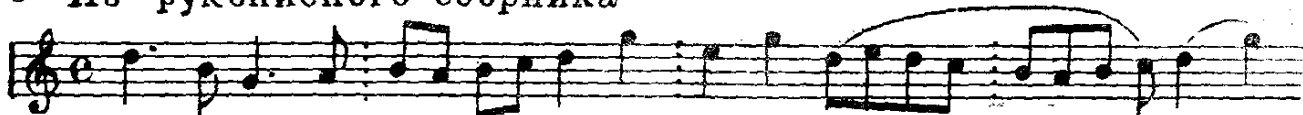
немногих записей XVIII века, то по их материалам мы можем вынести лишь самые общие предварительные суждения о музыкальном складе разинских песен. Только в дальнейшем, сопоставив эти записи с другими песнями на сходные темы (но без имени Разина), можно несколько шире

характеризовать музыкальный облик песен крестьянского восстания, как они бытовали в XVIII столетии.

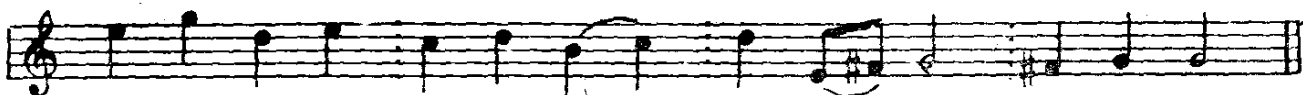
Приведенная нами песня «Что на матушке на Волге» (из сборника Трутовского) по характеру текста близка историческим песням, выдержанным в духе эпического повествования, но вместе с тем очень широка по разливу мелодии, гораздо более широка и свободна, нежели многие исторические песни. Мелодия ее движется в миксолидийском ладу (Трутовский, гармонизируя, переводит ее в **соль мажор**), соединяя широту и плавность и принадлежа к типу протяжных песен. Есть основания думать, то в народе она исполнялась с подголосками, а не так «скупно», как изложил ее Трутовский. Общий облик мелодии таков, как будто бы повествование только начинается со сказа (речитация в первом такте, что вообще было характерно для исторических песен), и сразу же разливается вольно и широко.

Другая песня, которая была особенно популярна в XVIII веке, известная и с «разинским» и с другими текстовыми вариантами — «Что пониже было города Саратова» — записывалась уже тогда несколько по-разному (например, во многих рукописных сборниках иначе, нежели у Прача). Судя по основной тенденции этих записей, -здесь складывался особый вид песни: широкая, «размашистая» мелодия развивалась не по типу протяжных песен, а как-то повертывала в сторону марша-гимна, светлого, простого, ритмически ясного. Если мы сравним запись в рукописном сборнике и запись у Прача, мы отчетливо заметим, как из песни образуется этот марш-гимн, как «подтягиваются» к этому каденции, общая структура мелодии и т. д.: здесь городская традиция преобразует песню.

3 Из рукописного сборника



Что по-ни-же бы-ло го-ро-да Са-ра - - - то-ва,-



Что по-вы-ше бы-ло го-ро-да Ца-ри-цы-на

По мнению Е. В. Гиппиуса обе названные песни принадлежат к одному определенному типу мужских удалых молодецких песен. При этом у Трутовского, повидимому, записан казачий (вероятно, донской) вариант песни «Что на матушке на Волге», которая должна была исполняться с подголосками на подобие песен в сборнике Дистопадова. Песня «Что пониже было города Саратова», записанная в различных вариантах, попала, в частности, в сборники кантов уже не как местный, областной вариант, а как русская солдатская песня; отсюда и особенности ее склада.

Но, разумеется, двух нотных записей совершенно недостаточно, чтобы судить о музыкальном складе подобных песен. Лишь накопив еще некоторые наблюдения, можно будет наметить самые скромные выводы. Однако даже судя по некоторым текстам, нельзя отрицать связь ряда

27

разинских песен с определенной мелодической традицией народнопесенного искусства. Так высоко поэтичная песня «Ах, туманы вы мои, туманушки» **должна** была звучать как чудесная протяжная — по образцу многих народных песен, лирически передающих образы природы. Думается только, что в народном исполнении, которое всегда является творческим процессом, текст «Ты взойди, взойди, красно солнышко» выселялся каким-либо особым вариантом музыки (в смысле сочетания подголосков, импровизации, темпа и т. д.), которая должна была показать многозначительный переход от туманов и печаль-тоски к надеждам и чаяниям народным.

Прежде чем переходить к другим образцам народных песен восставав, характерным для XVIII века, подчеркнем, насколько длительной ввязалась жизнь разинских песен, как долго они оставались

близкими вароду, который хранил и шлифовал их, пронеся буквально через столетия. Целый ряд песен разинского цикла записала в 1897—1900 годах Е. Линева в Новгородской и Костромской губерниях. Эта же собирательница нашла во Владимирской губернии песни «Как по Каме, по реке» (вариант «Что пониже было города Саратова») и «Не шуми ка, не гуди, матушка-дубравушка» [1]. Десять песен о Разине помещены в сборнике А. А. Догадина [2], где они записаны большей частью трехголосно (два верхние голоса — как их пели астраханские казаки, а гармонический бас «подложен» составителем). В капитальнейшем собрании А. М. Листопадова «Песни донских казаков» (три тома, вышедшие в 1948—1951 годах) приведено подряд 37 песен о Степане Разине, причем записаны они уже между 1898 и 1940 годами (много записей сделано в 1936—1937 годах). Здесь содержатся и некоторые варианты того, что уже записывалось в XIX столетии, и иные песни, быть может, возникшие значительно позже тех событий, о которых идет речь, развивающие все дальше и дальше любимые народом образы и темы. От некоторых песен, известных в XVIII веке, остались порою лишь отдельные образные следы, если можно так выразиться, включенные уже в новое художественное целое.

Например —

Ой, да не чернь-чернью зачернелася,

Ой, да не бель-белью забелелося

— здесь поется в середине песни

«Ой, да не усть было Дона Тихого».

Песня «Не шуми же ты, мать дубровушка» записана Листопадовым в 1940 году, как песня от имени молодца, разбивавшего вместе с «донскими казаченьками» монастырскую казну (см. «Песни донских казаков», том III, стр. 438—439). Примечательно, впрочем, что приведенная нами песня «Ой, туманы вы мои, туманушки», опубликованная еще Киреевским и Костомаровым, записана и у Листопадова (даты записи 1898—1902, 1904—1905). Сравнивая более раннюю и более позднюю записи текста, мы видим, как изменялся склад стиха, варьировались образы, но оставалась общая основа содержания. Что касается музыки, то в более ранних записях она не фиксировалась. Листопадов изложил ее как четырехголосную (подголосочного склада) протяжную песню с широкими запевами, полнозвучную, медленно и напряженно восходящую, как бы

[1] См. **Е. Канн-Новикова**. Евгения Линева. Музгиз. 1952.

[2] Былины и песни астраханских казаков. Для однородного хора собрал и на ноты положил А. А. Догадин. Под редакцией Н. С. Кленовского. Два выпуска. Издание астраханского казачьего войска.

Умеренно скоро $\text{♩} = 80$

4

[Запев 1-й]

Женские

голоса

Мужские

1. Ой да, вы, ту - ма - ны мо - и,

Все

Вот мо - и да ту - ма -
(2.) Вот мо - и да ту - ма -

- ну - шки,
- ну - шки,

Ой да, вот и не про - гляд - ны - е
Ой да, вот и не про - гляд - ны - е

Конец

ей, да туманы вы мои,
ей, вы туманы да мои,

Для последующих запевов

2. Туманы мои! Ой да, как печаль-тоска,
3. Туманы мои! Ой да, не подняться ли вам

чаль - тоска, (2.)
нять - ся ли вам

Ой-да вы туманы мои да туманушки,
Ой-да вот и непроглядные да туманы вы мои,
Туманы мои!
Ой-да, как печаль-тоска, вот мои да туманушки,
Ой-да, вот и ненавистные, вы туманы да мои,
Туманы мои! Туманы мои!
Ой-да, не подняться ли вам, вот мои да туманушки,
Ой-да, вот не подняться сы синя моря долой,
Сы синя моря долой!
Ой-да, ты сойди, сойди, да моя вот горя-кручинушка,

Ой-да, вот и с ума-разума, да с ума-разума мово,
С разума мово.
Ой-да, как мне нонича, да раздоброму молодцу,
Ой-да, ох-и, размалым-то, размалым мне мало спалось,
Мне мало спалось,
Ой-да, во сне много, раздоброму молодцу,
Ой-да, ох-и во сне много, да во сне много мне виделось,
Много виделось,

30

Ой-да будто, будто вот мои братцы-товарищи,
Ой-да, будто во темном то во лесу братцы собрались,
Братцы собрались,
Ой-да, во дубровушке вот мои да товарищи,
Ой-да, вот и во зелененькой да они становилися,
Становилися,
Ой-да, красну солнышку вот мои да товарищи,
Ой-да, ясну солнышку да они поклонилися,
Поклонилися:
Ой-да, взойди, взойди, вот ты красное солнышко,
Ой-да, взойди над горою, да взойди жа над высокою,
Над высокою,
Ой-да, над дубровою, да взойди красное солнышко,
Ой-да, над дубровою Стеньки Разина,
Стеньки Разина!
Ой-да, обогрей жа нас, вот красное ты солнышко,
Ой-да, вот и людей бедных да и людей беглых,
Людей беглых.
Ой-да, мы не воры, вот и, братцы, не разбойнички,
Ой-да, вот и Стеньки Разина мы работнички,
Мы работнички,
Ой-да, есауловы, раздобрые мы молодцы,
Ой-да, вот и есауловы все помощнички!

Как бы ни изменялся в этой песне текст в сравнении с тем, что было раньше, как бы ни преобразалась музыка (вероятно, не менее, если не более текста), все же здесь нет разрыва с традицией, отрицания ее, а есть особое творческое ее развитие в народе, что вообще очень характерно для лучших образцов народнопесенного искусства.

Помимо песен, посвященных Разину и Пугачеву, в XVIII веке были распространены песни, посвященные вольнице, близкие собственно разинским и пугачевским, но не упоминающие имен этих руководителей крестьянских войн. Выделим здесь те песни вольницы, которые были записаны еще современниками, т. е. в XVIII столетии. Известно, что две такие песни, например, попали в сборник Кирши Данилова, составленный, по всей вероятности, в отдалении от столиц, где-либо в Западной Сибири.

Примыкая в этом сборнике по изложению к историческим песням, данные образцы соединяют в себе и характерные обороты-попевки народного пляса, лихую как бы «притоптывающую», словно плясовую концовку каждой мелодической строки («Усы»). Здесь становится ясной спаянность песни-сказа и плясового, лихого начала в песне, доказательством чего может служить песня «Усы, удалые молодцы».



Ах до . се . ле . ва у . сов и слы . хом не слы . хать

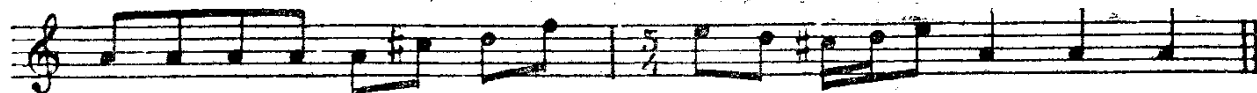


а слы . хом их не слы . хать и ви . дом не ви . дать,

31



а но . не . ча у . сы про . я . ви . лись на Ру . си,



а в Но . вом У . со . лье у Стро . го . но . ва .

С темой волжской вольницы связана и другая, опубликованная в том же сборнике, песня «Промеж было Казанью».

В отличие от других приведенных нами образцов это песни—отнюдь не протяжные; в них, наряду с эпическим «сказыванием» проявляется народное плясовое начало, как выражение задора, бодрости, лихой силы.

К числу песен волжской вольницы казалось бы есть все основания отнести и широко известную русскую песню «Вниз по матушке по Волге», попавшую и в сборник Трутовского, и в сборник Львова—Прача. Во всяком случае, эту простую, мощную в самой своей простоте, живущую долгой жизнью песню Глинка назвал нашей известной разбойничьей песней. Очевидно, ко времени Глинки характерный музыкальный образ ее был неразрывно связан с тематикой протеста и восстания. Приводим песню «Вниз по матушке по Волге» в том виде, как она была опубликована в XVIII веке — по варианту Львова—Прача.

6 Andantino

Вниз по ма . туш . ке по Вол . ге,

по ши . ро ко . му раз - доль - ю

32

Вниз по матушке по Волге,
 По широкому раздолью, 2.
 Разыгралась погода, 2.
 Погодушка верховая, 2.
 Верховая волновая. 2.
 Ничего в волнах не видно, 2.
 Одна лодочка чернеет; 2.
 Никого в лодке не видно, 2.
 Только парусы бледнеют, 2.
 На гребцах шляпы чернеют, 2.
 Кушаки на них алеют. 2.
 На корме сидит хозяин, 2.
 Сам хозяин во наряде, 2.
 Во коришневом кафтане, 2.
 В пирюсеновом камзоле, 2.
 В алом шелковом платочке, 2.
 В черном бархатном картузе; 2.
 На картузе козыречек, 2.
 Сам отецкой он сыночек. 2.
 Уж как возговорит хозяин: 2.

И мы грянемте, ребята, 2.
 Вниз по матушке по Волге, 2.
 Ко Аленину подворью, 2.
 Ко Ивановой дворовью. 2.
 Аленушка выходила, 2.
 Свою дочку выводила, 2.
 Таки речи говорила: 2.
 Не прогневайся, пожалуй, 2.
 В чем ходила, в том и вышла; 2.
 В одной тоненькой рубашке, 2.
 И в кумашной телогрейке.

Значительный интерес представляет то, что песня «Вниз по матушке по Волге» привлекла внимание Соколовского в популярнейшей из первых русских опер — «Мельник — колдун, обманщик и сват», а спустя много лет она же была гениально использована Глинкой в «Иване Сусанине». Вместе с тем это же сопоставление способно показать, как различно, в каких направлениях могли русские композиторы разных исторических периодов толковать одну и ту же песню в соответствии с тем, как она понималась в быту.

В опере «Мельник — колдун» песня «Вниз по матушке по Волге» истолкована как жанровая бытовая мелодия, как выражение размаха, задора, силы, даже лукавства. Ее мелодию, с небольшими изменениями, поет хитрый и умный Мельник на слова «Кто умеет жить обманом, /Все зовут того цыганом» и т. д.

7

Кто у - ме - ет жить об - ма - ном, все зо -

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style with a mix of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff. The second system shows the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and uses chords and arpeggiated figures to support the vocal line.

- в у т то го цы га ном.

В XVIII столетии эта песня еще не воспринималась как песня волжской вольницы. Лишь значительно позже, вероятно, в декабристских кругах, она получила этот свой смысл, а затем уже в соответствии со своими эстетическими целями, подошел к этой же песне великий Глинка. Как известно, он отметил даже в своих «Записках» следующее:

«При сочинении начала в ответах Сусанина я имел в виду нашу известную разбойничью песню **«Вниз по матушке по Волге»**, употребив начало ее удвоенным движением в движении аккомпанеента» [1]. Речь идет здесь о тех героических ответах, которые давал Сусанин полякам, когда завел их в лес (т. е. в финале четвертого действия оперы): мужественные и победные слова Сусанина сопровождаются в оркестре интонациями **«Вниз по матушке, по Волге»**.

8

Ту-да за-вёл я вас, ку-да и се-рый

воля не за-бе-гал.

[1] Записки М. И. Глинки. См. М. И. Глинка. Литературное наследие. Том I, Музгиз, 1952, стр. 164.

34

В этом, разумеется, был свой глубокий смысл: Глинка обратился к «разбойничьей» песне, как к воплощению мощи народа, его удали, силы его духа. Так великий русский классик раскрыл истинно новое содержание народной песни, верно и глубоко понял ее, подобно тому как понимал Пушкин разинскую и пугачевскую традицию.

Хуже всего обстоит дело с нотным материалом пугачевских песен. Вероятно, запрещения здесь были столь строгими (многие собиратели в дореволюционное время жаловались на трудности, на то, что народные певцы очень неохотно поют при них об Емельяне Пугачеве), что песня, так сказать, укрылась от записи, схоронилась в народе, ушла на окраины.

В последние годы, работая над «Капитанской дочкой» и «Историей Пугачева» и тщательно собирая материалы о пугачевском восстании, Пушкин (в 1833 году) записывал также народные песни, рассказы и предания о Пугачеве, жившие в Оренбургском крае. В «Капитанской дочке» приводится, как известно, народная песня «Не шуми, мати зеленая дубравушка» в качестве любимой песни Пугачева, исполняемой его товарищами. Пушкин называет эту песню «заунывной бурлацкой» и описывает, как молодой казак затянул ее тонким голосом, а все подхватили хором. «Их грозные лица,— пишет Пушкин от имени Гринева о пугачевцах,— стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным,— все потрясло меня каким-то пиитическим ужасом».

Пушкин приводит полный текст песни. Вероятно, у него были живые основания если и не считать действительно эту песню любимой песней Пугачева, то находить ее по духу близкой кругу Пугачева, естественной для его товарищей, соответствующей всей обстановке восстания. В известных нам нотных сборниках XVIII века эта песня не встречается, но ее пели в народе и до Пугачева: свидетельством тому упоминание песни «Не шуми, мати зеленая дубрава» у Чулкова (а уж он-то знал песенную традицию!) в «Пересмешнике или словенских сказках» (1766— 1768) К

Текст песни опубликован в первой части сборника Чулкова, а самая ранняя запись музыки сделана как будто бы как раз во время Пушкина — в сборнике И. А. Рупина «Народные русские песни» (1831) и в сборнике Д. Н. Кашина. Приводим эту запись Рупина, сопоставляя ее с позднейшей записью в «Сборнике русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина» (1889) и с еще более поздней записью (от астраханских казаков) в сборнике А. А. Догадина, где она получила название «Крым-город» (по новому началу ее текста).

9 **Maestoso**

Не шуми, мати зеленая дубрава

[1] Дьячок рассказывает архиерею: «Подходя к нашей деревне, увидел я Вашего охотника, который, сидя под деревом, пел песню «Не шуми, мати зеленая дубрава» (сборники «Русская проза XVIII века», том I, стр. 133).

ду - бра ва,

не ме - шай мне, до - бру мо - лод - цу,

ду - му ду - ма - ти.

Не шуми, мати зеленая дубрава,
 Не мешай мне, добру молодцу думу думати.
 Что завтра мне добру молодцу в допрос итти
 Пред грозного судью, самого царя.
 Еще станет государь-царь меня спрашивать:
 Ты скажи, скажи, детинушка, крестьянский сын,
 Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,
 Еще много ли с тобой было товарищей?
 Я скажу тебе, надежа православный царь,
 Всеё правду скажу, всю истину,
 Что товарищей у меня было четверо:
 Еще первый мой товарищ — темная ночь,

А второй мой товарищ — булатный нож,

А как третий-то товарищ,—то мой добрый конь,

А четвертый мой товарищ — то тугой лук,

Что рассыльщики мои — то калены стрелы.

Что возговорит надежа православный царь:

Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын,

Что умел ты воровать, умел ответ держать!

Я за то тебя, детинушка, пожалуйю

Среди поля хоромами высокими,

Что двумя ли столбами с перекладиной.

Медленно и выразительно (Adagio molto espressivo) ♩ = 50

10

tr *немного сильнее*

Не шу - ми ты (ы), мать зе - лё

p *più f*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment is in bass clef, providing harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *tr* (trill) and *più f* (crescendo).

p

на - я ду - бро вун - ка

p

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues the melody from the previous system. The piano accompaniment maintains the harmonic texture. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

tr *немного*

1. Ду бро - вун - ка... Не

p *pp* *più f*

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. It includes a first ending bracket for the vocal line. The piano accompaniment features a dynamic shift from *p* to *pp* (pianissimo) and then back to *più f*.

сильнее

ме - шай мне, до - бру мо - лод - цу

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves of music. The vocal line concludes with a phrase. The piano accompaniment provides a final harmonic resolution. A dynamic marking of *сильнее* (stronger) is present.

p

ду - му ду ма - ти!

10^a Медленно

Крым - город

Запев

1. Случи ло - ся, до ве - ло - ся да мне ра - зу -

Хор *Замедляя.*

- да ло - му бежать че - рез Крым - го - род

2й запев

2. Че - рез Крым - го - род, че - рез Крым - го - род
3. На тю - рем - ный двор, на тю - рем - ный двор

Хор

случи ло - ся до ве - ло - ся да мне разу -
на тюремном - го дво - ро - чке сто - ит там до -

Замедляя

- да ло - му взглянуть на тю - рем - ный двор.
- мо - чек с тре - мя то о - кош ка - ми.

3. Запев. Там окошками.
Хор Как под первым под окошком сидит добрый молодец
Сидит думу думает.
4. Запев. Думу думает.
Хор Уж ты думай, гадай, моя буйная головушка,
Думай, не продумайся.
5. Запев. Не продумайся.
Хор Ты шуми, шуми, моя зеленая дубравушка,
Шуми — не прошумливай.
6. Запев. Не прошумливай.
Хор Не шуми ты, не шуми, зеленая дубравушка,
Да ты рано с вечера.
7. Запев. Рано с вечера.
Хор Зашуми-ка, зашуми, зеленая дубравушка,
Да ты со полуночи.
8. Запев. Со полуночи.
Хор Как со утра разудалому мне добру молодцу,
Молодцу в допрос итти и т. д.

Тут следует учесть и то, что песня могла изменяться и развиваться от пушкинских времен к концу XIX века, и то, что Рупин записал ее как бы слегка модернизируя (в смысле ладо-гармоническом), воспринимая сквозь новые песенные городские «привычки» (гармонический минор, сопровождение, весьма далекое от подголосочной ткани), определившиеся со времени сборника Львова — Прача. Однако какие бы скидки на запись или на ее время ни делать, все же ясно, что эта чудесная мелодия является ярким образцом протяжной народной песни большого лирического порыва, поистине проникновенной выразительности. Именно эта песня особенно убедительно доказывает, какая душевная теплота, какое глубокое чувство вкладывались народом в песни вольницы. Образ доброго молодца, «крестьянского сына», которому «затра... в допрос итти», разумеется, крепко и органично связан с традицией разинских и пугачевских песен, и дается здесь этот образ через суровую и вместе душевную лирику. Думается, что лирический образ подобного рода — новое достояние народной песни, едва ли не сложившийся именно в XVIII веке, для которого как раз становилась характерной народная романтика подобных тем, что видно хотя бы по образцам популярной прозы. Мы имеем в виду именно XVIII век потому, что для подобной песни мало было бы тематики крестьянского восстания вообще, но нужно было пробудиться лирическому чувству этого «молодца», что так характерно для всей эпохи.

Среди сравнительно немногочисленных пугачевских песен наблюдается очень большое многообразие — как в смысле сюжетики, так и по толкованию **жанра** песни. В некоторых из них с особой остротой, «весомо, грубо, зримо» проявляется социальное начало, и в уста Пугачеву вкладываются смелые и дерзкие слова. Такова, например, опубликованная еще П. В. Киреевским песня о Пугачеве и Панине [1]:

Судил тут граф Панин вора Пугачева:
«Скажи, скажи, Пугаченька, Емельян Иваныч,
«Много ли перевешал князей и бояр?»
«Перевешал вашей братьи семьсот семь тысяч.

[1] Песни, собранные Киреевским, выпуск IX, стр. 248.

«Спасибо тебе, Панин, что ты не попался:
«Я бы чину то прибавил, спину то поправил,
«На твою бы на шею варовинны вожжи,

«За твою то бы услугу повыше подвесил».
Граф и Панин испужался, руками сшибался:
«Вы берите, слуги верны, вора Пугачева,
«Поведите-повезите в Нижний-городочек,
«В Нижнем объявите, в Москве покажите,
«Все московски сенаторы не могут судити».

Музыка этой песни не записана (далекий вариант имеется в сборнике песен казаков некрасовцев; ниже мы его приводим), но, судя по характеру стиха («Я бы чину то прибавил, спину то поправил. / На твою бы на шею варовинны вожжи» и др.), она скорее всего представляла собою кант — типа бытовых сатирических образцов.

К канту же близка не только по общему звучанию, но и по отдельным строкам («Стрельба была несносна / Стоять было неможно» и т. д.), следующая, записанная как бы с середины песня о походе Пугачева под Гурьев и под Яик:

...В том сударыня простила,
Жить по старому пустила.
Полтора года страдали:
Все царя себе искали.
Нашли себе царя —
Донского казака,
Емельяна Пугача,
Сын-Ивановича.
Он со силой собрался,
Под Гурьев поднялся:
Стрельба была несносна,
Стоять было неможно.
Он видит, что не взять:
Воротился взад.

С большой силой собрался,
Под Яик поднялся.
Под Яик подходил,
Батальицу сочинил.
Они зачали палить,
Силу-армию валить.
Из Яика-городка
Протекла кровью река,
Круты горы закачались,
Сыра земля затряслась,
Мелка рыба вниз пошла,
Мелка пташка со гнезда,
Мелка пташка со гнезда
Укрепила Пугача,
Сын-Ивановича [1].

Здесь весь характер изложения говорит не о протяжной песне, а о короткой, отчасти, может быть, плясовой строфе канта. Вообще в сравнении с песнями о Разине здесь явно ощущается опора на новый в XVIII веке склад городской песни, но никак не на эпический сказ.

Рядом с такими песнями о Пугачеве мы находим и образцы, полностью следующие традиции, иногда прямо и непосредственно связанные с песнями из разинского цикла. Так, песня

Как во славном городе Астрахани
Появился добрый молодец,,
Добрый молодец, Емельян Пугач [2] и т. д. -

очень напоминает «Песню о сыне Стеньки Разина», в одном из вариантов записанную Пушкиным:

Во городе то было в Астрахане,
Проявился детина, незнамый человек и т. д.

[1] Песни, собранные Киреевским, тот же выпуск, стр. 245—246.

[2] Цитировано по книге «Песни и сказания о Разине и Пугачеве». Вступительная статья, редакция и примечания А. Н. Лозановой. 1935, стр. 187.

В обеих песнях герой выступает лихим щеголем (песня гордится им, описывает его богатую и ладную одежду), «боярам не кланяется», «к астраханскому губернатору (или «воеводе») и под лад нейдет» и т. д.

Многие из пугачевских песен, так же как и разинские, лирически связывают образы природы и события или чувства героя, следуя исконному принципу русской народной поэзии. Пугачев собирает войско — песня начинается такими строками:

Из-за синих гор, да высоких гор,
Из больших лесов да дремучих.
Там бежит река да разлианная,
Бежит Камушка к Волге-матушке [1] и т. д.

Пугачев сидит в темнице — «над воротцами решетчатыми» встает звездочка и песня начинается так:

Ты звезда ли моя, звездочка,
Высоко ты, звездочка, восходила [2] и т. д.

Песня рассказывает о тяжелом предчувствии Пугачева,— и мы вспоминаем о традиции русской сказки:

Из-за леса, леса темного,
Не бела заря занималась,
Не красно солнце выкаталось:
Выезжал туто добрый молодец,
Добрый молодец Емельян-казак,
Емельян-казак, сын Иванович.
Под ним добрый конь — сив-бур — шахматный,
Сива гривушка до сырой земли.
Он идет — спотыкается,
Вострой сабелькой подпирается,
Горючьими слезми заливается:
«Что ты, мой добрый конь, рань спотыкаешься?
Али чайшь над собой невзгодушку,
Невзгодушку, кроволитьице?
Мы билися троя суточки,
Ни пиваючи, ни едаючи, .
Со добра коня не слезаючи» [3].

И наряду с такими песнями, выдержанными чуть ли не в сказочном народном духе, существуют в пугачевских песнях совсем другие сюжетные мотивы, неразрывно связанные с городом, даже с рабочим людом:

«Уж ты, ворон сизокрылый,
Ты скажи, где милый мой».
А твой милый на работе,
На литейном на заводе;
Не поет милый, не гуляет,
Медны трубы выливает,
Емельяну помогает [4] и т. д.

[1] Цитировано по книге «Исторические песни», стр. 273.

[2] Там же, стр. 285.

[3] Песни, собранные Киреевским, вып. IX, стр. 247.

[4] Цитировано по «Историческим песням», стр. 280.

41

Известны также народные плачи-причитания о погибшем Пугачеве. О них рассказывает Пушкин в примечаниях к «Истории Пугачева»; их собирают и советские исследователи.

Есть все основания думать, что и с мелодической стороны такой плач-причитание примыкал к народным плачам, с их типичным возвращением к одним и тем же «жалостным» попевкам.

К великому сожалению, почти все песни о Пугачеве записаны без музыки, о характере которой мы можем лишь с большим или меньшим вероятием догадываться. Собственно говоря, помимо «любимой песни Пугачева», опубликованной в начале тридцатых годов Кашиным и Рупиным, не известно ни одной музыкальной записи, сколько-нибудь близкой по времени к самим событиям. Лишь у Листопадова мы находим музыку пугачевской песни «Ой да ты батюшка, Оренбург-город», текст которой (в несколько другом варианте) был опубликован П. В. Шейном много раньше («Ох ты, батюшка, Левбурх-город!»). Повидимому, происхождение этой песни достаточно раннее, но насколько изменилась со временем ее музыка,— судить, конечно, очень трудно. Листопадов записывал ее уже в 1900—1905 годах.

11 **Умеренно** ♩ : 112
Запис 2-й и последующие *Все*
[Запис 1-й]

Женские голоса

2. Ой, сла-ва до - бра - я, 1. Ой, да ты, сла-ва

Мужские

[Все]

ба - тю - шка, вот и, О - рен -
 до - бра - я, о - на, речь хо -

- бург - го - род, ой, про те -
 - ро - ша - я, ой, буд - то

- бе то и - дёт,
 ты, О - рен - бург,

вот и, сла - ва до - бра - я.
 вот бы, на кра - се сто - ишь.

Ой, да ты, батюшка, вот и, Оренбург-город!
 Ой, про тебе-то идет, вот и, слава добрая,
 Ой, слава добрая,

Слава добрая, она речь хорошая,
 Ой, будто ты, Оренбур, вот бы, на красе стоишь.
 Ой, на красе стоишь,
 На красе-то стоишь, стоишь на крутой горе,
 Ой, на крутой-то горе, стоишь на Яик-реке,
 Ой, на Яик-реке,
 На желтых-то песках, на песках рассыпчатых,
 Ой, как на речушках, вот и да на устицах,
 Ой, на устицах:
 Как и первая речушка—Самарушка,
 Ой, как другая-то речушка — Уралушка,
 Ой, да Уралушка,
 Прозывалася она все Яик-река,
 Ой, на Самарушке там живут татарушки,
 Ой, ну татарушки,
 На Яик-то реке там живут казачушки.
 Ой, там ходил да гулял большой атаманушка,
 Ой, атаманушка,
 Атаманушка, казак Амелянушка.
 Ой, как на матушке было кременной Москве,
 Ой, кременной Москве,
 Во дворце-то было дворце белокаменном,
 Ой, у крылечка было высокого,
 Ой, у высокого,
 На часах-то стоял, стоял молодой казак;
 Ой, на часах-то стоит, вот и с собой речь говорит,
 Ой, речь с собой говорит:
 «Подучают мене, вот и, посылают мене,
 Ой, посылают мене, вот и, в Оренбур город.
 Ой, в Оренбур город,
 В Оренбур-то город,— ой там Пугача споймать,
 Ой, Пугача-то словить, али Пугача-то убить!
 Ой, Пугача убить!
 Ну, и я-то, молодец, донской малолеточек,
 Ой, я не стану ловить, не стану его губить,
 Ой, да не стану губить,
 Пускай бьется за нас казак Амелянушка,
 Пускай бьется казак за нужду народную».

Любопытно, что раньше текст этой песни публиковался не до конца: две последние строфы опускались. И лишь в наше время Листопадов

43

опубликовал всё, т. е. отказ казака убивать «Амелянушку», потому что он «бьется за нужду народную».

Помимо собрания Листопадова одна «Песня про Пугачева» в нотной записи («Ты молись богу, вор Панин») опубликована в сборнике «Русские народные песни казаков-некрасовцев». Записаны Т. И. Сотниковым (Музгиз. 1950). Приводим мелодию этой одногласной песни:

Песня про Пугачева

11^a Медленно



Ты мо-лись бо-гу, вор Па-нин, что мне не-по-пал-ся,



я бы снял бы шку-ру с пят до са-мой до го-ло-вы

Если мы сопоставим все наблюдения над текстами песен восстания, связанных по своей тематике с XVIII веком, то перед нами откроется очень широкая и полная картина. Исследователи, которые работают в этой области, отмечают здесь много характерных черт и — как общую тенденцию — особую историческую конкретность песен о Разине и еще более о Пугачеве (сравнительно с текстами старых исторических песен). Мы уже попутно отмечали особые черты в словесном тексте разинских и пугачевских песен. Что касается музыки песен восстания, относящихся к XVIII веку, то мы здесь можем очень условно сослаться на записи Листопадова, опираться на догадки, исходящее из текстов, и судить главным образом по нескольким образцам, а именно: «Что на матушке на Волге» (Трутовский), «Что пониже было города Саратова» (ряд записей XVIII века), «Вниз по матушке по Волге», «Усы, удалые молодцы», «Промеж было Казанью», «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», отчасти «Ой, да вы, туманы мои» и «Ох, да ты батюшка Оренбург-город» (поскольку обе последние песни известны как старые). И все-таки некоторые выводы здесь наметить можно. Бесспорной является исключительная широта, редкостное богатство музыкальных образов, осязаемое даже в этих узких рамках. Соответственно этому многообразен характер изложения: эпический сказ, переходящий в широкую мелодию, проникновенная лирическая протяжная песня, лихая молодецкая плясовая, песня-кант простого «прозаического» склада (бытовая музыкальная речь), песня с чертами марша-гимна, светло-героическая по общему облику. Тут и сильнейшее выражение народнопесенной традиции, связей со старой народной песней, и черты новой, городской песни. Действительно, народ пел о самом близком, о самом тревожащем, о своей борьбе, о своих героях, вкладывая в песню все богатство своего душевного мира. Эта наша предварительная характеристика, как видим, полностью подтверждается и на тех немногих музыкальных образцах, которые доступны для изучения.

Очень широко отразились в русских песнях XVIII века войны и военные походы того времени, победы русского оружия и образы славных полководцев, более всего, конечно, Суворова. При ознакомлении с этой большой группой песен сразу же ощущается (особенно к концу столетия) много нового в их общем облике, не только в восприятии и передаче событий, но в движении песни, в ее тоне, в характере стиха

44

(тем самым — и предполагаемой или известной нам музыки), много такого, что еще никак не могло бы появиться в предыдущем столетии. Это со всей определенностью отмечают уже те, кто изучает поэтические тексты. Так, Л. Шептаев пишет: «С изменением исторической обстановки, с образованием российской империи в XVIII веке изменяются самые условия появления и бытования песен с военно-героической тематикой и патриотической окраской. В стране создается регулярная армия, появляется солдатская среда, которая и становится теперь творцом и хранителем такой песни. В ней нередко передаются впечатления очевидца и участника событий. В новой среде изменяется самый строй и оформление песни: маршевые темпы исполнения «под ногу», появление в тексте военно-технической лексики, спорадическое появление рифмы» [1].

Здесь не говорится, однако, о том, что именно регулярная армия способствовала определению **общенационального** облика солдатской песни, тогда как **местная** традиция песни хранилась в казачьем быту, т. е. в территориальной армии.

Больше всего военно-патриотических песен XVIII века связано с Северной войной (1700—1721), с Семилетней войной (1756—1762) и с походами Суворова. Дошло до нас значительное количество песен, посвященных И. М. Краснощекову: походный атаман донских казаков, участник войны со шведами в 1741—1743 годах, он сохранил по себе почти легендарную память в казачьем песенном наследии, которое очень обстоятельно собрано.

Во всех этих песнях проявляются и общие качества, и свои особенности, зависящие от тематики и времени возникновения. Песни полны гордости за родину, за русскую армию и ее победы, за подвиги солдат, за мудрость военного гения славного Суворова, за храбрость Краснощекова; они проникнуты народным патриотизмом: общей темой, господствующей над различными образами, является непобедимость русского оружия, вера в силы русского народа. С большой резкостью, очень прямолинейно бичуются в песне враги. Нередко разоблачаются царские генералы, их измены, их антипатриотические действия и поступки.

К сожалению, современники записали лишь единичные образцы подобных песен (см. сборники девяностых годов XVIII века). В большинстве тексты их остались в устной традиции и впервые опубликованы в значительном количестве П. В. Киреевским. Таким образом, если мы намерены опереться на образцы, наиболее близкие самим событиям, Мы вновь обращаемся к собранию Киреевского. Что же касается нотных записей, то здесь дело обстоит еще хуже. К Прачу и Трутовскому такие песни не попали: очевидно, собиратели, встречаясь с современными именами и названиями, и еще не находя новых солдатских песен в деревне, вообще мало ощущали в этой группе песен народную традицию. Вновь и вновь мы вынуждены опираться на обильные записи, относящиеся уже к нашему столетию (А. А. Догадин, особенно А. М. Листопадов), к песенному наследию донских казаков. У Листопадова находим отдельные песни о Северной войне, довольно много песен о Семилетней войне, ряд песен о Суворове и, разумеется, целую группу песен о Краснощекове и других героях донского казачества. Некоторые из этих песен (подобно песням разинского цикла) дожили в народе до наших дней и были записаны (текст и музыка) в 1921—1936—1937, даже в 1940 годах.

[1] «Исторические песни», стр. 28.

45

В то время как собрания Листопадова и Догадина представляют военно-патриотическую песню местной традиции (казачьи войска), несколько нотных записей Г. М. Попова, сделанных в конце XIX века, относятся к песням регулярной армии. Мы имеем в виду «Боевые песни русского солдата. Сборник 123 военно-исторических песен. Собрал и с голоса на ноты положил 122-го пехотного Тамбовского полка поручик Г. М. Попов». Спб. 1893. Здесь были опубликованы следующие песни XVIII века: «Поход в Швецию», «Полтавский бой», «Оборона крепости Кинбурна», «Падение Очакова», «Взятие Измаила» и «Переход через Чертов мост». Не придавая особого научного значения этому изданию (на которое нам указал проф. Е. В. Гиппиус), мы вспоминаем его, как характерное бытовое свидетельство жизненности русской военно-патриотической песни XVIII века.

Песни о Северной войне, особенно из тех, что возникли в прямой близости к событиям, еще несут на себе следы связи с былинами и историческими песнями прошлых веков. Так, песня о том, чем собираются потчевать шведского короля петровские солдаты (пирогоми, печеными в Москве, сушеными в Туле — намек на оружейные заводы) открывается старинным зачином:

Как далеченько было во чистом поле,
Как еще то того подале при долинушке,
При широкой, при зеленой вот при дубровушке,
Как ни белые в поле лебеди забелелися и т. д. [1]

Взятие Шлиссельбурга также порождает песню (очень популярную в XVIII веке — варианты ее, в виде исключения, попали в тогдашние сборники), в которой есть следы старого эпического сказа: однако они уже соединяются с большей точностью и конкретностью описания, при большей быстроте и лаконичности рассказа о близких, волнующих событиях. Приводим текст песни, как он записан у Киреевского:

Как по славной матушке Неве реке,
Подле устьяца ее широкого,
Что при самом ли истоке быстром,
Как плавали-гуляли три легкие стружка:
На первом стружке Шереметев был,
На другом стружке офицеры сидят,
А на третьем стружке все солдатушки,
Преображенские и Семеновские.
По реке они бежали к круту красну бережку,
К круту красну бережку, ко Слюссельбургскому.
Подбирали они паруса полотняные,
Что того ли полотна все Олонецкого;
Они якори метали все булатные,
Что того ли булата Сибирского,
Приставали к круту красну бережку;
Они лесенки метали все дубовые,
Выходили на желты пески сыпучие,
Начинали рыть подкопы глубокие,
Накатали бочки с лютым зелием,
С лютым зелием — с черным порохом;
Становили свечи воску ярого;
Зажигали те подкопы глубокие:

[1] Цитировано по «Историческим песням», стр. 223.

46

От того ли красной берег взорвало,
Развалило стену белу-каменну,
Потрясло всю крепость шведскую,
Устрашило храбрых неприятелей.

Рассказывает песня о Полтавской битве, о победе «московской силы» под Полтавой, причем сравнивает поле битвы с пашней в глубоком» выразительных и трагичных народных параллелях:

Распахана шведская пашня
Распахана солдатской белой грудью;
Орана шведская пашня
Солдатскими ногами;
Боронена шведская пашня
Солдатскими руками;
Посеяна новая пашня
Солдатскими головами;
Поливана новая пашня
Горячей солдатской кровью [1].

Затрагивает песня и шведов, рассказывая, как советуют королю Карлу его сенаторы:

«Не пора ли, король шведский,
Да дарю Петру поклониться!»

Наконец, среди этой группы песен находим очень удалую, задорную, совершенно новую по характеру стиха и музыки солдатскую песню «Пишет, пишет Карла Швецкий / К самому Петру царю».

В этой песне, в ее коротких строках так и чувствуется припляс, которым она, конечно, могла сопровождаться.

12 В темпе марша ♩ = 92
Запев

Женские

голоса

1. Пи - шет, пи - шет Кар - ла Швец - кай
2. Про - шу, про - шу, Пёт - ра Пер - вай

Мужские

Пристают Все

к са - мо - му Пет - ру ца - рю:
не гне - вай - си на ме - не,

[1] Цитировано по «Историческим песням», стр. 232.

„Про - шу. те - бе, Пёт - ра Пер - вай,
не гне - вай - си на ме - не, да,

не гне - вай - си на ме - не.
бу - ду на ве - сну к те - бе.“

Пишет, пишет Карла Швецкий
К самому Петру царю:
«Прошу тебе, — Петра первой,
Не гневайся на мене.
Не гневайся на мене —
Буду на весну к тебе.
Я в Питере переднюю,
В Москву ужинать приду.
Я конницу да пехоту
По квартирам разведу,
Своих господ бригадиров
По господским по домам,
А сам стану, Карла Швецкий
В твоём царском во дворце!»
«Прошу, прошу Карла Швецкий,
На квартиру на мою!
У меня есть, Карла Швецкий,
Чем попотчевать тебе:
У меня есть пироги,
Только в Туле печены.
Они в Туле печены,
Чёрным маком чинены.
У нас есть и сухари,
Только зубы береги.

Как зубов не сберегешь,
Тут тогда и пропадешь,
Тут же вот и пропадешь!
Земли своей не найдешь!» [1]

[1] А. Листопадов. Песни донских казаков, том I, часть 2, стр. 169—170.

48

Трудно установить, насколько может отличаться музыка этой песни, записанная Листопадовым в 1903 году, от своего прообраза. Н думается, как бы она ни изменялась, все-таки ясно, что характер ее раньше был иной, нежели в старинных исторических песнях. Примечательно, что эта солдатская песня была долго и широко популярна распространялась в самых различных вариантах —

Пишет, пишет король Прусский
Государыне в Москву (Семилетняя война);

Ой да пишет, пишет вот султан турецкий
Ой да в каменную матушку да Москву (к Суворову);

Ой да пишет, пишет, вот бы, наш Суворов
Турецкому тому Апаше (ответ Суворова);
Ой да пишет, пишет наш Паскевич (в Тавриз) и т. д.

вплоть до империалистической войны 1914 года.

Вместе с тем очень интересно, что эта новая солдатская песня, получившая столь долгую жизнь, входит в круг песен о Северной войне, среди которых есть почти былинные по своему складу образцы. Напомним о названной нами песне «Как далеченько было во чистом поле»: она заключается тем же сюжетным мотивом «угощения»:

В Москве пироги печены, в сухари они крошены,
В Туле сушены, по солдатам розданы.

Так в сущности одно и то же содержание (как русские солдаты «угощают» Брага) вложено и еще в песню старого типа, былинного склада, и уже в песню новую, лихую, маршево-плясовую солдатскую. Вероятно, этот стилевой стык очень показателен для своего времени и был бы немислим для XVII века.

Примерно такие же контрасты характерны и для песен о Семилетней войне, хотя она и относится к середине столетия. О взятии Берлина песня поет, обращаясь к известным былинным сравнениям:

Как не белая березонька к земле клонила,
Не шелковая ковыль-травонька расстилалась —
Как растужится, расплачется сам прущкой король... [1]
и т. д.

О пленении Краснощекова рассказывается такими словами:

Как далече, как далече в чистом поле
Загорелась полынь травушка не от солнышка и т. д.

И рядом с этими былинными распевами складывается новая солдатская песня совершенно иного характера:

Как не пыль в поле пылит,

Не дубровушка шумит —
Пруссак с армией валит.

[1] Цитировано по «Историческим песням», стр. 249. Сравним, как говорилось в былине «Про Добрыню»:

Что не белая береза к земле клонится,
Не шелковая трава приклоняется,—
То сын перед матерью поклоняется и т. д.

49

Близехонько подвалили,
В полки они становили.
Они начали палить —
Только дым с сажей валит [1] и т. д.

В таком движении пелись канты XVIII века «Буря море раздымает» и другие. Тут хоть и принцип прежних отрицательных сравнений остался («Как не пыль... не дубровушка...»), но они распеваются не в медленном темпе, а включены в быстрое движение стиха. Интересны в дальнейшем изложении этой песни отличительные строки о Потемкине:

...Что Потемкин генерал
В своем полку не бывал,
В своем полку не бывал,
Всю силу растерял,
Кое пропил-промотал,
Кое в карты проиграл...

В резких выражениях обращается песня к врагам русского народа. В ответ королю прусскому звучит следующее:

Не бывать тебе, собаке,
Во каменной нашей Москве,
И не видать тебе, собаке,
Золотых крестов церквей [2].

Среди песен, записанных Листопадовым, есть очень выразительная по музыке «Ай, туман с моря подымается»; она рассказывает, как русская «армеюшка», а с ней и казаки донские, подступают к Берлину, и как прусский король плачется и говорит, что не жалко ему Берлина, а жалко своей армии — «лежит она вся побитая».

13 **Медленно** $\text{♩} = 78$

Запев

Мужские
голоса

1. Ай, ту-ман-мо-ря по-ды-ма... ту-ман по-ды-
2. В по-ход о-на у-би-ра... В по-ход у-би-

Все

- ма - ет - ся, е - е - е - е ой да, ца-ря
- ра - ет - ся, е - е - е - е ой да, у-брам.

[1] Песни, собранные Киреевским, выш. IX, стр. 95.

[2] «Исторические песни», стр. 246.

50

рус-ско-го, бы-ло, Вот, на-ша, ска-жем ар-
-ши-то бы о-на, Вот, на-ша, ска-жем ар-

- ме - юш - ка в по - ход у - би -
- ме - юш - ка во - круг ста - но -

- ра... в по - ход у - би - ра - ет - ся,
- ви... во - круг ста - но - ви - ла - ся,

Среди многих песен о казацком герое Краснощекове, приведенных у Листопадова, есть и широкие, мощные песни, славящие его смелость» плену (№ 143, 144 во второй части первого тома), и образцы протяжных печальных напевов, связанных с плачем о смерти героя [1].

14 **Медленно** ♩ = 60
Запев 1-й

Мужские
ГОЛОСА

1. Ай да, за-и-гра-ем,

Все

да ре-бя-ту-шки, не-сню ста-це
(2.) да про ба-тю-шку Кра-сно-ще

[1] А. Листопадов. Песни донских казаков, том I, часть 2, стр. 169—170.

ра - ю, ну, ко - то - ра - ю пе - ли,
ко - га, от - че - го е - му смерть слу -

пла... (е)...
_чи... (е)...

ко - то - ра - ю пе - ли, пла - ка - ли,
лю - та - я смерть сы - лу - чи - ла - ся,

Конец

Для последующих запевов

2. ей, пе - ли, пла - ка - ли. Пе - сню
3. ей, сы - лу - чи - ла - ся. Сы - лу -

ста - ра - ю, спо - ём
_чи - ла - ся я - му,

Самым любимым военным героем для песни XVIII века является великий русский полководец, о котором песня поет как о «славном Суворове», как о народном герое с «богатырским сердцем», воплощающем

52

лучшие представления о руководителе русских солдат, простом, мудр мужественном, находчивом. Образ Суворова несет с собой уверенность в победе, уверенность в негибимой силе русского народа:

«Вы не бойтесь, ребяташки,
Не страшитесь, мои соколы,
Разобьем- мы силу вражию,
Силы есть же у нас доколе!» [1],

говорит Суворов своим солдатам. Ряд песен повествует о турецких походах Суворова, о взятии Очакова, о тяжелом ранении полководца. И которые песни все еще разворачиваются в характере эпического сказа, былины или старой исторической песни: такова, например, песня «Во несчастный день, во середу» (записанная уже в 1940 году!), которая заключается словами Суворова:

«Не допустим родную землюшку до поруганьица,
Не бывать султану турецкому в управителях» [2].

Порою же в это былинное «сказывание» проникают совсем новые слова, и песня приобретает весьма своеобразный облик:

Как под славным городом под Очаковым
Собиралась силушка-армия царя белого,
Они лагеря занимали в чистое поле,
А палатки разбирались по лиманту,
Они пушечки-манерочки становили,
Они шанцы-батареи покопали [3].

Суворов — всегда организатор победы. Он вдохновляет солдат походах, он учит казаков «караулы турски снять» (т. е. внезапно снять караульных и овладеть турецкой крепостью), учит солдатшек, «веселешенько улыбаючись», как построить плоты и переплыть море, он сам поздравляет войска с победой, гордится ими («На горах было Балканских /Родилась песня о нас»). Многие песни о Суворове родились именно как солдатские песни, далекие от эпического сказывания, в новых ритмах и темпах:

...Сам Суворов подъезжал,
Нас с победой поздравлял,
Нас с победой поздравлял,
Боевой приказ давал [4] и т. д.

С большой поэтической проникновенностью и душевностью поет песня о ранении Суворова под Очаковым (в 1788 году). К счастью, здесь сохранилась даже музыка, записанная в 1903 году Листопадовым.

15 **Довольно медленно** ♩ = 92
Занес

Мужские
голоса

1. Ой да, не ве - чер - ни
 2. Ой да, о - све - ти

[1] Цитировано по «Историческим песням», стр. 295.

[2] Цитировано по «Историческим песням», стр. 294.

[3] Из «Песен, собранных Киреевским», выпуск IX, стр. 254.

[4] Цитировано по «Историческим песням», стр. 306.

я ла

Все э - та э - та

звёздочка, да звезда она высоко
звёздочка, осветила она поля

- ко,
- чи...

да звезда она высоко
да звезда она поля

- ко
- чи

взошла ла - ста - я

Ой да не вечерняя эта звездочка,
 Да звезда она высоко взошла,
 Осветила эта звездочка,
 Осветила поле чистое.
 Как во этом-то да во полюшке
 Да стоят белые палатушки,
 Ну как эти-то да палатушки
 Да стоят они распущены,

Ну стоят они да во полюшке,
 Ну палатушки разорены,
 Как во этих-то во палатушках
 Да лежал русский, больно раненный.
 Ну лежал русский, больно раненный,
 Да и тот батюшка Суворов наш.

54

Тут все немногие образы, прекрасные и простые, как-то удивительно стройно соединяются в одну поэтическую картину: вечерняя высокая звезда, чистые поля, белые распущенные палатки, в палатках — раненый Суворов. И больше ничего нет — все главное сказано.

По музыке песня — на редкость лиричная, большого мелодического дыхания (см. особенно разлив мелодии на слове «высоко»). Разумеется, мы не можем полагать, что все подробности музыки характеризуют именно традицию XVIII века; мы можем лишь судить о том, в каком направлении складывались у народа эти художественные образы.

В дальнейшем песни о Суворове сплошь и рядом становились песнями о Кутузове, — здесь как бы выступал собирательный образ русского героя-полководца.

Наконец, была в XVIII веке еще одна историческая личность, сложная и противоречивая, которая оставила значительный след в народной песне: большая группа песен посвящена Петру Первому, его походам, его путешествиям (например, в «земле шведской»), его строительству («сам построил флот, сам пустился в синее море»), его единоборству с простым казаком, перенесению столицы в Петербург, стрелецким казням и т. д. Песня с симпатией рассказывает о простых привычках Петра, о его страсти к работе, о его военных успехах, но вместе с тем она с тоской пишет о бурлаках, которых гнали на строительство Ладожского канала, она сочувствует стрельцам, которые не хотят итти к Петру с повинной, «царю не покоряются».

Музыка почти всех этих песен (если она сохранилась), записана очень поздно, и по записям, конечно, трудно судить о ее первоначальном характере. Приводим здесь музыкальную строфу песни о единоборстве Петра с казаком. Обширный текст ее повествует о том, как Петр с генералами «погуливал» там, где стояли казачьи полки, — Преображенский, Измайловский и Гренадерский, как вестовой казак вызывал охотников на единоборство с царем, как выезжал охотник, «взял царя за белы груди» и «вдарил его о сыру землю», как спросил царь, чем пожаловать молодца, а он отказался от всего и просил лишь воли вольной [1].

Довольно медленно $\text{♩} = 92$

Запис

Мужские голоса

Как у нас бы
 На сви той Ру

Все

ло, братцы, на сви той Ру си,
 си, бы ло, в кремной Мо скве

ой да, на свя -
ой да, в Пе - тер -

- той то Ру - си,
- бур же бы - ло,

бы - ло в кре - мен - но...
бы - ло слав - ном го...

в кре - мен - ной Мо - скве.
слав - ном го - ро - де.

До сих пор речь у нас шла о новой тематике народных песен, которую выдвинул XVIII век в связи с историческими событиями и историческими личностями. Но помимо того в XVIII столетии, несомненно, сложились и выдвинулись также другие группы народных песен, связанные с бытовыми темами и сюжетами, вернее с новым их истолкованием. Нет сомнений в том, что задолго до XVIII века

народная песня знала любовную лирику и шуточные сюжеты. Но в XVIII веке явно ощущается новое отношение к лирике, новый интерес к легкой, шуточно-бытовой песне, в которой действуют птицы, звери, грибы, в которой много **игрового** в самой постановке темы. Когда мы будем рассматривать содержание печатных песенных сборников XVIII века, мы убедимся в том, какое большое место среди популярных песен заняли любовно-лирические песни нового типа, явно городские, отчасти, быть может, книжного

56

происхождения, но ставшие, во всяком случае в городе, народными. С песнями такого характера мы уже встречались в изобилии при рассмотрении рукописного сборника кантов середины XVIII века [1], точно так же как с шуточными типа «Приказал боровик, сам большой полковник», «Замочить колос, наварить пива», «Сидит сова на печи», «Ох, матушка, жениха, жениха», «Два каплуна, хоробруна» и т. д. Новая «чувствительная» лирика была хорошо представлена в сборниках Трутовского и Львова—Прача: мы имеем в виду песни «Помнишь ли меня, мой свет», «Хоть черна ряса кроет», «Чем тебя я огорчила» и т. п. Эти городские бытовые песни очень заметно отличаются от старинных народных лирических, ибо и по характеру текста, по поэтике и по развитию мелодии (очень часто «чувствительный» гармонический минор, острое подчеркивание гармонических функций в мелодии), по толкованию формы, по характеру голосоведения, по ладо-гармоническому строю они стоят как бы между кантом и романсом, отказываясь и от подголосочного склада, и от многих ладовых особенностей старых народных песен. У нас нет оснований, однако, исключать эту новую лирику из области русской народно-бытовой песни вообще, но вместе с тем и нет данных просто приравнять ее к любым народно-лирическим песням, так как мы понимаем, что сфера действия ее была уже и ограниченнее, что она обладала меньшей силой обобщения, нежели те образцы, которые отвечали чувствам и мыслям гораздо более широких слоев народа и которые народ хранил и шлифовал в течение столетий. Вместе с тем новая, городская, любовная лирика в песне—чрезвычайно характерная часть песенного наследия XVIII века; она порождена развитием новых отношений к женщине, нового бытового уклада, новой поэзии, нового интереса к литературе, всего того, чего не было и быть не могло еще в XVII столетии.

Не только для XVIII века, но, вероятно, и для других исторических периодов действительны те наблюдения, которые можно сделать в связи с различными жанровыми группами народно-бытовых песен. Рождался и развивается кант, как целый культурный слой народно-бытовой песни, зарождается городская бытовая лирика, но они отнюдь не отрицают и не отодвигают всех сокровищ песни, накопленных за прошлые века русским народом. Пройдет много десятков лет, а народ еще будет петь то, что создано задолго до канта и городской лирической песни, композиторы-классики будут вновь и вновь обращаться к стариннейшим русским мелодиям, которые получают новую творческую жизнь в их сочинениях. Великая русская национальная школа в музыке будет создана на основе всей сокровищницы народного искусства, а никак не на основе одной только новой (с XVIII века) или новейшей (жанры, характерные для XIX) народно-бытовой песни.

Пытаясь характеризовать новую песенную тематику XVIII века, мы также не должны забывать, что в народе тогда продолжало жить огромное множество песен, созданных давно, в незапамятные времена, а также возникших в XV, XVI, XVII столетиях. Да и очень многие песни на новые темы были крепко связаны с традицией, а вовсе не опрокидывали ее: мы наблюдали это и в образной их системе, и в характере стиха, и в музыкальном складе, насколько можно о нем судить.

Вместе с тем никак нельзя думать, что существование в XVIII веке обширной песенной традиции мешало развитию нового, вытесняло его. В области народного творчества вопрос не стоял так: либо былинное сказывание с его образной системой, либо новая, быстрая, в новых ритмах

[1] См. раздел четвертый в первом томе настоящей работы.

57

солдатская песня (или какая-нибудь иная) с ее характерными чертами. Жизнь народного искусства решала эту проблему иначе: лучшее из старого жило и развивалось в постоянном творческом воспроизведении, лучшее из нового создавалось и жило, опираясь на старое, и обновляя, обогащая традицию. Да иначе и быть не могло: ведь это были не антагонистические явления, это все входило в процесс развития русского народного искусства.

По многим данным, на которых мы можем основывать свое суждение, в XVIII веке продолжали свою жизнь многочисленные образцы русских былин и исторических песен, созданных в прошлые века. Разве не примечательно, что именно в XVIII веке было составлено первое полное собрание русских былин (так называемые «Древние российские стихотворения» Кириши Данилова), которые были записаны даже с музыкой? Здесь важно и то, что эта область народного творчества привлекла к себе внимание собирателя и с поэтической, и с музыкальной стороны, и то, что оказалось возможным собрать столь обширный свод былин и исторических песен, начиная с былин об Илье Муромце и кончая песнями о событиях XVIII века.

Если бы эти роды народного музыкально-поэтического творчества не жили полной жизнью в XVIII веке, то мы никак не могли бы объяснить, откуда черпали свой обширный материал те, кто публиковал тексты уже в XIX веке и далее, т. е. П. В. Киреевский, А. Ф. Гильфердинг, В. Ф. Миллер, П. В. Шейн, А. Д. Григорьев, члены Этнографической комиссии при Московском университете, наконец, А. М. Листопадов. Как известно, русские композиторы-классики, особенно члены Могучей кучки, с большим творческим интересом относились к музыке былин, к их мелодиям: свидетельством тому и сборник «Сто русских народных песен», составленный Н. А. Римским-Корсаковым, и творческие примеры, среди которых особенно величественно возвышается опера-былина «Садко».

Точно также нетрудно доказать, что старинные народные песни других родов, г. е. бытовые лирические, трудовые, обрядовые, игровые и т. д., продолжали исполняться в народе, составляя значительную часть его богатейшего песенного достояния в XVIII веке. Разумеется, с точностью доказать, когда возникла та или иная народная лирическая песня, даже при всех ее традиционных образах и параллелях, при характерных бытовых чертах (подневольное положение женщины, выдача замуж за немилого и т. д.), при народно-ладовых признаках и т. д. и т. п.— очень трудно, а быть может, и совсем нельзя. Однако такие протяжные лирические песни, как «Ах ты, сад ли ты, мой, садочик», «Дорогая ты моя матушка», «Ты дуброва моя, дубровушка», «Ах ты, поле мое, поле чистое», «Высоко сокол летает» и другие (известные по печатным сборникам XVIII века), нет никаких оснований ограничивать по происхождению именно XVIII веком: здесь и исконные народные образы, обращения к природе, и черты бытового уклада, и характер стиха без рифмы, и широкая протяжная, лишенная элементарных периодичностей мелодика в народных ладах,—все позволяет предположить гораздо более древнее происхождение.

Еще очевиднее это по обрядовым и игровым песням, весьма популярным в XVIII веке, даже судя по многочисленным воспроизведениям в печати, по обрядовым хорам в опере «Санктпетербургский гостиный двор» и в некоторых других сценических произведениях. Нет сомнений в том, что обрядовые песни, а также многие игровые и хороводные, тесно связанные со старинной народной обрядностью, должны были возникнуть задолго до XVIII века. В самом деле, почему бы песни «Ай во

58

поле липинька», «А мы просо сеяли», песни девешника, свадебные, песни на проводах масленицы и т. д. и т. п. нужно связывать с XVIII или XVII веками, когда они могли возникнуть в очень глубокой старине. Вместе с тем на эти песни особенно широко опирались русские классики, развивая самобытные черты русской национальной музыкальной школы, т. е. рассматривая, ощущая их как живое песенное достояние своего народа.

Таким образом можно считать твердо установленным, что в XVIII веке, наряду со многими песнями новой тематики и отчасти нового склада, жило и развивалось все лучшее из народнопесенного достояния прошлых веков, что могло быть создано в очень отдаленные времена и тем не менее вместе с новыми песнями еще имело большое будущее и составляло в целом общую песенную сокровищницу русского народа, отображая его историю, его психологию, раскрытую в песнях.

Когда мы перейдем к рассмотрению печатных сборников народных песен, изданных в XVIII веке, мы увидим, что там совершался известный отбор образцов: попадало не все, что жило в народе, а популярное и доступное в быту, преимущественно в столицах, причем как правило исключались и антикрепостнические песни (цензура!), и все, что на первых порах еще не осознавалось собирателями как подлинно народное (солдатская песня). Но даже при этой явной ограниченности выбора печатные

сборники XVIII века дают очень обширный круг песен— и по родам их, и по возможному времени возникновения. Это лишний раз доказывает нам, как необъятны были к исходу XVIII века общие ценности русского народнопесенного искусства.

В связи с этим встает законный вопрос о соотношениях и связях композиторского и народнопесенного творчества в этом столетии. Мы хорошо знаем, что молодая русская композиторская школа в лице Фомина, Матинского, Пашкевича, Хандошкина, Кашина и других прочно опиралась на подлинные материалы народной песни, нередко — прямо на русские песенные темы. Как широко и с каким выбором она на них опиралась? У Матинского мы, как известно, находим подлинный вариант песенного девишника, т. е. часть свадебной игры-обряда: семь девичьих хоров. В произведениях Фомина (отчасти в его редакции музыки Соколовского к «Мельнику») встречаются следующие песни: «Высоко сокол летает», «Дорогая ты моя матушка», «Во поле береза стояла», «Молодка молодая», «Ой гай, гай зелененький», «Как у нашего широкого двора», «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь», «Уж я золото хороню, хороню», «Вниз по матушке, по Волге», «При долинушке стояла», «Как ходил, гулял Ванюша», «Во селе, селе Покровском» и другие. У Пашкевича развиваются мелодии «Как у нашего соседа», «По сеничкам ходила»; у Хандошкина — среди многих других «Дорогая ты моя матушка», «Молодка молодая», «Выду ль я на реченьку», «Что пониже было города Саратова», «Как на матушке, на Неве-реке», «Ах по мосту, мосточку» и другие. Этим все отнюдь не ограничивается, уже хотя бы потому, что далеко не все произведения до нас дошли, да мы и не стремились учесть во что бы то ни стало **все** факты [1], а отмечаем лишь характерные и влиятельные в своем роде.

По приведенным названиям ясно, что русские композиторы XVIII века исходили в своем выборе примерно из того же, из чего исходили

[1] Известно, например, что «на голосах» песен строилась в 1772 году музыка пьесы «Любовник-колдун», авторы которой не известны. В тексте указаны «голоса»: «Что пониже было города Саратова», «Вы раздайтесь, расступитесь» и другие. В «Начальном управлении Олега» использованы песни «Что пониже было города Саратова», «При долинушке калинушка стоит», «Заинька, поскачи».

59

составители песенных сборников — т. е. из популярного песенного репертуара современности. Среди названных песен есть одиночные исторические (одна из них известна даже в разинском цикле — «Что пониже было города Саратова»), есть новые городские бытовые («Капитанская дочь», «Как ходил, гулял Ванюша»), плясовые («При долинушке стояла», «Уж как по мосту, мосточку» и другие), обрядовые и игровые, старинные лирические протяжные («Высоко сокол», «Дорогая ты моя матушка»). Казалось бы, выбор очень широкий и разносторонний. Однако когда мы вспоминаем даже тот скромный обзор песенного достояния XVIII века, который сделан нами только что, мы убеждаемся в том, что русская композиторская школа руководствовалась определенным принципом отбора песен, проявляла характерную для того периода тенденцию отбора, связанную со стоящими перед ней задачами.

Разумеется, не было никакой возможности сразу творчески овладеть всем богатейшим песенным фондом русского народа. Его хватило и еще хватит надолго. Перед композиторами XVIII века встала творческая проблема: раскрыть быт русского народа, правдиво показать его характер, его помыслы и чувства в быту, привлечь к нему симпатии, доказав этим, что такой народ не может и не должен быть угнетаем. Антикрепостническая тема в русской опере еще не могла быть раскрыта так, как в песнях о Пугачеве. Она могла быть лишь «приоткрыта» так, как она приоткрылась в речах депутатов Комиссии по составлению нового Уложения. И вот, стремясь показать русский народ еще не в больших социальных движениях, не в крупном историческом и эпическом плане, а на первых порах лишь в быту, в личных переживаниях, в страданиях крепостных людей (и это было уже очень много для начала!), русские композиторы XVIII века обратились **преимущественно** к бытовой песне своего народа — лирической, обрядово-игровой, и более старинной, и более новой. Иные образцы были привлечены ими значительно меньше. Но и то, что они привлекли из народного творчества, дало русской музыке богатый, своеобразный и плодоносный материал, крепкую демократическую основу. Остальное же в песенной сокровищнице русского народа, которая была неистощима, пришлось на

долю великих русских классиков,— они продолжали и углубляли ее творческую разработку, создавая высокие образы народа, стремясь постигнуть его дух и характер и видя при этом истоки своего творчества в народной песне.

В заключение нам надлежит попытаться хотя бы поставить вопрос о том, что нового мог внести в историю русской песни XVIII век.

Прежде всего мы уже убедились в том, что XVIII век очень значительно и широко обогатил русскую песню новыми темами и сюжетами, отобразившими новые условия жизни и борьбы русского народа. В связи с некоторыми темами определились даже новые роды песни, расширились ее жанровые рамки, обогатился новыми чертами ее поэтический и музыкальный склад.

В целом для XVIII века стало очень характерно дальнейшее развитие былинного склада, традиции протяжной лирической и обрядовой песни крестьянства и т. д. **уже наряду** с новыми образцами антикрепостнической, солдатской и городской лирической песни, наряду с кантом, для которых были в значительной степени характерны новые музыкальные закономерности. Это создало огромное мелодическое богатство и многообразие.

По ряду признаков можно полагать, что именно в течение XVIII века, в связи с общим ходом развития музыкальной культуры в стране, произошло значительное размежевание между песенным репертуаром

60

центра и периферии, города и деревни, причем на городскую песню» заметно воздействовал опыт русских композиторов, практика собирателей и тому подобные новые процессы.

Есть все основания утверждать, что к XVIII веку в русской песне-уже существовало развитое многоголосие подголосочного типа (доказательства тому — и в сохранившихся образцах и в хоровой практике Фомина, и в самом мелодическом складе, более всего, протяжной песни) , и в свидетельствах современников (Н. А. Львов). Вместе с тем на протяжении XVIII века в кантах, в композиторском творчестве, в практике собирателей песни утвердился и другой тип многоголосия, с преобладанием (но отнюдь не исключительным господством!) гармонического склада, что стало надолго характерным для городской бытовой песни.

Одновременное существование различных родов песен, старой и-новой традиции, различных типов многоголосия, различных ладовых строев (например, старинный протяжный — и в канте или в солдатской походно-строевой песне) проявилось в XVIII веке и в мелодическом-складе песен (то старинные ладовые интонации-попевки, то подчеркивание, например, гармонического минора и т. п.), и в попытках их: гармонизации (например, у Прача старинная мелодия порою искусственно «подгоняется» под гармоническую структуру мажоро-минора) и во многом другом.

Было бы совершенно неверным «принимать» в XVIII веке что-либо одно в песне ч «отрицать» другое. Напротив, необходимо понять, что это многообразие в развитии старого и нового, этот сложный процесс жизни народного искусства и составляет характернейшую особенность столетия.

4. НОТНЫЕ СБОРНИКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН, СОЗДАННЫЕ В XVIII веке

В обширных мемуарных и эпистолярных материалах XVIII века меньше всего сведений содержится об исполнении народных песен в быту, о том, что может нас горячо интересовать, как **жизнь русской народной песни**. Кроме замечательных строк Радищева, редких упоминаний в изданиях Крылова, у Фонвизина и Державина, современники чаще молчат об этом. Редко-редко в их воспоминаниях найдем строки вроде следующих: «Песня русских была: у женщин нежная, заунывная, протяжная; у мужчин возвышенная, мужественная, скорей дикой опрометчивости, чем придуманности. Плясания такие же» [1]. Слова эти принадлежат помещику, родившемуся в 40 верстах от Новгорода, в селе Малый Терebenь, и относятся, по всей видимости, к самому концу семидесятых годов XVIII века.

В одной из популярных книг XVIII века находим описание народного гулянья в Москве: «В день праздника Пятидесятницы или как называется у нас в Троицын день, у Москворецких ворот на живом мосту собиралось множество девиц и женщин, которые по древнему еще суеверному и идолопоклонническому обыкновению, ходя с березками, пели песни, плясали и бросали с голов своих

в Москву реку венки; чего ради, для смотрения сего позорища собиралось там немалое число всякого звания народу» [2].

[1] **Н. Н. Муравьев.** Припоминания мои с 1778 года. Сборник Новгородского-Общества любителей древности. Вып. II. Новгород. 1909, стр. 9.

[2] **Обстоятельные и верные истории двух мошенников...** Каина и Картуша. Спб. 1793, стр. 157.

61

Известны также неоднократные свидетельства иностранных путешественников о пении русских ямщиков. Но все эти рассказы меркнут перед проникновенными строками Радищева. В приложениях к настоящему разделу мы приводим статью В. Ф. Одоевского, посвященную записи старинной песни (примерно 1790 годы). Поскольку эта статья мало известна, мы воспроизводим весь ее текст, невзирая на весьма спорные оценки, данные Одоевским сборникам Прача, Кашина и Варламова.

Какой именно, в каких условиях наблюдали народную песню В. Ф. Трутовский, Н. А. Львов, тот кто составлял сборник, известный под именем Кирши Данилова, — этого мы не знаем. Повидимому, такого рода наблюдения были столь обычными, повседневными (песня очень широко проникала в быт; народное исполнение было отлично знакомо и в поместьях, и жителям города, и даже при дворе), что не чувствовалось необходимости даже их фиксировать. За то XVIII век оставил нам иные ценнейшие материалы — нотные записи самих народных песен в многочисленных рукописных и трех печатных сборниках. Правда, записи эти сделаны с определенных точек зрения, вместе с новой обработкой того, что пел народ, при определенном отборе образцов (о чем у нас речь уже шла) и т. д. и т. п. Поэтому было бы особенно поучительно сравнить эти записи с впечатлениями от песни в быту народа.

Не имея такой возможности, мы и здесь часто должны идти путем более или менее вероятных предположений.

Если иметь в виду печатные сборники, то начало нотной записи народных песен следует отнести к последней четверти XVIII века, т. е. к тому же периоду, что развитие русской оперы на песенной основе. Однако уже по материалам рукописных сборников кантов хорошо видно, что мы можем отодвинуть эту дату на несколько десятилетий назад. Во всяком случае, рассмотренный нами сборник кантов середины века включал в себя целую группу бытовых народных песен [1]. Вполне возможно, что более ранние сборники (никогда нельзя сказать, что рукописные материалы обследованы до конца!) позволили бы еще более отодвинуть дату первых нотных записей народной песни: единичные образцы нам известны. Что же касается сборников третьей четверти XVIII века, то место народной песни в них все расширяется, и в этом смысле они исподволь подготавливают и появление сборника Чулкова (т. е. первое издание песенных текстов), и появление сборника Трутовского (т. е. первое издание песен с нотами). Таким образом множество безымянных составителей рукописных сборников, грамотных людей «третьего чина» (принадлежность искусства кантов разночинным слоям вполне доказана!) своим долгим и бескорыстным трудом подготовило признанные работы Трутовского и Львова — Прача.

Что касается сборника Кирши Данилова, то он и по своим задачам, по подбору материала и его записи стоит несколько особняком: о нем следует и говорить особо, тем более, что, будучи подготовлен в XVIII веке, он был опубликован лишь в XIX.

Записи песен в рукописных сборниках кантов и записи их в печатных сборниках Трутовского и Львова — Прача, при всех существенных отличиях, имеют между собой и много общего. Это сказывается в подборе песен (популярные в городском быту прежде всего), в фиксации мелодии, отчасти в ее гармонизации, но дальше уже не идет, ибо сборники кантов, как правило, не мыслят инструментального сопровождения

[1] См. четвертый раздел в первом томе настоящей работы.

62

к мелодии, а печатные сборники (особенно второй из них) рассчитаны на него.

Тот метод записи и обработки (или, вернее, изложения) народной песни, который утвердился в рукописных сборниках, имел, конечно, более раннюю историческую подготовку (с начала развития самих кантов), нежели метод Трутовского и Прача. Рукописные сборники была рассчитаны также на

более широкую среду, на те общественные слои, которые могли петь песни одно-, двух- и трехголосно, но без инструмента (о клавире в таких слоях и речи быть не могло!).

В четвертом разделе настоящей книги (том I) мы насколько можно подробно охарактеризовали искусство кантов, его поэтический и музыкальный склад. По образцу зрелых кантов середины XVIII века излагаются с тех пор в рукописных сборниках и народные песни. Мы убедились в этом на примере одного большого собрания. Однако и далее песня продолжает излагаться в рукописных сборниках таким же образом: чаще всего в три голоса (всегда без сопровождения), без тактовой черты, соединяя признаки старинных ладов и мажоро-минорной системы, в характерном для кантов голосоведении с частыми параллелизмами и т. д. и т. п., т. е. следуя уже известному нам **стилю кантов**, как особого вида бытовой песни.

По своему был очень показателен выбор народных песен, попадающих в рукописные сборники кантов. Былина или историческая песня только в виде редкого исключения могли попасть сюда (очень популярна была песня «Что пониже было города Саратова»). Почти не попадала обрядовая песня, т. е. то, что воспринималось, как явно связанное со стариной. Раньше всего и охотнее всего рукописные сборники включили новые лирические песни (не протяжные), затем особенно плясовые, игровые, шуточные, вообще более всего **бытовые**. Назовем, например, некоторые примеры записей из рукописного сборника, по времени близкого сборнику Трутовского (Государственный Исторический Музей, собрание Е. Барсова № 2436); среди других образцов кантов здесь записаны: «Ох, матушка, жениха, жениха», «Хоть черна ряса кроет», «Ах, никто, братцы, про хмелюшка не знает», «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи», «За морем синичка не пышно жила», «Варил же зять пиво», «Щиголь тугу мает», «Помнишь ли меня, мой свет», «Что пониже было города Саратова», «Ельник мой, ельник», «Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди», «Ах, талан ты мой, талан», «Не пью я, младешенька, ни пива, ни вина», «Ах реченьки, реченьки», «Уж как вниз было по матушке по Волге-реке», «Ивушка, ивушка, зеленая моя», «По улице мигач» и т. д.

Как видим, многие из этих песен попали в собрания Трутовского («Хоть черна ряса кроет», «Помнишь ли меня, мой свет», «Что пониже было города Саратова», «Вы раздайтесь, расступитесь», «Уж как вниз то было по матушке по Волге-реке», «Ивушка, ивушка зеленая моя») и Прача—Львова (те же кроме песни «Хоть черна ряса кроет», а также еще — «За морем синичка», «Ах, талан ли мой», «Ах, реченьки, реченьки»). Думается, что не надо доказывать прямую связь и преемственность рукописных и печатных песенных сборников XVIII века в отборе материала.

Что касается **изложения** песен здесь и там, то, в различной мере опираясь на городскую бытовую традицию (более широкую — или более узкую), рукописные сборники все-таки значительно отличаются, например, от системы, принятой Прачем. Составители рукописных сборников более прямо и более крепко связаны с устной традицией, о чем свидетельствуют уже хорошо известные нам особенности голосоведения

63

в кантах, их ладовая и гармоническая свобода. Само отсутствие тактовой черты в кантах — даже при выставленном размере — психологически допускало нарушения метrorитмической схемы. Напомним, к примеру, песню «Сидит сова на печи», в которой метрические акценты можно — и желательно — не выдерживать при исполнении.

Каденционные схемы в песнях из рукописных сборников также часто избегаются. Если Прач обычно подчеркивает «вводный тон» в мелодической каденции, то в рукописных записях нередко остается своеобразная народная каденция (окончание на третьей ступени мажора).

Это касается не только записей, но и обработок песен. Если Прач отчасти переносит в свой сборник современные ему типичные приемы простейшего профессионального музыкального письма, инструментальной музыки, то в рукописных сборниках целиком господствует стиль русского канта. Прач почти не допускает, например, отступления от типичной ладо-гармонической схемы гомофонно-гармонического склада, а в рукописных сборниках можно встретить более свободную гармонизацию, соединение любых ступеней лада, переменность лада, нетрадиционное голосоведение и т. п. Прач рассчитывает на сопровождение клавира. Рукописные сборники придерживаются простой вокальной фактуры а *caprella*. Очевидно, так именно пели в некоторых (достаточно широких) кругах городских

любителей. Но, быть может, еще чаще песню исполняли одногласно, совсем опуская второй и третий голос (добавлявшиеся в сборниках лишь по традиции кантов).

Примечательно, что в рукописных сборниках среди народных песен преобладают плясовые. Повидимому, именно на основе соединения на-родноплясовой мелодии и типичного склада кантов в XVIII веке вырастает особая разновидность городской бытовой песни, песни-прибаутки, побасенки, как «Приказал гриб боровик», «Ох, матушка, жениха, жениха» и другие. По существу это уже не просто особое изложение народной мелодии, а новое музыкальное стилистическое образование.

К концу XVIII века из рукописных сборников кантов совершенно вытесняются духовные и панегирические произведения. Народная песня в новом претворении и любовно-лирический кант (иногда своеобразная «кантовая» версия романса) — составляют теперь все их содержание. Это свидетельствует о решительных, коренных изменениях в бытовом репертуаре широких городских кругов любителей музыки, которые постепенно перешли от псалм — к песне и бытовому романсу.

Рукописные сборники своим живым примером, повидимому, немало воздействовали и на профессиональную музыкальную практику XVIII века. Ведь значительно раньше чем попасть в оперу или в печатный сборник, народная песня нашла место и получила обработку в рукописных сборниках. Но мало того. Рукописные сборники наметили общий для **всего XVIII века** (и далее) стиль изложения русской городской песни, оказав свое влияние на оперу и печатные сборники XVIII века.

Если принять во внимание постепенную подготовку к печати сборника Трутовского (по частям, с 1776 года), то нужно признать, что оба сборника — Трутовского и Львова-Прача — складывались почти одновременно. Была, несомненно, очень заметная взаимная связь между работой этих двух составителей: пример Трутовского повлиял на Львова-Прача (прежде всего в смысле подбора материала), а опыт работы Прача, в свою очередь, был в известной мере использован Трутовским в последней части его сборника. Все составители, особенно Трутовский, зависели также от Чулкова, собравшего и издавшего тексты популярных песен. А Чулков сам признавался (в «Предуведомлении» к

64

своей работе), что ему доводилось обращаться к рукописным сборникам в поисках материала.

Таким образом нетрудно ощутить известную общность, если не близость, между различными собирателями русской песни в XVIII веке. Все они — кроме Кирши Данилова (о нем будет речь особо) — собирали популярные в городском быту песни, не всегда отличая при этом их народное происхождение от «книжного», профессионального. По-своему они были правы, — ибо судили не о происхождении, а о распространении, о бытовании песни, а в их время бывало, что песни книжные приобретали широкое бытовое значение, становились народными в городском репертуаре.

Сборник Львова-Прача наиболее известен; он оказал очень большое влияние на позднейших собирателей русских песен, о чем мы еще-скажем ниже. Обычно по этому сборнику вообще судят о ранних методах записей и обработок русских песен. Сам подбор материала у Львова-Прача кажется очень свободным (соединение песен народного происхождения с песнями—бытовыми романсами). Но этот подбор — если подходить к нему исторически, — не выдумка самих собирателей. Ведь и Трутовский — даже в большей мере — соединяет различные песни. То же делает и Чулков. То же делают многочисленные безымянные составители рукописных сборников. Следовательно, это не случайное измышление, а общая тенденция, определяемая самим городским репертуаром той поры. Должно заметить, что сборник Львова-Прача более однороден и выдержан по своему составу, нежели сборники Чулкова и Трутовского.

Финдейзен приводит сравнительную таблицу песен в сборниках Чулкова — Трутовского — Львова-Прача, устанавливая большое совпадение материала [1]. К этому мы добавили бы многочисленные совпадения с рукописными сборниками кантов. Такие песни, как «Вы раздайтесь, расступитесь» (Трутовский, ч. I, Прач), «Как на дубчике» (Трутовский, ч. I), «Вниз по матушке по Волге» (Трутовский, ч. II, Прач), «Ивушка, ивушка, зеленая моя» (Трутовский, ч. II, Прач), «Хоть черна ряса кроет» (Трутовский, ч. III), «Что пониже было города Саратова» (Трутовский, ч. III, Прач), «Ах реченьки, реченьки, холодные водыньки» (Прач), можно найти почти в любом из рукописных сборников. Песня «Хоть черна ряса кроет мой сильный жар в крови» вряд ли подлинно народного

происхождения, но ее любят и охотно записывают в XVIII веке, не называя при этом имени автора. То же самое можно сказать и о целом ряде других записей.

Впрочем, связь между различными сборниками не ограничивается такими совпадениями. Эта связь ощущается и в записи—обработке, в изложении песенных мелодий (что уже не может касаться, конечно, сборника Чулкова). Как правило, все сборники XVIII века гармонизируют песню. Рукописные сборники — в вокальном изложении. Трутовский то подписывает лишь бас (в первых трех частях сборника), то выписывает более развитое сопровождение. Прач всегда имеет в виду клавир для сопровождения мелодии. Заметные отличия есть и в самом гармоническом языке, как указывалось уже в связи с рукописными сборниками. Однако налицо одна совершенно определенная тенденция— к **гармоническому** изложению песни. Подобная тенденция свидетельствует о сложившихся вкусах и привычках, а не об измышлении одного собирателя. Это вкусы и привычки достаточно широкой городской

[1] См. **Ник. Финдейзен**. Очерки по истории музыки в России, том II, выпуск 6. стр. 309—312.

65

среды (вспомним о массовом распространении рукописных сборников), приобщившейся к тем или иным формам музыкальной культуры — быть может, через посредство театра, культовой музыки, псалм и кантов. Такого рода вкусы и привычки воздействовали на раннее формирование русской оперы, гармонизирующей, обрабатывающей русскую бытовую песню.

Сборник Чулкова и сборник Трутовского, более разнообразные, «пестрые» по материалу, нежели сборник Львова—Прача, представляют собой каждый в отдельности очень сложное целое. По музыкальному материалу сборника Трутовского нельзя судить о «русской крестьянской песне» или о «песне — бытовом романсе», как о различных вполне изолированных жанрах, так сказать, «без примесей». Ничего подобного нет. Сборник Трутовского как бы фиксирует определенную «точку», определенное отношение к песне. Он берет русскую народную песню, как она развивалась тогда в городе, как она воспринималась в среде Трутовского и, не отличая от нее, берет ранний русский романс, как он складывался тогда в городе отчасти под влиянием этой самой песни. Словом, в сборник Трутовского эти различные жанры включаются уже в процессе своего взаимодействия.

Правильнее будет сказать, что Трутовский не только «брал» городской репертуар. Он сам участвовал в живом процессе созидания этого репертуара, ибо был певцом-гуслистом и сам немного сочинял [1]. Быть может, ему принадлежит в этом значительная творческая роль: ведь очень трудно отличить запись на слух, обработку, сделанную самим певцом, от «авторской работы». Тем более, что Трутовский считал себя вправе «прибавлять и убавлять», как он пишет в «Предупреждении» к первой части своего сборника.

Не делая различия между песней народного происхождения и песней-романсом, Трутовский полагал, что он собирает «русские простые песни» (Предупреждение), отдавая при этом предпочтение «самым простым голосам» среди множества существующих мелодических вариантов. Такие песни, распространенные в быту, обычно исполнялись, по словам Трутовского, однострунно. Но что-то все-таки заставило его изложить их иначе. «Кто же захочет — пишет он, — петь или играть на инструментах не откидывая бас, то составлено будет согласие» (в смысле — «созвучие», т. е. аккорд, гармония). Очевидно, это диктовалось практикой вокального исполнения.

Трутовский указывает, что он стремился сохранить точность напева, «подводя» под него текст, который требовал иногда изменений (приходилось «прибавлять и убавлять слоги»). Но такие указания делались почти всегда собирателями песен, — и все они различно понимали свои задачи. Трутовский видел свою задачу в том, чтобы соответственно традициям своего времени и своей среды записать мелодию песни.

Откуда бы ни черпал свой материал Трутовский, очевидно, его привлекали не старинные исторические песни, не песни обрядовые, не духовные стихи; у него очень мало и протяжных песен. Он совсем не искал песен с давними традициями. Он собирал то, что при нем имело распространение в городском быту, — чаще всего любовно-лирические

[1] Василий Федорович Трутовский жил и работал во второй половине XVIII века, умер не ранее 1802 года. Сын провинциального священника, он должен был хорошо знать церковную музыку. С 1761 года Трутовский стал придворным слугой, и скоро выдвинулся как гуслист при дворе. Ему

принадлежат некоторые композиторские опыты — среди них песня «Кружка» на слова Державина, вариации для фортепиано на тему песни «Во лесочке комарочков много уродилось».

66

песни, шуточные и т. д. Так же поступали составители рукописных сборников (по своим профессиональным традициям Трутовский, как русский певец, гуслист вообще стоял ближе к ним, чем Прач).

Большой заслугой Трутовского надо считать то, что он записал и опубликовал песни разинского цикла, особенно песню «Что на матушке на Волге». Это единственная запись, сделанная в XVIII веке. В этом смысле сборник Львова—Прача (очевидно, из-за цензурных стеснений) и того не выполнил, хотя музыка песни «Что пониже было города Саратова» (но без «разинского» текста) и в нем приведена.

В большинстве случаев Трутовский приписывал к мелодии песни басовый голос, который обычно у него не мыслился мелодически, а был гармоническим фундаментом. Сравнивая запись песни «Как у нашего широкого двора» (ч. II) и ее обработку в опере «Мельник — колдун, обманщик и сват» (песня Анюты «Кабы я млада уверена была»), можно заметить, что в опере (т. е. в аранжировке Соколовского) местами как бы расшифровывается basso continuo Трутовского.

В IV части своего сборника Трутовский добавил средние аккордовые звуки к мелодии и басу песен, но обозначил их мелким шрифтом — это и есть «расшифровка».

По басовому голосу видно, что Трутовский подразумевал простейшую гармонизацию. В тех случаях, когда Трутовский сам выписывает гармонию, он обычно подтверждает это впечатление. Однако у него встречаются и попытки преодолеть эти гармонические нормы — хотя бы посредством приемов «вольнящего баса» (см. песню «Вдовушка по сеничкам похаживала», которую Финдейзен правильно расценивает как «скоморошью»).

Allegro moderato

Вдо - вушка по се - нечкам по - ха - жи - ва - ла

пя - леч - ки во ру - чен - ках по - на - ши - ва - ла

Вдовушка по сеничкам похаживала.

Пялечки во рученьках понашивала.

Шила, вышивала тонко бело полотно, 2

Вышила рукавчики да к батюшке пошла.

2 Батюшка сударь, ты придумай, пригадай, 2

Замуж ли ити, во вдовах ли мне сидеть. 2
 Пойди, мое дитятко, в девичий монастырь. 2

Батюшка сударь, я черничка молода, 2
 Келью разобью, монастырь весь разгоню, 2
 Старых всех старух вон повыгоняю. 2
 Сватался ко вдовушке с Москвы дворянин, 2
 Сказывал житья-бытья пятьсот гольём, 2
 Думаю, подумаю нейду за нево, 2
 Разумом раскину—не быть делу так; 2
 Сватался ко вдовушке гостиней сын с Москвы, 2
 Сказывал житья-бытья пятьсот кораблей, 2
 Думаю, подумаю нейду за нево, 2
 Разумом раскину—не быть делу так; 2
 Сватался ко вдовушке с деревни скоморох, 2
 Сказывал житья-бытья волынку да гудок, 2
 Думаю, подумаю иду за нево, 2
 Разумом раскину—да быть делу так, 2
 Сыта ли не сыта ли, всегда я весела, 2
 Пьяна ли не пьяна ли, всегда я плясея, 2
 Честь и хвала — скоморохова жена.

Само собою разумеется, что гармонический план целого в песне предполагает и определенное ладовое развитие мелодии. Автентические каденции, несущие формообразующую функцию в частях композиции, связаны с типичными мелодическими интонациями. Отсюда в русских песнях появляются такие каденции: из типичной трехзвучной народной попевки (ми—соль—ля) формируется новая каденция: один звук повышается как вводный тон и образуется ми-соль-диез-ля.

Впрочем, есть песни, в отношении которых вовсе не приходится говорить об этих «наслоениях» или «изменениях». Есть песни, целиком выдержанные в новом стиле. Такова песня-романс «Хоть черна ряса кроет». Если в ней и имеется старинная народно-мелодическая основа, то она уже не проступает сквозь новое обличье. Инструментальные (или колоратурные) пассажи в мелодии, сугубо сентиментальная трактовка минорного лада с упорным подчеркиванием вводных тонов — все как будто «непривычное» (с точки зрения старой крестьянской песни).

18 *Andante*

Хоть черна ряса кроет мой
 Но сердце пу-ще но-ет, дух

силь - ной жар в кро- ви, кла-
 стра - ждет от люб- ви,

- бук не за - щищ_ает от стра_сти лет

млад_ых, а взор мне грудь прон_зает пре

- лест - ных глаз тво_их.

1

Хоть черна ряса кроет
 Мой сильный жар в крови,
 Но сердце пуще ноет,
 Дух страждет от любви,
 Клабук не защищает
 От страсти лет молодых,
 А взор мне грудь пронзает
 Прелестных глаз твоих.

2

Мне старческая келья
 Не гонит тень из глаз,
 Но в ней мне нет веселья,
 Вздыхаю всякий час,
 Ах, сжался, дорогая,
 Над старцем умилишь,
 И что люблю страдаю
 За то не осердись.

3

А что в тебя влюбился,
 И рвусь тобой стенья,
 Я так, как все, родился,
 Чти страстным и меня,
 На чин мой не взирая,

Дай помощь мне, мой свет.
Любовь к тебе такая
Пределов что к ней нет.

69

И однако — колоссальный успех этой песни в демократической среде! Значит, она отвечала вкусам, воспитанным уже отчасти на новой музыке. Трутовский как будто и не отличал эту песню от песни «Вдовушка по сеничкам похаживала», хотя они, конечно, разного происхождения.

Будучи пионером своего, дела, Трутовский не сразу нашел свои методы обработки песен, как показывает сличение различных частей его сборника. То он вел параллельно верхние голоса, словно не задумываясь о гармонии, то давал лишь basso continuo, то пытался как бы расшифровать его; то, наконец, в отдельных случаях прибегал к «элементарно-фортепианному» изложению (песня «На бережку у ставка»). Иногда видно, что у Трутовского в отношении новых для песни приемов не было профессиональной уверенности Прача, и в этом смысле он стоит между Прачем и составителями рукописных сборников. Но при всем том совершенно очевидна общая тенденция его обработок — в записи мелодии и в гармонизации ее (что связано неразрывно) следовать вкусам, отражавшимся в городском бытовом песенном репертуаре. Эта единая тенденция изложения уже до известной степени нивелирует различие между народной песней и песней — бытовым романсом в сборнике Трутовского. Но, с другой стороны, она могла проявиться и развернуться лишь тогда, когда такая нивелировка наметилась и в исполнительской практике, в городском быту — в условиях взаимодействия этих жанров. Русский романс, едва зарождаясь, в самых своих истоках уходит в эту сложную среду, а песня выходит из этой бытовой среды тоже по-своему переработанной.

Все же в бытовом искусстве Трутовского можно еще ощутить, угадать его отдельные пласты, почувствовать его различные связи. Ранее всего,— это крестьянская песня, вошедшая сюда в переработанном городском виде («Ах ты, поле мое, поле чистое» и другие), в частности, — быть может, это скомороший репертуар («За святыми воротами черничка гуляла», «Вдовушка»), Наряду с русскими мелодиями — это подчас и украинский («На бережку у стана» — гопак). Иногда это явно **городская** песня, быть может, популярная в кругу городских слуг — «Меланья воду несучи». Иногда это не только городская, но в частности **петербургская** песня («Я жила была у матушки» — упоминание Фонтанки). Во всех приведенных случаях народная песня может более или менее впитывать интонации профессиональной музыки. Осот бенно это ощущается в песнях явно городских — частушечно-плясового типа.

Но, помимо того, в сборнике Трутовского чувствуются и иные пласты. После Теплова, вероятно, появились и другие авторы песен, не только дилетанты, вышедшие из среды «знатных» любителей музыки, но и сочинители из кругов профессионалов — церковных певцов, музыкантов-исполнителей из оркестров, хоров и т. п. Думается, что такие песни, как «Хоть черна ряса кроет», могли выйти из кругов полупрофессиональных, вероятно семинарских; быть может, мелодии могли частично подбираться из популярных оперных арий, из музыки, сочиненной композиторами и перешедшей в быт. Это, вероятно, и породило особую разновидность раннего бытового романса — в сборниках кантов и в собрании Трутовского. От народной песни подобный романс отличается менее ярко выраженными национальными чертами.

Таковы «пласты». Но они у Трутовского уже не существуют порознь. Они лишь ощущаются, сливаясь вместе в городском фольклоре.

Показательно, между прочим, что Трутовский не группирует песни по каким-либо разделам (например, протяжные, плясовые и т. д. как

70

у Львова—Прача), не сопоставляет их по каким-либо признакам происхождения, а помещает рядом различные песни, видимо воспринимая их, как нечто однородное. Так, в первой же части сборника (каждая часть состоит из двадцати песен) наряду с протяжной песней старинного происхождения («Ах ты, поле мое, поле чистое») помещена явно новая песня («Во селе, селе Покровском»), а преобладают в общем песни плясовые, популярные в городе. Особенно интересна в этом смысле третья часть сборника, где есть и протяжные песни («Ах ты, сад ли ты мой»), и плясовые «скоморошьего» характера («За святыми воротами черничка гуляла», «Вдовушка по сеничкам похаживала») и — что

особенно важно — песни разинской традиции («Что на матушке на Волге», «Что пониже было города Саратова») и чувствительные, типично-городские песни-романсы («Хоть черна ряса кроет»).

В поисках метода обработки для всех этих песен Трутовский подвигается постепенно (от подписанного баса до полной фортепианной фактуры), гораздо осторожнее, если можно так сказать, нежели Прач. Трутовский, например, или избегает особенно «обрабатывать» протяжную мелодию, которая по своей самобытности трудно поддается метризации и гармонизации, или же выписывает ее тщательно, более свободно и гибко укладывая на нотный стан, нежели Прач. Приведем образец такой записи (ниже см. пример на стр. 197 помещена песня «Дорогая ты моя матушка» в записи Прача):

19 **Adagio**

Ах ты, по - ле моё, по - ле
чи - стое.

Ах, ты поле мое, поле чистое.
Ты раздолье мое широкое.
Ах, ты всем поле изукрашено.
И ты травушкой и муравушкой,
И ты цветочками, василечками;
Ты одним поле обещено.
Посреди тебя поля чистова,
Выростал тут част ракитов куст;
Что на кусточке на ракитовом,
Как сидит тут млад сизой орел,
В когтях держит черна ворона,
Он точит кровь на сыру землю;

71

Как под кустом под ракитовым
Что лежит убит добрый молодец,
Избит, изранен и исколот весь.
Что не ласточки, не косаточки,
Круг тепла гнезда увиваются,
Увивается тут родная матушка,
Она плачет, как река льется,

А родна сестра плачет, как ручей течет,
Молода жена плачет, что роса падет;
Красно солнышко взойдет, росу высушит.

Исторически получилось так, что Трутовский как бы расчистил дорогу Прачу. В сборнике Львова — Прача круг песен был шире, расположены и подобраны они были систем этичнее, обработаны в единой, по-своему зрелой манере. Это и обеспечило дальнейшую известность сборника Львова. Можно сказать, что в XIX век вошел именно этот сборник, а не «Собрание» Трутовского. Между тем, Трутовский безусловно недооценен историей. Есть большая необходимость заняться специально личностью Трутовского, этого культурного народного певца, самобытного деятеля, попавшего ко двору. Непосредственно после пугачевского восстания разночинец Трутовский начал издавать народные песни, а думал об этом, подготавливал это, повидимому, с шестидесятых годов. Ему было бесконечно трудно, он шел ощупью, у него не было ни того образования, которое получил Львов, ни круга просвещенных друзей. И все-таки Трутовский, вслед за сотнями безымянных составителей сборников кантов и песен, первый свершил исключительно важный шаг: начал публиковать русские народные песни в нотных записях!

* * *

Сборник русских народных песен, изданный первоначально под именем Ивана Прача [1], должен, как это теперь доказано, носить имя Н. А. Львова, вдохновителя и инициатора всего дела, превосходного знатока народных песен, обнаружившего подлинно просветительский интерес к образцам народного искусства. В дальнейшем мы еще вернемся специально к личности Львова, друга многих русских поэтов и композиторов, архитектора, писателя, археолога, знатока и любителя искусств, увлеченного вопросами народного творчества [2]. Сейчас мы лишь подчеркнем, что в доме Львова любили народные песни и постоянно их исполняли. Прач, повидимому, выполнил лишь музыкально-техническую работу по нотной записи и аранжировке песен, собранных в доме Львова.

Позднее директор придворной певческой капеллы Ф. П. Львов вспоминал, что в доме Н. А. Львова (где Ф. П. Львов нередко бывал) беспрестанно пели, что сам хозяин собирал песни, а Прач их записывал «с голосов» [3]. На самом деле здесь имело место, вероятно, творческое содружество целого ряда любителей, близких к дому Львова.

[1] Вслед за первым изданием сборника последовали и другие — в 1806 и 1815 годах. В первом издании было опубликовано 100 песен, во втором — добавлено еще пятьдесят. Второе издание было озаглавлено: «Собрание русских народных песен с их голосами, положенными на музыку Иваном Прачем, вновь изданное, с прибавлением к оному второй части. В СПб... 1806 года».

[2] См. в разделе «Начало русской оперы» — «Кружок Н. А. Львова и русские композиторы».

[3] См. Ф. П. Львов. О пении в России. СПб. 1834, стр. 45.

72

Повидимому, этот кружок, из которого вышел сборник песен, не только собирал песни, но и старался выработать научный взгляд на русское народное искусство.

Н. А. Львов предпослал «Собранию народных русских песен» предисловие «О русском народном пении» (без подписи), где и высказал некоторые свои теоретические воззрения на русскую народную песню (текст предисловия приведен в приложениях к данному разделу). Львов считает, что русская песня должна дать «богатый источник» для музыкальных талантов. Он признается, что не знает, какая другая народная песня может составить «столь обильное и разнообразное собрание мелодический содержания», кроме русской. Особенно высоко оценивает Львов протяжные песни, считая их «армоническими», т. е. многоголосными хоровыми.

В предисловии Львова русское народно-песенное искусство было признано, наконец, величайшей культурной ценностью.

Сам Львов полагал, что в сборнике нужно сохранить все особенности и даже иногда «странности» русской народной песни. Однако легко представить, что это очень часто не удавалось тем, кто лишь начинал записывать и обрабатывать самобытные песенные мелодии, гармонизуя их и излагая с сопровождением фортепиано. Эта последняя задача и была выполнена Яном Богумиром

Прачем, чехом по происхождению, обосновавшимся в Петербурге с 70-х годов XVIII века. Прач был деятельным и культурным музыкантом. Он довольно много сочинял» делал аранжировки, написал «Полную школу для форте-пиано» (1816), занимался педагогической работой. Несомненно, он получил крепкую профессиональную подготовку. Вспомним, какое значительное участие в европейской музыкальной жизни XVIII столетия принимали его соотечественники, чешские музыканты.

Композиторская деятельность Прача изучена очень мало. Тем не менее, само время показало, что Прач вошел в историю только благодаря сборнику песен, в составлении которого он принимал участие. Для этого ему понадобился и композиторский опыт, пригодилось хорошее практическое знание фортепиано не только как концертного, но как **бытового** инструмента.

Сборник Львова—Прача оказал гораздо большее историческое влияние, нежели сборник Трутовского. Оба сборника переиздавались, но именно сборник Львова долго служил не только образцом для других собирателей русских песен, но даже их непосредственным **источником** (см. сборники Кашина, Бернарда, Вильбоа и другие). Повидимому, в этом, сборнике с наибольшей полнотой, последовательностью и зрелостью воплотились те приемы записей и обработок русской песни, которые вообще характеризуют первый их этап. Есть все основания считать, что по подбору материала рассматриваемый сборник завершает длительную работу собирателей песни в XVIII веке. Рукописные сборники кантов, опыт Чулкова и Трутовского, русская песня в опере,— все это оказало свое действие на возникновение сборника: Львов не был глух ни к чему и обнаружил большую широту кругозора,

Каков подбор песен у Львова? И очень полный, и вполне показательный для своего времени. Львов не избегает «книжных» произведений (тексты некоторых песен написаны известными поэтами), но процент, их не высок в сборнике. Среди народных песен представлены самые различные жанры и различная тематика. Много любовно-лирических песен (иногда шуточных), немало обрядовых-игровых, эпически-повествовательных, плясовых — «скоморошьих». Но в основном это песни бытовые, среди них нет былин, нет старых исторических песен. Вообще

73

лишь в очень редких, исключительных случаях песня упоминает об исторической личности, например, о Петре I, о Меньшикове («Что пониже было города Саратова»), Более часты определенные территориальные указания — особенно петербургские (Нева и пр.). Не история, не былина, а именно песня бытовая в широком ее понимании определяет общий облик. При этом нет-нет да и проступит петербургский (а то просто специфически городской) колорит:

...Сама по воду пошла
На матушку на Неву («Уж ты Ваня, Ванюшка») ...
...Снаряжался флот со белой Руси,
Со берегов Невы реки славныя... («Не бушуйте вы, ветры буйные»)
Как на матушке на Неве реке
На Васильевском славном острове.

Нет в сборнике Львова и песен антикрепостнических, разинских и пугачевских: цензура не пропустила бы их в 1790 году. Однако косвенные напоминания об этих песнях все же содержатся в сборнике: мы уже упоминали о различных вариантах песни «Что пониже было города Саратова», помещенной в «безобидном» виде у Львова. Многие песни напоминали о волжской вольнице, иные (см. ниже) о Пугачеве в Астрахани,— но на большее составитель уже не решался. Да и перечисленные косвенные напоминания еще никем не были прокомментированы.

Как и в сборнике Трутовского, в сборнике Прача встречаются украинские песни. В первом издании их было гораздо меньше, нежели во втором. Увеличилось и число песен, которые издатель (судя по предисловию ко II изданию), считает цыганскими плясовыми (например, «А по улице молодец идет, вдоль по широкой удаленькой» / Ай жги, ай жги говори, вдоль по широкой удаленькой»). Цыганская песня и пляска на рубеже XVIII—XIX веков уже прочно входят в быт

русских столиц (об этом говорят воспоминания современников) и поэтому появление их в сборнике очень понятно.

Вообще сборник, видимо, впитал в себя чрезвычайно широкий круг, песен. Львов старался в него включить образцы всех родов народнопесенного творчества. Замечательно, что почти в любой из русских опер XVIII века можно найти те же популярные мелодии (или варианты их), что и у Львова — Прача. Если какие-либо оперы возникли ранее сборника, то, очевидно, кружок Львова хорошо знал те песни, которые обрабатывались в данных операх. Если же оперы создавались позднее этого сборника, то возможно и обратное.

Так у Львова мы найдем почти все «голоса», указанные в опере Соколовского-Фомина «Мельник — колдун». Причем Львов приводит данные песни в их основном, первоначальном виде, а не с оперными текстами.

Из песен, использованных в «Мельнике», Львов публикует «Осердился милый друг на меня» (в опере первая тема увертюры и песня Филимона), «Ой гай, гай зелененький» (в опере — увертюра), «Как ходил, гулял Ванюша» (в опере «Я спою такую песню»), «Как у нашего широкого двора» (в опере «Кабы я млада») и другие.

Дальше у нас еще будет идти речь о подлинных мелодиях народных песен, развитых Фоминым в опере «Ямщики на подставе» (1787). Из этих мелодий в сборнике Львова находим: «Высоко сокол летает», «Дорогая ты моя матушка» (в опере «Ретиво сердце молодецкое»), «Капитанская дочь» (в опере — главная партия увертюры), «Во поле береза стояла» и другие.

74

Можно встретить в сборнике Львова и любопытные варианты народных мелодий, использованных в операх Пашкевича «Февей» (1786) и Матинского «Санктпетербургский гостинный двор» (1779). В «Февее» уговоры Наи «Ах ты, солнце, ты солнце красное», несомненно, близки песне «Ах ты, душечка, красна девица» (Львов). То же самое — в песне «Помнишь ли меня, мой свет» (Львов) легко уловить прообраз квартета «Не пью я младешенька пива и вина» (Матинский).

Особый интерес представляют, крепкие связи сборника Прача с музыкой к «Начальному управлению Олега» (Сарти, Каноббио и Пашкевич, 1790). В увертюре к этой пьесе, как мы уже отмечали, использована песня «Что пониже было города Саратова» — в записи и гармонизации Прача. В антракте ко второму действию — песня «Заинька, поскачи». В антракте к третьему действию — мелодия Камаринской «При долинушке калинушка стояла». В обоих последних случаях запись мелодии и гармонизация ее тоже совпадают с текстом сборника Львова (даже тональности те же).

Такое почти буквальное совпадение (отсутствующее в других случаях общности материала в сборнике и в операх) побуждает думать об определенном заимствовании. Но кто у кого заимствовал? «Начальное управление Олега» было поставлено в октябре 1790 года. Музыка в пьесе сочинялась как раз тогда, когда печатался сборник Львова — Прача. Антракты писал Каноббио — итальянец, вряд ли знавший русские песни. В то же время предисловие Сарти к партитуре «Олега» (изданной в 1791 году) переводил Н. А. Львов. Оно, между прочим, трактовало о греческой музыке... Здесь безусловно была связь. Вероятно, Львов доставил для Каноббио песни, уже готовые в сборнике Прача. Видимо, Сарти, Каноббио, а быть может, и Пашкевич, писавший для «Олега» русские обрядовые хоры, были близки кружку Львова (в дальнейшем мы еще затронем вопрос о возможной близости Фомина к этому же кружку).

Все это, вместе взятое, определяет широкое, в известной мере обобщающее для XVIII века, значение сборника Львова — Прача. Связь со сборником Трутовского, с рукописными сборниками, большая связь с оперным искусством своего времени, с городским песенным репертуаром делает сборник Львова — Прача самым полным, по охвату материала, собранием популярных русских мелодий XVIII столетия.

В соответствии с классификацией, предложенной Н. А. Львовым, песни в сборнике сгруппированы по разделам. Первый большой раздел (треть всего сборника) включает в себя «песни протяжные». Здесь собраны мелодии песен, так сказать, «серьезных», преимущественно глубоко лирических — как будто бы по тематическому признаку. Чаще всего это широкие напевы, в противовес плясовым песням названные именно «протяжными». Но не всегда это бывает так, ибо песни группируются в данном случае то по тематическому, то по стилевому признаку. Весьма условно

противопоставление песен «плясовых или скорых» (наибольший раздел сборника) песням «свадебным», «хороводным», а с другой стороны — «малороссийским». Ибо «свадебная» песня может быть «плясовой», а уж «малороссийская» — какой угодно. Таким образом помещение песни в один раздел, собственно говоря, не исключает возможности причисления ее к другому. Даже среди «протяжных» песен те из них, которые попали в этот раздел благодаря тексту, тематике, могли бы переместиться в раздел «плясовых». А почему песня «За морем синичка» попала в раздел «протяжных» — этого вообще нельзя понять: она ведь шуточная, легкая, забавная.

Какова бы ни была эта классификация песен у Львова, она вовсе не отражается глубоко в **обработке** и изложении их, т. е. в работе

75

Прача. Широкая свободная мелодия «протяжной» песни и ритмически острая, лаконичная мелодия «плясовой» песни порою подчиняются в сборнике весьма сходным приемам изложения.

Нельзя утверждать, что стиль изложения в сборнике Львова — Прача всегда оказывается по-своему весьма дельным, единым, законченным. Здесь соединяется вокальная традиция кантов и тот вокально-инструментальный склад, которым владеет хороший профессионал, склад в то время новый, но вполне сложившийся и воспринятый новым — городским — фольклором. Он не чужд, в частности, и фортепианному письму Бортнянского. В нем сконцентрированы простейшие черты классического музыкального письма, в частности — ранней фортепианной музыки (характерная «прозрачная» фактура гомофонно-гармонического типа, определенные приемы фигурации аккомпанемента — альбертиевы басы, так называемые маркизовы басы, завершенность мелодико-гармонических построений, тесно связанная с гармонической функциональной логикой и т. п.). Этот стиль изложения быстро приобрел бытовое значение; с большой простотой и прямолинейностью он выявлен, например, в обработках различных песен конца XVIII столетия. Можно заметить, что Гайдн, например, в своих обработках шотландских и валлийских песен (сделанных тоже в 90-е годы — почти одновременно с Прачем) по-своему также не отступает от общих принципов такого стиля изложения.

В некоторых случаях песни у Прача изложены таким образом, что более всего напоминают отрывки из легких сонат. Характерные примеры — «Ой, на горке, на горочке» (раздел плясовых песен) и «Как вечор тоска напала» (раздел протяжных).

20 *Andante*

Как ве - чор тос - ка

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in a soprano clef, with lyrics in Russian: "Как ве - чор тос - ка". The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note bass line and a more melodic treble line.

на - па - да - ла

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "на - па - да - ла". The piano accompaniment continues with the same rhythmic and melodic patterns as the first system.

во всю но - чку мо - ло - день - ка

не сы - па - ла

Ах! вечер тоска напала:

Во всю ночь молоденька не сыпала, 2.

У тесовья кровати простояла, 2.

Соболино одеяло продержала; 2.

Все ждала дружка, дождала: 2.

Я насиле милого дождалася. 2.

Я из горенки во горенку ходила, 2.

Я из шкапика стаканчик вынимала, 2.

Пополнее сладкой водки наливала, 2.

Я которово любила подносила: 2.

И ты выкушай, душа радость, молодчик, 2.

На меня ты, красну девку, не надейся, 2.

На меня ли, красну девку, безвременье, 2.

Ах такое безвременье, зговоренье. 2.

Зговорила меня матушка родная, 2.

За то ли за каналью человека; 2.

Не ему бы мною, бестии, владети, 2.

Не ему бы меня наряжати: 2.

Что владеть ли, не владеть ли милу другу, 2.

Я которова во девушках любила, 2.

Золотое колечко подарила. 2.

Что за то ли меня матушка бранила: 2.

Прости, матушка, виновата, 2.

Я во садике капусту поливала, 2.

Промеж гряд я колечко потеряла; 2:

Нелюбимая подружка находила, 2.
Своему дружку подарила.

77

Мелодия непременно идет в унисон с верхним голосом фортепианной партии — это облегчает исполнение песни и широко практикуется в то время именно в бытовой музыке. Сравнение записей песен у Трутовского и Прача показывает, что Прач сохраняет изложение мелодии, гармонический план (с минимальными поправками) и даже некоторые детали фигурации Трутовского, но развивает фактуру, не только заполняя гармонию, но и прибегая к фигурациям простейшего фортепианного типа.

Простейшие гармонические фигурации (или — частично — аккордовый склад) как «фон» для мелодии — это один тип изложения песни у Прача. Другой тип — более редкий — аккомпанемент на основе «вязкого», развитого, мелодического баса. Такое изложение песни диктуется, видимо, ее широкими распевами, которые побуждают Прача отыскивать несколько иные приемы обработки. Различие между подобными способами хорошо заметно при сравнении песни «Как ходил, гулял Ванюша» с песней «Еще вниз то было по матушке Камышенке реке».

21

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия нот) и фортепианную партию (нижняя линия нот). В первой системе вокальная партия имеет текст: «Как хо-дил гу-лял Ва-ню-ша вдоль да по у-», а фортепианная партия играет аккомпанемент. Во второй системе вокальная партия имеет текст: «-ли-це, вдоль да по ши-ро-кой», а фортепианная партия продолжает аккомпанемент. Музыка написана в 2/4 такте, с ключом F-dur.

Как ходил, гулял Ванюша 2.
Вдоль по улице, 2.
На Паранино окошко 2.
Часто взглядывал: 2.
Ах, ты спишь, не спишь, Параня, 2.
Или так лежишь? 2.
Я не сплю, не сплю, Ванюша, 2.
Думу думаю; 2.
Научить ли те, Ванюша, 2:

Как ко мне ходить? 2.
Ты не днем, Ваня, ходи, 2.
Ходи вечером; 2.

Ты не улицей ходи, 2
Переулочком, 2.
Ты не голосом кричи, 2
Соловьем свищи, 2:
Чтобы я, красна девица, 2.
Догадалась: 2.
Со беседушки домой 2.
Собиралась; 2.
Ах, я батюшке скажу, 2.
Голова болит, 2.
Родной матушке скажу, 2.
Что я вся больна, 2.
Ко милу дружку пойду 2.
Здоровешенька, 2.
От мила друга пойду 2.
Веселешенька. 2.

22 Molto Andante

Е - - - - - ще вниз то бы - ло

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). The lyrics "Е - - - - - ще вниз то бы - ло" are written below the notes. The piano accompaniment is shown in two staves below, with a grand staff bracket on the left. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef.

по ма - ту - шке Ка -

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "по ма - ту - шке Ка -" are written below the notes. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the first system.



Еще вниз то было по матушке Камышенке реке,
 Супротив то было устьяца Самары реки,
 Что плывет тут, выплывает легкая лодочка,
 Легкая лодочка выплывает, братцы, коломенка;
 Хорошо больно легкая лодочка изукрашена,
 Серебром, златом легкая лодочка изнасечена и т. д.

Однако Прач не делает это различие правилом для себя. Множество протяжных песен гармонизовано по типу моторно-танцевальной музыки, например, стариннейшая, по мнению Львова, мелодия «Высоко сокол летает».

Вообще мелодии песен в записи Прача подчиняются тому стилю, которым он владеет. Этим все сказано. Это обусловило, в частности, даже необыкновенно странные ударения, элементарно неправильную декламацию во многих песнях. Например:

Простейшая и схематическая гармонизация «классического» типа точно так же, как и метроритмическая «норма», не может не быть связана с новым — в городском фольклоре — пониманием мелодии песни. Автентические каденции (да еще и с септаккордом доминанты) сообщают мелодии новый ладовый смысл, подчеркивают вводный тон. Это нетрудно обнаружить во множестве песен. В свое время это вызывало упреки Серова. Да и Одоевский уже указал ряд песен, в которых, по его убеждению, Прач «искажил» мелодию [1]. Например, песня «Уж как по мосту, мосточку», изложенная в соль-мажоре, вовсе не требует повышения звука **фа** в каденции: «Экий вздор! Здесь явный бекар», — пишет Одоевский.

[1] См. В. В. Пасхалов. Комментарии кн. В. Ф. Одоевского к сборнику Прача «Труды музыкально-этнографической комиссии» М. 1906, том I.

Гармонизация Прача не удовлетворяет Одоевского, и он предлагает свою гармонизацию для песен «Как доселева у нас» и «Ах, как слава тебе боже», гармонизацию, основанную на иных ладовых принципах, нежели у Прача, и не учитывающую специфических особенностей и даже традиций городского фольклора.

Не в оправдание, но в объяснение приемов Прача следует добавить, что он так же, как и другие собиратели песен в XVIII веке, соединял в своем сборнике народные (крестьянские и городские) и «книжные» песни, и стиль изложения этих последних легко переносил на весь песенный материал.

Среди песен, собранных Прачем, есть целый ряд таких, где «модные» каденции, метроритмическая периодичность и прочее являются не искажениями, а просто характерными стилевыми признаками, ибо таков стиль этих песен-романсов.

Если песня говорит такими словами, как: «Я куда ни оглянуся, везде зрится мне тень твоя» («Во лужах я ходила»), «Она моды разбирает и на шлюбках разъезжает» («За долами, за горами») [1], то этому соответствуют и ее музыкальные образы, ее стиль. Нельзя утверждать, что песня «Чем тебя я огорчила» [2] **искажена** в записи Прача. Это песня-романс, образец новой «мещанской» лирики — и ей подстать «жестокий» минор с подчеркнутым вводным тоном. Но она пользовалась большой популярностью в свое время и считалась русской, ибо действительно возникла на русской почве. Вероятно, ее начальные интонации почерпнуты из протяжной крестьянской песни, но они вошли в новое стилевое целое.

В каждом разделе сборника соединяются песни разного типа. Так, в первой группе протяжных песен есть несколько песен—бытовых романсов — часто сентиментального характера, несомненно подготовившие расцвет «жесточкого романса»: «Помнишь ли меня мой свет», «Я не знала ни о чем в свете тужить», «Чем тебя я огорчила», «Как проходит дорогая мимо кельи», «Получил письмо от девушки сейчас», «Вспомни, вспомни, мой любезный» и другие. В огромном большинстве остальные песни этого раздела — тоже лирические, но совсем иного типа, старинной традиции, собственно протяжные, как давно мыслил народ русскую протяжную песню с ее широкой мелодией, в народных ладах, с большим мелодическим дыханием при отсутствии элементарной периодичности. По текстам общий облик этой группы протяжных песен определяется лирическими песнями, сливающимися в поэтическом порыве образы одухотворенной природы и образы любовной лирики:

...Горемышная кукушечка,
Что кукует она день и ночь...
Что во тереме сидит девица,
Что во высоком сидит красная
Под косящатым под окошечком,
Она плачет, как река льется,
Возрыдает, как ключи кипят...
(«Ты дуброва моя»)

[1] См. также «Скидывает Ваня ситцевый халат, надевает абрикосовый сертук» («По сеничкам»), «Чаем-кофеем поил и конфеты становил» («Выйду ль я на реченьку»)... «А гризетовый камзольчик раздувается» («Ах, по мосту»), «Сердце сердцу покорилося, щечки розою покрылись» («Солнце на закате»), «Тут обомрет в жилах томна кровь моя» («Помнишь ли меня, мой свет», текст Мерзлякова), «Ты пощупай, как трепещет мое сердце» («Как проходит дорогая мимо кельи»), «Гасни, гасни, пламень страстный» («Чем тебя я огорчила»).

[2] Ее не было в издании 1790 года Прач добавил ее при переиздании своего сборника.

81

...Ах не ржавчинкою, болотную травушку съедало,
Ах не крушинушка доброва молодца меня сокрушала.
(«Ах, со вечера»)

Цвели, цвели цветики да поблекли,
Любил меня миленький, да покинул...

В этом разделе Львов поместил целый ряд исключительно ценных образцов народного творчества, глубоко оригинального и самобытного. Такие протяжные песни, как «Высоко сокол летает», «Дорогая ты, моя матушка», «Ах ты, поле мое, поле чистое», «Вниз по матушке по Волге», собрали в себе характернейшие черты русского народнопесенного искусства и — прежде всего — воплотили его **мелодическое** богатство и своеобразие [1].

Обрабатывая эти песни, Прач далеко не всегда может с ними «совладать», т. е. не может полностью подчинить их своему стилю изложения и вместе с тем — не в силах воспроизвести народную манеру их исполнения.

Очень показательна, например, для Прача запись широкой, протяжной лирической песни «Ах ты, сад ли ты, мой садочик». Прач повышает звук до (во втором, шестом, седьмом, восьмом тактах) и схематически разделяет мелодию на такты. Но тем не менее ему приходится, вопреки привычным стилевым нормам,— блуждать между фа мажором и ре минором и заключить песню половинной каденцией в ре миноре. Так ладовое своеобразие песни, несмотря ни на что, проступает в записи Прача:

23 Adagio

Ах, ты сад

ли ты, мой са - -

[1] Нотные примеры «Высоко сокол летает» и «Дорогая ты моя матушка» см. в разделе «Начало русской оперы», стр. 197 и 201.

до

чик

Ах, ты садик ты мой садочик,
 Сад, да зеленое виноградье!
 К чему ты рано, сад! расцветавши сад засыхаешь,
 Землю листьями сад устилаешь,
 Не дождавши поры времени?
 Я сама тебя, сад, садила,
 Я сама тебя поливала,
 Живот сердце надрывала,
 Я не для ково инова,
 Для своего ли друга милова;
 Что в тебе ли, да во садочке,
 Соловей песни воспеваает,
 Что и тот ли вон вылетает,
 А тебя, садик! пусть оставляет.
 Ах! ты друг ли, мой дружок,
 Сердце радость животчик!
 Не в досаду ли тебе будет,
 Не противно ль твоему сердцу,
 Что я стану тебе говорити:
 Ты за чем в гости не ходишь,
 И не жалуешь, не гуляешь?
 Али батюшка запрещает,
 Или матушка не пускает,
 Или я тебе не по мысли?
 Буде хочешь, друг! водися!

А не хочешь, откажися.
Я вечер, вечер молоденька
Долго вечера просидела,
Я до самого до рассвету,
Всю лучинушку припалила,
Всех подруженек утомила,
Все тебя, мой друг! дождалась.

83

Если в разделе протяжных песен сборник смешивает мелодии различного типа и различного происхождения, то в разделе плясовых или скорых песенный материал еще более разнороден. Некоторые песни вообще как будто бы попали сюда случайно. В раздел протяжных песен Прач почему-то поместил веселую «Синичку» (во втором издании).

В песнях этого раздела особенно трудно различить всевозможные наслоения — «книжные», профессиональные влияния, городские бытовые черты, исконную традицию — и вновь сложившиеся черты. Наряду с песнями, которые могли бы входить в репертуар скоморохов («Заваруй, варуй, варуйко», «Ах, утушка», «Как кума то к куме»), здесь встречаются своеобразные «пасторали» («Собирались красны девки»). В качестве «скоморошьей» по своему облику песни можно привести короткую и веселую песню-шутку «Как кума то к куме в решете приплыла». Быть может, подражая народным инструментам, Прач (в данном случае — по аналогичным образцам Трутовского) выдерживает с начала до конца ее волыночный бас.

Целый ряд песен и здесь проникнут типично городским колоритом. Но если в разделе «протяжных» песен были «жестокие» песни-романсы, в разделе «плясовых» — это лихие песни, полные движения, балагурства, удалы. Иногда в них заметны сатирические тенденции:

....Иду, государыня, замуж за подьячева:
Ах подьячей то писать, а я денежки считать
Пусть худое говорят, а мы будем обирать.
(«Ах, во саду саду»)

Нередко мелодии их ограничиваются короткими, повторяющимися попевами — словно подражают простейшему инструментальному наигрышу.

В этих песнях подчеркнуто городского колорита возникает целый круг новых образов. Не лирическое обращение к природе, не чувствительность, а веселая насмешка и какой-то особый «кураж» отличают их. Это, несомненно, песни, сложившиеся недавно. Некоторые из них не только по стилю изложения, но и по тематике, по назначению своему — безусловно плясовые. Такова, например, бойкая, специфически городская песня «Ах, шла наша Федосья с высокова терема, Феня, Фе, Фе, Фе, Фенюшка моя». Наряду с этой Фенюшкой, озорной плясуньей, песня подобного типа выводит часто и удалого молодца-горожанина:

Ах, по мосту, мосту, по калинову мосту,
Ах, шел тута детинка, удалой молодец.
Голубой на нем кафтан, фалды машутся
А гризетовый камзольчик раздувается...
В правой руке тросточка камышевая
Во тросточке ленточка пукетовая... [1]

[1] Достоинно внимания, что в тексте этой песни есть детали, общие с одной веселой о Пугачеве:

Как во славном городе Астрахани
Появился добрый молодец,
Добрый молодец, Емельян Пугач;
Обряженный он в кафтанчик сто рублей,
Шефорочек на нем в пятьдесят рублей.
Шапочку на бекрень держит;

Во правой ли руке тросточка серебряная,
На тросточке ленточка букетовая.
Хорошо он по городу погуливает,
А тросточкой упирается, ленточкой похваляется,
Со князьями, со боярами не кланяется,
К астраханскому губернатору и под лад не идет и т. д.

84

На основе этих именно городских шуточно-удалых песен возникла песня Филимона «Я спою такую песню, ходил молодец на Пресню» («Мельник — колдун»).

Отдельные из них отличаются известной грубоватостью, иногда как будто бы нарочитой:

...Когда встретится со мной, взбудоражит все нутро...

...Чорт возьми родню, деревню, загорись она огнем...

(«Мне моркотно, молоденьке»)

В этом же разделе «плясовых или скорых» песен помещены широко известные в народе мелодии «Во поле береза стояла», «При долинушке калинушка стоит» (Камаринская). Сам по себе плясовой характер этих песен позволил Прачу как-то легче подойти к их обработке, ибо здесь ни периодическое расчленение мелодии, ни моторность сопровождения не противоречат подлиннику в той мере, как в песнях «протяжных».

24 Un poco Allegro

Во по-ле бе-рё за сто-я-ла, во по-ле куд-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in 2/4 time, with lyrics in Russian. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

-ря-ва-я сто-я-ла, лю-ли, лю-ли, сто-

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "-ря-ва-я сто-я-ла, лю-ли, лю-ли, сто-". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.



Помимо разделов протяжных и плясовых песен, Прач выделяет свадебные, хороводные и святочные песни. Здесь сосредоточены обрядовые песни, распространенные в русском быту, традиционные. Все они, вместе взятые, не могут равняться по объему группе «плясовых» или «протяжных». Изложение их в общем таково же, как изложение других песен у Прача. В разделе хороводных песен записаны «А мы просу сеяли, сеяли», «Заинька попляши», «Что во городе то было во Казани» и другие.

Среди песен свадебных находим песни собственно обрядового значения (например, «Через речку черемха лежала»).

Все святочные песни — это песни-игры («Уж я золото хороню», «А гуси, вы гуси», «Жив, жив курилка»), по происхождению тоже близкие русской обрядовости. Их музыкальная основа чаще всего — плясовая. Между прочим, песня («Игра комнатная») «Маки, маки, маковицы» (имеется лишь во втором издании) записана с популярнейшей в XVIII столетии мелодией, которая сохранилась в рукописных сборниках кантов в бесчисленных вариантах с различными текстами [1]. Плясовые, свадебные, хороводные песни у Львова — Прача также содержат очень много ценных, классических образцов русского народного искусства: например, «Во поле береза стояла», «Во саду ли в огороде», «А мы просо сеяли» «Ай во поле липинька» и другие.

Среди украинских песен, которых в первом издании сборника было всего шесть, преобладают плясовые мелодии. Такие из них, как «Ой, на греце билый цвит» (со словами от третьего куплета «Ой, над гаем, гаем») до сих пор распространены в быту и попадают в популярные сборники.

Включение украинских песен в сборник Львова — Прача тесно связано с традицией рукописных сборников кантов и песен, и в своей области очень хорошо свидетельствует о «песенной дружбе народов», которая была весьма важна и для русской, и для украинской музыки, ощущалась на песенном репертуаре русского города и на многих других явлениях музыкальной культуры XVIII века.

Разделом украинских песен заканчивается сборник Львова — Прача.

Включивший в себя, таким образом, широкий песенный репертуар современности и подытоживший работу собирателей XVIII века, этот сборник, как мы видели, не однороден по материалу. Не однороден по методу его обработки, по стилю изложения. Этот стиль изложения, конечно,

[1] См. в разделе четвертом первого тома нашей работы о «попевке» Щиголя.

вносит существенные изменения в старинное звучание русской песни народного происхождения, в частности, в крестьянскую песню. Однако эти изменения здесь не случайны и не единичны. Прач лишь вполне последовательно, опираясь на крепкие профессиональные навыки, на простейшие и

типичные приемы нового искусства, идет по тому пути, который был намечен составителями рукописных сборников песен, Трутовским и даже оперными композиторами до него. Таким образом Прач следует тому пониманию песни, тому ее интонированию, которое **естественно устанавливается в русском городе XVIII века**. Вместе с тем, он **активно воздействует** своей работой на дальнейшую кристаллизацию стилевых приемов русского городского фольклора. Конечно, такие одаренные русские художники, как Фомин или Хандошкин, сумели и во время Прача преодолеть его схемы в обработке русской песни и возвыситься до гораздо более органичного развития народной мелодии. То уже был путь, исподволь ведущий к Глинке.

Вместе с тем обработки Прача, именно как таковые, очень широко и прочно привились к городскому быту. Русская песня в простой гармонизации, с простейшим сопровождением на гитаре или фортепиано стала бытовым жанром, нашедшим на долгое время питательную почву в очень широкой городской среде. Иначе было бы невозможно объяснить колоссальную историческую «живучесть» сборника Львова — Прача. Ознакомление с многочисленными бытовыми сборниками песен XIX столетия показывает огромную зависимость их от него — как в подборе материала, так и особенно в общих основах его изложения. Не только сравнительно ранние сборники [1], но и более поздние по существу восходят в своих истоках к Прачу. Он для них является, так сказать, основоположником. Даже тогда, когда уже решительно изменяется само отношение к народной песне (в результате работ Одоевского и Серова, деятельности Чайковского, Балакирева и Римского-Корсакова, записей Н. Е. Пальчикова, Н. М. Лопатина, В. П. Прокунина и других), все же бытовые сборники собирают городской песенный репертуар, пользуясь общими методами, в основном установленными еще Прачем. Вносятся поправки, требуемые временем, в фактуру сопровождения, изменяются детали записи и гармонизации, но основы изложения мелодии и аккомпанемента остаются в принципе теми же.

В известной мере отделяя замечательную инициативу и подлинно просветительский интерес к песне у Львова от выполнения записей и обработок песен у Прача, мы должны в итоге воздать должное Львову за его замечательное художественное чутье в подборе материала, за его общую **удачу**: очень многие песни сборника принадлежат к золотому фонду русской песни, имеют всенародную известность, широко использованы в творчестве классиков русской музыки.

Среди сотни песен, которые были опубликованы Львовым в XVIII веке (т. е. в первом издании), в сборнике помещены, например, следующие: «Ах вы, сени мои, сени», «А мы просо сеяли», «Ай во поле липинька» [2], «Вниз по матушке по Волге», «Во поле береза стояла», «Во саду ли в огороде», «Заплетися, плетень», «Из-за лесу, лесу темного, из-за гор, гор высоких», «При долинушке калинушка» (Камаринская), «Уж как по мосту, мосточку», «Уж как слава тебе боже», «Что во городе то было во Казани» и другие. Здесь что ни название — то образец, который у всех на памяти, классический пример известной русской песни.

[1] Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашиным. Три части. 1833—1834.

[2] См. в приложениях к данному разделу сравнение записи Прача и творческой обработки Римского-Корсакова в опере «Снегурочка».

87

Когда Римский-Корсаков составлял свой сборник «Сто русских народных песен» (впервые издан в 1877 году, т. е. восемьдесят слишком лет спустя после первого издания сборника Львова), он включил в свое издание 22 песни, имевшихся у Львова (17 — из первого издания и 5 новых — из второго). Если два столь разные сборника, разделенные насыщеннейшим периодом русской музыки, могут совпасть по материалу почти на четверть, значит выбор Львова был в крупных масштабах верен, опирался на самые жизнеспособные образцы народного искусства! Разумеется, Римский-Корсаков иначе изложил и гармонизовал песни, нежели Прач, но мы сейчас имеем в виду **выбор** материала, **жизнь** русской песни, которую Львов почувствовал верно.

Не лишено интереса то обстоятельство, что некоторые, даже менее известные песни из сборника Львова — Прача, собиратели записывают в народе и по сей час, конечно, в измененном, претворенном виде. Так, уже в 1936—1937 году Листопадов записал на Дону вариант песни «Ай, до по

матушке по речке Камышинке» [1]. несомненно связанный по тексту с тем, что было записано у Львова.

Вполне естественно и — добавим — совсем нетрудно бранить Прача за некоторые стороны его обработок (особенно, когда он еще не может совладать с протяжной песней в изложении для голоса с фортепиано), но совершенно необходимо со всей силой сказать по адресу Львова: первый итог, который он подвел раннему собиранию русских народных песен, был чрезвычайно важным и способствовал укреплению и росту демократических основ русской музыки.

* * *

Сборник, за которым традиция сохранила имя Кирши Данилова, совсем не похож на другие песенные сборники XVIII века ни по подбору материала, ни по методу его обработки. Составленный, вероятно, около середины столетия, он содержит, главным образом, былины и исторические песни, к которым присоединяется незначительное количество духовных стихов и шуточных песен.

О происхождении сборника Кирши Данилова сохранились лишь разрозненные, приблизительные сведения. Двадцать шесть песен из этого сборника были впервые опубликованы А. Ф. Якубовичем и Ф. П. Ключаревым (владелец сборника) в 1804 году². Издание, которое никак нельзя назвать научным, основывалось на старинной рукописи, подаренной Ключареву неким Хазиковым, а ему, в свою очередь, доставшейся от П. А. Демидова. Вслед за тем, в 1818 году вышло новое — дополненное, но не исчерпывающее — издание сборника, под научной редакцией К. Ф. Калайдовича³. Второе издание с гораздо большей точностью воспроизводило литературный текст оригинала, — и исследователи русских былин придают ему историческое значение, в котором они отказывают первому изданию. Однако нотные записи в обоих изданиях были опубликованы в искаженном виде — в произвольной редакции московского учителя музыки Шпревича. Благодаря предисловию Калайдовича ко второму изданию сборника, сохранились глухие сведения о происхождении рукописи.

[1] А. Листопадов. Песни донских казаков. Том 1, часть 2, стр. 30—32.

[2] Древние Русские Стихотворения. М. 1804.

[3] Древние Российские Стихотворения, собранные Киршей Даниловым и вторичные изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева. М. 1818.

88

Имя Кирши Данилова имеется на ее листах и, кроме того, в старой переписке по поводу сборника передавались какие-то весьма смутные данные о том, что не он ли попал в Сибирь среди «умных людей» и не он ли был составителем сборника. Во всяком случае, традиция (трудно решить, насколько достоверно) закрепила это имя за сборником. Позже сборник несколько раз переиздавался (вплоть до наших дней). Первое издание с удовлетворительным воспроизведением нотных записей вышло под редакцией П. Н. Шеффера в 1901 году.

До сих пор, к сожалению, в научной литературе не установлены принципы подтекстовки в приведенных былинах и песнях, почему ни одно издание и не дает подтекстовки, приводя текст и ноты (если они публикуются, что бывает не всегда) раздельно.

Литературная ценность сборника давно признана очень большой: ведь он **впервые в истории** дал многочисленные образцы записей былин и исторических песен.

Сопоставление самого текстового материала сборника (географические признаки, особенности языка и пр.) и отрывочных исторических сведений о нем заставило предположить его сибирское — западно-сибирское происхождение. Однако эпические песни сборника возникали по всей стране и лишь записаны от «сибирских людей», в их творческом истолковании.

Если текстовые данные позволяют исследователям с большой осторожностью высказываться о какой-то единой местной обработке всего обширного содержания сборника, то изучение его нотных записей может с очень большой определенностью дополнить эти сведения и решительно подкрепить их.

Нотные записи в сборнике Кирши Данилова поражают прежде всего удивительным единством — как в общем стиле изложения, так и в отдельных деталях (типичные попевок). Это тем более примечательно, что текстовый материал сборника богат и разнообразен (его единство не так уж легко улавливается при первом ознакомлении).

Так, в сборнике записаны былины и исторические песни различного временного и географического происхождения. Здесь и былины о Добрыне Никитиче, об Илье Муромце, об Алеше Поповиче, былины о-Василии Буслаеве, о Дюке Степановиче, о Михаиле Потуке, о госте-Терентьище, здесь и исторические песни о Щелкане Дудетьевиче, о Матрюке Темрюковиче, о Ермаке Тимофеевиче, о Стеньке Разине, о-царе Алексее Михайловиче, о Борисе Шереметьеве, о князе Репнице, и шуточные песни «Дурья», «Теща ты, теща моя», «Свиньи хрю, поросята хрю»— всего 71 запись. Если в песне о том, как «Ермак взял Сибирь», сохранились в изобилии сибирские географические названия, то зато другие песни и былины говорят в общем обо всей стране, без каких либо заметных ограничений.

Перед текстом в каждой былине или песне помещена короткая нотная запись — не подтекстованная. Все записи — одноголосные. Нотное письмо резко отличается от обычного письма рукописных сборников кантов и песен XVIII века: нотация не киевская, а современная, тактовые черты в большинстве (но не всегда) проставлены. Составители или переписчик сборника далеки от традиций церковного искусства, от традиций кантов и псалм.

Мелодии сборника очень скромны по объему; некоторые из них укладываются даже в четыре такта. При всех индивидуальных отличиях мелодии эти имеют очень много общего, вплоть до отдельных попевок о одном и том же регистре. Некоторые былины сопровождаются вообще почти одинаковыми мелодиями (см., например, «Соловей Будимирович»,

89
«Иван Гостиной сын», «Иван Гаденович», «Чурила Пленкович» и «Василий Буслаев»).

Характер этих мелодий и особенности их записи позволяют думать, что составитель сборника записал их не прямо с голоса, а предварительно подобравши на каком-либо инструменте; этим объясняется группировка нот, часто слишком высокая тесситура, чрезмерная устойчивость тонального строя (преобладание тональности ре и т. д.).

25

Соловей Будимирович



Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота океан моря;
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты Днепровские и т. д.

26

Три года Добрынюшка стольничал



В стольном городе во Киеве,
 У славного, сударь, князя у Владимира
 Три года Добрынюшка стольничал,
 А три года Никитич приворотничал и т. д.

Садко богатый гость.

27



90

По славной матушке Волге реке
 А гулял Садко молодец тут двенадцать лет,
 Никакой над собой притки
 И скорби Садко не видывал,
 А все молодец во здоровьи пребывал и т. д.

28

Садков корабль стал на море



Как по морю, морю синему
 Бегут, побегут тридцать кораблей,
 Тридцать кораблей един сокол корабль
 Самого Садко, гостя богатого и т. д.



Во славном понизовом городе Астрахани,
Против пристани матки Волги реки,
Сходилися тут удалы добры молодцы,
Донские славны атаманы козачии
Ермак Тимофеевич, Самбур Андреевич и Анофрий Степанович и т. д.

Как бы ни звали того, кто составил сборник, получивший имя Кирши Данилова, смелость и самостоятельность этого собирателя резко выделяются на общем историческом фоне XVIII столетия. Не подчиняясь сложившейся тогда традиции составления песенных сборников, он проявил яркую инициативу в своем деле. Благодаря его стараниям, наши реальные, документированные представления о песенной культуре XVIII века качественно расширяются. В поле нашего зрения входит такая область народного искусства, как былина, историческая песня, впервые — с нотной записью.

К материалу сборника Кирши Данилова обращались классики русской музыки. В сборнике «Сто русских народных песен» Римский-Корсаков в трех случаях опирается на напевы Кирши Данилова (см. № 3—«Соловей Будимерович», № 4 — «А и горе, горе-гореваньице», № 7 — «Ермак Тимофеевич»), а известнейший хор «Высота ль, высота поднебесная» из оперы-былины «Садко» развивает былинную мелодию из того же сборника.

91

Хотя сборник Кирши Данилова не был опубликован в XVIII столетии и материал его не вошел тогда в композиторскую практику, он, конечно, имеет очень большое историческое значение для того столетия, «когда мог возникнуть».

В итоге работы всех собирателей песни, которые действовали в XVIII веке, была создана крепкая основа для движения вперед, для развития русской национальной музыкальной школы, прочно опирающейся на песенное искусство русского народа.

* * *

Помимо вокальных обработок русских народных песен, какими фактически являются записи их в рукописных сборниках и в «Собраниях» Трутовского и Львова — Прача, мы знаем в XVIII столетии огромное количество другого рода обработок народнопесенных мелодий. О развитии народных песен в ранней русской опере уже шла речь и еще будет идти речь, когда мы обратимся к работе оперных композиторов. Будучи привлечена к опере как цитата, песня получила в ней также самостоятельную жизнь, особенно богатую в хоровых обработках Фомина (см., например, «Ямщики на подставе») и чрезвычайно интересную в немногих симфонических произведениях (например, увертюра к «Мельнику—колдуну»), которые трудно назвать даже «обработками». Именно этот путь русских композиторов от собственно обработок песен до свободной опоры на их материал, до

творческого их истолкования и был особенно плодотворен для русской музыки; он начался уже в XVIII веке, и наибольшие успехи принадлежали здесь Фомину и Хандошкину.

В дальнейшем, когда мы обратимся к многочисленным нотным изданиям конца XVIII века, мы столкнемся с большим количеством всевозможных обработок популярных песен, в том числе и подлинно народных. Среди этих обработок известная часть должна быть отнесена на долю ремесленного приспособления к новым вкусам: с обработками русских песен у нас охотно выступают третьестепенные композиторы из обруселых иностранцев, вроде Себастьяна Жоржа, Баумбаха и других; обработки эти рекламируются и рассчитаны на легкий сбыт. Это свидетельствует только о популярности самого жанра, очень любимого в концертах и в домашнем быту.

Но, разумеется, подобные обработки не заслуживают сейчас внимания сами по себе. Без них появлялось очень значительное количество обработок песен для разных целей, для различных инструментов и инструментальных ансамблей, которые вместе представляли известную художественную ценность, а порою и просто выдающееся значение.

Здесь наметилось даже несколько различных путей, по которым шли композиторы, то выпуская вариации на песни в характере домашней бытовой музыки, доступные любителям для исполнения на фортепиано или на скрипке, то предназначая свои обработки для небольших бытовых ансамблей, то, наконец, создавая концертные пьесы, требующие подлинного артистизма в исполнительской передаче.

Большую работу над песней начал к концу столетия Кашин, как пианист, дирижер и композитор, всячески популяризирующий ее в обработках. Впрочем, результаты его труда сказались особенно ошутительно уже в последующем столетии, когда он, среди других сочинений, выпустил свое Собрание русских народных песен в обработках для голоса и фортепиано.

92

Очень многие простые обработки народных песен или танцев для фортепиано были изданы в конце XVIII века без указания имен авторов. В приложениях к седьмому разделу настоящей книги мы приводим в качестве образца подобного рода несложные вариации для фортепиано на темы песни и «Казачка». Такие пьесы печатались десятками. Они способствовали пропаганде песни, внедрению ее мелодического материала в инструментальный склад — и это уже приносило свою пользу, поскольку определенным образом воспитывало слух и исполнительские навыки. Но лишь тогда, когда в обработках песен выступало подлинное творческое начало, можно говорить о большем, т. е. о песне, как об основе для развития самобытного музыкального стиля.

Весьма, показательно, что тот же Трутовский, который впервые опубликовал нотные записи русских песен, уже приступил к обработке народных мелодий для вокального и инструментального ансамбля: известно, что он обработал украинскую песню «На бережку у ставка» для четырех голосов и небольшого оркестра (две флейты, два кларнета, две валторны, две скрипки, альт и контрабас).

Постепенно обработки песен для инструментальных ансамблей широко распространились по стране, войдя в повседневный репертуар небольших поместных капелл, что хорошо известно хотя бы по незабываемым впечатлениям юного Глинки.

На особое место по творческой работе над народной песней должен быть, конечно, поставлен замечательный, выдающийся русский композитор и первоклассный исполнитель — Хандошкин (1747—1804), оставивший множество скрипичных и одни фортепианные вариации на народные темы. Здесь, в этих произведениях, сочетается и широкая творческая инициатива в понимании **вариаций на песню** вообще и высокое исполнительское мастерство скрипача, раскрывающего возможности своего инструмента. Хандошкин, как и Фомин, делает важные шаги от пропаганды народной песни к формированию самобытного музыкального стиля на ее основе.

Вопрос об инструментальных обработках русских народнопесенных мелодий мог бы составить большую самостоятельную тему исследования. Мы не претендуем на ее разработку, ограничиваясь общей характеристикой песенных сборников Трутовского и Львова—Прача. Однако даже для правильного понимания их исторической роли и обстановки, в какой они существовали, необходимо помнить, как широко, настойчиво и многосторонне обрабатывали русскую народную песню другие музыкальные деятели той поры.

ПРИЛОЖЕНИЯ К РАЗДЕЛУ ПЯТОМУ**И. В. Ф. ОДОЕВСКИЙ. СТАРИННАЯ ПЕСНЯ**

Возле реченьки хожу млада,
Меня реченька стопить хочет;
Возле огоньчика стою млада.
Меня огоньчик спалить хочет;
Возле Милого сижую млада,
Меня милый друг журит, бранит;
Он то журит, бранит,
В монастырь итти велит:
Постригись, моя немилая,
Посхимися, постылая;
На постриженье выдам сто рублей,
На посхименье тебе тысячу;
Я поставлю нову келейку,
В зеленом саду под яблоней,
Прорублю я три окошечка:
Первое ко божьей церкви,
Другое-то во зеленый сад,
Третье-то во чисто поле;
В божьей церкви ты намолишься,
В зелёном саду нагуляешься,
Во чисто поле намотришься.
Случилось ехать князьям-боярам,
Они спрашивают: что за келейка?
Что за келейка, что за новенька?
Что в ней за монашенка, за молоденька?
Еще кем она пострижена?
Отвечала им монахиня:
Я пострижена самим царем,
Я посхимлена Петром первым
Через его змею лугую...

29a $\text{♩} = 96$

Пение *mf*
 Воз - ле ре - чень - ки хо - жу

Ф.-п. *semplice e legato assai*

мла - да ме - ня ре - чень -

- ка сто - пить хо - чет.

Эта песня (слова и напев) записана В. И. Далем и мною в половине 1862 г., с голоса одной почтенной восьмидесятилетней дамы, которая научилась ей в детстве от своей няни, следственно около 1790 годов. Голос певицы был слаб, но весьма верен, — так что напев ее мог быть весьма легко записан; неоднократное повторение и проверка убедили нас, что он записан точно так, как его пела Марья Ивановна (имя певицы). Ни напев, ни слова этой песни донныне не были известны в печати. Слова ее интересны по своему отношению к известному историческому происшествию — постриженью Евдокии, первой жены Петра первого; напев — в высшей степени оригинален и своебытен и может служить образцом напева **настоящих** наших старинных песен. Эти исконные напевы с каждым днем более и более теряются, ибо их или никто не записывает, или записывают

люди, считающие для себя долгом поправлять их, яко бы варварские, т. е. переделывать на западный, и ж сожалению

95

всего чаще на итальянский лад (столь противный характеру чисто русской мелодии), как то делалось от времен Прача до Варламова, который всех более искажил наши народные напевы. Так было некогда и в литературе, когда издатели народных произведений считали долгом поправлять «подлые» слова русских песен и их, как говорилось тогда, облагораживать; это странное и нелепое направление прекратилось в литературе и кажется безвозвратно; пожелаем, чтобы оно прекратилось и в нашей музыке. Народный напев есть такая же святыня, как и народное слово, и имеет такое же полное право на историческую точность. Что бы сказали ныне читатели, если бы, вместо первых двух стихов нашей песни, им предложили следующие:

Дева ходит возле речки,
Река деве той грозит
и проч. в том же роде.

Точно в таких же исправлениях, как в словах, так и в ритме, грешны почти все издатели до ныне появившихся так называемых русских песен. Мы слышали, что наш даровитый музыкант М. А. Балакирев собрал в своих путешествиях значительное число вовсе неизвестных донныне русских мелодий, и убеждены, что он, при своем глубоком музыкальном чувстве, не впадает в странное заблуждение Шпревичей, Прачей, Кашиных и Варламовых. Нельзя не пожелать также, чтобы публика встретила собрание настоящих русских напевов с полным сочувствием.

Предлагаемый напев записан с величайшею точностью; сохранена разнотактность, столь часто встречающаяся в наших старинных напевах; фортепианное сопровождение мы постарались составить сколь возможно проще (*sine quarta consonante*),— что довольно подходит к того рода гармонии, который слышится в наших народных хоровых исполнениях; мы нигде не осмелились ввести **септаккорда**, который еще и не был изобретен в ту эпоху, когда творились наши старинные мелодии и от которого в конец искажается характер всякого русского пения как мирского, так и церковного, что заметил еще незабвенный наш М. И. Глинка, — хотя, под влиянием общего убеждения и нынешнего вкуса, и он как бы против воли, вводил изредка септаккорд в сопровождение к русским мелодиям. Впоследствии, в особом, специальном сочинении, мы будем иметь случай обратиться к этому любопытному факту в истории нашей музыки.

По всей вероятности, начало предлагаемой нами песни гораздо древнее времен Петра; здесь, как часто случается, к старинному началу приделано в словах новое окончание, но музыкальный напев остался тот же,— и тем он интереснее. Вообще собиратели напевов, подобно собирателям слов, должны обращать внимание на варианты одного и того же-напева.

1863 г.

К. В. О.

Русский Архив, Историко-литературный сборник, 1863, стр. 107—111.

II. ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ [К СОБРАНИЮ РУССКИХ ПРОСТЫХ ПЕСЕН С НОТАМИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ]

Уже издавне любители Русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах; но никто еще по сие время не принял на себя труда, чтоб их собрав привести в некоторый порядок, и положить басовые, также и маленькие, ноты. Я напоследок

96

вознамерился в удовольствие многих любителей, издать в печать сии собранные мною Русские песни, с тем, чтобы их петь в один голос, так как они обыкновенно поются; но ктож захочет петь или играть на инструментах, не откидывая бас и маленькие ноты, то составлено будет согласие. Я Должен ещё предупредить охотников, что сие мне стоило не малых трудов; ибо я во всякой почти песне находил в речах великую неисправность, и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты. Чтож касается до голосов, то я прислушиваясь от многих, нашел что везде

поют разными манерами; и так старался только сохранить их точность, и утвердиться на самых простых голосах. Если публика примет благоприятно сие малое издание Русских песен, то я не премину выдавать еще и другие подобные, которые со всевозможным трудом и тщанием собирать стараться буду. Кто же сыщет погрешности, тот надеюсь легко рассудит к моему извинению, что я беспорядочное дело приводя в порядок, искал по малой мере лучшего, если не достиг до совершенства.

В[асилий] Т[рутовский] [1776 год]

III. О РУССКОМ НАРОДНОМ ПЕНИИ

Говорить и петь в начале было одно дело, по мнению Страбона*. Последовавшие писатели будучи с сим мнением согласны ** утвердили наконец, что глагол страстей произвел стихотворство и музыку; первые законы преподавали пением, и первая музыка состояла в мелодии слов.

Мелодия будучи душа музыки (подобно как рисунок в картине), состоит из звуков, когда оные один за другим последую составляют приятную песнь.

В продолжении времени нужно показалось сим первым и одноцветным чертам голоса придать живости и силы: тогда ко всякому из тех же мелодических звуков прибавили еще по несколько других, которые будучи произведены все вместе содействием своим составили общий приятный звук, и сие назвали **Армонию**.

И так Мелодия представляет слуху приятную, а Армония богатую пищу.

Первой движение приятно и прелесно действие; движение последней великолепно, а действие восхитительно.

Мелодия есть дочь природы, Армония от искусства по большей части заимствовала бытие свое.

Как первой известно начало, так неведом верный источник рождения второй.

Может быть какое ни есть звучное тело, или отголоски в лесу, или ветер между ветвей услышанные были начальною причиною сообщения нескольких звуков в один общий голос для произведения согласия.

Древние Греки у Египтян с прочими художествами и музыку заимствовавшие довели оную до такова Совершенства, (по свидетельству тех времен писателей), что действие оной кажется нам чудесами или ложью чудесам соседственною. Они музыку свою разделяли на Теоретическую или **Умственную**, на Практическую или **Исполнительную**. Сия последняя разделена была опять на 2 части на **Мелодию** и на **Рифмопию**, то есть

* Géorg: L. J.

** Essai sur l'origine des langues page. 285. J. J. Rousseau.

97

на **Мелодическую** и **Армоническую**. Сие древних Греков деление музыки разделяет весьма естественно и наше народное пение. Мы называем Армонические песни **Протяжными**, а Мелодические **Плясовыми**.

Плясовые песни у нас по большей части веселого содержания, в тоне Maggiore и поются скоро.

Протяжные же почти все в Minore и поются тихо или умеренно.

Есть несколько песен, кои между двумя сими составляют средину: они ближе почитаются к роду протяжных и хотя поются поскорее оных, но под них никогда не пляшут. Сии суть минорные по большей части: число оных не велико, а пример под № 13, 18, 19, 25, 27.

К удовлетворению желания любителей древней музыки отец Киршер и г. Бюретт по долгом и трудном изыскании нашли и перевели на нынешние наши ноты два отрывка древней Греческой музыки **гимн Немезиде**, и **Оду Пиндарову**. Исследовав сию последнюю с примечанием, к удивлению находим, что мы в народном пении нашем наследовали от древних Греков не только деление оно на две части; но в протяжных песнях и некоторое ошутительное подобие Мелодии и образ сложения оных: ибо старинная наша песня под № 34 и многие другие начинаются выходкою одного голоса, а возвышаются потом общим хором. Так точно расположена и Ода Пиндарова, имеющая характер пения, Canto fermo, италиянцами называемого. Большая часть наших протяжных песен сей же самой характер имеют.

Где охотник нечто доброе примечает, там знаток часто оное находит, и малозначущие вещи становятся внимания достойными: искусный нашего века музыкальный сочинитель * нашел в наших протяжных песнях столько доброго и образ пения оных, столь правильно хором исполняем, что не хотел верить, чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей. Голос страстей служил не ученым певцам нашим вместо науки: сие понятно касательно до Мелодии; но каким образом без учения достигли сия певцы одним только слухом руководствуемые до художественной части музыки, то есть до Армонии? Нет кажется к сему инаго пути кроме подражания: а по сходству подобия сих песен с остатком Греческой музыки, нет кажется сомнения, чтобы не заимствовали они сей части ученого пения у древних Греков ближе нежели у каких нибудь других народов.

Протяжные наши песни старинные суть самые лучшие: сии-то суть характеристическое народное пение, с которым при помощи уже искусства в наши времена сочиненные, так же протяжные песни № 11, 22, 29, не могут равняться. Они не имеют ни той важности, ни той полноты как старинные под № 3, 5, 8, 15, 17, а и сии будучи совершенны в простом согласии своем не имеют однако того достоинства в своем сложении разнообразностию Армонических перемен, каковы есть в песне № 34, которая сколько известно по словесным преданиям старее еще сих последних и ближе следовательно ко временам, где подражание Греческого пения могло быть совершеннее будучи живее в памяти певцов, не имевших знания письменной музыки.

Что касается до Плясовых песен, то старинные не имеют перед нынешними сего решительного преимущества, и хотя нельзя точно означить, кои суть из них самые старые, но известно то, что нынешних времен некоторые песни предпочтительны тем, коих признают старинными по начальной простоте их. Сие могло произойти естественно от умножения в России музыкальных инструментов прибавивших полутоны и другие музыкальные приятности, коих не было в старых, часто в повторении одной

* Г. Паизиелло.

98

и той же мелодической весьма короткой мысли состоящих, как то можно видеть под № 1, 4, 13, 31.

Между сими плясовыми песнями есть еще особливые более образом пения нежели сложением своим: их называют Цыганскими, поелику под сии только одни можно плясать по цыгански. Песни сии также русскими сочиненные переменили название свое и образ своего напева по причине употребления их нашими цыганами. Пляска сих подвижных плясунов называется в **три ноги**, то есть что выбивая они в некоторых местах песни каждую ноту ногами, поют согласно ударам отрывисто, из чего и выходит как особой род пляски так и пения совсем от Русского отличный.

Не знаю я, цыгане ли сочинили сии песни, или же умели выбрав из наших придать им пением своим такой живой наряд, в котором они весьма от Русских отличны, и для скорой пантоминной пляски стали несравненно оных удобнее будучи и для голоса лучше многих простонародных. В них более прочих Мелодии, более веселости, в них есть некоторые короткие припевы как то **люли** и проч. некоторые приговорки, которые производят пляшущие, так как в пляске Гишпанского Фонданга. Цыганские песни в сем собрании в плясовых песнях находятся под № 11, 14, 20, 27, 28, 39, 41.

Свадебные и Хороводные песни весьма древни, между оными нет ни одной в наши времена сочиненной: к сему роду песен-особливо к свадебным есть между простых) людей некое священное почтение, которое может быть еще остаток древним Гимнам принадлежащий. Легко статья может, что сие самое невежественное почтение — есть и причина непременною их состоянию: осмелится ли мужик прибавить или переменить что нибудь в такой песне, которая в мыслях его освящена древностию обычая? Свадебные сии песни во всем пространном государстве нашем и словами и голосом столько единообразны, что из за нескольких тысяч верст, пришедший прохожий по голосу оных узнает, в которой избе свадьба.

Хороводные песни также почти везде одинаковы, в них еще употребляются и по ныне припевы **Дида Ладо** и прочие имена языческих богов древняго Славянского поклонения.

Святошные и подблюдные наши песня более еще доказывают, что мы в народном пении много заимствовали от Греков. Старинная Греческая игра и песня по ныне еще известная под именем Клидона * есть тоже самое что у нас подблюдные песни.

Клидона у Греков состояла в некотором прорицательстве будущего счастливого или несчастного в женитьбе или любви события: Собравшиеся Гречанки клали в сосуд каждая свое кольцо, перстень или какую нибудь монету, которые потом вынимали под песни **и при какой чей перстень вынется то и сбудется**. Мы тоже самое делаем когда поем подблюдные песни, с тою только разницею, что в Греции кладут залогов в сосуд водою наполненный, а у нас в покрытое блюдо.

К русской Клидоне прибавили уже Славяне свой любимый припев, которого у Греков не было: они припевали и мы тоже поем **слава**** главное божество Славянского народа, коего имя заимствовали они от великих дел своих, и которое весьма часто употребляли не только в песнях!, но и в собственном названии людей.

*** **Жив, жив Курилка**, есть также игра Греческая.

Свойство Малороссийских песен и напев со всем от Русских отменен: в них более Мелодии нежели в наших плясовых; но мне неизвестна

* Voyage litteraire de la Grece. Tome I, page 219 Guis.

** Записки касательно Российской Истории Собеседника, ч. 2, 80.

**• У древних Греков между свадебных агор была, в употреблении.

99

ни одна Армоническая Малороссийская песня, которая бы равнялась со многими нашими протяжными. Употребление из давних времен между народом их Бандуры помогло к совершению их пения и во многих песнях Малороссийских есть музыкальные приятности, есть некоторые правила в сложении оных, некоторая ученость, но вообще меньше характера как то и в наших новосочиненных Мелодических песнях, которые однако старинных несравненно лучше. Правила и с ними музыкальные приятности подобно нарядам в нашем пении также, как и в пении других земель на счет характерной и простой народной музыки поселяются; из сего однако не следует чтобы музыка от того становилась хуже, нет; но совершенства ее будучи общими всем народам, отъемля иногда хотя и странной, но принятой народом припев, того сильного ощущения уже не производят над слухом, какое чувствует поселянин при слушании простой отечественной песни.

Хотя не имеем мы особого пастушьего пения, есть однако у нас песни, которые отменным образом характер сей полевой музыки означают. Впрочем и наши -пастухи на грубых своих инструментах имеют особые напевы, зовы и проч. которые нигде и никто кроме пастухов не употребляет. Пастушьи сии песни одна между протяжными под № 14, другая между плясовыми под № 19.

Не знаю я какое народное пение могло бы составить столь обильное и разнообразное собрание Мелодических содержаний как Российское. Между многих тысяч песен нет двух между собой похожих, хотя для простого слуха многие из них на один голос кажутся. Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание сие для талантов музыкальных не токмо для **Гейденов, Плейлев, Даво** и проч. но и для самых сочинителей Опер, какое славное употребление могут сделать они и из самой странности музыкальной, какая есть в некоторых песнях наших например № 25 между протяжными?

Песня сия должна быть в тоне D minore в сем тоне она и написана; но тон D minore находится только в начальных, ее двух тактах и при конце, а в продолжении песни совсем его нет. Песня № 30 между протяжными не менее странностию сбоею музыкальною отлична.

Может быть не бесполезно будет сие собрание и для самой философии: и ученый доктор Форкель толь искусно музыкальную стезю просвещающий * будет конечно уметь оным воспользоваться ко славе своей и ко славе Музыки нашей. Может сие новым каким лучем просветит музыкальный мир? Большим талантам довольно малой причины для произведения чудес, и упавшая на Невтона груша послужила к открытию великой истины.

Сколь трудно было собрать голоса народных неписанных на нескольких тысячах верстах рассыпанных песен и положить оные на ноту часто с фальшивого пения неискusstных певцов, всякой легко представить может; но трудность еще не меньшая предстояла в том, что бы не повредя народной Мелодии сопроводить оную правильным басом, который бы и сам был в характере народном. Сие однако с возможным рачением исполнено, и бас положен почти везде так, а инде весьма близко, как при исправном хоре, в народных песнях поют оный. Сохранив таким образом все свойство народного

Российского пения, собрание сие имеет и все достоинство подлинника: простота и целость одного ни украшением музыкальным, ни поправками иногда странной Мелодии нигде не нарушены.

Собрание Народных Русских песен с их голосами.

На музыку положил Иван Прач. Ч. I.

Печатано в типографии Горного училища 1790, стр. I—XII.

* Д-р Форкель пишет историю музыки, которой 2 тома уже и напечатаны.

100

IV. Песня «Ой во поле липинька» в записи Прача и в опере Римского-Корсакова.

80 Allegretto

Запись Прача

Ой, во по - ле, ой, во

по - ле, ой, во по - ле ли - пень - ка,

ой, во по ле ли - пень - ка

Ай! во поле, ай! во поле,
Ай! во поле липинька; 2.
Под липою, под липою,
Под липою бел шатер; 2.
Во том шатре, во том шатре,
Во том шатре стол стоит; 2.
За тем столом, за тем столом,
За тем столом девица; 2.
Рвала цветы, рвала цветы.

Рвала цветы со травы; 2.
Ви́ла венок, ви́ла венок,
Била венок с городы; 2.
С дорогим, с дорогим,
С дорогим яхонтом; 2.
Кому венок, кому венок,
Кому венок износить? 2.
Носить венок, носить венок,
Носить венок старому; 2.
Старому, старому,
Старому венок не сносить; 2.
Мою молодость, мою молодость,
Мою молодость не здержать. 2.
Ай! во поле, ай! во поле,
Ай во поле липи́нька; 2.
Под липою, под липою,
Под липою бел шатер; 2.
Во том шатре, во том шатре,
Во том шатре стол стоит; 2.
За тем столом, за тем столом,
За тем столом девица; 2.
Рвала цветы, рвала цветы,
Рвала цветы со травы; 2
Ви́ла венок, ви́ла венок,
Ви́ла венок с городы; 2.
С дорогим, с дорогим,
С дорогим яхонтом, 2.
Кому венок, кому венок,
Кому венок износить? 2.
Носить венок, носить венок,
Носить венок милому; 2.
Милому венок, милому венок,
Милому венок износить; 2.
Мою молодость, мою молодость,
Мою молодость содержать. 2.

Allegro moderato ♩ = 132 "Снегурочка" Римского-Корсакова

81 Sopr. *mf* Хор

Ай! Во по - ле, ай,

Alti *mf*

Allegro moderato ♩ = 132

sfp

mf

во по - ле, ай, во по - ле

Ай!

pizz.
mf

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics 'во по - ле, ай, во по - ле'. The bottom staff is a piano accompaniment. A dynamic marking of *mf* and a *pizz.* (pizzicato) instruction are present in the third measure of the piano part. The word 'Ай!' is written below the piano staff in the third measure.

ли - пень - ка, ай, во по - ле ли - пень - ка.

Ай!

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'ли - пень - ка, ай, во по - ле ли - пень - ка.'. The bottom staff is a piano accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the piano part. The word 'Ай!' is written below the piano staff in the second measure.

НАЧАЛО РУССКОЙ ОПЕРЫ

1. РУССКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА И ЕЕ ИЗУЧЕНИЕ

В предыдущих разделах книги перед нами неоднократно вставали в различных аспектах вопросы русской оперной культуры.

Большая тема «Русские поэты и музыка» уже естественно с различных сторон подводила нас к проблеме оперы. Своеобразнейшие «оперные искания» Крылова и в высшей степени напряженная работа над оперой у Державина представляли, конечно, главный интерес для понимания их музыкальных связей. Вместе с тем эти искания обнаруживали, что оперная проблема имела особое общественное значение не только в глазах музыкантов, но и в глазах крупнейших русских писателей XVIII века.

По материалам раздела «Русские журналы и музыка» также видно, что самой серьезной, **центральной** музыкально-эстетической проблемой для русской журнальной прессы второй половины XVIII столетия становилась **проблема оперы**. Журналы Крылова поставили проблему **русской национальной оперы прогрессивного направления**, поставили ее со всей публицистической остротой, смело, талантливо и широко. Высшая точка в развитии русской журналистики XVIII века была, таким образом, и очень важной точкой в развитии русской оперной мысли.

С оперой так или иначе соприкасались Третьяковский и Ломоносов, Кантемир, Херасков и Карамзин, Хемницер и Богданович. Опера и — еще шире — музыка в театре глубоко занимали Сумарокова и Княжнина, вне оперы мы не представляем себе М. Попова, А. Аблесимова, Н. Николева, М. Матинского, В. Левшина.

Когда русские путешественники смело и критично оценивали музыкальную и театральную культуру за рубежом своей страны, в центре их внимания, их просвещенных интересов все время была опера — в Италии, в Париже, в Германии, даже в Лондоне. И наиболее содержательные их высказывания связаны именно с оперой, что находит свой характерный итог в «Письмах русского путешественника» Карамзина.

Наконец, наблюдая музыкальную культуру петербургского двора, мы неоднократно ощущаем и здесь центральное положение оперы, как жанра, которому придавалось главное значение. Сначала в Петербурге получила развитие именно придворная разновидность оперы, т. е. двор утверждал и пропагандировал свое искусство. Затем развернулась очень напряженная борьба за «овладение» русской комической оперой, за подчинение этого нового жанра политическим целям, как их мыслила Екатерина II.

Таким образом оперная проблема стала в XVIII столетии самой острой, боевой и животрепещущей проблемой русской музыкальной культуры — с каких бы сторон мы к этой культуре ни подходили.

Однако если русские оперные интересы вообще были горячими на протяжении чуть ли не всего столетия, то совершенно особое значение приобрели они, когда зарождалась русская опера, т. е. в связи с проблемой национальной оперной школы, столь захватившей «Крылова с товарищи». Рождение русской оперы как прогрессивного искусства, как нового **жанра**, в значительной мере представлявшего также демократическое **направление**. Мы считаем важнейшим признаком нового этапа в развитии русской музыкальной культуры (см. том первый настоящей работы, введение). Именно опера, выступившая в семидесятые годы XVIII века, ярче всего показала, что в России формируется национальная культура, обусловленная самим формированием русской нации и ранним проявлением элементов демократической культуры в развитии и борьбе двух национальных культур, о которых говорил В. И. Ленин.

Рождение русской оперы обозначало важнейший перелом в музыкальной культуре не только всего XVIII века, но и гораздо большего периода истории русской музыки. В самом деле: с давних, пор, ощутимо со времен Киевской Руси, а вероятно еще ранее, складывалась музыкальная культура

русского народа, зрели, исподволь подготавливались черты национальной культуры. Но только в период становления русской нации определялась и национальная музыкальная культура. Первым новым общественно-значительным и большим жанром, в котором явно проступили ее черты, была опера, русская комическая опера.

Это особое, рубежное положение русской оперы в истории русской музыкальной культуры заставляет видеть в ней не только частные свойства жанра, но и знаменательные свойства нового, однако, длительно подготавливавшегося, имеющего глубокие истоки, явления национальной культуры. Именно так и воспринимали раннюю русскую оперу прогрессивные деятели XVIII века: иначе Крылов не думал бы о ней в связи с «врожденными свойствами душ российских».

Если рассматривать русскую комическую оперу XVIII века в ее соприкосновениях с другими областями русской культуры (поэзия, театр, литература, народное искусство и т. д. и т. п.), то круг ее связей окажется поразительно широким: здесь и народная песня, и «Путешествие» Радищева, и сатирическая комедия, басня, ироикомиическая поэма, все музыкальные жанры, начало русского симфонизма — словом, целые культурные пласты граничат, порою смыкаясь, с новым музыкально-театральным жанром.

Крайне близоруко было бы рассматривать раннюю русскую оперу, доступную многим, представляющуюся нам подчас даже наивной и несложной, в качестве искусства, не имеющего традиций. Хотя русская комическая опера была, бесспорно, нова, хотя она знаменовала **новое качество**, истоки ее были отнюдь не простыми и коренились глубоко в культуре нашей страны. Более того, русская комическая опера оказалась в этом смысле даже своеобразным узлом, к которому сошлись многие различные нити. Нет сомнений, что ее зарождение было подготовлено всей историей русского театра, столь сильно тяготевшего к музыке и в народном быту, и в быту привилегированных классов и сословий. Нет сомнений также и в том, что русская комическая опера была подготовлена развитием русской музыки, в первую очередь — народной песни, которая ранее всего определила ее облик, и, наконец, русская опера не только была подготовлена развитием русской литературы, но и создана русскими писателями и поэтами вместе с композиторами, а

107

на первых порах даже скорее литераторами, нежели музыкантами (М. Попов, А. Аблесимов, М. Матинский).

К сожалению, эти особенности в развитии и самом существовании ранней русской оперы до сих пор очень мало учитывались историографией. Русская опера XVIII века изучалась либо как литературное явление в истории русской литературы, либо как музыкальное явление в истории русской музыки, — и в том и в другом случае поневоле односторонне. Между тем, пока в музыкальной историографии комическая опера XVIII века будет рассматриваться в традиционно-оперном понимании, а в истории литературы и театра только как вид комедии, — самое существование жанра никогда не получит должной оценки. Необходимо отметить, что ранняя русская опера в этом смысле еще не похожа на русскую оперную классику XIX века. В ранней русской опере как бы скрестились пути литературы, театра и музыки (более всего — песни). Не то уже в русской оперной классике, начиная с Глинки: здесь все определялось музыкальной драматургией, замыслом композитора. Поэтому русская классическая опера заняла свое важнейшее место в истории русской музыки; значительно меньшее место уделяется ей в истории театра (мы не касаемся сейчас того, насколько это правомерно); и никто не думает включать ее в историю литературы. Если бы мы перенесли подобные принципы изучения в XVIII век, мы совершили бы крупную ошибку.

Ранняя русская опера сначала привлекла к себе внимание как литературное явление, а затем уже заняла свое место в музыкальной историографии. Правда, в старых «историях литературы» о комической опере говорилось мало и несколько свысока. Так, очень вскользь говорится об Аблесимове и его подражателях в известной четырехтомной Истории русской литературы А. Н. Пыпина. Но постепенно комическая опера, оцененная как сатирическое (иногда даже как «народническое») направление XVIII века, завоевала известное место в книгах по истории литературы. В этом смысле показательно, что даже школьные руководства по истории русской словесности не могли обойтись без раздела, посвященного комической опере XVIII века: примером тому хотя бы известная книга В. В. Сиповского [1].

Однако все прогрессивное значение ранней русской оперы или замалчивалось, смазывалось в такого рода работах, или даже подвергалось сомнению и совсем отрицалось. Насколько Белинский, Добролюбов и Чернышевский ценили живое проявление сатиры в истории русской литературы, настолько рядовые обыватели от литературоведения пренебрегали якобы «низким» жанром комической оперы XVIII века. В этом отношении, пожалуй, наиболее вопиющей будет такая характеристика, высказанная с реакционных позиций: «Та же мутная волна чувственности, какую мы видели в поэмах, протекает и по целому ряду театральных пьес екатерининской эпохи, которые были известны под именем «комических опер». Их отнюдь не должно смешивать с комедиями- имеющими совсем другой смысл и другое значение. «Комическая опера» XVIII века совершенно соответствует позорным пьесам, к стыду нашему заполнившим до некоторой степени в настоящее время русский театр, так называемым «опереткам». В «комической опере» мы видим те же начала, что и в поэмах Майкова, Богдановича, Радищева: и здесь встречаем мы представление богов древности в смешном виде, насмешки над народными верованиями, над возвышенными чувствами,

[1] История русской словесности. Часть II. Составил **В. В. Сиповский**, издание четвертое. СПб, 1911.

108

цинизм; и здесь характеры героев — низменные характеры, а мораль авторов—легкая и уступчивая. Но различаются комические оперы от поэм тем, что указанные начала достигли в них высших пределов своего развития. Особенно замечательно, что героем комической оперы обыкновенно является не просто дурной человек (как в поэмах), а сознательный плут, который в то же время, по воле автора, совершает прекрасные дела, помогает людям. Это противоестественное примирительное смешение зла и добра в одном человеке делается с целью вызвать сочувствие читателя или зрителя к герою пьесы, к заведомому негодяю, — в этом кроется... циническое осмеяние нравственных начал вообще, примирение с пошлостью и злом» [1].

К счастью, эта точка зрения не смогла восторжествовать даже в старом русском литературоведении. Историки литературы сумели уже тогда, во время Незеленова, посмотреть на русскую комическую оперу XVIII века совсем иначе и уловить в ней важные прогрессивные черты. Так, из рассмотрения оперных текстов XVIII века (по материалам Российского феатра), А. М. Лобода, например, сделал следующие выводы:

«Полного и глубокого освещения народной жизни, такой цельной картины, какую в другой области дал нам Фонвизин, мы не найдем в рассматриваемых произведениях: но отдельных, предварительных набросков было уже сделано не мало, и во многих случаях эти «водевили» своего времени близко подходили к действительным явлениям народной жизни, а потому, быть может, не слишком рискованным покажется утверждение, что в русской музыкальной драме XVIII века, несмотря на подражательность ее и общую сентиментальную окраску, были несомненные задатки народной русской бытовой комедии, задатки, для дальнейшего развития и художественной обработки которых, к сожалению, не нашлось второго Фонвизина» [2].

Советские историки литературы все с большим и большим вниманием обращаются к русской комической опере XVIII века, уделяя ей место в сводных трудах, в учебных пособиях [3] и программах курсов. При этом, к сожалению, в поле их зрения попадают лишь единичные факты (обычно «Анюта», «Мельник—колдун» и немногие другие произведения), а, главное, литературная сторона оперы, как правило, берется вне музыки, что никак не позволяет до конца верно понять существо жанра.

Тем не менее выводы о значении комической оперы даже для литературы и драматургии (вне музыкального театра) становятся все более и более вескими. Так, в одной из работ П. Н. Беркова («Театр Фонвизина и русская культура») находим утверждение о том, что крестьянская проблема в ранней русской опере известным образом воздействовала на концепцию Фонвизина в «Недоросле». П. Н. Берков называет «Анюту» М. Попова «в высшей степени оригинальной и смелой по тому времени попыткой дать социально-психологическую драму» [4]. Далее он утверждает, что «успех «Анюты» и других комических опер с крестьянской тематикой не прошел незамеченным Фонвизиним» [5].

[1] **Незеленов.** Литературные направления в екатерининскую эпоху. СПб., 1889, стр. 64-65.

[2] Народность в русской драме сто лет назад. **А. М. Лобода.** Киев, 1899, стр. 24.

[3] См., например, проф. **Д. Д. Благой.** История русской литературы XVIII века. М., 1951.

[4] Сборник «Русские классики и театр. Изд. «Искусство», М.-Л., 1947, стр. 71.

[5] Там же, стр. 73.

109

По мнению Беркова, суть гениальной концепции «Недоросля» «заключалась в том, что правильную, но одностороннюю идею «Анюты» Попова — о калечащем, искажающем личность крестьянина воздействии крепостного строя — Фонвизин понял и показал диалектически. Крепостное право бьет одновременно и по крестьянину и по помещику; губительное воздействие его сказывается не только на рабской психике крепостного, но и на рабовладельческой психологии дворянина — «душевладельца» [1].

Не станем сейчас вдумываться в то, насколько прав исследователь, устанавливая те, а не иные связи между «Недорослем» Фонвизина и «Анютой» М. Попова. Для нас в особенности интересно, что тематика и идеи ранней русской оперы, впервые так упорно заговорившей о русских крестьянах вообще, признаются важным фактом в истории русской литературы. В самом деле: журналы Новикова — «Анюта» Попова — «Несчастье от кареты» Княжнина (с музыкой Пашкевича) — «Мельник — колдун» Аблесимова (с подобранной Соколовским музыкой) — затем «Недоросль» — еще позже крестьянская проблема, революционно поставленная Радищевым... К этому ряду явлений стоит присмотреться!

Восстанавливая значение русской демократической культуры XVIII века, советские литературоведы, чем дальше, тем больше углубляют положительную оценку ранней комической оперы. Вот как, например, начинается вступительная статья к выпущенному в 1950 году сборнику «Русская комедия и комическая опера XVIII века»: «В литературном наследии XVIII века комедия и комическая опера занимают едва ли не главное место. Только «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, как произведение революционное, стоит по силе своей идейности впереди комедий Фонвизина, Капниста, Лукина, Крылова, комических опер Попова и Аблесимова, «шутотрагедии» Крылова «Трумф». Трагедия же и ода XVIII века, столь уважавшиеся и ценившиеся современниками-дворянами, значительно уступают комедии и комической опере и как памятники эпохи и как факты литературы» [2].

К точке зрения советских литературоведов на русскую комическую оперу приближается в настоящее время и наше музыковедение, которое не может не оценивать данный жанр весьма высоко. Однако оценка эта лишь отчасти выражается в читаемых курсах истории музыки, в подготовляемых работах, но еще не получила должного места в литературе о музыке.

В русской музыкальной историографии комическая опера, естественно заслоненная классической оперной школой, за которую развертывалась борьба в XIX веке, очень нескоро сумела завоевать признание. Собственно говоря, лишь в трудах советских музыковедов она привлекла к себе специальное внимание и получила музыкальную характеристику на основе конкретного нотного материала (впервые у Н. Финдейзена, затем у других) [3]. Но хотя работа над ранней русской оперой у нас все углубляется, хотя возникают отдельные монографии и подготовляются диссертации, посвященные ей, все-таки музыкальная историография

[1] Сборник «Русские классики и театр». Изд. «Искусство», М.-Л., 1947, стр. 74.

[2] Вступительная статья П. Н. Беркова «Русская комедия и комическая опера XVIII века», изд. «Искусство», М.-Л., 1950, стр. 5.

[3] Весьма любопытно, что реакционный музыковед М. М. Иванов (музыкальный критик из газеты «Новое время»), пытавшийся охарактеризовать русскую комическую оперу XVIII века, совершенно не опирался на нотный материал и считал необходимым знать и приводить его только в тех случаях, когда текст опер принадлежал Екатерине II. См. Историю музыкального развития России М. М. Иванова. Том I. СПб. 1910, стр. 130-144.

110

еще рассматривает оперу слишком вне литературы, как литературоведение рассматривает ее вне музыки. Такая тенденция проявляется даже в лучшей из музыковедческих работ, посвященных

интересующей нас теме — в книге А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки», изданной в 1948 году. На Всесоюзной конференции по музыковедению, прошедшей в марте 1950 года, справедливо упрекнули эту книгу в том, что она почти не раскрывает связи ранней русской оперы с самыми передовыми литературными направлениями эпохи, почти не говорит об участии выдающихся русских писателей и поэтов в ее создании.

Нет сомнений в том, что раннюю русскую оперу надо изучать как: литературное, театральное и музыкальное явление вместе, понимая именно в этом смысле и самое существо жанра на первых порах его- развития, и его многообразные исторические истоки.

2. У ИСТОКОВ РУССКОЙ ОПЕРЫ

Откуда ведет свое начало русская опера, сложившаяся как новый музыкально-театральный жанр, получившая новое общественное и национальное значение? Вопрос этот отнюдь не до конца выяснен в историографии. С одной стороны, русская опера, как новый жанр и новое- направление, стала крупным общественным фактом к концу семидесятых годов. Вместе с тем, если бы мы от этого рубежа, от опер «Мельник—колдун» и «Санктпетербургский гостиный двор», обратились вспять, мы обнаружили бы целый ряд спектаклей с музыкой и даже затруднились бы провести грань: где уже можно назвать такой спектакль оперой, а где еще нельзя.

Во всяком случае, несколько отдельных спектаклей, относящихся к семидесятым годам, непосредственно примыкают к истории русской комической оперы и оценивались именно в этом качестве и современниками, и историографией.

Так, в 1778 году в Москве была поставлена «драма с голосами»— «Розана и Любим» (текст Н. Николева, музыка И. Керцелли). С литературно-драматургической стороны это произведение было уже ярким образцом нового жанра; Николев обличал произвол, деспотизм и разврат помещика и вступался за добродетель крестьян [1]. Но по своему музыкальному облику эта пьеса еще не была образцом **русской** комической оперы. Слабая и ремесленная по характеру музыка И. Керцелли не имела здесь никакого самостоятельного значения, не опиралась на естественную почву русской песенности и выполняла своего рода формальную функцию, только лишь пытаясь превратить пьесу Николева в «драму с голосами». Современники, повидимому, остались равнодушными к музыке И. Керцелли и не запомнили пьесу Николева, как комическую оперу.

В том же 1778 году одноактная пьеса Николева «Прикащик» была поставлена в Москве с музыкой малоизвестного французского композитора Ф. Ж. Дарси. Драматический словарь в 1787 году отметил: «**Прикащик**. Драматическая пустельга с голосами в I действии, сочинена в Москве, музыка г. Дарсиса, известного из славных виртуозов, который в молодом возрасте в то же время кончил жизнь свою к чувствительному

[1] Справки о тексте этой и ряда других опер см. в книге «Русский музыкальный театр 1700-1835 годов». Хрестоматия (составил проф. С. Л. Гинзбург. «Искусство», М.-Л., 1941), а также в сборнике «Русская комедия и комическая опера XVIII века» (Редакция текста и вступительная статья П. Н. Беркова, изд. «Искусство», М.-Л., 1950).

111

сожалению любителей музыки. Представлена в первый раз на вольном московском театре 1778 году в июле месяце. Сия маленькая драма довольно увеселяла публику к чести сочинителя; напечатана в Университетской типографии у г. Новикова в 1781 году» [1].

Мы не знаем музыки Дарси к «Прикащику» Николева и не можем судить о ее качестве. Но не трудно предположить, что весьма молодой французский музыкант, ученик Гретри, едва ли пробывший в России два года, мог писать музыку к пьесе Николева тоже до известной степени формально: знания русского быта и русской песни нехватало и чеху И. Керцелли, и французу Дарси. Поэтому неудивительно, что пьеса Николева, «довольно увеселявшая публику», тоже не запомнилась как **опера**, т. е. со своей музыкальной стороны.

Отступим еще на год назад. В 1777 году, также в Москве, были поставлены два произведения, обычно причисляющихся к ранним русским комическим операм. Одно из них исполнялось 8 января: это была опера «Перерождение», текст которой, возможно, принадлежит М. Матинскому (точно не установлено), а музыка **в редакции 1778 года** — Д. Зорину (относительно 1777 года — тоже не

установлено). Драматический словарь содержит следующую справку: «**Перерождение**. Опера в одном действии, играна в первый раз на Московском театре в 1777 году, Января 8 дня. Сия опера была из первых на Московском театре оригинальных с музыкаю из Русских песен представлений; напечатана в Университетской типографии в 1779 г.» К этому дано примечание: «Прежде сей оперы никаких еще опер на Московском театре не играли, и не прежде оную играть решились, как испрося у Публики позволения сделанным особливо на сей случай разговором, между большою комедиєю и сею оперою».

Итак, «Перерождение» Матинского (?) с музыкой Зорина (?) запомнилось в Москве именно **как опера**, о чем свидетельствует спустя десять лет Драматический словарь. Насколько же полно и определенно здесь проявились черты нового жанра? Эти черты действительно уже отчасти проявились в музыке Зорина, как справедливо замечает А. С. Рабинович в книге «Русская опера до Глинки». Нехитрая музыка Зорина частично основана на «голосах» русских песен, иногда близка по своему складу русским кантам и вообще представляет, повидимому, простейшую обработку того, что бытовало в музыкальной Москве семидесятых годов. Как бы все это ни было просто и наивно, в этом заключается основное достоинство «Перерождения». Литературно-драматургическая основа пьесы в данном случае много слабее музыки: здесь нет ничего русского, ничего сатирического, ничего от новых комедийных тем. Все очень условно: слащавая идиллическая пастораль в показе деревни, крестьян, влюбленных Миловиды и Зелимена соединяется с волшебной феерией (чудесное превращение старой Темизоры в молодую женщину). Таким образом в целом эту пьесу еще нельзя считать образцом нового жанра: «Перерождение» не открывает историю русской **национальной** оперы, а стоит лишь в ее преддверии.

Другая интересующая нас пьеса, поставленная в Москве в 1777 году, носила название «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель. Пастушеская драма с музыкаю в двух действиях». Текст этой пасторали написан В. И. Майковым, музыка до нас не дошла.

[1] Драматический словарь и показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов, с обозначением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах, и где, и в которое время напечатаны. В пользу любящих театральные сочинения собранный в Москве в типографии А. А. 1787 года.

112

Возможно, что все в целом было переработкой какого-либо французского образца (в тексте есть указания на «романс», куплеты) [1] не лишено вероятия, что музыка подбиралась из популярных у нас «голосов». Так или иначе, о музыке мы лишены возможности судить более ответственно. Что же касается текста, то здесь сомнений не возникает: В. Майков попытался показать крестьянскую жизнь в условном тоне пасторали, изобразив молодых Надежду и Медора как сентиментальных вздыхателей и вложив в уста крестьянского хора реакционную крепостническую мораль. Так, в первом действии пастух Медор поет:

Я тобой повсечасно
Рвусь и мучусь стена,
Я люблю тебя страстно;
Ты не любишь меня.

А пастушка Надежда ему отвечает:

Все вы полны отравы,
Полн обмана ваш взор;
Все мужчины лукавы,
Ты — мужчина, Медор.

В финале пьесы крестьяне обращаются к «господину» со следующими предельно фальшивыми куплетами:

Мы живем в счастливой доле,

Работая всякой час,
Жизнь свою проводим в поле,
И проводим веселясь.
Мы руками работаем
И за долг себе считаем
Быть в работе таковой.
Дав оброк с нас положенной,
В жизни мы живем блаженной
За господской головой
Мы своей всегда судьбою
Все довольны и тобою.
Лошадей, коров, овец
Много мы имеем в поле
И живем по нашей воле,
Ты нам барин и отец.

В «пастушеской драме» В. Майкова мы не видим определяющих признаков нового жанра—русской комической оперы. Текст «Деревенского праздника» никак не позволяет считать это произведение прогрессивным. Музыки мы не знаем; но разве она одна смогла бы полностью опрокинуть это мнение?

Несколько раньше «Перерождения» и «Деревенского праздника» в Москве была поставлена или подготовлена к постановке еще одна пьеса с музыкой: интермедия «Деревенской ворожея» (автор текста неизвестен, музыка И. Керцелли). Во всяком случае в 1778 году в типографии Московского университета были изданы «Увертюра с песнями из интермедии, называемой Деревенской ворожея, для клавикордов или

[1] К 1775 году относится двухактная французская пьеса «La fête du village» (текст Дорвиньи, музыка Дезормери).

113

фортепиано, соч. И. И. Керцеллия». На этом основании обычно полагают, что интермедия исполнялась в 1777 и 1778 годах. Однако поскольку в IV собрании «Музыкальных Увеселений», издававшихся в 1774—1775 годах в Москве, И. Керцелли, уже была помещена «песня» из той же интермедии (названной оперой-комик «Волшебник»), по всей вероятности, музыка Керцелли возникла раньше. Не была ли она написана к-переработанному тексту Ж.-Ж. Руссо («Деревенский колдун»)? Как бы то ни было, текст не сохранился, и о нем мы судить не можем. Что же касается музыки, то она не дает оснований считать интермедию образцом **русской** комической оперы.

Отступим еще на несколько лет назад. К 1772 году относятся две комические оперы — «Анюта» М. Попова (автор музыки неизвестен) и «Любовник-колдун» (автор текста и автор музыки или арранжировщик неизвестны), «Анюта» представлена была в первый раз «в Сарском селе придворными певчими Августа 26 дня 1772 г.». «Сия опера,—продолжает Драматический словарь—из первых комических на Российском языке играна». А. С. Рабинович (в книге «Русская опера до Глинки») утверждает, что поскольку дата премьеры «Любовника-колдуна» неизвестна, «мы пока лишены возможности присвоить одному из этих произведений титул первенца русской оперы» (стр. 40). Однако если подходить к материалу менее формально, то нетрудно предположить первенство «Анюты»: мы уже указывали (в разделе «Русские журналы и музыка»), какой отклик в прессе вызвала эта опера именно как **новое** явление.

Интересный, содержательный, в большой мере проникнутый прогрессивными антикрепостническими идеями текст «Анюты» побуждает и нас видеть в ней начало нового жанра — но лишь со стороны **литературно-сюжетном**, а не драматургической и не музыкальной. Музыки «Анюты» мы не знаем. Может быть, ее сочинил Пашкевич (в пользу этого довольно убедительные доводы приводятся А. С. Рабиновичем), частично подбрав «голоса» из популярных песен. Однако в

самой драматургии «Анюты» есть один отличительный признак, отсутствующий далее во всех русских комических операх, признак, заставляющий нас задуматься и о принципе ее музыкальной композиции. Дело в том, что во всех русских комических операх (а также во всех названных нами до сих пор «пастушеских драмах», «драмах с голосами» и т. д.) большая часть текста, не предназначенная для пения (разговорные диалоги), представляла собой **прозу**, и лишь песни, арии, ансамбли и хоры писались стихами. В «Анюте» **нет прозаических диалогов**. Все то, что, повидимому, выходит здесь за пределы законченных музыкальных номеров (т. е. песен, арий, ансамблей, хоров), написано тем «речитативно-басенным стихом», разностопным ямбом, каким до «Анюты» **писал свои оперные речитативы Сумароков** (см. раздел «Русские поэты и музыка»). Быть может, М. Попов думал не о разговорных диалогах, а именно о речитативах в своей опере? К сожалению, мы не знаем, как подошел композитор к тексту М. Попова.

Несмотря на то, что Попов придерживался сумароковского «речитативного» стиха, язык его оперы был новым, даже нарочито грубоватым у крестьян. Это очень почувствовали и отметили современники. Таким образом и сюжетные и литературно-языковые свойства «Анюты» могли бы сделать ее образцом нового жанра русской комической оперы, если б ее драматургические признаки (которые мы знаем) и музыкальный стиль (которого мы не знаем) полностью способствовали этому. По внутреннему, идейному существу своему «Анюта» М. Попова стоит ближе всего к последующим зрелым образцам комической

114
оперы (с 1779 года). Но в 1772 году эта пьеса еще остается единичным явлением, скорее предвестником нового жанра, чем его подлинным началом.

Что касается другой оперы того же 1772 года, т. е. «Любовника-колдуна» (см. том XVIII Российского феатра), то здесь вообще можно высказать лишь некоторые предположения. По всей вероятности, «Любовник-колдун» был исполнен после «Анюты» в кругах, близких ко двору. На титульном листе указано, что опера «сочинена для Благородного Общества, представлена в 1772 г.» Из камер-фурьерских журналов мы видим, что примерно в те же годы (во всяком случае, в 1773 году) какая-то «русская опера-комик» (не названа) исполнялась «девицами благородного воспитания» в Смольном (4 февраля 1773 года). Скорее всего пьеса «Любовник-колдун» была предназначена именно для любительского спектакля в замкнутой среде. Текст ее не отличается какой-либо социальной заостренностью и в этом смысле не характерен для **нового жанра**. Музыка же подбиралась из популярных «голосов», как этого позже требовал и Аблесимов в своем «Мельнике». Любопытно, что среди указанных в тексте «голосов» многие известны нам по рукописным сборникам кантов: «Что пониже было города Саратова», «Вы раздайтесь, разойдитесь», «Ах, вздумал боровик», «Пошла наша Параня».

Напомним в связи со всем сказанным, что в 1773 году выдающийся русский композитор Березовский поставил в Италии оперу-seria «Демофон» (либретто Метастазियो), в 1778 году Бортнянский исполнил в Венеции оперу того же жанра — «Алкид».

Таким образом за период 1772—1778 годов мы можем наблюдать целый ряд важных, но еще не совпадающих в новом качестве фактов. Крупнейшие русские композиторы, завершая свое образование, еще посвящают силы итальянской опере. В отдельных произведениях определяются идеи и литературные признаки нового жанра — русской комической оперы («Анюта» М. Попова, «Розана и Любим» Н. Николева), но не его музыкальный стиль; к лучшим пьесам русских авторов пишут музыку Керцелли или Дарси. В других произведениях, напротив, намечаются **музыкальные** признаки нового жанра (популярные «голоса» в «Любовнике-колдуне»), впервые выступают русские композиторы (Зорин в «Перерождении»), но идейная, сюжетная, литературная основа этих пьес еще не открывает путей для развития такого жанра. И, наконец, в отдельных случаях налицо только **формальные признаки** комической оперы, но ни сюжет, ни идейное направление, ни, повидимому, характер музыки не позволяют видеть здесь начала нового прогрессивного жанра: таков «Деревенский праздник» В. Майкова.

Лишь в группе оперных произведений 1779 года, т. е. в «Мельнике-колдуне» (текст Аблесимова, музыка в первой редакции Соколовского), «Санктпетербургском гостином дворе» (текст и музыка Матинского), «Несчастье от кареты» (текст Княжнина, музыка Пашкевича) — в самом деле

родился новый **литературный, театральный и музыкальный жанр, как жанр социально и национально прогрессивный, как жанр общественно признанный.**

Сатирическая, бытовая, антикрепостническая тематика, новые идеи, демократические устремления, песенно-бытовая основа, сотрудничество русских литераторов с русскими музыкантами — все вместе взятое здесь уже определяло облик нового жанра.

Однако мы обратились от 1779 года назад не только для того, чтобы подчеркнуть значение этого рубежа, а для того, чтобы раскрыть две стороны в процессе подготовки и зарождения русской комической оперы. Во-первых, никакие спектакли с музыкой еще не обозначали рождения

115

нового жанра, пока не определились все его признаки на новой идейной основе. Во-вторых, сами по себе театральные истоки русской оперы, соединение драмы и музыки, приобретая устойчивые формы в семидесятые годы, уходят далеко в глубь истории. Если бы мы видели в «Перерождении» или в «Любовнике-колдуне» начало русской национальной оперы, мы имели бы основание видеть его в постановках пятидесятых, сороковых, тридцатых годов, а может быть, и значительно раньше. Иными словами, предистория русской оперы очень велика, подготовка ее очень органична и основательна. И, конечно, гораздо важнее помнить и понимать эту подготовку, нежели ссылаться на любые, извне принесенные образцы,— французскую комическую оперу, итальянскую интермедию и т. д.

Мы уже отмечали в своем месте, что для русской оперной культуры в целом известное значение возымели в пятидесятых годах оперы на тексты Сумарокова. Но о проявлении русских черт в их **музыке** можно говорить все-таки с очень большой натяжкой. Да и по своему **жанру** оперы Сумарокова весьма далеки от области бытовой комической оперы, с которой началось у нас утверждение национальной оперной школы.

Нет сомнений в том, что и до опер Сумарокова **русские спектакли** с музыкой имели свою традицию. Оставляя в стороне полуполюгендарную «Танюшу» Волкова, от которой в историографии не сохранилось ничего, кроме путаницы, вспомним о других указаниях, более точных сведениях и бесспорных данных. До известной степени загадкой остается также упоминание о какой-то русской опере, якобы поставленной при петербургском дворе в 1741 году. Это упоминание всегда всплывает при обращении исследователей к материалам книги — «Внутренний быт русского государства с 17 октября 1740 по 25 ноября 1741 года по документам, хранящимся в Московском Архиве Министерства Юстиции» (М. 1880). Но никакими другими данными ни один из исследователей здесь ничего не подтвердил. Таким образом мы остаемся при расплывчатых сведениях о том, что с декабря 1740 года готовилась какая-то **русская опера** (для чего декоратор Джеронимо Бон получил краски), а позже, т. е. в 1741 году, шли пробы и писались декорации. Вряд ли то была именно опера в традиционном тогда смысле. Вряд ли Франческо Арайя (в 1741 году другого оперного композитора в Петербурге не было) уже тогда написал музыку на какой-либо русский текст (как писал он позже на текст Сумарокова): в 1741 году еще не было русских певцов, которые исполнили бы виртуозную итальянскую музыку Арайи — вспомним, что они едва-едва нашлись (да и то полудети!) к 1755 году, т. е. к постановке «Цефала и Прокрис». Скорее всего «русская опера» 1741 года — это драматический спектакль с музыкой, быть может, на подобие «Комедии об Иосифе», поставленной силами придворных певчих при дворе Анны Иоанновны в 1732 или 1735 годах. Почему же в таком случае в 1740 году спектакль с музыкой назвали **русской оперой**, а в 1735 году называли простой комедией? Возможно потому, что именно между 1735 и 1740 годами при русском дворе впервые **узнали оперу**, привыкли к этому слову, начали его применять.

Отступим еще немного назад. В 1731 году появился «Акт комедиальный о Калеандре и Неонилде» (переделка популярного романа); многие стихи в этом «акте» исполнялись «на голос» известных кантов: «Едина моя благая радость», «Ах, весьма тяжко» и др.; а обильные ремарки указывали на широкое использование инструментальной музыки — «веселой», «печальной», «унывной», «умильной». Все это очень примечательно, ибо принцип включения «голосов», популярной, бытующей музыки в драматический спектакль был у нас, повидимому, весьма стойким и давним.

116

Если мы обратимся к самому началу XVIII века и даже к спектаклям при дворе даря Алексея Михайловича, то и там усмотрим этот же принцип. Драматические спектакли широко проникаются музыкой, а музыка эта тесно связана с бытом: известнейшие церковные напевы, танцы, песни, позже — популярные арии. Теснейшим образом связаны с музыкой и русские духовные действия и школьные драмы.

Иными словами, как бы далеко мы ни заходили в глубь истории русского театра, повсюду можно усмотреть истоки и основу для зарождения русской оперы на почве популярной, бытующей музыки.

И, разумеется, с давних пор все, что было связано с народным театром, с театрализацией в народных обрядах, с игровыми песнями, по существу вело русский народ к опере, как к театру музыкальному.

Итак, очень многое в русской театральной культуре по-своему готовило оперу. Тенденция эта была настолько крепкой и отчетливой, что некоторые исследователи (например, В. Чешихин) включили в «Историю русской оперы» драматические спектакли с музыкой, начиная от XVII века.

Однако одной **общей** почвы, которая исподволь созревала в русском театре для оперы, было, разумеется, недостаточно для рождения того нового прогрессивного жанра, о котором мы имеем право говорить с конца семидесятых годов XVIII века. Должна была пройти определенный путь музыкальная культура страны, народная песня должна была лечь в основу развития профессиональной музыки. Должны были созреть новые идеи и образы русской литературы. И — что особенно важно — должна была сложиться та общественная обстановка, которая вызвала бы к жизни новый род искусства, потребовала его, хотя бы к нему и раньше подводили различные исторические нити.

* * *

Ни один из новых музыкальных жанров в России XVIII века не воплощает с такой полнотой прогрессивных свойств музыкальной культуры, новых признаков стиля, новых творческих тенденций, как воплощает их в себе русская комическая опера. Это и дает нам право именно в ней, при ее общественном значении, видеть важный рубеж для истории демократической национальной музыкальной культуры. Это и дает нам основание рассматривать русскую оперу, как своеобразный итог и, вместе, как характерный узел на пути музыкальной культуры в нашей стране. В конечном счете, нет таких жанров и таких музыкальных явлений, которые не имели бы того или иного отношения к опере: с одними из них она связана, как с явлениями родственными или близкими, другим она противопоставляет себя, поднимаясь в борьбе с ними.

В опере, более чем где бы то ни было, вырабатывается новый музыкальный язык на основе то прямых, то более сложных творческих связей с народно-бытовой песней. Ранний русский симфонизм, вообще русская инструментальная музыка в этом смысле идет за оперой. Можно сказать, что именно в рамках оперы более всего формируется **творческий метод** русской композиторской школы XVIII века.

Вставая в цепь других музыкальных явлений, входя в **историю музыки** XVIII столетия, русская комическая опера как бы подхватывает и развивает все то, что до нее концентрировалось в наиболее популярных, относительно демократических музыкальных жанрах, отчасти в музыке устной традиции. Не только народная песня, лирическая, шуточная или обрядовая, но кант и российская песня-романс, ставший популярным танец, бытовая инструментальная музыка входят в стилевую колею русской комической оперы. С другой стороны, ложно-классическое театральное

117
искусство, помпезный придворный спектакль с участием богов и античных героев, виртуозное итальянское пение, условный музыкальный язык, чуждый характерности, национальных черт, далекий от песни, — все это оказывается чуждым русской опере, и она стремится противопоставить всему этому иные художественные принципы, что было с наибольшей остротой подчеркнуто в крыловском «Зрителе».

Не следует думать, однако, что опыт прогрессивного оперного искусства итальянской интермедии или французской комической оперы, да и вообще всего лучшего, что было в современной оперной культуре, попросту игнорировался русскими композиторами. И Фомин, и Бортнянский и,

несомненно, Пашкевич **хорошо знали** достижения итальянской и французской оперных школ, учитывали их опыт, но шли своим путем.

Чем шире и смелее откликались они на прогрессивные явления и процессы действительности («Мельник-колдун» в редакции Фомина, «Санктпетербургский гостиный двор»), тем самостоятельнее оказывался их путь. Чем больше уступали они придворной эстетике, тем противоречивее в этом смысле оказывались их произведения («Февей» Пашкевича), и яркий национальный облик их музыки порою досадно бледнел.

Только совершенно близорукий музыкант мог бы полагать, что простой, ясный, общедоступный музыкальный стиль ранней русской комической оперы с ее песнями, небольшими ариями и несложными хорами родился сразу, не будучи никак подготовлен, словно бы нечто первичное, элементарное. Ничего подобного! Даже сама по себе простая запись и обработка народной песни в духе Трутовского или Прача не могла бы появиться на тридцать — сорок лет раньше. Торжество простого, гармонически ясного, песенного в своих истоках музыкального стиля, который определил облик ранней русской оперы, знаменовало уже некий итог на пути русской музыкальной культуры. Вернемся на полвека обратно: в двадцатых годах, как известно, в России не было никаких оперных жанров (ни оперы-серія, ни оперы-буфф), точно так же ни в одном музыкальном жанре не сложился еще тот стиль, о котором только что шла речь; не существовало и печатных сборников народных песен. Затем появилась опера (итальянская), возникли сонаты и другие музыкальные произведения (далекие от будущего стиля русской оперы), а русская песня все еще жила в устной традиции и рукописных сборниках. Многого нужно было не освоить, а преодолеть, чтобы создать русскую комическую оперу. Обозначим условно, как начало этого пути, ту четверть века, которая прошла между первым нашим знакомством с оперой вообще, и русскими по тексту операми Сумарокова.

Итак, что же происходило в русской музыкальной культуре с начала тридцатых годов до середины пятидесятых? Что здесь интересно для предистории русской оперы? Во-первых, сам по себе жанр (опера) и национальные признаки искусства (русское) еще ни в какой мере не объединяются. Во-вторых, жанр (опера) и относительно демократические признаки искусства (доступность, популярность, опора на бытующие интонации) также существуют обычно вне связи. Это разграничение проходит и далее, захватывая всю сферу музыки: почти все светские музыкальные жанры письменной традиции (сонаты, ансамбли и т. п.) не являются ни русскими по своей основе, ни демократическими по своему назначению. А что же тогда русское? Народная песня, кант и церковная музыка. Из них демократична лишь песня, отчасти кант, т. е. жанры устной или пол у устной традиции.

До опер Сумарокова в России были известны итальянские оперы-серія, оперы-буфф, интермедии, пасторали, торжественные прологи. По своим истокам, по своему происхождению интермедии и оперы-буфф

118

были искусством прогрессивным, в значительной мере демократическим. Но поставленные в Петербурге при дворе, т. е. в замкнутой среде, на чужом языке, разыгранные итальянскими актерами, во многом они объективно утрачивали у нас свое демократическое значение.

Несмотря на то, что на основании формальных данных в историографии до сих пор было принято упоминать только об интермедиях, а не-об операх-буфф при петербургском дворе с 1730 годов, мы все же имеем некоторые основания говорить об очень раннем проникновении к нам ровесников «Служанки-госпожи» Перголези. Дело в том, что в Петербург попал целый ряд интермедий той поры, когда они становились операми-буфф, получая самостоятельное значение и известность именно в этом качестве. Как известно, некоторые текстовые материалы были в свое время опубликованы В. Н. Перетцем в книге «Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг.» (П. 1917). Сопоставляя «глухие» материалы Перетца (авторы текста и музыка остались ему неизвестными) с отдельными данными итальянских изданий [1], мы можем, например, установить, что шедшая в 1733 году в Петербурге интермедия «Подрячик оперы в острова Канарийские» принадлежала, по всей вероятности, перу Метастазियो, а музыка к ней была написана Сарро. Точно также выясняется, что поставленная у нас «Притворная

немка» — это в оригинале «Фантеска» Саддумене, написанная в 1733 году. Далее из камерфурьерских журналов мы узнаем об итальянских интермедиях, шедших в Петербурге между 1746 и 1750 годами. Среди них «Траколо или вор», т. е. несомненно «Ливьетта и Траколо» Перголези.

Все эти факты мы устанавливаем ради того, чтобы прийти к одному простому выводу: очень рано, еще до оперы-seria в Петербург проникло яркое, радостное и простое искусство буфф из круга Перголези (а впоследствии — в образцах самого Перголези). Памятуя об условном стиле Франческо Арайя в поставленных им операх-seria, не лишним будет знать, что рядом с ними звучала легкая, полная движения, близкая своему народу музыка типа Перголези (ибо кто же еще ярче представил искусство буфф в те годы?). Любопытно, между прочим, что интермедия «Подряточник оперы в острова Канарийские» высмеивает виртуозничанье «нынешней школы» (оперной) и полное пренебрежение к смыслу слов в речитативах оперы-seria (см. приложение 1 к данному разделу). Таким образом в Петербурге раньше прозвучала насмешка над оперой seria с ее условностями и безразличием к тексту, а затем уже сама опера-seria.

С 1736 года начались постановки опер-seria, не больше одной новой в год. Шли почти исключительно оперы Арайя: «Сила любви и ненависти», «Притворный Нин, или Познанная Семирамида», «Артакеркс», «Селевк», «Сципион», «Беллерофонт», «Евдокия венчанная» и другие. Как бы ни изменялся стиль неаполитанца Арайя и его либреттиста Бонекки [2] в России, все же они были создателями дворцового оперного искусства, далекого русским традициям, условного, виртуозного, внешне помпезного, а по существу холодного. Подобно другим представителям неаполитанской школы, Арайя очень тяготел к инструментализации вокального стиля в опере, расплавлявшей конкретную и теплую вокально-интонационную выразительность в пассажах, повторениях, нейтральных ходах мелодии, растянутой композиции и т. д. Все это было в принципе

[1] M. Scherillo. L'opera buffa napoletana. 1916.

[2] В 1752 году Иосиф Бонекки был отпущен в Италию, но по контракту с Придворной канторой он должен был ежегодно присылать в Россию по два оперных либретто к придворным праздникам. Нетрудно представить, насколько далек был подобный «оперный стихотворец» от условий жизни в нашей стране.

119

далеко от живого дыхания и национальной характерности всякой лаконичной народной песни, а тем более русской песни, которая оставалась родным искусством для петербургских слушателей Арайя.

Неглупые, подчас хитроумные итальянские маэстро пытались почерпнуть свои темы даже из русской и украинской песенности: они чувствовали, что по праву противостоят их искусству в нашей стране. Русские песенные интонации, танцевальные ритмы порою проступают даже в камерной музыке, создаваемой итальянцами для Петербурга. Однако это носит лишь очень внешний характер. Якоб Штелин, стремясь всячески пропагандировать сонаты итальянского композитора Дж. Мадониса, не без наивности утверждал, например, что в них **простейшие русские сельские мелодии объединены с пассажами в лучшем итальянском вкусе (!)** На самом деле, мы лишь очень смутно различаем порой в скрипичных сонатах Мадониса интонации и ритмы русской мелодии (песенной или танцевальной), но в целом они остаются посредственными образцами ранних предклассических европейских сонат-сюит с характерной для них тематикой, контрастами, общими формами мелодического движения и вообще стилем изложения.

Всему этому искусству, представленному к примеру такими художниками, как Арайя, Перголези, Мадонис, у нас противостояли в те годы только **искусство народной песни и культура канта**. Здесь возникает естественный вопрос: что отличало песню и кант от будущей русской комической оперы, чего еще нехватало им? Песня распространялась по преимуществу устно; ее начали записывать в сборниках кантов. Но и песня, и кант были **малыми, чисто вокальными формами** (кант, правда, придерживался своего особого склада трех-четырёхголосия), со своими выразительными возможностями, превосходными, богатыми, **но еще не оперными**. Однако в песне и канте (по-разному, конечно) тогда был сосредоточено **главное**, основное зерно для будущего развития — русская мелодия, русская вокальная выразительность.

Мы не затрагиваем здесь общего вопроса о значении данного периода в истории русской музыки, о зависимости его от условий общественного развития: об этом шла речь во введении (см. I

том настоящей работы). Нас интересует сейчас лишь частная проблема: как подготовлялся в музыке тот перелом, который привел к рождению русской комической оперы.

Последующее двадцатилетие, пролегающее примерно между операми Сумарокова и ранними русскими комическими операми, дает несравненно более сложную картину развития музыкальной культуры. Опыт Сумарокова со всей убедительностью показал, что литературное (языковое) и исполнительское обновление оперы еще не рождает русского оперного искусства. Сумароков ввел в оперу русскую песенность, русскую «басенность» (разумею стихи, но не музыку), русских певцов, но не выдвинул тематики из русской действительности и не смог еще опереться на русского композитора, на русскую музыку в опере. Опыт Сумарокова был своего рода **зарубкой** на пути к русской опере: отсюда хорошо видно, чего именно не хватало для рождения нового жанра.

С конца пятидесятих годов оперная жизнь русских столиц все развивалась. Опера перестала быть только придворным спектаклем. Образцы прогрессивного искусства молодой французской комической оперы и зрелой оперы-буфф постепенно распространились в обществе. Несравненно более доступное и яркое искусство Галуппи и Траетта, демократическое искусство Филидора, Монсиньи и Гретри проникло в Россию. Все то, что в новых оперных жанрах противостояло условному стилю дворцового

120

искусства, оказалось, несомненно, в принципе полезным на пути к русской комической опере: и новые идеи, и реалистические сюжеты, и живая близость к бытовой музыке, к песне, и активная драматургия. Но все это было полезным **лишь в принципе**: перед русскими художниками стояли **свои** идейные задачи и проблема **своего национального** музыкального языка.

На первый взгляд не очень заметная, но важная подготовка к опере шла в это время в других областях русской музыки. Общая цель здесь как будто бы очень проста: **все пути вели к обработке, расширению и обогащению песни, к созданию нового многоголосного склада и гармонии в связи с этим, к развитию инструментального письма**. Иногда песня обходилась без подлинных народных мелодий (сборник Г. Н. Теплового); это — песня-романс. Но песня в сборниках кантов была своеобразной обработкой народной мелодии, песня в сборнике В. Ф. Трутовского только так и мыслилась. Начали появляться и инструментальные обработки песни, простейшие аранжировки, которые, впрочем, относятся главным образом к восьмидесятым-девяностым годам.

Унаследовав прогрессивную традицию русской песенности, русская комическая опера во многом творчески опередила сборники песен и дала более высокие образцы понимания народнопесенного искусства.

3. ОБСТАНОВКА ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ ОПЕРЫ

Русская народная песня привлекала к себе общественное внимание на протяжении всего XVIII века, но лишь с семидесятых годов записи и обработки ее впервые появились в печати. Русский театр все время тяготел к музыке, проблемы оперы волновали общественную мысль, но русская опера зародилась, как новая школа и направление, также в семидесятих годах, вместе с обработками песен и на их основе. Повидимому, именно к семидесятым годам сложилась та историческая обстановка, которая вызвала к жизни **новый род искусства**, хотя бы он казался давно и хорошо подготовленным.

Здесь, несомненно, сыграли свою определяющую роль общие исторические условия, связанные с данным периодом развития страны. Большие социально-экономические, политические, национальные сдвиги, характерные для XVIII века, по-своему сказались, и не могли не сказаться, в русской культуре, в частности — культуре художественной. В свою очередь, рождение русской оперы по многим причинам зависело от развития различных сторон этой культуры, от развития музыки и театра, от путей русской сатиры и обличительной литературы, т. е. от целой группы явлений, возникших и развивающихся в новой общественной обстановке.

Таким образом для зарождения оперного искусства важны были и более общие исторические основания, и относительно более частные и разносторонние признаки нового культурного периода. В конечном счете, для зарождения русской оперы, как для всех ярких и новых явлений русской культуры XVIII века, первостепенную важность представлял тот процесс, который интенсивно шел в

общественно-экономической жизни России, усилившись как раз во второй половине столетия. Советские историки, опираясь на высказывания классиков марксизма-ленинизма, на ленинскую характеристику «нового периода русской истории» с XVII века, на учение Ленина и Сталина о формировании наций в связи с возникновением капиталистических отношений, придают очень большое

121

значение второй половине XVIII века, в частности, шестидесятым и семидесятым годам. Мы уже указывали на это во введении к настоящей работе. За последние годы появляются в печати работы советских историков, связанные с кардинальными вопросами периодизации истории СССР. Так, говоря о «спорадическом возникновении» элементов новой общественно-экономической формации в России, К. В. Базилевич утверждает: «Концом рассматриваемого периода следует считать середину XVIII века, так как во второй половине столетия зачатки капиталистической системы превращаются в капиталистический уклад. Шестидесятые годы XVIII века являются преддверием к новой большой крестьянской войне под предводительством Емельяна Пугачева. Появляются признаки начавшегося разложения феодально-крепостнического строя» [1]. С другой стороны, разбирая вопрос о «периодизации истории капиталистических отношений в России», Н. М. Дружинин пишет: «Процесс созревания капиталистического уклада (1760—1861 гг.) можно разделить на три промежуточных периода: первый — с 1760-х годов до 1789 г., второй — с 1790 г. до 1825 г., третий — с 1826 г. до 1861 г.» [2]. И далее продолжает: «Первый период — с 1760 г. по 1789 г. характеризуется стихийным движением крестьянства, направленным против усилившейся феодальной эксплуатации» (стр. 95). Переломное значение 1760—1770 годов очень упорно (и справедливо) подчеркивается в цитируемой работе, которая дает в этом смысле следующую перспективу:

«В нашей стране возникновению капиталистического уклада предшествовали отдельные, спорадически появлявшиеся зачатки капитализма, которые еще не могли поколебать господствующую феодальную систему: рост товарного обращения и простого товарного производства, мануфактурные предприятия XVII и первой половины XVIII вв., буржуазные тенденции во внутренней (особенно экономической) политике государственной власти, в развитии общественной мысли, научного знания и художественной литературы. Такие тенденции мы наблюдаем и при Петре и при Елизавете, но в течение всей первой половины XVIII века мы не видим такого обострения противоречий между основными классами-антагонистами феодального общества, которое явно обнаруживается позднее, начиная с 1760-х годов. В первой половине XVIII в. господствующий класс еще не осознает опасности создавшегося положения, не ищет выхода в частичных социально-политических уступках. В этот период феодальная система еще переживает время своего расцвета; первые признаки ее надлома ознаменованы кануном пугачевского восстания и постановкой проблемы крепостного права в 60-х годах XVIII века» [3].

Для нашей темы главный интерес в этой характеристике перелома, наступившего с 1760 годов, представляет то, что обусловило здесь интенсивное становление русской нации и национальной культуры (созревание капиталистического уклада неизбежно связано с ускорением этих процессов), и, конечно, то, что выдвинуло и обострило тему народа, крестьянскую тему в культуре и искусстве (крестьянская война неизбежно привела к этому вопреки любым цензурным препятствиям или в обход их). Развитие русской нации, рост национальной культуры вместе с новым значением темы народа — именно здесь-то и нужно видеть общие

[1] К. Базилевич. Опыт периодизации истории СССР феодального периода. Журнал «Вопросы истории». 1949, № 11, стр. 88.

[2] Н. Дружинин. О периодизации истории капиталистических отношений в России. Там же, стр. 94.

[3] Там же, стр. 93.

122

основания для возникновения русской оперы и других процессов и явлений этого же порядка в области русской художественной культуры.

Русская опера родилась как искусство национальное, противопоставлявшее свою еще очень простую песенную национальную форму иным формам искусства, господствовавшим при русском

дворе. Что же касается содержания русской оперы, то чем отчетливее звучала там тема русского народа, русского крестьянства, русского народного быта, социально-обличительная тема, тем прогрессивнее были ее образцы. Разумеется, это вовсе не значит, что русская опера в столичных театрах могла во весь голос представлять интересы народа и целиком стать на позиции крестьянского протеста, на позиции Радищева. Но лучшее в опере было связано с ее народными истоками. Как бы мало ни были непосредственно сопряжены эти явления, все же по-своему знаменательно, что первый печатный сборник русских народных песен складывался, а русская песенная опера формировалась именно в годы крестьянской войны, шедшей под водительством Емельяна Пугачева. Не может быть случайным то, что новый интерес к народному искусству, столь безобидный, казалось бы, интерес М. Попова и Чулкова к фольклору, к песне и сказке, Аблесимова к песне в опере, Трутовского к песне, возникал в напряженнейшей исторической обстановке для народа, создавшего эти песни и сказки, вложившего в них свое мировоззрение, свои чувства, свои помыслы и стремления. Что было характерно для тех лет, когда в русской литературе, поэзии и музыке проходила эта полоса «фольклорных исканий», которые по традиции нередко освещаются историками, обманутыми внешней формой, как безобидные, несколько наивные, будто бы близкие у Екатерины II и у Чулкова? Характерно было следующее:

«В течение 1760-х годов одновременно были охвачены волнениями 100 тыс. крестьян церковных имений, 100 тыс. крестьян, приписанных к горным заводам, и 50 тыс. крестьян помещичьих имений; массовое брожение наблюдалось и в районах южных однодворческих поселений. Волнения охватили обширную территорию центральных и восточных губерний. Это были массовые протесты нового типа: в отличие от крестьянских бунтов XVII и начала XVIII столетий, которые являлись борьбой против процесса закрепощения, волнения церковных, приписных и помещичьих крестьян 1760 годов были борьбой против феодальной зависимости, осложненной новыми капиталистическими отношениями. Это была первая волна крестьянского протеста, который в результате усилившегося прибоя привел к крестьянской войне 1773—1775 гг. и сохранил свои характерные черты до самой отмены крепостного права» [1].

Не забудем также, что именно тогда, т. е. в шестидесятые годы, развернулась работа Комиссии по составлению нового Уложения (1767—1768), вызвавшая к жизни общественную активность тех, кто в меру сил защищал интересы крепостных крестьян. Весьма показательны, что в работе Комиссии среди других приняли участие писатели, которые затем выдвинули крестьянскую тему в своем творчестве, в частности, в творчестве оперном, т. е. в оперных текстах (М. Попов в опере «Анюта», А. Аблесимов в опере «Мельник»). Таким образом здесь связь между новой социальной проблематикой и художественным творчеством была очень близкой и непосредственной.

В условиях XVIII века тема народа, тема из жизни русского крестьянина, конечно, не получила еще в русском искусстве (включая

[1] Н. Дружинин. Цитированная статья, стр. 94.

123
оперу) своего выражения в полную силу. Русской опере XVIII века далеко в этом смысле до Радищева, как далеко ей и до народности Глинки. Но русская опера в своих лучших образцах все-таки начинает то, что блистательно и на новой основе разовьет Глинка. Русская опера в отдельных своих моментах сближается с «Путешествием» Радищева, что мы пытались отметить в разделе «Русские поэты и музыка».

Для того, чтобы полнее и шире представить идейно-эстетические основы ранней оперы, обратимся к тем явлениям, которые были ей родственны, которые в известной мере ее подготовили и которые в общем тоже образовали историческую обстановку, характерную и необходимую для ее возникновения.

По своему идейному направлению, отчасти по своей сюжетике ранняя русская опера прямо соприкасается с обличительно-сатирической линией русской литературы и журналистики — от обличительного пафоса русской журнальной сатиры до веселой пародии на «высокое искусство» классицистов.

Тесная связь, вне всяких сомнений, существует между ранней русской оперой и журнальной сатирой (начиная с ее образцов в «Трудолюбивой Пчеле» Сумарокова, журналах Эмина), и в

особенности — замечательными изданиями Николая Новикова. Социальная тема «трутней», т. е. тунеядцев-дворян («они работают, а вы их труд ядите»), тема петиметров, низкопоклонствующих перед иностранной модой, тема крючкодеев-взяточников, вообще разоблачение паразитических основ в жизни господствующего класса, столь сильное в сатирических изданиях Новикова, как бы по наследству переходит в русскую оперу, к Аблесимову, Матинскому, Княжнину, Левшину.

Параллельно русской опере и русский роман обличает паразитизм и тунеядство помещиков, описывает отвратительное, поверхностное, развращающее воспитание, которое давали молодым дворянчикам их родители, умственное убожество и огромные претензии, взращенные таким воспитанием (Измайлов «Евгений»), раскрывает страшные картины эксплуатации крестьян, которых скарденные хозяева после полевых работ посылали просить милостыню (Друковцев «Сава») и т. д. и т. п. Эти смелые обличительные бытовые картины подготовлены в русском романе с шестидесятых годов произведениями Ф. Эмина, Чулкова и других писателей. Несомненно, такие оперы, как «Розана и Любим», «Несчастье от кареты», как «Кофейница» Крылова, прямо примыкают к этой линии русской литературы.

Большие и своеобразные связи у оперы существуют также и с сатирической комедией XVIII века; «между **Бригадиром** и **Недорослем** Аблесимов как-то обмолвился премилым народным водевилем», — пишет Белинский [1], имея ввиду оперу «Мельник — колдун». Действительно, русская комическая опера родилась между этими двумя замечательными сатирическими комедиями Фонвизина, после известных комедий Лукина. Современники воспринимали оперу именно как разновидность комедии.

Сатирическое направление, которое «со времен Кантемира сделалось живою струею всей русской литературы» [2], включило в себя и раннюю русскую оперу, определило в большой мере ее первоначальный облик.

Некоторые стороны русской оперы, проявившиеся, например, в творчестве Левшина («Мнимые вдовцы» и другие) роднят оперу с пародийными

[1] Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, том X. СПб. 1914, стр. 152.

[2] Там же, том IX. СПб, 1910, стр. 184.

124

приемами такого литературного жанра, как ирои-комическая поэма. Это в особенности становится ясно, когда мы читаем «сатиру на Аблесимова» (см. ниже): повидимому, в глазах современников и ранняя комическая опера, и ирои-комическая поэма в известном отношении выполняли сходное дело — переносили «Парнас на Пресню», противостояли напыщенному старому искусству с его мифологическими сюжетами, ложной патетикой и многими условностями. Во всяком случае, они кое в чем вызывали у современников сходную реакцию, хотя отнюдь не были вполне и во всем сходными.

Теснейшим и непосредственным образом связана ранняя русская опера с обращениями русских писателей и поэтов к народному творчеству, к собиранию песен и сказок, изучению русской старины и обрядов и т. д.

Именно эти тенденции в среде русских литераторов непосредственно сближают деятельность М. Чулкова, М. Попова и А. Аблесимова, сближают оперу с некоторыми другими областями их работы, о которых у нас уже шла речь в предыдущих разделах.

Итак, журнальная сатира и обличительный роман, сатирическая комедия и ирои-комическая поэма, собирание народных песен, сказок, загадок — все это было по-своему, различными сторонами и тенденциями, близким ранней русской опере. Однако для того, чтобы представить реальные, общественно-бытовые условия, очень важные для определения ее путей, необходимо еще вспомнить о явлениях театральной жизни, характерных как раз для рассматриваемого периода.

Не только вся история русского театра, тяготевшего к музыке, но и в частности, явления театральной культуры второй половины XVIII века имеют самое непосредственное отношение к рождению русской оперы, как нового направления. Мы имеем ввиду здесь демократизацию театра, лучше всего замеченную и прослеженную в московской общественной жизни этого периода.

Нет сомнений в том, что первые значительные образцы ранней русской оперы как нового направления, по существу своему связаны не с обстановкой придворного театра (хотя русские

комические оперы ставились с успехом и там), не с узкой и замкнутой театральной аудиторией, не с аристократическими вкусами. Обстановка «вольных» публичных театров, возникающих в Москве и в Петербурге (т. е. частных театров), зарождение и рост не только новой городской театральной аудитории, но и новых «самодеятельных» интересов к театральному делу образовали ту непосредственную почву, на которой могла развиваться простая, всем доступная, комедийная и песенная русская опера. В известной книге И. Е. Забелина «Хроника общественной жизни в Москве с половины XVIII столетия» (М. 1875) приводится много любопытных данных о возникновении частных полупрофессиональных театров по инициативе «канцеляристов, копиистов, даже стряпчих заодно с дворовыми людьми». Так в 1757 году некто Алексей Пичулин, «служитель дому подпоручика П. И. Матюшкина» испрашивал в полицмейстерской канцелярии разрешения «содержать российскую комедию» в доме Матюшкина на Воздвиженке. В 1768 году примерно о том же просили «паяльщик мастерской и оружейной конторы да типографский мастер». Нередко в подобных документах упоминается о музыкантах, которые выступали в театре. Сохранился, например, контракт, заключенный в 1769 году московской полицией с И. С. Скорняковым, «уволненным от дел канцеляристом гоф-интендантской конторы». В контракте, между прочим, сказано:

«... в силу имянного высочайшего повеления для народного в Москве увеселения, на построенном от Полиции на Новодевичьем поле,

125

или в другом месте, где показано будет, содержать ему с кампаниею актеров вольножелательными разных чинов людьми комедианские увеселительные действующие представления и интермедии и курьезные шпрингмейстерские действа, в летнее время, в воскресные, праздничные и торжественные дни и с подлежащей к тому театру трубною или валторною позывкою, а временем и с битьем при том в литавры, також хором, музыкою и инструментами их за договорную плату, за каждый представляемый на театре комедий день, за все оное по 10 рублей, ежели имеет быть хорошая, а не дождливая погода, во все летнее время по день Покрова пресвятой богородицы; начинать представление пополудни в третьем, а оканчивать в 6 часов пополудни; позывку к тому для собирания народу музыкантам на трубах или валторнах наперед начинать в начале первого часа пополудни и продолжать до начинания на театре комедий; и содержать для того представления комедий кампанию актеров, шпрингмейстеров и парукмахеров всего не менее 12 человек, також хор и музыкантов и трубачей со инструментами их до 8 чел.; плату ему получать без всякого удержания по окончании на театре действующего тогож дня представления; а притом надлежит наперед выдать ему за три дня 30 руб. на обзадачивание наперед актерам, парукмахерам и музыкантам, чтоб они к тому действию комедиев были тверды и надежны и остановки б ни в чем и никакой не учинили, в чем имеет он учинить с ними договорные контракты; во время на том театре дейстиев комедей, для прекращения от зрителей шумства, ссор, драк и грабежа, удовлетворять его пристойною командою, также и подлежащим к действию комедиантским платьем и прочим, что к тому нужно будет по его требованию безостановочно».

Вполне возможно, что в театрах подобного рода широко практиковалось исполнение тех или иных стихотворных текстов «на голоса» популярных песен. Этот принцип очень естественно возникает в демократическом театре, рассчитанном на широкие круги посетителей, на полупрофессиональный актерский состав.

Однако частные театры и «театрики», открываемые мастерами, купцами, отставными «канцеляристами» и даже дворовыми людьми, интересуют нас даже не с этой точки зрения, т. е. не по своему репертуару. Они привлекают наше внимание как характернейший признак большого расширения театральных интересов в русском обществе к семидесятым годам XVIII века. Если могли возникать один за другим такие «разночинные» театры, то как же, значит, изменялся состав театральной аудитории в Москве! А это позволяет нам уже догадываться о том, какие слушатели определили первый успех «Мельника — колдуна», как известно, впервые представленного именно в Москве, 20 января 1779 года. Нет сомнений в том, что среди этих слушателей, помимо дворянства и дворянской интеллигенции, были разночинцы, мелкий чиновный люд, купцы, мастера и даже дворовые люди. Ибо вряд ли те, кто принимал непосредственное участие в театральном деле, пропускали такие спектакли, как «Мельник». Очень подстать этой оперной аудитории оказалась

музыка «Мельника», которая по указаниям Аблесимова была «положена из русских песен Российского московского театра музыкантом г. Соколовским». Хорошо прозвучали в Москве слова Филимона:

Я спою такую песню:
Ходил молодец на Пресню...
Ходил молодец на Пресню
Из Сесвятского села...

126

Вероятно, образ Филимона и, в частности, эта его песня воспринимались московской театральной аудиторией как близкие, свои, легко входящие в тогдашний московский быт.

Разумеется, ранняя русская опера не везде и не во всех театрах имела такую аудиторию, какую мы по праву предполагаем в Москве тех лет. «Вольный театр» в Петербурге (у Книппера), по всей вероятности, приобретал все же несколько другой характер, поскольку он существовал в столице, в виду двора и чиновной бюрократии. О придворной сцене и говорить нечего. Крепостные театры, когда они включили в свой репертуар русскую комическую оперу, могли дать ей свою особую трактовку. Здесь вступали в силу своеобразные противоречия между крепостной труппой, вкладывавшей в исполнение русской песенной оперы нечто свое, и поместной аудиторией, предъявлявшей к искусству иные требования. В различных театрах эти противоречия выражались по-разному, как мы попытаемся показать в дальнейшем.

Но какой бы смешанной ни была в общем аудитория ранней русской оперы, важно, что в ней было нечто, не характерное для прежней оперной аудитории в России. Именно это новое, проявившееся во вкусах, взглядах и требованиях аудитории, очень помогло рождению русской комической оперы.

4. РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ И ОПЕРА. А. О. АБЛЕСИМОВ, М. МАТИНСКИЙ, Я. Б. КНЯЖНИН

Нам уже не раз приходилось отмечать, что русские литераторы сыграли в развитии ранней русской оперы очень большую роль. В XVIII веке им принадлежала даже инициатива, они начали историю оперы. Показательно, что в «Анюте» М. Попова мы совсем не знаем композитора и музыки. В «Мельнике» Аблесимова Соколовский сначала лишь арранжировал мелодии, указанные писателем. Однако уже с конца семидесятых годов русские композиторы (Пашкевич, Матинский, позже Фомина) вступают в творческое содружество с писателями и определяют музыкальный облик оперы. Впрочем, далее, на протяжении XVIII века в такого рода содружестве участие различных сил очень часто остается еще неравным, что весьма и весьма сказывается на судьбах русской комической оперы. Сравнительно редки такие образцы, как «Несчастье от кареты», опера, в которой сотрудничали Княжнин и Пашкевич, т. е. писатель и композитор, примерно в одинаковой степени способные определить характер и направление жанра, его национальный облик, его общую идейно-художественную ценность. Редки для XVIII века и такие сочинения как «Мельник — колдун, обманщик и сват», опера, в которой текст Аблесимова соединился с позднейшей музыкальной редакцией Фомина. На особое место выделяется «Санктпетербургский гостиный двор» Матинского в позднейшей редакции Пашкевича. Можно было бы назвать еще несколько подобных примеров («Скупой» — текст Княжнина, музыка Пашкевича и другие).

К сожалению, гораздо чаще литературная и музыкальная сторона оперы были далеко неравноценными. Нередко с литературной стороны опера уже в полную силу представляла новый жанр (например, «Розана и Любим» Николева с музыкой Керцелли), а музыка ее еще была слабой, нехарактерной, несамостоятельной. Бывало и наоборот, хотя несколько реже (тексты Екатерины II с музыкой Пашкевича или Фомина).

Для того чтобы ясно представить себе формирование оперного жанра, необходимо охарактеризовать его творческие кадры. Здесь сразу же

127

приходится заметить различное положение писателей и музыкантов. Хотя в создании ранней русской оперы принимали участие четыре крупнейших русских композитора своего времени — Пашкевич, Фомин, Ма-тинский и Бортнянский, рядом с ними работали многие второстепенные и третьестепенные иностранные музыканты — Керцелли, Дарси, Раупах, Стабингер, Фрейлих, Эккель, Бюлан, Ванжура, Тевес, Астарита, Мартин-и-Солер, Блима и др. Среди иностранных композиторов встречались такие известные имена, как Мартин-и-Солер, но это все же не облегчало задачу создания русской национальной оперы.

Группа писателей, работавших над оперой, была в общем сильнее, хотя первостепенных величин в ней было немного. До конца XVIII века в развитии оперы участвовали: В. Майков, Николев, Аблесимов, Ма-тинский, Княжнин, Херасков, Крылов, Львов, Левшин и другие. Правда, и среди них встречались такие малозначительные имена, как Вязмитинов, Перепечин, Юкин, Екатерина II и т. д. Но русских писателей в опере на первых порах было больше, чем русских композиторов, и в общем их творческое участие ощущалось сильнее.

Почти все деятели русской литературы в период шестидесятых-семидесятых годов XVIII века так или иначе соприкасаются с областью русской комической оперы. В «Истории русской литературы» (т. IV, ч. 2), выпускаемой ныне Академией Наук СССР, раздел «1760—1770 годы» включает в себя ряд монографических глав и подглав, посвященных писателям и поэтам данного периода: Новикову, Фонвизину, Майкову, Княжнину, Николеву, Эмину, Лукину, Чулкову, Попову, Страхову; Ив. Новикову, Комарову, Курганову, Хераскову, Богдановичу, Петрову, Екатерине II; помимо этого, одна глава посвящена комической опере (в ней, кроме других, упоминаются Львов, молодой Крылов, Аблесимов и Матинский), а другая — памятникам крестьянской литературы. Из названных писателей В. Майков, Княжнин, Николев, Попов, Херасков, Богданович, Екатерина II, Львов, Крылов (позже), Аблесимов и Матинский сами писали оперы (или тексты музыкально-сценических произведений — как Богданович); Фонвизин и Лукин в своих сатирических, комедиях, Эмин в обличительных мотивах, Чулков в публикации песен, Новиков и Страхов в журнальной сатире, как мы уже отмечали (см. раздел «Русские журналы и музыка»), по-своему были близки комической опере, ее тематике, ее направлению. Таким образом не остается почти ничего в русской литературе того времени (ибо издания Ивана Новикова, Комарова и Курганова, рассчитанные на городского читателя, тоже имеют общее по своему назначению с оперой), что не имело бы отношения к зарождающейся комической опере. Оперу не обходят ни Крылов, ни Державин, ни Радищев, ни Карамзин. Конечно, у нас нет оснований утверждать, что ранняя русская опера стоит в центре русской литературы своего периода. Но она является очень заметным узлом на путях литературы, она находится в поле зрения большинства ее деятелей. Разве не любопытно, что еще в 1817 году аблесимовского «Мельника» упорно сопоставляли с «Недорослем» Фонвизина? [1]. Значит, эти явления, согласно старой традиции, казались вполне соизмеримыми!

Среди писателей, определивших первоначальный облик русской комической оперы, по многим причинам нужно на первом месте поставить А. О. Аблесимова (1742—1783). Его «Мельник» получил наибольший общественный резонанс, вызвал самые широкие отклики, стал самым влиятельным образцом нового жанра. Память о «Мельнике» оставалась

[1] См. известную статью А. Ф. Мерзлякова «Разбор оперы «Мельник» (журнал «Вестник Европы», 1817, № 6).

128

в традиции самой живой памятью об истоках русской оперы. Одного только «Мельника» упоминает Белинский, оглядываясь на русскую оперу XVIII века. Казалось бы, в своем роде образцом могла стать «Анюта» Попова. Однако эта опера не приобрела столь широкой популярности в различных кругах русского общества, а музыкальные впечатления от нее вообще не оставили по себе памяти. В «Мельнике» удачно соединились многие новые качества жанра, который именно данной оперой вступил на путь большого общественного признания.

Аблесимов выступил в «Мельнике» не только как литератор определенной ориентации, но и как деятель, отлично знавший народную песню с текстовой и музыкальной стороны. Он в большой мере предопределил музыку своей оперы, указав те мелодии, которые должны в ней звучать. Разумеется, мы можем полностью охарактеризовать оперу «Мельник — колдун, обманщик и сват» в

зависимости от ее музыки, ибо странно было бы рассматривать любую оперу только как литературный жанр. В данном же контексте, оценивая историческое место Аблесимова, мы рассматриваем его вклад в дело русской оперы и находим, что вклад этот был весьма значителен, поскольку писатель отчасти преуказал и музыкальное воплощение своего замысла.

Очень интересны для нас литературные связи, вкусы и тенденции Аблесимова, поскольку они отчасти проливают свет на литературные истоки ранней русской оперы. Аблесимов, скромный писатель и мелкий чиновник из обедневших дворян, был близок к Сумарокову, одно время работая у него переписчиком. Произведения Аблесимова (стихи) печатались в «Трудолюбивой Пчеле» у Сумарокова, позже в «Трутне» у Новикова (под псевдонимом Азазез Азазезов). Одним из первых Аблесимов стал писать русские басни («Сказки», 1769). В типографии Новикова и при его помощи в 1781 году Аблесимов издавал сатирический журнал «Рассказчик забавных басен». Как уже говорилось раньше, Аблесимов участвовал в 1767—1768 годах в работе Комиссии по составлению нового Уложения, что и приблизило его к крестьянской теме в творчестве. Прямая связь с прогрессивной деятельностью Новикова, интерес к басне и сатире, как к **обличительным** жанрам (в баснях Аблесимова много реалистических зарисовок современного быта), горячая заинтересованность крестьянской темой — вот что оказалось непосредственно близким ранней русской опере, вот что определило облик влиятельнейшего из ее литературных создателей.

«Мельник — колдун, обманщик и сват» совершенно заслонил не только другие работы Аблесимова для музыкального театра, но и почти все, сделанное им в русской литературе вообще. В «Мельнике» важно очень многое, и прежде всего — продуманное и, повидимому, подготовленное в деятельности самого Аблесимова и стимулированное требованиями новой аудитории само обращение к комической опере, к жанру, идейно противопоставляемому дворцовой опере, как спектаклю в целом, итальянской опере, как чужой по национальной форме. Антипридворные и национальные основы «Мельника» не вызывают сомнений. Очень характерен в этом смысле выбор сюжета, оказавший большое влияние на русскую драматургию [1]. Чрезвычайно показателен также язык оперы — простой, даже нарочито «нелитературный», грубоватый, изобилующий

[1] П. Н. Берков в книге «Русская комедия и комическая опера XVIII века» (изд. «Искусство», 1950) на основании некоторых литературных данных высказывает предположение о том, что уже к 1772 году существовала первая (более резкая и социально-обличительная) редакция текста «Мельника» (см. стр. 29 и 692). Хотя убедительных доказательств в пользу этого еще нет, гипотеза советского литературоведа представляется вполне вероятной.

129

так называемыми «вульгаризмами». Аблесимов нарочито пишет таким языком: он стремится взорвать литературные каноны классицизма. Именно так восприняли его опыты литературные круги, из которых вышла сатирическая «Ода похвальная автору Мельника» в 1781 году. Насколько может Аблесимов повлиять на музыку своей оперы, он также стремится сделать ее антиклассицистской, национальной, народной и указывает «голоса» популярных песен для своих текстов: «Как вечер у нас со полуночи», «Как ходил, гулял молодчик», «Западала путь-дороженька моя», «Вы реченьки, реченьки», «Земляничка ягодка», «Кабы знала, кабы ведала, мой свет», «Ах, на что ж было, ах, к чему ж было», «При долинушке гуляла», свадебные песни [1].

По своему идейно-эстетическому замыслу в целом произведение Аблесимова было воинствующим, хотя и не могло еще быть революционным в трактовке крестьянской темы. Однако и то, на что решился Аблесимов, было смелым и встретило отпор сверху. Ни огромный успех «Мельника», ни помощь Новикова не дали Аблесимову возможности продолжать его деятельность в том же направлении. Его нимало не поддержали «свыше», наоборот, его, повидимому, преследовали за сатиру: он испытывал крайнюю нужду и кончил жизнь рано, надломленный трудностями [2].

Другие произведения, созданные Аблесимовым для театра, не стали образцами русской комической оперы и ни в какой мере не могут соперничать с «Мельником». Однако здесь дело не только в литературной удаче: в «Мельнике» текст и музыка действовали вместе; в другой же опере Аблесимова — «Поход с непременных квартир» (1782) музыка Эккеля, повидимому, не шла ни в какое сравнение с музыкой Соколовского-Фомина. Об опере «Вознагражденный хлебопашец» (1782—

?) у нас совсем нет сведений в этом смысле. Но кто бы и где бы ни называл эти сочинения, всегда говорилось, что они написаны **автором «Мельника»**.

В Драматическом словаре находим: **«Поход с непременных квартир»**. Комическая опера в трех действиях. Оригинальное Российское

[1] В только что упомянутой книге П. Н. Берков справедливо указывает, что некоторые из названных Аблесимовым песен (например, «Западала путь-дороженька моя») остались нам по сборникам XVIII века неизвестными.

[2] Среди отрывочных сведений об Аблесимове имеется лишь одно более или менее распространенное свидетельство: в 1784 году в *Russische Theatralien*, издававшихся актером петербургского немецкого театра Зауервейдом, было помещено письмо из Москвы от 28 августа. В письме содержались строки, посвященные «автору народной русской оперы «Мельник». Московский корреспондент Зауервейда, между прочим, писал:

«Сочинитель этой оперы, которая так выгодна была московским и петербургским театрам, и так нравилась русской публике,— Аблесимов. Он был экзекутором при полиции и умер года полтора назад в величайшей бедности. Он не оставил после себя ничего, кроме старого изломанного стула о трех ножках, за которым он, поджавши под себя ноги, писал **Раскащика** (сатирический еженедельник), Мельника и Пролог. Его нищета не может служить упреком московскому театру, который довольно доказал ему свою признательность различными представлениями в его пользу **Мельника**. Печатание еженедельника точно также ничего не стоило ему, и истинный друг русской литературы Новиков, который имеет на откупе университетскую книжную лавку и типографию, помогал также и ему. Он употребил весь свой достаток на воспитание единственной дочери. Этот Аблесимов был один из тех немногих русских писателей, которые вполне понимали характер своего народа и сильно содействовали его развлечению. В других комических операх наших, Управителе (Amtmann), Несчастья от кареты и т. п. еще слишком много заимствованного...» Цитировано по Н. Тихонравову. Библиографические заметки о писателях XVIII века. А. О. Аблесимов. Летописи русской литературы и древности, том I, книга 2. М. 1859, стр. 201—202. Опера «Управитель» (Тихонравов перевел с немецкого «Amtmann») — очевидно, «Приказчик» — Николева.

130

сочинение г. Аблесимова, сочинителя Российской оперы, называемой Мельник. Музыка сочинения г. Еккеля. Представлена была много раз на Московском театре. Она пиеса довольно хорошо принята публикою. Г. Сочинитель показал в оной пиесе подробно все солдатские нужды, так как искусившийся в сей части».

В этом же словаре имеется такое упоминание: **«Щастье по жеребью»** комическая опера в 1 д., сочинена г. Аблесимовым 1779 г. Марта 9 дня; напечатана в Москве в университетской типографии 1780 г.».

А в одном частном письме из Петербурга читаем следующее: «Недавно на русском театре давали новую русскую оперу под названием «Вознагражденный хлебопашец» г-на Аблесимова, автора знаменитой оперы «Мельник»; эта опера не имела большого успеха и полагают, что она выдержит не более двух или трех представлений» [1].

В совершенно другом тоне всегда отзывались современники (да и не только современники!) о «Мельнике — колдуне». В Драматическом словаре только две оперы оцениваются так высоко: «Мельник — колдун» и «Гостиный двор». Заметим, что Словарь напечатан в 1787 году и говорит еще о музыке Соколовского (а не о редакции Фомина); следовательно, главная заслуга в создании оперы здесь поневоле приписывается именно Аблесимову (роль Соколовского была, повидимому, скромной).

Драматический словарь сообщает:

«Мельник — колдун». Комическая опера оригинальная в трех действиях сочинения г. Аблесимова. Музыка положена из Русских песен Российским Московского театра музыкантом г. Соколовским. Представлена в первый раз на Московском театре Генваря 20 дня 1779 года. Сия пиеса столько возбудила внимание от Публики, что много раз сряду была играна, и завсегда театр наполнялся; а потом в Санкт-Петербурге была представлена много раз у Двора и в случившемся на тогдашнее время вольном театре у содержателя г. Книппера была играна сряду двадцать семь раз; не

только от национальных слушана была с удовольствием, но и иностранцы любопытствовали довольно; кратко сказать, что едва ли не первая Русская опера имела столько восхитившихся зрителей и плескания. Напечатана в Москве в 1782 году».

Любопытно, что еще в конце 1830 годов в Московском театре шла одноактная комедия Н. А. Полевого «Представление Мельника — колдуна, обманщика и свата». Здесь были выведены Сумароков и Аблесимов, ведущие спор об опере, и раскрывался успех «Мельника». Белинский опубликовал рецензию на этот спектакль (см. том IV полного собрания его сочинений под редакцией С. А. Венгерова). Как известно, сам «неистовый Виссарион» в молодости исполнял роль Анкудина в «Мельнике» (в 1827 или 1828 году в любительском спектакле чембарской молодежи). Таким образом слава «Мельника» дожила почти до начала классического периода русской оперы.

Примечательно, что в наши дни опера «Мельник» охотно исполняется самодеятельностью, например, вокально-хоровым коллективом клуба на заводе «Каучук» в Москве (см. «Огонек» № 30 за 1951 год).

Не усматривая в тексте Аблесимова прямых антикрепостнических мотивов, так или иначе присутствовавших в «Анюте» Попова, в опере «Розана и Любим» Николева, в «Несчастье от кареты» Княжнина, мы, однако, оцениваем в «Мельнике» ту особую последовательность и смелость, с какой Аблесимов утвердил в этой опере очень важные черты

[1] Письмо Пикара от 15 апреля 1782 года к князю А. Б. Куракину. Русская Старина, 1878, XXII, май, стр. 57.

131

нового искусства и какая создала заслуженную славу этому скромному произведению.

В «Мельнике» действуют только простые русские люди, только крестьяне (однодворец Филимон и дворянка Фетинья ничем среди них не выделяются), которые показаны в их быту, с их обычаями (свадебные песни на посиделках) и предрассудками (ворожба Мельника), в их семейных отношениях и т. п. Показаны еще не глубоко, но в бытовом отношении и в комедийном плане метко, с большой последовательностью в отношении к их языку (в том числе и **музыкальному** языку — песне), с отчетливостью в обрисовке образов, с симпатией как к жанровому началу, так и к лирическому (чувствительная Анюта).

Как бы ни был интересен по-своему текст другой оперы Аблесимова «Поход с неперемных квартир» (солдатская жизнь), все же историческое значение этого писателя в развитии русской комической оперы определяется жизнеспособностью тех принципов, которые были выдвинуты им в «Мельнике». Тем более неверно и нелепо было бы отрицать глубокую самобытность этого произведения, как это пытались делать некоторые историки театра и литературы. В 1919 году в Известиях отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук (том XXII, книга 2) была помещена статья Г. Крыжицкого «Влияние Руссо на Аблесимова («Le devin du village» Руссо и «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова)», которая с тех пор упоминается во многих библиографиях. Не без воздействия пресловутой книги Алексея Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе» Г. Крыжицкий пытался доказать полную зависимость Аблесимова от Жан-Жака Руссо, настаивая на совпадении семи мотивов: место действия сходно; посредник сразу получает деньги; Делает вид, что ворожит; опера заканчивается хоровыми песнями и плясками; характеристика влюбленных и колдуна одинакова у Аблесимова и Руссо; крестьянский быт идеализируется; идея и общий тон схожи. Нетрудно заметить, что сопоставление сюжетных мотивов, усмотренных Крыжицким, носит чисто формальный характер. Главного, самобытного у Аблесимова (**русский** крестьянский быт, русские обычаи, домашние споры Анкудина и Фетиньи, «гвоздь» комедии — Филимон оказывается однодворцем и т. д. и т. п.), отнюдь нет у Руссо. Главного, характерного для Руссо (Колен возвращается из развращенного Парижа; кроме влюбленной пары и Мельника, других действующих лиц в опере не выведено; в пантомиме проходит тема куртуазного придворного и добродетельных крестьян и т. д.) нет у Аблесимова.

По направлению эти произведения во многом скорее схожи, чем противоположны, но это ни в какой мере не мешает им быть национально самобытными. Да и как можно говорить об одинаковой характеристике Филимона и Колена, или Анюты и Коветты, если Анюта и Филимон обрисованы определенными русскими песнями, нимало не похожими на музыку Руссо типа знаменитых куплетов

Коветты «J'ai perdu tout mon bonheur»? К тому же вполне вероятно, что Аблесимов даже не знал оперы Руссо.

Современники Аблесимова — как те, которые симпатизировали ему, так и те, которые пытались бороться с влиянием его оперы,— ощущали именно **оригинальность** его произведения, его смелость, необычность, даже характер вызова. Из кругов классицистов вышла очень ядовитая «Ода похвальная автору Мельника» (см. приложения к данному разделу), из которой, во всяком случае, ясно, что Аблесимов вызывал раздражение именно тем, что был смел и оригинален. Реакционного сатирика возмущал демократизм Аблесимова, возмущал его простой и грубый

132

язык, ироническое пренебрежение («Иду не на Парнас, на Пресню» [1]) к искусству Кино, Метастазии и Фавара (т. е. признанных оперных писателей), интерес к народным обычаям и песням («Ты посиделки нам представил, Петь песни свадебны заставил») и т. д.

В 1789 году П. А. Плавильщиков, который, как мы знали, горячо интересовался судьбами русской оперы (см. раздел «Русские журналы и музыка»), написал одноактную комедию «Мельник и Сбитенщик соперники», в которой «столкнул» главных действующих лиц из оперы Аблесимова («Мельник — колдун, обманщик и сват») и Княжнина («Сбитенщик»,— 1784, с музыкой Бюлана). Комедия эта не предполагает музыки; только в самом конце ее напоминаются, как характерные темы начала арий Сбитенщика («Счастье строит все на свете») и Мельника («Уж как шел старик с старухой из лесочка») и в заключение Мельник и Сбитенщик уходят, напевая мелодию дуэта из «Мельника». В споре Мельника со Сбитенщиком иносказательно сопоставляются пьесы Аблесимова и Княжнина, как имевшие большой успех, причем из реплик Мельника нетрудно понять, что пьесу Княжнина упрекают в заимствовании («Да кто те знает, где ты взял? может быть ты украл где»), а пьеса Аблесимова «своим родным хвастает»:

Сбитенщик. Так знай же, что не бывать по твоему, у меня то карманы полнее твоих [2], я тебе покажу, что ты передо мною ничего не стоишь.

Мельник. Нет, тпру, сбитенщик! Погодь немного; чего стоит мельник, о том все добрые люди скажут, не хорохорься, не хорохорься; что ж ты расхвастался, что ты богат что ли! Да кто те знает, где ты взял? Может быть ты и украл где. Притоманное ли это твое [3], а я люблю своим родным хвастать».

Вспомним, что в крыловском «Зрителе» при участии того же Плавильщикова, защита **своего** в русском театре ссылалась именно на «Мельника». Вспомним, что Державин уже в «Рассуждении о лирической поэзии» (т. е. много позже) выделял среди русских опер произведение Аблесимова.

В разрез с оценками этого рода идет та характеристика «Мельника», которую дает проф. А. С. Рабинович в своей книге «Русская опера до Глинки». По мнению проф. Рабиновича, «Победа Аблесимова» в «Мельнике» обусловлена эклектичностью и глубокой **идейной компромиссностью** его пьесы (стр. 52—53 названной книги). Здесь проф. Рабинович недооценивает национального значения «Мельника», большой последовательности Аблесимова в этом первом опыте, а также той борьбы, которая не случайно шла вокруг этого произведения. Заметим кстати, что ни одна большая и подлинная художественная победа в новом роде искусства не одерживалась за счет идейного компромисса!

[1] Любопытно, что в пародии Н. Осипова «Виргилиева Енейда, вывороченная на изнанку» есть аналогия к словам Филимона:

Вот спою такую песню,
Ходил молодец на Пресню.

У Осипова речь идет об Орфее, который «на рылях» —

Наигрывает разны песни
С Бутырок, Балчуга и Пресни,
Что слышал там по кабакам.

Повидимому, «Пресня», воспринимаемая таким образом, должна была особенно задевать последователей классицизма: демократическая слобода под Москвой, как своего рода «антипод» Парнасу!

[2] Вероятно, намек на большие театральные сборы.

[3] Подлинное ли это твое?

133

Мы вынуждены еще упоминать здесь об этой ошибочной точке зрения, ибо она до сих пор не получила отпора в нашей музыковедческой литературе. К счастью, в советском литературоведении труд Аблесимова оценивается уже совершенно по-иному.

Казалось бы, раньше других оперных авторов следует оценить Н. П. Николева (1758—1815), поскольку «Розана и Любим» относится к 1778 году. Однако, отдавая справедливость смелому литературному замыслу Николева, мы все же не можем ставить эту оперу в ряд новых национальных музыкальных произведений из-за ее музыкальной неполноценности. К Николеву, как к автору оперных текстов, мы еще вернемся впоследствии, но раньше обратимся к тем писателям, чьи произведения жили и влияли именно как **оперы**, т. е. получали также характерное, равноценное тексту музыкальное воплощение.

Непосредственно после Аблесимова уместнее всего обратиться к М. Матинскому в связи с его оперой «Санктпетербургский гостиный двор» (первая редакция 1779 года) или «Как поживешь, так и прослынешь» (издание 1792 года). Материалы, относящиеся к Матинскому, очень неясные и противоречивые, подверглись научной проверке в статье В. А. Прокофьева [1], отчасти в книге проф. А. С. Рабиновича, а в последнее время — очень обстоятельно в диссертации Е. А. Бокщаниной «Санктпетербургский гостиный двор и русская опера XVIII века» [2]. В результате проверки обнаружилось, что Матинскому бесспорно принадлежит текст оперы «Санктпетербургский гостиный двор» (в двух редакциях) и отчасти ее музыка, а также текст оперы «Тунисский паша» (1783, с музыкой Пашкевича, которая не найдена). Но в какой степени Матинский был композитором, нам не вполне ясно, поскольку сохранилась партитура второй редакции, о которой сам Матинский писал, что «некоторые песни сей оперы совсем на другой голос переложены, ко всем же вообще подведено лучшее согласие музыки трудами Придворного музыканта г. Пашкевича» (предупреждение ко второму изданию текста оперы).

В упомянутой работе Е. А. Бокщанина, сопоставляя музыку оперы «Как поживешь, так и прослынешь» с другими операми Пашкевича, очень убедительно пишет о том, что у Матинского был собственный музыкальный облик, простирающийся даже после редакции Пашкевича (особенно в хорах народного склада и характера). Очевидно, Матинский, по меньшей мере, знал народную песню так же, как Аблесимов, и умел ее арранжировать как Соколовский, но что он **еще** умел как композитор, — остается неясным, тем более, что музыку к своей второй опере он не писал. Одно здесь представляется несомненным: если Матинский создал первую (очевидно, простейшую) редакцию музыки и наложил свой отпечаток на народные хоры даже в редакции Пашкевича, значит, он, во всяком случае, и в музыке сумел выразить и утвердить то **прогрессивное направление**, которое представлял как оперный писатель.

Михаил Матинский (1750—182...?) принадлежит к славному кругу русских просвещенных деятелей, вышедших из крепостных людей и преодолевших силой своего таланта, воли и творческого труда исключительно тяжелые социальные препятствия, стоявшие на Их пути. Интересы Матинского были очень широкими. Преподаватель геометрии, истории и географии в Воспитательном обществе благородных девиц (Смольный

[1] **В. А. Прокофьев.** Михаил Матинский и его опера «Санктпетербургский гостиный двор». Сборник «Музыка и музыкальный быт старой России», изд. Academia, Л. 1927.

[2] Рукопись, 1952.

134

институт), автор ряда пособий, переводчик художественной и научной литературы талантливый и оригинальный писатель, — он заинтересовался новым музыкально-драматическим жанром и создал

один из сильнейших его образцов, раскрыв новые темы, новое, жизненное содержание при помощи новых литературных и музыкальных средств. Матинский выступил как национальный художник, нашедший оригинальные и убедительные краски для воплощения картин русского быта. Углубление в бытовую, исконно-русскую традицию (народный свадебный обряд на сцене) соединяется у Матинского с социальным обличением — с сатирическим показом бесчестной наживы, плутовства, сквалыжничества и «крюкодействия». В этом Матинский стоит выше Аблесимова.

Матинский, бесспорно, примыкает к сатирическому направлению русской литературы. В отличие от многих ранних оперных текстов (некоторых опер Княжнина, а впоследствии опер В. Левшина) «Санктпетербургский гостиный двор» совершенно свободен от каких-либо сюжетных или фабульных заимствований. В названной диссертации Е. А. Бок-щаниной очень правильно говорится: «Прежде всего, это либретто исторически-значимо потому, что оно является **совершенно оригинальным** по сюжетике и ситуациям и **типично-русским**, с его сочными картинами быта и нравов русского купечества и целым обрядом русской свадьбы на сцене».

«И действительно, это либретто не имеет никакого «прототипа» ни в иностранной литературе, ни в оперной либреттистике. Здесь вся интрига, типаж, драматические ситуации — все коренное русское, самобытное, оригинальное».

Нам только представляется, что в отношении русской комической оперы XVIII века термин «либретто» не вполне закономерен. Роль литературного текста (в большей своей части звучащего даже без музыки — в разговорных диалогах) здесь настолько велика, самостоятельна и так непохожа на роль собственно оперного либретто, что следовало бы обходиться без этого слова.

В «Санктпетербургском гостином дворе» даны прежде всего **бытовые картины** русской купеческой жизни, но даны они отнюдь не объективистски, а очень остро, очень тенденциозно, с большой силой обличения и осуждения. Не занимательная интрига, а стремление раскрыть этот особенный быт и обличить его, движет драматургией пьесы. В этом смысле интересно сопоставить произведения Аблесимова и Матинского. В «Мельнике — колдуне» раскрывается скорее **характерная обстановка** крестьянской жизни (через колоритный диалог, семейные отношения, народные хоры, песню), в «Санктпетербургском гостином дворе» раскрывается наиболее важная **социальная** сторона купеческой жизни (сцены в Гостином дворе, с покупательницами, должниками, кредиторами, в семье купца Сквалыгина). В «Мельнике» очень важна наивная комедийная интрига вокруг однодворца-жениха, интрига, ведомая ловким мельником. В «Гостином дворе» линия интриги гораздо менее важна; сила драматургии здесь — в реалистическом воплощении «гостинодворской жизни». Это сказывается, между прочим, и в большой «ветвистости» действия «Гостиного двора». В «Мельнике» количество действующих лиц ограничено (Мельник Фаддей, старые крестьяне Анкундин и Фетинья, их дочь Анюта, ее жених Филимон) и все они

[1] Среди переводов Матинского, кроме комедий, басен, сказок и т. д., есть очень интересный труд Г. Георги, написанный в ответ на вопрос Вольного Экономического общества — «Как россиянин посредственного состояния по введенному образу жития все свои нужды в рассуждении пищи, напитков, одежды и жилища одними российскими продуктами удовольствовать может» (1784).

135

участвуют в основной «семейной» интриге. В «Гостином дворе» выступает множество колоритных и ярких фигур, связанных с социальным углублением интриги, с движением вширь. Здесь действуют «обличаемые» персонажи, т. е. купец Сквалыгин, жена его Соломонида, дочь Хавронья Ферапонтьевна, жених ее Крюкодей; «обличающие» герои — офицер Прямиков и купец Андрей Хвалимов; покупательницы Щепеткова и Крепышкина; купцы-должники Разживин, Проторгуев, Перебоев и Смекалов; мужик, пострадавший от вымогательств Крюкодея, вдова с детьми, обобранная Сквалыгиным; гости, сваха, секретарь. То, что показывается в «Мельнике», показывается с симпатией и мягким юмором (и это вполне понятно, так как новизна произведения — именно в сочувственном освещении крестьянской темы); то, что раскрывается в «Гостином дворе», раскрывается в сатирическом обличении. Здесь различны сами художественные цели. Обе оперы стремятся воплотить разные стороны современной русской жизни: быт деревни (хотя еще несколько условно, в плане легкой бытовой комедии) и городской быт в его очень важных сторонах.

Любопытно при этом, что обе оперы, столь различные по своей тематике и по своему тону, с интересом и любовно воспроизводят русскую бытовую народную традицию; в третьем действии «Мельника» девушки поют свадебные песни («Што без бури, без вихоря», «Гошненько мне младой в девках быть», «Вечор та мне косоньку матушка плела»); второй акт «Гостиного двора» представляет сцену девишника, — как доказывают исследователи, в подлинной записи народного обряда.

Известно, что во второй редакции оперы Матинского композиция ее изменилась: поменялись местами бытовые сцены первого и третьего действия; второй же акт в обеих редакциях оставался своеобразным центром композиции. К сожалению, мы не располагаем первоначальной партитурой Матинского и можем судить о музыкальных номерах оперы только на основе второй редакции. Сопоставляя эту, единственно доступную нам редакцию «Как поживешь, так и прослывешь» с оперой Аблесимова, мы можем установить, что оба оперные писателя — т. е. Матинский и Аблесимов, по-разному подходили к оперной драматургии, мыслили об участии и трактовке музыки в своих произведениях отнюдь не одинаково.

Вместе с тем основные признаки жанра у них все же совладали. В отличие от «Анюты» Попова, и Аблесимов, и Матинский принципиально стояли за **прозаический** диалог в опере, который не только противопоставлялся в этом качестве оперным стихам и речитативу итальянской оперы, но резко и не без вызова вторгался на оперную сцену как диалог бытовой, передающий особенности крестьянской речи, характерного говора купцов и приказных — без всякого сглаживания, даже с подчеркиванием всех словечек, оборотов, акцента, лексических приставок и т. д.

В своем стремлении отойти от литературного канона и отразить живые свойства крестьянского и городского говора оперные писатели на первых порах доходили иной раз до наивного натурализма. Но само по себе это стремление свидетельствовало о здоровой жизненной реакции против дурных оперных условностей, против дворцового театра, против классицистской эстетики.

Обратимся теперь к общему композиционному замыслу в операх Аблесимова и Матинского для того, чтобы сравнить, как именно мыслили роль музыки в своих произведениях эти оперные писатели, какое место отводили они ей в воплощении своих идей, в характеристике образов, в расположении целого.

136

Обе оперы состоят из трех действий. В соответствии с более простым и сжатым драматургическим замыслом «Мельника» музыке здесь — уже по намерениям писателя — отводится также более простая роль, и она выступает с едиными, но несложными характеристическими задачами — то как бытовая песня, то как *credo* героя, то как нечто вроде романса, то в любовном дуэте, то в дуэте комической ссоры-перебранки, то в девичьих хорах или в шуточной арии, «развязывающей» всю интригу. В замысле оперы Матинского музыка как сольная лирическая полностью отсутствует; она либо дает жанровые портреты-характеристики, выражая «идеалы» героев (Сквалыгин, Соломонида, Крючкодей, мужик), либо смело рисует бытовые картины (гостинодворские нравы — ансамбль), либо воспроизводит во всей широте обряд девишника. Роль ансамблей и хоров у Матинского предположена еще большая. В его опере 12 ансамблей (3 дуэта, 5 трио, 1 квартет, 2 секстета, 1 септет) и 8 хоров при 7 ариях; у Аблесимова же 5 ансамблей (4 дуэта и заключительные куплеты), 3 хора (даже не хора, а хорика — девушки лишь **начинают** песню за песней) и 13 сольных номеров. При этом Аблесимов все время опирается преимущественно на «голоса» популярных песен, тогда как Матинский предполагает обрядовые хоры в выдержанном народном характере (и отводит для них подлинные народные тексты), но в ариях и ансамблях дает такой текст, который свободно выходит за пределы песни и песенности.

Весь первый акт «Мельника» в сущности представляет большую сцену Мельника с Филимоном; здесь нет других действующих лиц, нет обилия сюжетных мотивов; все предельно просто и «камерно» по своим масштабам.

Опера начинается песней; не песней-характеристикой, не песней-завязкой, а просто песней, которую Мельник Фаддей, строгая доску, напевает про себя сначала без слов и без сопровождения («только той песни без речей и музыки»), затем старается вспомнить слова и снова запекает «Как вечор у нас со полуночи», вновь и вновь перебивая себя прозаическими репликами без музыки. Это только песенное введение в песенную оперу, своего рода общая заставка, запев. После песни начинается характеристика, которую мельник дает сам себе, сначала в большом монологе, затем в

песне — «Кто умеет жить обманом, Все зовут того цыганом». Такого рода приметные вокальные номера, прямо выражающие жизненное credo ловкого героя и вместе косвенно «обличающие нравы», были очень характерны для ранней русской комической оперы. Таков же своеобразный **музыкальный выход** героев в опере Матинского: арии «Режь потоне ломоточки» (Сквалыгина) и «Ах, что ныне за время/ Взятю брать не велят» (Крючкодея). Такова же знаменитая в свое время ария сбитенщика Степана («Сбитенщик» Княжнина) «Кажется, не ложно, /Все на свете можно/ Покупать, /Продавать». Сходным образом задумал юный Крылов арию кофейницы «Нет на свете правды боле,/ Все обманами живут».

Итак, возвращаясь к «Мельнику», подчеркнем, что Аблесимов отводит музыке в данном случае важную характеристическую роль. Появляется Филимон. Он ищет пропавших лошадей и обращается к Мельнику: «Это он-та ворожейка: попытаюсь у него поколдоваться». После краткого диалога Мельник требует денег: его лукавые слова **уже поются**. Опять музыке принадлежит важная характеристическая роль. Затем Мельник морочит Филимона, завязывает ему глаза и готовится к «ворожке». «Чтобы не страшно было», Филимон запекает песню — «Вот спою какую песню: / Ходил молодец на Пресню». Эта песня выполняет двойную драматургическую роль: ее «курныкают» (т. е. поют вполголоса,

137 про себя), между прочим, чтобы заполнить время, и вместе с тем она характеризует самого Филимона. Аблесимов указывает здесь «голос» — «Как ходил, гулял молодчик», «голос» новой песни, городского склада, плясовой, создающей выпуклый образ «молодчика» Филимона. Допевает Филимон уже «диким голосом», так как Мельник неожиданно пугает его. После притворной ворожки, испуганный и поверивший в колдуна Филимон исполняет комический дуэт с Мельником: это первый «дуэт обмана». От пропавших коней разговор переходит на кручину. Филимон решает рассказать Мельнику о себе. Здесь он ранее всего поет лирическую песню «Я поведаю тоску-печаль ему»: Аблесимов указывает «голос» — «Западала путь-дороженька моя» (у Соколовского здесь взята другая мелодия). Так лирика тоже дается в опере через народное лирическое чувство, выраженное в песне. Мельник узнает от Филимона его кручину и обещает помочь ему жениться на Анюте. Акт заканчивается пением — на «голос» «Вы реченьки, реченьки»: Мельник и Филимон, готовясь к действиям, поют поочередно, каждый о своем, а заканчивают вместе —

А чтоб быть нам посмелее
И приттить повеселее,
Так зайдем мы в кабачок:
Тяпнем там винца крючок.

Во втором акте драматургическая функция музыки несколько расширяется. Любопытно, что в первых сценах Анюты с Филимоном все «прозаизмы» остаются на долю разговорного диалога [1], а пению отводится чувствительно лирический текст: песни Анюты «Во своей я младости» (на голос «Земляничка ягодка») и «Кабы я млада уверена была», дуэт Филимона и Анюты. Точно также Фетинья бранит дочку, не стесняясь в выражениях, честит своего мужа старым хрычом, а в пении (которое по смыслу должно носить характер комической жалобы) выражает свое горе, следуя традиции народной песни (на голос «Ах! на что ж было, ах! к чему ж было»). Здесь сама песня не может охарактеризовать бойкую, упрямую, отчаянную Фетинью; она характеризует лишь народно-лирическое начало, которое, по мысли Аблесимова, присутствует в этом образе. Большие, очень сочные, жанровые диалоги Фетиньи и Анкудина с Мельником идут совсем без музыки: где «проза», быт, жанр, вульгаризмы в языке, — там музыка чаще всего молчит. В заключение второго акта Аблесимов все же создает большой жанрово-комический дуэт, прерывающийся разговорными репликами. Здесь сцена перебранки Анкудина и Фетиньи, со всеми «прозаизмами», грубыми словечками, над которыми смеялся автор цитированной нами «оды», получает музыкальное воплощение, но не через песню (повидимому, предполагалось сочинение новой музыки, а не аранжировка). Для своего времени вызывающие слова Анкудина, обращенные к жене-дворянке, должны были звучать смело; под видом грубой шутки Аблесимов высказывал нечто, совершенно немислимое ранее на оперной сцене: «Я с

тобою, лебедь моя, справлюсь, да-ка мне только приобосторожиться, а то нет, ты востра очень, и што ты думаешь дворянскава-та отродья, так тебе и чорт не брат! (поет особо).

Мне на епорщицу-женищу
Купить добрую плетищу
Настрехать ее спинущу...»

[1] Филимон: «...у нас ведь по-сельски: как любушке своей тулунбаса два-три в спину влепишь, и она стерпит, так и наша» и т. д.

138

Все это, разумеется, грубо и не всегда художественно, но на первых порах самая грубость такого рода была нарочитым вызовом старой эстетике.

В третьем акте есть единственные в опере хоры: крестьянские девушки сидят у Фетиньи, прядут, шьют и поют свадебные песни (Фетинья готовится выдать дочь замуж). Помимо этих хоров и заключительного ансамбля с куплетами в этом акте предположено четыре «свободных» сольных номера. Почему здесь ни Анюта (романс «Вот моя, вот напасть»), ни Мельник (два выступления), ни Анкудин («Вижу я, колдун морочит») не исполняют более песен «на голос»? Может быть потому, что основные характеристики уже даны ранее, и Мельник с Анкудином даже в пении продвигают интригу. Во всяком случае, песни «на голос» чаще всего даются Аблесимовым как песни-характеристики. Жанровый дуэт ссоры (конец второго акта), брань Анкудина (третий акт), «иносказание» Мельника, приводящее к развязке (последняя пес-ся под балалайку «Уж как шли старик со старухой из лесочка»), устраивающей всех (Филимон-однорец, т. е. он «сам помещик, сам крестьянин») — эти музыкальные номера задуманы Аблесимовым свободно: он предоставляет композитору найти для них **свои** средства, не обязательно песенные.

В опере Матинского музыке отведено гораздо большее место, что совершенно очевидно хотя бы из сравнения первых актов «Мельника» и «Как поживешь, так и прослынешь». Во второй редакции первый акт оперы Матинского — это сцены в доме купца Сквалыгина. Здесь не предположено ни одной «песни на голос». Отрицательные по преимуществу персонажи (Соломонида, Сквалыгин, Крючкодей) не могут получить развернутых народнопесенных характеристик: они ведь не представляют **народ**! Поэтому все они получают «портретные» арии, выражающие их страшное и отвратительное жизненное credo: в первом акте — ария Соломониды, две арии Сквалыгина, ария Крючкодея. Никакие «прозаизмы» отнюдь не исключаются из музыкальных номеров. Напротив, Матинский, с обличительной тенденцией, сгущает литературную характерность именно в ариях: Сквалыгин рисуется как отвратительный скряга, копеечник и деспот; Крючкодей — как воплощение вымогательства и взяточничества. Это сгущение характеристики в музыкальном номере показательно для всей оперы Матинского, который предоставляет композитору наибольшую выразительную нагрузку в драматургии оперы. С другой стороны, ансамбли у Матинского в большинстве задуманы как **игровые сцены**. В первом действии после арий-характеристик Соломониды и Сквалыгина идут подряд два дуэта Сквалыгина с его добродетельным племянником Хвалимовым: это «дуэты-столкновения», второй из которых кончается ссорой и дракой — Сквалыгин выгоняет племянника из дому. Драматургия этого акта развивается как бы ступенями: Сквалыгин с женой (их характеристики); Сквалыгин с племянником; затем появляется Крючкодей и следует сцена четы Сквалыгина с Крючкодеем. В диалогах говорится о плутовских проделках с векселями, проделках, которые совершает Сквалыгин при помощи Крючкодея. Следует известная характеристика Крючкодея в арии: «Ах, что ныне за время», текст которой бесспорно очень хорош в своем роде, очень хорошо запомнился и производил сильное впечатление. А затем, после диалогов, идет характерное трио плутов (Сквалыгина и Крючкодей), предвкушающих успех своих козней.

Новая ступень драмы определяется появлением несчастных притесняемых должников с их жалобами — следует трио вдовы с двумя детьми. Сквалыгин остается неумолимым, выгоняет их и, оставшись один,

139

размышляет о происшедшем (ария «Вот каков стал ныне свет»). Но и это еще не все. К Сквалыгину являются «барыни» Щепеткова и Крепышкина, ведущие с ним денежные дела; он надувает обеих, вызывая бурное возмущение. И здесь ансамбль трактован как игровой ансамбль, как ансамбль-столкновение: последним музыкальным номером этого -акта является трио Щепетковой, Крепышкиной и Сквалыгина.

Итак, музыка уже в течение первого акта призвана дать ряд острых характеристик (четыре характерных арии) и чрезвычайно важных «ансамблевых узлов», центральных для каждой сцены или ступени драмы. Музыка должна передать столкновение Сквалыгина с племянником; обрисовать единство темных плутовских сил; вызвать сочувствие к обездоленной вдове с семьей; показать столкновение Сквалыгина с кредиторами.

Все второе действие носит совершенно особый характер, представляет сочные жанрово-бытовые картины: в доме Сквалыгина готовится свадьба его дочери Хавроньи с Крючкомеем. Собираются гости. Девушки поют свадебные песни. Мать дает советы дочери. На девишник неожиданно приходят Крепышкина, Щепеткова и Прямиков, предъявляя свои денежные требования к Сквалыгину. Девишник продолжается. Поют подгулявшие бабы. «Барыни» Крепышкина и Щепеткова смеются над старинным обычаем, который соблюдается в доме Сквалыгина. Прямиков грозит Сквалыгину. В заключение гости прощаются с хозяевами и расходятся.

Особый характер этому акту придает музыка: Матинский здесь распланировал музыкальные номера таким образом, чтобы выделить прежде всего подлинный обряд девишника и то **традиционное** в быту, что примыкает к нему. Все «плутовское», вся интрига в этом акте остается вне музыки — в отличие от первого и третьего действий пьесы. Все девять музыкальных номеров второго акта представляют очень большой интерес. Один за другим (переменяясь с диалогами) идут здесь **семь** женских хоров: несомненно Матинский стремился с возможной полнотой, придерживаясь подлинных народных текстов, дать внутри оперы воспроизведение народной свадебной игры-обряда. Как подчеркивает в цитированной работе Е. А. Бокщанина, сопоставляя тексты Матинского с записями свадебных песен, сделанными Листопадовым, — «либреттистом сохранены до мельчайших подробностей не только церемонии, составляющие обряд девишника накануне свадьбы, но и подлинные тексты обрядовых песен». Все это весьма примечательно для одной из первых русских опер, поскольку в дальнейшем русская классическая опера будет широко развивать эту традицию, отображая быт русского народа.

Во второй редакции оперы Матинского девичьи хоры расположены таким образом: «Во саду зегзелюшка кликала», «Ах сборы, сборы Хавроньины», «Сободем Хавроньюшка все леса прошла», «Друженька хорошенький», «Гусли мои, гусельцы», «Летал голубь, ворковал», «Ох, как выговорит в тереме свет Улита Софроньевна». Вспомним здесь, как Державин предположил целую заключительную группу хоров («Добрынина свадьба по древним русским обрядам») в своем «театральном представлении с музыкою «Добрыня» (см. раздел «Русские поэты и музыка»). Смелый опыт Матинского оказался художественно жизненным и получил большое и последовательное продолжение.

Помимо обрядовых хоров во втором акте оперы Матинского есть еще два ансамбля: квартет-пляска подгулявших баб, выдержанный в народном духе («Не пью, я младшенька, пива и вина»), и финальный септет («Бьем челом за угощенье») — уход гостей, традиционное истовое

140 прощанье. Таким образом музыкальное воплощение здесь получает тема девишника, — и шире — традиция русского быта вообще.

В третьем действии роль музыки вновь становится такой же, какой она была в первом. Действие происходит в торговых рядах Гостиного двора. Во всей истории русской комической оперы мы не найдем столь смелых, сочных, социально острых зарисовок современного городского быта. При этом интересно, что Матинский поручает главное, самое характерное и яркое в этих зарисовках именно музыке. Как и в первом акте оперы, драматургия развивается своеобразными «ступенями»: Сквалыгин требует уплаты долга у купцов Разживина и Проторгуева; Сквалыгин вымогает деньги у купцов Перебоева и Смекалова (один снимает у него лавку, другой — квартиру); купцы зазывают покупателей в свои лавки, а барыни Щепеткова и Крепышкина перетряхивают все товары, торгуются

и ничего не берут; тогда купцы прячут от них товар, барыни приходят в негодование. Крючкодей приводит мужика, у которого вымогает деньги за то, что тот якобы наехал на него своим возом; Сквалыгин приглашает купцов, своих должников, к себе в дом на свадьбу и торжествует свою победу над ними; однако появляется «секретарь» вместе с Крепышкиной, Щепетковой и Прямыковым и обличает плутов; к этому присоединяются все, обиженные Сквалыгиным и Крючкодейем, и правда, наконец, торжествует.

Каждая из этих картин-«ступеней» драматургии получает свое особое музыкальное воплощение в каком-либо характерном музыкальном номере.

Вначале следуют два жанровых трио: Сквалыгин с Разживиным и Проторгуевым, Сквалыгин с Перебоевым и Смекаловым. Затем идет центральный музыкальный номер всего акта — секстет: здесь музыка должна передать зазывания гостинодворских купцов («Барыни —сударыни, товар хорош у нас» и т. д.), вопросы покупательниц, ответы торговцев и т. д. Это очень смело для оперы. Композитору здесь предоставляется особая возможность передать особенности бытового говора, крика-завывания, характерного колорита гостинодворской жизни. Возмущение Щепетковой и Крепышкиной выражается в их дуэте «Отсмею же я купцам эту игрушку, / Не куплю у них я впредь ни на полушку». Даже мужик, лицо совсем эпизодическое (однако с характернейшим говором— Матинский передает даже его «цоканье») имеет свою арию «Ехал я улицей вместе с обозом, правил я истинно лошадей с возом». Таким образом ничто новое, характерное в этих бытовых картинах не остается по мысли Матинского вне музыкального воплощения. Обобрававший мужика Крючкодей получает свою хвастливую арию «Я нарочно перед вами / Этот сделал образец». Приглашение гостей на свадьбу (характерный «сбор» купцов-должников) выливается в секстет «Господа честные, купцы гуртовые»; последнее — накануне гибели и возмездия — бахвальство Сквалыгина воплощено в его арии «Всяк умей-ко так пожить». А заключительная мораль оперы и вместе обличение плутов выражаются в последнем хоре «Царствуй истина святая».

Мы сознательно задержались на драматургическом плане оперы Матинского, чтобы подчеркнуть,— как оперный писатель, сам будучи музыкантом, предусмотрел исключительно важную характеристическую роль музыки в своем произведении. Пожалуй, опера Матинского является единственным образцом в своем роде: здесь музыка привлечена ко всем без исключения многочисленным и многообразным картинам бытовой пьесы; музыка призвана показывать и обличать нравы, музыка ведет, тем самым, основную идею произведения и воплощает все его образы.

141

«Санктпетербургский гостиный двор» еще в первой редакции, с музыкой самого Матинского, имел очень большой, выдающийся успех. В 1787 году, т. е. еще до редакции Пашкевича, Драматический словарь отметил:

«Гостиный двор». Опера комическая в трех действиях, сочинена на Российском языке путешествующим в Италии крепостным человеком Графа Ягужинского Матинским и на музыку также им положена к крайнему удовольствию нашего времени. Успех сочинителя оной оперы, забавное зрелище и нарядной спектакль в Российских древних нравах приносят честь сочинителю. Театр представляет по обычаю Российскому древнему подъяческую нарядную свадьбу. Характер жениха играющий Московского Российского театра актер г. Залышкин совершенно обращает на себя внимание Публики, принося ей забавное зрелище. Часто сия пьеса представляется на Российских театрах, как в Санктпетербурге, так и в Москве. Когда в первый раз отдана была на театр сочинителем в Санктпетербурге содержателю вольного театра Книпперу, то была представлена раз до пятнадцати сряду, и никакая пьеса не дала ему столько прибитка, как она.

Как видим, Драматический словарь выделяет из всех русских опер именно эти две: «Мельника» и «Санктпетербургский гостиный двор». Их выделила театральная публика, они нравились наиболее широкому кругу зрителей-слушателей. Однако из них, по ряду причин, «Мельник» смог приобрести большую популярность. «Мельник» легче проникал на провинциальные сцены и много исполнялся любителями (вплоть до юного Белинского). Здесь огромную роль сыграла простота его музыкального замысла, применение бытовой музыки, легко доступной не только для восприятия, но и для исполнения. Опера «Мельник» прямо вошла в быт. «Санктпетербургский гостиный двор» мог нравиться, поражать, влиять, но исполнять эту оперу в быту было отнюдь не

просто. Само отмеченное нами значение ее музыкальной драматургии требовало совершенного театрального воплощения, требовало умения, даже мастерства в ансамблях.

Среди других произведений Аблесимова и Матинского мы не имеем оснований выделять какие-либо еще: музыка писалась малозначительными авторами (Эккель) или не сохранилась («Тунисский паша»). А главное, судя по отзывам современников, по свидетельствам Драматического словаря, две другие оперы Аблесимова и одна Матинского не вошли в историк? русской комической оперы как сочинения, определяющие, влиятельные, важные. Причиной этому, вероятно, и меньший сюжетный интерес (у Матинского — в сравнении с «Гостиным двором») и несравненно меньшая значительность музыки, нежели в «Мельнике» и «Гостином дворе».

При всех существеннейших различиях, о которых шла речь выше, обе оперы — Аблесимова и Матинского — выделяются среди других современных им оперных текстов весьма важными общими чертами. Они принципиально новы не только по жанру, по тематике и сюжетам, но и по языку своему. Крестьяне у Аблесимова, купцы у Матинского говорят своим языком, от себя, а не от автора. Во всяком случае, к этому совершенно сознательно, в высшей степени последовательно стремятся оба писателя. И это отчасти побуждает, отчасти прямо направляет композитора также по определенному пути в выборе музыкальных средств. С другой стороны, это резко нарушает оперные условности. Не говоря уже о том, что это взрывает самые основы дворцовой оперной эстетики, оперный язык Аблесимова и Матинского по ряду признаков оказывается несравненно более смелым, жизненным и колоритным (при

142
литературных неровностях и даже натуралистических крайностях), нежели оперный язык Жан-Жака Руссо, Фавара, Седена, многих либреттистов итальянской оперы буфф.

Чрезвычайно важно, что первые же значительные русские оперы попытались охватить различные стороны русского быта, представить жизнь различных общественных слоев. Быт русской деревни, гостинодворский быт, солдатская жизнь («Добрые солдаты», «Поход с непременных квартир»), жизненный уклад помещиков и социальный конфликт с крестьянами («Несчастье от кареты») — такова тематика ранних русских комических опер. Показателен уже 1779 год с его постановками — «Мельник», «Санктпетербургский гостиный двор», «Добрые солдаты» и «Несчастье от кареты». Однако тематические замыслы получают здесь у рисателей во многом различное воплощение. В этой связи мы и обратимся сначала к Хераскову (лишь очень ненадолго), а затем к Княжнину, как к оперным писателям.

Оба они. при всех между ними различиях, иначе подходят к отображению быта в своих операх, нежели Аблесимов и Матинский. Темы и сюжеты у них также новы. Но если Аблесимов и Матинский смело противостоят приподнятому классицистскому стилю, то Херасков и Княжнин еще отнюдь не разрывают связи с классицизмом и лишь эволюционируют от него, нередко склоняясь в сторону сентиментализма. Солдаты у Хераскова — те же прекраснородушные сентиментальные герои, что и любые персонажи многочисленных сентиментально-нравоучительных романов того времени. Крестьяне у Княжнина, если и обрисованы сильнее и убедительнее, то лишь благодаря общей идейной тенденции пьесы, а не благодаря жизненной передаче мыслей и чувств соответствующим языком действующих лиц.

Драматический словарь отозвался о «Добрых солдатах» очень кратко и в сдержанном тоне: «**Добрые солдаты**» — опера комическая, сочиненная на Российском языке г. Херасковым. Сия опера наполнена лучшими хорами к чести сочинителя, музыка г. Раупаха, похваляема была довольно публикою. Играна была много раз в Санктпетербургском и московском театрах. Напечатана в университетской типографии у г. Новикова в 1782 г.»

По замыслу Хераскова (отчасти по музыке Раупаха) «Добрые солдаты» — сентиментальная комедия с несколько авантюрным развитием сюжета [1]. Прекрасная Пленира и верный Пролет, влюбленная старая Сварлида, добродетельный и великодушный офицер Замир, неожиданно найденный брат Пленеры сержант Бурмин — типичные персонажи многих романов, точно так же, как вся история с напрасным обвинением, а затем оправданием Пленеры, якобы укравшей дорогую табакерку у командира, — была бы обычной фабулой для авантюрно-сентиментального романа. То, что действие происходит в русской военной среде, что в опере выведены добрые **солдаты**, что

Пленира — мещанка из-за реки Угры — почти ни в какой мере не чувствуется в языке пьесы, в обрисовке характеров и поступков, в движении драматургии. Можно было бы предположить, например, что Херасков обработал чужой сюжет, используя чужую фабулу (из переводного романа). Поскольку Раупах никак не мог усилить **русские черты** этой оперы, она не может считаться ярким образцом национального искусства. В ариях и ансамблях Раупаха представлено достаточно безличное, гладкое и простое вокальное письмо XVIII века, близкое простейшим образцам итальянского пения, а иногда даже совершенно утратившее какие-

[1] См. названную хрестоматию «Русский музыкальный театр 1700—1835 годов».

143

либо определенные национальные признаки. Иное дело — хоры. В своих хорах Раупаху удалось приблизиться к стилю русских торжественных кантов (которые постоянно звучали при нем), и это обеспечило успех и жизненность для некоторых из них. Известнейший хор из «Добрых солдат» «Мы тебя любим сердечно» и т. д. воспринимался современниками именно как кант и разделил судьбу многих кантов, переходивших из песенника в песенник. Есть основания думать, что в целом спектакль «Добрые солдаты» с хорами-кантами по-своему отчасти примыкал к традиции таких инсценировок, как «Акт о Калеандре и Неонилде» (по роману) с целой группой вставных кантов. Во всяком случае русская театральная аудитория должна была воспринимать оперу Хераскова как бы через популярный роман, через еще более популярный кант. Только в этом могла заключаться основа ее успеха.

«Милана» Хераскова с музыкой крепостного Ф. Г. (см. раздел «Русские поэты и музыка»), представленная в домашнем театре князя Н. М. Волконского, не заняла видного места в истории русской оперы. Музыка ее не известна. Таким образом М. М. Херасков как оперный писатель никак не может быть признан ведущим или даже характерным для русской комической оперы. В самом его творчестве, как мы видели, не было для этого достаточных оснований. «Добрые солдаты» еще как бы попали в колею молодой русской оперы, но даже и это произведение по своей теме и ее раскрытию было далеко от новых творческих задач, поставленных Аблесимовым и Матинским. «Добрые солдаты» не раскрывали особо важных и существенных сторон русской жизни.

Положение Я. Б. Княжнина в истории русской оперы оказалось все-таки другим, хотя слабые стороны его оперных текстов имеют нечто общее с опытами Хераскова. Прежде всего Княжнин не раз и не два обращался к музыкальному театру. С ним сотрудничали выдающиеся русские композиторы. Музыку к его мелодраме «Орфей» и к трагедии «Владисан» написал Е. И. Фомин. Оперы Княжнина «Несчастье от кареты» (1779), «Скупой» (1782, обе с музыкой Пашкевича), «Сбитенщик» (1784, с музыкой Бюлана) пользовались большой популярностью в свое время. Княжнин был одним из тех драматических писателей, которые почти всегда тяготели к музыке — в различных жанрах драматургии (трагедия, мелодрама, комедия, комическая опера), в связи с различными темами и сюжетами, от «высоких» до водевильных. Вместе с тем интересующее нас наследие Княжнина страшно неровно по своим достоинствам и стилю, очень неодинаково в смысле самостоятельности тем и их разрешения и, что всего важнее, весьма неравноценно по своему идейному направлению и национальной характерности. Мы выделяем здесь то, что Княжнин создал для русской комической оперы, памятуя, однако, что она была для него не единственным жанром, связанным с музыкой, и, следовательно, его опыт драматического писателя был в этом смысле более широк и многообразен. В конечном счете это должно было отозваться и на комических операх Княжнина.

Все драматические произведения Я. Б. Княжнина (1742—1791), которые имеют то или иное отношение к музыке, относятся к одному десятилетию—1779—1789 годы [1]. Известно, что как раз с конца семидесятых

[1] 1779 — «Несчастье от кареты» (музыка Пашкевича); 1781 — мелодрама «Орфей» (первоначально музыка Торелли, затем Фомина); около 1782 — опера «Скупой» (музыка Пашкевича); 1783 — «Сбитенщик» (музыка Бюлана); около 1784 — «Мужья — женихи своих жен» (музыка не известна); 1785 — трагедия «Титово милосердие»; 1786 — трагедия «Владисан» (позже с музыкой Фомина); 1789 — комическая опера «Притворно-сумасшедшая» (музыка Астарита).

годов Княжнин сблизился с кружком Н. А. Львова, т. е. с кружком, где перекрещивались поэтические, театральные и музыкальные (собрание песни, работа над оперой) интересы. Далее, это были вообще лучшие годы для Княжнина-драматурга, когда зрел замысел «Вадима» и других крупнейших сочинений.

Каждая из опер Княжнина имеет свой облик и свое значение. Первая из них — «Несчастье от кареты» наиболее прогрессивна по своему идейно-обличительному смыслу, будучи направленной на важнейшую социальную тему, возникавшую в русской действительности. Несравненно менее самостоятельна с этой точки зрения опера «Скупой»: здесь в основе фабулы лежит личная, домашняя интрига, которая приводит к тому, что слуги посрамляют и одурачивают Скрягина, вынужденного отдать свою племянницу Любиму влюбленному в нее Миловиду и расстаться с ее богатством. Однако все прозаические бытовые подробности, которых автор совершенно не стесняется и которые носят по своему острый социальный характер (сквалыжничество, ростовщичество и т. п.), в «Скупом» также связаны с обличением темных сторон русской действительности. В этом же направлении шла мысль Княжнина в наиболее популярной из его опер, в «Сбитенщике». Сюжет, фабула здесь не вполне самостоятельны, что хорошо чувствовали современники, что отмечал Плавильщиков и другие. Однако быт, обстановка, характеры в «Сбитенщике» не только коренные русские, но раскрытые так просто, так доступно, что опера Княжнина соперничала с «Мельником» в популярности: «она писана в угодность русскому партеру и райку», — отмечали современники. Благодаря этому «Сбитенщик» был гораздо более широко известен, чем «Несчастье от кареты».

Последующие оперы Княжнина имели все убывающее значение. Около 1784 года возникла комическая опера буффонного характера «Мужья — женихи своих; жен» (мы цитировали ее в разделе «Русские поэты и музыка»). Ее музыкальная и сценическая судьба осталась неизвестной. Кто писал к ней музыку и писал ли? Ставилась ли она с музыкой? Нам не удалось пока это выяснить. Наконец, последняя из опер Княжнина «Притворно-сумасшедшая» не приобрела популярности и успеха не имела. В том же словаре русских светских писателей, откуда мы привели строки о «Сбитенщике», сказано о Княжнине: «Есть еще его опера, под названием **Притворно-сумасшедшая**, хотя и игранная, но оставленная. Сия пиеса не что иное, как подражание Реньяровой: *Lee folies amoureuuses*» [1]. Если в «Сбитенщике» успех был достигнут прежде всего самим Княжниным, а музыка Бюлана оказалась в состоянии поддержать этот успех, то в «Притворно-сумасшедшей» налицо была и несамостоятельность писателя, и незначительность музыкального воплощения вместе.

Таким образом среди опер Княжнина следует выделить два произведения — «Несчастье от кареты» и «Сбитенщик», не забывая также о некоторых драматургических качествах «Скупого», тем более, что музыка этой оперы принадлежит выдающемуся русскому композитору Пашкевичу.

«Несчастье от кареты» ближе всего примыкает к обличительной антикрепостнической линии русской литературы, как она представлена в изданиях Новикова, отчасти у Фонвизина. Низкопоклонство перед иностранной модой, пренебрежение к человеческой личности крепостного

[1] Данные словаря в статье о Княжнине взяты в большинстве у И. А. Дмитриевского. Цитировано по М. И. Сухомлинову. История Российской Академии. Выпуск 7. СПб. 1885, стр. 239—240.

бичуется здесь в связи с несложным сюжетом, и счастливая развязка достигается при помощи случайной «безделки» («Вас безделка погубила, но безделка и спасла»): крестьяне произносят французские слова и тем завоевывают сочувствие помещика, помешанного на всем французском. Сильнее всего в тексте Княжнина выступает резко подчеркнутая характеристика этого помещика-галломана Фирюлина. Острый комизм его реплик более всего оживляет диалоги оперы. Однако письмо Фирюлина, которое его приказчик Клементий читает крестьянам в первом действии оперы, звучит не только комично, но обличительно: «... знай, что мне преградняя нужда в деньгах — читает приказчик слова барина. — К празднику надобна мне необходимо новая карета. Хотя у меня и много их, но эта вывезена из Парижа. Вообрази себе, господин Клеман, какое бесчестие не только мне, но и вам всем, что ваш барин не будет ездить в этой прекрасной карете, а барыня ваша не купит тех прекрасных головных уборов, которые также прямо из Парижа привезены. От такого стыда честный

человек должен удавиться. Ты мне писал, что хлеб не родился; это дело не мое, и я не виноват, что и земля у нас хуже французской. Я тебе приказываю и прошу, не погуби меня: найди, где хочешь, денег. Теперь уже ты Клеман, и носишь по моей сеньерской милости платье французского балли. Итак, должно быть тебе умнее и проворнее. Мало ли есть способов достать денег? Например, нет ли у вас на продажу годных людей в рекруты? Итак, нахватая их и продай».

Обличительная роль поручена в этой опере шуту, который только и решается говорить всю правду барину. Добродетельные же и страдающие крестьяне Лукьян, Анюта и ее отец Трофим обрисованы благородными, глубоко чувствующими и страдающими людьми. Но своего языка они в опере не имеют, за них как бы говорит сам Княжнин. В этом смысле крестьяне у Княжнина резко отличаются от крестьян у Аблесимова или купцов у Матинского. Повидимому, патетика и бытовой язык еще никак не вязались у оперных писателей. Смешное в «Мельнике» было легко выразить бытовым языком, как и дурное в «Гостином дворе». А трогательное и патетическое в «Несчастье от кареты» Княжнин — автор трагедий — еще не умел выражать в простом бытовом тоне. В соответствии с этим Княжнин не думал о песенной опере, не предполагал, что его стихи будут исполняться «на голос» народных песен. И, действительно, Пашкевич создал на текст Княжнина отнюдь не песенную оперу и не использовал в своей музыке подлинных народных мелодий. Таким образом и литературный, и музыкальный язык этой оперы Княжнина — Пашкевича, поставленной на сцене 7 ноября 1779 года, отличался от языка «Мельника» и в значительной степени от языка «Гостинного двора».

Что касается драматургической роли музыки в «Несчастье от кареты», насколько она определена Княжнинным, то она также имеет у него свои особенности. В отличие от опер Аблесимова и Матинского, отнюдь не все действующие лица получают музыкальные характеристики: помещик и помещица Фирюлины вообще не поют. Самые сильные моменты обличения даются вне музыки [1]. Это было бы невысказано в «Гостином дворе». Музыка отведена лирическая и патетическая роль (арии и дуэты страдающих крестьян), порою насмешливая (ария

[1] Сошлемся, например, на явление 5 акта II: шут смело обличает своего барина репликами вроде следующей: «И можно ли при вас жить? Того и бойся, что променяют на красный французский каблук».

146
влюбленного приказчика), порою буффонно-ироническая (ария шута [1]). В двух случаях ансамбли падают на высочайшие эмоциональные точки драмы. Таков квинтет в конце первого акта, когда приказчик велит сковать Лукьяна, Анюта и Трофим приходят в отчаяние, а шут возмущается. Таков патетический дуэт мольбы, с которым Анюта и Лукьян обращаются в третьем действии к помещику.

Не столько благодаря идейному замыслу, сколько благодаря его художественному воплощению вне песенных принципов, опера Княжнина никогда не приобрела успеха «Мельника». Ее глубоко ценили современники, но демократическая аудитория не могла повторять арии Лукьяна, как повторяла она песни Филимона. Оперный деятель последующего поколения, переводчик и второстепенный драматург Сергей Глинка относил «Несчастье от кареты» Княжнина к числу произведений, которые «суть история нравов того времени». В своих записках Глинка, между прочим, писал: «Не заботясь о своей личности, Княжнин, наряду с Фонвизиным, не потакал дурачествам своего века. Но он был смелее с своих комедиях. Фонвизин в **Недоросле** представил баловня в семье Скотининых, а в **Бригадире** — баловня скупой бригадирши, который был шутком в Париже и шутком возвратился в семью свою и был соперником батюшки своего в волокитстве за полумодную советницею. Это только смешно; а Княжнин прямо метил в большой свет в опере **Несчастье от кареты**» [2].

Разумеется, мы нимало не согласны с тем, что Княжнин «был смелее в своих комедиях», нежели Фонвизин. Но сравнение это по-своему показательное; очевидно, опера Княжнина оставляла все-таки сильное впечатление. Далее, Сергей Глинка вновь подчеркивает ее обличительный смысл: «Говорят, что первое представление оперы — Несчастье от кареты было в Эрмитажном театре в присутствии Екатерины, а неугомонная роскошь и моды, на беду хижине, кипели в столицах и городах... Опера Несчастье от кареты непосредственно принадлежит Княжнину и его времени... В ней

живая картина тех дурачеств, когда суматошный Париж давал законы нашему, так называемому, большому свету, и когда мода бывала всё, а человечество — дело постороннее» [3].

К сожалению, позднейшие оперы Княжнина не удержались на том уровне социального обличения, который был достигнут в «Несчастье от кареты». Нам уже приходилось говорить о том, что в опере «Скупой» интересны не столько сюжет и фабула, сколько бытовые подробности. Правда, идея обличения скупости вообще была, так сказать, идеей жизненной, но в опере Матинского она дана много глубже и с подлинной социальной широтой, на реальной русской жизненной почве.

В связи с бытовыми подробностями стоят и некоторые тенденции драматургии «Скупого». Княжнин предположил здесь более широкую и более смелую в жанровом отношении роль музыки, которой он не отказывает в обрисовке всех комических положений, в воплощении бытовых прозаизмов (терцет — расписка в получении денег) и т. д., отчасти приближаясь в этом смысле к Матинскому. Современники отметили в

[1] Любопытно, что в первой арии шута с иронией высказывается вариант той же житейской морали, которая звучит в устах Мельника, сбитенщика и других «скептиков» из комической оперы:

...Кто шут, кто плут,
Того не гнут;
А кто страдает,
Тот работает...

[2] С. Н. Глинка. Записки. Изд. «Русской старины». 1895, стр. 95.

[3] Там же, стр. 96.

147

«Скупом» то, что было вполне необычно для русской комической оперы: большой речитативный монолог Скрягина. Даже в Драматическом словаре находим:

«Скупой» опера комическая в одном действии, сочинение Российское г. Княжнина. Музыка придворного камер-музыканта г. Пашкевича. Сочинением и музыкою довольно нравящаяся публике; а что более сего монолог оной, подражая монологу Скупого из Молиера, будучи расположен речитативою, приносит отменную честь сочинителю. Представлена в первый раз в Санктпетербурге, и много раз в Москве, как на большом Петровском театре, так и в воксале бывает играна».

Здесь уместно задать вопрос: если б Пашкевич не написал на текст Княжнина большой речитатив с ариозными кусками, знали бы мы о соответствующем оригинальном замысле писателя? Безусловно, знали бы, так как большой монолог Скрягина (XI явление) написан не прозой, как писались в комической опере разговорные монологи и диалоги, и не стихотворными строфами, как писались арии, ансамбли и хоры, а тем самым вольным разностопным ямбом, тем «басенным стихом», который ввел в русские оперные речитативы Сумароков [1]. Таким образом в этом смысле Княжнин попытался выйти за жанровые рамки русской комической оперы. Это очень показательно именно для Княжнина, который хорошо ощущал силу музыки и в драматическом театре, создав новые жанровые образцы драмы с инструментальной музыкой (мелодрама «Орфей»).

Последняя из опер Княжнина, которую мы выделяем, это знаменитый «Сбитенщик», веселая и безобидная комедия, чуждая серьезных замыслов социального обличения, но полная насмешки над обманутым опекуном, выжигой и деспотом. Фабула здесь близка к «Школе жен» Мольера, и «Севильскому цирюльнику» Бомарше, что отмечали уже современники, над чем насмехался Плавильщиков и что, однако, не мешало русской театральной аудитории видеть в ловком сбитенщике Степане знакомый ей городской образ, а в облике глупого и потешного Болдырева и его бестолковых слуг различать также характерные нравы русского купеческого дома. С этой точки зрения любопытно, что записал о «Сбитенщике» уже цитированный нами Сергей Глинка:

«В опере «Сбитенщик» Степан возведен на степень **Фигаро** Бомарше; но в нем нет ни одного галлицизма. Он зорким русским взглядом присмотрелся к быту житейскому: знает все его проделки, действует, как опытный жилец мира проделок. В «Сбитенщике» слышны отголоски и из Мольеровой **Школы мужей**; но Болдырев, Фадеев и Власьева — собственные лица нашего автора; сверх того, и

главная, основная мысль принадлежит Княжнину. Он хотел доказать, что есть люди, думающие, будто глупость и бессмыслие необходимы для безусловного повиновения. Так мечтал Болдырев, опекун Паши, и, выходя из дома, оставленного им под надзором ненавистных невежд, он, с важностью таинственных мудрецов древнего Египта, говорит: «Глупый человек гораздо лучше остряка: все делает верно и точно, что ему прикажет хозяин. Ум надобен тому, кто повелевает, а кто исполняет приказания, тому надобна глупая точность». Так рассуждал Болдырев и через глупцов попал в цех простофиль. Княжнин, под шутливую личиною Сбитенщика, разрешил задачу, в семнадцатом столетии предъявленную Боссюетом, а в восемнадцатом — Суворовым. «Здравый смысл, — сказал Боссюет, — управляет светом». А Суворов говорит: «Точность в одном боге; в делах же человеческих нужно течение». Вследствие этого правила,

[1] См. стр. 113—114 в Хрестоматии «Русский музыкальный театр 1700—1835 гг».

148

отдавая приказания (особенно в Италии), он прибавлял: «Я говорю: иди вправо, а ты, по направлению неприятеля или по какой-нибудь удобности увидя, что нужно идти влево — иди: у тебя есть и свой смысл» [1].

Несмотря на отсутствие глубоких идей, несмотря на сотрудничество с непервоклассным композитором (Бюлан мог лишь поддержать замысел Княжнина, но не был в состоянии облечь его оригинальной русской музыкой), Княжнину удалось уловить в «Сбитенщике» нечто такое, что обеспечило ему признание и широкую популярность. Думается, что благодаря колоритно-русскому образу сбитенщика Степана, бытовым подробностям и общему тону диалогов Княжнин передал в своем оперном тексте некий дух городского мещанства, жизненный облик многочисленных средних слоев, отраженный тогда в лубочной литературе, в русском романе и т. д. Простоватая сентиментальность влюбленных, купеческой дочери Паши и офицера Изведа, хитроумные проделки Сбитенщика, своеобразный быт в доме Болдырева, — все это непритязательно и легко попадало в тон городского мещанства и «средней публики», ее многих представлений, привычек и вкусов. «Сбитенщик» нравился примерно столько же и так же широко, как «Мельник», но тут заслуга уже почти целиком принадлежит писателю. Из воспоминаний С. Т. Аксакова мы знаем, что он сам в юности зачитывался текстами «Мельника» и «Сбитенщика» на потеху и к удовольствию своей тетушки, которая даже «никогда не видывала театра».

В «Сбитенщике», как и в «Мельнике», есть центральный характер — активный герой, движущий все действие. Образ сбитенщика Степана запоминался преимущественно перед другими и привлекал главное внимание театра. Драматический словарь отметил: «**Збитенщик**» — опера комическая в трех действиях, сочинена г. Княжниным в 1783 г. Музыка двора е. и. в. музыканта г. Бюлана; представлена в первый раз на придворном театре в Санктпетербурге. В роли Збитенщика придворный Российский актер Черников отменно талант свой изъясил к забаве зрителей. Потом часто повторяема была и в Москве».

Роль музыки в драматургии «Сбитенщика» на первый взгляд в общем не так уже велика, хотя писатель как будто бы заранее думал об известной полноте, даже о разнообразии музыкальных номеров, о роли финальных ансамблей, о характере партий и т. п. Однако очень большая часть текста представляет разговорные диалоги, и музыка отмечает отнюдь не каждую ступень драмы, отнюдь не каждую характеристику. Тем не менее, музыка по замыслу Княжнина занимает в опере вполне определенное место, и замысел этот отличается цельностью. Так, например, сбитенщику Степану дается и наиболее заметная, видная музыкальная характеристика: помимо участия в ансамблях, он должен петь четыре арии, из которых три — весьма характеристические, запоминающиеся. Первое действие прямо открывается жанровой арией Степана: это зазывания Сбитенщика утром, на рассвете, на улице Петербурга —

Вот сбитень! вот горячий!
Кто сбитня моего?
Все кушают его:
И воин, и подьячий,

Лакей и скороход,
И весь честной народ.
Честные господа!
Пожалуйте сюда.

[1] Записки С. Н. Глинки, стр. 94.

149

Так сразу вводил свою аудиторию Княжнин в бытовую обстановку.! Вторая ария Сбитенщика («Кажется не ложно / Все на свете можно/ Покупать, продавать» и т. д.) пользовалась особой популярностью, что, конечно, имело под собой жизненную основу в складывающихся новых общественных отношениях. Не случайно ведь почти всякая комическая опера иронически выдвигала жизненную мораль—корыстной практической сметки, умения изловчиться и обойти других, хитростью достичь успеха и наживы. Мы уже не раз указывали на подобные «мотивы» — в «Мельнике», в «Гостином дворе», в «Кофейнице». Повидимому, этот дух предприимчивости в самом деле был духом времени, того времени, когда в России созрел капиталистический уклад. И писатели живо ощущали это, причем одни из них видели скорее привлекательные стороны новых хитроумных «героев», собственной инициативой выбившихся в люди (Княжнин именно так относится к Сбитенщику)» другие же умели встать над этим и бичевать ту корыстную мораль, которая тяжким бременем падала на русский народ (Матинский, Крылов).

Мораль Сбитенщика —

Что бы выйти в люди,
Что плывет, все уди,—

на самом деле отнюдь не была привлекательной, но у Княжнина Сбитенщик показан столь полезным для лирических героев, столь умным в борьбе с Волдыревым, что он должен привлечь к себе симпатии (точно так же, как мельник Фаддей у Аблесимова), а следовательно, как бы получить оправдание в глазах аудитории. На такие позиции ни Матинский, ни Крылов не вставали.

Вернемся, однако, к вокальной партии Сбитенщика. Помимо двух упомянутых характеристических арий, Степан исполняет во втором и третьем актах оперы еще по одной. В начале второго акта ему дана вновь очень **заметная**, почти афористическая по смыслу ария:

Счастье строит все на свете,
Без него куда с умом.
Ездит счастье в карете,
А с умом идешь пешком и т. д.

Таким образом Сбитенщик очень полно высказывается в своих музыкальных номерах (помимо того, что ему принадлежит важное место в диалогах). Далее у Степана есть дуэт с Власьевной в первом акте, участвует Сбитенщик в финальном квинтете первого акта и в финале всей оперы.

Вся партия Волдырева задумана Княжнинным как нарочито-буффонная. В первом акте он мечтает народить побольше детей и поет глупейшую арию:

Какие малыньки цыплятки!
А все они мои ребятки;
Такие ж глазки, те ж носки,
В них нету ничего чужова;
Все малынькие волдырки
Большого Волдырева.

Во втором акте Волдырев выступает в комическом дуэте с Болтаем, который доводит его до бешенства, затем исполняет «арию гнева» (полагая, что Паша обманула его с Болтаем) и участвует в буффонном

150
финальном трио со своими слугами. В третьем акте Волдыреву приходится только участвовать в ансамблях.

Две основные характеристические партии оперы — Сбитенщика и Волдырева дополняются характеристиками иного рода. Слуги — Власьевна и Фаддей участвуют только в ансамблях. Но лирические герои — Паша и Извед и неудачливый соперник Болтай, своим вмешательством — лишь помогающий интриге, — имеют, по мысли Княжнина, вполне определенные музыкальные характеристики. При этом расположение музыкальных номеров в опере таково, что каждый акт должен представить буффонное и лирическое начало вместе. Так, первый акт, содержащий помимо названных нами ансамблей, две арии Степана и арию Волдырева, дает известный простор также для сентиментальной любовной лирики. Влюбленный Извед в начале акта поет под окном Паши арию «Не утрення заря играет», а затем, уже проникнув к Паше, обращается к ней с арией «Твой взгляд как пламенная стрела». В свою очередь, Паша исполняет арию «Я того не понимаю, чем тогда изнемогаю». Во втором акте и в третьем акте у Паши с Изведом есть любовные дуэты, а в третьем акте каждый из них еще исполняет по арии.

Характеризуя оперу Княжнина, мы отступили от постепенного разбора ее драматургии и имели для этого свои основания. Дело в том, что по замыслу Княжнина музыка не идет здесь за каждой ступенью драмы, за каждой ситуацией (как это мыслилось Матинским и отчасти Аблесимовым), она лишь рассеяна по пьесе там, где нужно выделить и поддержать характеристики или дать заключительный ансамбль. Музыка здесь призвана помочь писателю в его замысле, но особой драматургической самостоятельности ее он не предположил. Это, между прочим, и позволило «Сбитенщику» с успехом существовать при довольно бледной музыке Бюлана.

Издавая свою комедию «Мельник и Сбитенщик — соперники», о которой у нас уже шла речь, П. А. Плавильщиков дал в предисловии к ней следующую оценку популярнейшим оперным текстам своего времени: «Опера Мельник, сочинения господина Аблесимова, с самого издания ее, столь много раз на всех театрах в России представляема была, что ни одно подобное сочинение похвалиться тем не может. Покойный Яков Борисович Княжнин написал оперу Сбитенщик, чтоб ею заменить Мельника; и хотя Сбитенщик хорошо был на театре принят, однакож Мельника не уронил, и он остался навсегда в прежней славе своей и всегда с удовольствием смотрят его на театрах: столько-то лица в Мельнике естественны в действиях своих и разговорах; но сквозь все искусство, с каковым опера Сбитенщик обработана, видно в ней заимствованное из иностранных сочинений».

Не трудно заметить, что оперное наследие Я. Б. Княжнина прежде всего противоречиво: наиболее прогрессивный его замысел не оказался самым популярным; наиболее популярный — нельзя признать особенно прогрессивным.

5. РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ И ОПЕРА. Н. П. НИКОЛЕВ, В. А. ЛЕВШИН И ДРУГИЕ

До сих пор мы выделили тех оперных писателей — Аблесимова, Матинского и Княжнина (лишь попутно коснувшись Хераскова), — которые, выступив в знаменательном 1779 году, определили первые шаги нового жанра. В дальнейшем мы затронем еще целый ряд литераторов, работавших над оперой, — по мере их выступлений на этом поприще.

151
Однако, как будет видно, лишь немногие оперные писатели (помимо ранее названных) требуют здесь специальной характеристики. О Крылове и Державине у нас уже шла речь особо. Деятельность Екатерины II, при вполне определенном политическом направлении, художественного значения, вообще, не представляет. Поэтому о ней много говорить не приходится. Множество других оперных авторов (Я. Соколов, Перепечин, Взмитинов, Горчаков, Лафермьер, Юкин, Иванов, Нехачин, Храповицкий, Малиновский и т. д.) каждый своей эпизодической и мало влиятельной деятельностью никак не определили облик русской комической оперы, не выдвинули особых творческих принципов, чтобы их можно было бы характеризовать в отдельности.

Особого упоминания по-разному заслуживают лишь Майков, Николев, Левшин и Львов. Из них имя В. И. Майкова (1728—1778) в данном случае скорее требует пояснения, нежели характеристики. Майков умер как раз накануне первого расцвета русской комической оперы. Созданные им произведения для музыкального театра по различным признакам не являются образцами этого нового жанра. Как мы уже упоминали выше, его «пастушеская драма с музыкой» («Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель») не может представлять прогрессивное направление русской комической оперы по своему идейному содержанию; к тому же и музыка ее не сохранилась. Что касается мелодрамы «Пигмалион, или Сила любви», то при всем интересе этого жанра (см. раздел «Русские поэты и музыка»), он был в 1780 году (когда «Пигмалион» исполнялся с музыкой Стабингера) весьма далек от театра комической оперы—по сюжетике и жанровым признакам.

Н. П. Николев (1758—1815) мог бы стать чрезвычайно интересной творческой фигурой в развитии русской комической оперы, если б идеи, заложенные в его первом опыте («Розана и Любим»), получили дальнейшее продолжение и ощутимую музыкальную поддержку. К сожалению, ни одна из последующих опер Николева не поднялась до уровня его первой «драмы с голосами», а этот первый лучший замысел не получил достойного музыкального воплощения, о чем мы уже писали в своем месте. Начав со смелого, оригинального, во многом социально-воинствующего произведения, Николев уже сразу приходит к примиряющему, смягченному замыслу в своей второй небольшой опере («Драматическая пустельга с голосами» — «Приказчик», 1778), затем обращается к экзотике («Феникс», 1779), а еще далее опускается до простой «перелицовки» популярных зарубежных пьес: таков его «Точильщик» (до 1783), представляющий переработку филидоровского «Дровосека», такова его опера «Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия» (1784) — снова вариант фабулы «Севильского цирюльника» и «Школы жен». Надо полагать, что для такой эволюции Николева были если не оправдания, то основания: социальная острота, характерная для первых русских комических опер, сгладилась и смягчилась не у него одного. В дальнейшем мы еще вернемся к этому вопросу, прослеживая путь русской оперы в XVIII веке.

Николеву на редкость не повезло в сотрудничестве с композиторами. Мы уже упоминали о второстепенных именах Керцелли и Дарси в связи с операми «Розан Любим» и «Приказчик». Кто писал музыку к трем другим операм Николева — неизвестно. Может быть, она была заимствована из популярных зарубежных произведений, а тексты Николева возникли просто как переработки на русский лад соответствующих либретто. Как бы то ни было, все это очень досадно, потому что «Розана и Любим»— многообещающее произведение. В деятельности Николева-драматурга эта опера занимает одно из самых видных мест.

152

В «Розане и Любиме» глубоко интересны многие стороны. Смелый антикрепостнический замысел этой пьесы связан не только с обличением деспотизма, произвола и разврата крепостников, но и с раскрытием высоких душевных качеств и личного достоинства русских крестьян, намеренных бороться за себя, трезво и критически расценивающих социальный облик своих «бар». Сильнейшим качеством этой пьесы является именно разносторонняя характеристика крестьян — в быту, в лирике, в душевном подъеме и чувстве протеста. Николев не ограничивает здесь свой литературный язык ни нарочитыми вульгаризмами, встречающимися в «Мельнике», ни приглаголенностью, свойственной крестьянскому говору в «Несчастье от кареты». Язык николевских крестьян — шире, свободнее и естественнее. Тоскующая в любви Розана поет песню, которая по своему поэтическому стилю близка бытовым городским песням (жанр, очень важный для Николева). Гордо отвергающая домогательства Щедрова, Розана обращается к нему с полной достоинства песней:

Непристойно в нас влюбляться,
Я слыхала, господам.
Ты изволишь издеваться,
Мы служить родимся вам.
Да и слух идет об вас,
Что любовь у вас на час,
А крестьянские сердца

В ней не ведают конца.
Мы обмана ведь не знаем,
А что в мыслях — говорим,
Нашу совесть почитаем,
Сердца многим не дарим.
Кто ж приглянется нам раз,
Тот по смертный дорог час;
Свет не надобен тогда,
В милом видим свет всегда.

Возмущенные поведением помещика, крестьяне называют его беззаконником и тираном, горячо выражают чувства негодования и протеста. Лесник, например, поет:

...Бары нашу братью так
Принимают как собак.
Нет поклонов, нет речей,
Как боярин гаркнет: бей
В зад, и в макушу, и в лоб.
Для него крестьянин — клоп.

По мысли писателя очень большая драматургическая нагрузка достается здесь на долю музыки; все сильное, смелое, характеристическое непременно находит свое выражение не только в диалогах, но и в музыкальных номерах, которые ни в какой мере не ограничиваются буф-фоннадой или лирикой, а призваны очень полно воплотить общую концепцию пьесы. Остается только пожалеть, что Николев не нашел своего Пашкевича или Фомина, что ему не довелось ни разу сотрудничать с крупным русским музыкантом равного таланта.

Уже вторая опера Николева «Приказчик», хотя и бичует «злодея-приказчика», но апеллирует к правосудию «доброего и справедливого» барина, а следовательно, снимает остроту социального конфликта.

153

В этой пьесе еще делается попытка обличать плутовство, невзирая на социальные различия:

Плут негоден на приказе,
Плут негоден и в приказе.
Князь, вельможа, дворянин,
И мужик, и мещанин
Есть ли правду забывают
И законы нарушают,
Рано ль, поздно ль погибают.

Однако все это очень отвлеченно и формально звучит после горячих диалогов «Розаны и Любима». Судя по предисловию Николева к позднему изданию текста его первой оперы, писатель был глубоко неудовлетворен тем, как ее исполняли с музыкой Керцелли и мыслил иное музыкальное воплощение для «Розаны и Любима» [1]. Надо полагать, что это подействовало на дальнейшие его замыслы: уже в «Приказчике» он ничего особенного не ждал от композитора и даже назвал свою пьесу «драматической пустельгой». А в следующих операх собственный голос Николева замолкает совсем, и писатель развивает такие комедийные темы, которые в русской обстановке уже не имеют социальной остроты.

Несвершившиеся надежды, хотя и несколько иного рода, ощущаем мы в другом оперном писателе XVIII века — Левшине, который выступил с группой оперных произведений в девяностых годах, несомненно, обладая и своеобразным умом, и большими склонностями к работе для оперного театра. В. А. Левшин (1746—1826) был плодовитым писателем и переводчиком, с очень

разносторонними практическими интересами (издал девяносто книг по различным вопросам). Наряду с многочисленными переводами опер («Сильван» Гретри, «Дезертир» Монсиньи, «Крестьянин-маркиз» Паизиелло и другими) Левшин выпустил «Нравоучительные басни и притчи» [2], «Русские сказки» [3], «Полный конский лечебник» [4], «Словарь коммерческий» [5], «Словарь ручной натуральной истории» [6] и т. д. и т. п.

Как видим, Левшин быстро и много откликнулся на жизненные запросы и потребности своего времени. Его работа над оперой ранее всего также была продиктована ему требованиями театра: он сначала переводил тексты самых популярных опер, ставившихся в России, а затем уже создал ряд своих собственных оперных текстов. В иных случаях не легко провести грань между переводом Левшина и его собственным оперным произведением. Дело в том, что Левшин, как и Николев в последних операх, подчас давал свою переработку существующих оперных либретто. Так, его опера «Король на охоте» (1793, с музыкой Керцелли) представляет русифицированный вариант популярных зарубежных образцов (зингшпиль «Охота», текст Вейссе, музыка Гиллера; комическая опера «Король и фермер» Монсиньи). Иногда Левшин

[1] См. «Объяснение» Николева, приведенное в сборнике «Русская комедия и комическая опера XVIII века» (стр. 171).

[2] Нравоучительные басни и притчи, сочин. В. Левшина. С указного дозволения в Москве печатано в типографии при театре у Христофора Клаудия. 1787 года.

[3] Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных Богатырях, Сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывание в памяти приключения В Москве в Университетской типографии у Н. Новикова. 1780—1783.

[4] М. 1795.

[5] М. 1787—1792.

[6] М. 1788.

154

стремился оттолкнуться от ставшего популярным отечественного произведения: так возникла в 1794 году его «Свадьба Болдырева» (тоже с музыкой Керцелли) — как бы продолжение «Сбитенщика». В операх Левшина встречаются яркие комедийные страницы, он умеет верно и метко сделать сатирический выпад, уловить жизненно-характерное в той или иной ситуации, но ему не хватает ни последовательности в развитии своих идей, ни твердости в их утверждении, ни самостоятельности в общей концепции пьесы. Левшин много обещает, но выполняет мало. Оттого его оперы остаются более всего смешными, развлекательными комедиями быта, в которых содержатся лишь отдельные сцены, резко выдающиеся над общим уровнем. В опере «Своя ноша не тянет» (1794, с музыкой Керцелли) Левшин выводит прекраснотных крестьян в духе крепостнической идиллии: «Мы резвимся и поем», — говорят они, возвращаясь с работы. И одновременно в опере «Мнимые вдовцы» тот же Левшин дает в сущности социально острую пародию на «оперного сочинителя», презирающего демократическое направление всем доступной песенной оперы («чтобы всякий сбитенщик и всякая коровница с первого разу петь могли»).

В приложениях к настоящей главе мы приводим значительный отрывок из «Мнимых вдовцов» в виду его исключительного интереса: здесь Левшин очень смело высмеивает лакейскую роль надутых домашних «маэстро», пренебрегающих песней эклектиков и эпигонов, какие водились тогда повсюду,— от дворцовых палат до среднепоместных усадеб. Для того чтобы создать столь колоритную сцену, Левшин должен был очень хорошо знать соответствующую среду и правильно представлять направление, по которому пошла русская опера вопреки всяческим Черкаловым. Ведь не исключена возможность, что в лице «секретаря графини» (он же «компонист») Черкалова Левшин намекал на секретарей Екатерины II, которые разрабатывали ее оперные «проекты». Слишком уже явно напоминают дворцовую обстановку ссылки на «поздравительную арию на голос Польского», на Сартия, на то, что опера о греческой вдове пишется по идее графини, а идея ее заимствована из «повести о семи мудрецах» и т. д. и т. п. Поскольку намек был осторожным, и опера Левшина возникла в стороне от Петербурга, все осталось безнаказанным.

Уже то, что мы привели из оперы «Мнимые вдовцы», позволяет догадываться о превосходных сатирических возможностях Левшина. Однако они не раскрылись. В девятые годы, как мы уже убедились на многих примерах, не было возможности для печатной поддержки сатирического направления в русской литературе и театре. И русская опера в то время свертывает свои сатирические замыслы, прячет их за иносказанием и намеком, уходит в другие жанровые русла.

В этом вынужденном отступлении воинствующей сатиры из русской комической оперы следует, между прочим, видеть и некоторые результаты той деятельности, какую развила с 1786 по 1791 год Екатерина II. Этим самым мы, разумеется, нисколько не снимаем вопроса об общих причинах реакции в России, проявившейся, особенно в годы французской буржуазной революции, в преследовании великого русского мыслителя-революционера Радищева, в закрытии сатирических изданий и во многом другом. Но помимо больших общественных причин, сказавшихся также на судьбах русской оперы, имело место, в частности, личное вмешательство Екатерины II в развитие этого жанра. Екатерина, несомненно, хотела повернуть развитие русской комической оперы в нужное ей русло, поставить ее себе на службу, так сказать, приручить и обезопасить. То, что императрица сама лично занялась оперой,

155

никак нельзя объяснить причудой или склонностью к развлечениям подобного рода: тут было дело первостепенной важности, дело, о котором не случайно трубили письма к Гримму, дело, ради которого Храповицкому не давали покоя ни днем, ни ночью, поднимая его, пьяного, с постели. Помимо «Начального управления Олега» — пьесы с музыкой, которая, однако, ни в какой мере не относится к оперному жанру, Екатерине II принадлежат замыслы пяти опер: «Новгородский богатырь Боеслаевич (1786, музыка Фомина), «Февей» (1786, музыка Пашкевича), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787, музыка Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, музыка Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, музыка Пашкевича и Мартина). В то время как прогрессивные ранние оперные замыслы М. Попова, Николева, Крылова не нашли соответствующего музыкального воплощения, бездарные, топорно-тенденциозные антихудожественные «изделия» Екатерины II, кое-как выполненные ее секретарями по указке императрицы, снабжались музыкой лучших русских композиторов Фомина и Пашкевича, никогда не «свободных отказаться от подобного поручения. И, разумеется, если что-либо в названных операх оказалось ценным и интересным, то это бала заслуга композиторов, **вопреки** тем оковам, которые накладывались на их творческую фантазию властью Екатерины II.

Чего пыталась достичь и отчасти достигла Екатерина своей «оперной деятельностью»? Во-первых, она стремилась отвлечь русскую комическую оперу от ее главной задачи — правдивого отображения русской жизни, взятой с ее существенных социальных сторон. И отвлекла — в сферу сказки, иносказания, фантастики, но взятых не в их народном выражении, а в надуманной, искусственно-дидактической форме. Во-вторых, Екатерина стремилась либо придать бытовым подробностям в опере только внешне-декоративный характер, либо превратить их в грубую буффонаду («Федул с детьми»), показывающую пренебрежение к русскому народу (любопытно, что музыку к «Федулу» писал и композитор итальянской школы). В-третьих, Екатерина пыталась отчасти примирить новый жанр со старой дворцовой эстетикой, насытить оперу волшебными декоративными условностями и эффектами, увести ее от земли в вымышленный мир. И, наконец, Екатерина преследовала в опере свои прикладные злободневные цели, свои дидактические задачи, назначая ту или иную пьесу в назидание своему сыну, в назидание шведскому королю и т. д. и допуская в этой связи соответствующие неуклюжие параллели, намеки и иносказания. Все это, вместе взятое, делало невозможным воинствующее направление «Санкт-петербургского гостиного двора» или «Несчастья от кареты», отрицало оперу типа «Мельника», отстраняло «Сбитенщика», ставило под сомнение «Добрых солдат» и т. д. и т. п. Это была настоящая борьба, хотя и под видом «приспособления».

Сравнение литературного текста любой из сказочных опер Екатерины II со знакомыми нам произведениями Аблесимова, Матинского, Княжнина, Николева и других оперных писателей обнаруживает резкие отличия в трактовке языка, диалогов, музыкальной драматургии: дело не только в художественной низкопробности «Федула» или «Февея», дело также в принципиально ином отношении Екатерины к оперному искусству, нежели то, какое было характерно, при всех различиях,

для Аблесимова — и Левшина, для Матинского — и Княжнина, для Николева — и Хераскова. У Екатерины нет широкого, живого, действенного диалога в опере; ее героини почти не говорят, они только кое-как «объясняются», предельно скупой диалог, например, в «Февее» это — не воплощение русской жизни, а всего лишь краткие и неуклюжие комментарии

156

к тому, о чем будет петь. Музыкальные номера возникают не как необходимые характеристики и не как «зерна» действия, а в порядке сюиты, сопоставляющей арию с арией, арию с дуэтом и т. д., что было обычно в итальянской опере-seria. Екатерина «кроит» свои оперы именно как либретто, следуя в этом смысле худшей традиции итальянских либреттистов, а не русских оперных писателей, видевших в этом жанре реалистический тип комедийного музыкального спектакля, естественно развивающегося, литературно и драматургически полноценного.

Приведем всего лишь один пример, остановившись для этого на втором действии «Февея». Оно открывается квартетом: царица-мать вместе с «барынями» Мией, Наей и Тиной оплакивают Февея, который ушел из дому и стремится в чужие края. Появляется царь. Хор прославляет его. Боярин Решемысл советует царю задержать Февея и сначала испытать его, а затем уже отпускать «в чужие люди» (краткий диалог — только обмен репликами между Решемыслом и царем). Затем царь поет о том, что именно он напишет царевичу, а Решемысл поет о том, что нужно написать (у каждого по арии). Царица и «барыни» вставляют по краткой реплике,— и этим снова ограничивается диалог. Хор поет о невесте для Февея. Царь поет о том, что Февея надо вернуть. Новая картина: Февей один где-то в рощах и горах. Он поет сентиментальный романс «Вид прежалостной и слезной». Появляется царский вельможа Оглед. Сказавши четыре слова, он поет арию (передает просьбу царя). Февей обещает вернуться домой (одна реплика). Другой вельможа Ледмер приносит ему богатое платье (одна реплика). Затем Февей и Оглед удаляются; Ледмер ни с того, ни с сего поет «Как у нашего соседа весела была беседа», девушки танцуют и поют хором «Батюшко у ворот стоит./ Батюшко домой кличет». На этом второе действие оканчивается. Нетрудно заметить, что оно построено совсем не так, как строились оперные акты у Аблесимова, Матинского, Княжнина: там было **развитие** сюжета, раскрытие образов и бытовой обстановки в диалогах и музыкальных номерах, было жизненное движение — здесь, у Екатерины, есть лишь грубое искусственное сцепление музыкальных номеров путем топорной и надуманной интриги. Как бы странно ни звучало здесь это слово, его следует произнести: реалистическим устремлениям русских писателей Екатерина II противопоставляет свой оперный формализм.

За «образцами», данными Екатериной, никто из русских писателей не пошел: если на русских сценах в дальнейшем и появлялся род сказочной оперы, то иного содержания, иного направления при иной трактовке драматургии. Однако к образцам воинствующей сатиры ранних лет русская комическая опера к концу века уже не возвращалась, и самыми смелыми попытками в этом смысле были — переработка «Гостиного двора» Пашкевича и постановка «Американцев» Крылова с музыкой Фомина.

О целом ряде других оперных писателей, выступавших эпизодически, быть может случайно, обычно по одному разу, мы знаем очень мало. Таков Николай Перепечин, автор оперы «Горжество добронравия над красотою» (1780, музыка неизвестна), повидимому, чиновник, одно время служивший вместе с молодым И. А. Крыловым. Таков некий «любитель литературы», даже не назвавший свое имя, автор оперного текста «Матросские шутки» (тоже 1780, музыка Себастиана Жоржа). Единственная опера числится за Вязмитиновым: «Новое семейство» с музыкой Фрейлиха [1]. Три оперы поставил князь Д. Горчаков: «Баба-яга», «Счастливая тоня», «Калиф на час», (1786, все три с музыкой Стабингера). Драматический словарь отметил успех двух первых из них в Москве. Роль бабы-яги в одноименной опере была предназначена

[1] См. в Драматическом словаре: **«Новое семейство»**. Опера комическая в одном действии. Сочинение Российское г. Вязмитинова, музыка г. Фрейлиха. В первой раз представлена была в Ярополе в доме его Сиятельства графа Захара Григорьевича Чернышева благородными, потом играется в Москве с довольным успехом, как на Большом Петровском театре, так и в ваксале и на многих партикулярных театрах, также и в Санктпетербурге. Напечатана в Университетской типографии у г. Новикова 1781 года.

157

для актера с низким голосом. В Драматическом словаре, между прочим, сказано: «Оная опера довольно забавна в рассуждении роли Феи бабы-яги, как странным своим одеянием и ездой в ступе, так и разными в оной опере переменами и декорациями». Здесь мы видим, что нравится забавное, потешное, фантастическое, а не то, что нравилось в сатирических операх.

Текст известной оперы Фомина «Ямщики на подставе» (1787) написан Н. А. Львовым, который и помимо этого обращался к данному жанру. Но о Львове надо говорить особо. Для русской оперы Львов был отнюдь не только либреттистом.

Как будто бы единственный раз выступил на поприще оперного писателя «ученик Московского имп. университета Иван Михайлов», написавший текст (или переработавший чужой оригинал?) оперы «Любовь опровергает союз дружества» (1787, музыка неизвестна). Напечатан также текст **одной** оперы В. Юкина — «Колдун, ворожея и сваха» (1789, музыка приписывается Фомину, но не найдена), несомненно, возникшей не без воздействия Аблесимова. Вообще влияние «Мельника», как и влияние сцены девишника, исходящее от Матинского, долго чувствовалось в русской опере. Последнее заметно в оперных текстах неизвестных авторов «Вечеринки, или Гадай, гадай девица» (1788) и «Невеста под фатою, или Мещанская свадьба» (1790).

Выступали еще в качестве оперных писателей Иванов («Сердце-плена», 1793), Храповицкий («Меломания или песнолюбие» с музыкой Мартин-и-Солера, 1795), И. Нехачин («Неудачливый в любви подъячий», 1795), Куприян Дамский («Винетта, или Тарас в улье», 1799), А. И. Малиновский («Старинные святки» с музыкой Блима, 1799) и некоторые другие.

На особое место приходится поставить Лафермьера, автора оперных текстов «Le faucon» и «Le fils-rival», (1786—1787), музыка на которые была написана Бортнянским. Однако как бы ни были по своему интересны оперы Бортнянского, мы не можем причислять швейцарца Лафермьера, библиотекаря во дворце Павла, создавшего оперные тексты на французском языке (они, как известно, утрачены) к **русским оперным писателям**. И, разумеется, не текст нас интересует в этих операх, а лишь музыка Бортнянского, которая независимо ни от чего все-таки входит в историю **русской оперы**.

Нет никаких сомнений в том, что работа русских писателей над комической оперой имела в XVIII веке выдающееся значение — для истории музыки, для истории театра, для истории литературы. Конечно, мы не имеем здесь в виду **всех** авторов, создававших оперные тексты в XVIII веке, даже если это были Карамзин или Богданович. Не учитываем мы в данном случае и всякого рода «домашние» опыты, вроде оперных текстов князей Белосельского и Долгорукого. Речь идет о тех писателях, которые серьезно повлияли на развитие жанра, на первых порах даже в большой степени определили его. К числу таких писателей мы относим М. Попова, Николева, Аблесимова, Матинского, Княжнина и Крылова.

Каждый по-разному, в меру своего дарования и своих идей, в зависимости от музыкальной судьбы своих замыслов, они определили **передовое** направление русской комической оперы, **восходящей от стремлений правдиво передать жизнь различных слоев русского общества к попыткам социального обличения господствующих классов**. Именно в этих свойствах русской комической оперы мы видим ее **лучшие** тенденции, не утверждая, однако, что все ее образцы следуют этим тенденциям.

158

Прослеживая путь русской комической оперы до конца XVIII века, мы даже по замыслам писателей наблюдаем те трудности, которые вставали на этом пути и отдаем себе отчет в том, что русская опера к исходу столетия не удержалась на идейной высоте 1779 года. Оперные-писатели, если они стремились сохранить сатирическое острие своих идей, должны были находить хитроумные художественные способы их воплощения, подобно тому, как это сделали Крылов и Клушин в «Американцах» (см. раздел «Русские поэты и музыка»). Вообще тот путь, по которому пошли оперные опыты Крылова, в высшей степени показателен для своего времени. «Кофейница» (1783) примыкала к линии «Розаны и Любима», «Несчастья от кареты», «Гостиного двора», как бытовая комедия обличительного звучания. «Бешеная семья» (1786) давала «сатиру на нравы» уже в форме ослепительной буффонады. И, наконец, «Американцы» (в редакции 1800) как бы прикрыли эту сатиру чужим одеянием, запрятав ее в «экзотику», в авантюрный сюжет. Таков был путь самого

смелого из оперных сатириков. Николев и Княжнин попросту умерили свой обличительный пыл. Аблесимов и Матинский более не поднимались до уровня 1779 года.

Все сказанное, однако, не означает, что русская комическая опера» только отступила перед трудностями и утратила завоеванное ею в начале. То, что можно было развить и удержать, русская опера развила и углубила. И в этом заключается уже заслуга не столько оперных писателей, сколько замечательных русских композиторов, сохранивших и взрастивших здоровые зерна в искусстве молодой русской оперы. Как раз в девяностые годы, когда оперные идеи русских писателей, казалось бы, не продвигаются вперед, русские композиторы Фомин и Пашкевич всемерно укрепляют позиции русского оперного искусства, расширяют народную основу музыкального языка, совершенствуют свое мастерство как в новых сочинениях, так и в важнейших новых редакциях лучших ранних образцов (переработка «Мельника» и «Гостиного двора»).

Если оставить в стороне некоторое количество незначительных произведений, мало самостоятельных, скорее развлекательных, чем идейно-воздействующих, то следует признать, что русская комическая опера все-таки сумела на первых порах охватить многое, существенное для своего времени и своей страны. Она попыталась представить быт русских крестьян, купеческий уклад, среду солдатскую и матросскую, облик русских помещиков и их управителей, пройдоху сбитенщика и хитреца-мельника, компанию ямщиков, обряд девишника, проделки плутов-подьячих и многое другое. Кое в чем эта бытовая почвенность русской комической оперы даже обгоняла комедию и влекла ее за собой.

Есть, впрочем, существенная разница между бытовой основой комической оперы в первые годы ее развития — и в итоге XVIII века. В сочинениях М. Попова, Аблесимова, Матинского, в операх «Розана и Любим» Николева, «Несчастье от кареты» Княжнина, «Кофейница» Крылова само изучение и передача народного быта проникнуты воинствующим духом, что сказывается либо в **тоне** этой передачи («Мельник»), либо в прямом обличительном или сатирическом намерении авторов. Здесь-то и заключается прогрессивное **крыловское начало** ранней русской оперы, о котором у нас шла речь в разделе «Русские поэты и музыка».

С середины восьмидесятых годов этому направлению были противопоставлены антиреалистические и антинародные оперные замыслы Екатерины II, «удавшиеся» лишь в той мере, в какой их не скрасили Фомин и Пашкевич своей музыкой **ино**го склада и характера. До известной

159
степени «крыловскому началу» противостояли и лирические оперы Бортнянского, хотя они не были ему враждебны: просто Бортнянский открывал для русской оперы мир преимущественно лирических чувств.

«Крыловское направление» не исчезло, не вытеснилось из русской оперы, но переродилось, изменилось в девяностые годы. Прямое социальное обличение, горячий запал 1779 года не были характерны для конца столетия. В массе возобладали легкие, забавные, потешные занимательные оперы-комедии, часто несамостоятельные, часто исходившие от весьма второстепенных писателей. Но среди всего этого была и лучшая струя, идущая от прогрессивного направления ранней русской оперы. Она сказала в новом стремлении к тщательной, правдивой, любовной передаче русского быта, жизненной обстановки и уклада русского народа. Она проявилась заметно уже в «Ямщиках на подставе» (1787) Н. А. Львова с музыкой Фомина, а затем в операх «Невеста под фатою, или Мещанская свадьба», «Старинные святки» и других. Здесь композиторы особенно углубляли замысел писателей, ибо фабула оставалась нехитрой и не в ней было дело: сюжет теперь стал лишь поводом для создания ярких картин народного быта, а художественная задача создания этих картин через песню, через народные хоры более всего ложилось на композитора. Опера типа «Ямщиков на подставе» уже никого не обличала, не выражала прямо идей протеста. Но она углубляла знание народного быта, она захватывала слушателей естественным, реалистическим развитием русской песни. Иными словами, русская комическая опера делала, что могла, и самой сильной стороной ее оставалась народно-бытовая основа, которой она все же не покидала.

6. КРУЖОК Н. А. ЛЬВОВА И РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

Всякий раз, когда мы пытаемся представить себе русских композиторов XVIII века в той идеологической обстановке и среде, которая проясняется для нас в отношении писателей и поэтов, нас ждут большие трудности, до сих пор непреодоленные. Мы не знаем высказываний, суждений, вкусов Матинского, Пашкевича, Фомина и даже Бортнянского, о котором все же известно несколько больше. Мы не знаем их писем, не представляем их дружеские отношения, их человеческие свойства, их характеры. Мы почти не видим их лиц, ибо портреты в большинстве не сохранились. Как ни восстанавливают наши ученые музыкальную «Персоналию» XVIII века, во многом мы остаемся стоять перед глухой стеной. Неизвестно, когда родился Василий Алексеевич Пашкевич, откуда он родом, где он учился музыке, когда он умер. Его имя выступает в 1763 году (скрипач придворного театра) и уходит из документов около 1800 года (в 1797 г. числился учителем дочерей Павла I). Неизвестно, когда умер Михаил Матинский, неизвестно даже **отчество** этого высокоодаренного человека из народа, разностороннего деятеля, смелого и оригинального писателя, талантливого музыканта! Мы не знаем, где работал Фомин, вернувшись из-за границы. Даже в тех случаях, когда у нас есть формальные данные биографии (в лучшем случае — своего рода формулярный список), от нее не осталось ничего, что говорило бы о проявлениях личности, рисовало бы живой облик русского художника. Воспоминания современников кое-что рассказывают еще о Бортнянском. Но о Матинском, о Пашкевиче, о Фомине — ничего, как будто бы они не жили, не творили, не боролись с трудностями, не высказывались... К счастью, осталась музыка. Впрочем, от Матинского

160

и ее в подлиннике не осталось: о ней можно лишь догадываться сквозь редакцию Пашкевича.

Никаких документальных сведений о среде, окружавшей их, у нас нет и, возможно, уже не будет. И однако, следует ли на этой позиции останавливаться? Ни в коем случае не следует, хотя бы и казалось, что мы стоим уже перед глухой стеной. Дело в том, что мы все-таки имеем основания представить себе возможную духовную среду русских композиторов XVIII века, и этим никак нельзя пренебрегать. В глухой стене нашего неведения есть одна маленькая брешь, сквозь которую стоит взглянуть на тот мир, в каком могли жить Фомин и Пашкевич. Думается, что здесь очень интересные нити, наиболее интересные для приближения к нашей цели, дает кружок Н. А. Львова на протяжении примерно 1776—1800 годов. Во всяком случае, более видного перекрестка передовых литературных, музыкальных и театральных стремлений, при тяготении к народному искусству, мы, пожалуй, в конце XVIII века не найдем.

Где были, где могли быть те грани, которыми русская музыка сходилась с русской литературой и поэзией? В кружке Львова о них можно догадаться скорее, чем где-либо еще. Надо полагать, что кружок Львова не был в этом смысле одиноким. Но пока что он является единственно обозримым для нас, вернее, он дает наиболее широкие основания для суждений о возможных связях в русской художественной среде.

Николай Александрович Львов (1751—1803), о котором у нас уже шла речь в связи с собиранием русских песен, художественный деятель с самыми разносторонними способностями и стремлениями, но без всепоглощающего дарования в какой-либо одной области, оказался очень важной связующей, соединяющей творческой фигурой для большого круга писателей, поэтов, художников и музыкантов. Здесь сыграли свою роль и художественные склонности Львова, и его взыскательный вкус, и авторитетность его суждений, и даже его родственные связи (Львов, Державин и Капнист были женаты на трех сестрах Дьяковых). Но, разумеется, за всем этим стояла некая **скрепляющая** сила, которая влекла ко Львову многих его современников. Заключалась она в **направлении** его художественных исканий и замечаний, в **направлении** его вкуса, в той почве, которая, несмотря ни на что чувствовалась в его понимании искусства, в его требованиях к нему, которая проступала в его собственных поэтических опытах.

Традиция видит во Львове-поэте ученика Сумарокова, тяготеющего к классической простоте и даже к сентиментализму. Но это одно не могло бы поставить Львова на скрещивании столь многих путей. **Скрепляющей силой** в кружке Львова был неугасающий интерес к русскому народному искусству, интерес, который у Львова тогда проявлялся конкретнее, чем у любого другого деятеля художественной культуры. Собираение и запись народных песен, увлечение народным

стихосложением, постоянное обращение к образцам народного языка, создание оперного текста «Ямщики на подставе» именно ради передачи народного быта и развития русской песни — все это при разносторонности знаний и понимании различных областей искусства делало Львова фигурой исключительной, создавало ему особый авторитет в глазах всех тех национальных художников, которые выверяли свой вкус, советуясь с ним (как известно, этим не пренебрегал и Державин).

Любой из дореволюционных русских исследователей, даже, быть может, не осознавая того до конца, отмечал эту исключительность положения Львова в кругу его современников. Еще в 1859 году академик

161

Я. К. Грот писал о Львове: «...он является в умственной жизни века Екатерины II одним из замечательных деятелей, как по многостороннему своему образованию, так и по характеру и необыкновенному для того времени образу мыслей. Занимая высшие должности, Н. А. Львов и посреди дворской жизни сохранил то простосердечие, которое заставляло его выше всего ценить семейное счастье и сельскую жизнь и внушало ему теплую любовь к зависевшим от него простолюдинам» [1]. Спустя тридцать лет Л. Н. Майков дал Львову следующую оценку, говоря о современных ему писателях:

«Хемницер, подобно Державину, Капнисту, М. Муравьеву, принадлежал к той группе писателей екатерининского времени, которая находилась под влиянием даровитого и эстетически образованного Н. А. Львова. Львов был главным критиком этого кружка и руководителем новых, возникавших в нем литературных стремлений; все вышеназванные писатели давали высокую цену его суждениям. Литературные мнения Львова отличались некоторым своеобразием: он был не чужд непосредственного знакомства с древними классиками и в то же время искал мотивов для творчества в русской народной поэзии; но что всего важнее и характернее — он был поклонник изящной простоты и враг всего грубого и напыщенного...» [2].

Для нас нет сомнений в том, что основа суждений и вкусов Львова и тем самым основа его авторитета — в сильном проникновении в народное искусство.

По свидетельству первого биографа (Ф. П. Львова), Н. А. Львов был в юности нетерпеливым, пылким, смелым, изобретательным. Он происходил из бедного дворянского рода и явился в Петербург, в Измайловский полк, почти не умея писать по-русски. Непрестанные труды сделали его одним из образованнейших людей своего времени: «...он любил и стихотворство, и живопись, и музыку, и архитектуру, и механику. Словом: он был любимое дитя всех художеств, всякого искусства; казалось, что время за ним не поспевало» [3]. В 1776 году Львов вместе с Хемницером путешествовал за границу. В разделе «Русские отзывы о музыке за рубежом» мы неоднократно цитировали дневник Хемницера, откуда видно, как много оперных спектаклей посетили они в Париже и как они вообще интересовались музыкальной жизнью. По возвращении на родину Львов начал работать у графа А. А. Безбородки (который, как известно, одно время представлял высшую театральную администрацию) и поселился у него в доме. С конца семидесятых годов вокруг Львова в Петербурге и начинают группироваться литераторы, деятели театра, вероятно, музыканты. Часть времени Львов проводит в своем тверском имении, близко и хорошо зная деревню. У него бывает Княжнин, позже Дмитриев; Хемницер и Капнист связаны с ним дружбой. Державин глубоко ценит его до конца жизни. Боровиковский долго живет в доме Львова. Левицкий дважды пишет портрет М. А. Дьяковой — сначала невесты, затем жены Львова, а следовательно, этот выдающийся русский художник тоже бывает в семье Львова.

Мы уже упоминали о том, что в доме Львова постоянно пелись русские песни, которые Львов собирал и записывал с помощью Прача. Для Фомина Львов написал текст «Ямщиков на подставе». Пашкевич создавал музыку к «Начальному управлению Олега», где, между прочим,

[1] Рукописи Державина и Н. А. Львова. Отчет Я. К. Грота II Отделению Академии Наук. СПб. 1859, стр. 18—19.

[2] Л. Н. Майков. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб. 1889, стр. 252.

[3] Биография Н. А. Львова. «Москвитянин». 1855, стр. 180.

162

звучали песни, записанные Львовым. По самому характеру своих интересов, по роду своих художественных и служебных связей, по своему темпераменту Львов не мог не соприкоснуться близко с такими выдающимися русскими музыкантами, как Фомин и Пашкевич. Как мог он, встречаясь, не говорить с ними о русских песнях, когда он составлял свой сборник, а они развивали те же мелодии в операх? Как мог Львов не толковать с Фоминым об их общем создании — об опере «Ямщики на подставе»? Львов строил гатчинский «Приорат», работал в Гатчине и в Павловске — неужели он не встречался с Бортнянским? При тогдашнем характере придворных связей (а Львова отлично знали и Екатерина II, и ее секретарь Храповицкий, и семья Павла I) Львов должен был соприкоснуться по крайней мере со всеми музыкантами, чьи оперы ставились при дворе. Почему бы не предположить, что в восьмидесятые годы, например, когда складывался сборник песен, выпущенный в 1790 году Прачем, когда Львов и Фомин писали «Ямщиков», в кружке Львова русские писатели и поэты вплотную сошлись с русскими музыкантами — хотя бы на почве общего интереса к народной песне? Что бы там ни путал биограф Львова, он все-таки не случайно обмолвился о «занятиях его с капельмейстером Фоминым...» [1].

Если сопоставить хотя бы некоторые из возможных творческих связей того времени, то они легко приводят именно к дому Львова: сам Фомин писал музыку к тексту Львова «Ямщики на подставе». Фомин обрабатывал те же песни, которые входили в сборник Прача—Львова; и Фомин, и Львов интересовались античной классикой (Львов писал о связях русских песен с древними, слыл знатоком античности; Фомин создал музыку к мелодраме «Орфей»); Прач, постоянно бывавший в доме Львова и помогавший ему составлять «Собрание русских народных песен», служил очень долго бок о бок с Матинским в Смольном институте (Матинский преподавал историю, географию и геометрию, Прач — музыку), составлял в 1789 году (т. е. именно в год наибольшей близости к дому Львова) клавиры оперы Пашкевича «Февей»; Державин, бывший одним из ближайших друзей Львова, постоянно с ним связанный и впоследствии породнившийся, сотрудничал с Бортнянским, с Козловским, соприкасался с Пашкевичем, с Дубянским и с другими композиторами; Капнист, друг и свойственник Львова, в 1800 году написал текст оперы «Клорида и Милон», музыка к которой приписывается Фомину; Княжнин, бывший в доме Львова, сотрудничал и с Фоминым (музыка к трагедиям, мелодрама «Орфей») и с Пашкевичем (оперы) и т. д. и т. п. И сколько бы ни возникало таких перекрестных связей, все они чаще всего скрещиваются на круге Н. А. Львова [2].

Н. А. Львов много интересовался музыкой. Исследователи отмечают особую заботу о музыкальности, о песенности в его стихах. Ему принадлежат стихотворения, сочиненные к готовой музыке (дуэты на музыку Зейделя и Жардини), «Песня для цыганской пляски» на голос «Вдоль по улице молодец идет» [3] и другие, а также несколько

[1] Цитированная статья из «Москвитянина», стр. 183.

[2] Не исключена возможность, что Е. И. Фомин по возвращении из-за границы работал у Львова. Биографы Фомина не могут установить место его службы между 1786 и 1797 годами. Между тем, он в это время много писал и много сотрудничал с различными литераторами (Львов, Княжнин, Озеров). Существуют смутные, но не подтвердившиеся сведения о том, что Фомин работал у Державина. Не правильнее ли предположить, что Фомин работал у Львова, поскольку оба занимались песней и писали «Ямщиков»?

[3] См. Неизданные стихи Н. А. Львова. Публикация З. Артамоновой. Литературное наследство, в. 9—10. М. 1933.

163
оперных текстов: кроме «Ямщиков на подставе», еще «Парисов суд», «Милет и Мидета, пастушья шутка для двух лиц», «Сильф, или Мечта молодой женщины» (все они остались в рукописях). Дочери Львова были музыкантшами: пели, играли на арфе, на фортепиано. Все эти музыкальные интересы в доме Львова, в конце концов, не выходили бы за характерные пределы просвещенных дворянских вкусов конца века, если б не особое направление их, связанное с собиранием и изучением народной песни.

Львов постоянно думал о народнопесенном искусстве — когда писал стихи размером русской песни, когда рассуждал о русском стихосложении, даже когда писал свои шуточные послания друзьям

[1]. И конечно, он должен был делиться своими мыслями с композиторами, быть может, наталкивая их подчас на новые творческие идеи, быть может, в свою очередь получая от них стимулы для собственных исканий. В доме Львова, где бывали писатели, архитекторы, художники, русские композиторы могли встречать Державина, впоследствии столь поглощенного оперой, могли рассуждать о таком произведении, как «Американцы» Крылова — Фомина, могли спорить о том, какие песни будут лучше звучать в «Ямщиках на подставе», могли обдумывать, чем бы скрасить оперные тексты Екатерины II (за подобными советами мог в процессе работы обращаться к Львову тот же Храповицкий). Ведь только что Фомин написал оперу «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786), вероятно, через силу приноравливаясь к либретто императрицы, — и здесь же, очень скоро, Львов готовит для него совершенно иной, дающий яркую картину народного быта, текст «Ямщиков» (1787); Фомин, надо полагать, с большой радостью встретил это сотрудничество: его музыка сразу зазвучала свободно, широко, по-русски. Когда Фомин сочинял хоры к трагедиям Княжнина и Озерова, это было небезинтересно для поэтов и драматургов. А когда Фомин создавал свою замечательную музыку к мелодраме Княжнина «Орфей и Эвридика», то ценитель и знаток античной культуры Львов должен был с особым интересом следить за этим смелым опытом, если он горячо интересовался даже «Начальным управлением Олега», где Сарти пытался подражать античности. Все это могло быть...

Взвешивая все обстоятельства, проникая в жизненную обстановку тех лет, мы полагаем даже большее: в той или иной мере этого не могло не быть. Только степень подробностей здесь остается спорной, только частности оговорить нельзя. А само значение круга Н. А. Львова, как фокуса, где собирались различные художественные интересы, объединенные на общей почве тяги к народному искусству, все-таки представляется нам бесспорным и для музыкальной культуры.

7. Е. И. ФОМИН, М. МАТИНСКИЙ, В. А. ПАШКЕВИЧ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ

Русские оперные композиторы XVIII века не раз уже привлекали внимание исследователей, хотя первые достоверные сведения об этих выдающихся музыкантах стали систематически появляться в печати только в советский период. Все, что было опубликовано ранее — в очерках по истории русской музыки (например, у Н. Д. Кашкина), в

[1] В одном из писем к Державину Львов приписывает шуточные стихи с пометкой «На голос: Ивушка, ивушка зеленая моя». Это было в 1787 году, когда, по всей вероятности, складывался сборник Львова — Прача.

164

«Истории русской оперы» В. Чешихина, в отдельных заметках, — носило слишком случайный характер, изобиловало неточностями (фактические ошибки громоздятся одна на другую, например, у Чешихина) и лишь в минимальной степени опиралось на изучение музыкальных подлинников. Исследования и публикации за последние двадцать слишком лет внесли очень много нового в изучение русского оперного творчества XVIII века. Большая работа Н. Ф. Финдейзена [1], корректирующие ее статьи В. А. Прокофьева о М. Матинском и А. В. Финагина о Евст. Фомине [2], История русской музыки в нотных образцах [3], не раз упомянутая нами книга А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки», соответствующие главы в учебнике «Истории русской музыки» Ю. В. Келдыша, а также ряд диссертаций (например, цитированная нами диссертация Е. А. Бокщаниной) — все эти работы, насколько возможно, восстанавливают музыкальный облик ранней русской оперы и сообщают немногие обнаруженные данные о Матинском, Пашкевиче, Фомине, Бортнянском. Быть может, дальнейшие розыски в этом направлении обнаружат еще новые биографические сведения (хотя широкие обследования материалов уже почти не дают их), еще одну-две партитуры. Но уже в настоящее время становится ясно, что положение замечательных русских композиторов XVIII века в современном им обществе еще весьма отличалось от положения писателей и поэтов (и поэтому оставленный ими след в сознании общества очень мало отражен современниками), и что сохранившиеся образцы оперного творчества русских композиторов позволяют сделать, если отнюдь не исчерпывающие, то, во всяком случае, существенные выводы.

В отличие от многих современных им русских писателей и поэтов русские оперные композиторы вышли из народа [4] и, несмотря на свои творческие заслуги, занимали очень скромное

положение в обществе— не только в сравнении с Державиным или Княжниным, Львовым или Дмитриевым, но даже в сравнении с иностранными музыкантами на русской службе. Как мы покажем далее, русская знать всемерно носилась с Паизиелло, Екатерина II весьма и весьма считалась с ним и с Сарти, с певицей Тоди, а Березовский, Бортнянский, Фомин, Пашкевич (Бортнянский, правда, по некоторым причинам менее других) в сущности рассматривались как своего рода музыкальные слуги русского двора. Здесь ни талант, ни оригинальность творческих замыслов, ни широкая образованность, ни большой творческий труд — ничто не было еще в состоянии побороть эту вопиющую социальную несправедливость. Отсюда, конечно, возникла и та глухая стена, которая отгородила целый круг замечательных русских художников-новаторов от гласности, от подлинного общественного интереса современников. Но отсюда и другое: никто, как эти русские музыканты, не мог бы чувствовать всю остроту социальных мотивов ранней русской оперы, никто, как они, не тяготел к отображению русского быта, русской деревни, русского города и никто с такой живой болью не отзывался на обличительные идеи русских оперных писателей.

[1] Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, том II. Музгиз, М. 1928—1929.

[2] См. сборник «Музыка и музыкальный быт старой России». Academia, Л. 1927.

[3] Под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. Музгиз, М—Л. 1940—1949.

[4] Показательно, что М. С. Березовский и Д. С. Бортнянский в детском возрасте (как мальчишки-певчие) вывезены с Украины, М. Матинский был крепостным графа Ягужинского, Е. И. Фомин — сыном солдата, Д. А. Скоков — сыном кучера, а происхождение В. А. Пашкевича осталось вообще неизвестным. Таким образом ни один автор ранних русских опер не происходил даже из дворянского сословия.

165

Если советские литературоведы (Г. Макогоненко, Вл. Орлов) в последнее время справедливо подчеркивают роль разночинных слоев в русской литературе XVIII века, то с еще большим основанием мы должны подчеркивать, что в музыке тогда действовали почти исключительно люди из народа.

По существу Матинский, Фомин и Пашкевич больше Аблесимова, сильнее Княжнина, острее Николева должны были переживать все то, что связано с гнетом социального неравенства или с отказом от национальной самобытности. Они не оставили нам ни одного слова высказываний об этом, но они оставили свое дело — музыку. И мы не имеем права отмахиваться от тех истинных побуждений, которые были неизбежны у них, не имеем права рассматривать эту музыку свысока, с иными, позднейшими критериями «этнографизма», «чистоты стиля» и т. д.

Что касается первых русских музыкантов, пришедших в оперу, то мы либо совсем не знаем их имен (кто писал музыку к «Анюте» Попова?), либо не имеем о них никаких сведений. Д. Зорин и Соколовский, аранжировавшие музыку к «Перерождению» и к «Мельнику — колдуну», остаются для нас неизвестными людьми. Мы не знаем даже инициалов Соколовского, основных дат его жизни, ровно ничего, кроме справки из Драмматического словаря о «Мельнике — колдуне»: «Музыка положена из Русских песен Российским Московского театра музыкантом г. Соколовским». Если Зорин интересует нас меньше (поскольку «Перерождение» в целом весьма трудно назвать русской оперой), то работа Соколовского представляет по-своему выдающийся интерес. Да и музыка Зорина сразу дает знаменательный пример того, что музыкальное воплощение замысла может быть русским даже там, где текст не дает для этого, казалось бы, ни малейшего повода!

Оценивая деятельность русских оперных композиторов, мы будем в дальнейшем исходить именно из того, что направление и качество музыки далеко не всегда совпадают с тем, что создал писатель. В этом смысле русская комическая опера изобилует неожиданностями всякого рода. Прогрессивный текст Николева «Розана и Любим» не получил достойного музыкального воплощения; «Кофейница» Крылова так и не стала оперой; а глупейший «Февей» породил большую партитуру Пашкевича — желал того композитор или нет! Лишь в очень немногих операх сотрудничество писателя и композитора образует художественную гармонию, и они должны стоять в центре нашего внимания. Это не значит, что, характеризуя тексты русских опер, мы должны были совершенно

исключать те их них, которые не вызвали равноценной музыки. Поэтому мы касались текстов Николева, «Сбитенщика», даже «Добрых солдат», а в своем месте немало писали об оперных замыслах Крылова и Державина. С другой стороны, здесь, оценивая деятельность композиторов, мы должны будем коснуться также опер, тексты которых не представляют самостоятельного интереса. Так, интерес «Февея» возникает вопреки тексту Екатерины II, интерес «Ямщиков на подставе» — в песнях, а не в развитии сюжета, не в интриге, интерес опер Бортнянского заключается только в их музыке, тем более что текст в своей значительной части утрачен. Большое количество русских оперных текстов связано с музыкой нерусских композиторов, работавших в России: Керцелли (за Керцелли числится не менее семи русских опер, причем возможно, что их писали различные композиторы из этой чешской семьи музыкантов, работавших в России), Стабингера (при всех неясностях не менее четырех опер), Бюлана («Сбитенщик» и др.), Мартин-и-Солера («Горе-богатырь Косометович» и др.),

166

Астарита («Сбитенщик», «Притворно-сумасшедшая»), Раупаха (после «Альцесты» Сумарокова написал «Добрых солдат» на текст Хераскова), Ванжуры («Храбрый и смелый витязь Ахридеич» и др.), Блима («Старинные святки»), Дарси, Себ. Жоржа, Фрейлиха, Эккеля, Тевеса. Считая весьма симптоматичным столь частое обращение более или менее обруселых иностранцев к русской опере (это, несомненно, означало успех, силу и влияние нового жанра), мы не можем, разумеется, рассматривать их сочинения как образцы русского оперного искусства. Несколько большего внимания среди других заслуживают только, пожалуй, «Добрые солдаты» Раупаха и «Сбитенщик» Бюлана, как произведения, по праву завоевавшие популярность.

В результате этого необходимого отбора и в зависимости от сохранившихся материалов, в поле зрения исследователей остается не так уж много оперных произведений, принадлежащих главным образом Пашкевичу, Фомину и Бортнянскому и отчасти (в той доле, какую пока невозможно учесть) — Соколовскому и Матинскому. Судить о русском оперном стиле по Стабингеру, Керцелли, Мартин-и-Солеру и т. д. мы не решаемся. Никто из них не занял в истории русской оперы даже места Кавоса, хотя и его заслуги явно преувеличены традицией.

Всего за 1779—1792 годы (если иметь в виду **постановку** «Американцев», то 1779—1800 гг.) наше внимание должны привлечь примерно десять русских оперных произведений: от «Мельника — колдуна» и первой редакции «Санктпетербургского гостиного двора» до «Американцев» и второй редакции «Гостиного двора» («Как поживешь, так и прослывешь»), Разумеется, мы не можем также вполне отвлечься от мелодрамы Фомина «Орфей и Эвридика», поскольку она раскрыла очень важные стороны его дарования и обогатила русский музыкальный театр новой сферой выразительности.

Удивительно, как в этих скромных пределах, на протяжении немногих лет, в немногочисленных произведениях русские композиторы дали зрелые образцы нового прогрессивного жанра, охватили различные стороны современной им русской жизни и представили различные области музыкальной выразительности, даже различные виды нового жанра: достаточно сопоставить музыку «Мельника» (песенная опера-комедия из деревенского быта) — и «Февея» (ариозная сказочно-дидактическая опера с хором и балетом), «Несчастья от кареты» — и «Американцев», «Как поживешь, так и прослывешь» — и лирических опер Бортнянского, «Скупого» — и «Ямщиков на подставе».

При этом необходимо учитывать, как далеко могла простираться в тех' условиях творческая инициатива оперного композитора и что именно **своего** мог он вносить в художественную концепцию произведения. Ни Пашкевич, ни Фомин, ни тем менее Зорин или Соколовский не выбирали заранее свою оперную тему и не предлагали либреттисту ее разработать. Сами выражения «либреттист» и «предлагали разработать», — в отношении композиторов, столь обычные с XIX века, в сущности отсутствовали в творческой практике XVIII века. Текст оперы создавался писателем по его инициативе, по его намерениям, и уже в готовом виде предлагался композитору — часто в служебном порядке (при дворе или в театральной администрации). Лишь Матинский в «Санктпетербургском гостином дворе» был в особом положении, соединяя замыслы писателя и музыканта воедино. Да еще, быть может, Фомин и Львов, работая над текстом и партитурой «Ямщиков», сообща обдумывали свое «игрище невзначай».

Итак, тема оперы, ее идея, разработка сюжета, текст диалогов и выделение музыкальных номеров — все это получал композитор от писателя,

167

как в своем роде законченное произведение. Мало того: в ряде случаев писатель предписывал и **музыкальную тематику**, указывая на «голоса» таких-то и таких-то народных песен. Инициатива композитора тем самым ограничивалась: он не только создавал арии и дуэты именно там, где их предусмотрел писатель, но обрабатывал именно те песни, на которые тот рассчитывал. Тем не менее, на деле русские композиторы внесли **свои** творческие идеи и помыслы, **свой** художественный вклад в комическую оперу, выделив лучшие ее тексты и сумев подняться над уровнем худших, поддерживав и раскрыв замысел писателя или порою создав в значительной мере самостоятельную концепцию.

Проблема русской оперы, ее музыкальных образов, музыкального языка, стилистики была в последних десятилетиях XVIII века в большой мере проблемой всей русской музыки, определения ее национального облика в жанрах светского профессионального искусства. В опере острее, шире, чем где-либо, конкретнее встала эта проблема: найти средства и приемы для воплощения большого круга новых образов, найти их как яркие, характерно русские и в то же время простые, понятные, доступные, соответствующие прогрессивному направлению нового театрального жанра. А это последнее означало, кстати сказать, что средства и приемы, сложившиеся в дворцовом оперном искусстве и даже распространенные в передовых зарубежных оперных школах, в принципе не подходят русской опере, не могут быть ее художественной опорой. Русская опера (за исключением особых намерений и замыслов Екатерины II) развивалась как воинствующее искусство, отстаивая самобытность своих эстетических основ и своего стиля, хотя и не отгораживаясь непроходимой стеной от итальянской оперы-буфф и французской комической.

Перед русскими композиторами сразу же возникла целая группа творческих задач: найти музыкальное воплощение деревенской жизни, быта русского крестьянина, хотя бы так, как он показан у Аблесимова; найти музыкальное выражение для острой, жанровой, социально-обличительной «комедии нравов» в «Санктпетербургском гостинном дворе»; найти музыкальные образы, отражающие социальный конфликт и антикрепостническую тенденцию «Несчастья от кареты». Где же было искать для этого образцов, традиций музыкальной речи? Конечно, в русской музыке, шире — в музыкальной культуре страны, а это значит, что прежде всего — в народной песне, в бытовой музыке города, повсюду, где проявлялись черты русской народности. Здесь традиция канта, широкое бытование песни в ее городском преломлении (начавшиеся ее обработки — Трутовский), лучшие, жизнеспособные качества русской церковной хоровой музыки, начальные образцы русской песни-романса — все было необходимой почвой для русских композиторов. И как мы уже заключили раньше, подводя изложение к русской опере, на первом месте в качестве образца стояла жизнь народной песни, т. е. не песня, взятая абстрактно, а песня, как она жила и развивалась в современном быту, окружавшем русских композиторов. Никто из русских авторов, ни писатели Аблесимов и Львов, ни композиторы Фомин и Пашкевич, не стремился, например, вводить в оперу былины и исторические песни, собранные Киршей Даниловым. Зато из современных им популярных песен в операх мы встречаем даже те мелодии, которые близки сентиментальным романсам.

Народная песня, на первых порах без особого развития, в очень скромной обработке, служила основой для создания простейших народных образов русской оперы. Так было в «Мельнике», где песня дает различные характеристики (Фаддея, Филимона, Анюты, Фетиньи

168

поочередно), создавая и жанровые, и комические, и лирические образы через соответствующие народные мелодии.

Композитор здесь в сущности лишь поддерживает и **проводит** народную характеристику (давая, однако, свое гармоническое изложение песни, свое оркестровое сопровождение), но не создает **своей** характеристики образа. Однако уже в «Мельнике» целый ряд номеров возник не на основе песни. Таков дуэт перебранки (Анкудин и Фетинья) во втором акте, все соло в третьем акте — и лирическая ария Анюты, и ария угрозы Анкудина, и веселая «песня-разгадка» Мельника с балалайкой. Все эти номера как раз не отличаются столь яркой национальной самобытностью, как подлинные песни, но все же композитор стремится сохранить опору на бытовые образцы: на сентиментальную

песню-романс в арии Анюты «Вот моя, вот напасть», на русскую песню-пляску в песне Мельника «Уж как шли старик со старухой из лесочка». Итак, простейшим путем к созданию новых оперных образцов был путь или прямого песенного заимствования или прямой опоры на бытовые образцы. Здесь творческий облик композитора проявлялся в выборе образца и в характере его обработки.

Не всякая творческая задача позволяла ограничиваться такими принципами создания новых музыкальных образов. В «Санктпетербургском гостинном дворе» автор широко привлек русскую народную песню, подошел к ней самостоятельно, воспринял и передал ее творчески (как свой вариант народной мелодии, как самобытную обработку с чертами подголосочности, выходящей за трафареты печатных песенных сборников). Но русская песня в «Гостинном дворе» дает только широкую исконно-бытовую основу всей пьесы, определяет ее **русскую почвенность**, будучи сосредоточенной во втором акте, в сцене девишника. Все же социально-острое, характеристическое (типа комедии), весь быт Гостиного двора дается не через песню. И здесь нужно сразу же отметить следующее: для ряда образов композитор (или, вернее, композиторы — трудно сказать, Матинский или Пашкевич) нашел неожиданно яркие, новые средства музыкального воплощения (жанровые картины-ансамбли, особенно в гостинодворских рядах), а для других еще не нашел, и литературный текст остался сильнее музыки. Найдены те музыкальные образы, где композиторы уловили жизненную основу, где они сумели опереться на живые интонации (зазывания купцов, споры «барынь» и т. д.), на естественное движение-игру в ансамбле, схваченное из жизни. И, наоборот, не найдены достаточно яркие музыкальные образы для индивидуальных характеристик — Крючкодея, Сквалыгина, Соломонида. Здесь народная песня не годилась (резко отрицательные образы, данные в обличительном плане), а иными приемами яркой и национально-характерной обрисовки подобных образов композиторы еще не вполне овладели: вместо острой музыкальной сатиры, жанровой сочности, диктуемой текстом, мы слышим здесь легкую, несколько нейтральную буффонаду.

Еще более трудная творческая задача в создании новых музыкальных образов встала перед композитором в «Несчастье от кареты». Писатель в данном случае если не вполне сознавал, то как-то ощущал эту задачу: он **не предусмотрел** «песен на голос», он писал текст музыкальных номеров, повидимому, не думая о песнях, как он создавал текст диалогов, мало думая о говоре русских крестьян. Все музыкальные номера «Несчастья от кареты» — либо благородно-лирические по характеру текста (любовь Лукьяна и Анюты), либо проникнутые пафосом возмущения, страдания (ария Лукьяна № 4, трио «О, горестная часть», центральный дуэт Лукьяна и Анюты с мольбой о сострадании и др.), либо же иронически-обличительные, насмешливые (арии шута). Сам

169
взятый здесь тон — **не бытовой тон**, а либо приподнято-патетический (линия Лукьяна и Анюты), либо хлестко-обличительный (больше в диалогах, но также в партии шута). И для этого тона композитор не мог просто обратиться к песенным образам, которые воспринимались как бытовые. Нужно было искать иные образы, не имея на то особой традиции. Существует ходовое мнение о том, что «трогательная» музыка Пашкевича представляет некий «нейтральный» стиль, что она следует традиционным приемам **моцартовского** классицизма. Однако в 1779 году никто еще, как известно, моцартовского классицизма не знал, и молодой Моцарт только сам продвигался к нему. Конечно, Пашкевич знал популярные образцы лучших итальянских «жалоб» (lamento), хотя бы из опер буфф типа Перголези, Галуппи, Пиччини и Паизиелло, и они могли воздействовать на него. Сгущение «трогательных» интонаций в дуэте Лукьяна и Анюты, изобилующем вздохами-задержаниями, свидетельствует о намеренном, подчеркнутом жалобно-патетическом характере его мелодии. Как особого рода патетический **нажим**, сгущение — это ново в русской музыке и продиктовано творческой задачей оперы: возбудить великое сострадание к благородным страдающим людям — крепостным. Мелодические средства, на которые опирается здесь Пашкевич, отнюдь не чужды русской музыке: они почерпнуты из трогательной песни-романса, они существовали уже в образцах Трутовского, даже в лирических кантах. Пашкевич знал эту традицию и вместе был новатором. Если ему не удалось сразу создать **высокие и оригинальные** образцы русской патетической музыки, то это было вполне понятно: задача оказалась труднейшей. Еще долго после Пашкевича на трудном пути национального самоопределения русской музыки не было преодолено противоречие: либо яркое, колоритное, национально определенное воплощение быта, но без заметной композиторской

индивидуальности, без творчески-само-стоятельного развития — либо свое, композиторское понимание лирики, патетики и т. д. без ясно выраженного национально-песенного облика. Эти два полюса разошлись, например, в «Мельнике — колдуне», с одной стороны, — и в операх Бортнянского, — с другой. И только в единичных произведениях едва намечался путь к преодолению этих противоречий — через свободное, истинно творческое **овладение** песней («Ямщики на подставе»), через оживление индивидуального стиля теплыми русскими интонациями (творчество Бортнянского).

Оперы восьмидесятых годов в полной мере стояли перед указанными трудностями. Создавая музыку «Скупого», Пашкевич снова не мог опираться в поисках музыкальных образов прямо на народную песню: не та была тема, не те ситуации и характеры. Подобно тому, как Крюч-кодея или Сквалыгина нельзя было обрисовать народной песней, для Скрягина, для Марфы и Пролаза со всеми их интригами и денежными расчетами невозможно было найти песенные прообразы. В музыкальных номерах «Скупого», безусловно, преобладает не лирика, а оживленно-комедийное начало, связанное с интригами Скрягина и против Скрягина. Соответственно этому музыка Пашкевича носит ритмически-острый, буффонный характер, развивая повторно-секвенционные приемы, близкие плясовым формулам, или скороговорочные. В принципе и в общей форме-это не противоречит шуточным русским песням, музыке типа веселых, комических кантов («Ой, матушка, жениха, жениха» или «Ох, счастье, счастье, бедное, злое» и т. д.), но по интонационному облику все-таки слишком «нейтрально». Творческая задача решена здесь, примерно, на одном уровне и Княжниным (о чем у нас шла речь выше), и Пашкевичем. Оба они, писатель и композитор, думали, конечно, о новых драматургических приемах в комической опере, когда создавали монолог Скрягина,

170

как большой речитатив, необычный в этом жанре. Пашкевич своей музыкой поддержал и развил идею Княжнина в широком **аккомпанированном** речитативе с ариозными эпизодами (которые, видимо, давались ему легче, чем собственно речитативное письмо). К сожалению, это углубление драматургической задачи и творческой инициативы еще не было тесно связано с прояснением национального облика такого рода музыки. Слишком трудно было найти путь для этого, уловить возможные точки приложения сил. **Русская** музыкальная сатира, **русское** музыкальное обличение — кому из композиторов это, наконец, удалось? Только Даргомыжскому, только Мусоргскому, т. е. спустя много десятилетий после Пашкевича, в совершенно другой период развития русской музыки и, конечно, не на одной только песенно-бытовой, а на широкой и сложной интонационной основе.

В 1786—1787 годах возникли две оперы Бортнянского на французский текст Лафермьера. Мы знаем этот текст только по музыкальным номерам (благодаря сохранившейся музыке), не зная разговорных диалогов и лишь догадываясь о развитии сюжета. Разбор партитур дается отчасти у Б. В. Асафьева в статье «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского»[1], отчасти у А. С. Рабиновича в книге «Русская опера до Глинки». Специально о среде и обстановке, в которой возникли и были поставлены названные оперы, мы будем иметь случай говорить в последнем разделе книги.

Каковы бы ни были замыслы Лафермьера, знавшего и итальянскую, и французскую, и отчасти русскую оперу, Бортнянский трактовал обе темы как лирические, — более легкую и развлекательную в «Соколе», более драматическую и напряженную в опере «Сын-соперник, или Новая Стратоника». Не характерный быт какой-либо страны или общественных слоев, не социальные проблемы, не «комедия нравов», не обличение привлекли здесь Бортнянского, а личные отношения людей, любовные переживания, лирика и душевная драма. Это была опять новая область для русского оперного композитора, область не первостепенная, но все же очень важная, как раз в то время, когда ее завоевывала литература и поэзия, проникая в интимный мир человека и овладевая новыми, широкими кругами читателей. Бортнянский дал в своих операх широкий диапазон чувств и образов, характерных для лирической комедии, — от легких, изящных, шутивно-грациозных до благородного пафоса большой страсти (партия Карлоса во второй из двух опер). При этом Бортнянский не опирался прямо на русскую песенность, но и не ограничивал себя рамками какого-либо сложившегося оперного жанра: его музыкальный стиль в целом не типичен ни для оперы буфф, ни для французской комической. Бортнянский отбирает иное: то, что будет понятно и доступно интимному кругу русских слушателей — то песенно-танцевальные мелодии, ясные и пластичные, то сгущённо-патетические интонации,

слишком серьезные для французской комической оперы. В конечном счете и для этого тогда уже создавалась традиция: она шла через обруселую музыку быта (песенки и танцы), через претворение интонаций лирической песни-романса, через то, что уже стало **своим**, но еще не для широких кругов русского общества, а для более камерных. Когда же Бортнянский **шире и глубже** развернул близкий ему круг «трогательно-лирических» музыкальных образов в традициях **хоровой** церковной музыки, они стали близки очень широким кругам русских слушателей: церковные сочинения Бортнянского весьма и весьма **попали в тон** музыкальной среды с конца XVIII века.

[1] Сборник «Музыка и музыкальный быт старой России». Academia, Л. 1927.

171

И в этой (т. е. в лирико-драматической) сфере выразительности далеко не сразу было найдено музыкально-характерное как национальное. Здесь шел большой путь через освоение лирического романса как типично русского произведения, хотя бы и не совпадавшего с народной песней. Десятки романсов Глинки не строятся на основе народной песни, но никто не сомневается в их **русской** характерности, ибо к их времени накопилась огромная сумма приемов и средств русской вокальной лирики, в целом воспринимавшихся именно как свои, национальные, а Глинка поднялся в этом до больших обобщений — подобно Пушкину в русской поэзии. Такой русской музыкально-лирической сферы при Бортнянском еще не было: он нащупывал новые средства для нее, закладывал лишь начало.

Рядом с операми Бортнянского по времени стоит совсем новый образец жанра — «Февей» Пашкевича (о «Новгородском богатыре Боеслаевиче» Фомина мы судить не можем, поскольку партитура не найдена). Здесь перед русским композитором, уже создавшим не менее двух опер, встала задача, и трудная, и легкая одновременно. Трудная потому, что замысел Екатерины II, как мы указывали ранее, был и антихудожественным, и направленным против передовых идей русской комической оперы вообще. Но одновременно эта задача была и легкой, ибо композитор, не ощущая никакой художественной концепции текста, мог до известной степени внутренне пренебрегать им и выдвигать из этого нелепейшего целого **свои** образы, **близкие ему** народнопесенные или иные яркие характеристики. Только и единственно это придает некоторый интерес «Февею». Иначе об этой опере не стоило бы и упоминать. Смутные представления о русских сказках, нисколько не осмысленные и по существу совершенно чуждые ей, Екатерина II здесь смешала со случайными текстами песен (вероятно, наскоро присоветованными кабинет-секретарем), и все это грубое литературное месиво подчинила нелепой фабуле с «домашними» дидактическими целями («поучительная» история о царевиче, которому не следует уезжать в чужие края) [1].

Что было делать талантливому, вдумчивому, уже имевшему опыт, оперному композитору? От него требовали **много** музыки (количество и место музыкальных номеров было предустановлено), от него требовали, надо полагать, эффектных арий, «выгодных» для певцов, «не худших», чем в итальянской опере, но ему предоставляли возможность писать русские песни, русские хоры, даже считая желательным эту «уступку» жанру. И в музыке Пашкевича мы различаем как бы три неравноценных «пласта»: яркие и характерные образы, близкие ему самому (**либо русские песенные**, либо — впервые! — иного национального облика); то, что Пашкевич как-то **пытался приблизить** и освоить, сделать **трогательным** в переживаниях героя; то, что осталось для композитора лишь формальным, далеким и что он выписывал только по обязанности, впадая в трафарет, общие формы движения, в нейтральный «общеευропейский» оперный стиль.

К первому «пласту» мы отнесем арию Ледмера «Как у нашего соседа», выдержанную в народном характере, причеты Наи «Ах ты, солнце, ты, солнце красное», хор «Выше всех и веселей» (на мелодию песни «Возле речки, возле мосту»), оригинальный и колоритный «Калмыцкой хор». Все эти яркие музыкальные образы могли бы возникнуть, как отображение народного быта, вне оперы «Февей»: они нисколько не

[1] В Драматическом словаре указана, повидимому, «официальная версия»: «**Февей**», комическая опера, составленная из слов скаски, песней Русских и иных сочинений».

172

нужны для замысла Екатерины II, во всяком случае они — только привесок для ее пьесы. Второй «пласт» более всего связан с сентиментальной трактовкой партии Февея, с тем, что Пашкевич облагородил и «согрел» его образ своей музыкой, сделав, очевидно, усилие над собой и попытавшись

отвлечься от нелепостей либретто в целом. И, наконец, третий «пласт», т. е. для Пашкевича простая дань условностям, связан с такими трафаретными номерами, как виртуозная ария царицы «Настала жизнь другая», как многие ансамбли, не создающие никаких новых образов, а лишь воспроизводящие общие схемы. Для этой стороны оперы, т. е. для ее фабулы без фольклорных вставок, композитор не нашел и не мог найти жизненных красок, ибо здесь не было даже **предлога** или повода для его творческой фантазии. Резюмируя, мы подчеркнем лишь одно: несовпадение замысла Екатерины II с музыкальным воплощением у Пашкевича, причем сильнейшим у композитора стало то, что было слабейшим у императрицы.

В некоторой мере только что сказанное можно отнести к другой опере Екатерины II — «Федул с детьми», поскольку в сочинении музыки кроме Мартин-и-Солера принимал участие тот же Пашкевич. Однако в целом эта опера оказалась столь реакционной по своему направлению и-столь искажающей облик народного быта, что никакие частные народно-песенные находки не могли спасти в корне порочный замысел.

Своего рода ответом на вмешательство императрицы, как бы своеобразной отдушиной для русского оперного творчества, явилось «игрище невзначай» — «Ямщики на подставе» (1787), возникшее год спустя после «Февея», в один год с лирической оперой Бортнянского «Сын-соперник» и с новой сказочной оперой Екатерины II «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (музыка Ванжуры) [1]. Текст Н. А. Львова задуман таким образом, словно писатель сознательно хотел **снять** все то, что было еще далеко русским композиторам в опере, что стесняло или связывало их, и развить лишь то, что было им наиболее близко, для чего у них; была твердая почва в живых традициях народного искусства. Сюжетные перипетии, развитие фабулы совсем неважно в «Ямщиках» — это только «игрище невзначай», простые, очень жизненно переданные сцены народного быта с широким, разносторонним проявлением в **песне**. Сюжет «Ямщиков» — наиболее откровенный повод для показа быта и чувств народа через песню, нечто вроде второго акта «Санктпетербургского гостиного двора», если его взять отдельно, — но шире по охвату образов. В «Ямщиках» нет сатирического обличения, нет патетической передачи страданий, нет «комедии нравов», нет любовно-лирической драмы, нет сказочной дидактики. Только чувства и образы, рожденные в народном быту, т. е. то, в чем русские композиторы как раз стояли на наиболее твердой почве народнопесенной традиции. И Фомин очень легко, естественно, свободно обнаруживая свое дарование, пошел за Львовым, насытив оперу песенными образами до предела. Ряд песен здесь совпадает с материалом сборника Львова — Прача, но Фомин гораздо-более творчески развивает их (и в смысле изложения и в смысле вариационной разработки). В целом отбор песен (обработка подлинных образцов и сочинение в народном духе) сделан в «Ямщиках» таким образом, что в пределах девяти вокальных номеров и увертюры возникает богатый круг различных образов.

[1] В Драматическом словаре отмечено: «**Храбрый и смелый витязь Ахридеичь**». Опера комическая в 5 действиях, материя взята из старинных Русских сказок. В первый раз представлена была в Санкт-Петербурге с наивеликолепнейшими, декорациями 1787 г. в Октябре месяце».

173

Фомин и Львов, которые вне сомнений работали сообща, создали в этой опере наилучший для своего времени **круг песен**, разработанных свободно и составляющих вместе богатый, широкоохватный и контрастный **круг основных русских песенных образов** — горестных, лирических, шуточно-плясовых, безудержно-веселых, полных силы, здоровья и мощного движения.

Совершенно иное значение имеет последующая опера Фомина «Американцы» (написана в 1788 г., поставлена в 1800). Как мы уже отмечали ранее, при разборе произведений Крылова и редакции Клушина, текст «Американцев» носит несколько двойственный характер: замаскированная «сатира на нравы» отнесена в диалоги (собственно в партию Фолета), а на долю музыкальных номеров остается буффонно-лирическая комедия, данная в типизированных ситуациях и образах. Фомин именно так и понял свою задачу. Он создал целый ряд лирических, -буффонных, благородно-патетических и т. п. образов в законченных ариях очень типизированного облика и хорошего вкуса, но лишенных как яркой индивидуализации, так и особенно отчетливого национального оттенка. Как говорилось выше, напряженные и подвижные финалы, мастером которых был Крылов, очень живо и с темпераментом написаны Фоминым.

Между «Ямщиками на подставе» и «Американцами» прошел всего один год. Только что Фомин показал, как великолепно, как свободно он владеет русским песенным стилем, как сильно он чувствует национальный характер (не приглаженный, а подлинный) оперной музыки — и вот, в «Американцах», он идет чуть ли не по пути Бортнянского, отказываясь от непосредственной опоры на **песенную характерность** и создавая милые и привлекательные, но несколько «нейтральные» образы. Оказывается, дело здесь даже не в одной индивидуальности композитора, а именно в том, какая сфера образов встает перед ним, какое содержание требует от него музыкального воплощения. Если это русский народный быт, композитор стоит на твердой почве и располагает национально-определенными, сложившимися средствами выражения; если это — иные сферы выразительности, в том числе лирико-буффонная сфера («Сокол» у Бортнянского, «Американцы» у Фомина), — то сложившихся, **русских** по облику художественных средств для этого еще не хватает (их дает отчасти лишь сентиментальный романс) и следствия получаются в принципе одни для Фомина и для Бортнянского.

Говоря о Фомине, мы не можем не коснуться в данной связи его мелодрамы «Орфей и Эвридика», хотя она, разумеется, совсем далека от жанра комической оперы. Музыка Фомина к «Орфею» интересна тем, что она с особой силой раскрывает свою область выразительности: высокий подъем чувств, подлинный пафос, достигающий трагедийного напряжения. «Орфей» стоит в этом смысле на уровне немногих мировых образцов своего времени. И что же? — Эта область музыкальной выразительности раскрывается **вне** демократического оперного жанра, в связи с **античным** сюжетом и **вне** ясной **национальной** основы музыкального письма. Однако, если мы повсюду, вплоть до хрестоматийных объяснений, толкуем о том, что героика и патетика Глюка только и могли в свое время быть выражены в связи с античными темами и образами и обобщенным музыкальным стилем, то почему бы нам отказывать русскому композитору не в тождественных, а хотя бы в сходных творческих побуждениях? Какая тема, почерпнутая в 1792 году из русской действительности, могла бы увлечь художника подлинным пафосом, высокой трагедийностью? Пожалуй, только великая тема «Путешествия» Радищева и аналогичные ей социальные темы. Но поскольку

174

этот путь был **полностью заказан** в 1792 году для русского оперного композитора, оставалось думать о личной трагедии, как она воплощена хотя бы в «Орфее». Заметим, кстати, что текст «Орфея» создан тем же писателем, которому принадлежит тираноборческая трагедия «Вадим Новгородский»: очевидно, для самого Княжнина «Орфей» также был в какой-то мере **вынужденным уходом в античность** (как известно, «Вадима» Княжнин даже не решался опубликовать). Из всех русских произведений для музыкального театра в XVIII веке мелодрама Фомина — наиболее драматически-напряженное по музыке, наиболее сильное. Но в этом исключительном сочинении еще очень мало проявляются черты-русского музыкального языка, что, впрочем, прямо обусловлено и выбором его темы.

«Ямщики на подставе», «Американцы» и «Орфей» — произведения, созданные в одно пятилетие. И каждое из них дает характернейший пример в своем роде. Русский композитор раскрывает до предела свои творческие силы, обнаруживая исключительное многообразие таланта и мастерства. Но каждая тема имеет в современной русской музыкальной действительности свои реальные возможности раскрытия: народный быт — наилучшие; лирико-буффонная комедия — неплохие, но еще национально неяркие; обобщенно-трагедийная тема — уже превосходные, но национально еще поневоле не вполне определившиеся.

Оценивая творческую работу русских оперных композиторов XVIII: века, мы ранее всего выделили вопрос **о характере и сфере музыкальных образов**, созданных ими в различных произведениях: это была центральная творческая задача музыкантов, строящих молодую национальную художественную культуру; это была тогда в большей мере их задача, нежели, например, развитие общей драматургии оперы, забота о ее музыкальной композиции в целом, о внутренних музыкальных связях в т. д. Нам представляется, что в ранних русских операх еще очень трудно оценить инициативу композиторов в развитии музыкальной драматургии каждого произведения, ибо трудно отвлечься от весьма определенных, заранее данных указаний писателя, предусматривающего количество, состав и расположение музыкальных номеров (и иногда их

мелодию), относительно кратких среди более пространный диалогический текст. Нелегко говорить и о выдержанных музыкальных характеристиках действующих лиц, **о характерах, о героях** ранней русской оперы, чьи образы были бы полно раскрыты именно в музыке. Если подходить к комической опере, так сказать, от буквы текста, формально, поверхностно, то «героями» здесь окажутся и пройдоха Мельник, и плуты Сквалыгин, Крючкодей, и оборотистый Сбитенщик, и отвратительный, смешной Скрягин, и чудосочное исчадие Екатерины II — Февей, и созданное ею чучело Федул, и ямщик Филька Пролаза. Это ли герои русского народа, жизнь которого пытается раскрыть комическая опера?! Они ли могли привлекать к новому жанру? Безусловно, нет. Если мы проникнем за букву текста и задумаемся в комическую оперу **вместе** с ее музыкой, более всего — **в направление** ее музыки, мы раскроем очень важную основу жанра, его главное устремление, даже его идеалы. Попытаемся постепенно продвигаться к этой цели, задаваясь неизменно очень простым вопросом: что именно внес в ту или иную оперу композитор, вообще, что внесла в нее музыка, когда она зазвучала, — по ремаркам ли писателя или по инициативе музыканта?

Вот, например, «Мельник — колдун, обманщик и сват» с музыкой Соколовского—Фомина (имеем в виду позднейшую редакцию): Аблесимов предусмотрел одиннадцать «голосов» для двадцать одного музыкального номера своей оперы, при этом мы уже отмечали, что сочиненное

175

композитором менее ярко, чем обработанное им. Что же в таком случае добавила музыка к комедии Аблесимова? Что **осуществил** композитор? Очень многое — если вникнуть в существо дела. Во-первых, композитор мог обработать песни любым образом. Во-вторых, сочиняя собственную музыку, он мог идти любым путем. И, в-третьих, наконец, — что самое важное, — в целом работа композитора могла выделять, подчеркивать, углублять определенные стороны комедии, быть может, даже те, которые не сразу явственно проступали в тексте. В данном случае композитор (не будем даже отделять то, что мог сделать Соколовский и что должен был сделать Фомин, а возьмем конечный результат) и обрабатывая песни, и сочиняя свою музыку (где возможно, дополнительно вводя в нее народные мелодии — например, в сопровождении песни Мельника «Кто умеет жить обманом» — мелодию «Вниз по матушке по Волге»), и создавая увертюру к опере, стремился держаться простого, ясного, доступного музыкального склада, выделяя вокальную мелодию на фоне такого гармонического сопровождения, какое стало обычным в музыке русского города — через кант, через песню-романс, через простейшие образцы новой церковной музыки. Этот музыкальный склад Соколовский—Фомин не просто взяли откуда-либо, они также и сами участвовали в его определении, в его создании. В отдельных случаях, на что мы указали ранее, в «Мельнике» дается как бы **расшифровка** той гармонии, которая предположена в обработках Трутовского («Как у нашего широкого двора» — у Трутовского и песня Анюты «Кабы я млада уверена была»). Иногда же обработка народной песни, данная в «Мельнике», — свободнее, естественнее, дальше от трафаретных гармонических норм и ближе к народному подлиннику в смысле лада, голосоведения и общей структуры, нежели в сборниках Трутовского и, в особенности, Прача. Таковы первая песня Мельника «Как вечер у нас со полуночи», песня Фетины «Ах, на что ж было, ах, к чему ж было». Намерение построить увертюру на темах народных песен целиком принадлежит композитору (очевидно, Фомину), который создает здесь очень важный по направлению образец раннего русского симфонизма. В увертюре проходит тема песни Филимона «Я поведаю тоску-печаль ему» [1] (начальные унисоны увертюры), а в качестве побочной партии развивается украинская песня «Ой, гай, гай зелененький». Таким образом тут Фомин по собственной инициативе расширил и углубил принцип песенной оперы до создания симфонического вступления на материале песен [2].

(Итак, принцип русской песенности и простого музыкального склада, характерного для бытовой музыки города, лежит в основе музыкального замысла «Мельника». Там, где писатель едва наметил возможности для песни (девичьи хоры на посиделках в начале третьего акта), композитор дал ей прозвучать в ее характерности. В ряде случаев, где не были указаны «голоса», композитор также обратился к народным образцам. Чрезвычайно охотно композитор писал ансамбли и хоры везде, где были на то указания (Николев жаловался, что Керцелли уклонялся от этой

[1] Аблесимов указал для этой песни голос «Западала путь-дороженька моя»; у Львова — Прача мелодия Филимона записана со словами «Осердился мой милой друг на меня» (эта же песня известна как «Молодка молодая»).

[2] Интересно, что в одной из малоизвестных партитур начала 90-х годов увертюра «Мельника» записана как первая часть «Русской симфонии на украинские темы». Вся симфония состоит из трех частей, причем вторая часть является вариациями на украинские темы, а третья — рондо, в котором проходит тема известной украинской песни «Косари» (сведения из хрестоматии по украинской музыкальной литературе, подготовляемой к изданию Киевской ордена Ленина государственной консерваторией).

Это свидетельствует о прямых связях русского симфонизма XVIII века с оперной увертюрой.

176

задачи в опере «Розана и Любим»), Следовательно, опираясь на народную основу, композитор стремился в то же время к возможной в рамках жанра широте музыки, ее обилию (увертюры, например, могло и не быть). Художественный результат, достигнутый всем этим, давал некое **новое качество**.

Прекрасные народные песни, прозвучавшие так или почти так, как они звучали в современном городском быту, давали в общей сложности **большее**, чем характеристику плута Мельника, «спорщицы» Фетиньи, сентиментальной Анюты или «доброего молодца» Филимона, большее, чем характеристику, буквально следующую тексту Аблесимова. Мы уже вскользь заметили, что даже чванная и упрямая Фетинья, когда она жалуется на свою судьбу, охарактеризована всерьез, как несчастная русская женщина, причитающая о своей горькой доле (песня «Ах, на что ж было, ах к чему ж было»).

Точно так же ведь не плут и не сводник Мельник, а только что-то особое в нем, от широты русского характера, от удали и молодечества, охарактеризовано песнями «Как вечер у нас со полуночи», «Вниз по матушке по Волге», «Вы, реченьки, реченьки» (все три в первом акте). Несравненно выше дубоватого парня Филимона (каким он представляется по тексту) его разносторонняя характеристика через песни — «Как ходил, гулял Ванюша» (лихая городская молодецкая песня), «Молодка, молодая» (трактowana как широкая и сильная «дума молодца»), «При долинушке стояла». Светлый, традиционный народнопесенный девичий образ возникает в музыкальной характеристике Анюты. Если вспомнить при этом о свадебных девичьих песнях на посиделках, то этот образ девушки-невесты приобретает еще более поэтический народный облик. Так, в каждом персонаже, в каждом характере музыка раскрывает не все, а как бы выделяет, развивая и углубляя через народнопесенные образы и представления нечто **возможное**, нечто лучшее, типичные, привлекательные и поэтические свойства русского простого человека. Вот за что долго и повсеместно любили «Мельника» (хотя бы и не сознавая этого!), а вовсе не за его «компромиссность», о которой пишет профессор А. С. Рабинович!

Весьма любопытно, что в опере Матинского и Пашкевича «Как поживешь, так и прослынешь», при всей ее обличительной остроте (и, казалось бы, вопреки самому сюжету!), музыка отчасти все-таки выполняет аналогичную роль. Здесь труднее, конечно, говорить об инициативе композитора в сравнении с писателем, ибо Матинский на первых порах объединил функции Аблесимова и Соколовского. Однако установить, что именно **добавляет** музыка к тексту, в каком направлении она действует,— не только можно, но и необходимо. Мы уже заметили ранее, что участие музыки здесь особенно велико, она входит во все ступени драмы и в каждой ситуации призвана сказать **свое** веское слово. Музыкальные характеристики отрицательных персонажей (Сквалыгина, Крючкодея и Соломонида) еще не возвышаются над текстом; они даже не поднимаются до него в смысле силы, остроты и оригинальности. Основная заслуга композитора — не в этих характеристиках (он только дал, что мог), хотя и здесь у него был один любопытный «сквозной замысел»: в цитированной нами диссертации Е. А. Бокщанина подметила примечательное единство в партии Сквалыгина, все три арии которого написаны в соль-мажоре, на 2/4, в оживленном темпе и сходном «буффонном» движении, при большом участии фагота. Повидимому, здесь имела место попытка дать выдержанную характеристику, хотя она и не была яркой. Однако не в этом сила музыки Матинского—Пашкевича. Музыка разрешает **свою** художественную задачу в живых, жизненно-правдивых ансамблях-оценках

данной оперы, в чудесных хорах девишника. Истоки ее в ансамблях и хорах различны. В ансамблях переключки групп (вопросно-ответные построения) при ярком интонационном строе партий (бытовые интонации зазываний, вопросов, перебранки, запальчивых упреков, истовых прощаний и т. п.) не имеют почвы собственно в песне, в песенности, как таковой; их основа — в жанровой хватке, в умении создать музыкально-жанровую зарисовку. Иного рода жизненные источники служат для создания сцены девишника. Здесь писатель и композитор очень широко воспроизводят современный им городской вариант части свадебного обряда. Композитор не заимствует песни из какого-либо сборника и не обрабатывает их на манер Прача. Он **сам владеет** ими, дает **свои** варианты, стремясь передать и подголосочную ткань народного исполнения и многие особенности русской народной музыкальной речи, хотя вовсе **не отвергая** целиком то направление в обработках песни, которое было господствующим. Изучая партитуру и отметив целый ряд оригинальных народных приемов в голосоведении и гармонии хоров девишника, Е. А. Бокшанина все же приходит к следующему справедливому выводу: «...в хорах 2-го действия «Санктпетербургского гостиного двора» мы имеем образцы обрядовой народной песни, записанные и обработанные в специфической манере XVIII века, отражающей процесс изменения и перерождения старой крестьянской песни в городскую» (указанная диссертация).

Если вдуматься в основное значение музыки «Как поживешь, так и прослынешь», если вспомнить, что главным образом воздействовало из этой музыки, то нужно признать две главные заслуги композиторов: они создали «гостинодворские» музыкально-жанровые картины; они дали очень широкое представление о народном обряде. Первое способствовало реалистическому углублению общего замысла комедии и тем самым укрепляло его обличительную силу. Второе же вовсе не было связано с обличительным замыслом или с какой-либо частной темой вообще. Сцены девишника по своему звучанию выходили за пределы комедии о плутах Сквалыгине и Крючкодее, за пределы семьи Сквалыгина и были большой сценой **русского народного быта**, трактованной отнюдь не обличительно, даже не комически, а всерьез, с сочувствием, с любовью. Отчасти с этой линией оперы связана и увертюра, передающая русский колорит пьесы и развивающая народную тему «Во донских во лесах» (побочная партия). Итак, в музыке «Гостиного двора» тоже проступает более высокое и ценное начало, чем позволяла бы думать буква текста. Даже в этой обличительной комедии музыка идет много далее фабулы и использует все возможности, чтобы раскрыть характерное **в жизни русского народа**.

Какова оказалась роль музыки в «Несчастье от кареты» Пашкевича? Здесь главное заключено в той музыкальной трактовке образов, о которой у нас уже речь шла. Следуя намерениям Княжнина, Пашкевич охотно и с успехом создавал ансамбли. Но ни в ансамблях, ни в сольных номерах он не развивал песенных и бытовых мелодий. Оценивая общее направление его музыки, мы соглашаемся с А. С. Рабиновичем, который пишет: «Вообще «места, к состраданию побуждающие», имеют в партитуре Пашкевича несравненно больший вес, нежели в либретто Княжнина» Не давая особой индивидуализации партии Лукьяна или Анюты, не передавая собственно **бытовых** сторон их драмы в музыке, Пашкевич стремится в первую очередь именно вызвать сострадания к угнетенному человеку, обладающему сильными чувствами и благородным умом. Поэтому здесь важны не частности, не бытовой колорит, а то, что до автобиографичности

[1] А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки, стр. 67.

было близко таким художникам, как Пашкевич, Фомин, Матинский: протест против социального неравенства. И музыка Пашкевича в ее значительной части как бы обходит индивидуальные характеристики, колоритное и бытовое и передает образы русских крестьян **как бы одним** планом, обусловленным антикрепостнической идеей произведения. По другим операм мы знаем, что Пашкевич владел русской песней, умел обрабатывать ее: об этом свидетельствуют и «Февей», и хоры из «Начального управления Олега», и вторая редакция «Гостиного двора». Впрочем, в «Несчастье от кареты» есть музыка и другого характера: ироническая, насмешливая, требующая подвижности, побуждающаяся к острой комедийной игре, к изобразительности жестов. Это — музыка, связанная с образом шута, высмеивающего своих господ. По своему жанру она стоит ближе всего к «игровым» и

хлестким куплетам французских комических опер. Так Пашкевич выделил и провел в своей музыке как бы две психологические линии, первая из которых была для него, безусловно важнейшей, хотя обе с успехом служили центральной идее произведения. Задаваясь вопросом, кто же основной **герой** оперы Пашкевича — безвинно страдающие Лукьян и Анюта или находчивый шут? — мы пока ответим на эти вопросы отрицательно, оставляя ответ за собой на дальнейшее.

Другая опера Пашкевича — «Скупой» — не побуждает нас специально задаваться мыслью, что именно нового внес композитор в замысел писателя. Здесь достаточно сказать, что композитор поддержал замысел писателя и оказался на его уровне, как мы уже и отмечали. Интерес к ансамблям, к бытовым подробностям, стремление создать новый в комической опере тип монолога объединили Пашкевича и Княжнина в опере «Скупой».

Зато в «Февее» Пашкевича фантазия композитора всячески стремилась вырваться из оков либретто. В результате получилось очень противоречивое произведение, если иметь в виду его музыку. Частично она остается консервативной, следуя трафарету, принятому в итальянской опере, но по существу вненациональному. Впрочем, в этой опере музыка пытается выделить образ героя — и получается он несколько сентиментальным, «романсовым» образом лирического героя. Этим не ограничивается инициатива композитора: в музыке оперы неожиданно возникает местами яркий народно-бытовой фон, причем русской песенности превосходно контрастирует «восточное» своеобразие калмыцкого хора. Итак, даже там, где императрица глушила прогрессивное направление русской оперы, даже там, где героем **в лучшем случае** становился герой тепловского романса, русский композитор стремился дать отображение народной жизни через песню, ибо в целом лучшие песенные номера «Февея», хотя и бегло и скупо, но все же дают образ русского народа.

Что касается обеих опер Бортнянского, то в них очень трудно судить о роли музыки и музыканта сравнительно с текстом и ролью писателя. Мы знаем лишь то, что дает музыка Бортнянского. Развивая широкий круг лирико-драматических образов, она развивает и широкий круг оперных форм, всегда, однако, ясных, пластичных, очень выдержанных по стилю, закругленных и хорошо доступных для восприятия. Самым замечательным свойством Бортнянского в опере является его **выразительная и красивая мелодичность**, без фиоритур итальянского типа, без куплетной элементарности французской комической оперы. В этом своем общем свойстве Бортнянский выступает уже как русский мастер. К сожалению, если в этих операх и получает выражение нечто характерное для русской жизни и близкого тогда русскому

179
человеку (в лирической сфере его переживаний), то это действительно лишь для узких общественных кругов, которым не мешали ни французский текст, ни национально еще неяркая музыка, ни отсутствие русской бытовой почвы в развитии фабулы.

Трудно найти большую противоположность операм Бортнянского, чем «Ямщики» Фомина, «игрище», возникшее одновременно с ними! Здесь все русское, самобытное, национально-окрашенное — и то, что обработал композитор, и то, что он сочинил сам. Песня «заимствованная», песня «похожая» и свободное развитие песенных интонаций — все сливается здесь в едином стиле. Казалось бы, трудно даже отделить здесь роль Фомина от роли Львова! Однако это сделать все-таки нужно.

Фомину принадлежит если не выбор песен (тут вряд ли можно разъединить авторов!), то, безусловно, их **трактовка**, их обработка, их развитие. Прач, вероятно, вполне подчинился **выбору** Львова, однако, те же песни обработаны у него и у Фомина по-разному. Сравнение сборника Прача и общего стиля «Ямщиков на подставе» идет полностью на пользу Фомину. Львов допустил и, быть может, одобрил обработки Прача. Значит, даже если он одобрил обработки Фомина, все же инициатива здесь принадлежит композитору. Да иначе и не могло быть: Фомин настолько свободно чувствовал себя в «Ямщиках», так органически владел песней и песенностью, что это указать ему, в этом направить его было бы нельзя.

Что же в итоге внес Фомин в оперу «Ямщики на подставе»? Во-первых, **единство русского песенного стиля**, единство, в котором обработанное и сочиненное трудно отделить, в отличие, например, от стиля «Мельника», где «голоса» песен и собственная музыка композитора никак не равноценны и очень легко разграничиваются, даже в пределах одного небольшого номера. Во-вторых, Фомин дал в «Ямщиках» замечательную обработку песенных мелодий, основанную на подголосочном

складе народного хорового пения, с одной стороны (партия хора в «Ямщиках»), на варьировании инструментального сопровождения,— с другой (что также является развитием народной вариантной манеры). Очень показательным было бы сравнение протяжной песни «Высоко сокол летает» с ее запевом и живой подголосочной хоровой тканью у Фомина и в ее сухой, гармонически-окостеневшей передаче в фортепианном сопровождении у Прача [1]. Фомин стремится передать жизнь песни в народе, дыхание вокальной интонации, сплетение голосов хора. Прач фиксирует мелодию песни и «приспособляет» к ней аккомпанемент, т. е. дает вариант для исполнения любителями в быту, для пения тех, кто поет **за фортепиано**.

Сквозь всю небольшую оперу Фомина проходит живая песенность изложения, развития, шире — мышления композитора. Народный характер, народнопесенные интонации, наконец, песенная тема (мелодия «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь» [2]) отличают развитую симфоническую увертюру. В стиле народной протяжной песни написан первый хор с запевом «Не у батюшки соловей поет». За ним следует второй хор с запевом двух теноров «Высоко сокол летает» — как мы уже отмечали, обработка подлинной народной песни, да еще из

[1] Ср. «Собрание народных Русских песен с их голосами» Ив. Прача и хор Фомина из «Ямщиков» по «Истории русской музыки в нотных образцах», том I. См. приложение IV к данному разделу.

[2] См. сборник Львова — Прача.

180

стариннейших [1]. В песне ямщика Тимофея «Ретиво сердце молодецкое» обработана протяжная народная мелодия «Дорогая ты моя матушка» [2]. Хотя здесь нет хоровых подголосков, все же сличение этой обработки с обработкой Прача также обращается не в пользу последнего [3]. Фомин свободен и от трафаретных фигураций Прача в сопровождении и от стандартных гармонических последований в каденциях. Не забудем к тому же, что сборник Прача вышел после постановки «Ямщиков»: Прач имел возможность воспользоваться опытом Фомина, но, повидимому, считал свои варианты лучшими. В последующих ансамблях (дуэте и трио) и хоре с запевом как будто бы нет обработки народных мелодий; однако эти номера (из которых хор с поддразниванием отличается подлинно русской удалью) выдержаны в народно-песенном (отчасти — плясовом) стиле, будучи основаны на характерных попевках, ритмах, гармоническом складе. Широко задумано трио (ямщики Тимофей и Трифон, жена Тимофея), в котором развивается песня «Молодка молодая, солдатка полковая» [4], после чего отец Тимофея поет плясовую песню, а хор лихо подхватывает «Ох, калина, ох, малина», пляска ускоряется, звучность растет, создается смелая и сочная картина народного веселья. После этого идет новое трио с хором (Тимофей, его жена и ямщик Янька): превосходные вариации на тему известной народной песни «Во поле береза стояла» (в сопровождении — «балалаечные» звучности). И, наконец, финальный хор широко развивает плясовую песню «Вы раздайтесь, расступитесь». Обе последние названные песни были чрезвычайно популярны в XVIII веке и еще до печатных сборников попали во множество рукописных песенников.

О том, как трактовал Фомин в своей музыке замысел «Американцев», у нас речь уже шла и в связи с Крыловым и в связи с музыкальными образами оперы.

Обращаясь к **русским** оперным темам Фомина, мы вновь и вновь задаемся вопросом: где же у него, в его музыкальной концепции, подлинный оперный герой? Ведь не ямщик же Тимофей, сначала сокрушающийся, а затем спасенный от рекрутства, становится таким героем! Кстати он даже не имеет развитой сольной партии. Ни Мельник, ни Филимон, ни Сквалыгин с Крючкомеем, ни крепостной Лукьян, ни шут, ни царевич Февей, ни ямщик Тимофей не становятся для композитора подлинными героями русской оперы. Но и в «Мельнике-колдуне», и в «Гостином дворе», и в «Несчастье от кареты», и в «Ямщиках», и даже в «Февее» **есть** герой, о котором не забывают ни Фомин, ни Матинский, ни Пашкевич! Этот герой — собирательное начало, **русский народ**, показанный то полнее и шире — то отдельными штрихами, то прямо через образы песни — то через пафос сострадания; то через общие свойства действующих лиц — то непосредственно в быту, в картинах народной жизни, в обряде девишника, в гулянке ямщиков. Здесь заключается главная сила молодой русской оперы,

основа ее прогрессивности, залог ее будущего роста. Именно в этом композиторы не просто поддержали и дополнили писателей, а **раскрыли**

[1] А. Н. Серов пишет об этом хоре, что он «замечательно хорош хотя бы и не для своего времени. Это...— русская народная песня «Высоко сокол летает», очень просто и ловко положенная для хора с оркестром» («Концерты вообще и исторический концерт гг. хористов». Критические статьи. Том IV. СПб. 1895, стр. 1743).

[2] См. сборник Львова — Прача.

[3] См. приложение IV к данному разделу.

[4] Также см. у Львова — Прача.

181

главную сущность направления, определив его успех и жизнеспособность» вдохнули живую душу в плоть литературных текстов.

До известной степени этот принцип народности в русской комической опере XVIII века (показ облика народа через им же созданную песню, т. е. непосредственно через голос народа) можно сопоставить с творческим приемом Новикова в его «Пословицах российских», где сатирически-обличительный рассказ облекался в форму пословицы, обретал смысл народной мудрости, народного обобщения. «Таким образом, — пишет советский литературовед об этом приеме у Новикова, — вывод, вытекавший из сюжета рассказа, вдруг усиливался во много раз, приобретая уже характер не частного суждения человека, а приговора народа, приговора, справедливость которого покоилась на самом прочном основании — опыте многомиллионного угнетенного крестьянства» Разумеется, публицистический прием Новикова и песенный принцип комической оперы — явления отнюдь не тождественные. Прямых аналогий тут проводить нельзя. Но и то и другое возникло на общей исторической почве русского просвещения, в одной общественной обстановке; и то и другое связано с обобщением через голос народа, т. е. через великое народное чувство, через мудрую народную мысль, воплощенные в его песне или в его пословице.

Сопоставляя музыку лучших русских опер XVIII века, мы имеем основание заключить, что русские композиторы создали первые типичные образы людей из народа, показав их с тех сторон и в тех качествах, в каких раскрывала их русская народная песня. В этом смысле композиторы пошли дальше писателей (авторов опер) и значительно углубили **социально-политическую** остроту своего искусства: проблема типического, особенно в образах людей из народа, бесспорно становилась по существу проблемой политической для русского искусства времен Пугачева и Радищева. Итак, русская опера в ее прогрессивных образцах отнюдь не была безобидным или компромиссным жанром, как ее иной раз пытаются представить.

При этом в пределах XVIII века русские композиторы обнаружили, что они не только прочно опираются на песню, видя в ней основу народности музыкального письма, но что они стремятся понять ее творчески, начинают раскрывать заложенные в ней возможности музыкального развития.

Как бы ни были скудны наши сведения о русских композиторах XVIII века, это не может умалить совершенного ими: создав прогрессивное искусство комической оперы, начавшей отображать жизнь народа, они заложили прочное основание всей русской демократической национальной музыкальной культуры.

8. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ РОЛИ РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ И О ЕЕ КАДРАХ

Нам остается наметить те нити, которые отходили от русской комической оперы к другим жанрам русского искусства и другим областям русской художественной культуры. У нас нет сомнений в том, что сфера влияний русской оперы простиралась очень широко, а ее направление, ее творческий метод оказывали серьезное воздействие на близкие ей стороны русской художественной жизни. Бесспорно значение

[1] Г. Макогоненко. Николай Новиков и русское просвещение XVIII века, ГИХЛ, М.—Л. 1951, стр. 463.

русской комической оперы для развития музыкального творчества вообще, для истории других музыкальных жанров. Точно так же весьма велико ее значение для русской артистической культуры, для исполнительства, для формирования определенного стиля и направления русских певцов-артистов.

Мы не намерены здесь подробно вдаваться в эту группу вопросов, каждый из которых требует своей специальной разработки. Детальный анализ музыкального языка и приемов музыкального развития в симфонических и камерных сочинениях сравнительно со стилем русской оперы требует работы особого плана, иной, нежели наша, посвященная более общим вопросам музыкальной культуры. Точно так же полная характеристика русской исполнительской школы, основ музыкально-театрального образования, театральных антреприз, певческих кадров, актерского быта — все это не является нашей задачей и в свою очередь требует особого обследования архивов со специальными заданиями — воссоздать всю материально-организационную базу русской оперы.

Мы стремимся лишь наметить то направление, в каком комическая опера могла и должна была воздействовать на современное ей музыкальное творчество и исполнительскую культуру.

Популярность, т. е. широта и сила воздействия, русской комической оперы в XVIII веке была очень велика. Показательно, что в двенадцати томах Российского феатра, с 1788 по 1794 годы [1], было опубликовано 37 **текстов** русских комических опер (не считая образцов других жанров музыкального театра). Это обозначало не только популярность нового жанра, но и полное **признание** его у современников. Еще более непосредственное свидетельство успеха комической оперы дает неоднократно цитированный нами Драматический словарь. Уже в 1787 году, т. е. за недолгий период существования этого жанра, словарь помещает справки по двадцати слишком русским комическим операм, выделяя особым вниманием «Анюту», «Мельника» и «Гостиный двор» как самые примечательные спектакли. Симпатии Драматического словаря — всецело на стороне популярных опер, о которых он и высказывается словоохотливо, будучи предельно скуп и краток в большинстве других случаев.

Популярность русской комической оперы, как известно, отнюдь не ограничивалась пределами русских столиц. Провинциальные и усадебные театры очень скоро овладевают новым жанром, легко доступным для восприятия и для исполнения. Русская комическая опера появляется повсюду, где есть профессиональные или любительские труппы. Тяга к ней возникает не только в профессиональных театрах с крупными актерскими силами, но в условиях, когда театры лишь складываются и растут, а кадры их едва становятся на ноги: настолько почвенно и естественно связывается этот жанр с тогдашним уровнем театральной культуры. Очень любопытные страницы из жизни Харьковского театра приводит в этой связи Г. Ф. Квитка-Основьяненко (см. приложения к настоящему разделу). И почти везде, к каким бы театральным воспоминаниям мы ни обратились, мы встретим рассказы о растущих и возникающих театрах (городских, усадебных, домашних) вместе с нарождающимся интересом к русской комической опере. Об этом вспоминает С. Т. Аксаков в Казани. Об этом многократно пишет

[1] Российский феатр, или Полное собрание всех Российских феатральных сочинений. СПб, 1786—1794. Всего 43 тома. Для нашей темы важны томы 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 37, 39, 42 и 43.

князь И. М. Долгорукий. Это проходит сквозь всю бытовую историю русского театра вплоть до тех пор, когда юному В. Г. Белинскому доводится играть в «Мельнике» (т. е. до 1827—1828 годов). Далее мы еще обратимся к этой группе вопросов в связи с общей характеристикой русской музыкальной культуры конца XVIII столетия.

То особое место, которое заняла в современной жизни русская комическая опера, обусловило ее ведущее положение среди других музыкальных жанров своей поры. Что касается обработок народных песен, то мы даже не склонны их отделять от оперы. Во-первых, опера прежде всего сама включала в себя эти обработки (только в трех операх «Мельник», «Гостиный двор» и «Ямщики на подставе» обработано не менее тридцати русских народных мелодий); во-вторых, она в этом отношении была прогрессивнее и пошла дальше, чем известнейший из печатных сборников песен. Другие музыкальные жанры — песня-романс, ранние образцы симфонической музыки, ранние камерные сочинения — так

или иначе испытали на себе плодотворное воздействие комической оперы. Во всяком случае, творческий метод оперы оказался для них **образцовым** в своем роде.

Формирование нового музыкального языка через творческое овладение песенностью, песенными интонациями, вариантными приемами развития в принципе роднит творчество выдающегося русского скрипача И. Е. Хандошкина с искусством русской оперы. Все русские инструментальные жанры прошли через обработку песни — все, от пьес для рогового оркестра до крупных симфонических сочинений. Русский симфонизм и зародился-то в прямой связи с оперой: в выразительных, образно-ярких, насыщенных песенностью оперных увертюрах типа «Мельника» и «Ямщиков на подставе». От этих увертюр с их конкретной образностью и жизненной силой, с их национальным колоритом идет более прямой (хотя большой и отнюдь не легкий!) путь к «Камаринской» Глинки, нежели от классической симфонии Бортнянского, которая, однако, тоже сыграла свою роль в развитии русской инструментальной музыки.

Русская хоровая музыка, русская песня-романс, вначале оказавшие полезное воздействие на стиль русской оперы, на ее интонационный строй и общий склад, в свою очередь, очень обогатились благодаря живительным сокам, исходящим от оперного искусства, с его яркими жизненными образами, смелыми контрастами, сильным накалом чувств и жанровыми находками. Русская комическая опера, будучи проявлением демократической культуры, в свою очередь, сама очень способствовала демократизации русского музыкального искусства, что особенно понятно в связи с той **темой народа**, которая, как мы пытались показать, была **творческим идеалом** русской оперной школы.

Вряд ли хоть один из русских композиторов XVIII — начала XIX века не испытал на себе в той или иной мере воздействие комической оперы. Сонаты Хандошкина и романсы Козловского, песенные обработки и хоровые сочинения Кашина по-своему отражают это творческое воздействие. Но, разумеется, никак нельзя сводить все развитие различных жанров русской музыки к результатам этого воздействия. Каждый музыкальный жанр имел свои важные особенности. Однако проблема отображения русской действительности, прогрессивного ее понимания, связей с народным искусством стояла перед всеми складывающимися жанрами русской музыки, и здесь творческий метод русской оперы был, без сомнения, ведущим для них.

Совершенно не разработана в литературе о театре и музыке тема о значении ранней русской оперы для развития русской артистической

184
культуры. До сих пор не получили достойного опровержения, например, такие глубоко ошибочные взгляды, что будто бы **«вокальный стиль русских опер до «Ивана Сусанина» не имел решающего значения для развития вокального искусства в России... партии из опер Мартина — «Редкая вещь» и «Дианино дерево» — представляли гораздо более вокально-технических трудностей, чем все русские оперы вместе взятые, поэтому для объяснения вокального роста русской оперной труппы следует обратиться к иностранному репертуару первой половины XIX в.»** [1]. Совершенно очевидно, что автор видит здесь прогресс вокального искусства не в его служении национальной культуре, а лишь в вокально-технических трудностях — независимо ни от чего другого. Исходя из такой типично формалистической точки зрения, попросту немислимо оценить ни русскую творческую школу, ни достоинства русских певцов. Мы нисколько не склонны преувеличивать «вокально-технические трудности» русских опер, которые в принципе избегали всякого виртуозничества. Но в русских операх XVIII века сложилась своя **система художественных средств**, которая не только предъявляла особые требования актеру-певцу, но и **воспитывала** русских исполнителей в особом направлении. И нужно совсем закрыть глаза на историю русского театра, на многие богатые страницы его жизни, чтобы предположить, что сумма вокально-технических пассажей из опер Мартин-и-Солера была важнее, нежели эта система художественных средств русской оперы, отразившая целый этап музыкально-сценической культуры, связанная в конечном счете с прогрессивным развитием русской общественной мысли, с воплощением в театре новых идей и образов.

Русская комическая опера была проста и доступна, но это не значит, что она не обладала своей особой системой художественных средств. Она была видным литературным жанром, полноценным по своему тексту. От актера она требовала литературной культуры и естественной драматической игры.

Оперный певец итальянской школы был бы полностью беспомощным в ее живых диалогах. Как известно, в XVIII веке русские оперные певцы были одновременно и драматическими актерами; все их воспитание основывалось на слиянии этих профессий (см. план занятий театральной школы при императорских театрах в Петербурге — приложения к настоящему разделу). И тот же А. М. Крутицкий, который неподражаемо исполнял партию Мельника, тот же Вас. Черников, который «отменно талант свой изъявил» в роли; Сбитенщика, тот же Залышкин, который отличался в роли Крючкодея в Москве,— все они были прекрасными актерами и певцами одновременно. Простые русские женщины Е. С. Сандунова, П. И. Жемчугова, вышедшие из народа, стали превосходными певицами и актрисами. Только такие оперы, как «Февей» и ей подобные, благодаря особому замыслу Екатерины II, не требовали мастерства диалога. Все же остальные русские оперы обладали такими особенностями жанра, которые не позволяли разграничить амплу драматического актера и певца. Это имело, конечно, свое решающее влияние на школу русских оперных певцов, которая тогда как раз складывалась, это избавило их от стеснения и скованности на сцене, придало жизненность их поведению и тем самым способствовало выработке основ реалистического направления. На первых порах, когда русские певцы должны были утвердить свою самобытность хотя бы в противовес итальянскому

[1] **В. А. Багадунов.** Очерки по истории вокальной методологии. Часть III. Выпуск первый. Музгиз. М. 1937. Подчеркнуто автором.

185

исполнительскому стилю с его культом певца-виртуоза, безразличного ко всему вне чистого вокала, русская комическая опера повела своих певцов по пути глубокой связи с драматическим искусством.

Разумеется, неопенимое значение для русских исполнителей имел-музыкальный стиль русской оперы, ее песенные истоки. Создавая простые образы русских людей, артисты оперы пели родные им русские песни, для чего, вне сомнения, требовалось **свое** умение и **свое** мастерство, очень мало доступное самому блистательному итальянскому виртуозу. Наряду с этим русская комическая опера с первых же шагов требовала от своих исполнителей естественности и хорошего мастерства в многочисленных ансамблях, которые широко развивались всеми нашими композиторами — от «Гостиного двора» до «Американцев».

И, наконец, русская комическая опера, в отличие от всех современных ей оперных школ, особенно свободно и своеобразно трактовала хор: народное хоровое начало едва ли не основное в ее лучших образцах. Это, несомненно, порождало с собой новые стороны русской оперно-сценической культуры. Хоровые песни и пляски на сцене, воссоздание народного обряда или удалой гулянки — совсем не то, что традиционные оперные жертвоприношения богам, пасторальные идиллии и т. п. массовые сцены дворцовой оперы. Рождался новый театральный стиль, имевший огромное будущее.

Крупнейшие творческие кадры русской оперы непосредственно способствовали формированию этой новой театральной культуры, поскольку сами так или иначе работали в театре. Пашкевич, как известно, был капельмейстером и учителем музыки в оркестре «вольного» театра Книппера. Фомин с 1797 года был принят на службу театральной дирекцией, «с тем, чтоб выучивать ему актеров и актрис из новых опер партии и проходить старые; також что потребно будет переменять в музыке; сверх сего должен он учить пению учеников и учениц в школах, и ходить на дом к оперистам, кто имеет клавикорды, а которые не имеют оных, то для тех быть в пробном зале в назначенные тому дни от режиссера и на всех пробах оперных» [1]. Тут, разумеется, влияние Фомина могло быть прямым и многосторонним.

Но дело, конечно, не в одном личном влиянии, хотя и оно очень важно. Русские музыканты, русские оперные артисты воспитывались на самом творческом примере русской оперы, воздействовала на них и русская песенная культура в те годы, когда она привлекла к себе большое внимание прогрессивных общественных кругов. Замечательный, редкостный творческий путь самого Е. И. Фомина может служить образцом того, как русский художник, вышедший из народа, получивший широкое музыкальное образование на родине и за границей, не поддавался сильнейшему воздействию признанной во всем мире итальянской школы и сумел после пребывания в Италии со всей творческой свежестью, со свободой мастерства подойти к русской песне, понять ее, овладеть ею

и развить ее в своем произведении. Судьба Фомина ярко показывает, какие возможности для создания национальной творческой школы уже таились в народных силах. Благодаря тому, что Фомин первоначально воспитывался в музыкальных классах Академии Художеств (собственно в Академическом училище), в списках учеников за 1767 год сохранилась следующая пометка: «17. Евсигней Ипатев (Фомин), 5 лет — «Сим свидетельствую, что сын бывшего Тобольского пехотного полку полковой артиллерии канонера Ипата Фомина сына прозваньем Фомина, малолетний Евсигней Ипатев родился в 1761-м

[1] Архив Дирекции ими. театров. Выпуск 1, отд. 2. СПб, 1892, стр. 487—488.

186

году августа 5 дня, крещен того же полку полковым священником Иваном Лукиным коему [т. е. Ипатову] пять лет восемь месяцев и девять дней. Во уверение чего и подписуюсь лейбгвардии Измайловского полку капитан А. Козодавлев» [1]. Лишь по этому свидетельству, данному не слишком грамотным лейбгвардии капитаном, мы узнаем, когда родился и какого происхождения был крупнейший из первых русских оперных композиторов! Сын русского солдата Евсигней Ипатьев, как называют его академические документы, рано обнаружил совершенно выдающиеся способности — ведь ничему более, только им он обязан своими успехами, которые нелегко было одерживать тогда безродному юноше. В 1782 году в «Положения обыкновенных собраний имп. Академии Художеств» за 5 сентября занесено: «Из числа выпущенных пятого возраста учеников Евсигнею Фомину, как по уставу на превосходные успехи в музыке не положено золотой или серебряной медали; одна-кож бывший ученик оный во все время своего воспитания и учения оказал пред многими отличное превосходство не только в своем искусстве, в котором имеет уже по природе редкие таланты, но паче всего превосходным благонравием по сие время заслужил удовольствие своих начальников, а потому в силу привилегии и устава достоин отменного призрения; чего ради господину эконому выдать ему, другим не в образец, вместо золотой медали пятьдесят рублей» [2].

Это своеобразное, но вынужденное исключение означало, что успехи и способности юного Фомина были в самом деле **из ряда вон выходящие**. И вот замечательный молодой музыкант, после занятий г Буини и Раупахом, отправлен на три года в Италию. Все казалось бы, и самая система образования и сильнейшие впечатления за рубежом и звание «Academico filarmonico», полученное в Болонье,— влечет Фомина в сторону от русской музыки... Но Фомин возвращается в Петербург и становится самым ярким представителем русской оперной школы. Как будто бы он и не отрывался от питательной почвы народного песнетворчества! Мы **сначала** выяснили решающую роль Фомина в создании русской оперы, а затем уже задумались о его трудном пути, который, **несмотря ни на что**, привел его к столь завидным творческим результатам.

Биографии Матинского и Пашкевича мы представляем, на основе сохранившихся отрывочных материалов, еще хуже, чем биографию Фомина. Но и то, что мы здесь знаем, побуждает думать прежде всего о жизненных и творческих трудностях, о тяжелой судьбе замечательных русских художников, деятелей русской культуры, не отступивших, несмотря ни на что, от своих славных задач.

Нет никаких сомнений в том, что для Матинского, высоко и разносторонне образованного человека из крепостных, всецело решающими оказались его прочные и почвенные связи с жизнью родной страны, его замечательное знание и чувство этой жизни, проникновение в быт, доступное тому, кто с самых юных лет знал народ, его искусство, его обычаи, его обряды. Родившись в 1750 году в селе Покровском, неподалеку от Москвы (Звенигородский уезд), Матинский, тогда крепостной крестьянин графа С. П. Ягужинского, разумеется, вошел в жизнь человеком из народа и ранее всего воспитался в деревенской среде. Образование он получил в гимназии для разночинцев при Московском университете, очевидно, в шестидесятые годы (как раз непосредственно

[1] Цитировано по Сборнику материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. Издан под редакцией П. Н. Петрова и с его примечаниями. СПб. 1864 Часть 1, 1758—1811, стр. 161.

[2] Там же, стр. 253.

187

после того, как в дворянской гимназии при Университете учился Новиков), т. е. в обстановке, несомненно, хорошо способствовавшей культурному развитию русского юношества. Попавши затем, как и Фомин, в Италию, впитав там множество впечатлений, Матинский ни в какой мере не думал подражать итальянскому искусству. Напротив, в первой же своей опере, о которой современники писали, что она «сочинена на Российском языке путешествующим по Италии крепостным человеком графа Ягужинского» (Драмматический словарь), Матинский обнаружил полнейшую независимость от иностранных образцов, поднял новую русскую тему («Санктпетербургский гостиный двор»), разрешил ее самостоятельно и смело, сумел показать исконную обрядовость народа, как красочную и эмоционально-богатую сторону его быта. Это значит, что, путешествуя по Италии, прислушиваясь к итальянскому пению, посещая оперные театры, Матинский мыслил яркими образами русской песни, помышлял о сатире на русское купечество, **думал о русской опере**, которая тогда только зарождалась, думал о ней как драматург прежде всего, но вместе с тем как драматург, хорошо знавший и чувствовавший музыку, особенно народную.

Мы не представляем себе, почему Матинский далее, т. е. после «Санктпетербургского гостиного двора», оставался для оперы только драматургом и не принимал участия в сочинении музыки: быть может, многосторонние педагогические обязанности, как и вообще работа в других областях, вынудили его к тому; быть может, он не ощущал себя в такой же мере профессиональным композитором, как Фомин или Пашкевич. Могли здесь действовать и общие социальные причины, столь сильно затруднявшие тогда деятельность музыканта, если он не служил при дворе. Но, как бы то ни было, Матинский внес ценный и оригинальный вклад в историю ранней русской оперы, способствовал определению ее прогрессивных путей, ее идейно-художественной самобытности.

Иной была жизненная и творческая судьба Пашкевича. Мы не знаем, как и в какой обстановке он созрел, как он воспитывался, прежде чем стать скрипачом при дворе. Однако нетрудно догадаться, как много пришлось ему переиграть иностранной музыки и в придворном театре и в бальном оркестре, как часто он поневоле находился в отрыве от родной почвы русского народного искусства, когда вокруг звучали итальянские арии, застольная и танцевальная музыка иностранных маэстро. Тем не менее, Пашкевич стал одним из создателей русской оперы, глубоко переживавшим страдания крепостных в «Несчастье от кареты», отозвавшимся на замысел Матинского в «Санктпетербургском гостином дворе», создателем замечательных русских театральных хоров на песенной основе. Таким образом везде, во всех условиях, в которых приходилось тогда жить и творить русским композиторам, они создавали русскую оперу как национальное искусство демократического направления, они пробивались с высокими помыслами о ней сквозь все Тяжелые препятствия и преграды.

Могло ли новое искусство такой покоряющей жизненной силы, могли ли творческие примеры столь убеждающие остаться без влияния на историю русской оперной культуры? Мы склонны думать, что воздействие нового оперного жанра, глубокое воздействие его замечательных творцов, в личном примере раскрывших великие творческие силы народа, на жизнь русского театра еще совершенно не оценено по справедливости. Нельзя забывать и о том, что прогрессивное направление русской оперы, вся деятельность таких художников, как Фомин, вместе с растущей культурой русских артистов-певцов развивались

188

в непрестанной борьбе с идейно-эстетической системой совсем иного искусства: огромной государственной поддержкой пользовалась пышная дворцовая и вообще виртуозная иноземная опера, преимущественно итальянская, располагающая богатыми материальными ресурсами, признаваемая знатью, несомненно, господствующая по своему положению в столице. Все в этой опере — ее тематика, ее идеи, ее условный общий стиль, ее требования к декоративному помпезному, но антиреалистическому спектаклю, ее космополитический музыкальный облик, ее отчужденность от жизни народа — было далеким для театра русской комической оперы. В ходе дальнейшего изложения мы еще попытаемся показать ту реальную жизненную обстановку в конце XVIII века, в которой существовала и развивалась русская опера среди множества иных явлений музыкально-театральной культуры. И хотя обстановка эта была исключительно трудной, победа в дальнейшем осталась все же за русской оперой, как за прогрессивным направлением, ведущим вперед, к русской музыкальной классике.

ПРИЛОЖЕНИЯ К РАЗДЕЛУ ШЕСТОМУ

I. ОТРЫВОК ИЗ ИНТЕРМЕДИИ «ПОДРЯТЧИК ОПЕРЫ В ОСТРОВЫ КАНАРИЙСКИЕ»

Дорина..... протвержу я некоторые кантады (пересматривает она многие бумаги музыкантские).

Эта очень мудрена, а эта старинного Аутора без трелей, колен и без знаков, что весьма противно нынешней школе, которая украшает всякое слово трелями.

....

Дор: Так мы можем заключить наш контракт; однако есть еще другая трудность.

Нибий: Какая, моя госпожа?

Дор: То есть, что я не знаю тамошнего языка; и что меня там не будут разуметь.

Ниб: Нет в том вам никакой трудности, потому что слог речей в опере ни за что людям; смак уже ныне в том переменялся; довольно, чтоб хорошо было пето, а на слова не смотрят.

Дор: Я беруся за Арии; но что до Рецитатив, то другое дело.

Ниб. Противно, сударыня; в Рецытативах вы можете говорить каким-нибудь языком. Вы знаете, что когда они поются, тогда люди меж собою разговаривают...

В. Н. Перетц. Итальянские комедии и интермедии представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты. П. 1917.

II. ОДА ПОХВАЛЬНАЯ АВТОРУ МЕЛЬНИКА, соч. в ТУЛЕ 1781 г.

1

Подай мне, муза, балалайку,
Хочу я оду отодрать,
И в стихотворческую шайку
Себя намерен записать,
Иду не на Парнас, на Пресню
И петь хочу похвальну песню
Премудра Мельника творцу,
Пускай, хоть я не **ворожица**
Однакож, таянув **ковш пива**,
Хвалу свахляю молодцу.

190

2

Пермских вод я не пил сроду
И не был с музами знаком
Хочу, однако, сляпать оду
Не искусившимся пером.
О, автор Мельника достойный!
Я стих пою тебе пристойный;
Ведь ты пригоден для всего:
Ты в операх своих прекрасен,
Расскащик пресмешных ты басен,
Достоин пеня ты сего.

3

Как ветром мельница вертится,
Искусной правима рукой,
Так дух мой петь тебе стремится,
Прельщаем будучи тобой.
Ты Мельником себя прославил

И петь хвалу себе заставил
Внесен незапно на Парнас,
Ты всех пиитов презираешь,
Рахманными их всех читаешь,
И всюду слышен сей нам глас.

4

Своею оперой прекрасной
Кинольту дал ты тулумбаз
И Метастазию ужасный
Ты ею же **отвесил раз.**
Фавар с тобой не входит в **спорец,**
Ведь ты у нас не **одноворец,**
Тягаться лъзя ль им всем с тобой?
Ты купишь добрую **плетищу**
Да **подрумьянишь им спинущу.**
Так спор они забудут свой.

5

Не чти хвалу мою **обманом,**
Не мни, чтоб шутку я писал;
Я сроду не бывал **цыганом**
И **лжи во веки не сплетал.**
Мы все твою узнали цену
Как ты луну стащил на сцену
И лошадь на театр привел.
Ты посиделки нам представил,
Петь песни свадебны заставил
И слушать их ты нам велел.

6

Отцом стихов мы Апполона
За то чтим все, что к нам он **дюж,**
Но в пении Парнаaska тона
Ты сам не менее **уклюж.**

191

Нередко иногда **под пужу**
Стихи пускаешь ты наружу
Не хуже Феба самого.
Твоя Анюта **пригожайка**
И сват **Гаврила ворожайка**
Пера достойны твоего.

7

Но что я много заболтался
И медлю честь тебе воздать?
Чего еще я дожидался,
Тебя чтоб лавром увенчать?
Пегаз пускай хоть ныне занят
И быть тобой не может нанят,
Но ты из Мельника возьми
Коня и на Парнас пустился,
Там к музам с Мельником явися
И награждение прими.

8

Уж в мыслях зрю тебя взмощенна

На борзого коня сего
Скакать на Пинды устремленна
Искать венца там своего.
За холмь ты лошадь понуждаешь
Плетицей бодрость в ней разждаешь,
Желая лавр за свой взять стих.
Но как ты к музам ни тянулся,
Твой конь к несчастью споткнулся
И ты венка не получил.

Вторая книга приложений к Ежегоднику имп.
театров га 1893—1894 гг.

III. В. А. ЛЕВШИН. «МНИМЫЕ ВДОВЦЫ».

Действие 1.

Явление 10.

Графиня, Аксинья и вскоре Черкалов (оба кармана у него набиты нотами, в одной руке чернильница и растрванная бумага; перо за ухом).

«**Графиня** (*своей горничной*). Управится ли Черкалов с музыкой?.. Он умеет списывать ноты; то думает, что может и сочинять. Ха ха ха! все ладно! (*Черкалов, вошед, пробирается прямо к фортепианам, не увидев графиню; кладет бумагу и ноты на пулиет, ставит чернильницу, и садится*). Он не видит нас. Сядем в уголок и послушаем. Это очень забавно! (*Графиня отходит на цыпочках и садясь дает знак Аксинье, чтоб и она села*).

Черкалов (*ударив Акорд; напеваает*). «Благословен»... нет, нет! надобно другую мысль,— «благо-сло-вен» — это церковный напев... траль-лаль-дра-ри-ра. Это есть у Хайдена! — Ри-ла ра ра. Это у Плееля. Кой черт, все впадают чужие мысли! Куда ни повернись, хоть в бас,

192
хоть в дискант, все тоже: у меня в голове лучшие места из их сочинений. Пожалуй завистники скажут, что я выкрал. По чести я несчастлив, что после них родился; они у меня все мысли заграбили. (*Ударяет несколько раз по клавишам, и напеваает на голос Употребительного Польского танца*). «Благословен», bravo! наконец вспал.

«Благословен ты день прекрасной!

Уже ты днесь настал».

Прекрасно! надобно записать (*пишет и между тем говорит*). Ныне вкус странный! уличную песенку, или крестьянскую, или на голос Польского; впрочем ничево не нравится. Сочинителю и компонисту надобно так себя учредить, чтоб всякий сбитенщик и всякая коровница с первова разу петь могли (*пишет*).

Графиня (*особливо*). Ха-ха-ха! (*Аксинье*). Правда, это нужно в рассуждении господствующего ражу к театрам.

Черкалов. Лови только знакомые мелодии, поприкрась, и всяк осадит руки хлопавши; а какова экспрессия, какова акция, до этого нет дела.

Графиня (*особливо*). Многова хочешь.

Черкалов. Но поздравительная ария на голос Польского. Ежели услышит Сартий?... какая мне до него нужда, когда только половина Москвы будет за мною напевать (*увидев Графиню, напеваает рецитативом*). «Графиня, извините, я готов! (*не вставая пишет, и между тем говорит*). Нужно только вспасть на тему; а ноты потекут как вода (*не оглядываясь*) Аксинья Зотовна! вот и ваша ария; я знаю, что вы можете петь оливр увер... осталось только расписать голоса, (*засыпает написанное, собирает бумаги и хочет встать между тем*).

Графиня (*Аксинье*). Я вижу нашу вдову, пойду приготовлюсь, а ты оставайся здесь, твердить, (уходит).

Явление 11

Аксинья и Черкалов.

Черкалов. Ушла?.. нет, ничево! тем способнее пройтить нам каши арии.

Аксинья. Надобно нам в оперу одеться приличным образом. Европейской костюм к вдове Греческой нейдет.

Черкалов. Извини, сударыня! Этова ты не разумеешь. Что за невольничество держаться костюма! знатоки нашли, что это излишество, не нужной расход, и что Артаксеркса столькож ловко можно сыграть в немецком платье; как много есть примеров.

Аксинья (*в сторону*). На лубошных театрах.

Черкалов (*продолжает с жаром*). Старайтесь только петь по лучше. Мы попробуем с оркестром; музыканты здесь (*показывает на оркестр; садится за фортепиано*)... потом выслушай мою арию. Я оденусь гвардейским офицером, которые, как известно, производят скорые впечатления на сердца требующие призрения...

Аксинья. Но начинайте.

Черкалов. Хорошо... во время Ритурнела должна ты рыдать, потому что стоишь над гробом... (*к оркестру*) начинай арию: о! смерть, и проч.

(*Оркестр начинает арию, которая должна быть выбрана из известных уже творений, но со всем не по сюжету*).

193

Аксинья.

«О смерть! о хищница покоя,
Мучительница нежных душ!
Ты радости мои расстроя,
Приди и в прах меня разрушь.
Здесь буду я рыдать, крушиться,
И в гроб слезящая паду:
С супругом чтоб соединиться,
Я в нем опять его найду».

(*Уходит. Черкалов во время пения Аксиньи несколько раз вскрикивал: браво! от удовольствия в восторге*).

Явление 12

Черкалов (*один, не приметив, что Аксинья ушла*). Очень хорошо! Прекрасно!.., только я не доволен акциею... ты беспрестанно поднимаешь руки; это французской вкус, которова я терпеть не могу (*Собирает ноты между тем*). Сядь ко за фортепиано и акомпанируй мою арию. Вот ты увидишь, что значит экспрессия! что значит акция (*оглядывается*). Она ушла! Экая ветренница, мне было хотелось... однако, я один спою (*встает*). Я представляю Офицера, который придет утешать вдову, плачущую над гробом своего мужа. Я желал бы, чтоб присутствовали здесь все кастраты из Италии; они узнали бы чего в них недостает: искусства представления!.., но в два часа проба: надобно поспешить... (*к оркестру*) начинай мою арию (*поет, производя смешные и надутые движения*).

К истлевшим привязаться
К чему тебе костям,
Тобою коль пленяться
Купидо может сам!
Приметь, как он взирает

Из глаз на ты моих.
Почувствуй, он вещает:
Щади зараз своих.

Российский феатр. Часть XLIII. СПб. 1794, стр. 30—37.

IV. ОБРАБОТКА НАРОДНЫХ ПЕСЕН В ОПЕРЕ ФОМИНА «ЯМЩИКИ НА ПОДСТАВЕ» И В СБОРНИКЕ ЛЬВОВА—ПРАЧА

32 **Largo** *mezzo voce* *p* *Фомин*

Ре - ти - во серд -

- це мо - ло - дец - ко -

- е, знать не .

- вьго - ду ты

за - слы - ша -

- ло. Знать не взо

ду ты за-слы-ша

- ло,

Знать рав-лу-чит мо-лод

- ца с мо - ло -

- дой же

mf

- ной.

rit.

Adagio

Обработка Прача

Do - ро - га - я ты мо

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio'. The vocal line begins with a half note 'Do', followed by a quarter note 'ро', a quarter note 'га', a quarter note 'я', a quarter note 'ты', and a quarter note 'мо'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

я ма туш

The second system continues the musical score. The vocal line has a quarter note 'я', a quarter note 'ма', and a quarter note 'туш'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some chords in the treble clef.

ка мо - я пре - жня

The third system continues the musical score. The vocal line has a quarter note 'ка', a quarter note 'мо', a quarter note 'я', a quarter note 'пре', and a quarter note 'жня'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

The fourth system of the musical score consists of a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). It continues the rhythmic and harmonic patterns established in the previous systems, with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

я по - лю - бов - ни - ца.

Moderato

34

Вы - со - ко со -

p

f *p*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'Вы - со - ко со -' are written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment, starting with a forte (*f*) dynamic and then moving to piano (*p*). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

- кол, вы - со - ко со -

Detailed description: This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics '- кол, вы - со - ко со -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, providing harmonic support for the vocal melody.

- кол, со - кол,

Detailed description: This system contains the final two staves. The vocal line concludes with the lyrics '- кол, со - кол,'. The piano accompaniment continues until the end of the system, with some notes in the bass line.

Хор

Вы - со - ко со - кол ле - та -

Вы со - ко

Вы со - ко со - кол,

Вы со - ко со - кол,

ет, вы - со - ко со - кол,

со - кол ле - та - ет,

вы - со - ко,

вы - со - ко со - кол, вы со - ко,

со - кол,
 вы_со_ко со - кол, ле - та -
 вы_со_ко со - кол, вы_со_ко со - кол,
 вы_со_ко со - кол ле - та - ет,

This system contains four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "со - кол,". The second staff is another vocal line with lyrics "вы_со_ко со - кол, ле - та -". The third staff is a vocal line with lyrics "вы_со_ко со - кол, вы_со_ко со - кол,". The fourth staff is a vocal line with lyrics "вы_со_ко со - кол ле - та - ет,". Below these are two staves for piano accompaniment, showing chords and melodic lines.

- ет, вы - со - ко со -
 ле - та - ет,
 вы - со - ко ле - та -

This system continues the musical score with four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "- ет, вы - со - ко со -". The second staff is a vocal line with lyrics "ле - та - ет,". The third staff is a vocal line with lyrics "вы - со - ко ле - та -". Below these are two staves for piano accompaniment, showing chords and melodic lines.

ВЫ - СО - КО,
- КОЛ,
ВЫ - СО - КО,
- ет,
ВЫ - СО - КО СО - КОЛ.
ВЫ - СО - КО СО - КОЛ.
ВЫ - СО - КО СО - КОЛ.
ВЫ - СО - КО СО - КОЛ.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Под ней расположены слоганы: «Вы - со - ко со -». Фортепианное сопровождение включает правую и левую руки, играющие аккорды и мелодические линии.

Вы - со - ко со -

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Под ней расположены слоганы: «- кол, вы - со - ко со -». Фортепианное сопровождение включает правую и левую руки, играющие аккорды и мелодические линии.

- кол, вы - со - ко со -

Хор

- КОЛ, СО_КОЛ ВЫ - СО -

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are "- КОЛ, СО_КОЛ ВЫ - СО -". The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and a more active melody in the right hand.

- КО СО_КОЛ ле - та -

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "- КО СО_КОЛ ле - та -". The piano accompaniment maintains its rhythmic and melodic patterns, with some harmonic changes in the right hand.

- ЕТ, ВЫ - СО_КО СО_КОЛ, ВЫ_СО_КО СО_

The third system of the score has the vocal line with lyrics "- ЕТ, ВЫ - СО_КО СО_КОЛ, ВЫ_СО_КО СО_". The piano accompaniment continues to support the vocal line with its characteristic accompaniment.

- КОЛ ле - та - ет, ВЫ - СО -

The final system on the page shows the vocal line with lyrics "- КОЛ ле - та - ет, ВЫ - СО -". The piano accompaniment concludes the piece with a final chord and a few notes in the bass line.

- ко со - кол ле - та - ет, вы - со -

- ко, вы - со - ко со - кол.

В. Г. Ф. КВИТКА ИЗ «ИСТОРИИ ТЕАТРА В ХАРЬКОВЕ»

В 1789 году назначен был в Харькове губернатором, или, как тогда называли, правителем губернии, бригадир Федор Иванович Кишенский, до того служивший в штате светлейшего Потемкина, генерал-губернатора Харьковского. С приездом нового начальника, у нас все одушевилось. Председатели, советники, прокуроры, стряпчие разных присутственных мест, большая часть которых ныне уже забыты и по названиям, с своими семействами составляли многолюдное общество. Супруга и две дочери губернатора поддерживали в нем единодушие: с каждым были ласковы, ко всем приветливы; обращение искреннее, русское, без гордости, без чванства; все любили их, беспрестанно посещали, или угощали у себя. Начались в Харькове балы, маскарады, благородные собрания, называющиеся тогда «клубами». К умножению увеселения, губернатор предложил основать театр. Все приступили с усердием и тут же для первоначального заведения внесена значительная сумма, именно сто рублей!., и этой суммы весьма достаточно было... и не прошел месяц, как театр, огромный для Харькова, с ложами и другими принадлежностями был открыт.

Вот как это было. По случаю приезда государыни императрицы Екатерины II в 1789 году, через Харьков, к так называвшемуся, с открытия наместничества «дворцу», где теперь помещается правление университета и квартира попечителя, пристроена была внутри двора,

временная, из досок, но обширная зала, кругом с хорами в два яруса, внутри расписанная. В этой зале, дворянство, наместничество и чиновники удостоены были счастья быть на бале, ее величеством данном. После этого зала не была ничем занимаема.

В ней-то устроили театр. Немного потребовалось, чтобы в готовой зале поставить сцену, на ней кулисы и расписать их. Мастерские взяты были из губернской роты, приказано им и они все сработали: все это смастерил Лука Семенович Захаржевский.

Он расписал две декорации: комнату и лес, и на места поставил, занавес умудрился так устроить, что он поднимался и даже свободно опускался: над площадками прехитро придумал навесить доску, которая делала на сцене, в случае надобности ночь. Едва ли кто из Харьковцев помнит его; он имел много природных способностей. Он готов был с услугами каждому: черепаховое ли колечко выточить, заготовить ли фейерверк к семейному празднику, починить ли веер, устроить китайские тени, он на все мастак! Он даже сделал лодку как-то на колесах и ездил в ней по нашим речкам. При открытии наместничества его наименовали губернским механиком. Сей то великий искусник на маленькие дела устроил театральную сцену, по тогдашнему времени довольно порядочную. Затевавший сделать машину, чтобы по свистку переменялись декорации, но сколько ни мудрил, сколько ни делал приступов к тому, не доказал своего искусства и отложил затею в сторону.

Сцена готова. Между тем и репертуарная часть устроилась быстра. По убеждению губернатора, молодые люди, служившие в канцеляриях, в чертежной, не окончившие еще курса наук в тогдашних училищах, объявили желание играть на театре без всякого вознаграждения, а единственно для удовольствия публики. А как не нашлось охотниц вступить в актрисы, то из них же способные занимали женские роли. «Боже меня сохрани быть актершею!» говорила каждая дама, которой по обстоятельствам и предполагаемой способности предлагали вступить на театр.

«С нуждою буду вырабатывать кусок хлеба, а на бесславие не пойду».

И вот театр готов к открытию. Двенадцать лож были абонированы первыми чиновниками, по 50 руб. на целый год. В каждой ложе могло свободно поместиться до двадцати особ. Цена установлена за вход: кресла 1 рубль (годовое 25 руб.), партер 60 копеек, галерея 25 копеек медью.

Тогда существовало училище под непосредственным распоряжением губернатора, не имевшее другого наименования, как только классы... При классах из воспитанников был полный оркестр музыки и хор певчих, все под управлением знающего дело учителя Максима Прохоровича Концевича. Духовные концерты и другие пиесы, им сочиненные, славились в свое время и далее Харькова. Во время проезда Екатерины II, он на сказанном придворном бале дирижировал оркестром и удостоился получить богатый перстень. Он же сочинил музыку на стихи, петье прч входе ее величества во дворец. Стихи сочинены были в Харькове. Помню только начало:

«Гремящу арфу взяв в десницу,
Сниди с Олимпа Аполлон,
Играй, встречай императрицу,
Грядущую во Геликон».

Классический оркестр, по приказанию губернатора, обязан был играть в каждом представлении безмездно.

205

Дни представления были вторник и пятница, если не случался в тот день праздник. В праздничные и воскресные дни представления закрывались. Зимой и летом представления начинались неотложно в шесть часов вечера. Директором театра был избран один из чиновников только на один год. Типографии не было, и писанная афиша, прибитая к фонарному столбу у ворот дворца, извещала любопытствующих, какая пиеса в тот день будет представлена. В продолжение Успенской ярмарки театр был открыт комедией Княжнина «Без обеда домой еду». Зрители наполнили весь обширный театр, и рукоплесканиям не было конца. Кроме абонемента, первый спектакль принес 120 рублей. Собранная сумма с небольшим остатком от первовнесенных ста рублей, и поступившая за абонемент, составила театральный капитал, и любители этого увеселения с удовольствием заметили, что театр в Харькове уже мог существовать сам по себе. Вслед за тем пошли представления постоянно.

В первые дни после открытия театра явился к директору «настоящий актер». Не расспрашивали, кто он и откуда, довольно что актер, вызвавшийся поставить несколько превосходных комедий и даже опер. Его приняли с радостью, не заботясь знать о нем ничего более, как то, что он «Дмитрий Москвичов». Для первого дебюта его приготовлена была пьеса «Князь трубочист, трубочист князь», за неимением партитуры, переделанная в комедию.

Началось представление. Москвичов, в виде трубочиста, выпадает из камина на сцену, упал, приподнялся... и осолбенел!.. Не может выговорить слова... готов бежать со сцены... от чего же? Проезжавший губернатор орловского наместничества был приглашен в театр и сидел в первом ряду кресел. Актер Москвичов был в орловской губернской роте сержантом и в некоторые именитые дни, состава из любителей какую-либо пьеску, потешал тамошнюю публику. Поэтому губернатор знал его лично, а Москвичов и еще более знал губернатора. Услышав, что в Харькове устраивается театр и почувствовав в себе призвание, Москвичов тайно оставил знамена Орловского губернского Марса и предложил услуги свои Харьковской Талии. И так, заметив своего губернатора, он постигнул следствия за самовольную перемену службы, потерялся совсем и едва не убежал со сцены; но начальник его, сжалась над ним и чтобы не лишиться публики удовольствия, закричал ему «Не робей, Дмитрий, не робей!.. Продолжай, не бойся ничего». И Дмитрий оправился и кончил пьесу к всеобщему удовольствию.

В тот же вечер оба губернатора кончили на бумагах, что сержант Дмитрий Москвичов переведен из орловской губернской роты в таковую же Харьковскую.

Москвичов ожил и приступил к постановке уже настоящей оперы: «Мельник». Актеры пели по слуху, т. е. за скрипкою дирижера, а для Анюты был выбран мальчик из классной певческой. Механик устроил мельницу с вертящимся колесом, лошадь с движущимися ногами; было чего посмотреть! Но когда, в продолжение представления, из-за зеленой горы выдвинут был большой красный шар и действующие сказали, что «это месяц взошел», тут рукоплескания потрясли воздух!..

Вот какие вольности терпимы были на сцене! Москвичов, представляя мельника, а в этой роли он точно был отличен, запел:

«Я вам, детушки, помога,
У Сабурова денег многа».

(Сабуров был один из первых чиновников, славился богатством).
Рукоплескания раздались... Сабуров захохотал... и более ничего.

206

Москвичов, чтобы поправить свою неудачу, в другой раз запел:

«Я вам, детушки, помога,
У Карпова денег многа».

Карпов (богатый купец) **покраснел**, утерся... и более ничего. Рукоплескания подтверждали, что актер пел правду.

Москвичову надо было добиться до своего и он запел:

«Я вам, детушки, помога,
У Манухина денег многа».

(Манухин, купец, если не богатый, то тароватый).

Вслед за этой остротой, полетел на сцену кошелек с рублевиками, в мельник, подняв его, манерно выступил, сделал три поклона с должным шарканьем ног... и ободренный успехом, снова вступил в роль.

Представления продолжались постоянно. Комедии даваемые были большею частию Сумарокова; «Вздорщица» славилась за остроты. Гардероб был из стамеда и мишуры. Костюм «Скупого» был как-то «необыкновенно куриозный». Комедия Веревкина «Так и должно» дана с

приготовлениями; к «Недорослю» же приступили с большим обдумыванием и соображениями. Едва ли не целый месяц продолжались репетиции. Из опер были: «Мельник», несколькими представлениями сряду умноживший значительно театральную кассу, потом «Два охотника» и «Говорящая картина». Оперы же «Добрые солдаты» и «Сбитенщик», как требовавшие больших приготовлений и декораций, поставлены на другой год существования театра. Когда делал выписной живописец декорацию улицы, то знатоки съезжались в свободные от представления вечера в театр, освещали его, судили картину, делали свои замечания, требовали поправок и наконец одобряли.

Приготовление новой пьесы, хотя бы и не оперы, а обыкновенной комедии, было известно заблаговременно, и ее давали в обреченные дни; в прочее же время продовольствовались прежними, уже наизусть всем нам известными.

Проходило время, а все еще не было ни одной актрисы на нашем театре, как вот актер Москвичов женился на дочери одного из цыган, постоянно живущих в Харькове.

Лизавета Гавриловна была хорошенькая, молода, ловка, нравилась видевшим ее. Скоро после женитьбы Москвичова объявлено было, что жена его будет играть Анюту в опере «Мельник»... Несколько дней перед таким необыкновенным событием только и речи было, что, наконец, явится на сцене «настоящая актриса», т. е. не мужчина в женском платье, а именно женщина. А кто знал «Лизку», тот предугадывал, чего должно ожидать от появления ее на сцене. В вечер представления театр ломился от множества зрителей... Но вышла «Анюта»... О Аполлон!!! Чего тут не было! Единственная женщина на сцене, и женщина молодая, с черными, живыми глазами, ловко играющая, очень мило, прелестно поющая, быстрым взором озирающая сидящих в креслах... все было в исступлении. Рукоплескания, фора не умолкали, кошельки с червонцами и рублевиками летели на сцену то справа, то слева... тогда еще не были известны вызовы, так много льстящие нынешним актерам и актрисам...

Оперный репертуар умножился. Тут-то явились оперы: «Добрые солдаты», «Сбитенщик», «Несчастье от кареты», «Скупой», «Розана и Любим», «Любовная ссора», «Аркас и Ириса» и проч. Во всех операх и всегда отличалась «Лизка». Понабралось и актеров и актрис, «кто с

207
борка/кто с сосенки». Представления пошли чаще. Приезжавшие из столицы уверяли, что там и в праздничные и воскресные дни дают представления. Вот и у нас начались в эти дни.

Сочинения Г. Ф. Квитки. Том IV. Под ред. А. А. Потебни,
Харьков. 1890, стр. 500—505.

VI. ИЗ АРХИВА ДИРЕКЦИИ ИМП. ТЕАТРОВ

Воспитанники театральные, все вообще, должны учиться музыке, танцевать, по-русски порядочно читать и писать, тако же, если заблагорассудится, и по-французски. Училище таковое может быть полезно для Дирекции, о чем предложить честь имею,— мы сами были так воспитаны. Все обучаются музыке и танцевать и некоторые, по склонности, обучались петь и искусству актера — и таким образом с небольшим сорок человек составляли целую труппу. Оно было так: если кто из воспитанников занимал роль в комедии или опере и после которых должен быть балет, то, переодевшись, он и в балете танцует, если же он не занят был нынешний спектакль ни в комедии, ни в балете, в таком случае он играет в оркестре на том инструменте, на котором обучается, и таким образом заняты они будут всегда. Итак, рассудите: если воспитанник обучался искусству актера и найдется неспособным, то, может быть, будет изрядно танцевать; если же он и тут не успеет, то уж, конечно, он будет музыкант; и таким образом может Дирекция дойти до того, что будет воспитывать в Школе не понапрасну и что, конечно, выйдет на жалованье порядочный человек, а не повеса, потому что во время бытности своей он в Училище почти не имел праздного времени. И для того поутру должны все воспитанники обучаться по-русски два часа, потом танцевать два часа, после обеда музыке два часа, искусству актера два же часа, а праздное время может им также полезно, потому что они, по охоте, будут между собою играть симфонии или что-нибудь другое, а иногда и погулять можно; а как они меньше гулять будут, то меньше и замыслов худых будет... А чтобы оно всегда порядком шло, то Дирекция может посылать иногда нечаянно в оно училище осмотреть, каково, и

порядочно ли их содержат, и ходят ли Учители порядочно в свои классы... Если же всего воспитанники знать не должны, из них кто неспособен найдется в сих науках, то таковой, по крайней мере, будет уметь хорошо читать и писать,— так можно помещать оных на такие места, если они порядочного поведения, например: в контору для письма, в нотные копиисты и прочие должности. Если кто, например, в оных должностях брал жалованья 300 р., а воспитанник будет определен на такое место, то ему на первый случай не должно дать такого жалованья, можно половину, а если он порядочно послужит, то тогда можно ему несколько прибавить; таже о тех, которые будут успевать, не должно их талант на первый случай возвышать много, потому что он, забывшись, будет о себе думать много, что вы можете усмотреть и ныне.

Оный план апробую во всех пунктах.

1792 г.

Кн. Юсупов

Архив Дирекции вмл. театров. Вып. 1. отд. II, стр. 417—418

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА К КОНЦУ СТОЛЕТИЯ

1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕЧЕНИЯ КОНЦА ВЕКА — И МУЗЫКА

Оценивая общий уровень и характер русской музыкальной культуры в конце XVIII столетия, нужно помнить о двух обстоятельствах. Во-первых, здесь в известном смысле сказываются итоги ее развития за все столетие, за большой период формирования национальной культуры вообще. Во-вторых, особые условия девяностых годов приводят к тому, что на время выдвигается определенное направление в развитии этой культуры, тогда как другие тенденции ее оказываются стесненными режимом политической реакции.

Распространение светской профессиональной музыкальной культуры по стране все время ширилось от начала к концу столетия. Не только музыкальное просвещение русских столиц, но и начало оперной жизни в Харькове, возникновение оперных спектаклей в других городах, зарождение концертных музыкальных ансамблей даже в Тобольске [1], музицирование в Тамбове при Державине и других городах, развитие поместной музыкальной культуры — все это дало свои результаты, и ход такого процесса уже нельзя было остановить никаким политическим режимом. Когда мы знакомимся с подлинными материалами, например, концертной жизни в Москве девяностых годов, мы понимаем, что процесс музыкального развития идет уже не только вширь, но и вглубь, захватывая все большие слои профессиональных музыкантов из народа.

Вместе с тем на исходе столетия, несомненно, углубляются и серьезные противоречия, характерные для русской музыкальной культуры того времени. Многосторонние духовные запросы просвещенных любителей музыки продолжают расти, усиливается их тяга к творческому участию в музыкальной жизни (в оперных постановках, в камерном музицировании, даже в сочинительстве), их потребностью в познании и т. д. Это сталкивается с деспотическими стеснениями всяких общественных артистических проявлений при Павле I, с искоренением самих условий для свободного развития художественных интересов в обществе. Возникает обстановка, особенно благоприятная для всякого рода интимных занятий искусством, для ухода «внутрь», в личные переживания, в

[1] См. об этом Записки Карла Хоецкого в «Киевской старине» (1883 г. март) и Записки Джона Белль; и те и другие сведения относятся еще к шестидесятым годам XVIII в.

малый мир стремлений и помыслов. В лучших, исключительных случаях на такой почве могла развиваться пламенная и сильная лирика, полная здоровых чувств, плодоносная для будущего; но особенно часто расцветал сентиментализм.

Все денное, прогрессивное, чего достигла русская музыка демократического направления в своей опоре на народное искусство, разумеется, не иссякло и не погибло к концу столетия. «Крыловская» линия русской оперы отнюдь не пресеклась в это время. Сборники народных песен получили широкое распространение. Золотые слова Радищева о русской песне запали в умы лучших представителей русского общества [1]. Однако сатирическую оперу нельзя было превратить в интимное искусство, а на общественной арене конца века она была стеснена, как и все подобные проявления искусства и литературы. В девяностые годы мы не знаем таких новых, ярких образцов русской оперы, которые заслонили бы собой созданное ранее. Зато перерабатываются и получают новую жизнь первые классические образцы русской оперы — «Мельник — колдун» (редакция Фомина), «Санктпетербургский гостиный двор» (редакция Пашкевича). Достигнутое прежде как бы закрепляется и упрочивается теперь. Новые же явления, даже такие крупные, как постановки опер Фомина, не получают того общественного резонанса, какой вызвали оперы 1779 года. Популярным остается то, что было популярным. Но новой и крепнущей тенденцией русской музыки выступает все-таки такая тенденция, которую можно назвать «карамзинской». Тут действует многое, вероятно, родственное тому, что вообще выдвинуло карамзинскую линию в девяностые годы: и углубление во внутренний мир как своего рода уход от больших общественных потрясений (французская

революция), и поиски новых, психологических оттенков в искусстве, овладевающим новыми лирическими темами.

Если дворянские просветители и их ученики (например, Н. А. Львов, который в изучении и пропаганде народной песни выполнял именно такую роль) и в эту пору хранили внутреннюю верность своим принципам, то культура русского дворянства в целом характеризуется очень резким обострением противоречий, заложенных в самой ее природе. Чем более привилегированным становилось положение русского дворянства (после «Жалованной грамоты» в особенности), чем более эксплуатировало оно крестьян, тем более выколачивалось средств для занятия искусствами, но и тем дальше становились сами вкусы и потребности этой среды от широких жизненных запросов страны, от мыслей и чаяний народа. Вместе с тем представители русского народа, становившиеся артистами и художниками, не могли не вносить в искусство, в его интерпретацию своих вкусов, своего содержания, как бы это ни подавлялось господствующей культурой, в каких бы нечеловечески трудных условиях ни работали крепостные артисты. Поэтому мы вовсе не склонны везде, например, во всех театрах конца века, видеть лишь одно проявление вкусов и склонностей русского дворянства.

Только учитывая всю сложность обстановки и памятуя о различных социальных силах, действующих в этой обстановке, мы можем говорить, что к концу XVIII века в русской музыке очень отчетливо выявилась

[1] «Именно с этих пор, — пишет советский литературовед о «Путешествии из Петербурга в Москву», — была заложена традиция через песню вводить в литературу народ, в устном творчестве «находить ключ к тайнам народа», через его поэзию раскрывать истинно демократическую идеологию и утверждать жизнь и труд народа, его историческую деятельность и духовное богатство, его нравственную красоту и отважный патриотизм в качестве положительного идеала». Статья **Г. П. Макогоненко** в сб. «Русская проза XVIII века», том II, ГИХЛ, 1950, стр. 21—22.

213

новая тенденция, которую мы не вправе назвать ни «крыловской», ни, тем более, «радищевской» и которая всего вернее определяется как «карамзинская», хотя и не покрывается вполне этим определением. Рассматривая содержание русских журналов XVIII века в первом томе настоящей работы, мы уже явственно ощутили это. Нужно сказать, что в истории русской **музыкальной** культуры это до сих пор специально не отмечалось, хотя здесь имели место как прямые связи с Карамзиным, так и общие, понимаемые в ширококультурном смысле, связи с карамзинским направлением.

Нет сомнений в том, что к музыке конца XVIII века в большой мере относятся слова, сказанные Белинским о «чувствительном» поколении того времени: «...оно охало, проливало токи слезны и въздыхало в стихах и прозе. Любовь заменила славу, миртовые венки вытеснили лавровые, горлицы своим **томным воркованием** заглушали громкий клекот орлов. Права на любовь состояли в нежности, в одной нежности. Счастливый любовник восклицал своей Хлое: «Мы желали — и свершилось». Несчастный, от разлуки или от измены, кротко и умиленно говорил **милой** или **жестокой**:

Две горленки укажут
Тебе мой хладный прах,
Воркуя томно, скажут:
«Он умер во слезах» [1].

Иными словами, в русской музыкальной культуре XVIII века очень заметно проявляется близость к литературному сентиментализму, питаемая в общем (но не исключительно!) теми же общественными причинами, что и творчество Карамзина и карамзинистов.

Оговоримся с самого начала: мы вовсе не видим в этом направлении русской музыки только и сплошь слабые стороны; напротив, мы убеждены в том, что музыка здесь имела преимущества над литературой, обладая иными, более широкими возможностями.

Если само «карамзинское» направление русской литературы получает у нас разностороннюю характеристику, то с музыкой дело обстоит еще сложнее, ибо для нее, как известно, углубление во внутренний мир человека особенно естественно и часто очень плодотворно.

В последних работах советских литературоведов дворянский сентиментализм конца XVIII века получает заслуженно суровую оценку, как общественное явление [2]. Вместе с тем о Карамзине пишется следующее:

«Нет нужды доказывать, что Карамзин занимал особое место в сентиментализме, будучи бесконечно выше своих учеников типа Подшивалова и Милонова, Шаликова и Измайлова. Поэтому его творчество часто приобретало объективно более широкое и общественно-важное значение, чем субъективные намерения консервативного писателя. Так, в годы екатерининско-павловской реакции нельзя не приветствовать хотя бы и робкий и непоследовательный гуманизм писателя, плодотворную работу над русской повестью, карамзинское внимание к внутреннему миру человека и попытку раскрыть психологию индивидуальной личности.

[1] Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова, Том VII, стр. 468.

[2] «В эпоху реакции — в 90-е годы — господствующее место заняла дворянская литература. В новых исторических условиях защита дворянских привилегий, сословных интересов, отстаивание крепостничества и самодержавия проходили под знаменем приспособленного для этих нужд литературного направления — сентиментализма», — говорится во вступительной статье Г. Макогоненко к сборнику «Русская проза XVIII века», том I, ГИХЛ, 1950, стр. VIII.

214

Именно эти черты и были усвоены его единственно талантливыми учениками в 10-е годы XIX века Жуковским и Батюшковым. Еще больше историческая заслуга Карамзина в развитии русского литературного языка» [1].

Что касается русской музыки того же времени, то в ней как раз еще менее проявились слабые стороны сентиментализма и сильнее сказалось взволнованное внимание к внутреннему миру человека, стремление раскрыть психологию личности.

Русское музыкальное искусство завоевывает в это время новые области, новые сферы выразительности и новые средства выражения. Вернее, здесь, на исходе столетия, реализуются многие тенденции, зародившиеся, быть может, и значительно раньше.

К самому концу XVIII века, в последние два десятилетия, выдвигается у нас на самостоятельное место особая область музыкальной культуры и музыкального искусства, представленная сложившимися или складывающимися **камерными жанрами**: камерной вокальной лирикой, уже не безымянной, но авторского значения, камерной сонатой, камерным ансамблем, камерной симфонией. В отличие от собственно бытовых форм песни, от жанрово-бытовых по своему основному материалу комедийных опер, от простых инструментальных обработок танца и песни, здесь формируется психологически более тонкая сфера музыки: романе Козловского, соната или квинтет Бортнянского, соната Хандошкина возникают в несколько иной исторической обстановке, в иной среде, так сказать, в другом строе чувств, нежели кант или песенная опера, партесный концерт или торжественная кантата Сарти. И подобно тому, как ранняя русская опера в ее бытовых образцах примыкала к определенным литературным течениям и даже по-своему представляла их, подобно тому, как традиционный кант входил в XVIII век в определенную поэтическую колею, новые области **камерной** музыкальной культуры выдвигаются в значительной связи с теми художественными течениями, которые особо отметили собой, по-своему окрасили последние десятилетия века. Во всяком случае, «карамзинская» художественная атмосфера девяностых годов, то, что здесь, на исходе века, предварило настроения Жуковского, с его поэзией чувства и «сердечного воображения», имеет прямое отношение к новым музыкальным вкусам и стремлениям, к новому **чувству** музыки, возникшему тогда в русском обществе.

Разумеется, связи здесь не были элементарными, прямолинейными и сплошными. Но они были все же весьма крепкими и очень заметными даже для современников.

Мы хотели бы выделить те тенденции данного периода, которые представлены поэзией и прозой Карамзина, интимной лирикой молодого Крылова, Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, сентиментальными повестями Клушина, Измайлова и других, интимным портретом у Рокотова и

Боровинского. Выделить линию, на которой стоят знаменательные вехи: 1781 год — перевод «Страданий молодого Вертера», 1791 год — «Бедная Лиза» Карамзина, 1802 год — «Сельское кладбище» Жуковского.

Очень многие черты, особенности и тяготения, проявившиеся в русской музыкальной культуре девяностых годов, связаны с сентиментальным «уходом в себя», в лирику, от больших общественных потрясений, т. е. прежде всего от громов французской революции. Ведь чем дальше от грозных революционных взрывов весь строй сентиментальной лирики девяностых годов с ее «сизыми голубочками» и «милыми нимфами», тем

[1] Русская проза XVIII века, том I, ГИХЛ, 1950, стр. VIII—IX.

215

сильнее мы ощущаем эту грозу, от которой **укрываются** в идиллические сады и теплицы сентиментализма. Но нельзя забыть одновременно и того, что у нас тогда же ставятся французские «оперы спасения», созданные в революционном Париже, и тревожный, полный **«пульсирующего»** напряжения, их язык волнует и захватывает нашу аудиторию, какие бы невинные сюжеты ни выбирались для русских постановок.

Все же в музыкальной жизни, в выборе сюжетов и текстов для пения, в определении вкусов к концу века ощутимо выступает примерно та же личность, чьи идеалы «малого мира» выражает Карамзин, тот, кто по словам поэта —

Малым может быть доволен,
Не скован в чувствах, духом волен....
Душою так же прям, как станом,
Не ищет благ за океаном
И с моря кораблей не ждет,
Шумящих ветров не робеет,
Под солнцем домик свой имеет,
В сей день для дня сего живет
И мысли вдаль не простирает;
Кто смотрит прямо всем в глаза,
Кому несчастного слеза
Отравы в пищу не вливает;
Кому работа не трудна,
Прогулка в поле не скучна
И отдых в знойный час любезен;
Кто ближним иногда полезен
Рукой своей или умом;
Кто может быть приятным другом,
Любимым, счастливым супругом
И добрых милых чад отцом,
Кто Муз от скупки призывает
И нежных Граций, спутниц их,
Стихами, прозой забавляет
Себя, домашних и чужих,
От сердца чистого смеется
(Смеяться, право, не грешно
Над тем, что кажется смешно) и т. д.

(Из послания к А. А. Плещееву, 1794)

Особое значение для конца XVIII столетия приобретает именно то, что сами новые литературные течения дают здесь внутренние возможности нового понимания музыки, будучи сами по себе психологическими и даже в каком-то смысле «музыкальными» по трактовке своих тем.

Поэзия личных переживаний и малых дел («...И мысли в даль не простирает»), апология интимного, нежной чувствительности и «простых душ», меланхолия, как основное излюбленное настроение, новое чувство природы в связи с новым углублением во внутренний лирический мир человека — все это, окрасив особыми тонами современную литературу, поэзию и живопись, по-своему сказало и в новом понимании музыки, ее жанров, ее бытовой роли, средств ее выразительности.

Карамзин, который сам хорошо знал и тонко чувствовал музыку, в наибольшей степени определил ту поэтическую атмосферу, в какой зрели новые музыкальные вкусы. В частности, настроения, выраженные в

216

«Меланхолии» Карамзина (1800), были очень характерны для этой атмосферы:

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных,
Несчастливых счастье и сладость огорченных!
О Меланхолия! Ты им милее всех
Искусственных забав и ветренных утех...

...

О Меланхолия! Нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!

...

Тебе приятен лес, тебе пустыни милы,
В уединении ты более с собой.
Природа мрачная твой нежный взор пленяет:
Она как будто бы печалится с тобой.

...

Ты счастлива мечтой, одною мыслью — словом!
Там музыка гремит, в огнях пылает дом;
Блистают красотой, алмазами, умом:
Там пиршество... но ты не видишь, не внимаешь,
И голову свою на руку опускаешь;
Веселие твое — задумавшись молчать —
И на прошедшее взор нежный обращать.

За Карамзиным эти же мотивы развивают и такие поэты-песенники» дающие тексты для романсовой лирики, как Нелединский-Мелецкий:

В вечерний мирный час, когда природа дремлет;
Как царствует везде любезна тишина:
Безмолвный твой глагол душа и сердце внемлет,
Друг меланхолии! Сребристая луна! [1]

То, что С. Н. Глинка называет «сердечным романтизмом», было тогда не только поэтическим, но и бытовым явлением, а из поэзии, из литературы вновь переходило в быт. В этой связи Глинка вспоминает о своем дядюшке: «Лишась первой супруги, он уныло бродил по рощам и дубравам и вырезывал на деревьях имя ее. Он плакал, читая романы Федора Эмина, и заливался слезами, читая и перечитывая Маркиза Г...., переведенного Елагиным» [2].

Общий уровень этого «сердечного романтизма» был в девяностые годы XVIII века таков, что легко позволил бы пародировать многие высказывания, избыточные сентиментальными акцентами и невероятно сгущающие свои тона. Среди книг конца столетия мы находим, например, «Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца» [3].

Особый интерес представляют для нас те издания конца века, которые прямо включают музыку, музыкальные ассоциации, «омузыкаленные» образы в общий поэтический и литературный

строй той поры. С этой точки зрения особенно показательны отдельные части «Иппокрены» [4], например, первая и третья части за 1799 год. Опуская очень многие

[1] «В Павловской ферме 1810 года. Велено было написать стихи на сиявшую тогда луну». См. Сочинения Ю. А. Нелединского-Мелецкого, изд. А. Смирдина. СПб, 1850, стр. 85.

[2] Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб, 1895, стр. 12.

[3] Москва. В Университетской типографии Ридигера и Клаудия. 1796.

[4] Иппокрена или утехы любословия. М. 1799—1800 иждивением Христофора Клаудия. В Университетской типографии у Ридигера и Клаудия.

217

стихи, повести и «рассуждения», выделим здесь особо лишь то, что нас теперь может занимать. Третья часть «Иппокрены» на 1799 год открывается характерным «Рассуждением о приятностях сельской жизни» (один из основных мотивов тогдашней поэзии). Затем среди первых же отрывков следует романтическая повесть «Эдальвина» (с патетическими возгласами «О чем ты тоскуешь во мне, мрачная душа моя?»); наиболее значительный ее эпизод «омузыкален», и именно музыка здесь призвана для романтизации и поэтизации образов повествования.

Приводим соответствующую сцену почти целиком:

«...Некогда сидела она под тенью густолиственной беседки. Душистые растения вокруг ее благоухали. Природу вечер, как жених невесту, держал в смуглых своих объятиях. В тишине предавшись сокровенным размышлениям чистейшего спокойствия, слышит она печальные тоны, прокрадывающиеся к ней; с дыханием ночи неслись он» из хижины, покрытой мохом, и рвом от сада отделяемой. Тихая приятная мелодия, сопровождаемая струнами арфы, достигла до слуха Эдальвины:

Вечер любезный, вечер багряный!
В влажном наряде сизой росы!
Друг твой несчастной сердцем тоскует,
В тихой долине слезы лишь льет.
В тихой долине пусто, безмолвно!
Друг твой при речке там быстрой сидит.
Мысли он только к ней устремляет,
К деве любезной здешней страны.

«Приятный тон арфы, сопровождаемой сими словами, проникнул Эдальвине до глубины сердца. Горя нетерпеливостью, но скрываясь сама от себя, подошла она к окну беседки, чтоб видеть певца сего. При лунном свете златовидные кудри Ханнинга в глаза ей метнулись. Дрожащий луч месяца скользил серебристо по звучащим струнам его арфы. Эдальвина стояла неподвижно и как бы чего ожидала. Вздох вырвался из стесненной и приметно волнующейся груди» [1].

По общему своему настроению очень показательны далее «Фантазия» («Возвратись, возвратись, мрачная мысль, священная меланхолия!...»), «Смерть» (стихи) и «Перемена участи» («Какая томная унылость в мое вливает сердце яд?..»). Но особенно любопытно для нас происхождение перевода «Нина, или Сумасшедшая от любви», к которому сделано специальное примечание — «Этот трогательный роман подал повод к сочинению прекрасной Оперы, под названием Нины; она из лучших французских опер» [2]. Затем в тексте находим: «Нина... поет трогательный романс: «Когда любезный возвратится». Переводчица сочла за лишнее поместить здесь сей романс, ибо он переведен уже» [3]. Несомненно, популярная тогда опера (Далейрака «Nina ou la folle par amour» 1786 г. и Паизиелло «Nina» 1789 г.), о которой у нас еще будет идти речь дальше, которую с интересом разыгрывали князь И. М. Долгорукий с женой, вспоминал С. Т. Аксаков, как впечатление своей молодости, возбудила здесь интерес к роману: музыкально-сценическое произведение предшествовало переводу романа и, конечно, даже вызвало его появление. Заметим

также, что в опере «Нина, или Безумная от любви» Далеярака русские современники прежде всего ощущали и ценили ее **чувствительность**.

В буколическом романе «Из золотого века» — «Мелида и Дафнис» музыка снова **определяет тон** из важнейших эпизодов (игры-состязания): «...первый из старейшин дал знак, чтобы начались игры. Молодые любовники начали концертом; они пели гимн восстающей заре и восходящему солнцу, воспевали благотворную теплоту

1 «Иппокрена», 1799 г., часть III, стр. 22—24.

2 Там же, стр. 241.

3 Там же, стр. 252.

218

его, оживляющую все в природе, воспевали благодетельные лучи его, разливающие жизнедающий свет во всей вселенной; они прославляли очаровательное пение птиц, эмалевое разнообразие цветов и меланхолическое журчание ручейков. Дафнис воспевал только свою любовь. Но стройный и трогательный голос, обворожительная гармония сильны были подействовать и на самые камни; он играл на флейте, играл на лютне и устыжал соперников» [1].

Последующие отрывки из третьей части «Иппокрены» вновь и вновь возвращают нас к основным поэтическим мотивам ее: «Тихая меланхолия, неразлучная подруга уединения...» («Вечерняя прогулка»); «Думал я — и предавался меланхолии живой...» («Москва-река, повидимому, П. И. Шаликова) и т. п.

В первой части той же «Иппокрены» за 1799 год наряду с самыми «жестоко-сентиментальными» отрывками [2], обнаруживаем любопытное стихотворение (видимо, Шаликова):

К юному любителю музыки К. П. Я. К.

Юного в тебе Орфея
С восхищеньем вижу я.
Дар божественный имея
К **! прославь ты им себя.
Прилежай — летай перстами
Нежных, гибких рук твоих
По клавирам — и с летами
Душу, жизнь вольешь ты в них.
Что приятнее искусства
Тоном строем приводить
В исступленье, в трепет чувства,
И творцом восторгов быть.
Цейдлер! дар твой воскресает!
Веселись, гордись сим:
Ученик твой обещает
Быть тобою в нем другим.

Позднее мы не обратили бы внимания на стихи столь невысокого поэтического достоинства. Но в свое время подобные стихи в журнале были новы, как ново было и самое побуждение к ним.

Однако не следует думать, что один только общий тон модного сентиментализма, столь сильный в «Иппокрене», с ее апологией меланхолической чувствительности, окрасил собой художественную атмосферу конца века, в которой рождалось новое отношение к музыке. Нет, здесь были и другие стороны и другие акценты. Интимность тона тогдашнего искусства вместе с его интересом к психологии личности представляет очень важную его черту. Это ясно чувствуется в таких изданиях, как «Аглая», «Аониды» Карамзина, хорошо слышится в его лирических стихотворениях, это

отчетливо выступает в женских портретах Рокотова и Боровиковского, в мягкой поэтической дымке их колорита, в тонкой небрежности поз, в «неизъяснимых» улыбках, в том схватывании **как бы невзначай** жеста, поворота странной головки, таинственного душевного взгляда, какое стало особым достоянием русской портретной живописи

[1] «Иппокрена», 1799, часть III, стр. 262—263.

[2] «Опять снедаемый тоскою, брожу около вас, унылые памятники, опять с изъязвленным сердцем влекуся к вам, ужасные могилы...» («Журнал уединенного»); «...Меланхолия — ее припадки — вся болезнь души и сердца моего... от природы ли мы бываем расположены к ней или по случаю, по обстоятельствам? Не знаю, но чувствительность и меланхолия кажутся неразлучны» («К другу»).

219

тех лет. Очаровательная «Дама в розовом» (Рокотов), «Весенняя песнь меланхолика» (Карамзин), как и камерная музыка Бортнянского и романсы Козловского, родились в поэтической атмосфере последней четверти XVIII века.

У нас есть много свидетельств о том, что новое отношение к музыке, новое чувство музыки проявились тогда и в быту русского человека и в современной русской литературе. Со стороны бытовой яркий интерес представляет, например, дневник младшего Болотова (Павла) [1]. Точно так же и записи других мемуаристов говорят о том, что музыка в новом ее смысле, сочинение романсов, скрипка, клавесин, арфа, гитара входят в быт культурного человека, становятся частью его личной, интимной жизни.

Музыкальные впечатления какой-нибудь графини В. Н. Головиной влекут за собой глубоко интимное высказывание (речь идет о середине девяностых годов): «Лучшие музыканты с Дитцем во главе исполняли симфонии Гайдна и Моцарта... Мы слушали эту прекрасную музыку из соседней комнаты, где почти всегда мы были только вдвоем. На нашем разговоре часто отражалась гармония, которая так хорошо подходит к словам души. Музыка обладает волшебными силами над нашими способностями; она возбуждает память, дающую нам воспоминания; все окружающее исчезает перед нашими глазами; раскрываются могилы, встают мертвые, возвращаются отсутствующие, ощущения завладевают нами; в это время наслаждаешься, страдаешь, сожалеешь и чувствуешь сильнее. Одно время в моей жизни, тяжелое для меня время, я избегала клавесина. Невольно я играла те места, которые напоминали мне прошлое. Я справлялась с собой, но не могла справиться с воспоминаниями...» [2]. Вот это новое, **психологическое**, личное восприятие музыки, повидимому, возникает и осознается к концу столетия.

Особенно часто с музыкой, с музыкальными впечатлениями в те годы связывают «сладостные (и вместе печальные) воспоминания», то, что зовется «памятью сердца». Этим чувством проникнуты записи князя И. М. Долгорукого. Иной раз новое восприятие музыки доходит до степени романтического томления или романтического подъема. Так романтически переживает родную народную песню С. Н. Глинка:

«Дорогою в первый раз узнал я силу и душу русских песен. Вот каким образом:

На одной станции встретился я с тем Дороховым, который в 1812 году был ранен под Малым Ярославцем, и которому Кутузов приказал сказать: «Ты ранен при взятии укрепления Вереи. Умри, Дорохов! ты защитил Малороссию». Дорохов был старше меня несколькими годами и служил тогда майором. В молодости недолго до знакомства, мы скоро с ним сблизились и сели в одну повозку. Был час одиннадцатый; ночь дышала прохладой, луна светила полным блеском; зазвенел колокольчик, и ямщик запел:

«Вспомни! вспомни, мой любезный!..»

Русская песня — это голос сердца, которое спрашивает у мысли исхода. Так, среди зимних бурь, метелей и вьюг, глаза выпрашивают у туманного небосклона солнечного луча. С заунывными, томными звуками песни сливались наши слезы. То был отголосок из тех заунывных

[1] Выдержки опубликованы в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России». Л. Academia. 1927.

[2] Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной. «Сфинкс», М. 1911, «р. Ш.

220

песен, которые как будто несутся из какой-то вековой дали и всегда щемят сердце. То же чувствовал и спутник мой, будущий герой войны в отечестве за отечество. Но и тут, повторяю, отечество далеко еще было от меня, и я с восхищением также внимал пламенным рассказом Дорохова о швейцарской природе, о вершинах ее гор, где пала гордыня Карла Смелого от пастухов швейцарских, самоотреченных защитников отчизны. Не забыл я и той ночи, когда голос русский сроднил меня с русскими песнями» [1].

Был и еще один весьма характерный оттенок тогдашнего восприятия музыки: оттенок сентиментального умиления, трогательного прекраснодушия, более всего связанного с прославлением «малого мира» семейных добродетелей. Особенно колоритны здесь ссылки на всемирно известный в то время квартет Гретри «Где может быть лучше, чем в е лоне своей семьи» из оперы «Люсиль» (1769), который, по словам автора, «заставлял зрителей, растроганных новыми в стране галантности побуждениями, проливать слезы» и «освящал семейные празднества» [2], т. е. стал своего рода знаменем «семейного сентиментализма». Князь Долгорукий заключает первую половину своих записок словами этого квартета. И даже в домашней обстановке Павловского двора, когда «инсценируется» сентиментальная семейная идиллия, звучит этот же квартет [3].

Если в быту с музыкой соединяли личное чувство, самоуглубление, сладостное воспоминание, романтическую поэзию народной песни, сентиментальное умиление и т. д. и т. п., то литература романов того же времени дает нам свои примеры нового понимания, переживания, художественного истолкования музыки. Прежде всего нужно отметить, что многочисленные тогда сентиментальные романы и повести отводят музыке вообще небывало большое место: о музыке постоянно идет речь, музыка составляет очень важный фон, а иногда даже психологическую канву действий и переживаний, поэтизирует облик героини или героя, вводит в настроение, создает его. Роль ее весьма различна у разных авторов и в различных произведениях — от бытового фона до ключа к психологической характеристике, но в общем она безусловно велика и нова.

В наиболее простых случаях музыка в романе или повести является так сказать корреспондирующим фоном, оттеняющим романтическую остроту ситуации или поэтическое введение образа. Так обстоит дело в романе Н. Эмина «Игра судьбы» (1789) или в неоконченной повести Карамзина «Лиодор» (1792). У Эмина, в сентиментальном романе в письмах, влюбленные Пленира и Всемила переживают трогательную радость встречи и исполняют — при старике-муже — дуэт «Свет очей моих», теряясь от волнения и оканчивая решительным объяснением. В повести Карамзина, как в уже цитированной «Эдальвине», музыка-ночь-море-луна вводят поэтический образ, образ героини.

Лиодор ведет рассказ от себя: «В один прекрасный вечер отошел я от города далее обыкновенного; солнце, сиявшее на чистом небе, закатилось за зеленые пригорки и скрылось от глаз моих: луна явилась в серебряной своей ризе и тихо возвышалась на голубом своде... Блестящие звезды, подобно свечкам, засветились и засверкали вокруг ее; западный ветерок разносил всюду благовоние цветов, которыми усыпаны поля и луга Прованские. Я лежал на вершине холма и смотрел на зыби Средиземного моря, которое, минута от минуты, темнело в глазах моих... вдруг нежной, гармонический голос, соединенной с тихими звуками гитары и веяния ветерка, прикоснулся к моему слуху и приятным образом возбудил душу мою к чувствуванию внешних впечатлений».

[1] С. Н. Глинка. Записки. СПб. 1895, стр. 167—168.

[2] Гретри. Мемуары или очерки о музыке, т. I. М.—Л., Музгиз, 1939, стр. 110.

[3] См. Briefe über Garten zu Pawlowsk, geschrieben im Jahre 1802 von H. Storch. Stp. 1804. P. 62—

«Никогда еще, любезные друзья мои, никогда не чувствовал от пения такого удовольствия, какое тогда почувствовал! Голос (он был женский) проникал мне прямо в сердце и разливал неописанную сладость по всем его фибрам, грудь моя томилась в нежных чувствах; я таял в восторгах, и слезы струились из глаз моих. Вдруг пение умолкло; я все слушал,— но тщетно! везде царствовало глубокое молчание...»

«...вдруг, сквозь ряд деревьев, увидел на берегу бассейна сидящую молодую турчанку. Вы видели ее изображение, друзья мои; но оно не представляет ни тысячной доли ее прелестей...» [1]

По общему тону здесь мы — как бы в преддверии романтизма. Но сама по себе роль музыки в этой повести остается именно слишком общей, не конкретизированной. Музыка выступает как своего рода романтический фон, романтическое сопровождение образу. Гораздо более раскрыта в своей характерности она в другой повести Карамзина — «Евгений и Юлия» (1789). Здесь прекраснотонный сентиментализм близости к природе, наивных восторгов перед «любезной фиалочкой», «томной меланхолии» и т. п. связан также с музыкальным сентиментализмом, с такими реальными произведениями, как песня Глюка на слова «Willkommen silberner Mond», которая воспринимается с ее сентиментальной стороны. Жизнь юной Юлии и ее покровительницы описывается таким образом:

«После обеда хаживали они смотреть полевые работы поселян, которые в присутствии их трудились с радостью. Вечер приносил с собой новые удовольствия. Смотрели на заходящее солнце, смотрели, как кроткие овечки при звуках пастушеской свирели бегут домой, блеют и прыгают, — как утружденные поселяне один за другим возвращаются в деревню — слушали, как они, быв довольны успехом работ своих, в простых песнях благословляют мать натуру и участь свою». Затем появляется молодой герой. В имение г-жи Л. приезжает из заграничного путешествия Евгений. Он между прочим дарит Юлии «множество нот, множество французских, итальянских и немецких книг. Она прекрасно играла на клавесине и пела. Клопштокова пеоня Willkommen Silberner Mond, к которой музыку сочинил кавалер Глук, ей отменно полюбилась. Никогда не могла она без сердечного размягчения петь последняя строфы, в которой Глук так искусно согласил тоны с чувствами великого поэта.— Кроткие нежные души! вы одни знаете цену сих виртуозов, и вам единственно посвящены их бессмертные сочинения! Одна слеза ваша есть для них величайшая награда...» [2].

Не нужно доказывать, что музыка здесь естественно и крепко входит в общий строй повести, подчинись единой с поэзией эстетике и вместе утверждая эту эстетику.

Сходное, хотя и менее яркое участие в создании общего тона повествования принимает музыка в романе Якова Галинкювского «Часы задумчивости» (1799), изложенном в форме дневника чувствительного юноши, с частыми ссылками на Вертера. Как и повсюду в сентиментальных романах лирического тона, музыка не выступает здесь в своей торжественной, праздничной роли, что столь характерно для екатерининского времени вообще и для многих более ранних упоминаний о ней в частности. Нет, музыка — всегда глубоко личное, интимное переживание. Музыка наедине или вдвоем — обычный мотив лирического повествования. «Я один с моей грустью сижу в больших креслах в глубокой задумчивости и обращаю взор в ту сторону, где живет мучительница моего сердца... Собачка, извиваясь клубком, на светлости луны храпит, а коварная мышь, пробегая темноту карнизов, выходит в тени ночной на свои вредные промыслы... Я топаю ногой и трясение струны моей скрипки, лежащей на кульпете, возбуждает томное ухо усыпанной Мелодии. Оглядываюсь, беру смычек, *maudit par Apollon*

[1] Московский журнал, 1792, март.

[2] Детское чтение для сердца и разума. М. В университетской типографии у Н. Новикова. 1789., т. XVIII, стр. 183—184.

играю,— и чувствительность моя рождает новый отпечаток моя грусти...» [1] Герой мечтает удалиться в дикую пустыню: «И там бы пел я в диком безмолвии мрачный дубравы: **Задумчивые песни уныния**, — песни Оссиановы, толь любезные духу моему, когда он обременяется печалью» [2]. Не решаясь объяснить, он страдает: «Задумчивость наклонила мою голову, и вздохи стеснили грудь

мою... «Вы нездоровы?» — «Нет». — «Вам скучно?» — «Да». — «Не хотите ли читать далее «Les trois Soeurs?» — «Я молчал». — «...или выслушать арию, которую я сегодня в уроке на фортепиано выучила?...» [3].

В известной сентиментальной повести Клушина «Несчастный М-в» (1793) музыка становится необходимой для полной обрисовки главного характера. «М-в, воспитанный в училище, был одним из тех отличных людей, которых природа производит с отменными качествами. В цветущей юности оказал он превосходные успехи в науках. С познанием языков иностранных почерпал он сведения в математике, метафизике и философии. Он не был жалкий схоластик, педант еще менее! Красоты неподражаемые древних и новейших писателей были для него открыты: черпая их без пресыщения, очищал он вкус, образовал разум и сердце. Между современников своих был он горящее светило... Хороший рост, стройный стан, приятный орган голоса, взор открытый и пронизательный, большие светлоголубые глаза, розовый румянец на щеках — его физические дарования, чувствительное и нежное сердце, кроткий нрав — душевные его свойства. Он любил музыку и даже был ею страстен. Томное Адажио, одушевленное вкусом, нередко извлекало блестящие перлы из глаз его. Нежный стихотворец во вкусе Сафо. Привязанный к театру, будучи хорошим актером, любим и уважаем учеными...» [4].

Когда М-в влюбился, он сразу же стал искать утешения в музыке: «Развертывает книгу, ему встречаются слова Цесаря: я **пришел, увидел, победил**. Прибавляет карандашом шуточный стих: я **пришел, увидел, полюбил**. Вздохнул, улыбнулся, начал играть на скрипке Адажио из Гайдена. Чувствительное сердце его затрепетало как невинная горлица, увязшая в расставленные сети...» [5].

Повидимому, для Клушина этот новый идеал прекраснодоушного юноши был бы неполон, если б М-в не любил музыку и не был «ею страстен»... И здесь вновь «томное Адажио», «музыка души», а не праздничные звучания, не бытовые песни входят в общий строй рассказа.

В анонимной повести «Несколько писем моего друга» (1794—1795) музыка становится и «аккомпанементом для введения образа», и приемом характеристики, и даже «предметом обсуждения» вдвоем, в пламенном диалоге: «Когда я пришел к ней, она играла на фортепиано... как легко перебегали ее персты! Какие сладкие, растопляющие тоны!.. Жалко, что ты не слышал их... Ты не сказал бы мне после того ни одного строгого слова,— позабыл бы сам все философические бредни... Но слушай! — я вошел тихо, когда она играла. Поражен, изумлен, остановился я при самом входе с распростертыми руками... Боюсь дышать, шевельнуться, чтоб не прервать ангельской игры... Она с нежной улыбкой спрашивает: «видно, вы любите музыку?» — Это значило тронуть чувствительную струну души моей! — «Я люблю что любите вы!» — вскричал я с восторгом. Такой ответ, мое смущение смутили несколько и ее; но приняв скоро серьезнейший вид и тон — «Признаюсь в моей слабости», сказала она, «я люблю до чрезвычайности музыку. Она разгоняет мои печали, или производит, по крайней мере, сладкую задумчивость... Я не могу даже без движения слушать пение птичек, и соловей, мой любимец, часто удерживает меня в саду или рощице, когда волшебный свет

[1] Цит. по В. В. Сиповскому. Очерки по истории русского романа, т. I, вып. 2, СПб, 1910, стр. 578—579.

[2] Там же, стр. 580.

[3] Там же, стр. 581.

[4] Санкт-петербургский Меркурий; ежемесячное издание 1793 года. Часть первая, В СПб, стр. 138—140.

[5] Там же, стр. 144.

223

Луны играет между тихими кустами...» Тихой вздох сопровождал слова сии. «И вы это называете слабостью?» — воскликнул я... — Ах! как мало вы знаете свои совершенства!» [1]

Наконец, в другой сентиментальной повести «Флейта» («Иппокрена», 1799, подписана инициалами А. Т.) сам музыкальный инструмент становится как бы поэтическим символом

воспоминания: одинокий и печальный герой свято хранит флейту, на которой написано: «Как я люблю слушать эту флейту... как я люблю его!»; эти слова были начертаны давно умершей и тайно любившей его юной девушкой... Так рождается сентиментальная новелла «с настроением» (музыкальным).

В «Аглае» Карамзина мы находим даже одно любопытное доказательство тому, что музыка **нарочито** выдвигается в качестве сюжетного **мотива при литературном задании**. Здесь помещена «Сказка для детей, сочиненная в один день на следующие заданные слова: Балкон, лес, шар, хижина, лошадь, луч, малиновый куст, дуб, Оссиан, источник, гроб, музыка». Задание выполнено таким образом, что музыка создает светлый апофеоз сказки: «...смертные останки бессмертного мужа, сообразно с его волею, погреблися на берегу светлого источника, в тени древнего дуба, подле гроба его супруги. Предание говорит, что в самую ту минуту раздался в лесу небесная **музыка**, и что ее гармонические звуки тихо исчезли в вышних пространствах воздуха» [2]. Тут мы вступаем в сферу, близкую поэзии Жуковского. Впрочем, музыку как «блаженное просветление» уже хорошо знали в масонских изданиях 70-х годов.

Итак, в новой литературе конца столетия (прежде всего в сентиментальном романе и повести) музыка не только занимает значительное место вообще, но **участвует в характерном поэтическом комплексе**, в большей или меньшей степени определяющем особый тон, особый строй, шире говоря — самый стиль предромантического романа. Это, может быть, лишь весьма общий комплекс средств, связанных с созданием определенного колорита: введение образа на особом фоне — ночь, море, ручей, луна, музыка; может быть, — карамзинский поэтический комплекс: «кроткие нежные души», близость к природе, мирные сельские-картины, довольство малым, умиление над Клопштоком, проникновение в лирику Глюка. В ряде случаев музыка входит в комплекс: одиночество — размышление — печаль, «рождает новый отпечаток грусти» («Часы задумчивости»); это подготавливает будущее «жестокое-романтическое-восприятие музыки, впоследствии не чуждое Варламову или, особенно, Алябьеву в определенных жанрах (см. «Гроб» Алябьева). Весьма важна роль музыки в создании **новой характеристики** (образ М-ва у Клушина); прекраснодушный юноша, который страстен музыкой, — своего рода предок Ленского. Наконец, через музыку в особенности может быть **раскрыта основная сущность образов**, духовное единство героев, их романтическая природа («Несколько писем моего друга»), их личная, сокровенная внутренняя жизнь.

И повсюду музыка выступит в новом ее понимании: именно не как музыка праздника, бала, пиршества, чуждая меланхолическим сердцам (ср. у Карамзина: «Там музыка гремит... там пиршество... но ты не видишь, не внимаешь»), а как музыка интимная, наедине или вдвоем, пение в тиши, объяснение у фортепиано, как «лунная» лирика Глюка, как «томное Адажио», как «сладкие растопляющие тоны...»

[1] Приятное и полезное препровождение времени. М. В университетской типографии Ридигера и Клаудия. 1794, ч. IV, стр. 161—162.

[2] «Аглая». М. 1794, кн. I, стр. 115—116.

Здесь возникает сама **атмосфера камерных жанров**, новая в русских условиях XVIII века и важная для будущего, подготавливающая психологическую основу для некоторых черт музыкальной эстетики начала XIX века.

Заметим кстати, что такое сопоставление было бы невозможно, если б в русской музыке конца XVIII века была полная близость с сентиментальным направлением литературы. Но дело в том, что музыка более литературы сохраняла тогда связи с народным искусством, с песенной основой, и поэтому даже камерные жанры ее были демократичнее, нежели поэзия сентименталистов.

Конечно, было бы неправильно думать, что лирические образы Глинки (ранние романсы) или характеры Даргомыжского («Русалка») в какой-то мере намечаются в конце XVIII века. Но своеобразная подготовка для лирики Алябьева, для романтических вкусов в устремлений Верстовского, бесспорно, уже исподволь идет с конца предыдущего столетия.

Разумеется, позже, с точки зрения сложившейся новой эстетики Пушкина и его современников, весь этот «комплекс» конца XVIII века ощущался как нечто старомодное. Но он все же еще ощущался весьма явственно как традиция, когда Пушкин раскрыл это в нескольких строках:

В ней вкус был образованный. Она
Читала сочиненья Эмина,
Играть умела также на гитаре
И пела: **Стонет сизый голубок**
И **Выду ль я**, и то, что уж постаре,
Все, что у печки в зимний вечерок
Иль скучной осенью при самоваре
Или весною, обходя лесок,
Поет уныло русская девица,
Как музы наши грустная певица.
(«Домик в (Коломне)»)

Здесь каждая строка, каждое слово метит прямо в цель: упомянуто все, самое типичное для бытовых вкусов в конце XVIII столетия.

2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОКА

I

Мы уже видели, что новое направление музыкальной культуры конца столетия в большой степени связано с усилением личного психологического начала в ней.

Своеобразная атмосфера интимного музицирования и камерных жанров того времени лучше всего понятна из свободных личных высказываний, если таковые оказались бы достаточно полными. Интересующие нас годы оставили очень большое количество мемуаров как весьма известных, так и почти забытых, мало учитываемых в истории культуры. Повсюду в этих записках, «повествованиях», «повестях», воспоминаниях, «домашних памятниках», хрониках встречаются иногда случайные, иногда весьма знаменательные упоминания о музыке. Более существенны подчас данные эпистолярной литературы, как мы сможем убедиться дальше. Но нигде, если иметь в виду единичные документы, высказывания одного человека, картина музыкальной жизни не встает

225

перед нами с достаточной полнотой, так, чтобы мы смогли сразу представить ее облик, ощутить ее общий смысл, как он выражался в сознании **отдельной личности**.

Замечательное, поистине редкостное исключение представляют в этом плане записки и другие сочинения князя Ивана Михайловича Долгорукого (1764—1823). Здесь мы находим многосторонние, полные и увлекательно интересные свидетельства о русской музыкальной культуре конца XVIII — начала XIX века, широкие описания современника, проникнутые переживанием участника, т. е. именно то, что в особенности ценно в отношении данной эпохи. Ни одни записки тех лет,— будь то мемуары близких ко двору графини В. Н. Головиной или Адама Чарторыжского, или художницы Виже-Лебрен, воспоминания литераторов С. Н. Глинки или Н. И. Греча,— не дают и десятой доли того содержания, какое вкладывает в свои мемуарные записи И. М. Долгорукий. О музыке он пишет очень много, сведения его обильны, характерны, достаточно широки и никогда не безразличны: музыка составляет часть его жизни, часть его самого, его реминисценций, его прошлых обождений («О, сердца сладкие обманы! Что может с вами быть равно?») и навеваемой ими меланхолии.

Разумеется мы не ждем и не можем ждать от Долгорукого проникновения в народные основы русской музыкальной культуры, не ждем глубокого демократизма. Художественный кругозор Долгорукого ограничен рамками русского просвещенного любительства конца XVIII века. Но в **этих** рамках (по-своему чрезвычайно характерных и показательных) никто с такой подробностью и широтой не осветил большой круг явлений современного музыкального быта, как это сделал Долгорукий.

В поле зрения Долгорукого попало многое. Долгорукий участвовал в оперных спектаклях при дворе Павла под руководством Бортнянского; первая жена Долгорукого превосходно исполняла самые любимые тогда оперные партии, играла на арфе, в доме у него бывал любительский квартет, сам он

участвовал во всевозможных театральных и музыкальных затеях петербургского и московского общества, хорошо знал праздничный музыкальный быт таких вельмож, как Н. П. Шереметев и Куракины, наблюдал театр графа Каменского в Орле и Шаховского в Нижнем, отлично разбирался в церковном пении, слушая в Батурине певчих графа А. К. Разумовского, всегда попадал по своим возможностям или в избранную, или, во всяком случае, в интересную, музыкальную среду.

В общей сложности интересующие нас сведения из воспоминаний Долгорукого охватывают около тридцати пяти лет, может быть, даже немного более: с середины восьмидесятых годов по 1820—1821 годы, т. е. располагаются как раз вокруг рубежа двух столетий. Самые ранние рассказы о любительских оперных постановках относятся к 1783 году, последние данные «Путешествий» и «Капища моего сердца» — к концу 1810 годов. Большой и своеобразный интерес наблюдений Долгорукого связан в огромной степени с их широтой и разносторонностью: от придворных оперных спектаклей — до музыки на украинской народной и еврейской свадьбах, от сотрудничества с Бортнянским — до столкновений с чудаковатыми провинциальными меломанами, вроде пензенского помещика Кашкарова. При этом мемуарист описал все им виденное и пережитое с самым живым интересом, с неослабевающим горячим стремлением к театру, поэзии, музыке, которые нередко сливались для него воедино. Долгорукому свойственна непосредственность высказывания, откровенность, даже интимность тона в записях, сделанных «для -себя» и «для своих детей».

226

Не одни только мемуары, но почти все, написанное И. М. Долгоруким, в той или иной мере должно привлечь наше внимание, поскольку содержит нужный нам материал. На первом месте должны стоять, разумеется, собственно записки: «Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни», до сих пор не опубликованные полностью [1]. Своего рода продолжение их образуют три путешествия: «Славны бубны за горами или путешествие мое кое куда 1810 года» [2], «Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года» [3] и «Путешествие в Киев в 1817 году» [4]. Разносторонние добавления и часто разъяснения ко всему этому дает «Капище моего сердца» [5]. Не должны быть обойдены и стихотворения Долгорукого, и единственная его изданная опера «Любовное волшебство» [6]. Таким образом почти все сочинения Долгорукого так или иначе попадут в поле нашего зрения.

И. М. Долгорукий очень мало изучен как писатель. Ему посвящена всего одна специальная работа М. А. Дмитриева «Князь И. М. Долгорукий и его сочинения», написанная отчасти еще по личным воспоминаниям автора, вышедшая первым изданием в 1851 году и впоследствии значительно дополненная. Наиболее существенные сведения о Долгоруком содержатся в примечаниях Л. Н. Майкова ко II тому Сочинений К. Н. Батюшкова (СПб, 1885) и в статье Б. Л. Модзалевского в Русском биографическом словаре. В «историях литературы» о нем говорится только вскользь и не всегда точно, в справочных изданиях он обычно кратко оценивается как второстепенный поэт, а «Литературная энциклопедия» совсем опускает его имя.

В то же время и стихи, и «Путешествия», и «Повесть», и «Капище» — **все вместе** наследие Долгорукого представляет, бесспорно, крупный интерес как наследие писателя и поэта, бывшего **мемуаристом** прежде всего и по преимуществу. Долгорукий-мемуарист в равной степени и бытописатель и лирик: в его описаниях все проникнуто личным участием, а самая его «чистосердечная исповедь» всегда глубоко знаменательна для его времени. Если Долгорукого и нельзя назвать значительным поэтом (он писал «Я звезды с неба не хватаю: /На откуп взял парнасский сор...»), то его поэзия, столь непринужденно, «как дома», говорящая обо всем, отлично дополняет его записки. Да она отнюдь и не традиционна, хотя крепко связана по стилю с XVIII столетием. Она потому уж не традиционна, что к любым темам обращается запросто, а это иной раз позволяет ей и осмеять, и задеть, и разоблачить очень многое «неприкосновенное»...

Князь И. М. Долгорукий был одаренной личностью с очень живыми художественными интересами, горячим темпераментом и большими артистическими склонностями, далеко выходящими за масштабы аристократического любительства. Некрасивый (за выступающую нижнюю челюсть

[1] Отрывки из «Повести» были напечатаны еще в «Москвитянине» в 1844 и 1845 гг. Первая половина (по 1800 год) публиковалась в «Русском Библиофиле» в 1913—1915 гг., а затем вышла

отдельным оттиском, (Пгр. 1916). Вторая половина только цитировалась отрывками в книге М. А. Дмитриева «Князь И. М. Долгорукий и его сочинения». М. 1863.

[2] Изд. Общества Истории и Древностей Российских при Моск. университете. М. 1870.

[3] См. Кн. Иван Михайлович Долгорукий. Изборник. 1764—1823. Изд. М. и С. Сабашниковых. М. 1919.

[4] Изд. Общества Истории и Древностей Российских при Моск. Университете. М. 1870.

[5] Капище моего сердца или словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М. 1890.

[6] См. Сочинения Долгорукого (князя Ивана Михайловича), изд. А. Смирдина, СПб, 1849, 2 тома.

227

его прозвали «князь-балкон»), но с пламенными темными глазами, увлекающийся и увлекательный, он, по собственному признанию, более всего ценил в жизни поэзию и театр. Заметное пренебрежение к чинам, «к кафтану», к богатству, нетерпимость в отношении чванных и заносчивых вельмож (Потемкин, Шереметев, Куракины) [1], игнорирование многих сословных предрассудков очень полно выразились как раз в его артистизме, в его оценках и вкусах.

Долгорукий мог еще во время Екатерины II отказываться играть на сцене перед всемогущим Потемкиным — из гордости и честности. Долгорукий уже значительно позже мог вместо форменного прошения подать Александру I свое четверостишие, а когда оно вызвало гнев «свыше», искренно удивиться, что царь не хочет слушать «языка богов». Но Долгорукий мог также противопоставить свое мнение сильнейшим вельможам. В «Капище моего сердца» он признается, например: «Революция французская была в самой пущей своей силе; она не нравилась князю Куракину, а я, как энтузиаст, пленялся софизмами гг. философов и равнодушен был к их успехам» [2]. Князь Куракин не преминул сообщить об этом Павлу I, и Долгорукий впал в немилость. Позже он сжег все свои бумаги, относящиеся к тому периоду.

Высшие этические и эстетические критерии всегда диктовались Долгорукому «голосом сердца». Истый сын своего времени, ровесник Карамзина (между ними была разница в два года), он превыше всего ставит «чувствительное сердце» [3]. Собрание своих стихотворений он так и озаглавил «Бытие сердца моего» [4]. Ум Долгорукого привлекателен, остр, легок и вместе склонен к морализации; но всей его жизнью двигали более всего чувства и артистические увлечения. Остроумие не исключает у него наивности, а пронизательность — цростодушия. Наблюдая, как он в должности пензенского вице-губернатора «предавался театру», современники не прощали ему легкомыслия. Но природная искренность, пламенное чувство, душевная отзывчивость были у него свойствами такой «художественной натуры», к которой трудно приложимы обиходные мерки житейской «выдержки» и «легкомыслия». Когда он касается своих гражданственных побуждений, он и сейчас невольно вызывает сочувствие к себе: «Я хотел, как говорил любезный мой отец, Россию поправить. О малая тварь на свете! Атома бедная» [5].

[1] См. среди стихов И. М. Долгорукого:

Не чван ли я? — О нет! И если б знатен был,
За всякий бы поклон поклоном я платил. («Я»)
Мои не трогаются чувства,
Когда я крзев светских зрю.
О друг мой, мать и вождь природа!
Твои дары милей всего!
Здоровье, пища и свобода —
Не надо больше ничего!
Пускай в златую колесницу
Другой садится, а не я;
Пускай крестьянин в поясну
Не гнется, встретивши меня.

(«В последнем вкусе человек»).

[2] «Капище моего сердца», стр. 165.

[3] По некоторым случайным высказываниям, по близости к «Беседе любителей русского слова», историки литературы подчас опрометчиво зачисляют И. М. Долгорукого в лагерь «антисентименталистов». Достаточно со вниманием вникнуть в общий характер его творчества, чтобы это определение отпало само собой.

[4] Первое издание вышло в Москве, в 1802 году.

[5] «Повесть», стр. 290.

228

II

И. М. Долгорукий по отцу происходил из знатного, известного в русской истории рода князей Долгоруких; мать его была урожденная баронесса Строганова. Долгорукие находились в родстве или свойстве с Шереметевыми, Голицыными, Нарышкиными, Салтыковыми, Скавронскими, что уже само по себе должно было смолоду ввести И. М. Долгорукого в эту среду, как в свою. Родился И. М. Долгорукий в Москве в 1764 году. Образование получил сперва домашнее, под руководством приглашенных учителей [1], а затем в Московском университете, куда был записан с 1777 года. По окончании университетского курса он служил сначала в армии в Москве, потом в гвардии в Петербурге, где еще раньше поселился его отец. С юности началось его увлечение театром, увлечение горячее и деятельное: Долгорукий сам сочинял, ставил и разыгрывал пьесы в домашней обстановке. Для нас здесь сразу же любопытно то, что театр для Долгорукого рано стал музыкальным театром. К 1783 году относится рассказ «Повести» о сочинении и постановке оперы в петербургском доме Долгоруких. Сам князь Иван Михайлович, которому было тогда девятнадцать лет, влюбился в свою кузину, княжну Меньшикову. «Вздумалось мне, — вспоминает он в «Повести», — для усиления страсти сделать у себя в доме маленькое театральное увеселение. Ничто так не соблазнительно для детей, как театр... Чтoб надежнее успеть в предприятии, я придумал сам сочинить оперу и написал ее очень скоро — но великий пост приближался, и по набожности матери моей трудно было ожидать мне успеха. Я следующим образом отвел это препятствие. — Приходилось батюшкино рождение. Я предложил матушке желание мое праздновать этот день, и в комнате своей, представляя из ширм образец театра, сыграть на нем моего сочинения оперу... Тотчас театр у меня скипел, роли розданы, актеры и актрисы учатся. Кроме нашей семьи, никто в этой затее не участвовал. По числу домашних лиц ввел я и роли; милая моя А... представляла мужской характер, а для женских ролей оставались две мои сестры меньшие и Лиза... разумеется, что я играл любовника... Наконец настала заря счастливого для меня 2 апреля. — Представление назначено в 6 часов, зрителей было меньше десяти человек: мать моя с сестрою, тетка, князь Волконский и домашние барышни... Зрелище удалось, опера прекрасно разыграна и прекрасно пропета; о сочинении говорить нечего: очень плохое произведение! — Первoученика!» [2].

Есть все основания предполагать, что, по установившемуся тогда обычаю, в этой любительской опере музыкальные номера исполнялись «на голоса» известных песен как русских, так отчасти и модных французских, а значительная часть текста приходилась на долю разговорных диалогов без музыки. Вероятно, сам же Долгорукий подобрал желательные ему популярные мелодии для своей оперы. Именно в то время, т. е. к 1783 году, русская песенная опера переживала раннюю пору своего расцвета. Как раз в те же годы (1783—1784) совсем юный Крылов, будущий гениальный баснописец, начал свою литературную деятельность сочинением оперы («Кофейница»). Идея простой, всем доступной комедийной оперы, основанной на песенных мелодиях, тогда повсюду у нас носилась в воздухе. Неудивительно, что ее подхватил и

[1] Точь в точь как сказано у поэта:

«Сперва madame за ним ходила,
Потом monsieur ее сменил.

Долгорукий в своей юношеской затее. Любопытно, однако, что он не взялся просто за комедию (без музыки), а избрал именно оперу — лишнее доказательство особой популярности жанра и, разумеется, музыкальных склонностей автора.

Отсюда начинается своеобразное театральное любительство Долгорукого, протянувшееся на всю его жизнь, тесно связанное с музыкой и очень любопытное для понимания современных ему вкусов, стремлений и всей питающей его дворянской среды. Спустя два года после описанной «детской оперы» Долгорукий уже участвует в любительской постановке «Севильского цирюльника», да еще и вместе с выдающимся скрипачом-виртуозом Хандошкиным.

В 1785 году Долгорукий познакомился в Царском селе, в доме Салтыковых, с генеральшей Бороздиной [1]. Ее сыновья служили с ним в одном полку. «Воспользовавшись лаской и доверенностью к себе сыновей и матери, вздумал я предложить о театре — Бороздина всякое рассеяние любила до смерти. Мысль моя ей понравилась, тотчас сделан рисунок, позван подрядчик, набрана труппа актеров, сделали между ими и другими посетителями складку. — Сумма набралась достаточная, ударили в топоры, заставили маляров писать кулисы, и театр скипел в минуту; все довольны, и хозяйева и гости; труднее было всего набрать женщин. Молодые девушки при предложении о театре облизывались, краснели и говорили: стыдно... Мы назначили играть Севильского Цирюльника; тут одна только и была женская роль. Выучили очень скоро, но репетировали долго... дали три раза, довольно удачно, нашу комедию, имея во всякое представление человек до ста зрителей. — Я сыграл любовника испанского Алмавиву, спел довольно исправно свою арию, которую вторил мне на скрипке известный Хандошкин...» [2]. В другом месте (см. «Капище моего сердца» на слово «Львова») Долгорукий говорит о том, что «Севильский цирюльник» в доме Бороздиной был сыгран на французском языке. В связи с упоминанием об арии Альмавивы и об участии Хандошкина могло бы возникнуть предположение о том, что Долгорукий участвовал в постановке оперы Паизиелло «Севильский цирюльник», тем более, что эта опера прославленного итальянского маэстро возникла в Петербурге и была там поставлена совсем недавно — только в 1782 году. Однако, по зрелом размышлении, приходится думать, что в доме Бороздиной в 1785 году была поставлена комедия Бомарше, с музыкальными вставками, требующимися по ходу действия (серенада Альмавивы под гитару). Актеры-любители (кроме себя, Долгорукий называет А. В. Львову, «барышню» в доме Бороздиной, — Розину, и молодого сержанта Г. П. Ржевского — Фигаро) вряд ли могли осилить всю музыку Паизиелло, оперные партии которого в «Севильском цирюльнике», при всей их «удобной» мелодичности, отнюдь не пришлись бы по плечу светским любителям. Сам Долгорукий говорит в данном случае о комедии. То, что исполнение шло на французском (а не на итальянском) языке, тоже свидетельствует в пользу комедии Бомарше, а не оперы Паизиелло на его сюжет. Однако для арии Альмавивы, по всей вероятности, была заимствована музыка из оперы Паизиелло [3]. Видимо, она была нелегка для Долгорукого, который не знал даже нот; но превосходный слух его — как и поддержка скрипки

[1] «...дама умная, но ветренная, опрометчивая и хотя уже лет немолодых, однако могла еще нравиться»... («Повесть», стр. 68).

[2] Там же, стр. 69

[3] Умолчание об имени композитора здесь ничего не значит: это обычно для того времени. Кстати, имя Бомарше у Долгорукого тоже не упомянуто.

(Хандошкин) — помогли ему одолеть трудности, что он особо отметил в записках.

С каждым годом Долгорукий продвигался все дальше в своих занятиях театром. В 1786 году он был приглашен в дом княгини Е. П. Барятинской, куда «всякой почитал себе за особливую честь быть въезж», и где ставились «не игрища, а настоящие комедии». Известный французский актер, тогда приглашенный в Петербург, Офрен, руководил спектаклями. Долгорукий очень многому у него выучился: «...я так ему показался способен, что он принял за меня с крайним усердием, и в короткое время, я до такой точности подражал его голосу, ухваткам, произношению, что затворя дверь в комнату, где мы вместе проходили мои роли, сама жена Гофренова часто ошибалась, и по голосу

принимала меня за него» [1]. Офрен славился среди современных ему актеров французского театра естественностью игры, реалистическими тенденциями своего искусства.

После спектаклей в доме княгини Барятинской и занятий с Офреном Долгорукий, повидимому, настолько выделился из среды светских любителей, что это стало ясно для всех окружающих. В «Капище моего сердца» он вспоминает: «Сенатор Стрекалов, управляющий придворными увеселениями, увидя меня однажды на сцене, сказал мне: «Жаль мне, что вы князь Долгорукий; а то бы я вам дал тотчас четыре тысячи жалованья и принял ко двору» [2].

Вот тогда-то Долгорукий был привлечен к драматическим и оперным спектаклям, устраиваемым при «меньшом дворе» в Гатчине. «Их высочества любили театр. Он... был забава по моде. Великой княгине захотелось дать супругу своему сюрприз, и нечаянно представить ему в Гатчине театральное зрелище. Камергер гр. Чернышев заправлял этим делом и составлял труппу. — Не трудно было набрать ее из фрейлин, при дворе тут живущих, и из придворных... Расположились они играть драмму Честного преступника, разумеется, по-французски, другого наречия при дворе не было» [3]. Не задерживаясь на этой драме, заметим, что Долгорукий сразу же выступил и в музыкальном спектакле: «При драмме Честного преступника готовили оперу небольшую с ариями и куплетами... Опера кончалась балетом, — все это сочинил граф Чернышев, обер-балагур придворной. Сверх роли в драмме мне дали и в опере и в балете работу. — Во всех искусствах заставили дебютировать: в опере я играл потешного прикащика, а в балете буффу» [4]. Далее Долгорукий отмечает, что он «изрядно пропел свои арии». Из других участников спектаклей среди ряда придворных Павла Петровича в «Повести» названы три «монастырки» (т. е. воспитанницы института при Смольном монастыре): Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова-Говен и Е. С. Смирная. Мы знаем, что «смольнянки» тогда заметно выделялись в обществе своим воспитанием, что спектакли в Смольном, как и занятия музыкой, пробуждали в них и способности, и стремления к искусству. Известны театральные успехи юной Нелидовой. Смирная в бытность свою в Смольном также с большим успехом выступала на сцене — в опере «La belle Arsene» (вероятно, Монсиньи). То, что среди «актрис» меньшого двора были смольнянки, несомненно, сыграло свою роль: наряду с драмами в репертуаре этой своеобразной «труппы» сразу же появились и оперы.

Об игре Долгорукого в эту пору мы встречаем характерный отзыв в письме князя А. Б. Куракина к брату (от 14 декабря 1786 года): «Вкус

[1] «Повесть», стр. 77.

[2] «Капище», стр. 251.

[3] «Повесть», стр. 78.

[4] Там же, стр. 79.

231

благородных спектаклей, о которых летом к вам писал, продолжается. На сих днях играли «Le philosophe mariné». Главный роль игран был Долгоруким, офицером гвардии, князь Михайла Ивановича Долгорукова сыном. Он отменно хорошо представляет и перенял выговор, жесты, даже и самую игру у Офрена. Вся комедия хорошо представлена была. Говорят, будто Долгорукий женится на Смирной, в обращении их сие очень на правду походит» [1].

Действительно, вскоре Долгорукий женился на юной Евгении Смирной, умной, доброй и обаятельной женщине, которую он глубоко и нежно любил, несмотря на все свое непостоянство. Смирная полностью разделяла его театральные и музыкальные увлечения и даже была способна поддержать и усилить их. Долгорукий пишет о своей невесте: «Смирная была понятна и училась хорошо; войдя в белый возраст (так назывался последний срок пребывания монастырского, во время которого они носили белые платья), в ней открылись дарования превосходные: она прекрасно пела, танцевала, играла на арфе и к театральному выражению, т. е. к декламации, была очень склонна. Собою не хороша, но миловидна, мала ростом, но стройна» [2].

На примере Долгорукого и Смирной мы видим, как театральное «любительство» того времени в отдельных случаях перерастает в нечто, гораздо более значительное: именно для этой любительской труппы «меньшого» двора написал свои французские оперы Бортнянский. В 1786 году была поставлена первая из них, «Le faucon», на следующий год — вторая («Le fils-rival»). «При великом

князе,— пишет Долгорукий,— жил швейцарец по имени La Fermière, которого он очень жаловал... Он сочинил французскую оперу La fauson, которая пондравилась их высочествам, и действительно была затейлива: вся в тогдашнем вкусе, т. е. очень романическая, довольно велика и состояла из трех действий. Музыка сочинил для нее Бортнянский превосходную... Представление удалось, и несколько раз было поставлено с большим удовольствием. В этой-то опере Смирная отличилась чрезвычайно; она выказала мастерское знание театрального искусства и голос ее нежностью своей производил чудеса...» [3].

По жанру «Le fauson» — opéra comique, т. е., следовательно, содержит разговорные диалоги и музыкальные номера [4]. В сохранившейся рукописной партитуре диалогов нет (как это бывало очень часто, они совсем выпущены). Либретто до сих пор не найдено, так что сюжетные подробности оперы для нас ускользают. Но сам характер музыки, стоящей на высоком уровне мастерства, отнюдь не просто следующий за традициями opéra comique, несколько не игнорирующей достижений итальянского искусства (как то было, например, и у Гретри), и вместе с тем достаточно зрелой и цельной по стилю, сам ее характер свидетельствует о том, что исполнители здесь требовались недюжинные — с хорошими голосовыми средствами, а главное, с художественным **умением**, с тонким музыкальным вкусом. Главную женскую партию, наиболее сложную и широкую по ее вокальной линии, исполняла Е. С. Смирная. Сам Долгорукий, повидимому, пел партию доктора (см. в «Капище» запись о Лафермьере).

[1] См. Восемнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива... князем Ф. А. Куракиным... том I, М. 1904, стр. 91.

[2] «Повесть», стр. 82.

[3] «Повесть», стр. 88—89.

[4] См. **Б. В. Асафьев**. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского, в сб. «Музыка и музыкальный быт старой России». Academia. Л. 1927.

232

О себе он в связи с этой постановкой пишет следующее: «Я никогда не учился музыке и правил ее совсем не знал, следовательно, мог петь по привычке народную песню, но не арию в опере с оркестром. — Одна-коже я пел в операх и самые значительные роли, не ошибаясь ни в одной ноте, напротив случалось иногда в квартетах, где так музыка многосложна и збивчива, помогать другим, мурлыча про себя их партию, и всегда кстати и во время попадал в свое собственное место. Действие памяти счастливой и верного слуха от природы; я все свои арии вытверживал наизусть, как урок грамматики. Скрыпач по несколько раз то же да то же мне наигрывал и я таким образом очень твердо удерживал в памяти все тоны и ни с каким оркестром не збивался, к удивлению-многих. Сама великая княгиня, когда ей о сем доложили, не хотела верить и нарочно пришла на одну школьную репетицию, чтоб удостовериться в этом.— Бортнянский сидел за своим фортепьяно, у нас у всех, в том числе и у меня, были ноты в руках, всякий пел свою партию, дошла до меня очередь и я, глядя на ноту, очень исправно пропел свой куплет.— «Как же, вскричала великая княгиня, государи мои, вы сказали, что он музыки не знает, да он поет по ноте». «Извольте, ваше высочество, приказать князю Долгорукому показать вам место на бумаге, которое он теперь протвердил», отвечивал Бортнянский. Государыня подошла ко мне ближе, и каково было ее удивление, когда она изволила увидеть, что, не только я схватил не ту партию, которую в то время разыгрывали, но даже и бумагу держал вверх ногами» [1].

Как бы странно ни звучали сейчас эти признания Долгорукого, они должны восприниматься нами как бы с известной «скидкой» на тогдашние особенные условия. Воспоминания современников свидетельствуют о том, что разучивание оперных партий «с голоса» нашими профессиональными актерами было обычно еще во время Кавоса, так как драматические артисты, совмещая оперное амплуа, нередко не знали нот и пели либо «под скрипку», либо действительно «с голоса» капельмейстера. Трудно поверить лишь, что князь Долгорукий, всю жизнь выступая в пьесах с музыкой, создавая оперные тексты, зная романсы на собственные слова, все же **никогда** не узнал нот.

В приведенном отрывке особенно интересно свидетельство о сотрудничестве такого профессионального артиста, каким был тогда Бортнянский — выдающийся композитор, пианист, капельмейстер — со светскими любителями, как незнавший нот Долгорукий и только что выпущенная

смольнянка Смирная, о сотрудничестве в этом своеобразном домашне-придворном театре Гатчины. К Бортнянскому в этой связи нас возвратит позже еще «Капище моего сердца».

«В эту зиму [2],— пишет Долгорукий,— я очень развлечен был, Кроме театра придворного я продолжал играть у принцессы... вдобавок я собрался сам сочинить маленькую оперу, которую разыграли в доме гр. Пушкина... Она написана была по-французски; сочинение не важное, но для безделки искусства большого не надобно, и я с изрядным успехом выплелся из дерзкого предприятия быть сочинителем. Тут играли трое нас Долгоруковых и живущие в графском доме родственницы. Везде театр шел удачно, всюду мне рукоплескали, и я был необходим, во всех домах, где ставили кулисы» [3]. И в данном случае, как в рассказе о «детской» опере, легче всего предположить, что Долгорукий сочинил текст и подобрал «голоса» песен для музыкальных номеров. Когда

[1] «Повесть», стр. 89—90.

[2] 1786—1787 гг.

[3] «Повесть», стр. 88.

233

мы обратимся к дошедшему до нас (в свое время напечатанному) тексту его оперы «Любовное волшебство», мы на деле увидим, что автор, действительно, предполагал именно данный метод создания оперы — на простой основе популярных мелодий.

Вторая из французских опер Бортнянского на текст Лафермьера «Сын-соперник, или Новая Стратоника» была поставлена в Павловске 11 октября 1787 года. Более богатая и сложная по своим исполнительским средствам (состав оркестра, трактовка вокальных партий, музыкальные формы), она принадлежала, повидимому (мы знаем ее лишь по музыкальным фрагментам, так как текст полностью не найден), к тому направлению комической оперы, которое характеризовалось значительным усилением чувствительно-патетических, серьезных элементов (что очень ярко выразилось у Гретри). Большие арии благородного героя заставляют здесь вспоминать о музыке типа моцартовской. И. М. Долгорукий называет эту оперу «испанской» и именует ее «Дон Карлосом» — по имени главного героя: «Испанская наша опера готовилась с большим великолепием, — пишет он. — Музыка сочинена Бортнянским еще трогательнее и лучше, нежели для прежней; новые написаны славным художником декорации; сшиты на счет двора всем актерам испанские костюмы. Представление Дон Карлоса стоило двору конечно до 4000 рублей...»

«Опера Дон Карлос произвела на театре особенное действие, и не могла не понравиться всем: великолепие декораций, богатство костюмов, превосходная музыка, заманчивый склад интриги в опере, все пленяло и взор и слух, и чувство зрителя. В первом действии на нас были платья суконные с галунами, во втором шелковые с бриллиантами. — Я играл самого Дон Карлосова отца, и на мне все нашиты были великокняжеские бриллианты, коими убирается его торжественный золотой кафтан в знаменитые придворные выходы. Мой один оклад можно было ценить тысяч в триста. Все алмазы и камения их высочеств были выложены в тот день на театре, и каждый актер, как выпускная кукла, показывал на себе разноцветные сокровища придворной гардеробы; на ином собраны были все жемчуги, на другом сияли изумруды, на ком аметисты, на ком бирюза. Глаза очарованы были разностью лучей и света от драгоценной уборки нашей отражающихся; все мы вообще очень удачно и пели и играли. Действующими лицами были: Вадковский, Чернышев, Голицын, Виолие и я; Г-жа Шац, Нелидова и Говен. Два раза повторили мы это представление...»

«В самое жаркое время моей игры, когда я один на сцене вел очень чувствительную арию, нечаянно порвалась нитка в погоне на плече, и посыпались с меня крупные жемчуги как град. Я весь был в роле, и конечно бы этого не заметил, но великая княгиня, не снимавшая глаз с своих вещей, тотчас увидала урон их и не могла воздержаться, чтоб не вскрикнуть — Ах! — привставши с своего места. Это меня привело в смущение, и я с трудом мог опять войти в свой театральный характер. — Славу богу однако ничего не пропало, после спектакля велено было подмести театр со всякой осторожностью, и на завтра великая княгиня изволила сама рассказывать с удовольствием изображающимся в каждой черте ее лица, что в пыли найдено всяких вещиц ценою на четыре тысячи» [1].

Из этой характерной выдержки хорошо видно, что артисты-любители, особенно сам Долгорукий, в этой обстановке представляли одни интересы, искренно увлекаясь искусством, а великокняжеская семья —

[1] «Повесть», стр. 129—130.

234

в сущности другие, ибо не опера Бортнянского, не музыка, не сценическое исполнение занимали последних, а своего рода выставка драгоценностей.

III

В январе 1787 года И. М. Долгорукий женился. Музыка заняла большое и своеобразное место в его домашнем быту — сначала в Петербурге, потом в Москве, куда он перебрался в 1791 году, выйдя в отставку по военной службе. Евгений Сергеевн Смирной было 17 лет, когда она выходила замуж за 23-летнего Долгорукого. В рассказе о первых годах супружеской жизни мы находим на страницах «Повести», между прочим, следующие характерные бытовые эпизоды:

1788 год. Лето под Москвой, во Введенском, в доме сестры Долгорукого. «То слушали музыку в роще отдаленной и сидя в вечеру на широком балконе, внимали по заре отголоскам приятной флейты и габоев, то переносились в оранжерею... Иногда плавали в лодке по воде, и волторны вслед за нами, рассекая струи, раздавали в воздухе свои звонкие тоны; иногда любовались на рыбные обильные ловли, глядели на единообразные упражнения пахаря, сего сельского трудника с любопытным вниманием» [1]. Так и кажется, что эти строки могли бы целиком войти в какую-нибудь сентиментальную повесть, вроде «Евгения и Юлии» Карамзина (1789 год)!

1789 год. Лето под Петербургом, на даче графа А. С. Строганова.

«Графу захотелось отворить свой сад, для прогулки простому народу по воскресным дням. Сначала ходили немногие, но скоро вошли во вкус, стали приезжать и в каретах. Граф радовался, что гулянья у него входят в моду, намостить велел полы в шатрах, будто от ненастья. Потом приводить стали туда по три скрипки, среднего сословия гуляки привыкли помаленьку в этой зале плясать сперва по-русски, по-цыгански, а потом мастеровые немцы и французы образовали своими кружками разные светские танцы. Дошло дело до контретанцев. К ремесленникам присоединились люди всех сословий и дамы и мужчины большого света полюбили съезжаться на графские прогулки. Евгения предложила по воскресениям давать настоящие балы. Мысль эта хозяину понравилась; он ожидал только на это стороннего вызова. На все лето нанята наша Семеновская роговая музыка, лучшая во всем городе, и оркестр скрипачей. В зале начались балы по форме, а для народа в других местах цыганки, плясуны, песенники и обыкновенные их устроились забавы» [2].

Так проходят перед нами в записках Долгорукого картины быта, современного ранним повестям Карамзина и камерным произведениям Бортнянского. Музыка «комнатная», музыка богатой усадьбы, музыка для «всего города» в строгановском саду — такова музыкальная обстановка, ставшая неотъемлемым фоном для воспоминаний Долгорукого о счастливых молодых годах. Есть все основания думать, что впечатления именно такого рода отложились тогда отнюдь не у одного Долгорукого: они были достаточно типичны для его времени и его среды. Но в том-то и дело, что Долгорукий как бы «собрал» их, высказавшись полно и содержательно.

Большой полнотой отличается рассказ Долгорукого о постановке оперы Далеярака «Нина» в доме графа Строганова в 1789 году.

[1] «Повесть», стр. 137.

[2] Там же, стр. 157.

235

«Летние увеселения на даче вскружили голову любезному старичку графу Строганову, и ему захотелось поставить у себя в комнатах маленький театр, на котором ярьвыми действующими лицами были, разумеется, жена и я, не по особенным нашим дарованиям, а потому что он к нам привык. Из всех зрелищ, которыми в течение зимы его забавляли, примечательнейшим была опера Нина. Мы ее сыграли в день его именин 23 ноября. Надобно сказать сперва, что во всем французском оперном театре нет произведения, подобного **Нине**. Кто этой оперы не знает? Кто не восхищался ею от самого Парижа до наших ледяных рек? Кто не пел из нее чего-нибудь? Имя сочинителя ее мне неизвестно.

Музыку сложил **Далейрак**, и по ней будет бессмертен в музыкальной своей собратии. Роль **Нины** есть интереснейшая на театре — она от любви сошла с ума, и любовью же приходит в разум. Играть ее нерасказаемо трудно. В Париже представляла **Нину** славная du Gazon. Говорят о ней, что она была превосходна, и что недели две перед тем как играть, она ездила в безумные дома наглядываться на женщин поврежденных, чтоб применить свою игру к натуре. Она пленила, изумила Парижскую публику, и после казалось дерзостью непростительной за эту роль приняться. Однако графу Строганову захотелось. Нашли жену мою способной играть Нину. Она взяла ролю, выучила, выработала, и в течение двух недель явилась в ней перед публикой довольно многолюдной, а наипаче отборной. Все бояра, иностранные дипломаты были на этом спектакле».

«Евгения не без робости выступила в такой прославленной роли; но когда она пропела известной романс: *Quand le bien aimé reviendra*, победа была на ее стороне. Все ей рукоплескали,— восторг был общий. Крики bravo летели из всех углов театра и единогласно все признали, что никто в России не мог бы так очаровательно блеснуть в этой роли, как жена моя. Все актеры были к ней удачно подобраны. Я играл отца, любовника представлял Муравьев — он имел голос прелестнейший, и тенор его увлекал душу. Вполне играл управителя самым натуральным образом; подругу ее представляла молодая *Villeauclair* со всею нежностью, свойственной ей самой и ее роли. Оркестром правил Бортнянский, хоры были из придворных певчих. Весь спектакль произвел действие прекраснейшее, и с тех пор вошло в привычку во всех обществах называть жену мою *la princesse Dolgoroukoff Nina*. Я в стихах моих также подарил ей везде прозвание Нины. Правда, что эта опера стоила ей большого труда. Она истощила все силы чувств и голоса. Чем проще казалась ее игра зрителю, тем более она ее изнуряла, ибо простота здесь была крайнее совершенство искусства. Все в Евгении соответствовало принятому ее характеру, речь утомленная, голос нежной, выговор приятной, походка медленная, взор меланхолической, наряд простинькой, игра без всякого жеманства, все, все, было в ней совершенно».

«Почти в одно и то же время, играли ее еще две благородные особы. Княгиня Долгорукова красавица, князя Василья Васильевича жена, и в Гатчине Г-жа Нелидова. Одной били в ладоши, потому что она бесподобно была хороша лицом и станом, другой из уважения к в. к.-зю, которой, влюбясь в нее по уши, был невероятно поработчен ледящему ее лицу. Я ни той, ни другой в игре не видал, но слышал от знатоков и охотников, что ни одна из них не могла ровняться с моею женою. Я этому верю. Те обе ошиблись в плане своей игры. Княгиня Долгорукова старалась выказать свои прелести, и соображая с ними каждый шаг, была не Нина безумная, а красавица придворная на театре.

Нелидова рассудила представить безумную в бешенстве; ее надобно было держать, останавливать, и она похожа была на сумасбродную запертую в номере. Евгения напротив представляла меланхолическое безумие, повредившуюся от любви, и в самом исступлении сохранившую свою природную нежность, тишину, спокойствие, словом все черты любви страстной и несчастной, следовательно нет сомнения, что жена моя должна была пленить зрителей стократно более, чем ее две совместницы, — что и случилось на самом деле» [1].

Перебравшись в Москву, Долгорукий оставался там недолго (меньше года), пока не получил назначение в Пензу (вицегубернатором). Но и неполный московский год (1791) изобилдовал для него музыкальными и театральными впечатлениями: здесь и домашний квартет, и роговая музыка в подмосковной, и вновь и вновь постановки опер на домашних театрах.

«Всякую неделю в течение великого поста, — говорится в «Повести» о 1791 годе,— у нас были маленькие концерты: **кн. Хилков, кн. Шаховской, Новосильцев, Тит (?)** страстные охотники до музыки и мастера играть сами, съезжались к нам разыгрывать квартеты» [2]. Заметим кстати,

[1] «Повесть», стр. 163—165.

[2] Там же, стр. 194.

что в самом начале девяностых годов домашний квартет еще далеко не был у нас повсеместной формой любительского музицирования и только входил тогда в быт.

«Комнатную» музыку сменяли для Долгорукого иные впечатления — летние, от рогового оркестра на берегах Москвы-реки. Летом 1791 года Долгорукий бывал в богатой подмосковной князя

Несвицкого, в 35 верстах от города, по звенигородской дороге: «...там на дерновых коврах плясали цыгане и кричали дикие свои песни... Здесь поближе к Москве-реке, на берегах ее во весь вечер почти раздавались унылые звуки огромной роговой музыки, и эхо в лесах, разнося их повсюду, питало душу сладкой меланхолией, которой ничто иное дать в таком совершенстве не может. Я был ею очарован...» [1] Не нужно доказывать, что эти строки передают именно то новое «чувство музыки», которое питает также современную им поэзию и литературу карамзинского толка.

Описывает Долгорукий, вспоминая о 1791 году в Москве, два оперных спектакля: один — в доме Опочининой («Служанка-госпожа» — скорее Паизиелло, нежели Перголези), другой — в известном домашнем театре графа Н. П. Шереметева (снова «Нина» Далеирака). В первом случае это был весьма камерный, интимный спектакль. Как известно, в опере «Служанка-госпожа» — всего две вокальные партии; они-то исполнялись Долгоруким и молодой Е. Н. Нарышкиной (дочерью Опочининой), Долгорукий так пишет о выборе оперы и о самом спектакле:

«Назначили пиесу, разобрали роли, начались репетиции: но как обыкновенно случается в благородных обществах, редкая комедия удавалась; одна актриса отговаривается ногтеедой, другую не отпускает мать, тот актер у бабушки трет спину, когда ее прихватят спазмы, у другого кареты нет, а пешком ходить на пробу стыдно; подобные препятствия заставили нас приняться за оперу: **Служанка-Госпожа**. Только два лица, Нарышкина и я, составляли все общество... Управлял оркестром, составленным из охотников, виртуоз в своем роде князь Хилков. Нас двоих петь учил славный певец Манарелли... Мы играли по-французски... Мы сыграли при большом стечении лучших людей свою оперу» [2].

Чрезвычайно характерен по-своему рассказ Долгорукого о том, как они с женой участвовали в оперном спектакле «Нина» на домашнем театре Шереметева. В этом рассказе особенно, быть может, примечателен тот общественный фон, на котором разворачивается все повествование и который отлично ощущается и даже выделяется самим мемуаристом. Речь идет о знаменитом «Крезе меньшом», владельце театров в Кускове и Останкине, отчасти о его крепостной актрисе (впоследствии — жене) П. Й. Ковалевой-Жемчуговой.

...гр. Шереметев пожелал видеть как жена моя играет **Нину**, не для того, чтобы дивиться, вместе со всеми, чрезвычайному таланту ее в этой роли, но дабы показать хороший образец театрального искусства первой актрисе и любовнице **Параше**. Наследник всех сокровищ своего отца, и некоторых его вкусов, он держал на той же ноге как и прежде домашний свой театр; на нем играли все его люди. Москва ими из трусости любовалась, и Шереметев чувствовал, что Параша еще далеко стоит от превосходства в своих ролях. Охота пуще неволи! Он не был с нами знаком, знал, что мы родня, но не уважал никогда нашим домом. Тут надлежало ему перьвой шаг сделать, чтоб добиться успеха. Он презрив все приличия и не ездивши к нам никогда, решился задрать визитом, после которого тотчас приступил к предложению, и звал жену мою разыграть на его театре оперу Нины...

Я радовался этому, как случаю самому удобному, презрив богатство я фортуна и показать сему баловню счастья, что несмотря на свои сокровища, не все то

[1] «Повесть», стр. 199.

[2] Там же, стр. 190.

ему удастся, чего хочется и что бывают вещи, коих груды золота доставить не могут. Я внутренне торжествовал, готовясь ему отказать, но, видно, для богатого сама судьба ни в чем не полагает препон... жене моей самой очень хотелось сыграть Ни-«у, и блеснуть в московской публике, для которой она была еще дичок... я... принужден был согласиться на приглашение графа Шереметева, которого я не чтил и не любил ни мало; дело сделано, слово дано, и мы играем. Спектакль присрочен был к масленице».

«Приехал в Москву исполин Российский кн. Потемкин. Начались празднества. Гр. Шереметев, по знатности, не столько чинов и лица своего, как богатства, не мог освободиться, да и не смел, от обязанности дать значительный пир князю. Он объявил свое намерение представить для него Нину. Здесь новые возродились неудовольствия, я сильно ему противился; водясь в Москве, и злая дух ее публики, я не хотел наполнить ее молвой бесчестною для жены моей и для меня; я не хотел, чтоб

подумали, что спектакль заранее был к этой поре прилажен, с умыслом таким, чтоб жена моя пленила князя... Отец мой поддержал мое негодование. Долго спорили с Шереметевым но он принужден был извиниться перед князем в том, что праздника своего дать не успеет прежде великого поста...»

«Всю масленицу мы промучились на пробах. Каждый день их было по две. Шереметев — сам управлял оркестром. Ничего не пощажено для великолепия зрелища. Театр помещал до стапятидесяти человек; мы сыграли оперу в последний день масленицы и граф сам в оркестре аккомпанировал нам на басу. Это составило главнейшую страсть его во всю жизнь; он и при отце, когда холопы их играли всякую неделю оперы, брося гостей, садился в оркестр за свой контрабас и тотчас после театра, уходил в свои комнаты, не приветствуя никого из посетителей родительского дома. Таков был его род жизни, он и тут ему не изменил. Ничто сильнее доказать не могло, сколь очаровательно жена моя играла Нину, как то, что несмотря на приезд Потемкина в Москву, на праздник, данный ему, в день нашего театра в благородном клобе, на жадность всей публики видеть его и туда, где прошла нога его, стремиться в угождении великой его покровительницы; несмотря на столь сильные уважения, театр Шереметева наполнен был зрителей. Вся отборная публика Москвы в нем теснилась. Все было набито народу, и рукоплескании во время игры ее, составляли беспрестанный гул во всем здании театра. Батюшка, первый наш гость, не выежающий уже почти никуда по немощам своим, собрал все свои силы и приехал радоваться моей женой. Он плакал от восхищения, глядя на бесподобную игру ее, в которой, смело утверждать можно, никто, никто не выдерживал с ней сравнения, особенно же в настоящей роле. Это одно составляло собственное мое удовольствие, впрочем мы измучены были на пробах как нанятые актеры».

«Молвим нечто о распорядке спектакля. Граф до согласия еще нашего уверен будучи, что ему никто и ни в чем отказать не может (как бы он ошибся, еслиб моя одна воля действовала!), назначил сам кому с нами играть, и подобрал всю труппу, но, к стыду своему, принужден был ей отказать, потому что я в етом устоял и решительно объявил, что жена моя иначе играть не будет, как с теми, коих сама выберет, и что все актеры нужные нами приисканы. Нечего было кресту делать как согласиться. Вот имена наших товарищей:

Нина — Евгения.

Отец ее — я,

Любовник — Рукин А. А. Отца моего двоюродный брат

Кормилец — А. Яковлев. Гвардии офицер.

Подруга Нины — меньшая сестра моя.

«Хоры и пастухи представлены были певчими графскими. Вообще, все действующие лица имели приятные голоса, и музыка шла с успехом, соразмерным игре актеров. Весь спектакль мог назваться прекраснейшим» [1]

IV

Период пензенского вице-губернаторства (около пяти лет: 1791 — 1795) сравнительно беден у Долгорукого музыкальными воспоминаниями. Ничего, подобного спектаклю в доме Шереметева, здесь в провинциальной глуши, — но все-таки в губернском городе! — конечно, быть не могло. Только в имении князя А. Б. Куракина под Пензой, где доводилось бывать Долгорукому, встречал он превосходный оркестр (ибо Куракин «мог содержать отличную музыку, из иностранцев вольнонаемных составленную»,

[1] «Повесть», стр. 191—193.

238

и даже слушал солистов-виртуозов («...у князя был музыкант по имени Изабе, человек с приятным дарованием»). Впрочем, Долгорукий, касаясь этих лет, также не опускает ни одного музыкального впечатления, которыми он теперь особенно дорожит. Еще по дороге в Пензу, во Владимире, в доме своего родственника, генерал-губернатора Заборовского, он присутствует в концерте: «...что за музыка! что за певчие! Но генерал-губернатор его жалует. Публика плотит деньги, и бьет в ладоши...»

[1] Однако даже такие случаи становятся теперь редки в жизни Долгорукого, не без печали

вспоминающего о столичном быте. Его музыкальные «утехи» связаны в это время либо с музицированием в собственном доме, либо с посещениями Пензы случайными заезжими музыкантами.

«С утра до вечера упражняюсь в делах казенных, как я рад бывал, когда в семь часов вечера, сходя из своего кабинета в женины покои, находил готовую забаву по моему вкусу, репетиция, камерная музыка и всякие игры...» [2]. Среди заезжих гостей в доме Долгорукого побывал «иностранец Пуло, случившийся тогда с товарами и с хорошими клавирами особой механики, на которых он играл прекрасно» [3]. Побывал в 1793 году и академик П. С. Паллас, совершавший тогда большое путешествие по стране: «С ним сопутствовали жена его, дама любезная, и дочь девица милая, которая к пригожеству лица присоединяла приятные таланты и играла на Арфе! О, как пленительно слышать такую сладкую музыку, где же? В камчадалах! Ошибся — в Пензе — все равно!» [4].

Именно в пензенские годы началась известность И. М. Долгорукого как поэта: здесь, в Пензе, возникли его стихотворения «Камин в Москве», «К швейцару» и другие, принесшие ему тогда даже своего рода популярность — не столько в собственно литературных кругах, сколько в среде, социально ему близкой, в кругах столичного дворянства. Нас, впрочем, не может специально занимать **вся** литературная деятельность Долгорукого. Среди его стихотворений особый интерес представляют для нас те, которые мыслились как песни и в самом деле становились песнями, а также те, в которых музыка сама по себе делалась характерным поэтическим мотивом.

Один из эпизодов «Повести» (рассказ о пребывании в 1795 году в поместье А. Б. Куракина «Надеждино») связан именно с таким стихотворением Долгорукого, которое в свое время стало популярной песней: «Дал нам хозяин с обыкновенными чинами и бал, а на проводах в приятном беспорядке, все мы без различия полов, состояния и лет за столом сидя, пели привезенную мною моего сочинения песню, которая так полюбилась князю, что он слова те посылал к невестке своей в Питер. Она делала на них музыку, и он, получа ее на ноте с самой льстивой надписью своей рукой приписал мне и доставил. У меня как музыка эта, так и несколько писем, писанных из «Вместилища чувств вечных» [5], нося сие в заглавии, до ныне хранятся. Песня, Нине посвященная, вскружила тогда голову многим; ее любили все и пели везде охотно. Безделка такая знакома была даже в Москве и далее» [6].

Невестка Александра Борисовича Куракина, жена его брата Алексея, княгиня Н. И. Куракина в то время выделялась своими артистическими склонностями среди

[1] «Повесть», стр. 215.

[2] Там же, стр. 240.

[3] Там же, та же страница.

[4] Там же, стр. 280.

[5] Так называлась галерея в доме Куракина.

[6] «Повесть», стр. 322.

239

петербургской знати и вращалась в кругах, с интересом описанных художницей» Виже-Лебрен и Станиславом Понятовским. К ней мы будем иметь случай вернуться несколько позже. Трудно сказать, целиком ли сочинила княгиня Куракина музыку к стихам Долгорукого или подобрала к ним популярный «голос», что было в обычае у светских просвещенных дилетантов. Музыка Куракиной нам неизвестна. Но во всяком случае хорошо известно, что Куракина превосходно пела — а тем самым она прежде всего могла «прославить» песню Долгорукого.

Опубликованная часть «Повести» И. М. Долгорукого доводит изложение как раз до конца столетия. Последние из интересующих нас записей (1797—1800 годы) относятся вновь к Москве и ее музыкальному быту.

Занятия музыкой к этому времени становятся, так сказать, семейной традицией в доме Долгорукого. Вспоминая о 1797 годе, он пишет: «Бог послал мне тогда одного только клавирного мастера. Г. Пуло, не имея еще большого числа учеников, охотно взялся с тем, чтобы жить у нас в Московском доме, учить детей моих старших музыке».

Вновь и вновь князь обращается к театру, увлечение которым не ослабнет у него до самой смерти. В 1798 году он участвует, например, в любительском спектакле, где все по его словам—т. е. текст, музыка, сама постановка — принадлежало именно светским любителям. Случилось, что одна из дальних родственниц фельдмаршала И. П. Салтыкова, сама родом из Трубецких, вздумала поставить для его приезда в Москву оперный спектакль, чтобы блеснуть своей игрой перед гостем.

Примерно к тому же времени относится сочинение оперы «Любовное волшебство». Создание большого, развитого оперного текста, на этот раз даже изданного автором [1], как бы завершает собой те ранние попытки сочинительства, которые расценивались в «Повести» как безделки. Но метод работы над оперой, понимание оперной композиции в определенном смысле и здесь остаются прежними: Долгорукий предполагает просто «подбор голосов» к своему литературному произведению. Позже мы будем еще иметь специальный случай вернуться к этой опере Долгорукого, которая выводит нас за рамки его «Повести».

Последнее любопытное для нас свидетельство «Повести» (разумею ее опубликованную часть) касается Музыкальной Академии в Москве, весьма своеобразного клуба, о котором в литературе не было известно ничего, кроме того, что он существовал. Сопоставление записей Долгорукого с найденными ныне архивными материалами может внести значительную ясность в этот вопрос. Под 1800 годом у Долгорукого, между прочим, записано:

«И как тогда заводился в Москве под именем Музыкальной Академии настоящий клуб на образец прежних англинских, но которого таким именем назвать не смели, потому что Павел не терпел названия клубов — он боялся их — он думал, что сходство имен может иметь сходство и в обществах с таковыми же в Париже, которые тогда трясли судьбами всего французского народа, то и я в эту Академию мнимую записался в члены. Новое имеет всегда какие-то обвораживающие прелести, а к тому и Москва так стеснена была на счет забав от полицейского шпионства и повсеместного надзора, что всякий рад был куда-нибудь записаться и быть с людьми. Заводчик етой Академии был столяр-иностранной, Лекен. По каким-то связям с мадамой, воспитавшей Лопухину дочь, тогдашнюю фаворитку... он выпросил себе право открыть

[1] В Московских Ведомостях за 1799 г. объявляется о выходе в продажу «Оперы Любовное волшебство в трех действиях, сочинения Ивана Михайловича Долгорукого» (16. VII).

240

Академию, и хотя в ней никто ни на чем не играл, никаких инструментов не слыхивал, однако все туда стремились, и скоро открылась там игра карточная, биллиарды появились, старшины, мнимые статуты, которых никто не слушался, а все подписывали».

«Лекен собирал деньги, давал обеды, наживался, а мы забавлялись, и между старшинами, в числе коих первым был Мятлев, графа Салтыкова, градодержателя Московского старший зять, очутился по шарам нечаянно и я. Ето заставило меня чаще туда ездить и служило мне некоторым рассеянием. Хотя с самого начала Академия наша не получила большого сияния, однакоже обеды давались по средам и субботам довольно большие. Мы запаслись газетами, умножили список наших товарищей и скоро увидели, что мы работаем на столяра, который имел в предмет всех обмануть и, нажившись хорошенько на счет благосклонной московской публики, опять в другой стороне вселенной промышлять дубовыми столами» [1].

Дальнейшая судьба Академии очень характерна для царствования Павла. Как мы увидим ниже, Долгорукий здесь вполне точен, но кое о чем он сознательно умалчивает, а кое что его явно отталкивает от Академии и Лекена в новом его «благополучии»:

«В Академии музыкальной, где я был как видно выше старшиной, случилось под конец года приключение весьма забавное. По каким-то сплетням и намуткам бабьим, ибо Павел всему верил, оговорен ему был содержатель Академии Лекен. Он, перепутав имена, взял о нем подозрения, кои совсем относились не к нему... Страх в голове, желчь загорелась, сердце вспылало, и Павел тотчас прислал курьера к обер-полицмейстеру Московскому господину Эртелю, чтобы Лекена, схватив, прислать в кибитке к нему в Питер и Академию его уничтожить... Эртель, приехав в Академию, отыскал Лекена, уложил его в сани, посадил фелдъегеря на блук и в Питер отправил гораздо с меньшею бережливостью, нежели из Голландии соляных сельдей к нам в бочонках присылают; а на

другой день уже и вывеска Академии была сорвана, и никто в нее не смел съезжаться; тем менее смел кто-либо и в малейшем начальстве над оной из нас старшим признаваться.

«Все права были нарушены; контракты и обязательства Лекеневы... были без силы; словом каждой и то вменял Эртелю за милость, что при таком повелении не забраны были все те, кои при посещении его в том доме играли в карты и могли по крайней мере уехать по домам. Прекрасное состояние! что же вышло из этого? Лекен был привезен в столицу и тотчас представлен к государю; объяснилось недоразумение. Павел узнал свою ошибку, допустил его к себе, беседовал с ним о его заведении, отпустил его, снабдив деньгами на дорогу, подарил сверх того 500, и дабы исправить нанесенный подрыв его Академии, писал к Салтыкову, московскому градодержателю, чтоб он постарался всех склонить к съездам в дом Лекена, и поддержать его заведение.

«Воротясь с такими привилегиями в Москву, наш столяр открыл снова Академию, и, умножив число членов своими двумя знатнейшими вельможами в Питере, а именно Кутайсовым и Нарышкиным, которых, особенно первого, имя было так громко, что и Эртель стал в Академию ездить приятельским образом. Граф Салтыков дал новый блеск сему собранию и, угождая воле монаршей приехал туда обедать. — Завелись балы, вся Москва стала на них съезжаться, мы старшины опять вышли из гробов своих, и уже перестали прятаться, а из беды вышло новое благополучие для Лекена. Не все страхи однакож так удачно миноваться

[1] «Повесть», стр. 428—429.

241

могли, иные стоили многим жизни. Все сии приключения в такую меня привели досаду, что я отказался от выезда в публичные собрания и всю зиму просидел дома» [1].

Обнаруженные в самое последнее время и хранящиеся в Центральном государственном архиве древних актов (ЦГАДА) документы раскрывают дело о Московской музыкальной Академии следующим образом:

На допросе в Тайной экспедиции «Декабря 1-го дня 1800» некий «подозреваемый в якобинизме» француз Мерм (или Мерме?) показал: «Все иностранцы в Москве разделяются на два класса, один благомыслящий составлен из эмигрантов, другой из старинных там французов. Сей последний вообще имеет худые правила. В сем заметил я основателя или начальника музыкального собрания, которое есть такое заведение, за коим, как я думаю, должно присматривать...» [2].

В связи с этим генерал-прокурор П. Х. Обольянинов первого же декабря подал Павлу I докладную записку: «По высочайшему вашего императорского величества повелению были сего числа допрашиваны в здешней крепости француз **Мерм** и итальянец **Бекер**. Первый объявил, якобы... почитает же он человеком вредным какого-то основателя или начальника заведенного в Москве музыкального собрания, которого имени не помнит и сие общество вместе с обществом показанной им в том же прежнем допросе мадамы Ришель почитает он причастными к опасным правилам».

«Итальянец **Бекер** старался доказывать, якобы он наполненную вредными и величество оскорбляющими выражениями песню на итальянский язык перевел по принуждению; но оригинальную собственную его рукою писанную сего песнею был он в том уличаем, также вымаранными его рукою разными местами той бумаги доказываемо ему было, что это его сочинение. Но он не хотел признаваться и даже на исповеди от сего отрекался. О сем имею счастье всеподданнейше вашему императорскому величеству донести» [3].

Заметим попутно, что здесь сопоставляются сведения о **музыкальном собрании** и о **песне** («оскорбляющей величество»). Автографная приписка Обольянинова гласит: «Высочайше повелено музыкальное собрание в Москве запретить, музыку запечатать и обревизовать, нет ли запретительных и ко вреду сочинений, самого начальника музыкального собрания за особым присмотром прислать в Тайную экспедицию. О чем к военному губернатору графу Салтыкову и обер-полицмейстеру Эртелю (написать)». В этой приписке ясно, что генерал-прокурор интересовался прежде всего «запретительными сочинениями», возможными в музыкальной Академии. Есть общие основания полагать, что такие сочинения действительно могли быть. В каталоге Музыкального магазина Герстенберга (за 1795 г.) числится песня «Пародия на марш Марсельцев» [4], а в каталоге «книжной торговли» Лисснера (за 1796 г.) указаны пар нации для клавесина на темы «Ça ira» и «Marche des Marseillois». Первоначально такие факты, видимо, просто не успели привлечь к себе внимание

полицей, и только лишь позже, когда эти пьесы распространились, а с другой стороны, до правительства «дошло» их значение, владельцы

[1] «Повесть», стр. 438—439.

[2] ЦГАДА. Отд. В. У. и В. П. Госархив. Раздел VII. №3439 Л. 105. Копия перевода с французского языка.

[3] В тогдашнем смысле пародия — подстановка нового текста под известную музыку.

[4] Там же, лист. 106.

242

такого рода нотной литературы стали подвергаться преследованиям.

Очень скоро Лекена доставили в Петербург. Он сообщил о себе, что происходит «родом из Артоа; выехал в Россию в 1785 году; жил в Петербурге столярного дела мастером пять лет и потом, переехав в Москву, отправлял то же ремесло до самого того времени, как по всеподданнейшему его прошению дано ему высочайшее дозволение завести в Москве музыкальное общество под именем Академии музыки».

«В сие общество, для коего нанимал он дом, содержал стол и биллиард, имело вход лучшее московское дворянство и очень мало иностранных; по привилегии, высочайше ему данной, давал он концерты, нанимая музыкантов у московских дворян: Столыпина, князя Трубецкого, Волконского и Волинского, музыканты сии всегда приносили музыку с собою и он не доставлял им никаких своих нот, ибо никогда и не имел их, а найденные у него и привезенные ноты объявил он принадлежащими свояку его французу Морибелю, у него квартирующему и занимающемуся воспитанием детей».

«В обществе сем директорами были — Мятлев, князь Долгоруков, Федор Салтыков, Афросимов, Карамзин, Роан и Томе; главнейшие члены: князь Моов, Юшков, Бобарыкин, Жолобов, Данилов, Журавлев, Юдин, Бахметев, Хитров, Нелидов, Акулов, а всего до 330 человек все почти из русских дворян».

«Особенные знакомства Лекеня из иностранных были из французов, живущих в Москве: парикмахер, повар и купец Согье, но и с теми он виделся очень редко. Мерма он не знает, и никогда даже об нем не слышал. Ничего противного правлению не говорил и ни от кого не слышал, быв занят то прежним ремеслом своим, то содержанием дома» [1].

Обратим внимание на одно характерное совпадение обстоятельств: Лекен охотно рассказывает обо всем, но с особой настойчивостью отпирается от нот; найденные у него ноты ему не принадлежат; концерты у него происходили, но нанятые музыканты всегда приносили ноты с собой. Долгорукий в «Повести» тоже рассказывает обо всем (и здесь он вполне сходится с Лекеном), но отпирается вообще ото всякой музыки («...никто ни на чем не играл, никаких инструментов не слыхивал...») и держится так, как будто «его дело—сторона», хотя был одним из старшин («...очутился по шарам нечаянно и я...»). Словом, если что «неловкое» и было в Московской музыкальной академии, если что и послужило поводом к подозрению, то безусловно — **сама музыка**, ноты.

На записях показаний Лекена генерал-прокурор лично сделал пометку: «Высочайше повелено Лекена освободить как невинного и позволить иметь собрание попрежнему концертное о чем... к военному губернатору графу Салтыкову... и обер-полицмейстеру Эртелю... Декабря 13 дня 1800 года. С. Петербург».

Дело Лекена свидетельствует с одной стороны о зарождении интереса к антимоноархическим песням в московском обществе, а с другой — о-том, как подозрительно было правительство даже там, где не могло отыскать прямых улик. Показательны и те методы, какими «Музыкальную академию» превратили в нечто совершенно иное...

По воспоминаниям Долгорукого, мы уже видели, что Лекен благополучно вернулся в Москву, а собрания его стали посещаться самими Салтыковым и Эртелем. Уж не даны ли были Лекену, вместе с поддержкой самого обер-полицмейстера и **совершенно особые функции надзора** в

[1] Тот же документ из ЦГАДА, лист 180 и след.

243

московском обществе? Может быть, Академия потому и опостылела Долгорукому?

Он перестал много бывать в обществе, предпочитая всему свой домашний мирок. Опубликованная часть его «Повести», прерывающаяся на 1800 году, кончается словами «On peut-on

être mieux qu'a sein de sa famille» — Да часто певал я етот стишок с детьми моими» И здесь Долгорукий верен себе: он цитирует знаменитый в то время вокальный квартет Грегри («Где может быть лучше, чем в лоне своей семьи?») — из оперы «Люсиль»), ставший тогда своеобразным знаменем морализующего сентиментализма.

V

Остальная часть «Повести» И. М. Долгорукого, к сожалению, до сих пор осталась неопубликованной, несмотря на ее большой интерес. Вся «Повесть», переписанная рукой дочери князя Антонины-Варвары (см. описание рукописи в «Русском библиофиле» при публикации первой части), хранится ныне в Пушкинском доме в Ленинграде.

Интересующие нас сведения, касающиеся музыкальной культуры, в неопубликованной части «Повести о рождении моем» встречаются значительно реже, нежели в первой ее половине. Здесь «Повесть» очень-сильно дополняется «Журналами путешествий» и другими материалами И. М. Долгорукого. Но и те скромные, скупые сведения, которые мы находим в рукописной части «Повести», все же никак нельзя обойти — хотя бы потому, что они до сих пор совсем не попадали в поле зрения историка.

В новом, XIX столетии жизнь И. М. Долгорукого складывалась по-новому. Первая жена его, Евгения, «La princesse Nina», умерла в 1804 году. Подросли дети, которые начали принимать участие в театральные затеях отца. Вскоре после смерти первой жены князь женился вторично, на А. А. Пожарской. С 1802 по 1812 год И. М. Долгорукий был губернатором во Владимире. Очень тяжело переживал И. М. Долгорукий войну с Наполеоном; довелось ему наблюдать пожар Москвы из подмосковного Никольского, но довелось также праздновать победу **москвичом**; он оставил должность владимирского губернатора и поселился в Москве, где и прожил до самой смерти.

Отметим в неопубликованных главах «Повести» примечательные для нас страницы, следуя хронологическому порядку.

Ко времени владимирского губернаторства Долгорукого в «Повести» относится лишь очень немного таких сведений, которые могли бы нас специально заинтересовать.

Под 7 августа 1804 года, например, находим: «Открылась наконец гимназия. В заключение музыка прогремела нескладную симфонию...»

Среди **владимирских** воспоминаний И. М. Долгорукого своеобразный интерес представляет рассказ (относящийся к 1811 году) о литературных чтениях, которые были им устроены во Владимире в подражание Беседе любителей Российского слова. По вторникам у него в доме происходили собрания. «Членов было немного: семь человек — гг. Горяинов, Бенедиктов, Евгенов и я сам четверт с детьми». На чтениях «в большой зале» присутствовала довольно многочисленная публика. Читались оригинальные русские сочинения и переводы, проза и стихи. «В большой тишине открывал президент свое чтение, пред которым музыка играла в боковой комнате симфонию, и во время ее все посетители садились и

[1] «Повесть», стр. 439.

244

члены брали свое место. После президента каждый член, садясь на свое место дабы лучше его слышать, читал свое, и когда все семь кончили прозу, начиналась опять музыка, во время которой чтецы отдыхали, а гости могли поговорить между собою...» [1].

Приведенными скромными выдержками из «Повести» ограничиваются наши данные по владимирскому периоду в жизни И. М. Долгорукого. Казалось бы это тем более странно, что в воспоминаниях Н. Я. Афанасьева содержатся **иные** сведения о том же периоде губернаторства во Владимире, когда Долгорукий будто бы держал два оркестра, выписывал артистов из-за границы и т. п. [2]. Судя по некоторым другим неточностям этих воспоминаний и по самой «Повести», следует думать, однако, что Н. Я. Афанасьев заметно преувеличил и общий достаток И. М. Долгорукого, и его «музыкальные владения» в те годы; поскольку мемуарист судил «издалека», через третьи руки, по-

наслышке, а молва обычно преувеличивала такого рода факты, особенно когда они относились к прошлому, к знатным побочным предкам и отзывались семейной легендой.

Поздний, т. е. вновь московский, период жизни Долгорукого очень неровно освещен в «Повести», а самые последние годы отмечены только совсем краткими заметками. Однако и тут, на склоне лет, И. М. Долгорукий не оставил своих прежних увлечений. Театр остался его страстью, которую он теперь делил со своими взрослыми детьми.

После победы над Наполеоном Москва сразу же, по словам Долгорукого, возобновила «благородные зрелища», т. е. любительские спектакли в дворянском обществе, которые теперь устраивались в пользу бедных. В помещении театра Апраксина московская знать с благотворительными целями выступала на сцене. И. М. Долгорукий был «Директором спектаклей», а его пасынок и дочь «играли очень искусно». В дочери своей князь нашел «изображение самое живое Евгении!...». Таким образом молодое поколение в новых условиях повторяло путь родителей.

Завелся свой театр и в доме И. М. Долгорукого. В «Повести» запись под 1816 годом начинается так: «От первого дня года, во всю зиму мы забавлялись театральными зрелищами; расположение театра было весьма удачно, зима была не очень студена, а народу притекало много, следовательно всегда довольно было и тепло и покойно зрителям, не одни мои знакомые бывали в числе их, Москва жадна к удовольствиям, особенно тем, кои не стоят публике ничего. Все известные люди в обществе посещали нас тогда, все просили билетов для входа, многие на сей только случай с нами знакомились. Я в забаве находил новые средства смеяться суете человеческой и глядеть на публику, самую даже избранную, как на волну, которая ветром гонима, пробивается всюду и всюду плывет. На то время приехала к нам гостить кн. Урусова... Круговенька наша сделалась люднее; репетиции оживотворяли ее. Наше общество составилось из самых отборных молодых людей в городе, мы сыграли до четырех комедий разных по-французски и по-русски: все они удачно были представлены, и публике понравились. *Le seducteur amoueux* самое трудное театральное произведение, но прекраснейшее, и Детушев **Философ**, в котором я в первой еще молодости своей так часто у двора и на разных общественных театрах отличался, сии две пиесы превосходно были нами разыграны; ...сыграна была в опере: *La servante maitresse*, но как опера требует больших изживений для оркестра, то заботу сию приняла на себя кн. Горчакова, и музыка мне ничего не стоила» [3].

Речь идет здесь о той же «Служанке-госпоже» Паизиелло, которую охотно ставили в любительских спектаклях XVIII века. Вообще И. М. Долгорукий

[1] «Повесть», стр. 787 рукописи.

[2] См. Исторический Вестник, 1890, том 41.

[3] «Повесть», стр. 952 рукописи.

245

в 1816 году все еще в большой степени живет интересам» прошлого столетия, интересами своей молодости. Впрочем, он внимательно следит и за новыми музыкальными событиями, как это явствует даже из кратких заметок 1820—1821 годов.

Приведем здесь в заключение эти последние записи И. М. Долгорукого: 1820 год. Июль. «Приезд Каталани. Она дает концерты. Я слышал ее. Общий восторг от ее голоса».

1821 год. Генварь. «У меня в первой раз поют обедню мои певчие и очень неудачно».

Март. «Публичные концерты славного флейттраверсиста Drouet».

Октябрь. «Появилась в Москве Итальянская опера. Общий восторг».

И. М. Долгорукий не дожил до подлинно ярких музыкальных явлений XIX века, до периода Верстовского и Алябьева в Москве. Да и то, что его преимущественно интересовало в начале нового столетия, было еще в большой степени связано с традициями прошлого века. Для того, чтобы не разрывать искусственно наш рассказ, мы включили весь относящийся к нему материал И. М. Долгорукого в книгу, посвященную музыкальной культуре XVIII века. Как видим, сам характер материала легко допустил это.

VI

До сих пор в основе нашего изложения и истолкования лежала «Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни...» И. М. Долгорукого. Ее сведения, ее материалы как бы продолжают, распространяясь на новые объекты, тремя «Путешествиями», и отчасти углубляются и детализируются «Капищем». Поскольку «Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни» в первую очередь именно **дополняет** интересующие нас сведения «Повести», обратимся сначала к этому оригинальному мемуарному произведению, одному из интереснейших в своей области. «Капище» создавалось позже других сочинений И. М. Долгорукого (повидимому, не ранее 1818 года) и как наиболее интимное из его автобиографических высказываний: «Писавши здесь откровенно голую правду о себе и других, я не публике посвящаю настоящий труд мой, но предприняв его для себя, дарю моим детям, в надежде на их скромность. Все тут описано: Картина жизни моей полна...»,—сказано в предисловии [1].

Выделим для нашей цели в «Капище» некоторые сведения о любителях музыки, в среде которых вращался Долгорукий, записи, связанные с музыкально-театральными впечатлениями, и единичные записи о тех деятелях искусства, которые были близки автору, в первую очередь — о Бортнянском.

Среди имен любителей музыки, **рядовых** любителей, с какими можно было соприкоснуться в быту повседневно, мы находим у Долгорукого преимущественно имена женщин. Музыка является частью воспитания этих светских барышень и дам, иногда знатных, иногда совсем незаметных «приживалок». Она обычно дополняет, а может быть, и создает для автора поэтичный облик той или иной из них.

Вот Екатерина Николаевна Опочинина (Долгорукий пишет Апочинина), впоследствии жена сенатора Нарышкина, женщина светская, умная и привлекательная, та самая, с которой Долгорукий играл в «Служанке-госпоже» (следовательно, ежа исполняла оперную роль субретки). «Мать ее, зажиточная и тщеславная женщина,

[1] «Капище», стр. 5.

246

старалась дать ей наилучшее модное воспитание, в чем и успела. Девушка хорошо говорила по-французски, знала музыку, пела приятно, танцевала с искусством и играла удачно разные роли на театре» [1]. Вот ничем не заметная Анна Ивановна Власова, дочь небогатого петербургского дворянина; она, по словам Долгорукова, «кое-что брэнчала на клавикордах, и на первый случай меня этим взманила» [2]. Вот Кошкарлова (имени ее князь даже не помнит), дочь пензенского помещика, которая «не выезжая из деревни своей, не только в столицу, ниже в Пензу, умела приобрести все преимущества роскошного воспитания. Мастерница играть на клавикордах, говорит и пишет по-французски, во всей чистоте отборного слога, и рисует с отменным дарованием» [3].

Особое пламенное чувство, отразившееся также в стихах князя И. М. Долгорукого, проступает в записях о певицах, пленявших его своими песнями. Это прежде всего В. А. Некрасова и С. Н. Рубецкая («Сонюшка»), О Некрасовой Долгорукий записал в «Капище»: «Варвара Алексеевна, девушка средних лет, прекрасная собою. Их было несколько сестер; Варвара всех пригожее и певала как ангел. В то время, как голос ее пленял, еще не знали вкуса в Итальянских напевах, кои часто на взвизги похожи, а пленялись голосом чистым, свободным и выражающим чувства души. Так певала старинные песни старинная красота, по имени Некрасова. Я был суший еще ребенок, мальчик, когда они к нам езжали, наслушался ее песен, сам написал ей одну или две... Я до сих пор, когда слышу голос певиц наших превознесенных, часто вспоминаю приятной голос Некрасовой Варвары» [4].

Сопоставим с этими строками запись о Софье Николаевне Рубецкой — «дочери князя Трубецкого, милой и несчастной девушке»: «...она имела преприятный голос и, образовав его новейшей методой, певала как ангел, обучалась многому с успехом; я ей посвятил все собрание песен моих, которые напечатаны и между коими иные собственно ей принадлежат. Она скончалась в девушках, без судьбы, без состояния, и заслужила, чтобы всякий, кто ее знал, потужил об ней искренно. Трогательный голос ее поныне отзывается в ушах моих, и ни одна певица из охотниц [5] не

владела так моим чувством как она» [6]. К имени «Сонюшки» Рубецкой мы еще вернемся в связи со стихотворениями И. М. Долгорукого.

С любовью вспоминается в «Капище» князь М. Я. Хилков, тот самый, который участвовал в московском домашнем квартете у Долгорукого и «заправлял оркестром» при постановке «Служанки-госпожи» в доме Опочининой: «Было время, что мы каждый день неразлучно виделись: он охотник был до музыки и до театров, оба мы были молоды и вертелись на юру большого света. Бывало, где я играю на театре, там верно Хилков заправляет оркестром. Он прекрасной имеет талант музыкальной на скрипке; где Хилков дает концерт, там я непременно его заслушиваюсь; и так мы провели несколько зим в Москве наиприятнейшим образом. Короткие наши знакомства были одни и те же, не говоря уже о нашем доме, в котором он являлся, когда ни пришлют за ним. Сколько мы с ним разделили веселых вечеров и летних и зимних! Сколько мы в свой век резвились и в невинных забавах расставались, когда солнышко всходит! Много, много случаев напоминает мне имя Хилкова, которые составляли прелесть жизни моей, когда был я молод» [7].

Очень многие имена, включенные в «Капище моего сердца», имеют самое прямое отношение к театральным занятиям и увлечениям И. М. Долгорукого. Здесь есть, разумеется, запись об Офрене, как о театральном образце для князя. Есть любопытная запись о княгине П. Ю. Гагариной: «...Я никогда не забуду оперы: «*Serva padrona*», которую мы с ней разыгрывали на театре Шаховского под Донским. Хуже этого позорища едва ли кто видал что-нибудь на сцене. Княгиня не умела ни петь, ни играть; театр поместить мог до 150 человек, а мы с ней раздали 300 билетов; разумеется, что была страшная давка, шум, крик и всякое неустройство. Ее все это забавляло чрезвычайно. Знаменитый Карамзин преклонял перед ней колена и отражал на нее сияние своей славы» [8]. Вспомним кстати, что оперу «*Serva padrona*» («Служанка-госпожа») Долгорукий разыгрывал также с Нарышкиной; а «мелодраму» «Эдуард и Эмма» играл с Трубецкой в том же театре Шаховского подле Донского монастыря, в такой же своеобразной обстановке, т. е. при переполненном зале, в суете и «неустройстве».

Вспоминая о фрейлине Е. И. Нелидовой, Долгорукий пишет: «На театрах их высочеств разыгрывались все драматические творения, комедии, оперы и балеты, в

[1] «Капище моего сердца...», стр. 13.

[2] Там же, стр. 59.

[3] Там же, стр. 154.

[4] Там же, стр. 228,

[5] Здесь в смысле «любительниц».

[6] «Капище...», стр. 297—298.

[7] Там же, стр. 375—376

[8] Там же, стр. 73.

247

Павловском, в Гатчине, на Каменном Острове, везде я был актером, и во всякой пьесе в связи театральной с Нелидовой. Довелось мне играть роль любовника её в опере Французской. «*Rosa et Colas*». Тут есть ария воем известная «*C'est ici que Rose respire*». Я ее певал изрядно...» [1]. Для нас здесь интереснее всего точное указание на оперу — популярное тогда произведение Монсиньи в стиле «легкой» — преимущественно «куплетной» *opéra comique*. Партия Кола, которую пел Долгорукий, написана, в отличие от аналогичных итальянских партий, для низкого мужского голоса, что лишний раз указывает на характер его оперных амплуа.

Самый теплый отзыв содержится в «Капище» о Лафермьере.

Известное отношение к театральным занятиям Долгорукого имеет, конечно, и его запись о Павле I, полная воспоминаний, связанных с пребыванием в праздничной обстановке «меньшого двора», и весьма скептическая в дальнейшем: «...надули ему в уши, что я привержен к французской революции, и так взволновали его воображение на мой счет, что он, тотчас по восшествии на престол выгнал меня из службы...» [2].

Долгорукий почти не упоминает в «Капище» о музыкантах-профессионалах, чьи имена он не мог не знать, чьи произведения он должен был слушать. Все дело в том, что «Капище» посвящено именно личным связям, близким отношениям, прямым соприкосновениям, случавшимся в жизни автора. Оттого Сонюшка Рубецкая дороже его сердцу, чем прославленные певицы. Оттого о скрипаче Изабе, жившем в имении Куракина, он упоминает только в связи с «приятными чертами и милой улыбкой» жены его, запись о которой кончается такими словами: «...мелодия, с какой муж разыгрывал на скрипке творения Плееля, особливо фаворитной мой рондо, известной тогда под № 42-м, никогда не выйдет из памяти моей, и я, слышавши много виртуозов после него, не умею ни одного сравнить с ним» [3].

Самая интересная для нас запись в «Капище моего сердца» посвящена Бортнянскому: «Искусной музыкант и директор придворной певческой капеллы. Он один из тех людей, о которых вспоминая, я живо привожу себе на мысль картину молодости моей и лучшие ее минуты. При меньшем дворе были частые театральные зрелища между благородными особами, составляющими штат наследника престола. По врожденному таланту имел и я счастье быть причислен к их обществу. У меня голос был хорош, но не обработан. Я обучался петь у г-на Бортнянского, он руководствовал нашими операми, и при имени его, я с удовольствием воображаю многие репетиции. Он был артист снисходительный, доброй, любезной; попечения его сделали из меня в короткое время хорошего оперного лицедея, не зная вовсе музыки, не учась ей никогда, я памятью одной вытверживал и певал на театре довольно мудреные оперные сцены, не разбиваясь с оркестром, ни с товарищами, что почесть можно было диковинкой природы» [4].

Далее идет упоминание о том, как Долгорукий исправно пел арию, держа ноты вверх ногами (см. выше), и кончается запись так: «Слух и память одни мне в этом деле помогали, а Бортнянского терпению честь и слава, потому что его надобно было иметь со мною очень много» [5].

Итак, Долгорукий учился играть на сцене у Оффена, а петь — у Бортнянского. В других случаях он упоминает, что ему помогал Хандошкин, а «учил петь» славный Манарелли. Все это могло дать превосходную основу для развития природных артистических данных. Но дело здесь не только в блестящих именах, а также в **направлении**, какое складывалось

[1] «Капище...» стр. 230.

[2] Там же, стр. 255.

[3] Там же, стр. 125

[4] Там же, стр. 24—25

[5] Там же, стр. 25

248

для художественной деятельности Долгорукого, развернувшейся на весьма колоритном общественном фоне. Уже сейчас, не разбирая поэзии Долгорукого, которая любопытна по ее музыкальным мотивам, не анализируя его «репертуар», можно уловить значительную по тому времени цельность и характерность этого направления: Долгорукий тяготеет к реалистической манере сценического исполнения, к сентиментальной по преимуществу разновидности комической оперы, к лирическому или камерно-психологическому по своему смыслу характеру музыки и музыкального воплощения. Последнее особенно тесно связывает его с направлением Бортнянского, как оно представлено главным образом в области светской музыки.

VII

Все три «Путешествия» князя И. М. Долгорукого так же, как его «Повесть» и «Капище», богаты музыкальными сведениями, в данном случае тем более ценными, что они касаются не столичной, а провинциальной жизни, совсем мало освещенной в этом смысле. Правда, «Путешествия» относятся уже целиком к XIX веку. Однако они освещают еще те стороны музыкальной культуры, которые более всего связаны с традицией предшествующего столетия, и мы считали бы искусственным исключать их из рассмотрения.

В «Путешествиях» весьма интересны краткие записи Долгорукого, посвященные музыке в быту. Здесь он, видимо, никогда не проходил мимо фактов, старался схватить каждую деталь, запомнить каждое впечатление. Народная музыка, музыка в усадьбе, церковная музыка, городская

музыка — все привлекало его. И повсюду он с особым интересом вглядывался и вслушивался в театр — в сущности не только как любитель, но и как знаток дела.

Первое из «Путешествий» относится к лету 1810 года («Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое куда 1810 года»), когда Долгорукий — в то время губернатор во Владимире — с семьей посетил Харьков, Киев, Одессу и многие другие места на юге России. Медленное — при тогдашних средствах сообщения — путешествие, с многочисленными остановками по дороге, как раз благоприятствовало наблюдениям и записи.

Из описаний Долгорукого мы узнаем, например, о «домашней» музыке, с которой связывались у него грустные поэтические воспоминания. Узнаем, что вдали от центра, «в степи», как пишет Долгорукий, рождались новые музыкальные интересы и вкусы.

В Харькове Долгорукий записал: «Одна благородная девушка, дочь тутошнего чиновника, прекраснейшим образом играла на фортепиано, не безделки одни: вальсы, песенки, романсы, совсем нет, самые мудреные ноты разыгрывала, часто с чувством и выражением: не многие и в столицах наших выдержали бы с нею сравнение. Заслушавшись, я увлечен был гармонией в горестные и близкие ко мне напаятования. Мне пришла на мысль дочь моя милая Маша. Хозяйка увидела в глазах моих слезы, и я, предваряя ее вопрос, сказал:— «так точно дочь моя играла меньше года тому назад».— Закрывшись обеими руками, она ушла прочь от меня. Я отдал смятение ее на счет чувствительности сердца, которое часто не умеет и чужих переносить печалей! Несчастная! Она сама оплакивала два месяца смерть милого сына, которому было 20 лет. О! Эти язвы не исцельны: их и время не врачует. Горести наши везде с нами путешествуют. Прости мне, читатель, сию черту меланхолии!» [1]

[1] «Путешествие... 1810 года», стр. 54—55

249

В Анчекраге под Николаевом Долгорукий с удивлением отметил; однажды: «В доме водятся клавикорды и, натурально, очень расстроены. Тем более этого жаль, что меньшая барышня имеет склонность к музыке и довольно твердо уже играет; в степи слышать фортепиано необыкновенно» [1].

Впечатления от музыки домашней, «комнатной», «интимной» сменялись у Долгорукого совсем иными, когда он присутствовал на балах и наблюдал празднества на открытом воздухе. По этим записям мы видим, что характер праздничной музыки, ее виды и ее «обычай» к тому времени в каком-нибудь Спасском (возле Одессы) уже мало отличались от столичных: «Роговая музыка раздавала по реке свои унылые звуки; духовая в куще, утаенной от общества, наигрывала меланхолические песенки; а скрипки, бубны, барабаны гремели польские и вальсы на широком преддверии залы. В ней было душно и тесно; я протанцевал один Польский и бросился дышать в сад» [2].

В Киеве Долгорукий, между прочим, обедал у митрополита: «Зала большая и поместительная, а обед продолжался до вечера. Из-за стола встали в 6 часов. Чего не ели и не пили? Угощение было светское и роскошное; плоды всякого времени на столе стояли. Певчие пели во весь-обед духовные песни. Разумеется, что пили разные здоровья и

«По ноте много лет нам певчие сулили» [3].

Самое сильное впечатление оказали на чувства Долгорукого превосходные певчие Разумовского в Батуристине, где блестящий некогда русский посол в Вене, близко знавший Гайдна и Бетховена, одно время переживал свою опалу. «Граф Андрей Кириллович Разумовский,— пишет наш мемуарист,— бывши послом в Вене, имел своих певчих, которых, оставя службу, возвратил в Батуристу. Они учились в России у Бортнянского и у превосходных мастеров в чужих землях. Теперь живут здесь, и в праздничные дни поют обедни у гроба старого своего господина: их только 12 человек. Дисканты еще слабы, недавно набраны и требуют навыков, а прочие голоса образованы с наилучшим искусством. Я остался на полсутки лишнего в Батуристине, чтоб их услышать. Они при мне пели обедню. Подлинно я давно не слыхал такой сладкой гармонии: какие нежные голоса! Какая музыка! Какое выражение в лице каждого из них! Всякой не ноту только берет и не голос возвышает: он в это время чувствует, восхищается, восторг одушевляет все его черты; словом, вспомните время Екатерины,

Зимний ее дворец, обедню тамошнего храма. Я не чувствительно был перенесен в тот век и тронут до глубины души» [4].

По этой записи легко можно представить, что в Батурине исполнялись сочинения Бортнянского или родственные им по стилю. Одно только ясно: при таком небольшом составе хора (о каком пишет Долгорукий), исключается исполнение особенно пышной концертной музыки, а скорее всего возможно исполнение четырехголосных произведений именно того склада, какой предпочитал Бортнянский. Вероятно, через отдельные хоровые коллективы этого типа, постепенно возникающие в различных концах страны, новый хоровой стиль медленно, но верно распространялся из центра по периферии. Популярность Бортнянского, как известно, была очень долгой, может быть, отчасти также потому, что он завоевал ее постепенно, и когда в центре уже повеяли другие веяния, в глубине-России Бортнянский как раз был «освоен», музыка его вошла в быт.

[1] «Путешествие... 1810 года», стр. 177.

[2] Там же, стр. 183.

[3] Там же, стр. 296.

[4] Там же, стр. 317—318.

250

Среди мемуаристов того времени И. М. Долгорукий безусловно выделяется своим преимущественным интересом не к торжественной стороне жизни, если можно так сказать, а именно к «повседневным» обыденным явлениям, даже к народному быту, который очень мало освещен с интересующей нас точки зрения у любых современников Долгорукого.

Наблюдая в Нежине и под Одессой еврейскую и «лютеранскую» свадьбы, он не преминул сделать заметки о музыке на них. «Лишь въехали в Нежин, как встретили любопытное зрелище: «один еврей шел от жениха с дарами к невесте, а за ним шествовали еще три еврея, из которых один играл на скрипке, другой на цымбале, а третий шумел кастаньетами или погремушками» [1]. В немецкой колонии под Одессой Долгорукий видел, как «молодые выходили со своей свитой из церкви; домашние встречали их с пальбой из пистолетов и мелких фузей; у дому их играла музыка, из тутошних мужиков составленная; оркестр состоял в 2 скрипках, 2 валторнах, 1 кларнете, 1 фаготе и 1 длинном барабане; играли не превосходно, но согласно: не драли, по крайности, ушей»

Самая пространный запись в «Путешествии... 1810 года» относится к Курскому театру на ярмарке в Коренной. Тут уж Долгорукий попадает на столь близкую ему почву, что не может удержаться от острой оценки, от сравнений, от выводов и рисует целую бытовую картину:

«Я с утра взял билеты в кресла по 2 руб. 50 коп.; каждой ложе цена 20 руб. Плата большая, зато и ярмарка один раз в год. Сюда приезжает труппа курских актеров. Они играли «Влюбленного Шекспира» и оперу «Князь-трубочист». Что сказать об опере? Ни на что непохоже! Однако съезд огромный. Публика жадничает веселиться, бросается даром и за деньги всюду, где может ожидать забавы. Здесь до того было тесно, что многие возвращались домой. Человек до 500 зала поместить может. Все преимущества театра, т. е. декорации, одежда, музыка, соблюдены с достаточной правильностью, но талантов ниже посредственных нет: Одна из актрис силится перенять известную Сандунову, но весьма неудачно; однако и та нравится. Я признаюсь, что я не энтузиаст ее методы: мне жеманство на театре никогда не нравится, потому что его нет в натуре. Актер должен глядеть в природу как в зеркало и брать одни ее краски. Буфф в опере изрядной, то есть дурачится изо всей мочи: это и надобно! Публика здесь, как и везде, любит скоморошество, мало ей посмеяться, все бы хохотать. Чувствительные места не имеют цены; острые шутки теряются на языке актера. Они невнятные; правда, что и выражать их некому: актеры мелют как-нибудь, лишь бы заиграть свои деньги, а зрители глядят по верхам, толкуют о товарах, рысаках, историях и оборачиваются к театру лицом тогда, как трубочист весь в саже лезет из камина и утирается княжескими кружевами, тогда шум, крик, затопают ноги, застучат все трости и ничего уже не слышать. Какая сильная причина для восторгов! Обиняки соблазнительные также не пропадают. Оперу поют дурно; голосов нежных нет; словом, спектакль ярмарочный!.. Одно еще, и очень действующее на обоняние неудобство то, что весь театр освещен салом, и чад от свеч и плошек преужасный: нос чувствительную терпит муку».

«Театр поставлен между рядов на покатоности горы: следовательно, приезд тесен, полиции при разъезде карет я дорожек мало; площадь почти не освещена. Хотя и близко мы от театра стояли, но трудно было

[1] «Путешествие... 1810 года», стр. 307.

[2] Там же, стр. 155

251

пешком без проводника довести жену домой. Со всех сторон заскакали кареты, и если бы не вступился полицейский алгвазил, которому я из одной руки дал рубль, а из другой погрозил палкой, то бы мы, домой пришедши, не нашли костей в порядке» [1].

У Долгорукого, заметим мы кстати, был обильный материал для сравнений: он знал столичные театры, играл в Павловске и у Шереметева; к тому же сам Долгорукий отличался необычной для родовитого князя широтой: после участия в придворных спектаклях он умел живо интересоваться оперой на ярмарке, после великосветских свадеб в Москве и Петербурге — приглядываться к еврейской свадьбе в Нежине.

VIII

Предпринимая свои путешествия и описывая их, Долгорукий отчасти смотрел на все окружающее как бы сквозь свои воспоминания, сквозь свои молодые впечатления, связанные с XVIII столетием. Этот «мотив воспоминаний» звучит в каждом из трех «Путешествий».

В начале 1813 года у Долгорукого умерла мать и вот тогда-то, чтобы вступить во владение наследством, он отправился с семьей в Нижний. Эта поездка описана Долгоруким в «Журнале путешествия из Москвы в Нижний 1813 года». Он проезжал через Пензенскую губернию, где в молодые годы был вице-губернатором. Посещал имения, которые знал раньше. Увидел на Нижегородской ярмарке свою оперу, которую сочинил в 1799 году. Таким образом сами музыкальные впечатления Долгорукого уже невольно должны были отзываться реминисценцией, если говорить об их эмоциональной стороне, и вместе с тем Долгорукий сознательно не мог не сравнивать, не сопоставлять, все время как бы «примеряясь» к тому, что было раньше.

В Пензенской губернии Долгорукого особенно занимала «домашняя» музыка, более всего у помещика Кашкарова. В Нижнем — знаменитый в своем роде тогда театр Шаховского. Посетив Саранскую ярмарку, Долгорукий отметил: «Музыки в городе много. Г. Шувалов давал завтрак, на котором играли духовые музыканты отставного мореходца Контр-Адмирала Тимашева... Видел старую знакомую госпожу **Мосолову**, с которой в старину играл я Пандольфа: она отдала дочь замуж за приятного молодого человека, который также привозил свою музыку; и так ни за скрипками, ни за валторнами дело не стало... Из всех праздников лучший дал нам Г. Ж. Бал нарядной, дом ветхий, но просторной, было где растянуть и Польской и Экоссез...» [2].

Большой интерес представляют те страницы «Журнала», которые посвящены пензенскому помещику Кашкарову и его музыкальным увлечениям. Просто удивительно, что они никогда не цитировались истериками музыкального быта и музыкальной культуры. С такой полнотой Долгорукий, кажется, еще ничего подобного не описывал. «Некто Кашкаров,— пишет он, вспоминая о прошедшем,— знаком мне был в Пензе по своей охоте к музыке. Прекрасная жена его, женщина еще молодая, познакомилась с моею женою и пригласила нас к себе в деревню»

«Широкоис (так зовут их поместье) — место ничего не значащее, видов никаких. Поля, усыпанные хлебом, составляют свою картину. Природа богата, но непригожа. Дом старой и плохо прибран. Сад велик, но

[1] «Путешествие... 1810 года», стр. 31—32.

[2] «Журнал путешествия... 1813 года», стр: 135—136

252

беден в замыслах, вертограду свойственных; словом, во всех сих отношениях взглянуть не на что. Но зато какое торжество для ушей!»

«Г. Кашкаров, отставной гвардии офицер, дворянин, еще не старой, довольно достаточный, пристрастился с самой молодости к одной музыке и беспрестанно ею занимался. Не учась никогда по

правилам ноты, он наизусть разыгрывал лучшие произведения Гайденов и Плеелев; он умел подражать даже искусству славного скрипача Роде и смычком его трогал сердце до самых тончайших восторгов. Нельзя было равнодушно слушать Кашкарова. Сколько тяжело было выдерживать с ним общество, по тому что от природы будучи прост даже до глупости, никогда не получил он воспитания, ни чего не учил, ни чего не знал, ни о чем говорить не смыслил, кроме музыки, столько, напротив, он пленял гармонией струн своих, и все наизусть. Он удивительное ухо имел от природы, чувство музыки было в нем превосходно: я ни чего не видал чудеснее в играх природы Кашкарова... как поверить, чтоб без науки, по одному природному навыку, кто-либо мог сравниться с Лолием, Жерновиком и прочими, играть так же хорошо, как они, выражать струнами чувства и мысли, вселять восторг в душу и приводить ее то в ужас, то в меланхолию, возбуждать слезы, словом, по произволу править человеческими чувствами помощью смычка и какого-то музыкального гения, которого тем труднее искать и находить в Кашкарове, что, как я выше его-описал, он неспособен ни к каким возвышенным понятиям, для него все потемки, кроме музыки. Без скрипки на него надобно плюнуть и прочь пойтить. За скрипкой он — божество. От него отойтить не возможно. Кто поймет такое чудотворение. Оно справедливо. Здесь нет лишнего ничего в описании; прибавим к тому, что он изувечен параличем. Худо ходит, более сидит, его водят под руки за стол и сажают, и поднимают с кресел; руки одни здоровы, как бы для того только, чтоб продолжить неописанные наслаждения жизни, кои мелодия музыкальная доставляет ему самому, и чрез него сообщает другим. К несчастью, он скоро после нас скончался. Электрическая машина поддерживала его недолго. Я с ним беседовал о музыке. Какой появлялся огонь в глазах его! Какое восхищение обнимало всю его душу! Он говорил как вития, он воспламенялся постепенно и заставлял всех молчать с почтением около себя. Каждое слово — оракул. Но переменяя речь, он является автоматом. Он был снаружи сходственнейшее изображение орангутанга. Настоящий Азор без волшебства).

«Страстно любя музыку и имея чем ее заводить, он пользовался превосходной роговой капелью. Сорок человек мальчиков обучены были играть на рогах, и до того доведены были, временем и трудами хорошего пру нем музыканта, что подобной, конечно, не было в России. Заведение сие так было прочно, что он, рассердясь на своих музыкантов, отдал из лучших человек 30 в милицию и, не смотря на такой ощутительный недостаток, подростки их так скоро выучились играть на тех же рогах, что когда я их слышал, я не мог сам себе поверить, чтоб ученики сделались так подобны мастерам. Они во время стола играли подле нас в другой горнице. С трудом можно было отгадать, какая музыка нас забавляла; я знал, что роговая, но по звукам можно было отгадывать между ими флейты, валторны, гармонику, голос человеческий, словом всякое мусикийское согласие, тогда как точно и ведомо было всем, что одни рога в руках у музыкантов: бесподобное явление для слуха! Оно таково, что заслуживало бы преднамеренного путешествия, единственно для того, чтоб слышать Кашкарова и его музыку, так как ездят смотреть руин и древностей в Италию: вот какие чудеса представляет Широкоис! У Г. Кашкарова две взрослые Дочери, собой весьма пригожие и занимательны

253

во многих отношениях. Они прелестно играют на клавикордах» [1].

В разъездах по Пензенской губернии Долгорукие снова попали в Широкоис к Кашкарову: «Гармония роговой музыки пленила нас вторично: я удивился, но не хвалил ее совершенства; она, это правда, доведена, до того, что может разыгрывать сонаты, концерты и самые трудные музыкальные произведения. Это прекрасно для других инструментов, но для меня что приятного в том, что рога похожи на кларнет и скрипку? Я люблю, чтоб всякий инструмент имел свой собственный звук, и роговая музыка, которая стройно играет на воде или в лесу, заунывную Русскую песню, так что мелодия ее вкрадывается в душу, гораздо утешительнее для моего слуха, нежели тогда, когда я слышу в комнате на тех же рогах Гайденову симфонию. Но о вкусах спора нет!» [2].

Вряд ли нужно доказывать исключительный **бытовой** интерес приведенных записей Долгорукого. Они говорят сами за себя, лучше и убедительнее, нежели любые исторические выкладки и схемы. Отметим также их психологический интерес. Они, несомненно, проникнуты тем преромантическим «чувством музыки», которое насквозь пропитывает сентиментальную повесть в исходе XVIII века. Такие строки, как: «Я с ним беседовал о музыке. Какой появлялся огонь в глазах его! Какое восхищение обнимало всю его душу!» — словно извлечены из повестей Карамзина или

Клушина («Несчастный М-в»). Конечно, Долгорукий знал сентиментальную литературу и умел находить в ней вкус, о чем свидетельствует хотя бы его любовная переписка. Но все же думается, не только литература определила «стиль высказываний» Долгорукого, но и характернейшие для эпохи впечатления и переживания, родственные переживаниям Долгорукого, в первую очередь определили стиль сентиментальной повести, определили ту самую манеру выражения, которую никак нельзя считать искусственным порождением одного «писательства».

Однако за всеми восторгами Долгорукого мы должны различать те реальные условия, в которых развивалась поместная музыкальная культура: несомненно, что оркестр Кашкарова основывался на крепостнических порядках (это ясно даже из цитаты), что без притеснения крепостных были бы невозможны многие «музыкальные наслаждения» в Широкоисе.

Как всегда и повсюду, Долгорукий в этом «Путешествии» уделил значительное место театру. В данном случае у него были и особые, авторские основания, о которых он упоминает также в «Капище моего сердца». «Нижегородский помещик князь Шаховской, — отмечено в «Журнале», — содержит театр, на котором играют его холопы... Князь Шаховской всякий год ставит на скорую руку для театра дощатой сарай на ярмонке и на весь Июль привозит свою труппу. Там она отличается ежедневно всякой вечер: в 8 часов комедия, и все места заняты; они разделяются на ложи и кресла. Все купечество пускается в сии последние. Мы почти ни одного не пропускали, потому, что кроме его, некуда ни итить, ни ехать, когда ряды затворяются. Рукоплескания не умолкают; после представления вызывают на сцену всех актеров по очереди, по тому, что каждый из них, особливо пригожие девки, кому-нибудь из зрителей понравятся. Самолюбие содержателя в превеликом торжестве, за которым следует и значительный прибыток. Цена за вход — Московская; доход во время ярмарки превышает, кажется, многим доход годового содержания спектакля в городе. Декорации изрядны, по крайности

[1] «Журнал путешествия... 1813 года», стр. 144—147.

[2] Там же, стр. 167—168.

254

не отвратительны. Одевание хотя не всегда сообразно с характером пиесы, однако бредет. Больших ошибок я не заметил. Зала театра обширна и помещает человек до 1000. Оркестр княжой из его же людей и слуху не противен. Освещение всего хуже, по тому, что везде горит сало и обоняние терпит» [1].

Нет никакого сомнения в том, что театры, подобные этому (см. также о ярмарочном театре в Коренной), с их своеобразными порядками и новой аудиторией, должны были иметь и своеобразный оперный репертуар, во многих отношениях отличный от придворного или «светского» репертуара XVIII века. Что именно искали здесь в опере, как ее ставили, смотрели и слушали, — не трудно уяснить из любопытного описания одного спектакля, весьма близкого самому Долгорукому:

«При нас давали оперу: «Любовное волшебство». Я ее оставил на закуску, дабы поговорить об ней побольше; ибо, сочинив ее сам, имею на критику свободное право. Начну тем, что это — горячка, которой бы я Отнюдь не выпустил в свет, если б обстоятельства мои в то время, как я ее написал, не извинили моего чванства. До обстоятельств ни кому дела нет, я могу об них молчать, тем более, что объявляя сам, что опера моя никуда не годится, охотно позволяю всякому ценить ее, как угодно. Она напечатана и продается в Москве: Кто хочет ознакомиться с этой нелепицей театральной, то может за рубль достать ее у Готье в лавке и наохотаться на счет сочинителя до сыта. Она родилась в 1799 году, наполнена чудесных событий и превращения возобновляются во всяком почти явлении. Боги беспрестанно летают сверху в низ, с низу в верх, земля и небо в движении, леса расступаются, здания ходят и бесенки вырастают из земли, как колос из зерна. Все чрезъестественно, и по тому названа волшебством. Всякий отгадает, что для такой комедии нужны большие издержки; по этой причине я никогда не смел отдать ее на Московский театр, чтоб не обанкрутить содержателя, если бы он все мои затеи захотел скрасить роскошным иждивением. Хоры и песни были деланы на известные арии, коих, однако, собрать я не трудился, и приложил только реестр, которой потребовал бы покупки многих песенников и других опер, чтоб дать жизнь моему сочинению на театре. К особенному моему счастью, или несчастью, попалась опера в руки князя Шаховского: он ее соизволил изуродовать в досталь: отсек несколько явлений, сократил чудеса, выпустил иные арии, словом, скроил чужой кафтан по своей мерке, и рассудил дать ее на Нижегородском театре. Музыка сочинял его музыкант.

Опера полюбилась, зачали ее играть и даже часто. По особенному влиянию благоприятной судьбы, пьеса скупилась и попала на всегда в репертуар, а мне прислан был тогда же раскрашенной билет с разными атрибутами и подписью: «Для входа в Нижегородский театр везде». Карточка была со мной. Когда увидел я «Любовное волшебство» в афише, то, разумеется, не пропустил случая посмотреть на свое дитяtko в чужих людях. Для домашних нанял ложу за условную цену, а сам, в надежде на надпись своего билета, не платя ничего, явился в назначенный час в театр. Первой обман для меня был тот, что вместо везде, мне указали во втором ряду кресла № 53, и я на них присел. Ни кто так нетерпеливо не ожидал симфонии, как я, заиграл оркестр, и с той минуты все сделалось для меня любопытно. Поднялась занавес. Начали актеры трелюдиться, и все пошло на выворот. В сочинении представлен сенокос, косцы поют хор. Тут я увидел мак на дощечках, который мужики пощипали и вынесли его с досками вон. По

[1] «Журнал путешествия... 1813 года», стр. 104—105.

255

этому началу оставалось отгадывать; и последствие. Не худа, думал я, выдумка театральной дирекции. Мак готовится ко сну, а опера должна продолжить его непременно. Не смотря на уменьшение многих волшебств, все еще оставалось их в двое больше, нежели надобно для хорошенькой пьесы. Музыка сочинена еще лучше оперы: в ней шуму нет конца, инструменты не поспевают один за другим переливать назначенные трели. Сочинитель ее, конечно, не хотел от меня отстать в выдумке дурачества. Актеры волновались поминутно. Музыканты упирались всей бородой в скрипку и, тряся смычком, как плетью, насилу догоняли капельмейстера, которой, как в набат, ударял своим компасом на наложник для такты. Суфлер в поту поминутно кричал: «Меняй декорацию!»..., а машинист в мыле, как почтовая лошадь, не знал, куда бежать на перед, чтоб или лес спрятать, или опять его выставить. Буффа, которой играл ролю Весельчака, забавлял чрезвычайно своими телодвижениями; словом экзекуция соответствовала произведению. Окончательное волшебство, состоящее в том, что представляет внезапно чертог Венеры и Амур садится на изумрудный трон, было исполнено прекрасно: и действительно, кабы пьеса была получше, то машинисту можно было бы дать на водку за труды. Публика, однако, любовалась на все зрелище вообще и, сколько мог я заметить из мин господ зрителей, будучи ими гораздо более занят, чем зрелищем, видно, что моя опера не несчастлива в Нижнем, и что ее долго еще играть будут в удовольствие тамошних охотников и дай Аполлон моему театральному подкидышу много лет здравствовать! Чувствительно поблагодаря князя Шаховского за его ко мне внимание и ласку, я, приехавши домой, от всего сердца хохотал над собой, как сочинителем, и над моими тиранами, которые открыли необыкновенный опыт из дурацкого произведения сделать еще что глупее, и под названием оперы, представлять изумленному зрителю такую сумятицу, во время которой никому ни из движущихся, ни из сидящих тварей, образумиться нельзя на одну минуту. То-то и хорошо! Bravo! Брависсимо!» [1].

Много ли у нас в литературе подобных страниц? Часто ли авторы описывают постановки своих пьес? Да еще и постановки в **провинциальном театре**.

IX

Летом 1817 года И. М. Долгорукий с семьей вновь предпринял путешествие на юг России и вновь описал свою поездку («Путешествие в Киев в 1817 году»). Музыкальные впечатления его на этот раз были примерно таковы же, как в 1810 году — в смысле их круга и характера. Но примечательно, что Долгорукий теперь чаще имел случаи наблюдать музыку в быту. 21 июля, в имени Каневской (на пути из Яготина в Переяславль), он отметил: «У хозяина дочь, взрослая девушка играет на фортепиано: оно не расстроено и не сохранилось от времен прежних царей, как то у многих бывает, но куплено в Киеве в контракты и, следовательно, не уступает инструментам Московских причудниц [2].

Когда Долгорукие остановились у сестры князя, под Киевом, то и здесь, в местечке Ковали, нашелся инструмент: «Сосед один, по просьбе сестры, прислал к ней свои клавикорды, дочери мои на них побренчали,

[1] «Журнал путешествия... 1813 года», стр. 105—106.

[2] «Путешествие в Киев», стр. 65.

и сколько они ни были расстроены, однако я и этим звукам обрадовался» [1]. В Киеве Долгорукий записал о княжне Прозоровской: «...прекрасно поет и мастерски владеет пространным своим голосом», и тут же — о Ширковой: «милая девушка, приятная в общежитии, занимательна на бале и у клавиборд» [2].

Дважды мы встречаем в «Путешествии 1817 года» описание домашних праздников в Ковалях — то в доме сестры Долгорукого, то в доме ее соседа. 4 августа Долгорукий записывает:

«Место пребывания нашего, **Ковали**, явилось сего дни во всем своем великолепии и славе. Зять праздновал свои именины... С утра начали съезжаться соседи и Московского полку офицеры. К обеду налетело их стадо большое. Начался день барабанным боем: полковые музыканты поздравили меня с праздником звуком труб и всякого мусикийского согласия. Из всех инструментов заметил я один новой для глаз и слуха моего: широкий фагот, толще обыкновенного, с наставною прямою трубою, наподобие валторны; зовут эту машину *Basse corne*; перенято у французов, от нее много грома, вот вся и радость!» [3].

Несколькими страницами раньше находим у Долгорукого рассказ о более скромных именинах в доме некоего Енько, в тех же Ковалях: «Молодежь после стола поплясала. У хозяина три музыканта: один играл на скрипке, другой на виолончели, третий на цымбалах. Оркестр этот похож был очень на полубоярские затеи, это правда, но играли довольно согласно здешние привычные танцы и молодой возраст так же напрыгался, как и под лучшие скрипки Апраксина. Вертопрах московской поднял бы все это на смех. Но дело в забаве, а не в роскоши. Прыгали, резвились, было весело, и полно!»

«Поблагодари хозяина и жену его за ласковый прием и угощение, мы возвратились домой. Вечера уже приметны. Дочь моя меньшая села за клавиборды, зять взялся за скрипку, на которой он играет очень хорошо, и оба они составили наиприятнейший дуэт. Я вспомнил молодые свои годы, невинные забавы моего сердца. Ни что так не действует на мои чувства, как тихая и согласная музыка и обыкновенное последствие тех минутных восхищений, которые она мне доставляет, есть меланхолия; ею я и день кончил в задумчивом расположении» [4].

Последние строки здесь по-своему очень характерны. То самое новое «чувство музыки», которое сложилось на исходе XVIII века, выражено у Долгорукого полно, просто и искренно. При этом не последнюю роль играет и «мотив воспоминаний» («Я вспомнил молодые свои годы...»).

В Киеве, на гуляньях, Долгорукого восхитила роговая музыка. «Сегодня назначено было опять гулянье в саду,— пишет он 16 августа.— Для украшения оно генерал Канцевич пригласил роговую музыку князя **Лобанова**, и она привлекла сюда многих. Прежде, чем наслаждаться этим удовольствием, я зашел на то место, которое готовится под построение костела и, осмотрев его, прошел в сад. Уже музыка гремела, наши все были на гуляньи: вечер самой приятной проведен был с большим удовольствием. Музыка роговая отменно хороша. Князь Лобанов, женись на богатой дочери графа Безбородько, ...дает городу праздники: она тешит публику, и теперь, хотя его здесь нет» [5].

[1] «Путешествие в Киев», стр. 75.

[2] Там же, стр. 148.

[3] Там же, стр. 90.

[4] Там же, стр. 86—87.

[5] Там же, стр. 121.

Меткие наблюдения сделал Долгорукий в Переяславле, посетив 22 июля тамошнюю обедню: «Певчие не хороши, и это странно. Малороссия издревле славилась церковными певцами, но они свой напев потеряли, Итальянский худо переняли, и гармония исчезла: одно искусство принужденное заменило старинное сладкопение» [1]. Повидимому, здесь Долгорукий столкнулся с искусственным насаждением в провинции нового концертного хорового стиля (от итальянских образцов второй половины XVIII века), который не всегда усваивался самими певцами и воспринимался слушателями именно как «искусство принужденное».

Как и прежде в «Путешествии 1810 года», наш мемуарист в своих записях 1817 года проявил интерес к народной музыке — на этот раз к украинской. «Я слышал от покойного моего отца... — рассказывает он, — что в Малороссии бывал народ весел, что у всякой корчмы сиживали Хохлы со

скрыпицами, гусельками или дудочками: иные играли, другие пели свои Украинские песни, а девки плясали» [2]. «Ныне совсем не то», — прибавляет он дальше с грустью.

В Ковалях Долгорукий наблюдал украинскую народную свадьбу (6 сентября). «Налетели молодые на двор панам своим поклониться. С ними пришло человек до 30 баб и несколько крестьян... Хохол играл на скрипиче разные Малороссийские танцы; в том числе особенно часто повторялся **журавль**; бабы плясали и ломались разными образами. Надобно знать, что в Малороссии нет балу без **журавля**, ни пиру без борща: эти две вещи здесь то же, что в Варшаве мазурка, в Москве Вальс, в Мадриде Фанданго, или в Париже *soupe l'oignon*, в Неаполе макароны, а в Лондоне ростбиф. Пляска этих автомат обоюго пола продолжалась часа два, и наконец им сказали, что надобно честь знать, и что для них моря горелки не станет. Они ушли с ликами и гудошником своим бродить по всем хатам» [3].

Менее всего в последнем «Путешествии» Долгорукого отразились его театральные впечатления, которые, повидимому, в самом деле были теперь небогатыми. Лишь в Орле Долгорукий посетил театр графа Каменского, о чем и записал 12 июня: «Сегодня давали Молинару, Итальянскую оперу, и комедию **«Молодые супруги»**, в стихах, переведенную с французского («*Le secrette de mépage*»), ту и другую играли обыкновенным образом. **Краснова** в опере была очень изрядна, а прочие, даже хваленая здесь **Кузмина**, посредственны; но спектакль прелестной: что за декорации! Все с иголки и работы искусной; о платьях и говорить нечего: всегда роскошны и с крайним вкусом».

Опера, о которой упоминает Долгорукий, — это очень популярная в свое время «Мельничиха» (*La molinara*) Паизиелло, целиком принадлежащая XVIII столетию.

Если мы теперь сопоставим все до сих пор встретившиеся нам упоминания Долгорукого об операх, то увидим, что у него идет речь только о произведениях XVIII века: французские комические оперы «Роза и Кола» (1764), Моноиньи, «Нина» (1786) Далеирака, оперы Бортнянского, «итальянские оперы буфф «Служанка-госпожа» (1786) Паизиелло, «Мельничиха» (1788) Паизиелло, «Князь трубочист» (1794) Портогалло. Таким образом Долгорукий в этом смысле как бы не выходит за круг впечатлений XVIII столетия. Лишь одно единственное исключение составляет краткая реплика последнего «Путешествия» (в дороге): «Мурлыкал с дочерью песню Малороссийскую из

[1] «Путешествие в Киев», стр. 67.

[2] Там же, стр. 85.

[3] Там же, стр. 161.

258

Козака-Стихотворца». В этих словах **время** сразу дает себя знать, новая, русская опера Кавоса «Казак-стихотворец» возникла в 1812 году, и так естественно, что Долгорукий в пути на Украину вспоминал популярные тогда **украинские** мелодии из этой оперы. Отсюда нетрудно заключить, как мы и предполагали, что он прекрасно знал русский оперный репертуар, что он не мог не слышать постоянно русских певцов и певиц в столицах. Если он не пишет об этом, то лишь потому, что считал те впечатления слишком **обычными**, повседневными, и предпочитал вспоминать либо о таких постановках, в которых сам участвовал, либо о таких, какие показались ему примечательными в путешествиях. В этом выборе есть и свои преимущества для нас. Столичные спектакли и без Долгорукого освещены лучше всех других. То же, что рассказывает он — участник любительских постановок или посетитель Орловского и Нижегородского театров,— подчас **никто** не может рассказать с такой полнотой и заинтересованностью.

Х

Наше представление о наблюдениях И. М. Долгорукого было бы не полно, если бы мы не обратились к его стихам и оперному тексту. Впрочем, для Долгорукого все области его писательства имеют в сущности автобиографическое значение; различие заключается лишь в форме высказывания. Над стилем своих произведений он вряд ли много работал; его поэтический язык неприхотлив, даже несколько неровен, но зато в нем свободно, с полной непринужденностью сочетается просторечие с пафосом. Долгорукий как поэт всегда чувствует себя «дома», и этот непосредственный тон его поэзии — при всем ее артистическом несовершенстве — делает ее новой для своего времени. Те же

впечатления, которые знакомы нам по «Повести», «Капищу» и «Путешествиям», по-своему отразились в стихотворениях Долгорукого: домашние празднества с музыкою в усадьбе, домашние концерты, пение любимых певиц, воспоминания о театре Шереметева. Целый ряд стихотворений так и называется — «Песни на разные голоса» (или в другом случае — «Гудок Ивана Горюна»); следовательно они сочинялись именно для пения, да еще, вероятно, на **известные** мелодии, т. е. «приспособлялись» к определенному размеру, форме строфы и т. п. Среди этих песен есть одна, сама по себе посвященная песне, пению» певице, и очень характерная по своему общему тону для поэзии сентиментального романса:

Спой — **«Вздохни»**, Александрина!
Дай мне жизни райской час!
Будь единственна причина
Всех отрад еще хоть раз!
Спой, напомни мне стократно
Те мои восторгов дни,
В кои слушал, сколь приятно
Пела песенку: **«Вздохни»**.

...

Ктож дерзнет с тобой равняться,
Кто споет **«Вздохни»** как ты?
Лишь в тебе могли вмешаться
Столь бесценны красоты!
С сим сокровищем природы
Жизнь блаженну протяни;

259

В чувствах мира и свободы
Не вздыхай,— а пой: **«Вздохни!»** [1]

Хотя сама поэзия Долгорукого, как поэзия, не отличается большой музыкальностью, данной песне нельзя отказать в «чувстве музыки»: последние строки ее именно поются.

Другое стихотворение посвящено «Сонюшке» (любимой певице Долгорукого — С. Н. Рубецкой) и с такой полнотой передает впечатления поэта от пения, что мы легко понимаем его вкусы, его «эстетику песни», его требования к идеальному звучанию голоса.

Сонюшке

Когда Сонюшка со мною
И когда она поет,
Над моей тогда душою
Полну власть она берет.
С нею время провождая,
Не ищу я никого;
Ее голосу внимая,
Не желаю ничего.
Здесь певиц у нас не мало,
Поют песни хороши;
Но природы не бывало:
Все метода без души.
Что захочет, то внушает
Голос Сонюшки один;
Он и разум обольщает,
И над сердцем властелин.

Он во всех его изменах
Строен, нежен, тих и мил;
Во всех тона пременах
Не теряет своих сил.
Словом, он таков конечно,
Для моих, для всех ушей,
Что другая пой хоть вечно,
Не сплет тебя милей [2].

Писал Долгорукий также стихи «На детский домашний концерт», «На праздник в Митине». Второе из них передает точь-в-точь те же впечатления от большого домашнего праздника в богатом поместье на открытом воздухе, какими полны мемуары князя, как будто бы он только «зарифмовывает» соответствующие записи из «Повести» или «Капища»:

...На Пекше в челноке музыка духовая,
Манила на террас охотников гулять,
С гремушками оркестр танцовщиков скликаая,
В огромной зале им готовил поплясать [3].

[1] Сочинения Долгорукого (князя Ивана Михайловича), т. II, изд. А. Смирдина на. СПб, 1849, стр. 216—217.

[2] Там же, стр. 122—123.

[3] Там же, стр. 145.

260

Когда Долгорукий, уже по смерти Н. П. Шереметева, посетил его имение, возникли стихи «Прогулка в Кускове». «Мотив воспоминаний», столь понятный у Долгорукого после известных нам записей «Повести» о Шереметевском театре, звучит здесь очень сильно. Одна из строф «Прогулки» часто цитируется: именно та, которая посвящена театру:

Театр волшебный подломился,
Хохлы в нем опер не дают,
Парашин голос прекратился,
Князя в ладоши ей не бьют:
Умолкли нежной груди звуки,
И Крез меньшей скончался в скуке.
О, время, лютый враг всего!
Щадить не любишь ничего [1].

В других стихах Долгорукого встречаются также упоминания о театре, о музыке, включенные в общую цепь поэтического высказывания. Но в общем его поэзия говорит о музыке, пожалуй, не больше, чем поэзия его современника И. И. Дмитриева.

Нам остается теперь упомянуть об опере Долгорукого «Любовное волшебство», о которой он так много записал в «Журнале путешествия из Москвы в Нижний — 1813 года».

Долгорукий, как мы уже видели, сам указывает: «Хоры и песни были деланы на известные арии...». Повидимому, разнообразный стихотворный текст арий, песен, дуэтов «Любовного волшебства» сообразовался с размером помнившихся Долгорукому «известных арий». Содержание этой пьесы, которую автор назвал «нелепицей театральной», отличается удивительной пестротой: здесь, в одном произведении, как бы совместились признаки разных театральных жанров — «волшебной» оперы-балета (Амур, Игры, Смехи, превращения и чудеса), бытовой, песенной оперы-комедии (хоры крестьян, сцены в деревенской избе), сентиментальной комической оперы (любовь Гипполита и Глафиры), морализующей комедии не оперы (сцена в кабинете вельможи Мечтолюба, который разочарован тем, что не получил повышения по службе). Внешние признаки оперной

композиции как будто бы указывают на французские образцы *opéra comique* (водевиль в финале). Разумеется, эта пестрота здесь была особенно заметной, что хорошо знал и автор. Но в какой-то мере она оказалась знаменем времени: вспомним сюжет той самой «Русалки» Кавоса — Давыдова (1803—1806), на которую ссылается Долгорукий; вспомним также, что оперные тексты Крылова («Илья Богатырь» с музыкой Кавоса, 1806 г.) и Державина («Пожарский, или Освобождение Москвы», 1806 г.) дают примеры таких «напластований», как введение Амура, Нимф, Сатиров в русский исторический сюжет (у Державина). Именно в начале XIX века, когда русская комическая опера, раздвигая свои жанровые рамки, тяготела к сказочной романтике, к волшебствам и приключениям, когда оперная публика увлекалась «Русалкой», всплыла на поверхность и опера Долгорукого, представленная на театре Шаховского.

В «Любовном волшебстве», как полагается по оперной традиции, есть две лирические партии (помещика Гипполита и соседки его Глафиры), две партии наперсников (слуга Гипполита Весельчак-буфф и служанка Глафиры Смеяна). Помимо того, выделяются столь различные партии, как партия деревенского старосты, Распотеева — и партия Амура (!).

[1] Сочинения Долгорукого (князя Ивана Михайловича), том I, стр. 150.

261

Во втором акте появляются «вводные» действующие лица: вельможа Мечтолюб, певица Нина, крестьяне Даша, Ваня и Изот. По масштабам тогдашней русской оперы (типа Фомина или Пашкевича) в большой пьесе Долгорукого предполагалось много музыки (песни, арии, дуэты, хоры). Вся прозаическая часть текста (диалоги) исполнялась без музыкального оформления: указания на речитатив нигде не встречаются.

Не задерживаясь на описании «Любовного волшебства», обратим внимание лишь на одну картину второго действия, которое состоит главным образом из двух «вводных» эпизодов: Гипполит, при помощи волшебного кольца Амура, попадает невидимкой сначала в кабинет вельможи, затем в деревенскую избу. Он убеждается, что счастье — не в знатности и богатстве вельможи, а в бесхитростной любви и семейной добродетели крестьян. В этом акте любопытна ария Весельчака (явление третье), характерная строфа которой выдает ее сходство со знаменитой тогда арией Степана из оперы Княжнина—Бюлана «Сбитенщик»:

Всяк чего желает,
Сам того не знает,
Свет таков
Уж не нов.
Много в свете
На примете
Дураков [1].

Очевидно, в данном случае, Долгорукий заимствовал «голос» из «Сбитенщика».

В кабинете Мечтолюб разыгрывается комедийно-бытовая сцена: входит Поддакин с бумагами, речь идет о взятках. Здесь, несомненно, ощущается сатирический замысел. Входит Нина, певица. Мечтолюб обращается к ней: «Сыграй мне что-нибудь, только прошу не арию, а простую русскую хорошую песенку: я терпеть не могу ваших итальянских взвизгов». Нина поет «Все со временем проходит» и т. д. Мечтолюб присоединяется к ней. Внезапно приносят записку: Мечтолюб узнает, что он не получил повышения...

Разумеется, Долгорукий был в большой степени прав, когда назвал «Любовное волшебство» театральной нелепицей. Но сама эта «нелепица» в некотором смысле закономерна. Здесь Долгорукий как бы предсказал «волшебную» оперу начала XIX века, с ее нагромождением чудес. Он не отказался от самых разнообразных традиций русской оперы XVIII века: «пейзанские» сцены и хоры, крестьянская семейная идиллия, тип слуги-буффа, характерные куплеты «в публику» («Много в свете на примете» и т. д.) и многое другое, что уже знакомо нам по текстам В. Майкова, Княжнина, Левшина и др. Вместе с тем Долгорукий сделал первую, еще крайне наивную попытку ввести в оперу новые характеры и новые сюжетные мотивы. Образ Гипполита, разочарованного юноши-помещика,

скитающегося в поисках счастья, был вполне новым в опере того времени и предвещал образы и характеры XIX века.

[1] Ср. структуру строфы в арии Степана у Княжнина:

Кажется не ложно,
Все на свете можно
Покупать,
Продавать;
Только должно
Осторожно
Поступать.

262

Сатирическая сцена в кабинете Мечтолюбца также представляла совершенно необычайный эпизод в **опере**. Долгорукому, конечно, никак не удалось объединить свой разнородный материал в одно целое, но он ведь ни на что в этом смысле не претендовал, как не претендовал и на самостоятельность музыкального оформления.

* * *

Казалось бы, Долгорукий охватил очень многие стороны и явления современной ему русской музыкальной жизни. Ни в одних мемуарах тех лет мы не найдем и десятой доли его музыкальных заметок. И, однако, остается нечто самое сильное, самое жизнеспособное, самое важное в музыкальной культуре того времени, что не вызвало у него отклика, мимо чего он прошел, как слепой и глухой. Долгорукий пишет о чем угодно, но никогда — о русской опере, никогда — о таких композиторах, как Фомин, Матинский, Пашкевич. Живо откликающийся на любые проявления музыки в быту, он странным образом «пропускает» русскую комическую оперу, хотя воображает себя оперным писателем! В этом с большой силой сказывается его социальная ограниченность, которую он не смог преодолеть до конца жизни. В этом проявляется, в частности, прямая близость Долгорукого именно к сентименталистской, «карамзинской» линии музыкальной культуры, выступившей столь отчетливо как раз в годы его формирования. Таким образом Долгорукий, в виде исключения оставивший столь обширные музыкальные «свидетельства современника» о конце столетия, сам оказывается весьма характерной фигурой для музыкальных вкусов той поры.

3. МУЗЫКА В БЫТУ РУССКОГО ОБЩЕСТВА

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В данной главе нас будет интересовать в первую очередь не репертуар профессиональных театров, не концертная жизнь русских столиц, как она освещается, например, Н. Финдейзенем (приводящим сведения о выступлениях русских и иностранных артистов в Петербурге и Москве) [1], а прежде всего — особое проникновение музыки в быт русского общества, в дом, в повседневную жизнь любителей искусства. Как бы ни была бедна материалами литература по этому вопросу, все же о репертуаре театров и публичных концертов, о том, что отражалось в современной прессе, мы знаем гораздо больше, чем о домашних оперных спектаклях, о занятиях музыкой, о выборе пьес для домашнего репертуара, о вкусах, стремлениях и художественных связях русского общества в этом смысле.

Материалы Н. Ф. Финдейзена, «Музыка и музицирование в старом Петербурге» П. Н. Столпянского и некоторые другие частные или общие работы в свое время уделили большое внимание собиранию всех заметных, как бы всплывших на поверхность, фактов оперной и концертной жизни XVIII столетия. Разумеется, их данные весьма и весьма нуждаются в проверке, в дополнениях, исправлениях и т. д. Но общая картина все же проясняется.

[1] См. вып. 5 «Очерков по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века».

263

Совсем иначе обстоит дело там, где мы касаемся внутренней музыкальной жизни русского общества. Здесь ничто не собрано, не подготовлена сама основа для исторической оценки. Не может претендовать на сколько-нибудь исчерпывающую полноту и наше изложение. Очень многое должны дать дальнейшие обследования архивов, изучение периферийных материалов, розыски по крепостным театрам, работы о хозяйстве и быте XVIII века. Но прежде, чем будут осуществлены подобные изыскания, не следует откладывать хотя бы постановку проблемы — в той мере, в какой ее уже ставят перед нами доступные материалы. Сопоставление тех данных, которые освещают хотя бы столичные домашние оперные постановки, которые свидетельствуют о растущей к концу XVIII века творческой связи профессиональных мастеров и русских любителей искусства, как и многих других данных подобного рода, уже позволяет пересмотреть традиционную в историографии оценку общего уровня русской музыкальной культуры на исходе столетия, Этот уровень был много выше, чем принято думать.

Характерные для конца XVIII века явления в интересующей нас области были подготовлены заранее и не могут считаться исключительными. Указания на музыкальные интересы просвещенных любителей музыки в Петербурге и Москве, сведения о домашних оперных спектаклях, о занятиях музыкой вместе с профессиональными художниками встречаются и в более ранние времена. К концу столетия из разрозненных сведений и единичных указаний-вырисовывается достаточно широкая и вполне ясная картина музыкального быта, которая может быть признана характерной именно для этого времени.

К сожалению, все наши сведения о музыкальных занятиях и запросах русского общества относятся в общем к очень узкой среде.

О широких кругах русского народа в это время мы знаем лишь по общим представлениям о его великом искусстве, главным образом о песне. О большом слое разночинных любителей музыки наилучшее представление дает культура канта. Все же остальные, более частные сведения, которые можно почерпнуть из литературы о музыкальном быте и музыкальных вкусах русского общества в XVIII веке, почти ограничиваются кругами знати и дворянства. Тем не менее, даже по этой сравнительно узкой колее хорошо видно, как изменялся уровень музыкальной культуры России в течение XVIII века, как неуклонно поднимался он к концу столетия.

Тот путь, который можно проследить по запискам А. Т. Болотова от пятидесятых к девяностым годам XVIII века, сам по себе уже весьма показателен для русского музыкального быта в занимающем нас смысле.

К 1752 году относится многократно цитированное упоминание в записках Болотова, которое может пониматься как отправная точка этого обширного пути:

«Все, что хорошею жизнью ныне называется, тогда только что заводилось, равно как входил в народе и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепленная нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господство, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была неспускаема» [1].

В 1758 году, участвуя в кенигсбергском походе, Болотов сам сочинил песню «на знакомый голос». Как мы уже указывали в разделе «Русские поэты и музыка», это был «голос» песни Сумарокова «Негде в маленьком леску при потоках речки», видимо, очень популярной тогда.

Отец Болотова играл на «флейтузе», заботился о полковой музыке, «произвел... целый хор из флейтузов с фаготами». Сам мемуарист «получил... начальный вкус и охоту к музыке», научившись играть на самодельных гусях у знакомого столяра.

[1] Жизнь и приключения А. Болотова, описанная самим им для своих потомков, том I, стр. 179.

Пятидесятые и шестидесятые годы были вообще для Болотова временем наблюдения и познания, в частности также — жадного впитывания всего, что касалось музыки. Ему доводилось наблюдать ее и в кенигсбергском городском быту, и на придворных куртагах при Петре III, и у своих соседей по имению под Тулой. Позже завелся и у него дома собственный любительский театр, а еще

позже появилась своя музыка. Все это время записи Болотова отражают также его соприкосновения с растущей музыкальной культурой Москвы и других русских городов, где ему приходилось бывать. Напомним несколько характерных свидетельств, относящихся к началу восьмидесятых годов:

1781 год. Москва. Речь идет о князе Гагарине: «...спросив, не хочу ли я быть в концерте, даваемом в тот день славными виртуозами, подарил меня билетами на оной; почему и был я в сей день в концерте, которым хотя и веселился не менее прочих, но подивился и не знал, за что платят ездящие столь многие за него деньги» [1].

Тогда же: «...услышав, что в тот день будет театр, успел еще побывать и в оном и полюбоваться игрою славного тогда актера г. **Померанцева**. Представляли в сей день комедию «Благодетельного грубиана» и оперу «Несчастье от кареты» [2].

1782 год. Москва, «...имел я случай быть опять у куратора университетского, Михаила Матвеевича Хераскова. К нему возил меня г. Новиков и доставил мне удовольствие видеть у него домовый театр и на оном представление в первый раз трагедии «Идолопоклонники» и оперы «Клориана». Театрик был сделан у него в зале немногим чем больше и лучше нашего первого богородицкого... Зрителей было довольно, но были они все ему знакомые люди...» [3].

1783 год. Москва. Болотов с семьей был в театре: «...для смотра комических двух опер «Земира и Азор» [4] и «Розаны и Любима», которые не только детей моих приводили в восхищение, но и мне с женою доставили превеликое удовольствие» [5].

1784 год. Калуга, «...ездили... в тамошний театр, на который день представляли «Евгению» и оперу «Бочарь» [6]. И я с удовольствием смотрел на обе сии пьесы, представляемые довольно хорошо, и имел при сем случай видеть тамошний театр, который был ничем не лучше, а еще похуже нашего Тульского» [7].

Среди записей Болотова, касающихся его домашней музыки, выберем хотя бы одну — из самых характерных. 1789 год. «...имел только превеликое удовольствие от услуги, сделанной мне нашими капельмейстерами. Мне вздумалось однажды их попросить, не могут ли они сочинить каких-нибудь особых штучек, только на четыре духовых инструмента, то есть на два флейтраверса и на две валторны, и составить чрез то маленькую особого рода духовую музыку. Хотелось мне сего для того, чтобы могли употреблены быть к тому оба мои флейтраверсисты. Они и обещали мне поиспытать, и дни чрез два не только желаемые штучки сочинили, но успели уже обучить им и моих музыкантов. Удовольствие, которое имел я, при услышании в первый раз сей особенной и, так сказать, собственного моего изобретения маленькой духовой музыки, было так велико, что я того изобразить не в состоянии. Я вспрыгался даже от радости и не мог приятностию оной довольно навеселиться, а старика-капельмейстера за то возблагодарить. Он, и действительно, так хорошо сие дело смастерил, что музыка была хоть-бы-куда, и мне всего приятнее было, что я, пользуясь сим нововыдуманном средством, мог обойтись совсем без кларнетистов, гобоистов и фаготистов, и могу сказать, что маленькая сия духовая музыка и впоследствии времени меня многие годы увеселяла собою» [8].

Как раз за этот самый год (1789) сохранился «Журнал или ежедневные записки» молодого Павла Болотова — сына. Выдержки отсюда приведены в книге «Музыка и музыкальный быт старой России». Для Павла отец пригласил тогда нового учи-теля-скрипача, купил фортепьяно. Девятнадцатилетний сын богородицкого помещика, как это явствует из его дневника, не только играет на скрипке и фортепьяно, повседневно участвует в «маленьких концертиках» и «маленьких камерных музыкашках», но и горячо интересуется музыкой — от исполнения народных песен до классических сонат, и даже сам пытается сочинять (запись 13 декабря: «...вечер же весь проигрывал на скрипке и по пришедшей в голову фантазии выдумал для одной песни прекрасный голос...»).

От пятидесятих к девяностым годам, от поколения к поколению в семье Болотовых,— т. е. русских дворян средней руки,— меняется уровень и облик музыкальной

[1] Жизнь и приключения А. Болотова, том III, стр. 947.

[2] Тот же том, стр. 928.

[3] Тот же том, стр. 1023.

[4] Гретри.

[5] Цитированное издание, том III, стр. 1086.

[6] Монсиньи?

культуры. Дед играл на «флейтузе» и занимался полковой музыкой, отец, на чьих глазах зародилась русская оперная и концертная жизнь, начал с игры на «гусельках» столяра, а кончил заведением домашних ансамблей, сын смолоду стал любителем камерного музицирования, по-своему овладел музыкальным искусством, которое стало для него внутренней, интимной потребностью духовной жизни.

Именно то поколение, к которому принадлежали Н. М. Карамзин, И. М. Долгорукий, Павел Болотов и которое созрело к девяностым годам XVIII столетия, смогло представить новый уровень русской музыкальной культуры, интерес к новым ее областям и жанрам, просвещенный вкус не только к бытовой, но и психологической, камерной, лирической музыке, естественное стремление не только слышать, но и знать, и исполнять ее образцы, словом, поистине **овладевать** этой сферой искусства.

О музыкальном любительстве в русских столичных кругах мы знаем по очень ранним свидетельствам, восходящим еще ко временам Петра I.

Но дело заключается не только в том, что свидетельства эти глухи и единичны, а также в том, что они касаются еще узких кругов русского общества и поэтому являются исключительными. Таковы известные сведения Якоба Штелина, восходящие к тридцатым годам и, несмотря на их общий лестный для русской знати характер, все же не отличающиеся ни широтой, ни углубленностью. «Сколько молодых кавалеров и девиц из знатных фамилий — в особенности в российской резиденции,— пишет Штелин о времени Анны Иоанновны,— обучалось уже тогда итальянскому пению, игре на клавире и других инструментах и очень быстро много успевали в этом. Молодая княжна Кантемир не только играла на клавире труднейшие концерты и с листа аккомпанировала генерал-бас, но также пела труднейшие арии, сочиненные Арайей для кастрата Мориджи, с неменьшим искусством и грацией, чем он сам, и часто даже исполняла дуэты с последним. Князь Петр Иванович Репнин играл на траверсфлейте труднейшие соло и концерты с силой и с применением быстрого двойного удара языка. Три брата князя Трубецкие были в состоянии исполнить довольно приятное трио на скрипках и клавесине или виолончели. Целый дом баронов Строгановых в Москве был музыкален, и из трех братьев старший, Александр, мог очень хорошо играть на виолончели соло» [1].

Эти первые музыкальные увлечения русской знати еще целиком носили и подлинно дилетантский и вместе подражательный (в отношении Западной Европы) характер. В лучших и единичных случаях они приводили к появлению таких творческих документов, как сборник песен Г. Н. Теплова. К числу редких, исключительных сведений следует отнести упоминание Н. И. Новикова об А. Ф. Ржевской, автобиографические свидетельства Е. Р. Дашковой и все то, о чем можно лишь отчасти догадываться в связи с кругом Кантемира и Сумарокова. В своем «Опыте исторического словаря» Н. Новиков пишет, между прочим, об Александре Федотовне Ржевской (1740—1769): «...любила науки и художества, упражнялася в стихотворстве, живописи и музыке: имела великую охоту к чтению книг, искусна была во французском, итальянском и своем природном языке» [2].

Такого рода сведения, рассыпанные в качестве единичных ссылок или упоминаний по самой разнообразной литературе XVIII века, еще не могут дать нам никакого цельного представления об уровне культуры в обществе. В течение долгого времени единичными остаются и сведения о домашних любительских театрах с музыкой в среде русской знати. Напомним здесь некоторые свидетельства из архивов Воронцовых и Куракиных. 23 августа 1767 года графиня М. А. Строганова писала из Москвы графу А. Р. Воронцову о графе Д. Н. Бутурлине, который собирался ставить у себя комическую оперу: «Это будет **Король и фермер**. Он должен исполнить роль Ричарда, его жена — роль матери, Барятинская — роль Женни, княгиня Трубецкая — Бетси, и г. Строганов — короля» [3]. Таким образом здесь речь идет о любительской постановке в Москве оперы Монсиньи «Король и фермер» (на текст Седена), возникшей в 1762 году в Париже. Чем дальше, тем чаще встречаются подобные сведения. 29 января 1784 года князь А. Б. Куракин пишет из Москвы своему брату: «В прошлую пятницу Апраксин дал здесь великолепный спектакль, на котором присутствовало более 500 зрителей. Это опера «Дезертир», которую играла m-lle Теплова с князем Василием Хованским. Ансамбль не мог бы быть лучше. Завтра повторится тот же спектакль вместе с маленькой пьесой под

названием «К счастью». В пятницу идет «Заира» и затем пьеса Фонвизина, в которой он сам исполняет роль Скотинина» [4]. Примерно с этих пор, т. е с середины восьмидесятых годов, любительские оперные

[1] Цитировано по переводу «Известий о музыке в России» (1740 г.) Якоба фон Штелина в книге «Музыкальное Наследство». Музгиз. М. 1935, стр. 123.

[2] Цитировано по Материалам по истории русской литературы, изд. П. А. Ефремова, СПб. 1872, стр. 93.

[3] Архив князя Воронцова, ч. 32 М, 1886, стр. 109—110, подлинник по французски.

[4] Восемнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива кн. Ф. А. Куракиным, т. I, М. 1904, стр. 60.

266

спектакли в Петербурге и Москве, а также при дворе наследника, становятся не исключительными, редкостными явлениями, а в своем роде характерными (хотя отнюдь не массовыми) показателями культурного уровня для столичного общества. К этому же времени относятся соответствующие воспоминания И. М. Долгорукого.

Для того, чтобы со всей резкостью ощутить не только количественное, но **качественное** отличие девяностых годов от пятидесятих в интересующем нас смысле, лучше всего сослаться на знаменательный пример семейства Разумовских. Как известно, фаворит императрицы Елизаветы Алексей Разумовский был в молодости простым певчим, вышедшим из украинских крестьян. Младший брат его Кирилл Григорьевич, воспитывавшийся отчасти за границей, в 60-х годах проявлял интерес к модным операм [1], а в девяностых, когда у него был целый штат домашних музыкантов, писал сыну Андрею из Москвы: «Если в новой опере «Олег» называемой, есть такие пьесы, или арии, которые можно играть на духовых инструментах, то прикажи скопировать, какие тебе понравятся и поставь мне для игранья при столе моими музыкантами» [2]. Речь идет не об опере, а о драме Екатерины II «Начальное управление Олега» с музыкой Сартти, Коноббио и Пашкевича, только за две недели до этого письма (22 октября 1790 г.) поставленной в Петербурге. Разумовскому не терпится прослушать музыкальные новинки у себя в доме, в исполнении своих музыкантов. Но еще более любопытно то, что его сын Андрей Кириллович, тот самый русский вельможа и крупный дипломатический деятель, которому Бетховен впоследствии посвятил свои квартеты ор. 59, в девяностые годы пишет из Вены о Гайдне и Моцарте, как о музыкантах своего круга, одновременно печалась о смерти Моцарта и восхищаясь последними квартетами Гайдна. Этот путь — от певца-самородка до просвещенного знатока искусства, пройденный поколениями семьи Разумовских, хотя и остается сам по себе исключительным, все-таки превосходно подчеркивает новый уровень русской музыкальной культуры к концу XVIII века.

Из сопоставления многих фактов музыкальной жизни XVIII века, из всего хода изложения должно быть ясно, как постепенно, усилиями ряда поколений, достигалось то, что стало характерным для высокого уровня музыкальной культуры на исходе столетия.

Не претендуя на исчерпывающее освещение музыкальных вкусов и музыкального быта в девяностые годы, мы попытаемся оценить различные стороны музыкальной культуры тех лет: оперный репертуар и то, что было в нем популярно; занятия музыкой в различных кругах общества; репертуар концертов и музыкальные кадры, в них участвующие; нотные издания, распространенные у нас; литературу о музыке, какой она была в XVIII веке.

При этом мы все время будем ощущать, как поступательное движение культуры не может заслонить больших противоречий, сказывающихся тогда в ее развитии, больших отличий, хорошо заметных в этом смысле между различными общественными кругами.

Уже в положении оперных театров, в их репертуаре, в их творческих кадрах мы обнаружим разные, иногда взаимоисключающие тенденции. Если публичные, вольные театры и театральные коллективы, в которых могут проявиться склонности русских крепостных артистов, утверждают в своем репертуаре русскую оперу и прогрессивные жанры оперы зарубежной, то на других позициях стоит театр придворный, являясь антипатриотическим в отношении своего оперного выбора.

Весьма различно проявляются вообще музыкальные вкусы русского общества — одни при дворе и в гостиных знати, иные у просвещенных дворян и т. д. и т. п. Здесь мы сталкиваемся и с откровенно космополитической ориентацией в домах русской аристократии — и с просветительским интересом к творчеству родного народа, с заботой о национальных

[1] См. в его письме к И. И. Шувалову из Петербурга от 11 апреля 1768 г. «...возвратился в город для слушания оперы Эфигении Анторид («Ифигения в Тавриде») во вкусе французском, а музыка Буранельлева [Галуппи—Буранелло]; прямо ли она похожа будет на французскую, впредь вам отпишу» (Цитировано по книге А. А. Васильчикова «Семейство Разумовских», т. I, стр. 345).

[2] Там же, т. I, стр. 442.

267

путях искусства (Н. А. Львов). Если русское общество еще не чувствует прямой борьбы этих групп, то она фактически уже начинает разворачиваться, находя для себя особые формы в оперном театре, в журнальной полемике и перекидываясь в XIX век.

Сказывается по-своему эта борьба и в концертной жизни русских столиц, где русские артисты отвоёвывают честь своего искусства, занимая все большее и большее внимание аудитории. В общем облике концертного быта к концу столетия проявляются очень важные черты, до сих пор недостаточно замеченные: тяга к крупным, ораториальным формам концерта, к участию больших хоровых и оркестровых коллективов.

Повсюду идет напряженное движение вширь и вглубь: в музыкальную жизнь вовлекаются большие круги артистов из народа, сотни крепостных музыкантов, как выступающих в столичных концертах, так и участников многих усадебных капелл. Здесь мы сталкиваемся с трагическими противоречиями: великолепные художественные дарования и высокая культура не освобождают от крепостного гнета. И хотя музыка в то время уже объединяет профессионалов и любителей, крупных композиторов и просвещенных знатоков, участвующих в исполнении «господ» и их крепостных артистов, все же о художественном равенстве какого-либо рода в тогдашнем обществе не может быть и речи.

Музыкальные восторги и «возвышенные чувства» легко уживаются у титулованных крепостников с пренебрежением к человеческому достоинству тех самых крепостных музыкантов, которые представляют, казалось бы, столь ценное ими искусство. Куракин пишет в 1791 году брату об одном из своих молодых музыкантов: «Коль скоро вам Сергей Королев нужен, хотя бы он и мог обучение музыки продолжать, взять его извольте. Прошу только об том, чтоб назначаемый на его место имел лицо благообразное, сие для того, чтоб когда музыканты мои будут у меня, хочется мне, чтоб они были в должности офисиантской с приятными лицами; сего я и при выборе их наблюдать старался, помня неоднократные ваши со мною насчет собственных музыкантов ваших разговоры» [1]. Здесь как будто бы нет резких слов и острых мнений, но нет и **намёка** на возможность достойной артистической оценки крепостного музыканта со стороны его «хозяина»: просто исключено все то, что не касается слуги.

В связи с большим ростом крепостных артистов, а также с другими процессами в музыкальном развитии русского общества, мы можем сказать, что к концу века складывается у нас новая, более широкая и просвещенная, чем раньше, музыкальная среда.

Об этом же свидетельствует по-своему обилие нотных изданий, которые находили у нас сбыт в девяностые годы и были нужны, повидимому, не только в концертном обиходе, но и в домашнем быту. Дело в том, что именно для тех лет особенно примечательным становится обычный переход от суждения о музыке — к непосредственному участию, т. е. музыкальное и музыкально-театральное любительство, в котором просвещенные знатоки и любители начинают творчески сотрудничать с подлинными художниками, как сотрудничал Н. А. Львов с Фоминым, как сотрудничал И. М. Долгорукий с Бортнянским и даже с Хандошкиным.

Нет сомнений в том, что в большой исторической перспективе и круг Н. А. Львова, и дома, подобные дому И. М. Долгорукого, и другие «домашние» очаги музыкальной культуры в русских столицах подготовили

[1] Письмо от 8 сентября 1791 г. См. сборник «Восемнадцатый век», издаваемый по бумагам фамильного архива князем Ф. А. Куракиным, т. I, СПб, 1904, стр. 144.

к началу XIX столетия особую среду знатоков — любителей музыки (более всего — музыкального театра), чьи суждения оказались наиболее вескими, чьи вкусы — наиболее заметными и влиятельными.

Б. В. Алперс в книге «Актерское искусство в России» подчеркивает значение особой среды, сложившейся к началу XIX века вокруг русского драматического театра: «Это была золотая пора просвещенных театралов, заменивших собой и отсутствующую критику, и отсутствующих режиссеров, и театральные педагогов».

«Этот своеобразный институт театральных знатоков представляет характерное явление в русском театре конца XVIII и начала XIX века, никогда более не повторявшееся» [1].

Если голос «музыкальных знатоков» той же поры звучал скромнее и тише, быть может с меньшим общественным резонансом (более в глубинах быта), то свой круг просвещенных любителей музыки также несомненно сложился тогда в русских столицах. Отчасти этот круг попросту входил в круг театралов или соприкасался с ним (поскольку жанры музыкального театра еще не отделились со всей определенностью от драматических), о чем свидетельствуют, например, театральные интересы Жихарева. Отчасти же круг «музыкальных знатоков» образовал свою, не очень широкую, но весьма важную среду посетителей и инициаторов концертов, ценителей для композиторов (часто полудилетантов) и артистов, а нередко прямо из этого круга выходили и сами композиторы начала XIX века. Не будь такого круга просвещенных любителей, вероятно, немислимо было бы и открытие Филармонического общества в Петербурге, и распространение романсов Козловского, а также подобных им, и увлечение серьезной классической музыкой, и многое другое.

ОПЕРНЫЕ ВКУСЫ И РЕПЕРТУАР

Какой бы значительный материал мы ни привлекли к исследованию, всегда будет нетрудно заметить, что о музыкальных вкусах русского общества той поры нам легче всего судить по музыкально-театральным сведениям, которые чаще фиксируются, отчетливее выражаются и гораздо легче поддаются учету. Однако любопытно, что сами по себе музыкально-театральные вкусы того времени до сих пор очень мало расценивались в научной литературе с точки зрения их музыкальной характеристики.

Больше того: при собирании материала, хотя бы по крепостным театрам, музыкальная его сторона почти совсем игнорировалась, не принималась в расчет. Целый ряд работ по крепостным театрам выполнен таким образом, что в операх учтено лишь имя либреттиста или даже переводчика либретто как автора (!) и оставлено безо всякого внимания имя композитора. Нередко путаются оперные жанры, и тем самым явления одного стиля относятся к другому и т. д. и т. п. В одной из солидно документированных работ из этой области, в статье С. Щегловой «Воронцовский крепостной театр» [2], список репертуара приведен настолько не критически, что «Служанка-госпожа» значится в нем как опера И. Н.-нова (?!), «Мельник» — как опера Огюста или Пинючи (?!) [3], «Двое скупых» — как опера Фальбера, «Говорящая картина» — совсем без имени автора.

[1] Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. I, М.—Л., 1945, стр. 55.

[2] См. сборник Язык и Литература, том I, вып. 1—2, Л. 1926.

[3] Пьетро Пинючи и Огюст — балетмейстеры того времени. Вероятно, их имена, связанные с какой-либо балетной постановкой, ошибочно отнесены к опере.

Между тем, зная собственно оперный материал той поры и представляя обстановку, не трудно заключить, что у А. Р. Воронцова исполнялись «Служанка-госпожа» Паизиелло (И. Н.-нов — очевидно, лишь переводчик либретто), «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского—Фомина, «Двое скупых» Гретри (Фальбер — либреттист) и «Говорящая картина» тоже Гретри. Самые фантастические комбинации из имен переводчиков и композиторов встречаются иной раз в таблицах «Репертуара крепостных театров», составленных Т. Дынник [1]. И даже капитальное исследование Н. А. Елизаровой [2] о театрах Шереметевых, сравнительно недавно возникшее на основе обширных, богатых по материалу архивных разысканий, наименее сильно и самостоятельно именно в своих музыкальных данных и оценках. Так, Елизарова называет «Анюту» (1772 г., текст Попова) оперой

Фомина - очевидно, не учитывая тех возражений, какие давно приведены в работе А. В. Финагина о Е. Фомине [3], которому в 1772 году было всего одиннадцать лет. При характеристике Пиччини, который был представлен в театре Шереметева как своими операми-буфф («Добрая дочь»), так и лирическими трагедиями («Атис» и пр.), та же исследовательница, видимо, учитывает лишь комический жанр в его творчестве, а в таблице репертуара все **французские** оперы Пиччини заносит в рубрику итальянских.

Вместе с тем повсюду здесь очень важно для понимания стиля раскрывать именно **музыкальную** сторону явлений, которая связывает их с определенными направлениями, жанрами, линиями в больших масштабах XVIII века. К тому же оперный репертуар русских «домашних» театров XVIII века, как бы он ни был схож в разных случаях, по внимательному его рассмотрению позволяет говорить о различных вкусах и тенденциях, о различном художественном выборе в зависимости от различной общественной обстановки. Кажущееся единство вкуса в «домашних» театрах той поры — единство весьма «подвижное» и неустойчивое, что имеет свой специальный интерес также, для нашей области. Чем шире общественное значение, масштаб деятельности домашнего театра, тем сложнее оказываются его идейно-художественные основы, тем противоречивее — прямо или косвенно — подспудно руководящие им устремления. Такой собственно домашний, любительский театр знати, как театр Долгоруких — Куракиных, в наиболее частной, так сказать, замкнутой форме выражал вкусы и стремления данного узкого круга петербургских великосветских любителей. Уже театральные интересы И. М. Долгорукого были значительно шире, а тот театр, в котором ему доводилось принимать участие (иной раз — руководящее участие), нередко выходил за рамки очень узкого круга (большая аудитория), а иногда оказывался доступным ярмарочной публике (постановка «Любовного волшебства» в Нижнем у Шаховского). Соответственно менялось и музыкальное его существо: от образцов французской и итальянской комической оперы с сентиментальной тенденцией, до популярных «голосов» русских опер. Своеобразная пестрота стиля в «Любовном волшебстве» связана с этой противоречивой музыкальной ориентацией, те «смещением вкусов»: то вступает в силу итальянская или французская оперная традиция (оперные «волшебства», явления богов и т. п.), то русская — оперно-бытовая (сцены народного быта). Исключительный интерес, с этой точки зрения, мог бы представлять анализ репертуара крепостных театров. В самом деле: тут действует

[1] См. **Татьяна Дынник**. Крепостной театр, Academia. 1933.

[2] **Н. А. Елизарова**. Театры Шереметевых. Изд. Останкинского дворца-музея. М. 1944.

[3] См. Сборник «Музыка и музыкальный быт старой России». Academia, 1927.

270

вкус и эстетическое требование «хозяина», владельца, устроителя, инициатора; тут не может не сказываться в какой бы то ни было форме жизненная художественная сила артистов — простых русских людей, крепостных, нередко слуг «по совместительству»; тут вступает в действие,— если театр приобретает большую аудиторию,— и новый фактор — художественные требования широкого круга зрителей-слушателей.

Весьма сложно, надо полагать, обстояло дело в театре Н. П. Шереметева, самом известном, богатом, широком по масштабу из крепостных театров конца XVIII века. Он должен был отражать целую скалу различных устремлений — иначе быть не могло! Это, впрочем, не значит, что в театре Шереметева не было **основной** колеи, преобладающего, господствующего вкуса. Некоторыми своими сторонами театр Шереметева соприкасался прямо с придворными вкусами, поскольку Шереметев принимал у себя Екатерину II и Павла, будучи одним из богатейших вельмож своего времени и стремясь достигнуть царственного блеска. Достаточно образованный, начитанный, бывавший за границей, Шереметев во всех своих театральных начинаниях держал крепкие связи непосредственно с Парижем, получая оттуда и систематическую информацию, и все оперные новинки, и даже бутафорию. Интереснейшие материалы по его переписке с виолончелистом Королевской Академии Музыки Иваром (см. приложения к книге Н. А. Елизаровой), начавшейся в канун революции (с 1784 г.), свидетельствуют о прямой, живой, непосредственной, чуть ли не повседневной связи Н. П. Шереметева с самим центром европейской театральной жизни, о связи прежде всего через **музыкальный** театр.

Ивар сообщает Шереметеву все новости оперного репертуара, следит за всем, что выходит из печати (либретто, партитуры, оперные отрывки), и немедленно высылает материал в Россию; самым тщательным образом инструктирует графа о сложной постановочной «машинной» части больших спектаклей, о том, как устраивается гроза (с приложением некоторых приспособлений), наводнение и т. д. и т. п., каковы костюмы (шлются рисунки), декорации, что именно имеет успех, что сходит со сцены, что предположено поставить... Сообщается и присылается это не от случая к случаю, а видимо, по возможности все, что удастся достичь, не стесняясь затратами, количеством, разнообразием.

«Что касается до текста «Альцесты», — пишет Ивар в 1775 г., — я разыскивал, его вот уже три месяца у разных лиц и все безуспешно; наконец автор, к счастью, дал мне один экземпляр и очень грязный, по правде говоря. Я переплел его, чтобы придать ему более приличный вид».

«Вам следовало бы приобретать все либретто опер, которые имеют успех. Разыскивать их спустя несколько лет — сплошное несчастье».

«Г-н граф, придя в отчаяние от того, что не смог достать ничего из литературы по театральным машинам, и чувствуя, как важно для Вас иметь по этому вопросу наиподробнее сведения для постановки больших опер,— я стал сам вблизи и с большим вниманием наблюдать за действиями театральных машин, что я имею возможность делать ежедневно в течение 20 лет. Чтоб уяснить себе секрет этого искусства, я написал на эту тему маленький труд, состоящий из двадцати отдельных статей. Если этот набросок окажется Вам сколько-нибудь полезным — я буду вне себя от радости, так как желание сделать Вам приятное является единственным мотивом, побудившим меня приняться за эту работу. Без Вашего ведома я прибавил к тому, что высылаю Вам, еще «Грозу» на транспаранте с изменением цвета неба. Она должна внушать несказанный ужас, как приводящая в движение все стихии...» [1].

В другом письме Ивара имеется приписка: «Вот 3 любимые первым тенором оперы каденции, которые мне кажутся очень легкими. Саккини обещал поставить мне несколько подобных отрывков, которые я буду иметь честь доставить Вам» [2].

[1] Цит. по книге Н. А. Елизаровой, стр. 397.

[2] Там же, стр. 396.

271

Нет сомнения в том, что в жадном интересе Шереметева к парижской опере — не мало от увлечения модой, от своего рода тщеславия, от погони за эффектными новинками, вплоть до коллекционирования. Его часто интересует прежде всего сценическое **оформление** оперного спектакля, машинерия, внешняя, показная сторона театра. Но масштабы его «закупок», его требований на партитуры, «поэмы» (т. е. либретто), рисунки декораций и костюмов — поистине грандиозны, словно он — скорее любого парижского богача — желает и может иметь у себя «на дому» весь оперный Париж.

Особый интерес для наших целей представляет сравнение стремлений, проектов — и **реального осуществления**, возможностей в театре Н. П. Шереметева. Такое сравнение чрезвычайно показательное с различных сторон. **Стремления** самого владельца театра, его общие тенденции, масштабы его замыслов очень хорошо видны из переписки Шереметева с Иваром [1]. В этой переписке, если иметь в виду только 1784—1792 годы (присоединив сюда же одно письмо Шереметева от 1803 года), идет речь об огромном количестве опер и оперных спектаклей (названо **более ста** оперных произведений!). При этом исключительное внимание уделяется операм Глюка, Пиччини и глюковской школы. Напомним, что в середине 80-х годов Париж еще жил отзвуками глюковской дискуссии, имена самого Глюка и его соперника Пиччини были еще у всех на устах, а Саккини, Сальери, Лемуан ставили свои произведения как новинки **глюковской школы**. И вот обо всем этом, о животрепещущих новостях парижской оперы в канун буржуазной революции, пишут друг другу Шереметев (спрашивая, выведывая, торопясь и «жадничая») и Ивар (рассказывая, поясняя, стремясь угодить, снабжая корреспондента нотами, рисунками, бутафорией и т. д.).

Все оперы Глюка, о которых тогда могла идти речь в Париже, упоминаются в их переписке: «Орфей», «Альцеста», «Армида», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс». Примечательно, что две из них, как раз наиболее глубокие по своей трагедийной концепции и

«темные» по колориту,— «Альцеста» и «Ифигения в Тавриде»,—вызывают преимущественный интерес Шереметева: он запрашивает о подробностях постановки, дает заказы художнику, т. е. в первую очередь готовится стащить их у себя. Что касается опер глюковской школы, только что возникающих в Париже, то Шереметев словно подстерегает эти новинки, хочет узнать о них раньше, чем они будут поставлены, а Ивар все время торопится удовлетворить его запросы, даже предупредить их. Так, «по горячим следам» дается подробная информация о новых «глюковских» операх Сальери («Данаиды», «Тарар», «Горации»), Саккини («Дардан», «Эдип в Колоне») [2], Лемуана («Федра»), Керубини («Демофон»). Шереметев особенно интересуется «Данаидами» с их сложными постановочными эффектами; Ивар много ему пишет о «Тара-ре», а из опер Саккини речь идет также о «Химене» и особенно о «Рено».

Хотя Пиччини, казалось бы, не привлекает специального внимания Шереметева к своим отдельным постановкам, оперы этого композитора упоминаются постоянно, и он занимает одно из первых мест в переписке на всем ее протяжении. Притом Шереметев узнает и о французских и

[1] Ссылаясь на эту переписку, как она опубликована в упомянутой книге Н. А. Елизаровой, мы позволим себе, выверяя изложенное, попутно вносить коррективы в ее данные (названия опер, имена композиторов) там, где это бесспорно требуется.

[2] Саккини неоднократно фигурирует в книге Н. А. Елизаровой как Саччини (неправильная транскрипция итальянского «Sacchini»).

272

об итальянских его произведениях, о «глюковоких» операх для Парижа, и о комических французских операх. Особенно выделяются «Роланд», «Атис», «Дидона», «Александр в Индии» Пиччини — видимо, Шереметев помышляет о собственных постановках. Кроме того, названы его же «Ифигения в Тавриде», «Диана и Эндимион», «Пенелопа», «Адель де Понтье», «Ложный лорд», «Пробуждение спящего» — последние в жанре французской комической оперы [1].

Если мы сопоставим стремления, выраженные в переписке Ивара— Шереметева, и планы, в ней развернутые, с самим **реальным** репертуаром шереметевского театра, то сразу же заметим, что многие, как будто бы готовившиеся спектакли не были в конце концов осуществлены. Так, из 25 названных опер Глюка, Пиччини и композиторов, причисляемых к глюковской школе, в театре Шереметева (по данным Елизаровой) было поставлено, видимо, всего четыре: «Эхо и Нарцисс» Глюка, «Данаиды» Сальери [2], «Рено» Саккини, «Ложный лорд» Пиччини. Таким образом, из опер Глюка выбрана наименее характерная для его реформы, из опер Пиччини — комическая, а наиболее прославленные «глюковские» оперы Сальери («Тарар») и Саккини («Эдип в Колоне») **не получили** сценического воплощения. Иными словами, мы имеем право заключить, что **при особом внимании и интересе Шереметева к «глюковской проблеме»**, его собственный театр **почти миновал** в своем репертуаре **именно реформу Глюка**, выраженную в его известнейших операх и примыкающих к ним французских произведениях Пиччини, Сальери и Саккини. Не предугадывая сейчас конечных выводов из этого заключения, рассмотрим, как обстояло дело с другими оперными жанрами и иным кругом проблем в переписке Шереметева и в его театре.

Количественно на первое место в переписке Шереметева—Ивара выдвигаются те композиторы, которые были представителями жанра французской комической оперы (хотя бы работали и в других жанрах): Гретри, Далеирак, Дезед, Монсиньи и др. Можно сказать даже, что Гретри вообще находится в центре внимания,— что, конечно, отражает его тогдашний успех в Париже. Из опер Гретри упомянуты: «Люсиль», «Колинетта при дворе», «Самнитские браки», «Избыток богатства», «Наперсник-соперник», «Ревнивый любовник», «Деревенское испытание», «Ричард-Львиное сердце», «Панург», «Матроко», «Каирский караван», «Цефал и Прокрис», «Андромаха», «Анакреон», «Граф Альбер», «Рауль-Синяя борода», «Петр Великий», «Элиса, или Материнская любовь». Здесь не забыты ни ранние произведения Гретри, ни его шедевры 80-х годов, ни его оперы революционных лет. Несколько меньше, но также немало представлен Далеирак: названы его оперы «Нина», «Аземия», «Два маленькие савояра», «Вечерняя гроза», «Камилла, или Подземелье», «Приданое», «Рено д'Аст», «Испытание доброго отца». Особо выделены: у Гретри — «Самнитские браки» и «Ричард», у Далеирака — «Нина». Затем следует Дезед («Блез и Бабэ», «Алексис и Жюстина», «Сесиль»,

«Альциндор»), Монсиньи («Прекрасная Арсена», «Алина, королева Голкондская»), Госсек («Рыбаки», «Розина, или Покинутая супруга»), Филидор («Фемистокл» и «Персей»), Рижель («Чеботарь и финансист») и некоторые другие композиторы, упоминания о

[1] «Ложный лорд», «Днана и Эндимион», «Дидона», «Атис», «Роланд» в репертуарных таблицах Н. А. Елизаровой (стр. 454) названы итальянскими операми (так же как и «Рено» Саккини), что неправильно даже, в том случае, если бы они исполнялись на итальянском языке; это — французские оперы.

[2] «Данаиды» также неправильно причислены Н. А. Елизаровой к итальянским операм.

273

которых единичны, более или менее случайны. Отметим ссылку на лирическую комедию «Яблони и мельница» Лемуана, поскольку она ставилась в России.

Сопоставляя в этом отношении переписку Шереметева и репертуар его театра, мы заметим гораздо большее соответствие, нежели в отношении Глюка. Если в шереметевском театре исполнялись не всегда **те самые** произведения Гретри, Далеярака и других названных французских композиторов, о каких шла речь в переписке, то именно жанр французской комической оперы все же был **особенно богато** представлен в осуществленных постановках этого театра. Так, Гретри не только в переписке, но и на сцене Шереметева, повидимому, принадлежало первое место по количеству постановок, поскольку ставились: «Самнитские браки», «Говорящая картина», «Двое скупых», «Земира и Азор», «Люсиль», «Опыт дружбы», «Избранница из Соланои» («La Rosière») и, как будто бы, «Цефал и Прокрис». Рядом с Гретри стояли Дуни («Деревенские башмаки» или «Черевички», «Два охотника», «Живописец, влюбленный в свою модель», «Жнецы», «Колокольчик», «Нинетта при дворе») и Монсиньи («Бочар» [1], «Дезертир», «Всего не предусмотреть», «Роза и Кола» [2], «Прекрасная Арсена», «Алина, королева Голкондская»). Из опер Далеярака у Шереметева шли «Нина» и «Аземия», из опер Дездема — «Три фермера» (под названием «Три откупщика»), «Блез и Бабэ» [3]; из опер Филидора не лирические трагедии, а комическая опера «Кузнец».

Если мы прибавим к этому, — кроме неясных и спорных указаний, — еще поставленные у Шереметева французские комические оперы Блеза («Анетта и Любен»), Руссо («Деревенский колдун»), Дезожьера («Два сильфа») и уже названную оперу Пиччини в этом жанре («Ложный лорд»), то получится, что среди 30 с лишком осуществленных постановок французских опер, лишь три (Глюк, Сальери, Саккини) не принадлежали к комическому жанру, а по крайней мере 28 (т. е. основная часть репертуара) должны быть прямо к нему отнесены. Любопытно здесь, в частности, и то, что Дуни, который уже не интересовал Ивара и, видимо, «вышел из моды» в Париже, с успехом исполнялся в России, и его бесхитростный итал-французский стиль пришелся по вкусу аристократам-меломанам.

Заслуживает специального упоминания, что в переписке Шереметева—Ивара известное место получили те композиторы, чьи имена связаны с эпохой французской революции. Об операх Гретри и Госсек речь уже шла. Из авторов более молодого поколения, связанных с революцией и представляющих известный жанр «оперы спасения», в переписке названы Бертон («Строгости монастыря»), Керубини («Ло-доиска») и Мегюль («Кора», «Эфрозина» и «Адриан»). Однако ни одна из революционных «опер спасения» не была поставлена в театре Шереметева.

В одном из последних писем Шереметева к Ивару (от 3 января 1803 г.) содержится просьба выслать «как можно скорее» среди других партитуру оперы Моцарта «Мистерии Изиды», которая

[1] У Н. А. Елизаровой, как мы уже упоминали, музыка «Бочара» приписана Фомину, у А. В. Финагина (по В. В. Стасову) — Гретри, но, повидимому, она не принадлежала ни тому, ни другому, а была подобрана и частично написана Монсиньи.

[2] У Н. А. Елизаровой приписана Гретри.

[3] Под названием «Степан и Танюша» — см. в книге Н. А. Елизаровой стр. 126— 127 (почему-то это не отражено в репертуарных таблицах Елизаровой).

274

при этом названа оперой «в серьезном жанре». Здесь имеется » виду партитура «Волшебной флейты» (парижская редакция 1801 года).

Насколько можно понять из ряда глухих упоминаний, в переписке Ивара—Шереметева иногда говорится также об итальянских операх, более всего об операх Паизиелло — «Севильский цирюльник», «Нина», «Комическая дуэль», «Маркиз Тюлипан», «Теодор в Венеции» Неудивительно, что в переписке с Парижем главное место занимают не итальянские, а французские оперы. Весь оперный репертуар Шереметевского театра в его «иностранной» части несравненно более зависит от французских, нежели от итальянских жанров. Н. А. Елизарова приводит 20 названий итальянских опер в своей таблице репертуара. Из этих 20-ти опер «Александр в Индии», «Атис», «Дидона», «Диана и Эндимион», «Роланд» — только готовились, да к тому же четыре из них — не итальянские, а французские оперы Пиччини. Из осуществленных постановок — «Рено» Саккини и «Данаиды» Сальери — не итальянские, а также французские оперы, о чем мы уже упоминали, равно как и «Два сильфа» Дезожьера и «Ложный лорд» Пиччини — французские же комические оперы. Итак из 20 опер, названных у Н. А. Елизаровой итальянскими, 9 сразу же приходится исключить. Но и остающиеся 11 произведений отчасти внушают некоторые сомнения в смысле принадлежности к итальянским жанрам. Во-первых, «Арлекин дикой» — комическая опера без указания автора музыки. Текст по указанию Елизаровой принадлежит Дессентфуа. Трудно судить о происхождении этой оперы. Оно-может оказаться как итальянским, так и французским. Аналогичное сомнение внушает опера «Мнимый философ»: указан лишь текст Седена, но не известно — чья музыка (Паизиелло?). «Венецианская ярмарка» числится оперой Канциани (может быть, Сальери?), «Инфанта Замора», как и указано в таблице, в самом деле является оперой буфф-Паизиелло, но во французской ее переработке «L'infante de Zamora» (в итальянском подлиннике «La Frascatana»); точно так же как «Колония, или Новое селение» Саккини—это опять французская же переработка его оперы-буфф «Остров любви» («L'isola d' amore»). Итак, лишь 7 опер из 20, названных у Н. А. Елизаровой итальянскими, не внушают сомнений. Это — «Добрая дочка» Пиччини, «Две невесты» Чимароза, «Нина» и «Притворная любовница» Паизиелло, «Трубочист» Портогалло и «Ринальдо» Сарти. И здесь всецело преобладает комический жанр; только «Ринальдо» — опера-seria. На первом месте стоит Паизиелло (4 оперы); все остальные композиторы представлены лишь одной оперой каждый.

Наконец, в репертуарном списке Шереметева есть наиболее интересный для нас раздел — оперы русских авторов или иностранных мастеров — на русские сюжеты. Этот раздел содержит у Н. А. Елизаровой 13 названий (для XVIII века; дивертисмент «Семика, или Гулянье в Марьиной роще» относится уже к 1817 г.). Здесь хорошо известны и не внушают никаких сомнений: «Мельник—колдун, обманщик и сват» Соколовского—Фомина, «Новгородский богатырь Боеславович» Фомина, «Несчастье от кареты» и «Февей» Пашкевича, «Санкт-петербургский гостинный двор» Матинского, «Розана и Любим» Керцелли; «Анюта» названа как опера Фомина, что неправильно. «Бочар» также без основания приписан Фомину. Судя по данным Н. А. Елизаровой, опере «Тщетная ревность, или Перевозчик кусковской» была просто составлена «из голосов» популярных французских опер. Об опере «Нимфа кусковская» никаких данных не приводится, так же как об опере

[1] У Елизаровой, очевидно, опечатка — «Позидо» вместо Паизиелло (стр. 438)-.

275
«Разлука, или Разъезд псовой охоты». И, наконец, третья из местных опер «Гулянье, или Садовник кусковский» названа оперой Керцелли. Особые сомнения вызывает у нас «Взятие Измаила»: по Н. А. Елизаровой, это — героическая опера Козловского на текст П. Потемкина (1795). Между тем, как видно даже по книге Елизаровой, современники называли «Взятие Измаила» **драмой** [1]. Не было ли в самом деле это произведение драмой с музыкальными номерами (более всего хорами), подобно «Начальному управлению Олега», возникшему в непосредственном соседстве с ним?

Во всяком случае, перечень русских опер, поставленных у Шереметева, свидетельствует о явном стремлении не только использовать все, что возможно из **созданного** в этой области, но и **пополнить** репертуар. Стремление это реально осуществляется в постановках театра и резко отличает его от придворного театра павловских лет.

Рассматривая различные тенденции шереметевского театра, мы должны будем, таким образом, признать следующее:

Глубокий личный интерес владельца театра, просвещенного любителя оперы, к «глюковской проблеме» почти не получает выражения в его театре; разносторонние его интересы к другим оперным

жанрам (французская комическая опера, «опера спасения», итальянская опера-буфф) отражаются главным образом в преобладании на его сцене французской комической оперы предреволюционных лет (Гретри, Далеирак, Дуни, Монсиньи); ничем специально не подчеркнутый интерес к русской опере получает зато **самое реальное** выражение не только в постановках новых популярных произведений, но и в стимулировании оперно-театрального творчества.

В чем причины, в чем корни этих тенденций шереметевского театра? В его, так сказать, **многоосновности**. Дело заключалось не во вкусах владельца, вернее, не в них одних. Если они не имели почвы в русской обстановке, не поддерживались артистическим составом и аудиторией театра, они не получали осуществления. Так, «глюковская проблема» по существу не стояла и не могла стоять тогда перед русским театром; у него были иные пути: создание национальной и демократической **комедийной оперы**. С другой стороны, сам Шереметев как будто бы не подчеркивал своего интереса именно к этой опере; но тем не менее сама жизнь порождала ее: русские оперные кадры, русская аудитория определили ее успех в театре Шереметева. Наконец, французская комическая опера Дуни—Монсиньи—Гретри, но в русской переработке (текст — Вороблевского, музыка — может быть, Дегтярева), заняла наиболее **видное** (в смысле внимания к постановкам и их количества) место в театре Шереметева; именно во французских операх блистала П. И. Жемчугова, лучшая актриса этого театра. На французской комической опере, как на некоей «середине», как бы сошлись разные вкусы; она была передовой по своим устремлениям и, вместе с тем, доступной, веселой, но несколько сентиментальной, французской, но русифицированной; ее любили при дворе Павла, ей рукоплескали в театре Маддокса; о ней писал Шереметев Ивару, в ней находила близкое себе содержание крепостная певица. Каждый читал и толковал и творил ее **по-своему**, каждый любил **разные** ее стороны. Но результат получился несомненный: она была в центре репертуара.

Оперные постановки шереметевского театра, о которых у нас шла речь, относятся к 1779—1797 годам, причем большинство их приходится, повидимому, на восьмидесятые годы. С 1792 по 1805 год существовал,

[1] См. стр. 149 книги Н. А. Елизаровой.

276

как известно, крепостной театр Воронцовых, вернее А. Р. Воронцова (сперва в имении Алабухи Тамбовской губ., потом в Андреевском Владимирской губ.). Очень любопытно сравнение этих театров, сделанное в одном из писем Лафермьера к С. Р. Воронцову. Когда-то библиотекарь при «меньшом дворе», у Марии Федоровны, автор французского текста в операх Бортнянского, Лафермьер, давно связанный с семейством Воронцовых дружбой, в 90-х годах «впал в немилость» у Павла и переселился к ним, как к своим старым покровителям. И вот из воронцовских имений или из Москвы Лафермьер продолжает переписку с С. Р. Воронцовым (Лондон), между прочим, описывая ему крепостной театр его брата — Александра Романовича.

В письме от 1 февраля 1795 года Лафермьер, видимо, только что посетивший спектакли у Шереметева (исполнялись две пьесы, вторая из них — «Любовник, сочинитель и слуга»), сообщает: «Все, что относится к спектаклю, к костюму — великолепно. Актеры хотя и не все имеют талант, чего не бывает ни в одной труппе, все имеют хороший вид, все хорошо обучены и вышколены, так что получается хороший ансамбль. То же самое надо сказать о балете, так как был очень красивый балет, исполненный его собственными людьми, за исключением балетмейстера и его жены (итальянцев, находящихся у него на службе). Что касается оркестра, очень многочисленного, тоже целиком состоящего из его людей, за исключением капельмейстера, то он показался мне превосходным, хотя была лишь музыка, исполнявшаяся между действиями и балетная. Граф Шереметев сам музыкант и играет партию клавесина [1], когда дают оперу. Но, возвратимся к нашему спектаклю: у нас есть три или четыре актера, которые могли бы блистать в театре графа Шереметева, но у нас нет ни одной актрисы, которую можно было бы сравнить с его актрисами. Я говорю только об актерах, но не о певцах; я не видал таковых у графа Шереметева, а наши «е блистают с этой стороны, за исключением одного, обладающего довольно красивым голосом и некоторой методой. К счастью, большая часть опер, исполняющихся у нас, не требует большого музыкального таланта. Это, например, Мельник, очень хорошо исполненный, Сбитенщик — тоже. Все наши хорошие актеры в них играют и все вполне на своих местах. Розана, где есть одна партия seria, идет не очень хорошо. Но все, что в стиле бурлеск

или пасторальном, очень хорошо. Одна пьеса в 2-х действиях, называемая «Несчастье от кареты» и другая «Скупой», где больше музыки, композиции русского автора, идут не дурно. Вот приблизительно все, что имеется пока в нашем репертуаре по части опер» [2].

Из этого письма сразу видна разница масштабов: театр Воронцова мал и скромн в сравнении с театром Шереметева. Но зато поражает иное: оперный репертуар у Воронцова состоит в 1795 году из одних **русских** произведений. Лафермьер называет оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» (текст Аблесимова, музыка Соколовского—Фомина), «Сбитенщик» (текст Княжнина, музыка Бюлана), «Розана и Любим» (текст Николева, музыка Керцелли), «Несчастье от кареты» и «Скупой» (в обоих случаях текст Княжнина, музыка Пашкевича). Как раз обе последние оперы отличаются не столько песенным характером (подобно «Мельнику»), сколько ариозным — потому, они, вероятно, были более чужды крепостным актерам Воронцова. Не случайно даже шереметевские

[1] Вероятно, партию basso continuo, но не на клавесине, а на виолончели, как говорят другие источники.

[2] Подлинник по-французски. Архив князя Воронцова, кн. 29, стр. 286—287.

277

актрисы особенно любили и долго помнили именно «Мельника».

Еще в 1794 году, в связи с приездом княгини Е. Р. Дашковой в имение брата (А. Р. Воронцова), Лафермьер упоминал в своей переписке о театре в Матренине (Андреевском): «...для того, чтобы дать ей отдохнуть от дневных трудов, каждый вечер ей давали спектакль. Она с большой снисходительностью отнеслась к этому развлечению, еще требующему снисходительности, особенно в части пения, так как мы давали ей комические оперы. Но так как у нас есть несколько актеров действительно хороших, она как будто получила довольно большое удовольствие. Вы будете очень удивлены, дорогой граф, увидев Вашего брата, никогда не слышавшего большим любителем музыки, с оркестром и собственной оперой... У нас идут спектакли раз в неделю летом и два раза в неделю с осени» (письмо от 1 октября) [1]

В отличие от театра Шереметева, воронцовский театр располагал только русскими кадрами и в труппе и в оркестре. У Шереметева работали Сарти, балетмейстеры Морелли, Лепик, Соломони, Чанфарелли, виолончелист Фациус и скрипач Файер, бывшие учителями для русских актеров и музыкантов. Крепостные актеры и музыканты Воронцова проходили школу в Алабухах, где их обучал игре на скрипке, например, «бывший офисиант» Зотов.

Во много раз скромнее была постановочная и костюмерная часть у Воронцова. При всем том А. Р. Воронцов стремился дать своим крепостным актерам общее образование и, видимо, относился к ним более гуманно и серьезно, нежели Н. П. Шереметев.

Основываясь на данных архива А. Р. Воронцова, С. Щеглова приводит в статье «Воронцовский крепостной театр» [2] список репертуара, в котором операм принадлежит отнюдь не такое большое место, как в репертуаре Шереметевского театра. Из девяноста с лишком пьес, перечисленных Щегловой, лишь двадцать являются операми. Восстанавливая имена композиторов (они упущены у Щегловой), приводим этот список: Фомин — «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица», «Ямщики на подставе» и «Мельник — колдун» [3], Пашкевич — «Скупой» и «Несчастье от кареты», Бюлан «Сбитенщик», Керцелли «Розана и Любим», Раупах «Добрые солдаты» (текст Хераскова), Стабингер «Счастливая тоня» (текст Горчакова), Фрейлих «Новое семейство» (текст Вязмитинова), Гретри «Говорящая картина» и «Двое скупых», Дуни «Два охотника», Филидор «Кузнец», Сальери «Школа ревнивых», Саккини «Колония, или Новое селение», Паизиелло «Служанка-госпожа» и «Притворная любовница». Помимо того, у Воронцова шли: русские оперы «Точильщик» (текст Николева) неизвестного композитора и «Цыган» — композитор тоже не известен.

Все названные оперы принадлежат к комическому жанру: из них — 12 русских, 4 — французских и 4 — итальянских. Подобное преобладание русских произведений в оперном репертуаре должно расцениваться как **исключительный признак** для своего времени. В этом театр Воронцова был весьма прогрессивным, вероятно, благодаря своей опоре только на русские кадры. Даже публичный московский театр Маддокса не может быть поставлен рядом с ним в данном отношении.

В цитированном письме Лаферьера от 1 февраля 1795 года, где говорится о Шереметевском театре, приводятся следующие любопытные

[1] Подлинник по-французски. Архив князя Воронцова, кн. 29, стр. 284.

[2] Сб. Язык и литература, т. I, JT. 1926.

[3] У Щегловой сказано «Мельник» Опоста или Пинючи. Об этой ошибке речь уже шла выше.

278

данные: «Я был и на спектакле у князя Волконского, — пишет Лафермьер С. Р. Воронцову, — давали «Дерево Дианы» [1]... Вы знаете прелестную музыку этой оперы, которая была очень хорошо исполнена. Актриса, исполнявшая роль Дианы, немного манерная в своей игре, обладает очень красивым голосом. Актриса, хорошо исполнявшая роль Амура, вложила в эту роль много тонкости; у нее голос немного глухой; говорят, что он был у нее очень красивым еще не так давно, но она его потеряла с тех пор, как пополнела. Один из актеров обладает очень красивым тенором, но тоже немного чересчур толст для ролей, которые ему поручены. Буффон превосходен. Там имеется, как и у графа Шереметева, балетмейстер, танцующий со своей женой, оба итальянцы, которым князь Волконский — далеко не богатый, — платит 2000 рублей. Странно, что этот добрый князь, старый ипохондрик, имеющий больше долгов, чем состояния, желает соперничать с графом Шереметевым. Я совсем не хочу входить в оценку его спектакля, не выдав опер у его соперника, я не могу делать сравнений, но во всех аксессуарах, в костюмах актеров, в зале и на сцене чего-то нехватает, хотя сцена у князя Волконского также механизирована и декорации довольно красивы; оркестр, хотя и не такой многочисленный, очень хорош, равномерно составлен, как и балет из его людей. Судите о расходах! Владелец театра на этом разорился. У него три дочери, из которых старшие, как говорят, талантливые, вмешиваются в образование актрис, которые делают честь их урокам. Сын, личность малозначительная, находится у клавирина, в подражание графу Шереметеву. В доме ничто не соответствует спектаклю и более чем скромно» [2].

Какой бы домашний любительский или домашний крепостной театр мы ни взяли, он будет отличаться своими особенностями, своим выбором репертуара, своими постановочными признаками — в зависимости от своего масштаба, от материальных возможностей и вкусов владельца, от артистических кадров и аудитории. Таким образом, кажущееся внешнее единство этого рода театров оказывается в действительности весьма подвижным — именно потому, что такова «подвижная» в своем существе, природа этих театров, **несущих в самих себе крупные и значительные противоречия.**

Сравнивая репертуар домашних, публичных и придворных театров, по-возможности учитывая распространение нот и книг по музыке, так же как репертуар и характер концертов, и сопоставляя эти данные с высказываниями тех лет в письмах, воспоминаниях и т. п., мы можем составить приблизительное впечатление о господствующем музыкальном вкусе и направлении к концу XVIII века, можем выяснить, что именно нравилось и выбиралось, какая музыка находилась в центре внимания различных кругов русского общества.

Казалось бы, проще всего судить о музыкальном театре, поскольку мы уже привели и выяснили достаточное количество данных. Но здесь у нас возникают сомнения из-за неточности этих данных и невозможности доверять уже проделанным исследованиям. Весьма солидные и обстоятельные работы после выверки оказываются иной раз настолько неточными, что просто диву даешься. Так, например, Н. Финдейзен в 4-м выпуске своих «Очерков по истории музыки в России» дает список «Опер и балетов, поставленных на придворных сценах в 1762— 1800 гг.», предваряя читателя: «Прилагаемые репертуары составлены на основании документальных данных, камер-фурьерского журнала,

[1] Итальянская опера буфф Мартин-и-Солера.

[2] Архив князя Воронцова, книга 29, стр. 288—289.

279

«Архива имп. театров», современных печатных либретто и известий «Ведомостей» обеих столиц. Непроверенные известия или сомнительные данные других печатных источников здесь опущены» [1]. Однако, если мы проверим список Финдейзена хотя бы по камер-фурьерскому журналу, просматривая его день за днем, то на самом деле окажется, что вместо трех спектаклей 1799 года или двух — 1800, их было **в несколько раз больше**, т. е. Финдейзен **не выверил** своего списка даже по камер-фурьерскому журналу! Много ошибок обнаружено у О. Чайновой [2], вслед за другими приписавшей Е. И. Фомину целый ряд не принадлежащих ему опер (см. уже названную статью А. В. Финагина) и

упустившей многие композиторские имена. Мы уже упоминали о неточностях у С. Щегловой и Н. А. Елизаровой, частично исправив их данные.

Таким образом мы располагаем для сопоставления не вполне точными репертуарными списками. Все же было бы весьма любопытно сравнить оперный репертуар придворных спектаклей, публичного московского театра (Маддокса) и двух наиболее обследованных (и вместе различных) крепостных театров — Н. П. Шереметева и А. Р. Воронцова. По придворному театру возьмем репертуар павловской поры за 1797—1800 гг., выверенный нами по камер-фурьерскому журналу. По театру Шереметева — список Н. А. Елизаровой (1779—1797) с нашими коррективами. По Воронцовскому театру — репертуар, приведенный С. Щегловой (1792—1805), также с коррективами. Репертуар Маддокса за 1782—1800 гг. проследим по данным О. Чайновой, отбросив все неясное (отсутствие имен композиторов и каких-либо дополнительных сведений часто не дает возможности установить жанр и национальное происхождение оперы) и оговорив спорное. Вообще очень многие данные по всем спискам из-за их неопределенности (чья опера? в каком жанре? русская или нет?) придется просто исключить из сравнения, признав тем самым его условность и относительность. Так, например, из списка О. Чайновой выпадет 20 названий; из списка Н. А. Елизаровой (без «готовившихся» опер, которые мы не принимаем в расчет) — около 10 названий.

По четырем репертуарным спискам в поле нашего зрения попадает всего 113 оперных произведений, из которых 30 — русские оперы, 83 — иностранные. По жанрам они распределяются таким образом: все русские оперы, разумеется, комические (исключение — «Взятие Измаила» у Шереметева), из пятидесяти восьми французских — 54 комические, из двадцати пяти итальянских — 22 буфф. Итак, общее предпочтение бесспорно отдается **комическим** жанрам и главнейшее место занимает в репертуаре **французская** комическая опера, составляя примерно общую половину его. Но все, что касается дальнейшего выбора, будет весьма различно в разных театрах и по-своему не лишено характерности.

Рассмотрим сначала русский оперный репертуар и его место в четырех выбранных нами театрах. При дворе в 1794—1800 гг. из тридцати русских опер шла **лишь одна** — «Мельник»; у Маддокса — 20 (в том числе 5 — неизвестных авторов), у Шереметева — 12, у Воронцова — 11. Но общее место в репертуаре русские оперы занимали различное, ибо у Маддокса было больше переводных опер, у Шереметева против 12 русских — **значительно больше** переводных, а у Воронцова — меньше (8). Итак по обращению к русским оперным произведениям на первом месте

[1] **Н. Финдейзен.** Очерки по истории музыки в России... Том II, вып. 4, стр. 57.

[2] **О. Чайнова.** Театр Маддокса в Москве. М. 1927.

280

стоит чисто русский крепостной театр А. Р. Воронцова, на втором — московский публичный театр Маддокса, на третьем — крепостной театр Шереметева и на последнем — придворный театр павловской поры. При этом наиболее популярными из русских опер, как и следовало предполагать, оказываются «Мельник», «Несчастье от кареты», «Розана и Любим».

<i>Композиторы</i>	<i>При дворе 1797-1800</i>	<i>Театр Маддокса 1782—1800</i>	<i>Театр Шереметева 1779-1797</i>	<i>Театр Воронцова 1792-1805</i>
Фомин	Мельник-колдун	Мельник-колдун	Мельник-колдун.	Мельник-колдун
			Новгородский богатырь Боеславович	
				Вечеринки
				Ямщики на подставе
Пашкевич		Несчастье от кареты.	Несчастье от кареты	Несчастье от кареты.
		Скупой		Скупой
			Февей	
Матинский		Санктпетербургский гостиный двор	Санктпетербургский гостиный двор	

<i>Композиторы</i>	<i>При дворе 1797-1800</i>	<i>Театр Маддокса 1782—1800</i>	<i>Театр Шереметева 1779-1797</i>	<i>Театр Воронцова 1792-1805</i>
Матинский и Пашкевич		Федул с детьми		
Керцелли		Розана и Любим.	Розана и Любим	Розана и Любим
		Аркас и Ириса		
			Садовник кусковской	
Стабингер		Счастливая тоня.		Счастливая тоня.
		Баба яга		
		Калиф на час		
Раупах		Добрые солдаты.		Добрые солдаты.
Фрейлих		Новое семейство.		Новое семейство.
Бюлан		Сбитенщик		Сбитенщик
Блима		Старинные святки.		
Эккель		Поход с непременных квартир		
?			Анюта	
?		Перерождение		
?		Точильщик		Точильщик
?		Опекун учитель		
?		Странная предприимчивость.		
?		Тунисский паша	Взятие Измаила. (?) Нифма кусковская. Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский. Разлука, или Разъезд псовой охоты	

281

Французская опера

<i>Композиторы</i>	<i>При дворе 1797-1800</i>	<i>Театр Маддокса 1782—1800</i>	<i>Театр Шереметева 1779-1797</i>	<i>Театр Воронцова 1792-1805</i>
Гретри	Двое скупых.	Двое скупых.	Двое скупых	Двое скупых
	Земира и Азор	Земира и Азор	Земира и Азор	
		Говорящая картина	Говорящая картина	Говорящая картина
		Избранница из Соланси		Избранница из Соланси
		Опыт дружбы		Опыт дружбы
				Самнитские браки
				Люсиль
	Мнимая магия			
	Ричард-Львиное сердце			
	Великолепный			

<i>Композиторы</i>	<i>При дворе 1797-1800</i>	<i>Театр Маддокса 1782—1800</i>	<i>Театр Шереметева 1779-1797</i>	<i>Театр Воронцова 1792-1805</i>
	Граф Альбер			
	Сильван			
	Панург			
	Рауль-Синяя борода			
Далейрак	Нина	Нина.	Нина	
	Аземия		Аземия	
	Два савояра	Два савояра. (1801).		
	Рено д'Аст	Рено д'Аст.		
	Вечерняя гроза			
	Приданое			
	Амбруз			
	Адель и Дорсан.			
	Камилла, или Подземелье.			
	Филипп и Жоржетта			
Монсиньи	Роза и Кола	Роза и Кола	Роза и Кола	
	Дезертир	Дезертир	Дезертир	
	Прекрасная Арсена.		Прекрасная Арсена.	
			Алина, королева Голконды	
			Всего не предусмотришь	
		Бочар (?)		
		Обманутый кади (?)		

282

<i>Композиторы</i>	<i>При дворе 1797-1800</i>	<i>Театр Маддокса 1782—1800</i>	<i>Театр Шереметева 1779-1797</i>	<i>Театр Воронцова 1792-1805</i>
Дуни		Два охотника (?).	Два охотника	Два охотника
		Деревянные башмаки (?).	Черевика (?).	
		Колокольчик (?).	Колокольчик	
			Жнецы.	
			Живописец, влюбленный в свою модель.	
			Нинетта при дворе	
	Фея Юржель			
Дезед	Блез и Бабэ.		Блез и Бабэ.	
	Три фермера.		Три фермера.	
		Минутное заблуждение		
	Алексис и Жюстина			
Филидор		Кузнец	Кузнец	Кузнец
		Санхо-Панса		
Лемуан—	Женихи.			

<i>Композиторы</i>	<i>При дворе 1797-1800</i>	<i>Театр Маддокса 1782—1800</i>	<i>Театр Шереметева 1779-1797</i>	<i>Театр Воронцова 1792-1805</i>
лирические комедии				
	Яблони и мельница			
Саккини—большие оперы	Эдип в Колоне			
Руссо			Рено	
			Деревенский колдун	
Блез		Анетта и Любен	Анетта и Любен	
Дезожьер			Два сильфа	
Мартини	Генрих IV			
Крейцер	Поль и Виргиния			
Пиччини			Ложный лорд	
Гаво	Маленький матрос	Маленький матрос (1801)		
Мегюль	Эфрозина			
Глюк			Эхо и Нарцисс	
Сальери			Данаиды	

283

Итальянская опера

<i>Композиторы</i>	<i>При дворе 1797-1800</i>	<i>Театр Маддокса 1782—1800</i>	<i>Театр Шереметева 1779-1797</i>	<i>Театр Воронцова 1792-1805</i>
Паизиелло—оперы-буфф		Притворная любовница	Притворная любовница	Притворная любовница
		Нина	Нина	
		Служанка-госпожа		Служанка-госпожа
	Севильский цирюльник	Севильский цирюльник		
	Мельничиха			
	Невольники от любви			
		Крестьянин-маркиз		
			Инфанта Заморы	
Паизиелло—оперы-seria	Зенобия			
	Андромеда			
Сарти — оперы-seria	Эней в Лациуме		Ринальдо	
Сарти — оперы-буфф	Индейцы в Англии			
	Деревенская ревность			
Мартин-и-Солер	Деревенский праздник			
	Дианино дерево			
	Редкая вещь			
Гульельми	Благородная пастушка			

<i>Композиторы</i>	<i>При дворе 1797-1800</i>	<i>Театр Маддокса 1782—1800</i>	<i>Театр Шереметева 1779-1797</i>	<i>Театр Воронцова 1792-1805</i>
	Фонарь Диогена			
	Сестры близнецы			
Пиччини			Добрая дочь	
Саккини		Колония, или Новое семейство	Колония.	Колония.
Портогалло	Князь-трубочист	Князь-трубочист	Князь-трубочист	
Сальери		Школа ревнивых		Школа ревнивых
Чимароза		Две невесты	Две невесты	

Оценивая место французских и итальянских опер в репертуаре тех же театров, необходимо помнить, что те и другие исполнялись и воспринимались в различных условиях: при дворе — почти всегда на французском или итальянском языке, в исполнении соответствующих трупп; у Маддокса, у Шереметева, у Воронцова — в переводе, даже в переработке («руссификация» имен, обстоятельств и т. п.), в исполнении русских актеров, вероятно, в некотором театральном приближении к русской комической опере — во всяком случае у Маддокса и Воронцова. Возможно даже, что в итальянской опере-буфф — при самых простых постановках — речитативы иногда могли заменяться разговорными диалогами, и тем самым внешнее жанровое различие между итальянской и французской операми до известной степени сглаживалось, и задачи актеров несколько сближались. Как бы то ни было, общие различия в характере постановок и исполнения иностранной оперы, когда она исполнялась придворной итальянской или французской труппой — или русскими актерами в **иной** аудитории — могли быть весьма существенны.

Даже если мы исключим множество спорных названий из репертуарного списка Маддокса, предпочтение, отдаваемое французской опере перед итальянской, останется бесспорным для различных условий. Лишь театр Воронцова не дает оснований для каких-либо выводов этого порядка: при явном предпочтении русской оперы здесь идут четыре итальянских и четыре же французских произведения — из числа самых популярных и несложных.

Наиболее широко представлена французская комическая опера при дворе: здесь ставятся и самые популярные произведения (много совпадений с другими театрами), и такие, которые нигде больше не идут

284
(особенно из числа новых опер революционных лет). Гретри и Дален (отчасти Дезед) показаны здесь с различных сторон, вплоть до набса «постановочных» опер. Предпочтение явно отдается «чувствительным авторам. Зато Дуни, Блез, Филидор, более ранние представители комической оперы, с их жанрово-комедийной непосредственностью, гораздо охотнее ставятся у Маддокса и у Шереметева, т. е. в русских переводах и для более широкой аудитории, нежели при дворе. Шереметевский театр оказывается вполне оригинальным в своем обращении к Глюку («Эхо и Нарцисс») и глюковской школе («Данаиды» Сальери), как бы оно ни было скромно. Из пятидесяти восьми французских опер 35 идут при дворе, 18 — у Маддокса (из них 9 не совпадают с придворными постановками), 29 — у Шереметева (из них 17 не совпадают с придворными, а 12 — не совпадают ни с придворными, ни с Маддоксом). Некоторые оперы выделяются как безусловно популярные: «Двое скупых», «Говорящая картина», «Земира и Азор» Гретри и, конечно, «Нина» Далеирака; «Роза и Кола» и «Дезертир» Монсиньи, «Два охотника» Дуни и «Кузнец» Филидора.

Что касается итальянской оперы, то она точно так же больше всего исполняется при дворе (из 25 опер — 15 при дворе, 9 — у Маддокса, 8 — у Шереметева), хотя и здесь значительно уступает французской опере. Сам выбор итальянских произведений свидетельствует об особых традициях и условностях итальянских придворных постановок: здесь идет как раз мало популярных опер (см. расхождения с другими театрами!), но зато есть «свои» композиторы — Сарти, Мартин-и-Солер, Гульельми, здесь ставятся в торжественных случаях оперы-seria, которые лишь изредка оказываются под силу Шереметеву и больше нигде не идут.

Любопытно, что при всех различиях и оттенках остаются все-таки два композитора, в предпочтении которых сомневаться нельзя. Это Гретри и Паизиелло — несомненно, самые поэтичные, разносторонние и музыкально богатые художники в комическом жанре, сильные также в лирической его стороне. Оба они по своим выразительным средствам, по широкой трактовке музыкальной формы и свободе развития близки музыкальному классицизму, особенно моцартовского плана, оба они, вероятно, воспринимались у нас прежде всего в сочетании легкой, грациозной комедийности с лирической одухотворенностью поэтических образов. Оба чем-то отвечали сентиментальным настроениям, как отвечал им по-своему Бортнянский.

Особое место французской комической оперы в оперном репертуаре тех лет, всеобщий успех у нас Гретри, Далеярака, Монсиньи, Филидора, несомненно, обусловлены характерными качествами этого искусства, которое во Франции было ярким выражением вкусов «третьего сословия», а в России на время сумело удовлетворить, казалось бы, достаточно-различным запросам разных общественных кругов. В самом содержании французских комических опер были, повидимому, основания для того, чтобы это происходило. Наряду с социально острыми темами и сюжетами авторы комических опер отдавали все-таки много места сентиментальной семейной драме (особенно Гретри), порою легким развлекательным сюжетам (например, «Говорящая картина» Гретри), иногда постановочным сказочным («Прекрасная Арсена» Монсиньи, «Земира и Азор» Гретри); умели при случае прославлять «просвещенных монархов» («Король и фермер» Монсиньи, «Ричард-Львиное сердце» Гретри) и т. д. Не вполне преодолели композиторы в этом жанре и черты пасторальности и элементы стиля рококо (о чем свидетельствуют произведения Далеярака и Дездема), т. е. известную условность, связанную более всего

285

с традициями придворного искусства. И если передовым русским людям нравилось все лучшее, передовое у Филидора, Монсиньи и Гретри, т. е. их гуманизм, их интерес к быту простых людей, демократизм их музыки, реалистичность образов, то в придворной среде увлекались доступной и изящной французской оперой, подчеркивая и выделяя ее развлекательные свойства, ее связи со старым, словом, все то, что еще было в ней ограниченного и «галантного».

МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ

Не только теперь, когда мы исторически оцениваем музыкальную культуру XVIII века, но и тогда, в последние его десятилетия, уровень этой культуры определяется как высокий. Современники ощущали прежде всего обилие музыки в быту, если можно так сказать. В начале 1796 года граф Ф. В. Растопчин писал из Петербурга графу С. Р. Воронцову в Лондон: «В обществе нет никаких замечательных перемен. Целый месяц все заняты только музыкой и пением» [1]. И тогда же А. Т. Болотов занес в свои записки: «Музыка в Москве очень была в моде. Считали до 10 тысяч всех музыкантов, и в многих домах были прекрасные музыканты и виртуозы. В особенности щеголял музыкою генерал Таврило Ильич Бибииков. И музыка доводима была до совершенства: множество музыкальных лавок и с продажными нотами свидетельствовало о том» [2].

Любопытно, что это увлечение музыкой, как явствует из дальнейших заметок Болотова, не только не стоит в связи с танцами и публичными балами, как бывало ранее, но, видимо, направлено в сторону собственно концертного и камерного домашнего музицирования. «Особливого примечания достойно было,— записывает дальше Болотов, — что всю зиму в Москве, в публичных собраниях, в клубе и в маскарадах, а особенно на сих последних, вовсе почти не танцевали. Презирали даже тех, кои затевали иногда танцы. Самая музыка вовсе стала и часа не играла. Плясывали иногда по-русски; но и тут с топаньем и кричаньем, и дурно; минуэты давно брошены; польские — так, схватятся рука с рукою, и пары четыре или пять друг за другом ходили, а контротанцы — разве при разъезде, и то небольшие и немногие. Словом вышел контраст — против прежнего; и танцевание не в моде и употреблялось на одних только балах и домах; и танцмейстеры сделались не таковы важны, как были прежде. Танцующих называли деревенщиной. И собрания скучные» [3].

Показательно, что всякого рода упоминания о музыке в быту,— какой бы она ни была и где бы ни звучала,— все время ширятся в последних десятилетиях XVIII века. При этом сведения о музыке идут отовсюду, из разных кругов общества, из разных слоев культуры, попадают в различной связи

и в разнообразном контексте. То молодой помещик рассказывает о покупке «целого квартета» крепостных музыкантов [4], то А. Т. Болотов припоминает тульскую генеральшу, которая была «великая мастерица играть на фортепианах» (1792), то князь Алексей Куракин пишет брату о крепостных музыкантах-слугах, то А. С. Пишчевич повествует о полковой музыке в Ставрополе или о концертах гернгутерской колонии в Сарепте [5], то С. Глинка вспоминает о

[1] Письмо от 1 февраля 1796 г. См. Русский Архив 1876 г., стр. 397.

[2] А. Т. Болотов. Памятник протекших времен. М. 1875, стр. 93—94.

[3] Там же, стр. 104—105.

[4] См. Записки Д. И. Свербеева, М. 1899.

[5] См. у Пишчевича запись, относящуюся к 1790 г. (Ставрополь): «На другой день поутру все чиновники были у развода в главной квартире, военные разных полков музыки увеселяли собрание, идущее на врага отечества; похвалу же всеобщую заслужила нашего полка музыка — плод стараний неусыпного г-на Зыкова» (Жизнь А. С. Пишчевича, им самим описанная 1764—1805, М. 1885, стр. 138). См. также заметки о гернгутерской колонии в 1792 (Сарепта): «В вечеру мы были приглашены к градскому начальнику, где сыгран был концерт ремесленниками всей колонии; управлял оркестром хлебник; мы их похвалили и потому наши хозяева чуть не над-селись над своими инструментами, только они усердствовали нам угодить и концерт был сыгран изряднехонько, хотя и был составлен оный из ткачей, столяров, сапожников и проч. Забавило нас очень и то, что сия музыка с самого начала было очень оробела, видя с нами полкового капельмейстера, которого они почитали виртуозом, и потому дабы испытать его умение, предложили ему скрипку; сей, будучи весьма посредственный музыкант, отговорился, что он без очков играть не может. Сарептяне доставили ему немедленно оных разных разборов и, увидев, что он играл не лучше их, и потому пришли в смелость. Мы дабы оправдать своего капельмейстера, который впрочем был пренадутый немчин, уверили Сарептскую колонию, что он у нас полковой литавщик, чем взбесили своего капельмейстера до того, что, прийдя в Саратов, он вышел из полка» (там же, стр. 156—157).

286

хоре в кадетском корпусе и т. д. Даже об исполнении песен,— т. е. о том, что было всегда,— теперь пишут особенно часто и с особым чувством. Пишет Гавриил Добрынин, вспоминая о своем пребывании у князя А. И. Горчакова в 1777 году. Пишет С. Н. Глинка, касаясь своих детских, гимназических и студенческих впечатлений. Пишет постоянно в своем «Журнале» Павел Болотов.

«За столом сидело нас четверо,— говорится, например, у Добрынина, — хозяин с нами и Параша, девка чернобровка, немецкой талии, греческого лица; ветреного, следственно, и не грубого свойства. После обеда княжой слуга Никашка заиграл на гусях, а Параша принялась петь, и пела довольно хорошо. Песни некоторые мне были знакомы. Я не пропустил случая показать, что я по этой части человек не без дарования. И мы подняли такой концерт, что князь, Параша и нас двое расшумелись словесно и песенно, как будто уже давно были знакомы...» [1].

С. Н. Глинка вспоминает восьмидесятые годы: «От прилива и отлива частых гостей Сутокский наш дом был назван несъезжим. Заторопленный наездом гостей, отец мой, завидя спускавшиеся с горы возки и колымаги, гневно вскрикивал иногда на мать мою: «Вот матушка! родные твои отбою не дают». Но когда, надев сюртук понаряднее, выбегал на крыльцо; когда встречал и приветствовал гостей, и когда наш сельский запевало Кулеш, прицелясь ладонью к щеке, звонко затягивал: «Вспомни, вспомни, мой любезный!» — тогда подлинная или мнимая досада быстрою зарницею сбегала с лица его. Отец мой страстно любил музыку и играл на флейте. В весенние вечера он выходил на крыльцо, и звукам его флейты вторил голос соловьев, разливавшихся в прибрежных приозерных кустах» [2].

Среди своих сверстников-гимназистов Глинка (родившийся в 1776 году) особо выделял, между прочим, некоего Петрова: «Он очень успел в языках и страстно любил музыку. Часто я с восхищением слушал русские песни, оживляемые смычком его и глубоким чувством» [3]. Очевидно, из обобщения подобных впечатлений возник облик клушинского героя — «Несчастный М-в», который был «страстен музыкой...»

Еще более определенные ассоциации этого рода возникают при упоминании Глинки об арфисте Альберте Фишере, который «в молодости приехал в Москву, где тогда арфы были в большом ходу, а Фишер играл на арфе превосходно. Музыка была для него вдохновением души.

[1] Истинное повествование или жизнь Гавриила Добрынина, им самим написанная. СПб, 1872.

[2] Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб. изд. журн. «Русская старина», 1895, стр. 3.

[3] Там же, стр. 62.

287

Науки и словесности с ним были неразлучны... Он очень любил **напевы русских песен**».

«Кто их сочинил? — говорил он. — Этого никто не решит. Но в них слышен голос уныния, как будто бы несущийся из какой-то дали туманной. Это голос сердца и мысли, которые чего-то ищут, чего-то выпрашивают у жизни» [1].

Упоминания о песне, о музыке, о музыкантах становятся более частыми даже в частной переписке той поры [2].

Однако во всей этой широте воспоминаний, рассказав, заметок, характерной для музыкального быта XVIII столетия, необходимо очень и очень разграничивать вкусы и высказывания, показательные для той или иной среды, для разных кругов общества, для разных его представителей. Одно дело — музыкальный быт павловского двора (здесь имеет значение лишь быт «меньшого двора», т. е. еще при Екатерине II), музыкальный быт той верхушки столичной знати, которая представляла главным образом космополитические вкусы и была в значительной степени оторвана от родной почвы. Другое дело — музыкальный быт русского дворянства, спектакли, концерты и домашняя музыка при повседневном участии крепостных артистов. Здесь также были свои очень большие градации и весьма несходные условия: мы уже отметили это на сравнении театров у Шереметева и Воронцова. Но здесь могли быть и замечательные исключения разного рода. Несомненным исключением был кружок просвещенных любителей искусства и профессионалов в доме Н. А. Львова, о котором у нас уже шла речь особо. Редкостным исключением являлся в этом смысле и дом великого русского полководца А. В. Суворова, находившего даже в тех условиях совершенно особые, гуманные формы отношений со своими крепостными артистами.

Сведения о музыкальном быте павловского двора, насколько он может нас занимать, приведены в Добавлениях к настоящей работе [3]. Здесь же мы попытаемся вкратце охарактеризовать музыкальные занятия и вкусы, показательные для различных общественных кругов, начиная со светского кружка Куракиных — Долгоруких и кончая домом А. В. Суворова.

По целому ряду упоминаний в мемуарах и письмах девяностых годов довольно ясно вырисовывается облик того кружка знатных любителей музыки (в особенности оперы), который группировался вокруг домов княгини Е. Ф. Долгорукой и князя Алексея Куракина, женатого на Н. И. Головиной. Эти имена не случайно встречались нам у И. М. Долгорукого. «Княгиня Долгорукова красавица, князя Василья Васильевича жена» упоминается, как мы уже видели, в «Повести» И. М. Долгорукого, поскольку она также играла «Нину, безумную от любви» (лучшая роль Евгении — жены князя Ивана Михайловича) и была, по его отзыву, «не Нина безумная, а красавица придворная на театре». Княгиня же Н. И. Куракина, жена Алексея Куракина, названа И. М. Долгоруким потому, что сочинила музыку на его песню «К Нине». Вся эта столичная среда любителей музыки была не столь широка, чтобы представители ее не знали друг друга. Но все же внутри нее были группы и кружки с различными устремлениями, так сказать, разных оттенков, не всегда даже одобрявшие друг друга. И. М. Долгорукий, обладавший столь широкими интересами, что мог играть в придворном

[1] Записки С. Н. Глинки. СПб., изд. журн. «Русская старина», 1895, стр. 325.

[2] См., например, письма М. И. Голенищева-Кутузова к жене его Екатерине Ильинишне. Русская старина, 1870, II, и многие другие переписки.

[3] См. Камер-фурьерские журналы и музыка при дворе.

288

театре и вместе оценить ярмарочный спектакль или музыку деревенской свадьбы, несомненно, как-то отделяет свои вкусы от круга Куракиных. — Долгоруких, пожалуй, с некоторым пренебрежением к их узкому аристократизму. Брюзливый граф Ф. В. Растопчин в письмах к Воронцовым, напротив,

осуждает увлечение этого круга итальянской оперой, певицами, художницей Виже-Лебрен, как легкомысленное, «неблагопристойное» («Остается воскликнуть бедные люди! — иронизирует он.— И прибавить: сами того хотят») [1].

Различные источники, как бы перекрещиваясь в данном случае, указывают в 1792—1797 годах на петербургский круг Долгоруких — Куракиных в связи с его художественными, в частности оперными, интересами. Некоторые сведения проскальзывают в письмах Алексея Куракина к брату, другие встречаются в воспоминаниях Виже-Лебрен, в упомянутых письмах Растопчина, в записках графа Е. Ф. Комаровского, в дневнике Станислава-Августа Понятовского, в жизнеописании Н. И. Куракиной (сборник «XIX век»). Сопоставим эти сведения между собой и посмотрим, что можно вообще заключить об интересующем нас круге петербургских любителей музыки.

В конце 1792 года князь Алексей Куракин писал брату из Петербурга: «Вчера у Долгорукова в доме жена моя давала спектакль для княгини Долгоруковой; представляли *L'avocat chansonnier* и оперу *la Buona figliuola, musique de Piccini; cela a reussi an mieux*» [2].

Примерно год спустя граф Ф. В. Растопчин сообщает в Англию графу А. С. Воронцову: «У нас везде дают домашние спектакли, нередко в ущерб благопристойности; так намедни у князя Долгорукова произносили вещи, едва терпимые на ярмарках; но говорят: нужно повеселиться» [3].

«Тогда в большом обыкновении были спектакли из лиц высшего общества,— вспоминает граф Е. Ф. Комаровский о том же времени,— посол римского императора, граф Кобенцель, был из числа обожателей княгини Долгорукой; он имел прекрасный талант к театру, и часто они играли вместе; однажды, между прочим, они представляли итальянскую оперу: *La serva-padrona* (Служанка-госпожа) превосходно» [4].

Когда известная французская художница Виже-Лебрен приехала в Петербург, она тоже вошла в этот круг любителей музыки и разделила многие его увлечения, его низкопоклонство перед западноевропейским, в особенности преклонение перед модным итальянским певцом Паоло Мандини, который стал участником домашних оперных постановок у Долгоруких. Именно в этой связи Ф. В. Растопчин писал А. Р. Воронцову в декабре 1795 года: «Вы удивитесь, когда я Вам скажу, что наши светские женщины не только наперерыв ухаживают за г-жею Лебрен, но что и певец, итальянец Мандини, член здешней прекрасной труппы, тоже производит между ними ссоры».

Через полгода Растопчин возвращается в своих корреспонденциях к той же теме, причем негодование его все растет: «Наши дамы, законодательницы общества, обезумели. Певец оперы-буфф Мандини доводит их до крайних дурачеств. Этот потешник сделался предметом их споров, их зависти и благополучия. Они носят девизы, которые он раздает; например, госпожа Дивова имеет девиз *sempre pazzo*. Чрезвычайно забавно смотреть на княгиню Долгорукую, как она аплодирует и одна вне

[1] Из письма в мае 1796 г. (см. Русский Архив, 1876, стр. 404).

[2] Письмо от 9 декабря 1792 г. См. Сборник Восемнадцатый век, издаваемый по бумагам фамильного архива князем Ф. А. Куракиным, т. I, СПб, 1904, стр. 171.

[3] Письмо от 6/17 октября 1793. См. Русский Архив, 1876, стр. 112.

[4] Из записок графа Е. Ф. Комаровского. Осьмнадцатый век, I, М. 1868, стр. 347.

289

себя кричит из глубины своей ложи браво и фора; а княгиня Куракина с восторгом рассказывает всем и каждому, что Мандини провел у нее вечер в шлафроке и ночном колпаке, потому что перед тем он играл в Эрмитаже и опасался после того простудиться... Жена этого Мандини, публичная парижанка, принята повсюду, и вам говорят, что это делается ради ее мужа... Точно будто это супруга графа Румянцева или другого какого героя» [1].

В воспоминаниях самой Виже-Лебрен мы также находим страницы, описывающие ее пребывание у княгини Долгорукой (под Петербургом, в селе Александровском на Неве). Между прочим, художница отмечает здесь, что «песням русского народа свойственна немного дикая оригинальность, но они меланхоличны и мелодичны» [2].

Повидимому, живя в Александровском, петербуржцы не раз слушали крестьянское пение. Но их собственные увлечения шли все-таки по иному пути. Виже-Лебрен упоминает о домашней постановке оперы «Камилла, или Подземелье» Далеярака, в которой сама Е. Ф. Долгорукая исполняла

заглавную партию, молодой Рибопьер — партию сына, австрийский посол, граф Кобенцль — партию садовника [3]. Восторженные строки посвящает французская художница певцу Мандини: «О нем можно сказать, что он соединил все мыслимые в театре преимущества. Он был красив, он был великий актер, и он чудесно пел. Так как он не желал исполнять французские оперы, у княгини Долгорукой было выбрано летом несколько итальянских опер, которые были представлены в маленьком театре в Александровском. Мандини давали, конечно, первые роли, в которых он был так восхитителен, что дамы и кавалеры, выступавшие с ним вместе, готовы были поступиться для него своим самолюбием» [4].

Наконец, в это же общество Долгоруких — Куракиных попал в 1797 году «почетный пленник», экс-король Польши, Станислав Август Понятовский, когда Павел «пригласил его в гости» в Петербург. Понятовский встретил в Александровском Кобенцля, Мандини, Виже-Лебрэн, слышал там концерты итальянских певцов, участвовал в прогулках по Неве с музыкой на лодках; при нем Е. Ф. Долгорукая исполнила сцену из оперы «Нина, сумасшедшая от любви», при нем же очень хорошо пели Куракина и Литвинова [5].

Из сопоставления всех этих данных становится очевидным и состав, и общее направление интересующего нас общества. Здесь сходилась группа светской знати, близкой ко двору, но не стесненной придворным этикетом, связанная с дипломатическими кругами и с иностранными художниками, поставленными тогда в привилегированное положение (известны придворные связи Виже-Лебрэн, писавшей портреты членов императорской семьи). Дальнейшая судьба Н. И. Куракиной, много лет пропутешествовавшей за границей, хорошо знавшей Буальдьё, Каталани, Гарсиа и других крупных музыкантов, только подчеркивает «европейскую», космополитическую ориентацию этого круга. Граф Людвиг Кобенцль, хотя и прожил в России очень долго (посол в 1779—1797 гг.), был в милости у Екатерины II, вхож в дома русской знати, проводил время на даче в Александровском, полностью оставался, конечно, иностранцем. К этому же кругу примкнул и А. И. Рибопьер, будущий

[1] Май 1796 г. Осьмнадцатый век, I. М. 1868, стр. 404.

[2] Souvenire de madame Elisabeth Vigée-Lebrun. Paris. 1835, II, P 274—275.

[3] Там же, стр. 275—276.

[4] Там же, стр. 331—332.

[5] См. **С. Горяинов**. Художественные впечатления короля Станислава-Августа о своем пребывании в С.-Петербурге в 1797 году. Журн. Старые Годы, 1908, X.

290

атташе русского посольства в Вене. Виже-Лебрэн попала в Петербург в 1795 году, и ей все здесь было внове. Но помимо Кобенцля, который был дачным соседом Долгоруких и Куракиных, помимо иностранной гостьи Виже-Лебрэн, в Александровском бывал поэт Ю. М. Нелединский-Мелецкий, старый друг Н. И. Куракиной (двоюродный брат ее мужа), на стихи которого в молодости она и ее сестра (в девичестве Головины) подбирали музыку. Другой популярный поэт-песенник той поры И. И. Дмитриев, на чьи слова распевались любимые песни-романсы, также знал Н. И. Куракину и высоко ценил ее пение.

Все это были зрелые [1] или молодые люди: Н. И. Куракина (1766-1831) и Е. Ф. Долгорукая (1769—1849) принадлежали как раз к поколению И. М. Долгорукого, к поколению Карамзина. Среди них, несомненно, выделялась музыкальным дарованием княгиня Наталья Ивановна Куракина. У нее был прекрасный голос (контральто), впоследствии ей доводилось даже петь дуэты с прославленным Гарсиа, она играла на арфе и сочиняла романсы на русские, французские и итальянские тексты (известно до пятидесяти). Хорошо пела и княгиня Екатерина Федоровна Долгорукая (судя по репертуару у нее был более высокий и подвижной голос), но главное впечатление на сцене производила ее красота. Кобенцль, повидимому, охотно исполнял буффонные партии в операх. А в первых ролях блистал сам Мандини,— как бы ни преувеличивали его успех, — видимо, одаренный певец с превосходным голосом и крепкой школой. Любопытен выбор произведений для этих домашних постановок. Наши источники указывают определенно только на «Добрую дочь» Пиччини (возникла в 1760 г.), «Служанку-госпожу» Паизиелло (1786), «Нину, или Безумную от любви»

Далейрака (1786) и «Камиллу, или Подземелье» тоже Далейрака (1791), причем две первые исполнялись как будто бы на итальянском языке, а последние — на французском. Этот выбор, этот вкус почти совпадает с тем, что мы уже знаем по И. М. Долгорукому. Во всяком случае предпочтение отдается «трогательным», волнующе-сентиментальным образцам комической оперы, будь то давно прославленная опера Пиччини, или новая, возникшая в годы Революции «опера спасения» Далейрака.

Очень характерно, что о **русской** опере это общество даже не помышляет. Если И. М. Долгорукий пытался сам сочинить оперу, подбирая к ней музыку из популярных русских оперных «голосов», то в кругу Куракиных — Долгоруких наиболее близкими русской бытовой музыке были, вероятно, лишь те песни-романсы, в которых Н. И. Куракина стилизовала народную песню (например, «Винят меня в народе»). Что же касается оперных вкусов, то они здесь совпадали в общем со вкусами Павлова двора и в частности с «пламенным, сентиментализмом», проявляющимся у многих светских любителей музыки в ту пору, вплоть до И. М. Долгорукого.

* * *

Помимо музыкального театра, музыкальные вкусы тех же Шереметевых, Воронцовых, Разумовских мы узнаем, — хотя отнюдь не точно и не полно, — по другим источникам. Что касается личных вкусов, то они выясняются вскользь, из высказываний, писем, просьб и поручений. Но что касается домашнего репертуара и исполнения музыки — здесь иной раз по-своему также может проступать некоторого рода «противоречивость», особенно там, где масштабы достаточно широки. Так, для дома Н. П. Шереметева весьма недостаточно было бы говорить лишь о вкусах

[1] Даты жизни Кобенцля — 1753—1809; Виже-Лебрен — 1755 — 1842.

291

и намерениях владельца. Известно, что он был страстным музыкантом [1], играл на виолончели и сам лично участвовал в оперном оркестре. Из переписки с Иваром видно, сколько нот, помимо оперных партитур и клавиров, Шереметев выписывал из-за границы. Это были симфонии Гайдна, Плейеля, Стамица, Госсека, оратории Саккини, Госсека, Бертона, мессы и другие духовные сочинения для хора, камерные ансамбли Плейеля, Стамица, Камбини и неизвестных авторов, концертные трио для баса, дуэты для виолончели (очевидно, для Шереметева лично) — то, что исполнялось в Париже. Гайдн, видимо, стоял на первом месте. Выписывались также оперные отрывки (например, арии Гретри). Помимо того, известно, что музыканты Шереметева разучивали скрипичные сонаты и камерные ансамбли целого ряда композиторов: Корелли, Перголези, Манфредини, Раупаха, Паизиелло, Мартини, Пуньяни, Траетта, Йомелли, Моцарта и пр. Все это была «предклассическая» и классическая инструментальная музыка XVIII века, идущая, видимо, через два источника: прямо из Парижа от репертуара парижских концертов (Гайдн, Стамиц, Госсек) и через итальянских мастеров, работавших в России. Большой оркестр (40 человек), особый роговой оркестр, хор у Шереметева состояли главным образом из его крепостных людей и по общим масштабам своим резко возвышались над средним уровнем помещичьей «музыки» того времени. Из крепостных выдвигались и капельмейстеры, крупнейшим из которых — в сущности музыкальным руководителем у Шереметева — был С. А. Дегтярев. У Шереметева исполнялись, повидимому, и хоровые произведения Сарти, и русские песни под гусли (девушки специально готовились к этому), и симфонии Гайдна и оперы Фомина. С его музыкантами занимались и скрипач Файер и кларнетист Майер, и капельмейстеры Иван Володимиров и Петр Калмыков. Что бы ни исполняли крепостные музыканты под руководством С. А. Дегтярева, здесь не могло быть и речи о копировании стиля парижских «concerts spirituels» или венских капелл. Непосредственные связи с культурой русской как через песню под гусли, так и через песенную оперу, — **а главным образом благодаря многочисленным кадрам русских музыкантов**, простых русских людей с их художественными привычками, их слуховым опытом, их мыслями и чувствами, — не могли не сказываться во всем, в репертуаре, в интерпретации, в самом духе и стиле исполнения. Иными словами, вся эта поместная музыкальная культура не могла не быть противоречивой, подобно театру.

Музыкальные интересы и вкусы Воронцовых также связывали их, с одной стороны, с зарубежными центрами (тем более, что С. Р. Воронцов жил в Англии и вел переписку с Веной), а с другой, — с отечественными кадрами, с крепостными музыкантами. В имении А. Р. Воронцова не было ни большого хора, ни иностранцев-капельмейстеров. Но оркестр сложился крупный (также

около 40 человек), и входящие в него инструменталисты могли выступать соло и в ансамблях. Закупки нот в некоторые годы удивляют своими масштабами. У А. Р. Воронцова исполнялись симфонии, концерты, камерные ансамбли. О том, что именно тогда исполнялось, можно судить хотя бы по нотным объявлениям музыкальных магазинов Петербурга и Москвы (см. росписи «Карманных книжек для любителей музыки» и объявления в журналах). Это была, так же как у Шереметева, классическая и предклассическая по стилю музыка, иногда представленная второстепенными именами, и — по всей вероятности — вариации на русские песни.

[1] В 1786 г. домашний врач Н. П. Шереметева Фрезе в описании его болезни (!) занес: «...его главное удовольствие музыка, и ею он теперь всего более занимается» (см. Отголоски XVIII века, вып. XI, М. 1905, стр. 22).

292

Разумеется, такие очаги музыкальной культуры, как дома Шереметева, Воронцовых, Разумовских, Куракиных, были в свое время численными и отнюдь не показательными для общего уровня этой культуры. Однако надо полагать, что такого рода исключительные заметные явления были, так сказать, окружены сравнительно большим количеством скромных фактов не показного, не эффектного, но более широкого и глубинного значения. Если Шереметев был единичным исключением своего рода, то домашние «театрики» и домашние «музычки» типа А. Т. Болотова, о которых мы просто мало знаем, получали постепенно очень значительное распространение в поместной среде (см. у И. М. Долгорукого рассказ о пензенском помещике-музыканте Кашкарове). Повсюду, где это увлечение театром и музыкой (обычно одновременное) носило именно внутренний, домашний характер, «для себя», оно чаще всего не становилось достоянием литературы. А быть может, там-то оно было особенно важным и, во всяком случае, особо привлекательным.

* * *

Так, музыкально-театральное «дело» в доме и имении великого русского полководца А. В. Суворова было весьма скромно по своим масштабам, но мы ощущаем за всем тем самобытную, инициативную личность хозяина, его непосредственное и оригинальное руководство кадрами своих крепостных музыкантов-актеров. Здесь все несравнимо с тем, что происходило в домах русской знати и что было типично для русских помещиков. Суворов в сущности с таким же отеческим чувством относился к своим музыкантам, как и к русским солдатам. Известно, что до 1784 года, до переезда в имение Ундол, певчие и музыканты Суворова жили в его московском доме у Никитских ворот. Им разрешалось, если они того хотели, выступать за деньги в других домах (Шереметев за это строго преследовал своих музыкантов). И Суворов даже стремился к тому, чтобы они пели вместе с известными тогда голицынскими певчими и учились на их примере [1]. По письмам Суворова к управляющему имением видно, что он заботился одновременно о церковном хоре и о театре, причем имел в виду одних и тех же людей. Был у него, очевидно, и небольшой оркестр. Любопытнее всего здесь то, что Суворов лично, непосредственно руководил подготовкой певчих-актеров, стремясь как-то по-своему, со свойственной ему изобретательностью, пояснить и рационализировать процесс обучения. Все кадры у него были «расставлены» по его личным указаниям. Так, в мае 1785 года он писал в Ундол, управляющему, прапорщику М. И. Поречневу:

«Во всем прочем должно исполнить следующее:

1. Иванов обучает певчих с прилежанием по моему наставлению.
2. Николай — управитель музыкантов, у него под предводительством музыка и пр.
3. Ерофеев имеет обучать трагедиям и комедиям свой штат.
4. Мальчиков словесному учит Никита...» [2].

Иной раз Суворов дает указания о покупке музыкальных инструментов. 10 сентября 1785 года он пишет в г. Кистош, адъютанту Кузнецову:

«Матвейч! За письмо твое от 25 августа спасибо. Волторн моим музыкантам купи, а какой именно спросись с добрыми людьми. Васютку

[1] См. Генералиссимус Суворов. Жизнь его в своих вотчинах и хозяйственная деятельность. По вновь открытым источникам за 1783 и 1797 годы я местным преданиям его вотчин. Издал Н. Рыбкин. М. 1874, стр. 15.

[2] Там же, стр. 61—62.

Фатеева старайся поскорее сюда прислать. В нем там дела нет, а здесь фиол бас! Купи еще полдюжины скрипок с принадлежностям», для здешних ребятишек» [1].

Но самое интересное письмо Суворова, которое обычно цитируют историки театра, содержат любопытные **параллельные** указания для хора и для актерской игры, причем Суворов уподобляет произнесение стихов в трагедии — **размеренному музыкальному движению**:

«Помни музыку нашу — вокальный и инструментальный хоры и чтоб неуронить концертное. А простое пение всегда было дурно и больше, кажется, его испортил Бочкин, великим гласом — с кабацкого. Когда они в Москве певали с голицынскими певчими, сие надлежало давно обновить, и того единожды держаться. Театральное нужно для упражнения и невинного веселья. Всем своевременно и платье наделать. Васька комиком хорош. Но трагиком лучше будет Никитка. Только должно ему научиться выражению, что легко по запятым, точкам, двоеточиям, восклицательным и вопросительным знакам. В рифмах выдет легко. Держаться надобно каданса в стихах, подобно инструментальному такту,— без чего ясности и сладости в речи не будет, ни восхищения, о чем ты все сие подтвердительно растолкуй. Вместо Максима и Бочкина комическим ролям можно приучать и маленьких певчих из крестьян. Сверх того французской грамматике заставить учиться исподволь Алексашку парикмахера. Ему и Николай покажет, только бы он умел читать. Пуще всего мальчиков питай в благонравии» (письмо Поречневу в Ундола, август 1785 г.) [2].

К сожалению, мы не располагаем более подробными материалами по домашнему театру и хору А. В. Суворова. Биографические работы о великом русском полководце не раскрывают эту сторону его домашней жизни, что вполне естественно, ибо она носила скромный, «внутренний», отнюдь не показной характер.

Если другие русские помещики подобного же достатка никак не могут сравниться с Суворовым по своеобразию его замыслов и распоряжений, то сам **масштаб** его музыкально-театральных затей, вероятно, был достаточно обычным. Собственный церковный хор, небольшая домашняя «капелла» (инструментальная) и домашний театр — это был тот скромный предел, к которому стремились многие, и количество такого рода «очагов» к началу XIX века все разрасталось.

* * *

По мемуарной литературе, затрагивающей последние десятилетия XVIII века, уже можно уловить сведения о том, какова была роль музыки в воспитании юноши-дворянина, если даже не иметь в виду знатных фамилий и особенно богатых домов. Конечно, воспитание Павла Болотова не может служить здесь вполне типичным примером: слишком уж незаурядна была личность его отца, его интеллектуальные интересы, его инициатива.

Приведем другие, гораздо более обычные, «средние» для своего времени примеры. С этой точки зрения очень показательны воспоминания Н. Г. Левшина (родился в 1788 году). Он пишет о своем **московском детстве**: «Смешно мне и теперь, вспомнив, как бывало учили нас танцевать «Минавет-а-ля-рен». Домашний скрипач и живописец Антон **Трофимов** играл, а одна родственница именно Ек. Ник. Тургенева, бывшая в

[1] См. Генералиссимус Суворов... Издал Н. Рыбкин. М. 1874, стр. 125.

[2] Там же, стр. 64.

замужестве за **Веневитиновым**, танцевала сей «Минавет» с припевом следующего:

«Ты скажи, моя прекрасна,
 Что я должен ожидать?
 Неизвестность мне ужасна,
 Заставляет трепетать.
 Иль я тем тебя прогневал,
 Раскрасавица моя,
 Что рабом себя соделал
 Красы вечной твоя?»...

«и много, много еще подобного вздору было пето, что нам казалось прелестью и величайшим совершенством» [1].

«О музыке речи не было, ибо батюшка музыки терпеть не мог, а матушка любила, почему хотя и с немалым трудом, но выпрашивалось позволение брать музыканта для обучения сестер моих на фортепианах. Первоначально учитель в деревне был поляк Пацковский, а в Москве — г. Элих, славный музыкант; он говорил всегда, что покойная моя сестра Екатерина Гавриловна Тараканова была из первых, лучших его учениц и что он с большим удовольствием уроки ей дает. Действительно, она прекрасно играла на фортепиано» [2].

«Я свободно научился читать под титлами, знал довольно из евангелия и канонов, даже разумел несколько и круг церковный, всегда певал на клцросе с дьячками, что мне сделалось в необходимый навык и под старость» [3].

Это своеобразное музыкальное воспитание, в котором участвовали церковные напевы, менуэт и игра на фортепиано, было, повидимому, достаточно частым в тогдашнем быту дворянских семейств, не порвавших еще с обычаями седой старины, не забывших о недавней моде, но не устоявших и против «веяния времени».

Представитель того же поколения, что и Н. Г. Левшин, Н. И. Греч (родился в 1787 году) рассказывает о своем воспитании следующее:

«Я любил музыку, охотно слушал игру на инструментах и пение, может быть оттого, что в детстве много водился с певчими. Решено было учить меня играть на скрипке. За это взялся Николай Михайлович Кудлай, мастер своего дела, ученик знаменитого Скиати (отца известной Мучительницы на фортепиано госпожи Мейер). Учение это продолжалось месяца три и кончилось ничем. Мне надоели экзерциции без всякой мелодии. Я немедленно хотел наслаждаться плодами учения и, не видя их, соскучился, и, водя смычком по струнам, думал об ином; но и это кратковременное занятие музыкою принесло мне пользу: я познакомился с главными основаниями нотного письма, узнал размер нот, место каждого тона, что такое такт, ключ и т. д. [4].

Повидимому, именно скрипка часто оказывалась тогда первоначальным инструментом для обучения юноши музыке. На скрипке ранее всего играл Павел Болотов, на скрипке выучились играть И. А. Крылов и его младший брат, о скрипке пишет Греч, о ней же специально упоминает А. С. Пишчевич, отец которого, серб по происхождению, принуждал сына учиться игре на скрипке.

[1] Домашний памятник Николая Гавриловича Левшина. 1788—1804. Русская Старина. 1873, VIII, Декабрь, стр. 830—831.

[2] Там же, стр. 833—834.

[3] Там же, стр. 835.

[4] **Н. И. Греч.** Записки о моей жизни (1787—1852), Русский Архив, 1886, стр. 715—716.

«...к музыке прилежание мое происходило от принуждения,— замечает Пишчевич,— ибо с младенчества я великую склонность оказывал к гитаре и странно, что во всю жизнь жалел, что не имел случая оной выучиться, отец же мой мне определил скрипку, полагая оную первым инструментом, и требовал такового искусства, чтоб я управлять мог оркестром. Что же из сего вышло? Скрипка моя, по прошествии почти пяти лет моего учения, едва несколько симфоний разбирала, а как я вступил на службу, то и вовсе оную разладил» [1].

Разумеется, мы далеки от того, чтобы из подобных документов выводить представления об уровне музыкального образования в России той поры. **Специальное** музыкальное образование, каким оно было в классах Академии Художеств, в певческой капелле в Петербурге и т. д., заслуживает особой оценки и особого изучения: оно стояло на большой высоте и не шло ни в какое сравнение с тем, что происходило в средних дворянских домах. Но сейчас не об этом идет речь: нас интересуют те повседневные, рядовые пути, какими шли русские любители музыки к первоначальному познанию ее, к домашнему музицированию.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ КАДРЫ

О концертном репертуаре конца XVIII века нам еще труднее исчерпывающе судить, нежели об оперном. Данные, подобные сведениям шереметевского архива, публикации музыкальных магазинов,

подбор пьес в сборниках-журналах (см. у Н. Финдейзена в вып. 7 «Очерков»), публикации в Ведомостях, вместе со случайными упоминаниями в частных переписках, позволяют только наметить общую характеристику вкусов в этом отношении. Хотя целый ряд исследователей уже ссылался на материалы Санктпетербургских и Московских Ведомостей, все же публикации их использовались столь несистематично, что представляется небесполезным систематизировать их данные по девяностым годам, чтобы, насколько это возможно, дополнить картину музыкальной жизни к концу XVIII века.

Помимо весьма случайных и далеко не полных сведений по музыкальному театру, «Объявления» и «Известия» Ведомостей дают сведения о концертах в Петербурге и Москве, о продаже нот и книг по музыке, о кадрах музыкантов-крепостных и о домашнем музыкальном обучении. Объявления о концертах создают некоторое представление о масштабах столичной концертной жизни, в которой нам много более интересно участие русских артистов и местных домашних капелл, нежели гастроли иностранных музыкантов. Однако для полноты сведений, для того, чтобы судить о месте и роли русских музыкантов в концертной жизни русских столиц, сопоставим все доступные нам данные этого порядка, обратись сначала к 1790—1796 годам и посвятив главное внимание Москве [2].

Как бы ни был неполон тот список концертов, который извлекается из газетных публикаций, здесь возможно сделать, однако, некоторые существенные заключения: хотя русские артисты еще мало выступают в концертах «с объявлением», все же внимательный взгляд на газетные публикации обнаружит здесь весьма заметные признаки роста русской музыкальной культуры. Во-первых, само количество концертов в Москве по тому времени было достаточно внушительным — при общем разнообразии и широких масштабах некоторых из них. Во-вторых, в противовес

[1] Жизнь А. С. Пищевича, им самим описанная, стр. 14.

[2] См. приложения к данному разделу.

296

многим именам иностранцев, уже выделяются имена: Елизаветы Сандуновой (любимой тогда певицы, особенно в русском репертуаре), Марии Виноградовой, Николая Матвеева (певцы), Федора Евдокимова (гуслист) и Даниила Кашина (композитор). Но не только в этом в этом виден рост русских музыкальных кадров. Исключительный интерес представляет последовательное участие московских домашних оркестров, «капелл», составленных главным образом из крепостных музыкантов, в больших открытых концертах, т. е. высокий уровень **массы русских музыкантов**.

Уже в 1790 году в концерте виолончелиста Гека участвует домашняя капелла генерала Г. И. Бибикова (напомним, что его музыкантов в 1796 г. особенно хвалил А. Т. Болотов). Тогда же Файер дает концерт при участии капеллы Н. П. Шереметева и рогового оркестра А. В. Шереметева. Еще показательнее концерт из произведений Сарти в 1791 году, для которого были объединены четыре московские домашние капеллы: Н. П. Шереметева, его «соперника» П. М. Волконского, Г. И. Бибикова и В. Ф. Колычева (более 200 музыкантов). А сколько раз такое участие совсем не оговаривалось! Между тем Москва обладала хорами и оркестрами не только крупных масштабов, но и хорошей школы, поскольку они могли участвовать в исполнении сложной музыки больших форм.

Целый ряд иностранных имен, встречающихся нам постоянно в концертном списке 1790—1796 гг., следует рассматривать особо. Такие музыканты, как Гесслер, Стабингер, Файер (в большой степени — Сарти), крепко и надолго связали свою судьбу с Россией. Иоганн Гесслер на рубеже XVIII—XIX веков был одним из самых известных московских исполнителей (фортепиано и орган), постоянно выступая в концертах со своими сочинениями, по стилю в общем близкими венской классической школе. Франц Ксавер Стабингер — композитор и театральный капельмейстер (в итальянской опере, у Маддокса) — был известен своими операми на русские тексты и также очень прочно врос в русскую музыкально-театральную жизнь. Файер руководил оркестром и занимался со скрипачами в имениях Н. П. Шереметева. Чех Альберт Фишер (арфист) тоже поселился в России (на его высказывания о русской песне ссылался С. Н. Глинка — см. выше). Скрипач Изабе служил в доме князя А. Б. Куракина (см. у И. М. Долгорукого). Некоторые другие солисты работали в придворном оркестре (скрипач Отто Тевес, флейтист Дюлон, кларнетист Манштейн и др.) или в оперных труппах.

Отметим весьма разнообразный состав концертантов: помимо певцов, выступают солисты на фортепиано, органе, скрипке, виолончели, контрабасе, арфе, гармонии, гусях, валторне, кларнете, флейте и др. инструментах. Из-за границы к нам приезжали видные артисты-виртуозы, но гастролеров все же было не так много.

К сожалению, далеко не всегда можно судить о репертуаре концертов. Тем более важно отметить особый успех Сандуновой как **исполнительницы русских песен и арий**. Обычно певцы не указывали в объявлениях, что именно они будут исполнять. Отдельные глухие указания на итальянские арии, вероятно, служили в глазах столичной знати своего рода «рекомендацией», мерой для певца-виртуоза вообще. Впрочем, надо полагать, что эти арии и составляли основной репертуар иностранных концертирующих певцов, тогда как французские «маленькие арии» или ариетты (об интересе к которым мы узнаем из различных источников) больше распространялись в быту, в домашней обстановке, среди любителей музыки. Оригинален репертуар английской певицы Сислей, которая объявляет об исполнении целой сцены (из оперы «Аксур» — Сальери? Если так, — то это очень ново и смело) и арии Пиччини. Из программы ее же концерта мы узнаем об исполнении симфонии Гайдна. Гайдн и Моцарт, повидимому, много исполнялись в концертах Гесслера (см. программы, приведенные Н. Финдейзенем в вып. 5 «Очерков»).

297

Однако общее направление больших петербургских и московских концертов как раз не было «симфоническим». Его следовало бы назвать скорее **«ораториальным»**, поскольку участие хора и оркестра (или оркестров — с роговой музыкой) определяло тогда наиболее привычный и любимый тип «большого» концерта. Это стало почти традицией, которая проходит от кантат Сарти до патриотических ораторий С. А. Дегтярева. Капельмейстер Шереметева Файер управляет рядом таких концертов. Иногда ясно, что в них исполняются произведения Сарти. Отчасти «ораториальный» характер носят и авторские концерты Стабингера (позже — Кашина). Иногда исполняемые произведения в самом объявлении названы ораториями (Анзельми) или кантатами (Эйстакко — Евсташио?). Во всяком случае общая тенденция к выдвиганию хора, к соединению хора, солистов, оркестра может быть признана симптоматичной для русской большой концертной культуры к исходу XVIII века [1]. Эта линия как бы противостоит тому углублению в камерный, интимный мир, в лирику, которое столь характерно для «внутреннего», домашнего быта русского общества той поры.

Наиболее подробно освещается в объявлениях содержание авторских концертов: мы узнаем, что Д. Кашин исполняет фортепианный концерт и увертюру собственного сочинения, Стабингер — свои программные симфонические произведения («Приятное удивление» — «Взятие Измаила» — «Китайские увеселения») и нечто вроде кантаты на «модный» тогда сюжет «Орфея и Эвридики» (ср. с мелодрамой Княжнина, музыка Фомина, и с кантатой Эйстакко на тот же сюжет). Особенно подробные объявления с немецкой обстоятельностью дает о своих концертах Гесслер.

Чрезвычайно любопытной чертой московской концертной жизни является участие в ней «охотников», т. е. любителей, и даже особая организация их (см. объявления Денглера, начиная с 1791 г.), которую взяли на себя музыканты — Денглер, Лидере и Гене, объявившие в 1792—1794 году целую серию «концертов любителей».

В павловские годы, по общему утверждению современников, «открытая» концертная жизнь русских столиц временно глохнет, иссякает. Впрочем, это относится в полной мере только к Петербургу. В Москве количество концертов сокращается, но характер их в общем остается прежним, причем даже заметно крепнут некоторые новые тенденции. Так, несомненно, здесь еще больше углубляется «особая любовь к отечественным талантам» — словно своего рода реакция «оппозиционной Москвы» на политику Павла. Видимо, в этом сыграла свою положительную роль деятельность таких русских артистов, вышедших из народа, как Елизавета Сандунова и Даниил Кашин. И интерес к русской песне, и выделение русских артистических кадров, и тенденция к «ораториальности» соединяются теперь в концертах, устраиваемых Кашиным. Сандунова выступает с ариями из новой оперы Кашина («Наталья боярская дочь», переработка С. Н. Глинкой карамзинского сюжета), участвует в его большом концерте.

По произведениям Кашина, по его обработкам русских песен, даже по его объявлениям мы сейчас легко судим о том, сколько еще незрелого было в его отношении к народному творчеству, как трудно было ему находить приемы и методы обработки, естественно вытекающие из народной мелодии. Но на рубеже XVIII—XIX столетий Д. Кашин был несомненно своего рода героем музыкальной Москвы в борьбе за русское

[1] Тенденция «ораториальности», вероятно, по-своему сказывалась и в хоровой театральной музыке к русским трагедиям (Озерова и др.), к спектаклям, подобным «Начальному управлению Олега».

298

искусство, русские артистические кадры, русский репертуар. Судьба его в самом деле была необычайной: крепостной генерала Г. И. Бибикова, ученик Сарти, с 1790 года концертирующий композитор, он лишь в 1799 году был отпущен на свободу. Тогда-то, вероятно, с особым подъемом и развернулась его музыкально-общественная деятельность. Известный рассказ С. Н. Глинки об освобождении Д. Н. Кашина приведен, между прочим, у Н. Финдейзена, но не полностью. Вместе с тем рассказ, может быть, и не вполне точный в эмоциональных деталях, — очень любопытен со специально «московской» точки зрения. Только что идет у Глинки речь о Кашине и Сандунове (известный артист, муж певицы) — и тут же возвращается к содержанию Московского театра Маддоксу и оперным переводам, которые делал сам Глинка для спектаклей. Так мы попадаем в самую «гущу» московской музыкально-театральной жизни на рубеже XIX столетия, с характерными для нее «всеобщими» домашними знакомствами (композитор Кашин — артисты Сандуновы — молодой литератор Глинка), с патриотическим энтузиазмом, но не без сентиментального «прекраснодушия».

«Карин переводил для Сандунова,— пишет С. Н. Глинка,— оперу «Медея». Нужен был человек, который бы знал языки и музыку. С Д. Н. Кашиным познакомил меня Сандунов, а я ввел его к Карину. Кашин принадлежал тогда Г. И. Бибикову. Восхищаясь музыкальным его искусством и голосом русских песен, Карин сказал мне: «Надобно как-нибудь освободить Никитича из крепостного состояния. Сперва нападём на сердце его господина, а если эта попытка не удастся, я ничего не пожалею, чтоб его выкупить. Ведь я еще не совсем промотался».

«Кашин был в восторге; а я предложил, чтобы для этого пригласить на совещание и Сандунова. Это было дня за три до 1799 года, памятного для меня и незабвенного для Кашина. Сандунов тотчас пришел и по общему согласию положено было, чтоб я писал то, что мы трое будем соображать. Вот начало письма: «Вы называете меня крестником старшего сына вашего Александра Гавриловича... Между различными должностями был он начальником русского петербургского театра и по любви ко всему отличному он желал, чтоб я, крестник его, был актером или музыкантом. Вы поручили меня знаменитому Сарти. Я был с ним в то время в Яссах, когда мой наставник сочинил для князя Таврического концерт: «Тебе бога хвалим», сопровождаемый ста пушечными выстрелами. Кроме музыки я приобрел знание языков. Итальянский язык ознакомил меня с Ариостом и с Таосом. Вы дали мне новую жизнь, и я ваш крепостной слуга». Сандунов советовал написать, что так как Кашин дает уроки в некоторых дворянских домах, то наши бояре говорят: «Конечно, Кашин искусный музыкант; мы бываем в его концертах, но он крепостной человек, и нам неловко призывать его для уроков нашим дочерям». Я включил в письмо слова Сандунова и с общего согласия прибавил: «Вы не только ничего не взыскиваете с меня, но позволяете мне жить в доме своем; вы не употребляете меня ни для каких домашних должностей. Но осмеливаюсь сказать: вы в крепостном моем состоянии не можете еще вполне убедиться в приверженности моей к вам. Окажите мне последнее благодеяние, перемените мне участь и вы увидите, всю приверженность и благодарность к вам свободного моего сердца». Кашин поспешил к своему господину. Часа через два он прибежал к нам, запыхавшись и в восторге душевном, и бросаясь обнимать нас, повторял: «Я свободен, я свободен». И шампанское закипело в бокалах, и с каким выражением играл Кашин на фортепианах русские песни! То был первый день его свободы» [1]

[1] Записки С. Н. Глинки. СПб, 1895.

299

Не только пример таких деятелей, как Кашии и Матинский, но и сумма многих фактов того времени требует, чтобы традиционное представление о русских музыкальных кадрах, сложившееся в

отношении XVIII века, было пересмотрено. Нельзя представлять крепостных музыкантов только в роли доморожденных исполнителей, в обстановке провинциального поместного быта, в глуши, вдалеке от общественной концертной жизни. Между отдельными замечательными деятелями-самородками из народа (Матинский, Кашин, Хандошкин и др.) — и массой провинциальных крепостных музыкантов-слуг, едва грамотных в своем искусстве, нужно уметь различать очень значительные, очень сильно выросшие к концу столетия слои оркестровых музыкантов и певчих из крупных, хорошо обученных капелл. Те крепостные, которые в массе участвовали в больших «ораториальных» московских концертах, были уже в сущности артистами оркестра, точно так же, как первоклассные певчие, исполнители монументальных хоров, были артистами хора,— хотя бы такое определение никто к ним тогда и не относил. Таким образом композиторы из крепостных и отдельные солисты-виртуозы были как бы окружены плотной и все ширящейся средой участников ансамблей, тех самых многочисленных русских скрипачей, виолончелистов, «дышкантистов» и «басистов», имена которых в большинстве забыты, но которые без сомнения образовали важнейший средний слой новой музыкальной культуры, ее исполнительскую основу. По объявлениям о концертах мы видим лишь «фасад» московской концертной жизни. Но на самом деле гораздо важнее, что за любым «фасадом» большого концерта с хорами и оркестром стоят сотни местных музыкантов, очень часто крепостных, владеющих сложным и зрелым мастерством ансамбля, выступающих перед большой аудиторией, в серьезном классическом репертуаре.

Сколько бы нам ни пришлось читать объявлений о крепостных музыкантах XVIII века, нам приходится затрачивать какие-то особые психологические усилия, чтобы разбираться в тексте: в голове свободного советского человека поистине не укладывается, что именно таким образом можно было писать о людях, о прекрасных русских людях, художественно одаренных, любивших свое искусство, овладевавших им в любых тяжелых условиях.

Наряду с объявлениями о продаже и купле крепостных музыкантов, мы встречаем в девяностых годах особенно много объявлений, связанных с **обучением** крепостных музыкантов, более всего малолетних. Видимо, в это время идет очень большая подготовка все новых и новых кадров.

В рядовых объявлениях о продаже музыкантов подчеркивается «всесторонность» их обучения. Надо полагать, что из первоклассных капелл музыканты, как правило, отнюдь не продавались и не покупались по объявлениям. Объявлялось же о продаже исполнителей из небольших домашних ансамблей, у разорившихся хозяев, т. е. из таких домов, где музыканты были «на все руки». Так 25 мая 1792 года в «СПБ ведомостях» дано объявление: «Продаются 8 человек музыкантов, которые учась с 5 лет играют на скрипках бальные и на духовых инструментах разные хорные и камерные штуки, также разумеют все музыкальные ключи...» Еще безграмотнее составлено объявление от 8 февраля 1799 года: «Продаются 8 человек музыкантов не старше каждому 20 лет, кои играют на вокальной (?) и инструментальной музыке».

Нужно отметить, что объявления о музыкантах и более всего об их подготовке несравненно чаще встречаются в «Московских», нежели в «Санктпетербургских ведомостях». Иногда из публикации видны

300

определенные требования, предъявляемые крепостниками к музыкантам, как, например: «Желающие продать музыканта трезвого и хорошего поведения, который мог бы управлять музыкою с искусством и приятностью на скрипке в оркестре, могут прислать...» (7, II, 1792). В другом случае из объявления сквозит чуть ли не нищета или хотя бы очень большая «крайность» того, кто предлагает нанять у него на год музыкантов и просит даже заботиться об их грамотности: «Желающие взять четырех мальчиков певчих, уволенных с годовыми паспортами, из коих три альты и дышкантист, в свой хор, в надежде, что они наготы и голоду не потерпят... господин оных просит изволившего нанять их, дабы благоволил приказать им упражняться в свободное время чтению и писанию по-Роооийски» (9. XII. 1794). Иногда предлагаются к продаже цел «капеллы»: «Продается хор музыкантов, играющих на духовой и инструментальной музыке, люди весьма хорошие и молодые и во всякую должность способные» (5. II. 1796).

Целый ряд газетных объявлений говорит не о продаже, а о найме музыкантов — вероятно, в большинстве вольных. То предлагает свои услуги «егерь, играющий на валторне» («СПБ ведомости»,

27. IV 1795), то «Некто, знающий довольно искусно играть на разных инструментах...» (23. VI. 1797), то «из цесарской нации» пять музыкантов нанимаются играть по домам симфонии («Московские ведомости», 23. III. 1790). Но очень редко бывает, чтобы объявления шли не от русских музыкантов. Встречаются требования на певчих: то просто дышкант» (29. II. 1800), то «нужен дышкантист, умеющий петь по партесной ноте» (29. XII. 1795). Надо полагать, что не все певчие пела нотам (кто пел по крюкам, кто, может быть, только с голоса). Бывали случаи, когда певчие, предлагая свои услуги, объявляли о количестве выученных вещей: «Желающие принять басиста для обучения певческой музыке и при нем двоих дышкантистов, из коих один знает штук до 50, а другой до 15...» (25. I. 1796). Однажды капельмейстер, не назвавший своего имени, объявлял, что он желает показать «свое искусство игранием пятилетнего своего сына на флейт-траверсе, дуэтами, концертами и разными пьесами с пением. Оный же младенец играет на большом флейт-траверсе с таким искусством, что редко в человеке совершенного возраста бывает...» (13. II. 1798). Очень любопытную публикацию находим в «Московских ведомостях» от 24 февраля 1798 года: для струнного квартета требуются «секундист, альтист и виолончелист». Следовательно в доме имелся только скрипач! И все же хозяева, может быть, сами любители-музыканты, может быть, при личном участии, желали иметь именно **струнный квартет** (вспомним квартеты в доме И. М. Долгорукого — как раз в те же годы), хотя бы и пришлось нанимать трех квартетистов из четверых.

Во многих отношениях показательны для своего времени те публикации, которые связаны с обучением музыкантов на исходе XVIII века, поскольку они свидетельствуют о росте, о движении, об определенных стремлениях и запросах. Особенно часто возникают требования на певчих и капельмейстеров, обучающих мальчиков, иногда «в деревню» — что, конечно, говорит о формировании домашних оркестровых и хоровых капелл. Сравним ряд публикаций:

«Нужен капельмейстер, играющий на фортепиано и других инструментах для обучения мальчиков» («СПБ ведомости», 15. III. 1793).

«Нужен капельмейстер для обучения мальчиков» (31. I. 1794).

«Потребны для обучения: капельмейстер, знающий духовую и инструментальную музыку, и берейтер, умеющий обучать верховых лошадей» (!—«Московские ведомости», 15. III. 1791).

301

«Желающие из певчих наняться для обучения мальчиков, могут явиться...» (там же, 4. II. 1792).

«Потребен певчий, знающий совершенно ноту и трезвый человек, для обучения пению мальчиков и смотреть за поведением...» (5. VII. 1794).

«Покупается певчий для занятий с хором, гуслист или скрипач» {5. X. 1799).

«Требуется капельмейстер в деревню для обучения мальчиков оркестровой и духовой музыке» (7. I. 1800).

«Потребен для научения певчих певчий или капельмейстер, который бы знал и пение» (4. III. 1800).

И тут же сами капельмейстеры, наряду с другими музыкантами-исполнителями, предлагают свои услуги для обучения всякого рода музыкантов. Из этих публикаций можно составить некоторое представление о том, какие именно руководители и педагоги тогда мыслились и какими они располагали возможностями:

Капельмейстер предлагает обучать мальчиков игре на разных инструментах «и притом обучать петь концерты, хоры, арии и прочие штуки, принадлежащие к вокальной музыке» («Моск. ведомости», 12. II. 1791).

Беринг, Бертолотти и Даниил Кашин обучают мальчиков инструментальной и духовой музыке «по правилам лучших и славнейших в Европе мастеров, также генерал-басу и разного рода сочинениям... и притом с теми выгодами, что учащиеся будут иметь случай слышать в своем же доме еженедельно четыре раза хороший оркестр, а через то приучать слух свой к чистоте и согласию...» (8. III. 1791).

Музыкант, «совершенно знающий инструментальную музыку, желает наняться в услужение, а притом и для обучения мальчиков как здесь в Москве, так и в деревне» (2. VII. 1791).

«Кастер желает обучать роговой музыке 8—10 или 12 человек» (24. I. 1792).

Капельмейстер дает уроки на кларнете, флейте, валторне, фаготе, «горн-бассете» (12. VII. 1794).

Михаил Керцелли готовит роговые ансамбли в двухгодичный срок, «с условием, что один был бы знающ настолько музыке, чтоб можно его обучать списывать ноты и чтоб он и хором оным мог дирижировать...» (16. IX. 1794).

«Недавно приехавшие два капельмейстера, которые завели здесь школу на духовой и скрипичной музыке, желают приняться в дом для обучения за весьма сходную цену» (24. II. 1795).

Музыкант желает поступить на службу дирижером и преподавателем инструментальной и духовой музыки (2. I. 1796).

Музыкант Синицын дает уроки музыки на скрипке и альте (2. X. 1798).

«Итальянка музыкантша, знающая говорить по-французски* желает обучать по часам благородных девиц вокальной и инструментальной музыке» (24. XII. 1799).

Капельмейстер ищет работу. «Обучение певчих как партесному, так и италианскому пению; он же знает хорошее искусство в пении арий тенором и имеет в звании своем аттестаты...» (1. II. 1800).

«Российский актер, оперист, приехавший из Петербурга, желает определяться для заведения театра и показания практики, как в операх, так и других пьесах в Москве и с отъездом в другие города» (26. V. 1800).

302

«Приехавший из Санктпетербурга известный капельмейстер роговой музыки Сила Карелин, который уже в продолжение 18 лет почтенной публике доказывал с успехом свое искусство. Пример тому в Москве музыка А. В. Шереметева, а в Петербурге действительного тайного советника и кавалера Вадковского, его трудами приведена до совершенства. Сим извещает, что есть ли кому угодно отдавать в обучение своих людей по билетам и в год по контрактам, просит адресоваться для условия в дом его превосходительства г-на камергера и командора Ник. Никит. Демидова, Рогожной, ч. 1, кв. 103. Он же принимает на выучку знающих хотя несколько музыку, которые могли бы сами собою переводить ноты на роговую музыку. У него также можно-получить разных авторов, как то Моцарта, Гайдна, Пайзиелло и тому подобных разные пьесы собственного его перевода» (16. VI. 1800).

Как бы ни были различны все эти предложения, исходящие то от безымянных капельмейстеров «на все руки», то от более известных музыкантов, специализировавшихся на определенной области, то от устроителей целых школ, — чрезвычайно любопытно их общее направление: почти ничто не предлагает своих услуг музыкантам-любителям (только одна «итальянка музыкантша» намерена обучать «благородных девиц»): во всех объявлениях подразумевается подготовка музыкантов-практиков для оркестра, хора, для рогового ансамбля — главным образом, конечно, из крепостных. Все это свидетельствует о росте именно того **среднего** слоя музыкальных кадров, который был крайне необходим для **расширения** музыкальной культуры в нашей стране.

Вместе с тем, из данных этого рода мы вправе вынести еще одно общее заключение: подобно тому, как крупные крепостные театры не были едины по своим идейно-художественным стремлениям, музыкальная жизнь русских столиц (даже столиц!) также в основе своей не могла не быть сложной и противоречивой. Тут заметна была и прямая связь с монументальным, официальным придворным искусством (Сарти), тут не могли не сказываться «сентиментальные» вкусы в камерном домашнем музицировании, тут концертировали иностранные музыканты-виртуозы, тут шла патриотическая и художественная «пропаганда» Д. Кашина, и тут же массы крепостных музыкантов исполняли большие оркестровые и хоровые произведения в лучших случаях под руководством русского капельмейстера, овладевая таким образом высокой музыкальной культурой и по-своему исполнительски претворяя ее.

«Открытая» концертная жизнь еще не дает нам полного представления о музыкальных вкусах русского общества той поры, во-первых, потому, что далеко не всегда мы знаем репертуар, во вторых, потому, что не все «внутренние», «домашние» вкусы могли быть полностью выражены в этой жизни. В концертах **объявляется** преимущественно как раз лишь о крупных вещах, а не о произведениях камерного плана,— о кантатах Сарти, об ораториях, о симфониях Гайдна и Моцарта, о программных симфонических произведениях Стабингера, о крупных сочинениях Д. Кашина для фортепьяно или оркестра, о пьесах Гесслера (как и о сочинениях, наполняемых в других авторских концертах), чаще глухо — об итальянских и французских ариях; иногда— подчеркнуто — о **русских** песнях и ариях.

Так намечается лишь примерный **круг** исполняемого, и мы улавливаем некоторые тенденции в развитии и формировании музыкальных вкусов.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

По приведенным сведениям о концертной жизни мы еще не можем полностью судить о том, что чаще всего у нас звучало в повседневном

303

быту, что было популярно и любимо. Значительно дополняют это представление всевозможные «росписи» и публикации о продаже нот в те же годы, тем более, что многое из предлагаемого было рассчитано на «домашние» вкусы, на повседневное музицирование. Взглянем хотя бы на приложение к «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год». Наряду с позабытыми, но «модными» тогда произведениями третьестепенных иностранных авторов (может быть, в связи с личными вкусами или отношениями издателя?) эта «Роспись музыкальным книгам, гравированным и напечатанным у И. Д. Герстенберга» [1], как бы соединяет две линии: всевозможные обработки русских песен в изобилии предлагаются здесь наряду с крупными сочинениями классиков.

Из объявлений о концертах мы ничего не узнаем об исполнении выдающихся русских композиторов — Хандошкина и Козловского. А «Роспись» объявляет о продаже сочинений: Хандошкина — 6 русских песен с вариациями для двух скрипок и Козловского — 6 русских песен для фортепиано, книга I, и еще 6 песен, книга II. Если о произведениях (или обработках) подобного рода не говорят (или почти не говорят) концертные объявления, то это не значит, что они не были популярны. Как раз о наиболее популярном, **привычном**, так сказать, обыденном в глазах музыкантов, тогдашние концертные объявления скорее умалчивали, даже если данные произведения исполнялись в концертах. Только отдельные русские артисты, как Кашин и Сандунова, начали подчеркивать доступное, «отечественное» в своем репертуаре.

Сравнительно большое место занимают в «Росписи» произведения иностранных классиков, особенно Моцарта. Названы две фортепианные сонаты Клементи, фортепианные Рондо и Адажио Гайдна, «Легкое рондо для фортепиано», «Большая Соната для фортепиано, оставшееся [так!] сочинение», «Увертюра и лучшие арии, выбранные из оперы, наз. Волшебная флейта с русским и немецким текстом...» Моцарта. Целый ряд опусов принадлежит обрусевшим иностранцам. Из них — как и в концертной жизни — первое место занимает Гесслер. Продаются его крупные фортепианные пьесы (сонаты с фантазиями), вариации на русские песни для ф-п и другие произведения. Двумя пьесами представлен Прач: «Любимый Аллеманд» преложенный с вариациями для ф-п г-м Мартини и «Фанданго» (испанская пляска), преложенная с вариациями для ф-п с произвольным сопровождением скрипки. Названа «Соната для ф-п со скрипкою» Дица. Предлагаются также произведения модных зарубежных (преимущественно немецких) авторов: Плееля (трио и квартет), Диттерсдорфа («Ария из красной шапочки; ревнивый муж и проч. для клавикордов») Фаша.

Главное же место в этом каталоге занимают все-таки обработки русских песен: помимо Хандошкина, Козловского, Гесслера, перечислены обработки: Баумбаха — «Русская песня, При долинушке гуляла, с вариациями для форте-пиана», Кайзера — «3 русских арии, с вариациями для 2 скрипок». Ребенштейна — «Две русских песни: а) Приятная надежда, в) Ты проходишь, дарагая, мимо кельи, с вариациями для ф-п». Кроме того, объявлено о выходе семи книжек, содержащих вариации для фортепиано на русские песни, с примечанием, что «последние три №№ поспеют к февралю». По этим объявлениям хорошо видно, как велик был спрос на такого рода ноты и как быстро откликнулись на него издатель Герстенберг и иностранные музыканты — надо полагать, не без ремесленного приспособления к новому для них материалу. Это

[1] «Санктпетербург, Большая Морская, 122, Москва, в Музыкальном магазине г. Гене и Рейнсдорфа».

304

были — тот же Гесслер (Книжка 1), Нерлих (Книжка 2 — «Земляничка», книжка 7 — «Заря утренняя взошла»), Беме (книжка 3 — «Выду ль я на реченьку») и Себастьян Жорж (книжка 4 — «Как быстрый вихрь», 5 — «По горам» и 6 — «Выду ль я на реченьку»).

Объявления в «Ведомостях» о продаже нот и песенников (чаще — без нот) значительно дополняют и расширяют то представление, какое дает нам о любимом музыкальном репертуаре 90-х годов «Роспись» изданий И. Герстенберга. Среди объявлений преобладают известия о собраниях и обработках русских песен. Количество песенников, выходящих в продажу один за другим, просто поражает: вероятно, никогда больше не встречалось такого преобладания подобных публикаций. Разумеется, наряду со сборником Прача, в девяностые годы под названием «русские песни» и «российские песни» постоянно подразумеваются песни-романсы, даже модные арии. Все это:— популярный городской песенный репертуар, излюбленные тексты и мелодии различного, впрочем, происхождения.

В 1790 году, например, в «Санктпетербургских ведомостях» встречаем объявление, в котором перечисляются различные ноты и в том числе «Песни Российские» (1 февраля), — вот здесь в таком контексте скорее всего речь идет о песнях-романсах.

В 1791 году, когда объявляется о выходе сборника Прача [1] названы среди вышедших еще: «Молодчик с молодкою на гуляньи с песенниками...» [2], «Между делом безделье» (песни с нотами на три голоса) [3], «Новый русский песенник или собрание любовных, хороводных, пастушьих...» [4], «Солдатский песенник с нотами» (11. XI), «Российская Эрата...» [5], «Собрание наилучших российских песен, положенных на ноты, в 5 частях [6], «Собрание новейших песен» [7].

В 1792 году «Санктпетербургские ведомости» извещали о двух «Сборниках песен» (в одном— 120, в другом — 458); в 1793 — о «Собрании русских песен» из 22 номеров; в 1794—0 2-й и 3-й частях «Русских народных песен, о новом издании Новейших русских народных песен»; в 1795 — о «Новом Российском песеннике» [8]; в 1795—снова о 2-й и 3-й

[1] «...Собрание русских песен, положенных на ноты для клавира в самом наилучшем вкусе г. Прачем...» («СПБ. вед.» 18. XI).

[2] «Молодчик с молодкою на гуляньи с песенниками, или новое собрание самых употребительнейших песен, простых, юродских, деревенских, ухарских, нежных, плясовых, святочных, свадебных, военных и малороссийских», изд. 2-е, с прибавлением новых песен, всего 190 («СПБ. вед.» 14. I; см. «Моск. вед.» 18. I).

[3] Переиздание сборника Г. Н. Теплова.

[4] «Новый русский песенник или собрание любовных, хороводных, пастушьих, плясовых, театральных, цыганских, малороссийских, казацких, святочных, простонародных и в настоящую войну на поражение неприятелей и на разные другие случаи сочиненных песен, часть 2-я, содержащая в себя 142 песни...» («СПБ. вгд.» 22. IV).

[5] «Российская Эрата или выбор наилучших Российских песен поныне сочиненных... любовных, нежных, городских, пастушьих, любовных на старинный русский вкус, простонародных, святочных, свадебных, хороводных, маскарадных, малороссийских, сатирических, столовых, военных, театральных и нравоучительных, собранных и частью сочиненных Михаилом Поповым, с его предисловием, в котором объясняет, как употреблять Российские стихи и песни с наилучшим вкусом, 3 части, содержащие в себе число песен 539...» («СПБ. вед.» 25. XII).

[6] Переиздание сборника, изданного «Иждивением книгопродавца Ф. Мейера» в 1791 г. (см. «Моск. вед.» 1791, 29. XI и «СПБ. вед.» 1793, 26. IV).

[7] «Книжка сия содержит в себе 148 отборных, большею частью нежных и прекрасных песен...» («Моск. вед.» 4. VI).

[8] Новый Российский песенник или собрание разных песен с приложенными нотами, которые можно петь на голосах, играть на гусях, клавиночках, скрипках и духовых инструментах и с приобщением песни «На бережку у ставка...» Это название Сборника, изданного ранее Т. Полежаевым.

305

(с присоединением 4-й—с прибавлением) частях «Русских песен» [1]; з 1798—снова о сборнике Прача, в 1799 — о целом ряде сборников [2].

В «Московских ведомостях» встречается больше указаний на всевозможные обработки и аранжировки песен или на сочинение «русских песен» определенными авторами (стилизация, либо

песни-романсы). То это «модные» русские песни для фортепиано (см. объявление от 17. XII. 1793), то «6 песен для пианофорте, сочинение Рукина» (6. IV. 1799) или «6 русских песен, музыка подпоручика Д. Освальда» (14 .V. 1799), или «6 русских песен с вариациями для кларнета» (19. X. 1799), или «Шесть новых русских песен с вариациями для двух «скрипок, двух флейт-траверсов, двух валторн и баса, сочинение Ивана Воробьева, служителя... Ивана Александровича Заборовского» (11.11. 1800).

В своем месте, в разделе «Русские поэты и музыка» у нас уже шла речь о «Карманном песеннике или собрании лучших светских и простонародных песен» И. И. Дмитриева, точно так же как о популярных песнях на тексты самого Дмитриева (особенно «Стонет сизый голубочек»), Распространение этих песен относится как раз к девяностым годам, а «Песенник» был издан, как известно, в 1796 году. К тем же годам должно быть отнесено следующее «воспоминание молодости» М. А. Дмитриева: «В старину все писали оды и песни. Одни предполагают восторг, другие чувство. Неужели из этого должно заключить, что в наше время нет ни восторга, ни чувства? И все эти песни пелись и в обществе светском, и в народе. **Пятнадцать мне минуло лет** — Богдановича; **Выду ль я на реченьку** — Нелединского; **Стонет сизый голубочек** — Дмитриева; **Кто мог любить так страстно** — Карамзина. Кто не знал этих песен? ...и чувства их, и слова, и голоса — были просты и всем доступны. Таким образом, чувства поэта переходили в народ» [3].

Отдавая себе отчет в более чем ограниченном понимании у М. А. Дмитриева «общества светского» — и «народа», мы, однако, различаем за этим действительное смешение в девяностых годах понятий о народной, модной, «употребительнейшей» песне, о песне-романсе и обработке старинной народной мелодии. Подобно тому, как композиторы объявляли «6 русских песен, музыка такого-то», поэт С. Митрофанов выпустил «Песни русские известного Охотника М..... изданные им же в удовольствие Любителей оных, с гравированным портретом, в Санктпе-тербурге при губернском правлении 1799 года» [4]. В посвящении «Самого новейшего отборнейшего Московского и Санктпетербургского песенника...» (тоже 1799 года) прямо говорится о подборе песен отовсюду: «Милые нимфы! В знак уважения осмелюсь посвятить сии песни, которые не униженнее первых; но могут почесться из новейших сочинений первейшими, которые содержат в себе Пастушечьи, а из Театральных

[1] Среди этих публикаций, вероятно, были указания на отдельные части сборника Трутовского.

[2] Среди них «Весельчак на досуге»... и объявленный также в «Московских ведомостях» — «Самый новейший отборнейший Московский и Санктпетербургский песенник, собранный из лучших и ныне употребительнейших песен, военных, театральных, простонародных, нежных, любовных, критических, пастушьих, малороссийских, цыганских, хороводных, святочных и свадебных, с изъявлением при каждой приличия, где и кому петь, голоса и чувствований, расположенных в рассуждении прочих песенников особенным планом сообразно нынешнему вкусу по отделениям, с гравированными при каждой фигурами». Москва. 1799 г. (см. «Моск. вед.» 1799. I. VI).

[3] М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. Изд Русского Архива, М. 1869, стр. 45.

[4] См. Песни русских поэтов под ред. И. Н. Розанова, в серии Библиотека поэта, изд. Советский писатель, 1936.

306

пизс лучшие Арии; и для простого народа сельские песни, кои приноровлены к их нраву...». Здесь прямо говорится не о собирании народных песен, а о «приноровлении к нраву...»

Целый ряд вариаций «на русские песни» (тут уж, естественно, выбираются популярнейшие!) называет тексты, принадлежащие определенным поэтам: так, у Хандошкина «На фартучке петушки» — это строка из середины песни С. Митрофанова «Ты почувствуй, дорогая» у Себастьяна Жоржа «Выду ль я на реченьку» — известнейший песенный текст Нелединского-Мелецкого; другие «темы» вариаций названы, как «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи» (приписывается Ф. Г. Волкову) или «По горам» (приписывается М. Л. Нарышкиной). Таким образом, не только в сборниках-песенниках, но и при выборе популярнейших тем для вариаций постоянно заимствуют песни книжного происхождения (по текстам).

* * *

Не создавая искусственной схемы для девяностых годов XVIII века, а учитывая реальное положение вещей, нам приходится констатировать очень широкое и многообразное понимание «русской песни», «народной песни», «сборника песен», «песенника». В эти рамки вкладывается далеко не однородный материал, вернее даже, они включают целую скалу явлений — от сборника Львова — Прача с его, самым по себе уже широким пониманием народной песни (и обработка старинных мелодий крестьянского происхождения, и сентиментальная бытовая песня-романс) до песен Козловского, носящих, как ранние романсы, прямой отпечаток индивидуальности композитора. А между этими крайними гранями помещается множество песенников, в которых устная традиция объединяет различные популярные «голоса» (от арий до кантов и мелодий народного происхождения) с популярными текстами известных поэтов или с безымянными текстами различного происхождения, причем вся эта сфера — как бы наследуя в некотором смысле кантам — является чрезвычайно подвижной, текучей, изменяющейся, подверженной широкому кругу воздействий. В приложениях к настоящему разделу мы даем свод наиболее популярных «голосов», составленный по песенникам XVIII — начала XIX века Н. Трубицыным.

Через наиболее смелые, художественно чуткие опыты Фомина, через инициативные искания Н. А. Львова в эту сферу проникает основная струя больших народных воздействий, струя старинной, крестьянской, глубоко оригинальной песенной мелодии. С другой стороны, через поэтов-сентименталистов и близких им по стилю композиторов сюда-же, в эту песенную сферу города, в девяностые годы с особой силой проникает то, что можно назвать несколько «опростившимся» духом карамзинской поэзии. Для современников, взятых в массу (может быть, не для самого Карамзина, не для самого Н. А. Львова, не для Фомина и Козловского), вряд ли определенно разделялась «народно-песенная струя **старинной традиции**» (то, что по-своему избрано в Сборнике Кирши Данилова) и **сентиментально-песенное** начало 90-х годов, хотя они и говорили иной раз о «простых» песнях, о «простонародных», об обрядовых, о «сельских» и т. д. Собирали же и издавали их они гораздо-чаще по другому признаку: если Трутовский называет собранные им песни «русскими простыми», то в других песенниках чаще говорится о «разных»

[1] Третья строфа —

На фартучке петушки,
Золотые гребешки,
Золотые,
Дорогие...

307

песнях, «наилучший, «ныне употребительнейших», «отборных». Основным критерием выбора становится **разнообразие при современном успехе и популярности**, т. е. вовсе не происхождение, а бытование. Даже для Трутовского и Львова, — при всем их крене в сторону песен старинного народного происхождения (сравнительно с другими собирателями), — этот критерий был чрезвычайно важным. У них новейшее книжно-сентиментальное начало в песне выражено скромнее, но несомненно — **выражено**. В большинстве же песенников 90-х годов именно это начало становится основным, и оно-то прежде всего суживает круг явлений, окрашивает их своим тоном.

По существу сфера «песенного», как оно понималось на исходе XVIII века, тоже должна быть признана в каком-то смысле неоднородной — подобно стилю крепостного театра и концертной жизни тех лет. Не забудем к тому же, что печатные песенники отчасти создавались и распространялись в такой среде, которая выдвинула И. И. Дмитриева, но повседневно слушала пение своих крепостных; впрочем, песенники расходились далеко за пределы этой среды.

Именно из этой сферы «песенного» в конце XVIII века возникают линии русского романса (сентиментальные песни типа «Помнишь ли меня, мой свет», а главное — песни Козловского и других русских авторов) — и «русской песни», как она понималась в первых десятилетиях XIX века. Эти линии и спутаны сами по себе, и в то же время отчетливы, если мы возьмем соответствующую перспективу.

Насколько «смешанным» было или могло быть в девяностые годы то разнообразнейшее жанровое «наследие», из которого черпался материал для популярных вокальных сборников, свидетельствует следующее объявление из «Санктпетербургских ведомостей»:

«В книжных лавках купца Тимофея Полежаева и Герасима Болотова против Гостиного двора зеркальной линии под № 18 и 22 продаются новые следующие книги: Магазин музыкальных увеселений или полное собрание вокальных самых лучших и новейших всякого рода пьес, в коем содержатся: арии Российские и Италианские: вновь переведенные, нежные, театральные, пастушеские, аллегорические, военные, малороссийские, духовные и простонародные с лучшим вкусом обработанные песни, хоры духовные, торжественные, театральные, нравственные и военные, оды г. Ломоносова и г. Сумарокова, псалмы, преложены г. Сумароковым, канты, петые в... присутствии ее им. вел. Екатерины великия, тщательно на 3 и 4 голоса преложены с присоединением ко многим полной музыки, часть 1-я, 1795 года в бум. 2 руб. 50 коп.»

Тут, в сущности, сталкиваются стили разных времен: «новейшие итальянские» арии — и канты, популярные песни (среди них — одна из сборника Теплова) — и оды Ломоносова. Так оно и было на самом деле: канты отступили из «модного» репертуара, но они еще глубоко входили в быт широких разночинных слоев общества и вместе с тем не ушли из панегирической традиции. Ломоносовские тексты торжественно звучали даже в «Начальном управлении Олега», т. е. в придворном спектакле в 1790 году. Духовные хоры помещались рядом с новейшими ариями Далеярака или Гретри, проникавшими к нам из революционного Парижа.

Своеобразный интерес среди изданий девяностых годов представляют смешанные сборники популярного модного репертуара. Иногда, например, глухо объявляется, что такой-то будет издавать по подписке 24 италийские и французские арии «для пианофорта» (см. «Московские ведомости» 25. I. 1800). В другом случае, напротив, названы определенные

308

французские или итальянские арии. Так, в «Санктпетербургских ведомостях» за 1798 год объявляется о продаже «№ 5, 6, 7 и 8 собрания арий, дуо и увертюры французских и итальянских опер, иггранных в здешнем театре, и расположенных для фортепиано, в них содержатся арии двух савойцев En revenant d'Auvergne—Unр petite fillette, петые г. Шевалье, увертюра оперы Raul-Barbe bleu, дуо той же оперы... каждую неделю будет выходить по одному номеру...» (5. XI). Здесь имеются в виду: опера Далеярака «Два маленькие савояра» и опера Гретри «Рауль-Синяя Борода».

Некоторые из второстепенных иностранных музыкантов, повиди-мому, несколько ремесленного склада, охотно «поставляли» переложения и обработки популярных музыкальных отрывков, которые, в свою очередь, охотно гравировались издателями типа Герстенберга. Один из семьи музыкантов Керцелли публиковал, например, о таком смешанном выборе собственных переложений: «1. Балет «Амур и Психе», сочинения г-на Мартини, переложено на 8 духовых инструментов с певческими голосами И. Керцелием. 2. То же для фортепиано. 3. Хотя увяли розы, на восемь духовых инструментов с голосами. 4. Вздор или как хочешь назови — для фортепиано. 5. Ария из оперы «Les deux petits savoyards» для ф-п. 6. Церковный концерт Ангел вопияше, на 4 голоса» («Московские ведомости». 1795). Ну, чем не типичный «набор» для домашней «музычки», вроде той, что была у А. Т. Болотова! Очень своеобразный репертуар: всего понемногу, на всякий вкус можно угодить, все из «модных» вещей. Как видно, Керцелли и ему подобные уже начали работать на маленькие поместные капеллы, на «домашние» возможности музыкального исполнения. Если в отдельных случаях о таких переложениях сообщалось в газетах, то на практике они, вероятно, делались повседневно — более или менее удачно, с большим или меньшим вкусом и мастерством, нередко теми самими капельмейстерами, которые были «согласны на отъезд в деревню». Впрочем, понемногу печатные ноты должны были из петербургских и московских «музыкальных лавок» проникать и в провинцию. В Пензе, например, уже в 1799 году была своя «музыкальная лавка»; это видно из уведомления «Московских ведомостей» о том, что Филипп Сартори, имеющий в Пензе музыкальную лавку, «уезжает в начале июня в село Куску (40 верст от Пензы)» (27. IV. 1797).

По-своему весьма примечательно, что среди объявлений о продаже нот в конце XVIII века совсем нет публикаций о сочинениях таких русских композиторов, как Фомин или Кашин. Музыка русских опер вообще почти совсем не издается (печатаются лишь литературные тексты да клавиры

опер на либретто Екатерины II), и лишь очень редко встречаются упоминания, например, об «увертюре с песнями из интермедии «Деревенской ворожея» («СПБ. вед.». 1. II. 1790). Не странно ли, что популярные арии из «Мельничихи» Паизиелло или из «Двух савояров» Далеярака печатались и продавались, а популярнейшие отрывки из русских опер в то же время как будто бы совсем не издавались? Думается, что здесь сыграло известную роль то обстоятельство, что излюбленные «голоса» русских опер как раз совпадали с мелодиями самых популярных русских песен, которые в огромном количестве поступали в продажу. В одном лишь сборнике Львова — Прача любители находили как многие прообразы, так и переработки самых ярких и запоминающихся оперных «голосов».

Вместе с тем **не-оперные** произведения русских композиторов в конце XVIII века уже нередко (хотя и далеко не достаточно!) появляются в печати и в продаже. Это полонезы Козловского (см. публикации в «Ведомостях»

309
1798 и 1799 годов) [1], его же российские песни (4 тетради; см. также приложения к «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год»), его романсы [2]; это «польские», скрипичные сонаты, вариации на русские песни для скрипки или для пианофорте (последние — в Карманной книжке на 1795 год) «первого сочинителя и игрока русских песен» [3] Хандошкина, большинство из произведений которого не было, однако, опубликовано. Это духовные концерты Бортнянского (см., например, публикации «Московских ведомостей» за 1795 год и 1796 год) и церковные произведения других русских авторов — Щербакова, Редрикова, Никеева и пр. Это «новейшие польские для фортепиано Парфения Енгальчева» — любителя, отнюдь не принадлежащего к числу видных композиторов, и т. д.

Среди нот, продававшихся в Петербурге и Москве, в девяностые годы неоднократно встречаются произведения зарубежных классиков — Гайдна и Моцарта. Об этом свидетельствуют не только «росписи» Герстенберга в «Карманной книжке для любителей музыки», не только «Повестка к Магазину для распространения общепользных знаний и изобретений...» (см. раздел «Русские журналы и музыка»), но и объявления в «Ведомостях», выделяющие среди **очень многих** названий именно сочинения классиков. Наибольшим вниманием среди любителей музыки, видимо, пользовались как раз поздние, последние произведения Гайдна и Моцарта: «Волшебная флейта», «Сотворение мира». «Санктпетербургские ведомости» за 1794 год в марте, в апреле, в мае объявляют о выходе первой, второй, третьей тетради арий из «Волшебной флейты». Так, повсюду, в России, в Повестке к Магазину..., в «Ведомостях» выделяется именно эта опера. Вспомним, что к 1794 году относятся глухие указания на ее постановку, а из писем княгини Елизаветы Алексеевны к матери (тоже 1794 года) даже можно понять, что опера идет часто. Быть может, особое внимание и интерес к этой опере Моцарта (исключительное внимание, ибо другие его оперы у нас почти не упоминаются) связаны, помимо всего прочего, с масонскими влияниями и масонскими кругами. Интерес же к ораториям Гайдна был, несомненно, сопряжен с общим «ораториальным» направлением русской концертной жизни, а, отчасти, с морализующе-сентиментальным направлением русской поэзии, которое «поддержало» их. Русская судьба поздних ораторий Гайдна оказалась поистине исключительной: монументальные и сложные произведения, они у нас были очень рано исполнены («Сотворение мира» — в 1801, «Времена года» — в 1803), а текст их переводился крупнейшими русскими поэтами — Карамзиным и Жуковским. В 1799 году «Московские ведомости» объявляли: «Славный Автор музыки, г. Гайдн поручил комиссию известить Почтеннейшую Публику, не угодно ли кому либо иметь новейшее его музыкальное сочинение, под названием Сотворение мира, за самое превосходнейшее из его сочинений признанное: составлять оное будет 300 страниц с Немецкими и Англинскими словами; цена экземпляру 20 руб., с таковым угождением получающим, что на первой странице будет напечатано каждого имя. Желаящие оное иметь могут адресоваться к музыканту г. Денглеру, коему сия комиссия от г. Гайдена

[1] См. в работе В. А. Прокофьева (О А. Козловский и его «Российские песни» в сб. Музыка и музыкальный быт старой России) список изданных по 1799 год произведений Козловского: среди них полонезы, менуэты, контрадансы для большого оркестра и фортепиано, есть полонезы на коронацию

Павла I, на темы популярных арий из опер «Севильский цирюльник», «Фонарь Диогена», «Волшебная флейта».

[2] Six romances de Florian avec l'accompagnement de fortep., op. 11.

[3] Так назван Хандошкин в «Московских ведомостях» (см. 14. XI. 1786).

310

поручена, живущему близ Разгуляя, в доме купца Горошкова, взнося притом и означенное количество денег» (7. IX).

Из инструментальных сочинений в «Ведомостях» объявлялось о продаже Большой сонаты для клавесина или пианофорте (1795) и квартета ср. 47 (1800) Моцарта, а также трех сонат для клавесина с сопровождением скрипки, ор. 94 Гайдна (1800).

Много издавались у нас плодovitые авторы из числа обрусевших иностранцев, особенно Иоганн Гесслер. Печатал свои скрипичные сочинения Файер — капельмейстер у Н. П. Шереметева, свои «национальные симфонии для большого оркестра» — барон Ванжура (1796), свои сонаты, военные марши и другие пьесы — Стабингер.

Разбираясь в этой массе публикаций и представляя себе в общем очень обширный круг нотных изданий, расходившихся в нашей стране, мы, разумеется, должны твердо помнить об **основной линии** музыкального творчества, которая была связана с прогрессивной русской школой, с яркими образцами различных жанров, с **ведущими** произведениями и сборниками песен. За огромным количеством рекламируемых изданий, часто третьестепенных иностранных имен, за сотнями всяческих обработок популярных песен и танцев мы видим главное, лучшее, определяющее облик русской музыки: не то, что только «модно» из оперных арий, а русскую комическую оперу с ее стремлением воплотить образы людей из народа; не бесчисленные обработки песен у Гесслера, Баумбака, Себастьяна Жоржа и пр. и пр., а подлинно творческую работу над песней в опере у Фомина, в скрипичной музыке у Хандошкина; не любое собрание популярных текстов и мелодий, а традицию народного искусства и ценные сборники песен, составленные Трутовским и Львовым и т. д. и т. д. Это вело вперед русскую музыку, это имело определяющее значение для ее стиля, это в первую очередь достойно разбора и изучения, а вся та масса изданий, которая появилась у нас в конце столетия, характеризует лишь общий музыкально-бытовой фон того времени, свидетельствует о широте запросов, об активности движения. Точно так же связи русской оперы с прогрессивным направлением в области литературы и театра, значение эстетических воззрений Радищева и Крылова для сферы русской музыки, или — с другой стороны — атмосферы карамзинизма для становления ее камерных жанров лежат по основным линиям ее развития, в то время как десятки и сотни других фактов, самих по себе колоритных и характеристических, подобной роли, разумеется, не играют.

СВЯЗИ С ЗАРУБЕЖНЫМИ МУЗЫКАНТАМИ

Нам уже приходилось в своем месте (в разделе «Русские отзывы о музыке за рубежом») касаться различных отношений русских любителей к другим иностранным музыкантам и музыкальным явлениям XVIII века. Теперь же, характеризуя показательные для конца XVIII столетия вкусы и тяготения, мы должны специально подчеркнуть внимание русских современников к великим музыкальным классикам, более всего к Гайдну и Моцарту. Традиционный интерес старой историографии ко всякого рода курьезам XVIII века, к поверхностным вкусам и увлечениям во многом заслонял все то серьезное и глубокое, что в самом деле уже тогда отличало русские связи и отношения с зарубежной культурой.

Если в 1802 году в Москве объявлялась подписка на все квартеты и сонаты Гайдна, на «полное собрание квартетов и квинтетов» Моцарта (см. «Московские ведомости» от 20 декабря), то, очевидно, для этого исподволь готовилась раньше соответствующая почва. Мы уже отмечали исполнения Гайдна в русских концертах, равно как и публикации о продаже

311

нот в девяностые годы. Любопытно, что портрет «славного Гайдна» («du célèbre Haydn») был поднесен в 1796 году Екатерине II, что видно из дворцовых счетов того времени. Вполне возможно, что в домашний быт любителей музыки Гайдн и Моцарт проникли ранее всего — через ансамбль, ибо увлечение струнным квартетом, начавшись у нас к девяностым годам, хотя и не приобрело особой

широты, но стало тогда очень упорным. В одном из частных писем той поры говорится, например, о Платоне Зубове: «...он дал гофмаршальское место некоему Колычеву, человеку тупоумному и постоянно сонному; но это один из тех, которые постоянно составляют его квартет» [1]. Как одного из отличных квартетистов (именно в этом качестве!) ценили в Петербурге скрипача Фердинанда Дица, который обладал большими странностями, но был очень любим у нас [2]. Домашний квартет был в 1791 году у И. М. Долгорукого в Москве.

Но, разумеется, более всего любители музыки играли произведения классиков на фортепиано (или клавесине). Еще в 1786 году князь П. Д. Цицианов писал к путешествующему за границей В. Н. Зиновьеву из Петербурга: «Теперь позволь попросить, чтобы ты потрудился и в Англии (отыскал) все сочинения г-на Генделя для пианофорте и чимбало, кроме ораториес; купи и пришли как можно скорее» (письмо от 4 марта) [3]. Несколько месяцев спустя последовало письмо: «Ноты получены... Они так славны и так редки, что первыми и важнейшими здесь от лучших мастеров почитаются. А больше для учения весьма славные. Она нивесть как хотела их иметь, и здесь ни под каким видом достать нельзя. А чтобы тебе лучше дать мысль об ее игре, что ее учит на клавикордах не Прач, которого ты не мастером по его сочинению, Польскому, почитал, а *mademoiselle Mariche*, славная и первая здесь, и училась у Памшо, который тебе известен. Итак, не жалея, думая что ноты эти будут бесплодно употреблены...» [4].

Сопоставим с этим аналогичное письмо князя М. П. Долгорукого из Парижа к сестре Е. П. Толстой: «Посылаю тебе три тетради Гайдна: может быть ты знаешь многие из этих пиес, но ораториум [5] совсем новая вещь, он всего две недели, как напечатан, он прекрасен. Прошу забыть твою лень и садиться за клавикорды (*clavecin*)» [6].

Нам уже приходилось касаться «проблемы Глюка» в русском музыкальном театре. Глюка у нас в XVIII веке ставили мало. Но это не значит, что его музыка не исполнялась и ее мало знали. Она могла звучать в русских столицах даже в совершенно новых и необычных для нее условиях. Так, посетив в 1795 году дачу графа А. С. Строганова на Каменном острове, художница Виге Лебрэн была крайне поражена превосходным исполнением увертюры к «Ифигении в Авлиде»... роговым оркестром. Музыка Глюка у нас, несомненно, знали, исполняя ее преимущественно вне театра среди других произведений классиков, но большого распространения в быту она сразу не получила. Во всяком случае, известность Глюка у нас никак нельзя приравнять к многосторонней

[1] Из письма графа Ф. В. Ростопчина к С. Р. Воронцову от 1 февраля 1796 г. Из Петербурга (см. «Русский архив», 1876, стр. 394).

[2] В. Н. Зиновьев, послушав в Неаполе скрипача Жардини в квартетах, от метил, что предпочитает ему Жерновика и Дица (см. «Русскую старину» 1878, т. XXIII, стр. 412).

[3] См. «Русский архив», 1872, стр. 2124.

[4] Письмо от 24. VII. 1786. Там же, стр. 2144—2145.

[5] Конечно, «Сотворение мира».

[6] Письмо от 11/23 декабря 1800 г. см. «Русский архив», 1800. Правильнее было бы перевести буквально — «клавесин».

312

популярности Гайдна и Моцарта в различных жанрах — от камерных ансамблей до оратории.

В своих зарубежных связях русские любители музыки отнюдь не миновали венских классиков. Наиболее прямая связь с Венной осуществлялась в этом смысле через русского посла Андрея Кирилловича Разумовского, женатого на графине Елизавете Тун (сестра ее Христиана была замужем за князем Лихновским). Подлинная страсть к музыке, близость к крупнейшим венским музыкальным меценатам, в среду которых Разумовский непосредственно вошел благодаря своей женитьбе, в частности, близкое знакомство с семьей Эстергази, — свели русского дипломата сначала с Гайдном и Моцартом, а затем с Бетховеном, как это хорошо известно хотя бы по его квартетам ор. 59. Биограф Разумовских А. А. Васильчиков, ссылаясь на весьма глухие свидетельства современников и не мало при этом путаясь в фактах, утверждает, что Андрей Разумовский ценил Гайдна гораздо выше Моцарта и что Гайдн «проводил долгие вечера с Разумовским, поясняя ему сокровенные мысли своих квартетов, сонат и симфоний. Все эти разговоры граф Андрей Кириллович передал позднее Бетховену

и через это имел громадное влияние на музыкальное его развитие» [1]. Искать здесь полной точности никак не приходится: вряд ли Гайдну нужны были посредники, поскольку он сам занимался с Бетховеном. Но показательно **направление** этих рассказов, которые никогда бы не возникли, если бы Разумовский в самом деле не был близок с великим композитором. Что касается его отношений с Бетховеном, то они принадлежат в основном девятнадцатому столетию. Но тот источник, из которого Бетховен — скорее всего по указанию Разумовского — почерпнул русские темы («Ах, талант ли мой, талант такой», «Уж как слава тебе, боже, на небе») для своих квартетов, посвященных ему, принадлежит именно XVIII веку и порожден его характерной обстановкой: это «Собрание народных, Русских песен с их голосами» Львова— Прача. Таким образом, Бетховен невольно обратился к той сфере **русской песенности**, которая сложилась у нас в восьмидесятые годы и расширилась, захватив с собой множество явлений, в девяностые годы. Бетховен взял русские песенные мелодии именно из этой художественной сферы XVIII столетия, в том изложении, в том понимании, в той слуховой настройке, которые были хорошо знакомы Фомину, Хандошкину, Кашину и всем русским любителям музыки на исходе XVIII века.

Вероятно, благодаря прочным музыкальным связям с Веной через русскую знать, столь непосредственными сложились, например, отношения Гайдна с Москвой, о которых мы уже имели случай упоминать, когда приводили объявление о подписке на «Сотворение мира». Обычно у нас плохо координируются сведения о лондонских поездках Гайдна — и его русских отношениях. А на деле все обстояло так просто, почти «по-домашнему», как трудно теперь и вообразить. Когда Гайдн ездил из Вены в Лондон, для его русских друзей, наравне с другими, это было обычной оказией, для передачи писем, посылок и т. д. [2]. 18 января 1794 года князь В. П. Кочубей попросту писал в Лондон графу С. Р. Воронцову: «Г-н Гайдн, который отправляется в Лондон, доставит Вам это

[1] **А. А. Васильчиков.** Семейство Разумовских, т. III, стр. 456.

[2] Например, С. Р. Воронцов из Ричмонда писал 10/21 ноября 1794 г. Андрею Разумовскому в Вену: «Я просил г-на Отт прислать ноты для моей дочери; он был так любезен и составил сборник, но не было оказии, чтобы его переслать. Могу ли я вас просить, г-н граф, быть столь добрым и переслать мне его с австрийскими или прусскими курьерами, которые часто ездят между Лондоном и Веной? Я прошу Вас также переслать небольшой пакет нот, которые Паизиелло адресует Вам для! меня из Неаполя...» (**А. А. Васильчиков.** Семейство Разумовских, т. V, стр. 246).

313
письмо...» [1]. Легко представить, как при подобных отношениях свободно распространялась музыка **самого** Гайдна, вероятно, еще задолго до издания некоторых его произведений, еще в рукописных копиях, которые попадали к русским любителям музыки. Точно так же могло быть (и бывало!) с произведениями Моцарта. «С самого приезда в Петербург я искал случая, чтоб препроводить к вашему сиятельству музыку Моцарта, о которой один раз имел честь с вами говорить... Однакож случаю искать не перестану, ибо знаю, что музыка сия нравиться вам будет», — так писал в 1797 году П. В. Чичагов к графу С. Р. Воронцову [2].

У Андрея Разумовского одно время было намерение — трудно понять, насколько основательное — пригласить Моцарта в Россию. Оно возникло совсем незадолго до смерти композитора, в сентябре 1791 года, когда Моцарт был в Праге. Разумовский написал Потемкину, что хотел бы «направить к Вам первого клавесиниста и одного из искуснейших композиторов Германии — по имени Моцарт,— который, имея здесь некоторое недовольство, был бы расположен предпринять это путешествие. Сейчас он в Богемии, но скоро вернется. Если Вы, Ваша светлость, разрешите мне тогда его пригласить, не надолго, а просто для того, чтобы поехать к Вашей светлости, чтобы вы его услышали, и, если найдете нужным, затем приняли бы к себе на службу» [3]. Как бы ни отнестись к этим планам Разумовского, которым не суждено было осуществиться, все же очень любопытно, что подобные планы вообще могли тогда возникать. Нам трудно, если не невозможно представить Моцарта на службе Потемкина, Моцарта — в положении Сарти, но Моцарт в принципе мог приехать в Петербург, если Гайдн решился дважды посетить Лондон. Поэтому вовсе не следует рассматривать приведенное письмо Андрея Разумовского как курьез. Пока подобные намерения не осуществляются,

они **могут** казаться курьезными, но XVIII век полон примеров осуществления еще и не таких намерений!

Впоследствии оказалось, что у Разумовского был верный взгляд на крупные музыкальные явления. Как известно, современники далеко не всегда безошибочно выделяли **подлинно великое среди модного** и просто **имеющего успех**. А. Разумовский сумел сделать это, о чем свидетельствует, между прочим, следующее его письмо к Платону Зубову, очень плохо известное в нашей музыкальной историографии.

«Что касается музыки,, то я взял ее только на 14 флор[инов] — разных хсфоших авторов этого города, самое новое из имеющегося в данный момент, так как я знаю, что в музыкальных магазинах Петербурга есть хороший выбор нот во всех жанрах. Потеря знаменитого Моцарта и отсутствие Гайдна являются для нас в этом отношении настоящим бедствием, а другие композиторы — которые все стоят ниже упомянутых двух — едва осмеливаются давать что либо публике, из боязни, что их слабые произведения не будут иметь сбыта. Мне очень жаль, что нельзя купить последние 6 квартетов Гайдна, которые я слушал с огромнейшим удовольствием. Сочиненные 2 года тому назад для кого-то, заплатившего 100 дукатов за исключительное право слушать их в течение первого года, они, вероятно, будут напечатаны и пущены в продажу лишь тогда, когда Гайдн — очень внимательный к своей личной выгоде — исчерпает ресурсы от их личного сбыта в Англии и по самой дорогой цене. Если

[1] Архив князя Воронцова, кн. 18, стр. 67.

[2] Там же, кн. 19, стр. 8.

[3] Письмо от 15 сентября 1791; подлинник по-французски; цитируем по книге А. А. Васильчикова, т. III, стр. 122. Заметим, что это же письмо цитируется в неправильном, искажающем смысл переводе в 33—34 книге «Литературного наследства», на стр. 216.

314

Ваша светлость проявит интерес к ним и пожелает их иметь до этого времени, следовало бы дать надлежащее поручение в Лондон с тем, чтобы оно было там передано автору лично» [1].

Сопоставляя наши разнородные и отчасти даже случайные сведения, мы без труда убеждаемся в том, что русские музыкальные связи за рубежом были к концу XVIII века достаточно значительными, хотя и осуществлялись еще через узкие круги. Связь с Парижем осуществлялась более всего и смелее всего через Н. П. Шереметева, связи с Лондоном и, косвенно, с Неаполем — преимущественно через Воронцовых, связи с Веной — конечно, через Разумовских. Тем самым Глюк и французские авторы, Гендель и итальянские мастера, Гайдн и Моцарт — помимо всяких иных путей — попадали в поле зрения русского общества через личные отношения с заграницей, через всякого рода «оказии», пересылки и рекомендации. Очень много немецких нот попадало также в русские столицы через такие фирмы, как И. Д. Герстенберг, который, например, в значительной степени начал у нас пропаганду Бахов, о чем свидетельствует хотя бы содержание изданной им «Карманной книжки для любителей музыки на 1795 год» [2].

В разделе «Русские журналы и музыка», разбирая «росписи» рекламировавшихся у нас нотных изданий, мы уже установили, как обширен был их выбор в России конца XVIII столетия. Из зарубежных классиков на первом месте стоял Моцарт: это представляется несомненным. К сожалению, мы прослеживаем связи русских любителей музыки с зарубежными классиками поневоле лишь по узкому кругу источников. Об Андрее Разумовском и других вельможах сведения такого рода сохранились, а о многих десятках русских просвещенных любителей музыки или профессионалов, с любовью изучавших произведения И. С. Баха, Генделя, Гайдна и особенно Моцарта, мы можем только догадываться, справедливо полагая, что за распространением нот стояли те, кто их приобретал.

С другой стороны, музыкальные увлечения русской знати все-таки по-своему тоже небезинтересны, ибо они отчасти объясняют нам, что мешало продвижению и поддержке лучших наших отечественных композиторов. В этом смысле особенно выделяется во многих документах того времени фигура Паизиелло, очень известного итальянского композитора, автора популярных опер-буфф. У Паизиелло были свои достоинства — прежде всего яркая мелодичность, близкая итальянской народной музыке, большой юмор и комедийный блеск. Но лучших достоинств у русских

композиторов, создававших прогрессивную комическую оперу в XVIII веке, даже поклонники Паизиелло совершенно не примечали.

Ни о ком другом, даже о всячески возвеличенном у нас Сарти, никогда не писали так много и в таком тоне, как о Паизиелло. Им, этим ловким и знающим себе цену артистом, полны письма русских современников, знатных вельмож, которые всегда весьма свысока смотрели на артистическую среду и брюзгливо поминали хотя бы Н. И. Куракину за ее интерес к итальянским артистам. На примере отношений с Паизиелло очень хорошо раскрываются некоторые связи русских любителей музыки с зарубежной музыкальной культурой, связи, которые осуществлялись через дипломатические круги и отчасти через самого Паизиелло. Как известно, Паизиелло пробыл в России с 1776 по 1783 год включительно, причем в последние месяцы (с августа 1783 года) занимал должность «инспектора итальянской оперы серьезной и буфф» Впрочем, основные «русские связи» завязывались у Паизиелло как раз **после** его отъезда за границу в восьмидесятых и в девяностых годах. О причинах увольнения

[1] Письмо датируется только приблизительно — после смерти Моцарта и во время отсутствия Гайдна (1795 год?). Подлинник по-французски. Цитировано по той же книге А. А. Васильчикова, т. V, стр. 49—50.

[2] См. **Н. Финдейзен**. Очерки по истории музыки в России, т. II, вып. 7.

315

Паизиелло строит различные предположения Н. Финдейзен, ссылаясь на монографию Ивана де Доминичис, изданную в 1818 году. Между тем, одно из писем Лафермьера к С. Р. Воронцову достаточно подробно раскрывает нам обстоятельства этого увольнения. Лафермьер пишет Воронцову с полной дружеской доверенностью, которая скреплялась, очевидно, принадлежностью обоих к масонству. Но сами известия о Паизиелло даются в этом письме с такими подробностями и в таком тоне, как будто бы «маэстро» тоже принадлежит к **своему кругу**. О людях искусства, об артистах в XVIII веке так не принято было писать, если они не входили в общество благодаря каким-либо особым отношениям. Письмо Лафермьера датируется не вполне точно, без числа — **ноябрем** 1783 года (Паизиелло был уволен с 1 января 1784 года).

Сопоставляя письмо Лафермьера с письмами самого Паизиелло к С. Р. Воронцову, мы, тем более, должны будем признать исключительное положение этого итальянского композитора в русском обществе. В «Архиве князя Воронцова» опубликованы на итальянском языке два письма Паизиелло к Воронцову: одно из них — из Петербурга, еще от 28 августа 1780 года, другое — из Неаполя от 19 марта 1793 года [1]. Первое письмо чрезвычайно пространное, даже с нотными примерами (!), трактует о специально музыкальных вопросах, т. е. мелодическом и гармоническом миноре, причем Паизиелло, возражая против каких-то мнений принца Саксен-Готского и Швейцера [2], видимо, высказывавшихся за мелодический минор при движении мелодии вверх, убежденно настаивает на необходимости понижать в миноре сексту даже при повышенной септимае, ибо мажорная секста кажется итальянскому уху «гадкой, неприятной и жесткой». Лишь в исключительных случаях, когда этого требует текст, Паизиелло считает возможной и особенно выразительной мажорную (т. е. повышенную) сексту в миноре. В этом письме очень любопытно противопоставление итальянской и немецкой музыкальности, доказательство своей мысли многими нотными примерами (из произведений Винчи, Бонончини, Сакини, Гассе, которого Паизиелло по-тогдашнему называет *il sassone*, т. е. «Саксонец»), а главное — любопытен сам предмет спора, совершенно исключительный в эпистолярной литературе тех лет.

Насколько быстро распространялась новость об отъезде Паизиелло из России и как восприняла ее русская знать, свидетельствуют письма графа Н. П. Румянцева к А. Р. Воронцову. Румянцев **уже 1-го января 1784 года** пишет из Франкфурта: «Единственная русская новость, которую вы знаете гораздо лучше меня — это то, что Паизиелло уезжает очень недовольный. Если у мадам есть между ее нотами куплеты Ахилла, которые начинаются «*Se un cor annodi*» [3], прошу Вас дать их скопировать для меня и перешлите мне их почтой...» [4].

Перебравшись в Италию, Паизиелло постоянно встречался со своими русскими покровителями, которые хорошо помнили и постоянно сообщали друг другу о нем. В переписке с А. Р. Воронцовым и в своем «Журнале путешествия» В. Н. Зиновьев отмечал:

Июнь 1785 г. Неаполь. «Утром был у Паизиелло, которого с крайним удовольствием видел...» [5].

7-го июня 1785. Неаполь. «Обедал у Скавронского на даче... Паизиелло, которого я на сей обед с собой привез, по своему обыкновению и снисхождению, несколько своих арий пропел. Он поручил тебе поклониться и повторить тебе уверения его привязанности к тебе. Он желал бы некоторые штуки своего сочинения послать, но боится тебя оным беспокоить...» [6].

Несколько позже русский дипломат А. Я. Италинский (советник при посольстве) писал из Неаполя С. Р. Воронцову: «Г-н Паизиелло свидетельствует Вам почтение свое. Об России он больше не мыслит. Я чаю, он прочит себя в Париж, однакож не на поселение. Посол французский, особливо посолыня, чрезвычайно любит его и лоборствует по нем» (письмо от 7/18 сентября 1787 года) [7].

Проходят годы, но интерес к Паизиелло и его музыке не слабеет у его русских друзей: Воронцовы торопятся получать его новые произведения из Италии, как только становится возможным их переписать. 14 февраля 1792 года Италинский пишет С. Р. Воронцову:

«По приказанию вашего сиятельства говорил я с г-ном Паизиелло о желании вашем иметь все дуэты, ноктурны и оперы, которые он сочинил после того как вы

[1] См. Архив князя Воронцова, кн. 30, М. 1884.

[2] Антон Швейцер — немецкий композитор, в то время придворный капельмейстер в Готе.

[3] Очевидно, «Ахилл на Скиросе» — опера-seria Паизиелло.

[4] Архив князя Воронцова, кн. 27, М. 1883, стр. 108, подлинник по-французски.

[5] Журнал путешествия В. Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784—88 гг. Русская Старина, 1878, т. XXIII, стр. 411.

[6] Там же. Журнал В. Н. Зиновьева велся в форме писем к С. Р. Воронцову.

[7] Архив князя Воронцова, книга 20, М. 1881, стр. 264.

316

с ним виделась; он с крайним удовольствием взял на себя попечение о сем. Я уже имею оперу Олимпиада; сегодня он сам ее привез мне, чему я очень рад.

На сих днях приехал сюда Английский фрегат, который вскоре отправится в Жибралтар; этим случаем я воспользуюсь и пошлю ее к г-ну Симеону, консулу нашему. Впрочем г-н Паизиелло приезжал сказать мне, что он едет в Венецию по крайней мере на три месяца и предоставит мне писца, которому препоручил он делать списки опер для вашего сиятельства. Я ему велел приносить к себе каждое сочинение, сколь скоро оно списано будет; таким образом я всегда иметь буду в готовности к пересылке несколько опер, и ежели случай к сему способный откроется, в состоянии буду употребить его в пользу. На уплату издержанных мною денег не надобно будет делать переводу: граф Павел Мартынович [1] просил батюшку [2] купить ему некоторые инструменты и другие вещи, которые несравненно более стоят, нежели желаемое Вами собрание Паизиелловой музыки. Следовательно, я у графа возьму деньги заплатить писцу, а ваше сиятельство соответствующую сумму изволите приказать выдать священнику» [3].

Так, повидимому, «с оказией» пересылались по Европе ноты, так любители знакомились с новинками по рукописи, тем более, что печатные издания больших партитур предпринимались далеко не всегда.

Эта связь Паизиелло с русским посольством в Неаполе и — через него — с Россией и русскими за границей продолжалась, видимо, до отъезда композитора в Париж (1802 год). Так, еще в 1799 году Италинский писал Воронцову из Палермо: «Г-н Паизиелло в Неаполе; сказано было ему от двора, что он не худо сделает, ежели останется там; надеюсь увидеться с ним скоро и исполнить поручение ваше; он достоин благосклонности вашей и я за то усердно люблю его» [4]. Наконец, спустя два года Адам Чарторижский отметил: «За несколько дней до моего отъезда [5] я был приглашен Италинским к завтраку и встретил у него знаменитого композитора Паизиелло. Он играл на фортепьяно. Было исполнено несколько чрезвычайно красивых пьес его сочинения» [6].

Впрочем, лучше всего раскрываются связи Паизиелло с Россией в его собственном письме к С. Р. Воронцову от 19 марта 1793 года, на которое мы уже имели случай сослаться, выясняя отношения итальянского маэстро с русским «меньшим двором». Из этого письма видно также, Какие именно произведения Паизиелло посылались в Лондон Воронцову.

Сопоставляя все приведенные данные и памятуя о том, что Паизиелло, живя в Италии, получал вначале крупные суммы и от Екатерины II и от Марии Федоровны, т. е. от обоих русских дворов, следует признать его положение поистине исключительным. Интерес к его музыке был самым устойчивым, самым непосредственным, самым долгим в среде русской знати [7]. Паизиелло — истинный ее любимец в отличие от других, более внешних или временных иностранных увлечений. При всем том в самой поддержке, которую лично оказывали Паизиелло Лафермьер и Воронцовы, возможно видеть и принадлежность его к особым избранным кругам, вернее всего — к масонским.

ЛИТЕРАТУРА О МУЗЫКЕ, ПОСОБИЯ И ПОПУЛЯРНЫЕ ИЗДАНИЯ

Нам остается еще хотя бы вкратце рассмотреть, какова была та литература о музыке, которая попадала в руки русского читателя в XVIII веке. С содержанием статей в журналах мы уже знакомы. Предусмотреть все, что могли читать наиболее образованные из русских любителей

[1] Скавронский.

[2] Священник при русском посольстве.

[3] Архив князя Воронцова, книга 20, стр. 270—271.

[4] Там же, стр. 281.

[5] Из Неаполя.

[6] Мемуары князя Адама Чарторижского, т. I, М. 1912, стр. 197.

[7] Когда Паизиелло уже уехал в Италию, его русские друзья, повидимому, так ревностно охраняли его интересы, что даже Екатерина II как бы оправдывалась перед ними: она, мол, ни к чему не принуждала Паизиелло, не стесняя его сроками и т. д. См., например, следующее письмо от А. А. Безбородки к С. Р. Воронцову от 14. IV—1784 г.: «С сим курьером писано к Ивану Перфильевичу (Елагину) за собственноручным подписанием, чтоб он оперу «Димитрия» («Demetrio») дал здесь после шести недель и когда театр успеет; а новую сочинять оставил г-ну Паизиелло исподволь. Сверх того государыня мне указала объяснить ему, чтоб тут ни делано было ни малейшее принуждение, но дано было только время человеку искусному и ревностному увеселять двор и публику своими талантами» (Архив князя Воронцова, книга 13. М. 1879, стр. 51).

317

музыки за границей, достаточно трудно, ибо они в принципе могли читать все или почти все, что оказывалось им фактически доступным. Уже из одной переписки Н. П. Шереметева с Иваром можно заключить, что в Россию попадали разнообразные иностранные пособия по музыке: считавшийся тогда классическим в учении о контрапункте труд И. И. Фукса [1], новые теоретические работы Антона Беметцридера [2], исполнительские «школы» и «методики». В библиотеках Шереметева, Воронцовых, Белосельского, несомненно, стояли томы самых различных сочинений о музыке, подбор которых мог быть и случайным, и более или менее планомерным. Проследить в этом отношении за личными интересами и вкусами довольно трудно, да это и не имело бы особого значения. Гораздо более показательны для нас те книги, которые появлялись в XVIII веке в русских изданиях, продавались в магазинах Петербурга и Москвы, «объявлялись» в публикациях «Санктпетербургских ведомостей» и «Московских ведомостей». В восьмидесятые, а особенно в девяностые годы таких публикаций встречается уже довольно много: они «рекламируют» преимущественно музыкальные пособия всякого рода. Вообще по этим объявлениям видно,— как и по объявлениям об учителях-капельмейстерах,— что в учебных книгах по музыке возникла насущная необходимость, что растущий интерес к ним — прежде всего интерес, так сказать, практический, деловой.

Не считая возможным давать обзор **всех** русских изданий этого порядка, мы выделим лишь некоторые из доступных нам редких книг XVIII века. Что касается высказываний более эстетического характера, нежели технологического, то они, как нам уже известно, преимущественно появлялись тогда в русских журналах. О крупных работах по истории музыки нам уже приходилось говорить

отдельно, в связи с изданными в 1738 и 1770 годах большими очерками академика Якоба Штелина. Напомним, что в 1796 году вышла на русском и немецком языках книга Иоганна Гинрихса «О начале, приращении и нынешнем состоянии роговой музыки в России».

Положив начало русской музыкальной историографии, XVIII век создал и довольно значительную литературу музыкальных пособий нового типа. Это не значит, впрочем, что русские музыканты **ранее** не создавали своих пособий: существует не мало азбучек крюкового пения, существуют труды Александра Мезенца и Николая Дилецкого, но они целиком или почти целиком связаны с одной областью музыкального искусства — с церковным пением стариннейшей или новой для XVII века (Дилецкий) традиции. Совсем иной характер носят, разумеется, музыкальные пособия XVIII века, связанные с новым музыкальным стилем, с развитием инструментальной музыки, оперы и т. д.

Прежде чем обратиться к **собственно музыкальным** пособиям, стоит взглянуть на некоторые **общие** пособия XVIII века, в которых музыка заняла свое место. Таковы, например, «Видимый мир» И. А. Комения и «Краткое понятие о всех науках...», московские издания конца шестидесятых годов. Первая из названных книг была, разумеется, крайне

[1] В перероде письма Ивара от 25 мая 1787 г. сказано «Методика для изучения гармонии в 3-х частях, сочинение Фукса... Эта лучшая из существующих методик. Высылаю ее вместо Мерхседта, которую мне не удалось достать» (цитируем по книге Н. А. Елизаровой «Театры Шереметевых», стр. 437). Повидимому, речь идет о работе венского теоретика Иоганна Иозефа Фукса «Gradus ad Parnassum» (1725, франц. перевод 1773 года) и о более старинной и также известной работе французского теоретика Мерсенна «Harmonie universelle» (1636—1637).

[2] У Ивара названы: Уроки на клавесине. Новые рассуждения о гармонии и др. Беметцридер (1743—1816) был современником Н. П. Шереметева, пользовался покровительством Дидро в Париже.

318

старомодной для третьей четверти XVIII века: это прославленное в свое время пособие «Видимый мир в картинах» (опубликовано в 1657 году) хорошо известного в истории педагогики чешского ученого-педагога **Яна Амоса Коменского** (Комений — Comenius — латинская транскрипция). Книга Коменского была издана у нас в 1768 году в переводе с нюрнбергского издания 1755 года. Мы располагаем **вторым русским изданием** 1788 года. Полный титул его таков: «Иоанна Амоса Комения. Видимый мир на латинском, российском, немецком, италийском и французском языках представленный или краткое Введение, которым изъясняется, что обучающемуся Юношеству легким способом не только языки, разумным упражнением, но также и вещи достойные знания самонужнейшие должны быть вверены, из 151 главы состоящее, из которых каждая вместо надписи и содержания из Священного Писания взятым свидетельством означена, и с реестром самых нужнейших Российских слов, которой Российскому юношеству, вместо Словаря на пяти языках служить может. Издание второе. Москва, В университетской типографии, у Н. Новикова, 1788 года».

Очень любопытно по-своему русское предисловие к этой книге, перепечатанное с издания 1768 года. Оно, прежде всего, ссылается на слова из «наказа» Екатерины II: «...самое надежное, но и самое труднейшее средство сделать людей лучшими есть приведение в совершенство воспитания». «Для выгоды и пользы Российского юношества» издается книга Комения. Следует справка об авторе: «Он в 1592 году родился в Моравии, а умер на 80 году своих лет в Амстердаме... Он был одним словом сказать человек ученый, и в свое время муж, которого советы о благоразумном учреждении училищ целыми землями и королевствами, как-то Моравиею, Богемиею, Польшею, Швециею, Англиею и Голландиею с немалым иждивением требованы, на благо приняты, введены » весьма обстоятельными признаны [1]. Далее очень любопытна ссылка на Жан Жака Руссо и на его «Эмилия» — который «...на определенные обстоятельства и отношения сего или того государства или с трудом или совсем годиться не может...» [2]. Итак, поскольку педагогические идеи Руссо, очевидно, у нас «годиться не могли», для педагогически-образовательных целей была переведена старая, хотя и признанная повсюду книга Коменского. Как бы ни были прогрессивны общие педагогические идеи Коменского, изложение его. «Видимого мира» должно быть признано примитивным, не всегда вразумительным, и

устарелым даже для XVIII века, хотя пособием этим широко пользовались тогда и в зарубежных странах.

Сопоставим музыкальные сведения из книги Коменского в их контексте с некоторыми другими описаниями.

«Ухо слышит звуки, как природные (естественные), голос и речи, так и художественные, музыку» [3].

«Музыка сочиняет по нотам приятные песни, и подводит речи, и таким образом поет или в один голос, или во многие голоса или музыкальными инструментами» [4].

«Музыкальные инструменты суть которые издают голос: Во первых, когда бьют, как то в кимвал молотком; колокольчик внутрь шариком железным; гремушка, в круг обращением; орган, к губам прижат, пальцами; тимпан, и литавры, палочками как и цимбалы инструмент треугольный с тремя кольцами. Во вторых на которые струны натягивают и

[1] Иоанна Амоса Комения. Видимый мир... стр. 3.

[2] Там же, та же страница.

[3] Там же, стр. 126.

[4] Там же, стр. 312.

319

связывают, как гусли с клавирами обеими руками; правую только лютня, на коей гриф, головка, и колки, к которым струны привязывают к кобылке, и цитра; скрипка, смычком и лира внутри колесом, которое вертится. В каждом размеры левою направляют. Потом иные инструменты надуваются как то ртом, свирелка, сиповка, волынка, рог, труба и большая труба, или мехами, как орган» [1].

А вот что сказано о театре: «На театре (который украшают коврами и завесами закрывают) представляют комедии и трагедии, в которых представляются достопамятные вещи, как например: история о блудном сыне и о отце его, который приемлет домой возвратившегося. Актеры играют переодетые; арлекин (шут) шутит. Из зрителей сидят знатнейшие в ложах; чернь стоит на месте и в ладоши бьет, есть ли что понравится» [2].

Какова бы ни была повсюду конкретность, даже наглядность этих описаний, все же достаточно вспомнить уровень русского читателя, которому могла попасть в руки подобная книга, чтобы понять не только более высокие его запросы, но и лучшую возможность описать представленные там явления. Надо полагать, что уже А. Т. Болотов значительно подробнее, вразумительнее, **современнее** описывал и пояснял своим детям те жизненные явления, которые образуют «Видимый мир». И все же книга Коменского издавалась, переиздавалась (правда, через двадцать лет после первого издания!), выпускалась при этом **Н. Новиковым** — следовательно, в ней была практическая потребность, была надобность. Для нас здесь любопытнее всего то, что эта элементарная «энциклопедия» «видимого мира» включила в себя некоторые музыкальные сведения, которые, впрочем, могли оказаться только весьма односторонними и формальными благодаря избранному методу изложения.

Гораздо современнее для XVIII века и интереснее для нас было другое переводное пособие общего типа: «Краткое понятие о всех науках для употребления юношеству. Второе издание, исправлено и умножено прибавлением о музыке с нотами. В Москве. 1774. Печатано при имп. Моск. Унив. на кошт книгосодержателя Христиана Лудвига Вевера». Эпиграфом ко всей книге взято: «Можем ли мы более и лучше Республике услужить, как ежели юношество обучаем. Особливо в сии упадшие времена и обычаи, в которые оное всеми силами смирять и исправлять надлежит» (Цицерон). «Отделения» этой книги трактуют: о Создании, о Человеке, о Боге, о Вере, о Законах, о Науках и Художествах, о Музыке, о Времени, о Космографии, о Географии, о Истории, о Имп. Европейском Дворе, о Королевских Европейских Дворах, о Папе, о Республиках, о Курфюршествах, о Митологии (мифологии), о Геральдике, о Кавалерских орденах. Все изложено в форме катехизиса — в вопросах и ответах.

Приведем небольшую выдержку из «Отделения шестого. О Науках и Художествах».

«**Вопрос.** Что есть наука или художество вообще?»

«**Ответ.** Предписание порядка и правил, служащих к просвещению разума, ко вкоренению в сердца человеческие любви к добродетели и истине, к очищению нашего вкуса; тако ж и к легчайшему произведению в действие всего того, что роду человеческому нужно, полезно и приятно быть может».

«**Вопрос.** Сколько считается свободных наук и художеств?»

«**Ответ.** Ученые в определении точного числа свободных наук между собою не согласны; обыкновенно считается их семь, а именно: Грамматика, Реторика, Диалектика, Музыка, Арифметика, Геометрия и Астрономия, к которым однакож еще причислить должно пять следующих, как-то: Историю, Стихотворство, Живопись, Скульптуру или науку изваяния и Архитектуру».

[1] Там же, стр. 312—318.

[2] Там же, стр. 434—436.

320

«**Вопрос.** Какие науки считаются ныне главными?»

«**Ответ.** Восемь следующих: т. е. Теология, Философия, Юриспруденция, Медицина, Грамматика, Реторика. Пoesия и Математика».

Целое «отделение» отдано затем музыке. Не только по указанию титульного листа, но и по некоторым другим данным можно заключить, что оно написано совсем незадолго до второго издания (1774 год).

«Отделение седьмое:

о Музыке»

«**Вопрос.** Что такое музыка?»

«**Ответ.** Музыка есть знание хорошо петь, играть на инструменте и класть на ноты всякий голос».

«**Вопрос.** Имеет ли она известные свои правила?»

«**Ответ:** Всеконечно: ибо в изыскании ее оснований трудились великие умы древних и новых времен, и чрез то ясно показали, что Музыка есть знание, имеющее свою известность и требующее глубокого размышления».

Далее следуют обычные, традиционные еще тогда ссылки на «Давидово искусство» (через Библию), на древних греков, в том числе на Пифагора, на папу Григория, на «Гвидо Ареддзо»; затем вкратце говорится о длительностях, ключах, знаках альтерации, аккордах (нечто вроде раздела «элементарной теории»). На вопрос «Сколько главных родов музыкального слога?» (очевидно, имеется в виду — «стиля»), дается ответ «Три: церковный, оперный и камерный слог». В дальнейшем объясняется, что такое генерал-бас, какие бывают музыкальные инструменты.

И, наконец, идет наиболее интересная для нас часть «Отделения о музыке»: рекомендация лучших «наставлений» к рассуждению о пользе или вреде музыкальных занятий для «знатного юношества». На вопрос, какие из наставлений «заслуживают особенное внимание», следует такой ответ:

«1. Баховы, Марпурговы и Лелейновы наставления для клавира».

«2. Баронов опыт о лютне».

«3. Кванцова книга о флейте».

«4. Моцартова преизрядная скрипишная школа».

На вопрос «Кто написал наилучшие наставления в пении?» — книга отвечает «Този, Агрикола и Гиллер». На вопрос же «Тому, кто настоящим музыкантом быть не хочет, откуда можно достать хорошее познание о музыке?» — дается ответ: «Из музыкальных лексиконов и словарей, из которых лучшими почитаются Валтеров и Руссов, естли оные вместе соединены будут».

Здесь чрезвычайно любопытно, что все рекомендованные «наставления» отличаются новизной, а многие из них не только стоят на высоком уровне, но являются просто классическими для своего времени. Нетрудно понять, что имеются в виду следующие книги:

Филипп Эммануил Бах. Опыт наставления в правильной игре на клавире (Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753—1762).

Фридрих Вильгельм Марпург. Искусство игры на клавире (Die Kunst das Clavier zu spielen, 1750—1751).

Г. С. Лелейн. Клавикордная школа или краткое и основательное показание к согласию и мелодии. Перевод с немецкого. М. 1773.

Эрнст Готлиб Барон. Историко-теоретическое и практическое описание лютни (Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des-Instruments des Lauten, 1727).

Иоганн Иоахим Квантц. Опыт наставления в игре на траверсфлейте (Versuch einer Anweisung die Flote traversierte zu spielen, 1752).

321

Леопольд Моцарт. Опыт основательной скрипичной школы¹. (Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756).

Пьер Франческо Този (Opinioni de cantori antichi e moderni osieno Osservazioni sopro il canto figurato, 1723).

Иоганн Фридрих Агрикола. Введение в искусство пения. (Anlei-tung zur Singkunst, 1757; перевод вышеназванной книги Този).

Иоганн Адам Гиллер. Наставление в музыкально-изящном пении {Anweisung zum musikalisch-zierlfcShen Gesang, 1780).

Иоганн Готфрид Вальтер. Музыкальный словарь или музыкальная библиотека (1732).

Жан Жак Руссо. Музыкальный словарь (Dictionnaire de Musique, 1767).

Ссылки на словарь Руссо и на книгу Гиллера свидетельствуют об использовании самых новейших данных (1767—1774 годов). Почти все названные здесь пособия были прогрессивными для своего времени, особенно работы Ф. Э. Баха, Квантца, Л. Моцарта, Вальтера и Руссо. Неизвестный нам автор данного раздела в русском издании отличался хорошей эрудицией и умел отлично выбирать рекомендуемые «наставления». Можно смело сказать, что выбрано **только наилучшее**, причем самые старинные из перечисленных пособий не уходят по своему происхождению далее двадцатых годов. Такие книги, как «Опыт» Ф. Э. Баха, «Опыт» Квантца и, в особенности, Словарь Руссо, отнюдь не были **пособиями** в элементарном смысле этого слова; они имели большие эстетические основания под собой, свидетельствуя — каждая по-своему — о новом музыкальном направлении, о новых поисках выразительности и связанных с этим новых средствах выражения. Как бы ни были они различны, большинство этих работ по музыке порождено эпохой просвещения, а «Музыкальный словарь» Руссо вообще представляет музыкальную эстетику французских энциклопедистов. Таким образом, следует прямо сказать, что тот, кто писал «Отделение о музыке» (надо полагать, что это был специалист), опирался на передовую науку.

Большой интерес для своего времени представляют следующие рассуждения из того же раздела:

«**Вопрос.** Но прилично ль знатному юношеству учиться на вокальной или инструментальной музыке?»

«**Ответ.** Прилично и при том полезно».

«**Вопрос.** Но все ли о музыке такого мнения?»

«**Ответ.** Никак; но есть такие люди, которые упражнение в музыке считают непристойным и опасным».

«**Вопрос.** Но чем они доказывают такое свое мнение?»

«**Ответ.** 1. Трудностию музыки; почему не должно бы и ничему учиться, что только трудно.

2. Злоупотреблением музыкаю; почему надлежало бы бросить все науки.

3. Ветренным «поведением музыкантов».

«**Вопрос.** Что должно думать о последнем доказательстве?»

«**Ответ.** Оно крайне глупо: ибо польза или вред какого художества не зависит от поведения художников: сверх чего между музыкантами много великих, разумных, искренних и честных людей, которые нередко употребляемы были к исполнению важных государственных дел; или которые по отличным их качествам похваляются как например Аббат

[1] Появилась в русском издании в 1804 г. под названием «Основательное скрипичное училище».

Стеффани в Ганновере, Маттесон в Гамбурге, Грауны, Кванц и Марпург в Берлине и проч.»

«**Вопрос.** Итак не трудно сделаться совершенным музыкантом?»

«**Ответ.** Не весьма легко: ибо к тому требуется:

1. Природная хорошая способность и склонность.
2. Основательная теория.
3. Разумная и продолжительная практика».

Если мы вспомним, как долго в среде русского дворянства держался, примерно, тот самый предрассудок, о котором здесь идет речь, или, во всяком случае, пренебрежительный взгляд на профессиональные занятия музыкой, то должны будем признать цитированные «ответы» весьма прогрессивными, «просветительскими» для той поры, когда они появились. В некоторых отношениях эти ответы близки к той высокой этической оценке музыки, которая была дана еще в 1756 году в «Письме о действии музыкаю в сердце человеческом производимом». Вообще при сопоставлении самых различных работ о музыке, появившихся в XVIII веке в России (в том числе и двух больших работ Штелина), менее всего следует удивляться бедности или наивности этой литературы, как то делает подчас Н. Ф. Финдейзен. Помимо начатков русской музыкальной историографии, XVIII век оставил нам целый ряд музыкально-эстетических высказываний, яркие примеры журнальной полемики по вопросам национального музыкального театра, оценку крупнейших музыкальных явлений за рубежом и, наконец, новую учебную литературу. Прибавим к этому, что мы, вероятно, еще не все знаем, не все можем учесть из того, что появлялось в XVIII веке. Здесь вполне возможны существенные дополнения и новые открытия.

Даже среди пособий, «наставлений» и школ делаются в последнее время весьма интересные находки. Так, по многим признакам можно предположить высокий уровень скрипичной (шире — смычково-струнной) культуры в России на исходе XVIII века: достаточно вспомнить о таком виртуозе и композиторе, как Хандошкин и о таком скрипичном мастере, как И. А. Батов. Вместе с тем, до сих пор у нас были весьма глухие сведения о «скрипичных школах», вышедших в то время в России Н. Финдейзен только назвал в выпуске 7 своих «Очерков по истории музыки в России» — «Скрипичную школу или наставление играть на скрипке», вышедшую в Петербурге в 1784 году. «Санктпетербургские ведомости» в 1793 году (15 апреля) объявляли о продаже еще одной «Скрипичной школы». Наконец, уже в 1804 году появилось в русском переводе «Основательное скрипичное училище» Леопольда Моцарта. В настоящее время названная Финдейзеном «Скрипичная школа» 1784 года, которую он считал утраченной, привлекла к себе особое внимание. Ее автор обозначил свои инициалы таким образом: I. A. Памятуя о деятельности Хандошкина в Петербурге именно в то время, учитывая, что его фамилия производилась современниками от «Антошки» (Антошкин — Хандошкин), а также — что особенно важно — находил в «Скрипичной школе» русский песенный материал, обнаруживший ее советский музыковед высказал предположение: составителем «Скрипичной школы» 1784 года скорее всего мог быть Хандошкин [1]. Недавно текст «Школы» был воспроизведен в работе И. Ямпольского «Русское скрипичное искусство» [2]; судя по примечанию на стр. 73, И. Ямпольский скорее склонен принять версию об авторстве Ивана Астахова.

[1] См. работу И. П. Благовещенского. История смычково-струнного исполнительства и литературы в России до 30-х годов XIX в. На эту работу, находившуюся еще в рукописи, нам указал Л. С. Гинзбург.

[2] Музгиз, М. 1951.

В виду того, что ни то, ни другое предположение не доказано, мы не считаем нужным углубляться в этот вопрос. Существеннее всего то, что «Скрипичная школа», изданная у нас еще в 1784 году, могла выйти из кругов просвещенных русских музыкантов, которые широко привлекли народную песню к своим педагогическим занятиям, сделали ее основой обучения.

Нет никакого сомнения в том, что в конце, вернее, в последней трети XVIII века в России переводились или самостоятельно возникали «первоначальные» музыкальные пособия, которые

знакомили читателей с нотной грамотой и основными понятиями элементарной теории. У Финдейзена (в 7 выпуске «Очерков») описано одно из таких пособий: «Методический опыт, каким образом можно выучить детей читать музыку столь же легко, как и обыкновенное письмо, с французского языка переведен на российский Е. С. В Москве при Университете, на иждивение книгодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773 года». В 1791 году «Московские ведомости» извещали (1 ноября) о выходе, повидимому, русской «Азбуки нотного и партесного пения».

Трудно судить о том, насколько широко распространялись на практике подобного рода пособия. Надо полагать, что обучение нотной грамоте и вообще **началам** музыки, в громадном большинстве случаев шло тогда без пособий, путем устных указаний со стороны учителя. Здесь любопытнее другое: до нас дошло от XVIII века больше «наставлений» сложного, а не элементарного типа, т. е. подводющих уже **к основам композиции**, а не к познанию нотной грамоты. Очевидно, как раз пособия такого порядка получали практическое применение; быть может, в них более всего нуждались просвещенные любители музыки, подобно Шереметеву, запрашивающему у Ивара «Harmonie universelle» Мерсенна и получающему в ответ «Gradus ad Parnassum» Фукса. Даже «Клавикордная школа» Лелейна [1], появившаяся в русском переводе в 1773—1774 годах, как, впрочем, многие тогдашние клавирные школы, затрагивала учение о гармонии, вернее о генерал-басе в связи с аккомпанементом и «фантазированием или игранием из своей головы».

По всей вероятности, «Школа» Лелейна была первым у нас пособием в своей области. Имя ее составителя теперь совершенно позабыто, но в свое время было достаточно известно. Георг Симон Лелейн (Löhlein; 1727—1782) был скрипачом, клавесинистом и видным музыкальным педагогом (Лейпциг — Данциг), выпустившим, кроме «Клавирной школы» (1765), которая не раз переиздавалась (вплоть до редакции Черни), также «Скрипичную школу» (1774). Таким образом, когда «Клавирная школа» Лелейна вышла в русском переводе, она была вполне нова, но уже вошла в педагогическую практику. Весьма положительным общим качеством этой школы является ее практический смысл, обилие примеров и конкретных указаний. Составитель сам указывает в «Предуведомлении»: «Разность сего учения от других отличается особливо практическими примерами». Поскольку клавесинист XVIII века, это — музыкант разносторонний, руководитель ансамбля, свободно владеющий премудростями генерал-баса, умеющий импровизировать и арранжировать, «Клавикордная школа» Лелейна, в ее сообщении ряда практических сведений, превращается в своего рода маленькую энциклопедию для клавесиниста. В первой части «Школы» говорится о «Начале клавикордной

[1] «Клавикордная школа или краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное Имп. Московского университета студентом Федором Габлицем. Печатано при Имп. Моск. Университете на иждивение книгодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773 года (2-я часть — 1774 года).

324

игры» (глава 1), затем главы II — VI дают простейшие теоретические сведения («О фигурах, нотах и паузах», «О такте или мере времени» и т. д.) и лишь VII глава трактует «О порядке пальцев или аппликатуры», VIII — «О мелодии и самой игре», IX — «О правом чтении нот». В качестве примеров приведены небольшие пьесы в несложных и «модных жанрах», «менует пассажио», жик (т. е. жига), польской, диверти-менто, марш, ригадон, «арьетта кон вариациины». Таким образом, первая часть «Школы» кладет начало обучению клавесиниста, стремясь ввести его на первые ступени музыкального образования вообще, т. е. школа Лелейна носит не столько специальный характер, сколько видит в клавесинисте музыканта вообще.

Некоторые общие утверждения Лелейна с достаточной ясностью обнаруживают его близость к «теории аффектов». Таковы, например, следующие параграфы из главы VIII:

§ 10. «Как вообще музыка есть выражение страстей, например радости или печали, любви или ненависти, мужества или трусости, удовольствия или отчаяния и проч., так знающий музыку должен своим игранием сии страсти выражать».

§ 11. «Какая из сих страстей в штуке находится, сие нам объявляет сочинитель: ибо он пред каждую свою штукою некоторые в музыке употребительные поставляет слова, радостное, напр., изъясняется следующими словами: *Vivace, Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto*; значущее печаль: *Mesto, Adagio, Largo, Lento*...

В основе педагогики Лелейна лежит обращение к «понятию и чувству», столь характерное для эпохи просвещения; первая часть школы кончается такими словами:

«Когда музыкант имеет понятие и чувство, то сие ему больше помогает, нежели все искусно сысканные правила. Но ежели он сего не имеет, то из него при всех правилах и старании больше не будет, как механической ремесленной музыкант, ибо свободные науки и художества зависят больше от понятия, нежели от прилежания: а оба дарования соединенные делают искусного человека».

Вторая часть «Клавикордной школы» Лелейна следует тому же принципу, что и первая. Она ведет клавесиниста дальше на более высокие ступени музыкального образования, и для того, чтобы преподать ему необходимые навыки аккомпанемента по цифрованному (и не цифрованному) басу, а также подготовить к импровизации, сообщает ему основы гармонии, способы цифровки и ее «прочтения», дает указания фактурного порядка и т. п. Так, глава I трактует «О согласии вообще»,

II — «Об употреблении Гармонии с генерал-басом: *Accompagnement*»,

III — «О интервалах», IV — «О родах звуков и лестницах тонов», V — «О способах тонов» (лады), VI — «О гармоническом тройном звуке» (аккорды), VII — «О движениях» (о движениях голосов при соединении аккордов), VIII — «О неправильных переступках» (т. е. о запрещенном движении), IX — «О аккомпанировании особо»; главы X—XVII — «Об интервалах и аккордах в расшифровке генерал-баса». В главе XVIII «О провозжании рецитативы» (т. е. «о сопровождении рецитатива *secco*») дается, например, такое практическое указание:

«Клавикордный игрок не должен ударять гармонии прямо, но надлежит ему разным образом их пресекать или разделять и останавливаться, пока опять не придет новая гармония. При трудных интервалах певчому делается великое облегчение то, что аккомпанист по отрыве ударяет прежде его следующие интервалы, и как бы в рот кладет».

Глава XIX переходит к «тонкостям» — «О искусных ухватках в аккомпанировании баса не означенного цифрами и о уступках тонов, соединенных с ним».

Наконец, глава XX «О фантазировании или игрании из своей головы» открывается следующими словами:

325

«Я признаю добросердечно, что страшусь почти давать на сие правила. Ибо как чрез учение разума не много можно вложить самого разума другому: так и чрез правила не много можно научить изобретательному искусству музыки. Почему таковые правила не без основания, в известном разуме, можно назвать **фантазиями**».

Дальше Лелейн переходит непосредственно к практике: дает пример небольшой клавирной фантазии и поясняет ее тематический и тональный план.

Общее направление «Школы» Лелейна, пожалуй, ближе всего к «Опыту правильной игры на клавире» Ф. Э. Баха, но, разумеется, классическая в своем роде работа Баха много глубже, индивидуальнее, ярче в своих эстетических тенденциях, несравненно талантливее и вместе с тем гораздо более **специальна** в своем замысле, нежели популярная, «простоватая» и стремящаяся **несложно** ответить на **многие** практические запросы «Школа» Лелейна. Соотношение Ф. Э. Бах — Лелейн, это соотношение идеолога — и хорошего популяризатора. Неудивительно, впрочем, что распространение в быту мог получить именно второй.

Для русских читателей — а ими чаще, вероятно, были любители музыки — «Клавикордная школа» Лелейна может считаться безусловно **удачным выбором**. Прав был тот деятель, который посоветовал издать именно ее. В ней не было ничего от излишнего геллертерства и вместе с тем — от плохого ремесла, она была практична и не отличалась узостью. На деле вряд ли оказалось важным, насколько она зависела от старой клавесинной манеры и насколько опиралась на технику и стиль молодого фортепиано. В России тогда смешивались различные типы инструментов, но очень скоро как-то сумела победить фортепианная манера, что видно по любым образцам — от сонат

Бортнянского до обработок Прача. Гораздо важнее в «Клавикордной школе» Лелейна ее общее направление, ее опора на практику, ее «музыкально-просветительная» широта.

Задачи весьма своеобразной трудности стояли перед русскими переводчиками подобных изданий: нужно было попросту устанавливать терминологию, которая оправдала бы себя в новой обстановке. Студент Московского университета Федор Таблиц оказался не плохим переводчиком даже в этой специальной области. Встречающиеся у него слова: такт, ключ, пауза, аппликатура, интервал легко и прочно вошли в жизнь. Многие другие определения переводчик пытался русифицировать (лестницы тонов — т. е. гаммы, скалы, переступки, согласие, возвышающий знак, бе — унижение и т. п.), что в дальнейшем не привилось. В других же случаях, наоборот, он придерживался буквальной транскрипции («рецитатива», «кон вариации»), которую время изменило и исправило. Но в целом его перевод был хорошим, понятным по существу и не трудным по стилю.

Несравненно менее удачный выбор сделали те, кто выпустил другое музыкальное пособие на русском языке «Верное наставление в сочинении генерал-баса... Давида Келнера» [1]. Во-первых, этот труд, несомненно, устарел к моменту его перевода. Выпущенный в Гамбурге в 1732 году

[1] Верное наставление в сочинении генерал-баса; причем, избегая всех излишеств и околичностей, предлагаются здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждый чрез краткое время все принадлежащее до сей науки с успехом понять может, в пользу и употребление, не токмо упражняющихся в генерал-басе, но и всех играющих на инструментах и желающих обучиться пению и основательному познанию музыки. Сочиненное г-ном Д. Келнером. Переведенное с немецкого на российский Н. Зубряловым. Москва. В Университетской типографии у В. Огорокова. 1791.

326

под названием «Верное наставление в генерал-басе» и под инициалами Д. К., он много раз переиздавался на немецком языке, а у нас был переведен лишь в 1791 году, когда все учение о генерал-басе окончательно утратило свой практический смысл. Келнер же изложил это учение в форме теоретического трактата, в котором сведения об аккордах, тональностях и пр. даны систематично, но сухо, а главное, в соответствии с традицией начала столетия.

Не задерживаясь на пересказе «Наставления», приведем лишь любопытное «Предупреждение от издателя», появившееся в русском издании:

«Сие музыкальное творение написано в Стокгольме одним любителем музыки, которой свои молодые лета препроводил в войне и дослужился до Капитанского чина; а как оное сочинено в Северном Государстве, откуда доселе не выходило в свет никакого музыкального истолкования, то сие можно почитать за редкость; а более потому, что оное от великих знатоков получило особенное одобрение; ибо в сем сочинении находятся весьма многие новоизобретенные способы, о которых ни в одном из других касающихся до сей материи не упоминается. Притом же надобно уважить и то, что Сочинитель избегал всех скучных распространений; однакож самую сущность вещи, а особливо всю связь музыки, столь совершенно, столь обстоятельно и ясно представил, что не токмо прилежащие к генерал-Басу, но и все на инструментах и в пении упражняющиеся увидят, сколь полезного и верного наставника получают в сем сочинении. Я слушал от достоверных людей, да и мне так же приходит в память, что в Ведомостях было объявлено, каким образом один осмилетний мальчик, изучивший по сему способу музыку в Стокгольме, показал столь удивительный опыт своего успеха, что в находящейся в сей столице церкви св. Иакова, во время богослужения, не токмо к музыке играл Генерал-бас, но и весьма искусно умел согласовать хор и прелюдию руками и ногами (*preludia manualiter et pedaliter*), умалчивая о многих других, которые посредством сего порядка умения в такие ж молодые лета сделали неслыханные успехи. Все сие побудило меня приступить к сему изданию, и не щадить никаких издержек, будучи в твердой надежде, что любителям музыкальной науки сим оказана будет не маловажная услуга, а особливо удовольствие составит тем, которые давно желали видеть сей труд в тиснении. И так во угождение им издаю оной в свет».

Здесь очень показательно это несколько наивное «сближение» предлагаемой книги — и читателя, которое сквозит в каждой фразе: Келнер, мол, был любителем (кстати сказать, на самом деле

он был органистом в Стокгольме и известным в свое время теоретиком), — сочинение его вышло из «Северного государства» — подобная система может выучить даже ребенка — следовательно, и русские любители музыки легко овладеют этой премудростью! Издатель, несомненно, заблуждался в своей принижающей оценке русских читателей!

Нам не известно, какое распространение приобрела в России книга Келнера, но зато известно, что в 1805 году появилось новое пособие в том же роде, только несравненно более современное и многостороннее. Это были: «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке, изданные Г. Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на Итальянском языке в 1797 г. в Венеции. С итальянского на российский перевел Ст. Дегтярев. Санкт-Петербург в Театральной типографии 1805 г.»

В посвящении С. А. Дегтярев писал: «С некоторого времени упражняясь в приискании на иностранных языках хороших музыкальных правил, по щастливому случаю, теперь нашел несколько соответственные моему желанию. Сия книга, заключающая таковые правила, была издана на итальянском языке итальянцем г-м Манфредини в четырех частях и поднесена от него была в 1797 г. императору Павлу Первому. Я, нашед оную весьма достойною внимания любителей музыки, приятною обязанностью почел издать на российском языке, как для удовольствия любителей музыки, так и для улучшения успехов учащегося ей юношества, ибо хотя и прежде сего были издаваемы правила, но только об Генерал-Басе, а об других родах и о сочинении самой музыки никогда еще не были издаваемы на нашем диалекте подобные сии правила...».

327

Хотя перевод Дегтярева принадлежит уже XIX столетию, мы не можем не упомянуть о нем по многим причинам. Сама книга появилась еще в XVIII веке и даже в связи с работой Манфредини в России. Однако это как раз не так важно. Важнее всего то, что здесь выбор был сделан **русским** музыкантом, который вышел из крепостных и вместе с тем мог перевести специальную работу в своей области с итальянского языка на русский! Именно с этой точки зрения может интересовать нас перевод Дегтярева, хотя он и был сделан в начале следующего столетия.

Книга Манфредини состояла из Вступления («О гармонии и способе познания музыки») и четырех частей:

I. Правила гармонии, II. О новом способе, как обучаться аккомпанированию басовому, III. О главных правилах для обучения пению, IV. О правилах контрапункта (о фугах, о штиле церковном, о штиле сурьозном, о штиле шутливом). Не следует думать, что подобные пособия XVIII века были теоретическими энциклопедиями; напротив, они были связаны с жизненной практикой капельмейстера, которая сама по себе включала многое — от обучения нотной грамоте до основ композиции. С. А. Дегтярев, будучи сам прежде всего капельмейстером именно с такой многосторонней практикой, хорошо понял полезность книги Манфредини и потому выделил ее, о чем сам пишет в посвящении.

Помимо общих пособий, включающих в себя разделы о музыке, помимо пособий специальных, о которых только что шла речь, мы располагаем еще особыми популярными изданиями XVIII века, посвященными музыке: это две «Карманные книжки для любителей музыки», изданные И. Д. Герстенбергом в 1795 и 1796 году, описанные вкратце Н. М. Лисовским [1] и, частично, Н. Ф. Финдейзен. Поскольку Финдейзен более подробно изложил содержание первой из этих книжек, мы несколько выделим вторую. Кстати, почему Герстенберг выпустил только две книжки? Вероятно, потому, что дальше шел 1797 год: с началом режима Павла I наступило полное затишье в общественной музыкальной жизни столицы.

Между тем, содержание «Карманных книжек» по своему времени очень интересно и заслуживает внимания историка. То, что первая из них давала сведения о И. С. Бахе, Моцарте, Гайдне и Ф. Э. Бахе, в особенности о И. С. Бахе, которого за рубежом так мало ценили в XVIII веке, было очень ценно. Но еще ценнее было то, что одновременно в приложениях к книжке публиковались фортепианные вариации Хандошкина на русские темы и российские песни Дубянского. Есть все основания предполагать, что в составлении этих книжек принимали участие просвещенные русские

музыканты или любители музыки, подобные, например, Н. А. Львову, тем более, что во второй книжке была напечатана его статья.

Вторая «Карманная книжка для любителей музыки», пожалуй, вообще менее значительна, нежели первая. И все же она настолько интересна сама по себе и так колоритна в целом, что совершенно недостаточно вкратце характеризовать ее, выхватывая лишь частности или отдельные положения. Поэтому мы приводим в приложениях почти весь ее текст, исключив лишь календарь и «роспись» изданий И. Д. Герстенберга, на которую уже имели случай сослаться.

Нет ничего легче, как обнаружить в подобном издании наивности и курьезы и ограничиться этим. Однако следует сказать, что какой-нибудь «Лирический Музеум», вышедший 35 лет спустя, дает в этом смысле еще

[1] **Н. М. Лисовский.** Музыкальные альманахи 18 столетия. СПб, 1885.

328

гораздо больше оснований [1], что несколько не оправдало бы подобное отношение даже к нему.

Известной данью «моде», популярности, непритязательным бытовым вкусам было помещение в «Карманной книжке» Анекдотов о музыке и музыкантах и, в особенности, «Музыкальной игры косточками или показания к сочинению произвольного числа штук без знания музыки и правил сочинения». Но для популярного издания в XVIII (да и не только в XVIII) столетии в этом не было ничего необычного или неловкого. Вспомним «Любовную гадательную книжку» Сумарокова: сам поэт разъясняет, как кидать кости и по вышедшим очкам искать соответствующее «предсказание», вроде следующего —

Глаза твои всегда надежду мне давали,
А беспристрастные слова мне сердце рвали.

При этом указано и происхождение всех «ответов»: «Из шести моих трагедий,— пишет Сумароков,— из хорева, из синава и трувора, из семиры, из ярополка и денизы, из вышеслава и из димитрия самозванца выбраны некоторые любовные стихи для загадывания в любви к препровождению времени, и разделены главами» [2].

Если можно так выразиться,— это был определенный «жанр» поэтических и музыкальных развлечений, который ни на что не претендовал и в этом качестве принимался всеми. Вообще мы отнюдь не склонны рассматривать издания Герстенберга как навязанные русскому обществу немецкие курьезы, с которыми это общество легко и покорно мирилось. Напротив, нам представляется, что Герстенберг был принужден очень и очень прислушиваться к требованиям, запросам и даже традициям русского общества. С этой точки зрения весьма любопытно в рассматриваемой «Карманной книжке» все, что связано с русскими песнями.

Отметим уже характерную ссылку Предисловия: издатель обещает выпустить «Собрание простонародных песен» и благодарит «особ», которые «в сем случае удостоили обильными пособиями». Значит, о собрании песен многие заботились, многие давали советы и указания — очевидно, здесь принимали участие деятели типа Н. А. Львова, Прача, может быть Хандошкин и другие. Если Герстенберг издавал Хандошкина и Прача, то при тогдашней ограниченности круга просвещенных музыкантов — он просто не мог с ними не сноситься, подготавливая издание песен, т. е. действуя именно в их области. Вот поэтому, думается, на издания Герстенберга русские и обрусевшие музыканты оказывали не общее или косвенное, а во многом прямое воздействие. Н. Ф. Финдейзен в выпуске 6 своих «Очерков» уже отметил, что первое предисловие Н. А. Львова к сборнику Прача и статья в «Карманной книжке» «О происхождении русских песен» — почти тождественны. А если Львов участвовал в изданиях Герстенберга, то одно это значит очень много. Мы ведь знаем — кто такой Н. А. Львов и какие нити сходятся к его кружку — от Державина до Фомина!

Статья «О происхождении русских песен» все же несколько изменена в сравнении с предисловием к сборнику Прача, и изменения эти

[1] См., например, о Бетховене: «...хотя и бывает иногда затруднительно слушателям понять его, ибо слишком увлекался за пределы своего воображения...» (см. Лирический Музеум, содержащий в себе краткое начертание истории музыки с присовокуплением: Жизнеописаний некоторых знаменитых Артистов и Virtuозов оной; разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших Сочинителей. Изданный Ку-шеновым Дмитриевским. 1831. СПб).

[2] См. **Сумароков**. Полное собрание всех сочинений, изд. второе, М. 1787., ч. IV.

329

очень похожи на авторскую обработку: сокращены все ссылки на **определенные** песни сборника, некоторые «вводящие» фразы-рассуждения (начало абзаца о Паизиелло) и еще ряд частных, в самом деле не обязательных для «Карманной книжки». Сам факт появления статьи в популярном издании для любителей весьма знаменателен. В наше время очень легко находить наивными сопоставления русской народной песни — и древнегреческих мелодий. В те же годы, когда изучение песни едва зарождалось, такого рода параллели — помимо частного смысла — имели в особенности общее принципиальное значение: тем самым народная песня, в самостоятельной ценности которой еще надо было убеждать читателей, ставилась уже в ряд великих **общеизвестных** духовных ценностей. А в том, что автор статьи ставил перед собой цели **убеждения** (мы бы сказали даже — «пропаганды») — сомневаться никак нельзя: в конце ее он просто призывает композиторов (в частности, «сочинителей Опер») опираться на песню, т. е. высказывает основной тезис молодой русской композиторской школы, как она представлена Фоминым, Хандошкиным, Кашиным и другими.

Первый раздел «Карманной книжки» — «Похождения великих и славных музыкантов» не может не казаться теперь странным по выбору имен. Однако в свое время то были по преимуществу имена прославленных виртуозов (особенно певица Мара, которую еще слышал у нас впоследствии Жихарев, и скрипач Лолли), а о них именно и кричали в печати. Любопытен сам «домашний», неприятный тон этих жизнеописаний: упоминания о неопрятности певицы Мара или о том, что Кацелух «писал много и может быть уже слишком». В очерке о Глюке сразу бросаются в глаза неточности в датах и названиях (указана как первая его опера «Деметрио» — на самом деле «Артаксеркс»; неточны также даты венских опер!), хотя все же некоторые сведения его были небесполезны. Примечательно упоминание о петербургской постановке «Орфея» в мае (очевидно 1795 года?) «в виде балета». Из контекста следует, что исполнялась музыка Глюка. А может быть, здесь что-либо спутано, ибо мы знаем об исполнении кантаты «Орфей и Эвридика» (Эйстакко — Евсташо?), об исполнении мелодрамы на тот же сюжет (Княжнин, с музыкой Фомина). Возможна и какая-либо переработка музыки Глюка специально для балетной постановки. Это лишнее раз доказывало бы, что музыка Глюка у нас исполнялась охотно, хотя оперы его мало шли **именно как оперы**.

В первой «Карманной книжке» после «Жизнеописаний» шел «Музыкальный словарь», здесь же, во второй — напечатано «Вступление из: краткого показания игры на клавинофордах» [1], видимо, с тем, чтобы дать читателям представление о всей книге, ибо школа Лелейна к тому времени уже устарела, а другой книги «в сем роде» на русском языке нет. По всей вероятности, печатая эти полезные и методически-прогрессивные для своего времени указания, Герстенберг тем самым удовлетворял насущную потребность читателей и надеялся даже заранее рекламировать «Краткое показание игры на клавинофордах», которое намерен был выпустить в русском переводе. Судя по всей деятельности этого издателя, он был большим практиком и хорошо, широко ориентировался во вкусах и запросах своих покупателей. И в данном случае для нас не столь интересно, что переводилось руководство Тюрка, как важно получить еще одно подтверждение широкой распространенности у нас новых форм музицирования.

[1] По указанию А. Д. Алексеева, это «Вступление» извлечено из немецкого руководства Даниэля Готлиба Тюрка (i/t>b—1813), которое появилось в оригинале только в 1792 году.

330

В «Нотном приложении» к «Карманной книжке» помещены: 1. Казачек с вариациями для пиано-форте 2. Российская песня с вариациями. 3. Четыре российских песни И. А. Козловского. Мы

воспроизводим это «Приложение» полностью, хотя две песни его уже были перепечатаны в свое время, причем одна из них трижды [1].

Фортепианные пьесы из «Карманной книжки» могут являться образцами популярной в быту, доступной любителям инструментальной обработки плясовой и песенной мелодии, «Российская песня с вариациями» принадлежит Ф. М. Дубянскому; тема взята из популярной народной песни «По всей деревне Катенька красавицей слыла». Перепечатано в сборнике «Русская старинная фортепианная музыка» под редакцией А. Дроздова и Т. Трофимовой в 1946 году. Простые и очень ясные по форме **фактурные** вариации не обнаруживают здесь ни смелой самобытности, ни концертного блеска, свойственных, например, скрипичным обработкам песен у Хандошкина. Но они, надо полагать, и характеризуют отнюдь не вершины мастерства в своей области, а именно общий уровень бытовой музыки, для которой в данном случае принципиально важна опора на песню и развитие на этой основе инструментального стиля.

Из песен Козловского очень интересна последняя — «Прежестокая судьбина»; она-то как раз, несомненно, возвышается как исключительный пример **сентиментального пафоса** над общим уровнем российской песни тех лет. В этом смысле она, вероятно, примыкает скорее к серьезным драматическим жанрам (ариозо), нежели к камерным. Что касается остальных трех песен, то они гораздо более обычны для своего времени. Впрочем, первая из них («Я тебя, мой свет, теряю») также не чужда воздействий того нового типа оперных соло, который встречается хотя бы у Моцарта (каватина графини в «Свадьбе Фигаро»). Но интонационный строй песен Козловского с нашей точки зрения не только вокален: характерная мелодическая фраза «Чем больше скрыть стараюсь» (вторая песня) близка патетическим формулам фортепианных сонат. Вообще песня Козловского как бы **становится** романсом, выходя за пределы простой и **непосредственной песенности** и используя как выразительные декламационные, так и инструментальные мелодические приемы. Однако важнее всего для ее стиля то, что из тех и других она избирает только **сильно действующие**, углубляющие сентиментальную или патетическую выразительность. Именно в этом песня Козловского — истинное детище «карамзинской» поры. Даже выбор текстов свидетельствует о том же: «баркарольная» песня «Есть ли б ты была на свете» написана на слова Нелединского-Мелецкого. Прямых влияний русской народной мелодии мы в песнях Козловского не ощущаем. Это — не та линия русской песни-романса, которая приведет к Варламову или Гурилеву, а скорее та, которая в далеком будущем пройдет к Глинке, к его романсам. Но для XVIII века она все же достаточно нова, как линия **камерной** вокальной лирики. Правда, ее подготовил сборник Теплова и некоторые другие издания. Однако весьма легко заметить, что песня Козловского уже далека от песен Теплова с их неопределившимся стилем, противоречиями музыки и текста и отсутствием пластичности в построении формы. Поскольку в первой «Карманной книжке» было опубликовано шесть «русских песен» Дубянского (в том числе особенно любимая — «Стонет сизый голубочек»), можно сказать, что это популярное

[1] В очерке Н. Ф. Финдейзена «Русская художественная песня» (М. 1905) были напечатаны две песни Козловского — «Я тебя, мой свет, теряю» и «Прежестокая судьбина»; в «Истории русской музыки» под ред. проф. М. С. Пекелеса (т. I, Музгиз, 1940) — песня «Прежестокая судьбина».

331
издание полностью подчинилось сентиментальному направлению «русской песни», как оно было выражено в **бытовой** лирике Дубянского и **камерной** лирике Козловского.

Вообще в «Карманных книжках для любителей музыки», как в некоей капле, отразились тяготения, очень характерные для русского общества той поры: глубокий интерес к народной песне, как основе своего искусства, новый вкус к музыкальной классике, стремление любителей к самообразованию, потребность в новом репертуаре, — как в доступных инструментальных пьесах на плясовые и песенные темы, так и в камерной вокальной лирике преимущественно сентиментального содержания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Давая общую оценку итогам XVIII столетия в области музыкальной культуры, необходимо за всем несколько пестрым и отчасти противоречивым материалом разглядеть перспективы, которые определились тогда для русской музыки. Здесь подчас сталкиваются трудно примири-мые вещи: что

было важно для будущего? Что было любимо, популярно, стояло в центре внимания? — далеко не всегда это совпадает, далеко не всегда может быть легко объяснено. Казалось бы, в девятые годы на первое место выходят такие течения, такие вкусы, даже такая «мода», которые идут вразрез и с тем, что утверждалось ранее, и с тем, что восторжествует в последующем столетии. Однако процесс музыкального развития и не мог быть прямолинейным в тех сложных исторических условиях. Оказалось, что и реалистическое направление русской музыки, проявившееся ярче всего в опере, отнюдь не было опрокинуто новыми течениями с отчетливой сентименталистской окраской; и сами эти новые течения вместе со шлаком несли в себе нечто нужное, имевшее будущность.

Что прежде всего и заметнее всего завещал XVIII век из своего музыкального наследия XIX? Как будто бы на первый взгляд — как раз не то, чему поклонялись, чем увлекались, на чем учились в девятые годы. Впрочем, дальше мы увидим, что стало, в частности, с наследием этого последнего десятилетия.

Разумеется, XVIII век прежде всего завещал XIX все то, что создала русская музыкальная школа в связи с идеями просвещения, с демократическими тенденциями, с антикрепостнической тематикой, т. е. прогрессивную русскую оперу, создавшую первые образы людей из народа, и Бее, близкое ей по духу и стилевой основе из других жанров. Это наследие перешло к русским музыкальным классикам, которые неизмеримо возвысились над ним и приумножили его.

XVIII век завещал XIX просветительское понимание народной песни, всего совершеннее выраженное в эстетике Радищева [1], в его взгляде на песню и в его творческом истолковании песни («Путешествие из Петербурга в Москву»), Это наследие было также всемерно приумножено классиками русской музыки.

Не столь явственно, но совершенно определенно еще от XVIII века началась превосходная традиция **боевых** эстетических споров в борьбе за передовое национальное искусство, против низкопоклонства перед чужеземным, в борьбе, которая возглавлялась Новиковым и Крыловым, развернувшими ее в своих журнальных изданиях. И лучшее, что говорилось

[1] «Создавая образ русского народа, Радищев многократно подчеркивал при этом прямую связь своей эстетики с народной песней», — отмечают историки литературы туры («Русская проза XVIII века», том II, стр. 19).

332

о путях молодой русской школы XVIII века, было сказано в журнале Крылова, сказано в пылу горячей полемики, остро, смело, публицистично. Отсюда, издавека, от русской литературы идут истоки русской музыкальной публицистики, позже прославленной именами Стасова и Серова.

Наконец, бесспорное значение для судеб русской музыкальной культуры на дальнейшее имел общий рост ее в XVIII веке, особенно к концу его, когда выдвинулись очень широкие кадры музыкантов из народа.

Все это наследие XVIII века оказалось живым и действенным, а не музейным для русской музыки. Представление о художественных достижениях этого столетия лишь как об «исторических» ценностях — и не более, давно опровергнуто ходом музыкального развития в нашей стране.

Возвращаясь затем к тому, что было в центре девятых годов XVIII века, выделим из всего многообразия явлений лишь то, что было особенно любимо, ценимо, популярно в достаточно широких общественных кругах.

Нет никакого сомнения в том, что из всей русской музыки, из опер и инструментальных произведений прежде всего воспринимается их основа — **песня**. Она-то распространена повсюду — и не нужно даже особых свидетельств, чтобы убедиться в этом. **Все** популярно через песню и **изо всего** популярна песня. Разумеется, песня, как мы ее охарактеризовали в связи с распространением песенников, — в живом, реальном, глубоко современном тогда городском ее понимании, но не в какой-то абстрактно-этнографической старинной чистоте. Любопытно при этом, что имена композиторов, опиравшихся на песню (Фомин, Хандошкин) или создавших популярные сентиментальные песни (Дубянский), как бы заслонены самой безымянной песней. Имена же тех авторов, которые далеки от **прямой** опоры на песню, как на определенный «голос», помнятся и повторяются сами по себе. И здесь нет сомнений в том, что любимым именем является имя Бортнянского.

Если мы встречаемся с упоминаниями о русских музыкантах (такие упоминания вообще не очень часты), то это иногда Д. Кашин, иногда Хандошкин,— и гораздо чаще всех **Бортнянский**. Независимо даже от личных усилий и личного участия Бортнянского, его музыка, как направление, очень сильно окрасила вкусы девяностых годов. При всей условности подобного сравнения легче всего признать, что он был своего рода музыкальным Карамзиным того времени. Когда музыка Бортнянского вышла из узкого придворного круга, она затронула, завоевала слушателей прежде всего своим сентиментальным приближением и смягчением — если можно так сказать — серьезных идей и чувств, лирики, пафоса, отчасти даже героики. Мы найдем самые разнообразные свидетельства исключительной популярности Бортнянского.

Так, спокойное, «летописное» свидетельство скромного современника отмечает: «... после чаю Суворов, все еще не одетый, сел на софу, и начал петь по нотным книгам духовные концерты Бортнянского и Сарття; пение продолжалось целый час. Суворов очень любил петь и всегда пел басом» [1].

Как известно, Бортнянский был почетным членом Академии Художеств [2]. Бортнянский же писал музыку для собраний «Беседы любителей

[1] Домашние привычки и частная жизнь Суворова. Из записок отставного сержанта Ивана Сергеева. Маяк, 1842, т. I, стр. 101—102.

[2] В описании чрезвычайного собрания Академии Художеств от 1 сентября 1804 г. сказано: «...г-н президент предложил также в Почетные члены Статского Советника и директора придворной капеллы Дмитрия Степановича Бортнянского, который по большинству балов был избран...» (см. Сборник материалов для истории имп. Санкт-петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. Изданный под редакцией П. Н. Петрова и с его примечаниями. СПб. 1864, часть 2, стр. 465).

333

русского слова», — тут он как бы противостоял группе карамзинистов, что все-таки не может изменить нашу оценку его музыкального направления в целом. Мы лишь подчеркиваем его известность и его связи.

В одной из своих поэм («Пилигримы, или Искатели счастья») Херасков говорит так:

...Какие б ни были дела,
Хоть малы, хоть велики,
Милые нам хвала
Бортнянского музыки...[1].

Значит, музыка Бортнянского — из самых «милых»! Уже в 1826 году, когда Бортнянский умер, граф С. Р. Воронцов писал из Лондона своему сыну, чтобы тот прислал ему церковные сочинения Бортнянского в фортепианных переложениях — для молоденькой внучки, которая «делала успехи на фортепиано и любила церковную музыку...» [2]. Так церковные концерты Бортнянского проникали в домашний быт, в репертуар повседневного музицирования за фортепиано. Впрочем, не следует думать, что сопоставление имен Херасков — Воронцовы — Бортнянский (ранее Лафермьер) так уж случайно. Все это масонские круги, и они-то, вероятно, очень сильно поддерживали композитора [3]. На Бортнянском как-то очень многое «сошлось», скрестилось, обусловив его успех и популярность; и новое сентиментальное направление, и связи с «меньшим» двором, и влиятельная поддержка масонов — всё как бы действовало в его пользу.

Однако если б в самой музыке Бортнянского не было сильных и жизнеспособных зерен, она, конечно, не имела бы оснований для широкой и долгой популярности. Не станем сейчас углубляться в духовные или оперные сочинения этого композитора, а обратимся к его инструментальным произведениям, ибо Бортнянский был первым русским симфонистом, о чем мы не вправе забывать. Дошедшие до нас инструментальные произведения Бортнянского, из числа созданных для павловского двора, относятся примерно к 1783—1790 годам. Ни одно из этих сочинений не было издано, ни одно не получило в свое время широкого распространения. Но это еще не значит, что история должна

игнорировать зрелые, мастерские, талантливые сочинения русского композитора, открывавшие новые пути для камерных и симфонических жанров в нашей стране. Уже одно то, что Бортнянский первым из русских музыкантов начал систематически писать сонаты, камерные ансамбли, создал фортепианный концерт и симфонию, заставляет нас особо заинтересоваться им. Как известно, в музыкальной литературе сотни страниц исписаны рассказами о ранних немецких симфонических школах XVIII века. Ранняя венская симфония, как она представлена образцами Монна, Рейтера, Вагензейля, бесспорно отличается гораздо меньшей зрелостью и меньшим художественным интересом, нежели камерная симфония Бортнянского, сочиненная им в 1790 году. И однако образцы ранней симфонической школы в Вене давно опубликованы и известны всему музыкальному миру, тогда как партитура Бортнянского ждет до сих пор своей очереди увидеть свет.

[1] См. Творения М. Хераскова, ч. III, стр. 244.

[2] См. Архив князя Воронцова, кн. XVII, стр. 583.

[3] См. Ник. Ф(индейзен). Предполагаемый масонский гимн Бортнянского. «Русск. муз. газета», 1917, № 29—30.

334

Любопытно, между прочим, что почти во всех произведениях Бортнянского, созданных для Павловска и Гатчины, очень важную функцию-несет клавесин или фортепиано. Не говоря уже о сонатах «di cembalo» (как обозначил их автор) и других сольных клавирных пьесах, ансамбли идут обычно с клавиром и даже симфония написана для небольшого оркестра при ведущем участии фортепиано (не basso continuo, а полная выписанная партия). Н. Финдейзен в выпусках 6 и 7 своих «Очерков» описал рукописный сборник произведений Бортнянского для cembalo, отнеся рукопись к 1783—1784 годам. Сборник содержит пять сольных сонат [1], две сонаты для чембало и облигатной скрипки, одну — для чембало и скрипки *ad libitum*, четыре отдельные пьесы для чембало (*Larghetto cantabile*, *Capriceio di cembalo*, Рондо и *Allegro*), фортепианный квинтет (выписана только партия фортепиано), «*Quintetto per il fortepiano, l'arpa, violino, Viola di Gamba e Violoncelle*», концерт для cembalo, и три переложения духовных произведений. Из восьми сонат — три одночастные, три состоят из двух частей каждая, и только две включают в себя по три части. Одна из этих «полных» трехчастных сонат (C-dur, вторая по положению в сборнике) была опубликована в 1903 году в первом выпуске сборника «Музыкальная старина», издававшегося Финдейзенем, а затем недавно приведена в «Истории русской музыки в нотных образцах» под редакцией проф. С. Л. Гинзбурга.

Сопоставляя стиль этой сонаты с выдержками из других произведений Бортнянского, с известной нам его симфонией, с операми и даже-многочисленными духовными сочинениями, мы убеждаемся в большом единстве его искусства, ровного, чистого, очень ясного по стилю, всегда уравновешенного, кристаллического по форме и вместе с тем склонного к лирическому выражению чувств в поющей пластичной мелодии. В тех произведениях, которые Бортнянский пишет для cembalo и которые, вероятно, исполнялись еще на клавикорде или на клавесине, полностью созрел прозрачный, в какой-то мере родственной моцартовскому, ранний фортепианный стиль: именно таков тип мелодии, такова фактура сопровождения. Притом почти во всех этих сочинениях Бортнянский выступает как камерный по своим устремлениям композитор, что сказывается в масштабах произведения, в характере звучности, в самом строе-чувств, предполагающем именно камерное, «комнатное» — даже несколько интимное восприятие в не очень широком кругу, на недалеком расстоянии, в обстановке совсем «малого» концерта. Медленные части и наиболее певучие эпизоды сонат не лишены чувствительных акцентов, даже не чужды **сентиментализма**.

Квинтет Бортнянского, рукопись которого хранится в Государственной публичной библиотеке в Ленинграде, помечен 1787 годом и предназначен для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели, точно так же как тот квинтет, который частично (в виде партии фортепиано) был записан в сборнике сонат. Наконец, единственная известная «концертная симфония» Бортнянского B-dur, хранящаяся там же, написана для фортепиано, арфы, двух скрипок, виолы да гамба, виолончели и фагота [2]. Партия фортепиано здесь является ведущей, концертующей партией, иногда полностью подчиняющей себе весь ансамбль. В сущности говоря,

[1] Из них две —С-dur и F-dur — впоследствии были изданы и ныне вошли в сборник «Русская старинная фортепианная музыка» под ред. А. Дроздова и Т. Трофимовой. М.—Л. Музгиз, 1946 и в другие издания.

[2] На титульном листе рукою Бортнянского обозначено: *Sinfonie Concertante pour Le fortepiano organisé, L'harpe, deux Violons, Viola di Gamba, Basson et Violonicelle.. Composé pour son altesse imperiale madame la grande duchesse de Russie par D. Bortniansky. 1790.* См. приложение к настоящему разделу.

335

эту «концертную симфонию» с таким же правом можно назвать «фортепианным септетом». От квинтета она отличается только «удвоениями» (вторая скрипка — к первой; фагот — к виолончели). Это — «перерастание» камерного ансамбля в малую симфонию характерно вообще для раннего развития инструментальных школ. Камерный ансамбль и симфония как бы еще не вполне отделились от общего ствола. Вместе с тем в симфонии Бортнянского надо отметить общую зрелость ее формы, общую мелодическую завершенность тем и разделов, контрастное сопоставление частей цикла.

Симфония состоит из трех частей: довольно большого (144 такта на 4/4) *Allegro maestoso*, более камерного по складу *Larghetto* (ми бемоль, мажор на 6/8, 110 тактов) и развитого динамического финала — *Allegretto* (295 тактов на 2/4). Общий характер образов в цикле—светлый, радостный, легкий. Контрасты, намеченные в этих пределах, вполне выразительны, но мягки. Тип звучности скорее ровный, нежели многообразный, тем более, что оркестр (вернее ансамбль) не велик, струнные часто дублируют концертирующее фортепиано, партия арфы очень скромна (в медленной части арфа совсем молчит), и противопоставления ограничиваются более мощным или более прозрачным гомофонным изложением у струнных и фортепиано (с исключением части голосов).

Первая часть цикла имеет оживленно-торжественный облик на подобие многих оперных увертюр своего времени. По тональному плану и тематическому материалу она построена как сонатное *Allegro*, характерное именно для увертюры; однако без самостоятельного значения разработки и с тематически варьированной репризой (кроме неизменной главной-партии). Круг образов здесь не очень широк, но более содержателен, чем, например, в итальянской увертюре. Более торжественной (но отнюдь не грузной и не величавой!) теме здесь противопоставлено несколько тематических образований: плясовые, легкие темки в связующей и отчасти в побочной партии и более певучая, лирически пластичная тема в фа мажоре (см. с 41-го такта). В репризе общий план контрастов соблюден, но только **общий план**, ибо все тематические элементы (кроме темы главной партии) предстают в близком, но ином виде, словно важна не их индивидуальность, а только их тип (сравни, например, фа мажорную тему с такта 41 в экспозиции и аналогичное место с такта 119 в репризе). Таким образом перед нами здесь — как будто бы раннее сонатное *Allegro*, характерное для «увертюрной» музыки, но достаточно свободно и своеобразно трактованное.

Наиболее привлекательна по своей пластичности и теплоте средняя часть симфонии, не содержащая тематических контрастов, выдержанная в едином настроении и весьма близкая лирическому пасторальному дуэту в движении сицилианы. Мягкая, «округлая» по своим гибким очертаниям мелодия (часто удвоенная терциями) здесь господствует надо всем, придавая целому песенно-вокальный склад. В общем развитии цикла средняя часть создает законченный и нежный лирический образ.

Пронизанный легким и радостным движением финал образует яркий контраст к середине цикла. Изящество и прозрачность общего склада,, особая грациозность начальной фразы (возвращающейся неоднократно), танцевальные ритмы не препятствуют здесь общим интонационным связям с первой частью цикла, что способствует большой цельности цикла.

Сравнивая эту симфонию Бортнянского с современными ему симфоническими произведениями XVIII века, мы ясно ощущаем, что он создал свой вариант **камерного** симфонического цикла, по кругу образов отчасти близкий портретной живописи Рокотова и Левицкого, с их лирическим тоном и мягким колоритом, по общему складу целиком проникнутый либо

336

песенностью, либо легким танцевальным движением, по трактовке формы одновременно и зрелый и вполне свободный, в частности. Бортнянский не обращается в своей симфонии и в своих ансамблях прямо к мелодиям русских песен так, как обращался к ним Фомин в опере или Хандошкин в

вариациях. И прошло еще много лет, пока Глинка создал свою «Симфонию-увертюру» (1834), пока родилось его выдающееся и оригинальное симфоническое произведение **на основе** русских; песен — «Камаринская».

Бортнянский сумел овладеть новыми музыкальными жанрами, самыми передовыми и сложными в его время, сумел встать на уровень европейских мастеров и вместе с тем избрать и развить те особенности письма в новых жанрах, какие были самыми естественными и жизнеспособными тогда в **его** стране. Он избрал камерную разновидность больших инструментальных форм в соответствии с той средой и теми новыми потребностями, какие нашел у себя на родине. Он избрал самую прозрачную, чистую и «деликатную», легкую манеру музыкального письма, которое и у Глинки по-своему приближалось к этим свойствам партитуры. Он избрал широкий тип тематического изложения, с полным **выпеванием** завершенных певучих тем, ибо это было близко песенной, мелодической природе русской музыки. Он избрал преобладающее лирическое «наклонение» для своего искусства, выраженное прежде всего в красивой, основанной на «близких сердцу» интонациях, мелодии. Все эти свойства его музыки сначала проявились в светских жанрах — в опере, романсе, сонате, ансамбле, симфонии, остававшихся тогда достоянием сравнительно узкой среды. А затем они же нашли для себя то новое, углубленное, хоровое, в соответствии с древними традициями, выражение в церковной музыке, которое сделало именно **это** направление, т. е. направление Бортнянского, популярным в гораздо более широких кругах русского общества.

Ни увлечение русской песней в той широкой городской сфере песенности, которая включала в себя очень многое, ни интерес к музыкальной классике, нарождающийся на исходе столетия, ни всеобщее признание Бортнянского, ни выделение Гретри и Паизиелло среди имен иностранных оперных композиторов несколько не противоречит тому, что мы условно обозначаем как карамзинскую линию в русской музыкальной культуре, а, напротив, в значительной мере образует именно эту линию. Разве не любопытно, что даже в Академии Художеств в записях на 31 декабря 1792 года отмечается: «Заданы пенсионерам и ученикам 5-го возраста для собственного их сочинения следующие программы, а именно... живописного миниатюрного класса «представить женщину, играющую на гарфе или на клавикордах» [1]. Этот сугубо «камерный» образ стал знакомым, вошел в жизнь, смог быть **темой**, элементарной, учебной темой для художника! Правда, помимо сентиментальных, камерных, лирических вкусов, проявляющихся во внутренней музыкальной жизни общества, мы отмечали характерную «ораториальность» большой концертной жизни русских столиц, в которой широко участвовали крепостные капеллы. Эта сторона музыкальных вкусов скорее соприкасается с увлечением трагедией в театре — тем более, что и трагедия часто мыслилась с музыкой (например, с отнюдь не лишенной сентиментальных черт музыкой Козловского). Но подобно тому, как трагедии Озерова не противоречат карамзинизму, а питаются им, почти так же большие концертные жанры — от духовных концертов Бортнянского до

[1] Сборник материалов для истории имп. Санктпетербургской Академии Художеств... ч. I, стр. 316.

337
произведений Кашина и Дегтярева — отнюдь не противостоят «чувствительному» направлению, как оно выразилось в музыке и музицировании девяностых годов. Кашин создает оперу на основе повести Карамзина. Замечательно, что у Гайдна особый успех имеют **оратории**, но самый-то успех более всего связан у нас с **чувствительно-поэтической** их стороной. И кто же переводит их! Карамзин и Жуковский — что может быть здесь яснее, нагляднее, проще? У Моцарта до XIX века нравится не «Дон-Жуан», не «Свадьба Фигаро», не «Cosi fan tutte», а «Волшебная флейта» — она ближе этому общему «карамзинскому» духу, она **по прямой линии** ближе масонским кругам, столь сильно проявлявшим себя в музыкальных связях и поддержках. В увлечение русской песней поэты, а за ними музыканты, все время вносят сентиментальные вкусы и тенденции. Сквозь этот музыкальный «карамзинизм» XIX столетие получает наследие XVIII века с тем, чтобы лишь постепенно преодолеть его. Даже Глинка начинает с сентиментов и с Жуковского, но первый же и решительно сбрасывает сентиментальные условности в восприятии русских традиций.

Здесь со всей остротой возникает вопрос о том, что именно из новых музыкальных увлечений девяностых годов все-таки возымело свое значение для будущего? И можно ли судьбу этого наследия попросту приравнять литературной судьбе Карамзина?

Думается, что в искусстве Бортнянского, в камерной песне Козловского, в углубленном интересе к новым камерным жанрам вообще, к музыке лирической, передающей внутренний мир человека, следует разграничить прямую близость к литературному сентиментализму (она, бесспорно, существовала) — и то, что оставалось в ней непреходящего, важного и нужного для расширения круга образов, удовлетворяющего запросы культурных русских людей. Ограничение искусства миром личных чувств и помыслов, отстаивание этого пути как единственного (что сквозит во всех «крайних» высказываниях конца века) — было бы безусловно уступкой самым слабым сторонам «карамзинизма». Но овладение сферой лирики, стремление психологически углубить содержание искусства, развить новые его жанры (камерные, симфонические), сохранив и развивая уже созданное в области комической оперы, т. е. первые успехи в отображении народного быта — этот путь, как показало будущее, был правильным и единственно возможным путем для русской музыки.

Таким образом, возвращаясь к исходным вопросам и заключая ранее прерванные мысли о наследии XVIII века, мы должны добавить ко всему сказанному: XVIII век передал XIX началу психологической лирики в музыке, первые находки в камерных и симфонических жанрах, связанные с углублением во внутренний мир человека. Это наследие также, бесспорно, было жизненным для русских классиков. Однако, чтобы по-настоящему овладеть **этим** наследием, нужно было преодолеть слабости сентиментализма и «карамзинизма», что и сделал полностью уже великий Глинка.

ПРИЛОЖЕНИЯ К РАЗДЕЛУ СЕДЬМОМУ

I. ПУБЛИКАЦИИ «ВЕДОМОСТЕЙ» О КОНЦЕРТАХ В 1790—1800 ГОДЫ

1790 г. Москва.

8. II — Концерт виолончелиста Гека. Оркестр — из капеллы Г. И. Бибикова.

11. II — Концерт клавицимбалиста Филиппа и контрабасиста Антония Далл'Окка при участии трехлетней девочки.

15. II — Концерт певицы Бравур.

22. II — Бенефис композитора Стабингера.

25. II — Концерт Файера. Оркестр и певчие из капеллы графа Н. П. Шереметева, роговая музыка — А. В. Шереметева

26. II — Большой концерт первого певца придворного театра Бруни.

17. III — Концерт Даниила Кашина: «...ученик и любимец славного сочинителя Сартия, молодой россиянин в первый раз, а может быть и в последний, ибо уезжает в Италию, исполнит своего сочинения концерт на фортепиано и увертюру, а его ученик, известный уже мальчик Николай Матвеев, будет петь самые трудные и приятные арии лучших сочинителей»

1791 г. Петербург.

Февраль — Объявляется членам благородного клуба, что великим постом по четвергам (кроме первой и последней недели поста) состоятся духовные концерты с пением

25. III — Концерт Отто Эрнста Тевеса на гармонии

6. IV — Концерт Тарди (скрипка и флажолет)

Москва.

1. II — Концерт Тарди (скрипка и флажолет)

гр. В. Г. Орлова, гр. Н. П. Шереметева, кн. П. М. Волконского и генерала Г. И. Бибикова: «Число музыкантов более 200. В хорах вокальных будет поющих более 80 человек

339

с сопровождением роговой музыки его высокоблагородия В. Ф. Колычева...»

3. III — Концерт клавицимбалиста Филиппа и контрабасиста Антония Далл'Окка: «...будет петь итальянские арии российский тенорист и певица, а сверх того девочка четырех лет будет петь арию и дуэт итальянские»

5. III — Концерт инструментальной и вокальной лирики при участии Боура.

8. III — Концерт Граля

10. III — Концерт («концерт арфный нового сочинения...»).

12. III — Концерт Федора Евдокимова («Концерт на гуслях, который сам будет играть...»).

15. III — Концерт Михаила Демаре... «Клавицимбалист... ученик госп. Пуллео, дает концерт и другую штуку, сочинения Пуллео, после чего малолетняя сестра его и ученица, девица Демаре будет также играть концерт»

16. III — Вокальный концерт Ауфрен (Офрен?) придворной певицы при французской труппе

17. III — Концерт на гуслях Федора Евдокимова (на дому графа А. Г. Орлова-Чесменского)

20. III — Концерт вокальной и роговой музыки Файера (из певцов и певчих графа Н. П. Шереметева)

27. III — Вокально-инструментальный концерт Гене

Октябрь — Денглер объявляет, что по четвергам от 10 до 1 часу и от 4 до 8-ми будет давать концерты в доме М. А. Еропкина. «Главная цель сих упражнений чтоб ученики его приобрели твердый навык правильно аккомпанировать и играть в оркестрах, особливо же к исправному тонов выражению и оживляемому изящным вкусом музыкальному действию».

Петербург

25. III — «Недавно сюда приехавшая российская уроженка, девятилетняя Гансен... с некоторым тенористом дает концерт, на котором они будут петь итальянские и французские арии, а

заключительно вокальное дуо; всяк слушатель может нежностью голоса и искусством толь малолетней девицы в удивление приведен быть. Она же, полагая свое благополучие в одобрении и похвале толь высокопочтенной публики, употребит все свое старание для достижения предмета своего желания...»

20, XI — Музыкальное общество объявляет о первом концерте (Большая симфония Гайдна. Концерт на фортепиано в исполнении Гесслера, арии и «Торжественная музыка» Сарти с роговым оркестром и хорами).

19, XII — «На малом театре будет большой вокально-инструментальный концерт...»

Москва

19, I — Первый концерт Бауэр и Гене («...в котором будут играть и охотники до музыки...»)

22, II — Концерт из произведений Стабингера. «1. Большая новая симфония с рондо, под названием «Приятное удивление». 2. Орфей, проходящий через ад для сыскания Евридики; сия пиеса смешана с рецитативами, ариями и хорами..

340

3. Взятие Измаила, аллегорически с разными инструментами и турецкой музыкой, сия пиеса разделена на 18 номеров. 4. Новая симфония Китайские увеселения, состоящая в разных инструментах и колокольчиках; оркестр будет многочисленный из разных инструментов и с хорами певчих»

25, II — Концерт бр. Далл'Окка при участии девочки пяти лет, которая будет петь итальянскую арию и дуэт

27, II — Отто Тевес дает концерт на гармонике.

12, III — Концерт различных виртуозов при участии певицы Московского театра Виноградовой

17, III — Вокальный концерт Сандуновой (симфонию будут исполнять роговая и инструментальная музыка при участии «охотников»).

1793 год. Петербург.

16, III — Вокально-инструментальный концерт Гесслера

30, III — Концерт слепого флейтиста Дюлона

3, IV — Большой вокально-инструментальный концерт

8, IV — Концерт для большого оркестра из аллегорических произведений Стабингера; самое замечательное из них «Взятие Измаила» в 20 частях

8, X — Концерт с хорами при участии Гесслера

19, XI — Концерт при участии певицы итальянской труппы Голети и тенора Бенини

Москва.

12, I — «Приехавшая сюда из Вены г-жа Шульц, ученица Моцарта, извещает через сие почтенную публику, что она имеет честь дать концерт

12, I — в зале Салтыкова на Никитской...»

Январь — Денглер, Лидере и Гене объявляют вторичную подписку на 4 концерта любителей музыки

14, I — Первый концерт любителей музыки. Репетиция утром в 10 часов

14, III — Концерт Файера

16, III — «В зале Петровского театра будет представлена оратория из священного писания, называемая «Авелева смерть» в двух действиях и с громовыми ударами. Еву и Ангела представлять будут в первый раз новые певицы»

18, III — Концерт Гардия, ученика славного виртуоза Пуньяни

23, III — Вокальный и инструментальный концерт Зигмундовского

25, III — Концерт контрабасиста Антона Далл'Окка

29, III — Концерт скрипача Пиельтен

13, IV — Общество иностранных музыкантов дает концерт в пользу жены и детей покойного Андрея Галетия

14, IV — Концерт певца Мусси («Музыка будет самого нового вкуса, сочинения славнейших мастеров»)

15. XII — Концерт Пиельтена («немецкой нации музыкант дает вокальный и инструментальный концерт, в котором он будет играть два концерта на скрипке и песни русские с вариациями своего сочинения»).

341

1794 год. Петербург.

22. IV — Бас Вундер дает «вокальный и инструментальный концерт, на котором будет он для показания громкости и гибкости своего голоса петь разные арии басом».

23. X — Большой вокальный инструментальный концерт певицы Сислей.

20. XII — Концерт кларнетиста Манштейна.

Москва.

23. I — Концерт Клейста на клавинофордах.

30. I — Концерт скрипача Гампельна.

6. II — Концерт флейтиста Дюлона.

26. II — Концерт Пьельтена. «Играть будет два новые концерта своего сочинения и разные песни с вариациями».

5. III — Концерт Тарди. «Большой вокальный и инструментальный концерт, в котором будет играна кантата в честь ее имп. величества, называемая Орфей и Эвридика, с хорами и большим оркестром. Музыка сочинения г-на Эйстакко, а поэзия г-на Картона. Он же, Тарди, будет играть на скрипке и виол-д'амуре, пиесы собственного сочинения, а Картон на флажолете, инструменте новейшего изобретения».

22. III — Авторский концерт Гесслера. «...играть будет на большом пиано-форте — Рояле разные штуки своего сочинения, в особенности же один концерт и фантазия».

21. IV — Концерт Гесслера. «Игранны будут две музыкальные пиесы двумя оркестрами, друг против друга поставленными и с двумя хорами певчих...».

1795 год. Москва.

13. I — Концерт валторниста Полак («Известный виртуоз на вальд-горне, который берет два и три тона вдруг»).

18. II — Большой концерт-бенефис певицы Сислей («1-я часть. Увертюра из оперы Аксура, сочинение Сальери. Госпожа Сислей исполнит большую сцену, она же играть будет концерт на фортепиано, сочинение Гиммеля... 2-я часть: Симфония Гайденова, г-жа Сислей будет петь арию сочинение Пичини, г-н Костен — концерт на басу...»)

21. II — Концерт Анзельми («Вокальный и инструментальный концерт собственного сочинения, называемое «Взятие Варшавы»).

23. II — Авторский концерт Фодор.

25. II — Концерт Сандуновой («...двора е. и. в. певица дает вокальный и инструментальный концерт, в котором... будет играть на фортепиано и г-н Гесслер»).

28. II — Концерт певца Мускети.

2. III — Концерт Гесслера («...будет иметь честь играть здесь в первый, и вероятно И в последний раз на своем любимом инструменте, органах и притом на весьма прекрасных, лишь только господином Мекком отделанных, с двумя клавиатурами и с педалем, в зале г-на Салтыкова на Никитской, с 6 до 8 час. вечера, один, и самые отборнейшие штуки. Опыт педального концерта, причем г-н Гесслер все пассажи, а особливо соло, которые обыкновенно

342

играются руками, будет делать ногами, заслужит уповательно по причине своей редкости, замечание всех почтеннейших зрителей. Педал, о котором здесь идет речь, состоит из 27 басовых тонов, к коим подножки по соразмерности расположены в том же порядке, как на клавиатуре; посему сколь искусно должно действовать ногами для хорошего и легкого выражения трудных концертных пассажей, всяк легко усмотреть может. Для перемены же, и даже для некоторого отдохновения г-на Гесслера, две особы, из коих первая есть одна из достойнейших его учениц, а другая приятель его, будут играть вместе с ним на больших фортепианах две наилучшие пиесы Моцарта и Мителя. Билеты для входу,

ценою каждый по 5 рублей, так же как печатное объявление, о тех пиесах, кои играны будут, можно получить в Музыкальном магазине г-на Шоха».

7. III — Концерт валторниста Леара.

14. III — Концерт Гесслера («...в коем попеременно играны будут концерты на разных инструментах с ариями, хорами, ипранием на органах, роговою музыкою. Оркестр управляем будет г-ми Керцелием и Феером...»).

15. III — Концерт арфиста Фишера.

23. III — Вокальный и инструментальный концерт (бенефис вдовы умершего Мая с роговой музыкой, при участии лучших местных музыкантов).

25. III — Последний концерт Елисаветы Сандуновой («...имея же счастье удостоиться от почтенной публики благосклонного приему в русской арии, составляет свой концерт большею частью из русских арий и одной здесь никогда не петой в зрелищах русской песни...»).

23. IV — Концерт певца Каватти при участии Сиеле, Сигмундовско-го, Далл'Окка (контрабас) и Зелинского (маленький флейттраверс).

1796 год. Москва.

12. III — Концерт певицы Анжолины (Лондон).

14. III — Концерт Жиардини («...славный виртуоз и капельмейстер принца Валлийского... и два его ученика, певица г-жа Лоретта и певец г-н Гестори...»).

19. III — Вокальный и инструментальный концерт Леара.

21. III — Концерт первой певицы е. и. в. Сапорити.

28. III — Концерт певца Мускетти и Пиельтена.

31. III — Концерт скрипача Изабе.

2. IV — Концерт Сандуновой (главным образом русские песни).

7. IV — Концерт Антонио Далл'Окка при участии Сандуновой.

9. IV — Последний концерт певицы Анжиолины.

1798 год. Москва.

7. II — Концерт кларнетиста Иосифа Борер.

24. II — Вокальный и инструментальный концерт девицы Ченни.

Февраль — Оратория под упр. Блена, «воспитанника Моцарта». Оркестр около 100 человек, с певчими и роговой музыкой.

3. III — Концерт Гене.

14. III — Концерт английской певицы Пломер-Сальвини.

343

Март — 14. III Вокальный и инструментальный концерт бр. Далл'Окка. Оркестр из русских и иностранных музыкантов под упр. Денглера.

Апрель — Концерт певицы Делла Мателла. В программе пиесы русских композиторов. В конце концерта артистка будет петь и играть сцены из французской оперы «Нина».

1799. Москва.

7. III — Концерт Данилы Кашина. «Российский сочинитель музыки, обучавшийся сему искусству у придворного капельмейстера г-на Сартя, имеет честь дать большой вокальный и инструментальный концерт, составленный из лучших единственно российских музыкантов числом более 200 человек, управляемых самим сочинителем... большой хор и концерт для фортепиано, осчастливлен будучи благосклонным приемом оных пиес, решился автор дать сей концерт... Таковой многолюдный и огромный концерт есть первый, который будет составлен из одних только российских музыкантов».

18. III — Концерт семейства итальянских виртуозов Пуччи.

Март — Авторский концерт Фридерика Генри Гиммеля, капельмейстера короля Прусского (большой оркестр и фортепиано).

10. IV — Концерт Данилы Кашина. «Своего сочинения большой вокальный инструментальный концерт, составленный из 200 лучших единственно российских музыкантов, с большими хорами и с сопровождением полной роговой музыки; в сем же концерте будет петь актриса Сандунова две новые русские песни: 1. Я нигде дружка не вижу. 2. Рукавички... Первый его концерт был удостоен от почтенной публики благоволением, которое не только приписывает он своему искусству, сколько вкусу ее и особенной любви к отечественным талантам».

1800. Москва.

29. II — «Профессор музыки Муси и дочь его... дадут... большой концерт вокальный и инструментальный, в котором производима будет музыка сочинения знаменитейших авторов по новейшему вкусу»...

14. III — Концерт итальянца Гец («Инструментальный и вокальный концерт»).

21. III — Концерт баса Вундера (оркестр под упр. Денглера, при участии Гесслера и Блим).

22. III — Концерт 13-летнего сына камер-музыканта Ершова.

29. III — Концерт Данилы Кашина, «...дает ораторию, сочинения славнейшего и всем известного г-на Сарти (учителя его), с российскими словами: «Господи, возвах к тебе, услыши мя» и проч. Оно редкое творение никогда не было здесь играно; большая зала, многочисленный и лучший оркестр, лучшие певчие и роговая музыка непременно нужны для исполнения в точности всего сочинения. Таковых он собрал и товарищи его все россияне (числом более 150 человек). Надобно дивиться искусству г-на Сарти! Он, не зная Российского языка, умел всякое чувство выразить и дать живейшую душу божественным

344

словам. Сотрудников его, Кашина, всегдашнее и единственное желание есть и будет заслужить благоволение почтенной публики и осчастливлену быть ее присутствием».

30. III — Вокальный инструментальный концерт Сандуновой. (Музыка из новой оперы «Наталья, боярская дочь» и другие русские арии).

II. ПОПУЛЯРНЫЕ ПЕСНИ В КОНЦЕ XVIII ВЕКА (Две выдержки из книги Н. Трубицына)

1

Дам некоторый свод указаний о «голосах», но без ссылок на отдельные песенники, из которых указания взяты, чтобы не занимать ссылками очень много места.

Указания на тон веселый — голоса называются: живой и веселый, нежный и веселый, веселый но тихий, веселый и приятный, громкий и веселый, с веселостью приятный, огромный и веселый; часто указываются оттенки: изъявляющий чувства восхищения, изъявляющий любовь и невинность, нежный и приятный, изъявляющий любовь и опасность, восхищающий, изъявляющий желания и надежду, восхитительно нежный.

Указания на то «грустный — голоса называются: протяжный и томный, очень томным голосом, печальный, унылый с порывами отчаяния, хотя и томный, но с некоторыми порывами, несколько печальный, изъявляющий тяжелую горесть, унылый и несколько горячность изъявляющий, изъявляющий уныние и томность, трогающую душу просьбу изъявляющий, жалостный и досаду изъявляющий, хотя и с томностью но скоро.

Указания более определенного содержания: несколько отрывистый, дубовый, известный, простой.

Из народных песен песенники чаще всего ссылаются на голос следующих: Как на матушке на Неве реке; Ах, по мосту, по мосту; Ах, на что ж было огород городить; Ах ты Волга, Волга матушка; Вылетала голубина на долину; Вечор был я на почтовом на дворе; Дорогая моя, хорошая; Ах, тошно мне; Из-под камушка, из-под белого; Вниз по матушке по Волге; Земляничка ягодка; Как во городе было во Казане; Сторона ль моя, сторонушка; Цвели, цвели цветики, да поблекли; Ты поди моя коровушка домой; По улице мостовой; При долинушке стояла, калину ломала; Лучина; Ах, кабы на цветы не морозы; Выйду ль я на реченьку; Возле речки, возле мосту; Ивушка, ивушка зеленая моя; Уж

как пал туман на сине море; За морем синичка; Ах вы сени, мои сени; Ты отеческая дочь; Я вечер млада во пиру была; Во поле береза; Во лужах, во лужах; Мне моркотно молоденьке; Не бушуйте вы, буйные ветры; Здравствуй, милая, хорошая моя; Из-под дуба, из-под вяза; Не шуми, мати, зеленая дубравушка; Я по цветикам ходила; Во саду ли в огороде.

Считаю необходимым для ознакомления и выводов привести некоторые заметки о песнях, подобранных в песенниках. О «Выйду-ль я на реченьку» — «голос сей песни очень известен», или «прекрасный голос сей песни ввел оную во всеобщее употребление, как у песенников, так и

345 музыкантов»; о «Как никто-то про то не знает» — «песня употребительная по большей части на гуляньях на воде, с подыгранием рожка удалыми песенниками»; о «По улице мостовой» — «новая, по прекрасному своему голосу весьма употребительная песня»; о «При долинушке стояла, калину ломала» — «песня сия весьма известна всем русским охотникам до пения и музыки, а особливо на гусях, потому что голос ее имеет более ста изменений, отчего и слывет русским минуемом»; о «Лучина, лучинушка» — «протяжный голос сей песни ввел оную в великое употребление»; о «Что не сам то я ко девице хрдил» — «песня, которую любят многие за прекрасный протяжный ее голос»; о «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь» — «прекрасное содержание сей песни заставило известного российского знатока и любителя музыки г-на Кашина, поместить ее в журнал российской музыки»; о «Ах, ты наш батюшка, Ярославль город» — «песня, употребительная всеми охотниками до национальных русских песен с подыгриваньем рожка или кларнета»; о «Ах, кабы на цветы не морозы» — «участь, подобная описанной в сей песне, заставляя многих женщин петь оную»; о «Как издалека, далека, из-за гор солнце взошло» — «московская песня, по веселому и приятному своему голосу поется многими»; о «Ах, жаль-то мне милого, любезного своего» — «песня, которая в большом употреблении у простого народа»; о «Возле речки, возле мосту» — «голос ее известен всякому певцу»; о «Как на матушке, на Неве реке» — «давно употребляемая по прекрасному своему голосу песня, а особливо женщинами»; о «Ивушка, ивушка» — «песня, употребляемая по прекрасному своему голосу, особливо женщинами»; о «Уж как пал туман» — «печальный меланхолический голос сей песни может тронуть всякого»; о «В темном лесе» — «песня употребляемая, по большей части, в компаниях многими особами, огромна и приятна»; о «Как у пташки у перепелки подопрели крылушки» — «новая песня, которая по плавному своему голосу и интересному содержанию вошла в моду»; о «Хожу я по улице, да не нахожуся» — «новейшая употребительная песня, которую поют по большей части Цыгане удалым голосом»; о «Барыня, барыня» — «прекрасная плясовая песня, а особливо для скрыпки, голос всякому известный»; о «Сколько мне бра-женьки не пити» — «веселая песня, которую употребляют по большей части женщины в компаниях и подгулявши»; о «Не шуми мати» — «песня известного Каина, которую пел он накануне своего допроса, голос довольно известный».

2

[Из песен русских поэтов, ставших особенно популярными] Ссылаются чаще других на следующие: «Места тобою украшенны», «Я птичкой быть желаю», «Стонет сизый голубочек», «Томны струны говорите», «Полно, полно зяблик милый», «Взвейся выше, понесися», «Я в пустыню удаляюсь», «Позволь мне открыться», «Ночною темнотою», «Неси уныла лира», «Лишь только занялась заря», «Кто мог любить так страстно», «Заря утрення взошла», «Вечерком в румяну зорю», «Волга реченька глубока», «Винят меня в народе», «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи», «Ты погибель мою строя», «Пчелка золотая», «Тише ласточка болтлива», «Видел славный я дворец», «Всех цветочков боле», «Звук унылый фортепяно», «Вид прелестный милы взоры», «Не кукушечка в сыром бору куковала», «Чернобровой, черноглазой», «Я не думала ни о чем в свете тужить», «Я не вижу дорогого», «По горам, по горам», «Вечор поздно из лесочка», «Во селе, селе Покровском», «Среди долины»,

346

«Чем тебя я огорчила», «Гром победы раздавайся»; вообще песни Николева, Мерзлякова...

Привожу заметки об отдельных песнях. О «Стонет сизый голубочек» — «нежность и приятность сей песни ввели ее в великое употребление»; Карамзин в письме к Дмитриеву, 18 июля 1792, сообщает: «Чуть было не забыл сказать, что Херасков Сизого Голубка твоего называет

прекраснейшею пьесой», Письма Карамзина к Дмитриеву, Спб., 1866, 29, ср. 42 и прим. стр. 28; музыка Ф. М. Дубянского в 1793 г.; сам Дмитриев рассказывает о себе, «Взгляд на мою жизнь», М., 1866, 69: пока все произведения его «были едва ли не ниже посредственных», но вот «начался уже новый период в моей поэзии: песня моя Голубок и сказка Модная жена приобрели мне некоторую известность в обеих столицах. Любители музыки сделали на песню мою несколько голосов. Она полюбилась прекрасному полу... С той поры и в обществе Державина уже я перестал быть авскультантом и вступил, так сказать, в собратство с его членами».

О «Позволь тебе открыться» — «песня сия по красоте и приятности своего голоса у многих в употреблении»; о «Чернобровой черноглазой» — «песня сия заслужила одобрение всей московской публики, когда неоднократно пета была г-жею Сандуновой на московск. театре»; о «Я не думала ни о чем в свете тужить» — «сия песня восхищала многих на театре, когда пела ее г-жа Сандунова»; о «Ах очи мои свет ясные очи» — «новейшая песня, по плавному и протяжному своему голосу везде в употреблении, а особливо у простого народа»; о «Ночною темнотою» — по приятности слов и голоса в употреблении»; о «Неси уныла лира» — «томный и нежный голос сей песни привел ее у -многих в любовь»; о «На то ль чтобы печали» — «прекрасный голос ее заставляет петь оную всякого»; о «Лишь только занялась заря» — «песня по приятному своему голосу весьма употребительная»; о «Кто мог любить так страстно» — «по красоте своего голоса у многих в употреблении»; о «Заря утрення взошла» — «употребление сей песни делает голос ее многим известным»; о «Волга реченька глубока» — «употребительна по приятности голоса»; о «Винят меня в народе» — «песня сия по приятности своего голоса в большом употреблении»; о «Я вечер в лугах гуляла» — «песенку сию по приятности ее голоса поют многие молодые люди»; о «Ты погибель мою строя» — «голос довольно известный по многому ее употреблению»; о «Взвейся выше понесися» — «по приятности своего голоса во всеобщем употреблении»; о «Я в пустыню удаляюсь» — «голос известный всякому, почему весьма многие и поют ее»; о «Вид прелестный милы взоры» — «песню сию поют многие по прекрасному ее голосу»; о «Не кукушечка в сыром бору куковала» — «песня весьма употребительная по прекрасному своему голосу, который не многие игроки на рожках и кларнетах без труда разыграть могут»; о «Я не вижу дорогого» — «прекрасный голос сей песни всякий любитель пения знает»; о «Радость, выслушай два слова» — «искусство г-жи Сандуновой прославило сию песню»; о «По горам по горам» — «по томно-протяжному своему голосу весьма употребительна»; о «Ах девица красавица любил тебя» — «протяжный голос сей песни нравится многим»; о «За горами за долами, за лесами меж кустами» — «Санктпетербургская песня, которую поют весьма многие по веселому ее голосу»; о «Гром победы раздавайся» — «по приятности и огромности голоса в великом употреблении».

О «Вечерком в румяну зорю» — «приятность голоса сей песни, изо; сражающего чувства сердца, заставляет многих, умеющих ценить достоинство музыки, петь и играть ее на многих благородных инструментах»;

347

в письме Карамзина к Дмитриеву, М., 3 января 1793, сказано про эту песню: «Ты желал знать, кто сочинял русскую песню, напечатанную в сентябре: Николев»; она помещена в Моск. Жури. 1792, ч. VII, сент., указ. соч., 33, прим. 23; М. А. Дмитриев пишет: «долго держалась в памяти одна песня: Вечерком в румяну зорю, особенно 2 куплета: О души моей веселье и Люди с солнцем, людям ясно...», Мелочи из запаса моей памяти, М., 1869, II изд., 44.

О «Чем тебя огорчила» — «новая петербургская песня, которую поет всякий по веселому ее голосу»; Макаров в «Русском национальном песнопении», кн. 1, М. 1809, 192, об этой песне: «В редком доме... вы не найдете нот для сей самой по себе прекрасной песенки; все лучшие певцы и певицы наши поют ее с большим желанием». О «Звук унылый фортепиана» — признание Болотова: «чувствительнейшим казался мне и приличнейшим всегда голос известной (этой) песни»; •— IV, 1093; об ней же у Пассек 1, 67—8. «Полно пеночка любезна» — в записках Голубева под 1807 г.: «Мать моя... имела необработанный, но прекрасный сопрано и большую ловкость в исполнении русских песен... Из них, особенно нравилась бывшая тогда в ходу песенка «Полно, пеночка любезна, горьки слезы проливать» — Русск. Арх. 1896, № 3, 419. Песня «Пчелка золотая, что ты жужжишь» пользовалась огромной и долгой известностью: она жила, между прочим, в репертуаре Казанских студентов времени до половины 60-х гг., пелась также в среде духовных в 60-х гг.; см. А. П. Аристов

«Песни казанских студентов 1840—68 г.», Спб. 1904, № 33; Рус. Стар. 1910, № 10, 68; заметку Е. А. Боброва, Изв. отд. русск. яз., 1909, 1, 88.

О популярности песни «Вечор поздно из лесочка» говорит Бессонов так: «...не было Русского уголка, где бы ее не знали, преимущественно между дворовыми, мещанами, купечеством, чиновниками, духовенством, вообще в среднем классе, а отчасти и в высшем, кто только из него любил и любит песню. Из этой массы... нам положительно не случилось встречать человека, который не был бы знаком с песнею хоть в отрывках...»; Песни Киреевского, IX.49. О «Во селе селе Покровском» — «она, к величайшему удовольствию московской публики, неоднократно г-жею Сандуновой пета была на театре; искусство певицы и прекрасный голос песни сделали ее весьма употребительною». В сочинении Н. Д. Иванчика-Писарева «Взгляд на старинную Русскую поэзию», М. 1837, 114—15, указывается, что покойный отец автора «почти тайком от общества, плакал при песне: Вспомни, вспомни мил сердечный друг, что Я в пустыню удаляюсь от прекрасных здешних мест и Какой удар за весь мой жар не умолкали над клавесином». О песнях Мерзлякова вообще в Моск. Тел., 1825, ч. IV, № 16/340, читаем: «песни А. Ф. Мерзлякова потому еще более вошли в народный быт, что они извлечены из простонародных песен. Начало, напоминающее простую, известную песенку, заставляет всякого песельника заучить ее»; там же, ч. I, № 4, 335, сказано, что «несколько русских песен Мерзлякова поют от Петербурга до Кяхты».

О «Среди долины ровныя» читаем в записках Хвостовой-Сушковой, о бабушке в Пензе до 1817 г.; «Иногда вечером угощала бабушка нас доморощенными музыкантами и певцами; я очень помню одну из певиц, Аксюшу... по моему понятию (конечно, тогдашнему), она с особенным чувством пела: Среди долины ровныя, так что я бывало расплачусь»; Спб., 1870, 8.

Николай Трубицын. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века (Очерки) СПб. 1912.

348

III. ПИСЬМО ЛАФЕРМЬЕРА С. Р. ВОРОНЦОВУ (ноябрь 1783 года)

Я бы Вам написал уже дней 15 тому назад, но меня задержало дело Паизиелло, о котором я должен был бы Вам говорить и которое только что закончилось. У бедного маэстро было от этого много огорчений, но сейчас он уже может быть доволен тем, как он выпутался. У него была жестокая схватка с Комитетом [1], и вот каким образом. Утомленный инспектированием музыки, которое ему было поручено, он представил в Комитет письмо, очень покорное и очень почтительное с просьбой, чтоб его оттуда уволили. Комитет, обсудивши его прошение, позвал его, заставив предварительно прождать в передней с лакеями и извозчиками, и вместо того, чтобы ответить «да» или «нет» на его прошение, ему стали задавать вопросы о том, что именно он хочет или не хочет делать. Паизиелло показал свой контракт и заявил, что нельзя от него требовать ничего, кроме того, что там указано. На этом начался крупный спор, в котором по мнению этих господ Паизиелло был заносчив и недостаточно почтителен. Дело дошло до того, что ему заявили, что он наглец. Паизиелло круто повернулся и ушел (говорят, что, уходя, он хлопнул дверью; это вполне возможно, учитывая насколько он был рассержен). За ним послали с требованием вернуться; он не захотел. В тот же вечер, при выходе из Эрмитажа, на улице он увидел, что его карета окружена солдатами, которые собирались его арестовать, он скрылся, в то время как солдаты держали его лошадей. В эту ночь он не ночевал дома. К нему послали солдат, чтобы его схватить, когда он вернется домой. Великая княгиня, которой сообщили о том, что произошло в Эрмитаже, сделала, что могла, чтобы добиться помилования у этих господ, но сделать ничего не удалось. Она послала меня к г-ну Олсуфьеву, чтобы попытаться уладить это дело, и тоже ничем нельзя было помочь, надо было, чтоб Паизиелло дал себя арестовать, для того, чтоб выручить свою жену: солдаты не уходили у нее из дому, а на следующий должно было появиться объявление от полиции, чтобы схватить Паизиелло, где бы он ни был. Паизиелло отправился в Корпус [2], где провел ночь у живущих там Анжолони. На следующий день его заставили явиться в Комитет, где дело разрешилось довольно тихо, и на заданные ему вопросы, касающиеся темы спора, он сказал — не чувствуя себя в состоянии отвечать после волнений предыдущих дней, отразившихся на его

здоровье,— что он просит Комитет дать ему некоторый отдых и разрешить ему удалиться к себе и что ответит, когда будет более спокоен и здоров. Это и было ему разрешено. Паизиелло, полный отвращения, как Вы можете себе представить, не желал ничего, кроме увольнения: он ходатайствовал о нем у императрицы в письменной форме; не упоминая своего дела с Комитетом, он не приводил никаких других мотивов, кроме здоровья своей жены, не позволявшего ему дольше оставаться в России.— Письмо Паизиелло было представлено г-ном Безбородко, который во всей этой истории был ему другом и оказал различные услуги. Императрица предложила ему вместо полной отставки годичный отпуск, в течение которого он сохранит свое жалованье, кроме того, ему отпустят деньги на дорогу; он же будет продолжать писать для нее музыку, которую сможет пересылать сюда; ему будет

[1] т. е. с театральной администрацией.

[2] Сухопутный шляхетный корпус.

349

поручено самому пригласить исполнителей для своей оперы, что должно быть указано Комитету г-ном Безбородко. Но Паизиелло, из страха перед будущим, твердо решил не иметь больше никаких дел с Комитетом и предпринять для этого необходимые предосторожности. Он только что ушел от меня и просит передать от него почтение Вам, а также и графине. Он хочет ехать отсюда прямо в Венецию, чтобы иметь удовольствие видеть Вас пораньше; он сам привезет Вам Ваш чай, так как не смог поручить это Канциани до сих пор не уехавшему.

Архив князя Воронцова. Книга 29. М. 1833.

IV. КАРМАННАЯ КНИЖКА ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ на 1796 год

С дозволения Управы Благочиния в Санктпетербурге ижди. книгопр. И. Д. Герстенберга с товарищами], печат. в Типогр. И. К. Шнора

ПРЕДИСЛОВИЕ

Лестная похвала, какой удостоилась карманная для любителей музыки книга на 1795 год от почитателей кроткого Голосования, ободряет нас к изданию подобной и на 1796 год, под видом продолжения первой. Одарить ее совершенством мы старались по возможности. Предположив издать ее заблаговременно, не могли мы ожидать больших дополнений. Они были очень немногочисленны! Может быть продолжение сего сочиненьица и всевозможное по силам нашим старание, о соделании его занимательнейшим, прихотит некоторых любителей к сообщению своих сочинений и пособий на третий год. В предшествовавшей книге обещанное собрание простонародных песен издано будет в течение сего года; и мы сим изъявляем нашу чувствительнейшую благодарность тем особам, кои нас по благосклонности своей в сем случае удостоили обильными пособиями. Мы надеемся, что наши благотворители, имея оных довольно в запасе, не лишат нас своего вспоможения и при издании второй части, имеющей вскоре последовать за первую.

Герстенберг с товарищи.

I. ПОХОЖДЕНИЯ ВЕЛИКИХ И СЛАВНЫХ МУЗЫКАНТОВ

В карманной для любителей музыки книге на 1795 год поставили мы в заглавии великих музыкантов отца очищенной музыки **Себастиана Баха**, в надежде, описанием его достопамятной жизни, возвысить достоинство оной. Она увенчалась успехом. А потому не можно ли нам преждевременно льститься одобрением упражняющейся в музыке публики, поставив при издании сей книжки в заглавии славных музыкантов **женщину**, первую в Европе певицу, **Мару? Мара**, досель не имевшая еще себе подобной, в имени которой заключается все то, что когда-либо может быть придумано о высочайшем искусстве пения, будь достоинством сего сочинения! Но любовь к истине,

первый долг Биографа, руководствуй в сем предприятии моим пером! Неохотно пускаюсь я на объявление тех дел женского пола, о которых знатоки света, знатоки

350

вежливости говорить запрещают; но я истинне противною повестью нарушил бы первый долг писателя. И так, да не оскорбятся искусившиеся и упражняющиеся в песнопении особы некоторыми чертами, отчасти, обезображивающими портрет великой Мары. Но приступим к делу:

Елисавета Мара

По отце Шмелинген, родилась 1750 года в Касееле; родители ее были Немцы. Добрый музыкант, отец ее каким-то случаем приехал в-Лондон. Дочь его с ним же. В самом малолетстве оказалась уже в ней склонность и способность к музыке; а как отец играл на скрипке, то, обучением ее играть на сем инструменте, старался он более развешивать, дарование своей дочери. Успехи ее в том были так удивительны, что она уже на десятом году от роду дала с великой похвалою концерт в присутствии Английской Королевы. Одна Герцогиня за то полюбив маленькую, любви достойную искусницу, хвалила ее при всем собрании; но наконец еще к сей похвале присовокупила: на что ты, друг мой, выбрала такой для женского пола не ловкой инструмент; не лучше ли тебе приняться за клавикорды, или упражняться в пении. Совет сей сделал нашу Мару великою. Малютка с сего времени совсем посвятила себя пению, и отец ее отдал ее учиться к тогдашнему славному певцу **Парадизи**. Кто не почтет мужа, образовавшего бесподобную певицу? На четырнадцатом уже году показала она в публичном концерте, до какой степени чрез несколько лет она превзойдет всех Европейских певцов.

Она пожила еще некоторое время в Лондоне, и Англичане, кажется (что однакож редко случается), не заметили тогда великих ее способностей. Отсюда переехала она с отцом своим через Голландию в Германию и, прежде всего, в свою отчизну Кассель, где музыка тогда была в самом цветущем состоянии. Владетельный Ландграф содержал труппу для Итальянских опер, в которой лучшие певцы спорили о преимуществе в искусстве. Молодая искусница просилась в участницы сих опер, и можно ли было ожидать, чтоб она не принята была с радостью? Но нет! Некоторые певицы, опасавшиеся великого ущерба славы своей, подвергнув себя сравнению с девицею Шмелинген, происками своими довели ее до того, что она, как уважения не стоящая, принуждена была от них удалиться.

Она отправилась в Саксонию, и достопочтенный в Лейпциге учредитель концертов **Гиллер**, при сделанном ей испытании, вдруг обозрел великие ее способности. Ее определили при тамошних концертах с 1200 рейхсталеров (1800 рублей) жалованья. Здесь то вознеслась она под руководством **Гиллера** на недостиженную доселе ни одною певицею высоту! Тогда не безобразили еще картину ее характера упрямство и своенравие. Она была учтива, вежлива и, что редко найдешь в молодом художнике, принимала даже наставление; она восхищала тогда не одним только пением своим, но и отменным своим нравом. К большому своему усовершенствованию была она неутомима в изучении **Ораторий Гасса** и других мастеров. Также упражнялась она и в игре на клавикордах и снискала в ней скоро великое проворство. Знавшие сию певицу давно уже старались великого короля Фридриха Второго склонить на принятие ее к Итальянским в Берлине операм. Но преодолеть предубеждение его о Немецком языке и пении не менее тогда как и прежде было трудно. Как ни выхваляли ему пение Шмелингеновой, он все не ожидал отменного. Скорее пленит меня ржание лошади моей, нежели немецкое пение,— отвечал он однажды на представление об ней. Наконец, склонившись на просьбы, позволил он ей приехать в **Потсдам**, что

351

и случилось в 1770 году. В Лейпциге всем вообще прискорбно было ее лишиться. При первом ее пении Фридрих II не присутствовал в концертной зале, но в другой подле ее комнате. Но едва лишь она кончила первую строфу, то начал Фридрих Великой час от часу приближаться к певице, пока, наконец, совсем к ней подошел, и как бы перенимать старался каждой звук небесного ее голоса. Он, не могши скрыть своего удивления, похвалил ее при всем собрании, и между прочим спросил: может ли она всякую бравурную арию пропеть с первого взгляда (*prima vista*), какую бы он ей ни предложил. Могу, отвечала она, и король выбрал из всего своего нотного магазина самую трудную. Но как он удивился, когда певица сию арию пропела с такою точно легкостью, как будто-б она была у нее давно

выучена. Тут исчезло предубеждение великого в знаниях Фридриха, и певица снискала его благоволение. Ей определено было жалованья 3000 талеров (4500 рублей). В первый раз показала она себя в 1770 году в Берлине в опере **Пирам и Тисбе**, споря о преимуществе в искусстве с **великим Кончилиани**.

Два года прожила она здесь спокойно — будучи любима и почитаема всеми, кто ее только слышал и знал лично. Но от склонности к великому виолончелисту **Маре**, бывшему по гордости и прихотям своим несносным во всяком обществе людей, погубило ее спокойствие. Будучи еще невестою, испытывала она вспыльчивость и угрюмость сего человека. Несмотря на то, вышла за него замуж! Очень скоро усмотрела она, в какую тьму огорчений, кои от бесплодного упрямства ее мужа час от часу лишь более увеличивались, она погрузилась! Потом и сама заразилась ненавистным упрямством и свойственными художникам прихотями; пела с крайним нерадением в отсутствие короля; иногда пела по одному токмо королевскому повелению; ссорилась и презирала членов театра, старалась пристыжать их, и в насмешку подражала их выходкам в своих кадансах. Очень часто приходила она в немилость; но искусство ее заставляло короля забывать ее капризы, и часто получала она, по отвращении от себя определенного ей или мужу ее за упрямство наказания, сверх того подарки. Муж ее не избежал однакож неоднократного по заслугам наказания, от чего воспылал мщением. Он уговорил жену потребовать увольнения. Ей в том отказали. Еще более тем будучи рассержен, убедил он жену свою на тайный с ним побег, который открылся. Он покусился вторично; король будучи таким грубым поступком разгневан, уволил их обоих и притом не без великого негодования. Черты сии в жизни великой Мары, конечно, безобразят ее прекрасную в прочем картину. ЕСТЬЛИБ Я захотел быть ее защитником, то б верно только следующее послужило мне материею к ее оправданию: судьба соединила ее с таким мужем, которого нрав и поведение вообще были очень дурны, она часто принуждена бывала для соблюдения только семейственного согласия покоряться его капризам, и даже по неволе сама сделалась капризною. Любовь ничего не находит гнусного в любимом предмете; ей даже **все** и самые слабости онога кажутся любви и подражания достойными. Пусть будет сие ее оправданием. Бесподобное искусство да примирит нас с ее нравственными недостатками.

Из Берлина поехали они к Саксонским дворам, и всякой, кто их слышал, восхищался их пением и игрою; но и не было ни одного места, где бы они не показали опытов своей невежливости. О примерах умолчим!

В одной только Вене не понравилась их игра и пение. Они были в Берлине! А Венские жители, как тогда, так и поныне думают, что у них **одних** есть школа музыкальная, в которой можно сделаться великим. Тах думали доселе французы, что прекрасна и величественна

352

музыка только Луллия и Рама, — всякой же иностранный сочинитель и Virtuoz — лишь пустомеля.

В 1783 году проехали они чрез Швейцарию во Францию. В Париже славилась тогда мадам Тоди, которую всякой Француз почитал первою певицею в свете; но песнь Мары показала им, что искусство может взойти на высшую степень. Критики пришли в великое замешательство от приискивания слов для искусства Мары, истощив богатство оных на описание Тодиевых песнопений. Она пела в **духовном** (Spirituell) концерте и в конце сего года переехала в Лондон, снискав титул: **первая в концертах певица Королевы Французской**. Вскоре по прибытии ее туда, принята она была со всеобщою радостью, в ту ж зиму 1784, к **Пантеоновым концертам** на 13 вечеров. Она получила за то 1000 гиней (10 000 рублей) и сверх того **бенефисный** концерт, доставивший ей 500 гиней. Пение ее произвело высочайшей степени энтузиазм, и вся нация единогласно славилась, что в песнях не было и не будет ей никого подобного. По другому **бенефисному** концерту получила она 1000 гиней. В сем же году весною была играна всем известная музыка в честь **Генделя** в церкви Св. Павла, в которой оркестр состоял из 800 человек; Мара была первою певицею, и не мало способствовала к единогласному и всеобщему суждению о сем концерте: **что в сем роде ничего превосходнейшего доселе не бывало**. В игранных зимою 1785 и 1786 годов на театре операх снискала она всеобщую похвалу; но вскоре очень гласны сделались жалобы на ее упрямство и своенравие. Особенно ж в Оксфорте была она неоднократно освистана, за неповторение арии по требованию слушателей. В следующий день была она встречена свистом, а как она в продолжение хора, [1] когда все прочие

певцы стояли, села: то Университетской Вицеканцлер перед всем собранием изъявил ей свое и всего собрания неудовольствие за ее капризы и невежливость, и запретил ей после того петь в тамошнем концерте. В одних ведомостях припечатано было: «**Хотя на невежество Мары и частые бывали жалобы, но с того времени, как в Оксфорте ее проучили, намерена она в исправлении себя употребить последнее старание**». Все ее оправдания, объявленные публичными листами, по поступку ее в Оксфорте, были бесполезны. В 1788 году поехала она к **Карнавалу в Турин**, но в следующий же год возвратилась в Лондон, где живет и поныне. В заключение сей длинной статьи попытаюсь еще для тех, кои ее не слышали, сообщить хотя слабое понятие о величественном и превосходном ее пении.

Голос ее восхитителен, полон, звучен, и, при удивления достойной легкости, так силен, что его, без малейшего ее напряжения, ясно можно слышать в самом многочисленном концерте. Он совершенно равносителен как в самом низком не почеркнутом ге, так и в высоком трижды почерпнутом э. От среброзвучного ее в высоте голоса содрогаются все нервы слушателей, а раскатом, круглостью и совершенством своих переборов (passage) приводит всякого в восторг и до такого крайнего изумления, что она редко может пропеть одну арию без того, чтоб не прервалась она самым громким рукоплесканием. Самые большие затруднения исчезают от удобства, с какою она их произносит. Велико ее собственное искусство в бравурных ариях: но превосходному ее таланту все вообще Парижане невольно пожертвовали изумлением и похвалою и в славном **Наумановом Рондо: Tu m'intendi**. Она поет по Английски, по Немецки, по Французски и по Италиански с равною ясностью и пра-вильностью в произношении. Ростом она не велика, лицом не красавица,

[1] См. Карман, книги для любит, музыки на 1795 год, стран. 44.

353

но и не отвратительна. В первые годы ее пребывания в Лейпциге одевалась она не очень опрятно, но это после переменялось. С 1788 года она, сказывают, овдовела. Больше об ней сказать нечего.

Антон Лолли

Великий виртуоз на скрипке, родился в Бергаме. С 1762 до 1773 служил он Капельмейстером у Виртембергского Герцога. Оттуда приехал он в Санктпетербург, где всякой слышавший его изъявлял гласное удивление о его проворстве. Отсюда ездил он в Англию и Ишпанию, и в Мадрите получал от содержателя театра в каждой вечер за один концерт и **два соло 2000 реалов**. Оттуда перебрался он во Францию. Ныне где живет, нам неизвестно. Все единогласно утверждают, что он на своем инструменте снискал никогда еще не виданное проворство, и что, не слыхав его, можно только темные иметь понятия о производимых на скрипке переменах. По тому самому называют его обыкновенно музыкальным на воздухе фигурантом. В переборах по скрипке ни один виртуоз не постигал найденной им. вершины. С другой стороны, по свойственной ему забаве, чтоб не наблюдать размера времени, в оркестре он совсем бесполезен. Потому трудно за ним поспеть и самому опытному сопровождателю. Правильного концерта от него еще никто не слыхивал. В Англии пришел он в крайнее замешательство, когда **Принц Валлиской** предложил ему один из **Гайденовых Квартетов**. Будучи, после разных извинений, как бы принужден удовлетворить его желанию, не мало все удивились, увидев, что он совсем не мог сладить. В другой раз попросили его сыграть **адажио**. Но он на отрез отказался, и в шутку примолвил: я родился в Бергаме; там же все с природы дураки, а я один из первейших между ими. Все сие вместе совокупив, можно его по справедливости более назвать великим **Виртуозом**, нежели великим **музыкантом**.

Сочинений его напечатано 4 концерта для скрипки, 17 скрипишных **соло**; последнее его сочинение **скрипишная школа** в Квартете для 2 скрипок, алта и виолончеля.

Стеркель,

Аббат и первый Капеллан при дворе Майнцкого Курфирста, родился в Вирцбурге, в 1754 году. Для большего образования своих талантов в музыке ездил он на содержании Курфирста в Рим и в Неаполь, где снискал всеобщее почтение и благоволение, особенно ж женского пола, частью отменным своим характером и приятным обхождением, частью ж прекрасными своими сочинениями и игрою на клавикордах[^]. С 1782 живет он в Германии. Число его напечатанных сочинений

простирается до 35. Они по большей части суть сонаты; однакож он сделал и несколько концертов. Сочинения его перед многими другими отличаются как приятными и забавными, так и громогласными и блестящими местами. Они в Германии, Англии, во Франции и Италии гораздо более уважаются и любимы, нежели здесь, где немногие знатоки достойно ценят творения Стеркеля, могущего отчасти заменить потерю Моцарта, в рассуждении игры на клавикордах. Подобной участи подвержены в России творения следующего сочинителя:

Леопольд Коцелух,

Клавикордный в Вене мастер, родившийся в Богемии в 1753 году, музыке начал учиться с самого малолетства, именно ж на восьмом году

354
от роду. В Праге обучался он играть на клавикордах и контрапункту [*] и на осмнатцатом году показал уже плоды прилежания и превосходного таланта. Первый в сочинении опыт сделал он балетом, который столько заслужил похвалы, что вскоре за ним последовало еще 24 и при том одна Пантомима. Из Праги переехал он в Вену, где живет а поныне. Свойство его сочинений означает веселость и приятность, благороднейшая Мелодия, соединенная с чистейшею Гармониею и любезнейшим порядком, в рассуждении ритмики и модуляции. Леопольд Коцелух в Германии и в Англии любим более прочих ныне существующих сочинителей.

Он писал много и может быть уже слишком. Много его творений вокальных. Для клавикордов более пятидесяти концертов. 3 для четырех рук, и 70 сонат с аккомпаньманом и без оногo. Для большого оркестра 40 симфоний. 2 концерта для кларнета, 2 концерта для виолончеля. Самая малая часть его сочинений напечатана.

Христоф фон Глук

Преобразователь французской музыки, был Немец, и родился в верхнем Пфалце в 1714 году. Первое основание к познаниям музыки положил он в Праге, и в самом юношестве отличился уже искусством своим на многих инструментах. В 1742 году выехал он в Италию, и в Венеции представлена была первая его опера **Деметрио**. Оттуда переехал он в Англию, но не долго там пробыв, возвратился в Вену. Оставив еще в Лондоне обыкновенный Италианских опер манер, старался он музыку привести ближе к простоте, уничтожив все трудности и **пассажи**, прерывающие действие, и введенные только для певцов. Сему способу сообразно сочинил он в 1764 году своего **Орфея**, **Алцеста** и **Елену с Парисом**. Будучи соответственны природе, они всем вообще понравились. В 1772 познакомился с ним в Вене один счастливый французский стихотворец **Байльи де-Руллет** и уговорил его сочинение свое **Ифигению в Авлиде** положить на музыку, для Парижского театра. В следующий год поехал Глук с оперою своею в Париж, и, несмотря на все завистливые театральные происки, была опера его действительно представлена и понравилась так, что все Парижане забыли своего **Луллия** и **Рамо**, и принужденно признались, что оба далеко отстали от Глука. В 1782 году была сия опера представлена в сто семьдесят пятый раз и сбор состоял еще в тот день в 6 500 ливров. Прежде доходил он при представлении сей пиэсы до 15 000 ливров. Мало-помалу заняли все его оперы Парижской театр так, что все прежние любимые пиэсы пришли в забвение. За работы его платили в Париже хорошо. Сверх знатного награждения получал он за каждую новую оперу по смерть пенсии по 6 000 ливров, и бюст его поставлен был вместе с бюстами Луллия, Рамо и Квинольта. Но и Немцы, славясь происхождением по правителя французских опер из их поколения, показали, что умеют ценить достоинства. Римский Император возвел **Глука** в дворянское достоинство.

Удрученный старостию, перестал уже **Глук** работать для французского театра, и не прежде как в 1784 году **Салиери** обещанную им оперу **Данаетес** сочинив, вывел, под именем **Глуковой**, на Парижской театр. Он скончался в 1787 году и при том, что редко случается, как богатый музыкант. Оставшееся после него имение ценилось в 300 тысяч Гульденов, или рублей. Суждения о Глуковых творениях было во

[*] Смотри карманной на 1795 год книги стран. 34.

Франции единогласные и по обыкновению чрезмерно высокие. Хвала его разносилась из полных щек славы. В Италии не могли ему простить вины за уничтожение обычных ей театральных манеров. В Германии равно как и в Англии были мнения разделены.

Гендель, по обычаю своему, с сильным заклятием утверждал, что **Глук** не лучше его повара разумеет **Контрапункт**.

Неоспоримо однакож то, что главная его сила состоит единственно в изображении страстей и в музыкальной эстетике. В прочем достоинства его в операх весьма велики; в уничтожении скучных горлований, выходок и повторений должно ему отдать справедливость — вместо оных ввел он больше хоров, натуре соответственное выражение и простоту; больше прежнего игрою занятые духовые инструменты производят прекрасное действие и представляют оперу в новом виде. И у нас в Санктпетербурге был **Орфео** в Майе представлен в виде балета с великою похвалою и публика верно всегда будет слушать повторение сей музыки с удовольствием. Из сочинений его напечатаны: **Орфео**, **Алцест**, **Ифигения в Авлиде**, **Цитора в осаде**, **Ифигения в Тавриде**, **Волшебное дерево** и проч.

II. ВСТУПЛЕНИЕ ИЗ КРАТКОГО ПОКАЗАНИЯ ИГРЫ НА КЛАВИКОРДАХ*

* Вступление сие предлагаем занимающейся музыкою публике отрывком из целой книги для того, чтоб услышать о пользе или бесполезности оной суждение знатоков, по которому намерены мы ее напечатать, или рукопись навсегда оставить в пулпете. Сочинитель ее всеми иностранцами признан великим в Теории и Практике искусником.— До ныне нет в сем роде хорошей на Русском языке книги. Лелейна клавикордная школа стара; музыка со времени издания сей книги более распространилась — фигуры и знаки в ней умножились, а сверх того книга сия для большей части публики бесполезна, потому что все примеры подведены под дискантный ключ — Не смотря на краткость сей статьи, она крайне поучительна как для учащегося, так и для обучающего музыке, и по ней можно с достоверностию заключить о изящности всей книги.

Примеч. Издателей

§ 1.

Клавиры или **Клавикорды** так известны всем, что мне не для чего утруждать читателей своих излишним оных описанием. Они, как сказывают, произошли от **Монохорда** (карманн. книги на 1795 год, стр. 36) и ныне существуют уже за семьсот лет.

§ 2.

Для учения **клавикорды**, по крайней мере в начале, бесспорно лучше всего; ибо ни на каком ином клавиатурном инструменте нельзя так хорошо снискать тонкости в игре, как на нем. Если в последствии к ним присовокупятся клавесин или хорошее прочное фортепиано, тотем большая произойдет из того польза учащемуся: ибо от игры на сих инструментах получают пальцы большую силу и упругость, нежели от клавикордов. Но, чтоб не потерять вкуса в игре, не должно беспрестанно играть на клавесине и тому подобном. Не могущий иметь обоих вместе пусть лучше избрет клавикорды. Но чем лучше инструмент, тем полезнее он учащемуся. Ибо на **хороших** клавикордах будет он играть гораздо с большею охотою, и научится большей приятности, нежели от брянчания по **лубочному** ящику.

356

§ 3.

Чем ранее кто примется за игру на клавикордах, тем более успеет, по крайней мере в рассуждении проворства. Ибо в самом нежном возрасте пальцы еще так гибки, что с гораздо меньшим трудом можно достигнуть нарочитой степени скорости, против того, когда они уже окоченеют и сделаются упрямы. А потому можно, чем ранее, тем лучше, если в прочем величина и сила пальцев то дозволит, то есть около седмого или осьмого года, сделать начало.

§ 4.

Важнейшее с начала старание состоит в приискании **хорошего** учителя [*]. Обыкновенно правила сего не держатся, ибо предрассудок: что начальным основаниям можно у всякого учиться, почти у всех один. В чаянии сколько-нибудь оберечь, принимаются за самого дешевого, а на деле оказывается, что и самый дорогой обошелся бы дешевле. Ибо опытами дознано, что у искусного и совестного учителя ученики в несколько месяцев более успевают, нежели у худого в целый год.

§ 5.

Имеющему искусного учителя, без крайней нужды, не для чего вверять себя иному; ибо всякий учитель обыкновенно свой имеет способ, следовательно учащийся много теряет времени, привыкая к новому способу, не говоря о многих других невыгодах.

§ 6.

Учитель, хотя б он и не был из числа первых игроков — ибо хорошо учить и превосходно играть суть две весьма различные вещи — должен, кроме нужных познаний, иметь по крайней мере очищенный вкус и хороший розигрыш. Дар ясности, снисхождения и терпения нужен ему в весьма высокой степени. Вообще не может он, в рассуждении различных способностей, со всеми поступать по одному плану. Иные все скоро понимают; с такими должен он тотчас итти далее для того, чтоб они заняты были непрерывными упражнениями. Другим нужно много времени и напоминаний, пока они чтонибудь поймут; таким должен он задавать вдруг по немногу и т. п. Словом, учитель прилежно должен стараться, чтоб учеников своих как можно скорее сделать искусными музыкантами. Но что он учения не должен прерывать иногда по целым неделям, или почасту прогуливать определенные часы, по себе разумеется.

§ 7.

Чтоб от учительского старания был надлежащий успех, предполагается в учащемся, кроме хорошего слуха и нужной способности к музыке, природное чувство красоты, силы суждения, охота и постоянное прилежание. Напоминания оного должен ученик соблюдать в точности, и ни под каким видом не помышлять о том, чтоб поступать по собственному произволению, или выбирать какие захочет уроки. Он не должен досадовать на то, когда учитель заставит его некоторые места повторять так часто, пока их правильно разиграет. Не понимая же, почему то или другое так, а не иначе быть может, должен он учителя

[*] Что и на всяком другом инструменте учась наблюдать должно.

357

просить, чтоб он объявил тому причину, или подробнее растолковал, для того чтоб не сделаться только механическим музыкантом.

§ 8.

Кто на клавикордах учится играть только для забавы, тому довольно, естли он всякий день на то употребит два часа; причислив к ним с начала в неделю по четыре, смотря по возможности и по шести, после того от двух до четырех часов урочность. Поставившему же себе игранье на клавикордах главным своим делом, едва ли достаточно всякой день упражнение от трех до четырех часов и кроме сих по крайней мере еще один час урочный. Помянутогож упражнения не должно никогда, или по крайней мере очень редко, пропускать; равно как и урочные часы без крайней нужды отлагать по целой неделе или месяцу, естли желательно, чтобы учащийся хорошо успевал, много не переучивал и не платил двойных денег.

§ 9.

С **начала** пусть выберет учитель одни самые коротенькие штучки, дабы начинающий, кроме того расположенный ко многим замечаниям, одного за другим не забывал, и вместе не терял охоты к дальнейшему упражнению в музыке. Вить и в других делах начинают с легкого; для чегож и не в музыке? **Прилежнейшим** ученикам может учитель задавать и труднейшие штуки: но если он на такой ноге поведет всех без исключения, то у иного пропадет охота к учению от того самого, что он себе представит непреодолимые трудности.

§ 10.

Столь же не правильно заставлять учащегося играть то, о чем он еще не имеет ясного понятия. Всякую малость должно ему прежде, или по обстоятельствам в самой игре, растолковать. Особеннож полезно пускаться с ним в небольшое критическое разбирательство лежащей перед ним штуки, как на прим. почему он тот или другой палец употребляет; здесь или там его подвертывает, перекидывает; одни ноты играет скорее других и т. п. По сделанном учащемуся на все изъяснения, заставь его самого еще однажды разобрать; из сего можно скоро заметить, все ли он понял, и в чем он всего более ошибается. Тогдаж научается он и сам кой что разыгрывать. Художнически называть вещи и распорядить своими понятиями. Изредка можно делать ему ложные возражения и давать ему их оспаривать; если успехи его тому соответствуют.

§ 11.

Желающим обучаться на клавикордах конечно не надлежало бы, наипаче мужчинам, заниматься такими работами, от которых коченеют пальцы; но как в прочем сего не могут избегать все учащиеся музыке, то надобно по крайней мере предварить, что они в этом случае не могут сделаться весьма проворными игроками. Поставивший же себе музыку, особеннож игранье на клавикордах, главным делом, не отменно должен бросить такие работы, по тому что нет возможности в снискании нужного проворства тугими пальцами.

§ 12.

Клавикорды должны всегда чисто быть настроены, а без того испортится слух, и ученик сделался неспособным, чтоб обучаться петь,
358
или играть на другом инструменте, как на прим. на скрипке и тому подобном.

§ 13.

Задавать уроки из сокращенных для клавикордов опер, ораторий, кантат и т. п. особенно в начале должно беречься; ибо из сих штук, которые в своем роде могут быть превосходные, учащийся очень худо навикает уставлять персты, особливож левая рука часто на всегда испортится. Самая малая часть таковых для клавикордов сокращений к тому годится, хотя они в последствии, когда ученик утвердится в установлении перстов, могут быть полезны для образования вкуса и проч.

§ 14.

Учитель не должен всегда для уроков выбирать штуки одного мастера, ибо у всякого есть свой особый манер, с которым наконец, познакомившись, может быть утвердиться исключительная к нему любовь; по тому самому учащийся не бывает в состоянии разыгрывать работы других

голосоположников, хотяб они и не труднее, а может быть и легче были, согласно с мыслями сочинителей. Того ради должно стараться о доставлении учащемуся пользы разнотою.

§ 15.

Другая погрешность очень часто выходит из того, когда начинающему дозволено будет играть всякую штуку до тех пор, пока он наизусть ее вытвердит. Для достижения известной цели, о которой сказано будет ниже, быть это может хорошо; но в чтении нот, в разделении оных, в тексте, в уставлении перстов и в проч. ученик от сего упражнения мало, или совсем не успевает, по тому что он наконец, ни о чем в таком случае не размышлял, токмо машинально действует. Тогда ради лучше дозволять ему заданный урок твердить только до тех пор, пока он его при весьма умеренном движении в связи проиграть может.

§ 16.

А чтоб ученик навык в правильном и хорошем разыгрывании — а этого вить и требуется, — то должен учитель заданную штуку проиграть хотя просто (без произвольных прибавлений), но с выражением. Я же сделал бы это не прежде, пока ученик довольно с нею может сладить; ибо без того выучить он ее может быть только по слуху и займется одна его память, а не рассудок — чего отнюдь не надобно. Кроме того, очень много способствует к образованию вкуса частое слышание хорошей музыки, превосходных игроков, особливо ж чувствительных певцов. Кто вместе может учиться на другом инструменте, как на прим. на скрипке, флейте и т. п. или и петь, тот получит тем большие успехи в игрании на клавикордах.

§ 17.

Многие учителя обыкновенно долгое время сряду выбирают для уроков только такие штуки, которые отмечены одним токмо крестом, много что одним. В первые часы, положим, это хорошо и некоторым образом нужно: но в последствии надобно ученику предлагать штуки со многими крестами [диезами] или беями [бемолями], дабы он за благовременно привыкал к так называемым трудным тонам.

359

§ 18.

Дабы начинающий скорее научился сыскивать клавицы, и не имел всегда нужды с нот отводить глаза, можно ему дать вытвердить наизусть некоторые штуки, но лишь не многие, чтоб играть в темноте. Но чтоб он с начала, с нот не отводя глаз, искал клавицов, этого ожидать не можно — сколь ни вредно сие взглядывание в рассуждении связи; — ибо и самый искусный в клавикордной игре мастер изредка поглядывает на пальцы. Однакож учитель по долгу своему обязан, сколько можно, ученика от того удерживать. При тонах, в постепенном порядке поставленных, можно ему взглядывание с нот позволять гокмо в первые часы, а по том запретить: но при скачках не легко можно обойтись без сего посредства; однакож помянутое снисхождение не должно быть слишком долговременное.

§ 19.

Первые урочные примеры, хотяб то были одни скалы обыкновенных тонов C, G, D, F и проч. пусть учащийся с начала играет одною правою рукою. А как с ними в умеренной скорости он станет ладить, то сим упражнением пусть займется левая, и после того уже начнется игра обеими руками. Ибо как бы ни легки были примеры, все уже требуется некоторого проворства на то, чтоб обеими руками играть в одно время.

§ 20.

А чтоб начинающий, по снискании некоторого познания мог и в отсутствие учителя упражняться, и при том не ошибаться в уставлении перстов, то при первых урочных примерах должно каждый палец означить числом; в последствии же делается это только при известных обманчивых местах, а по том над одною лишь нотою. Естьлиж наконец можно в нем самом предполагать уже довольное о том понятие и рассуждение, тогда таковые означения более не нужны.

§ 21.

Трели должно уже с первых часов прилежно учиться, однакож с начала очень медленно и лишь исподволь час от часу скорее, но так, чтоб учащийся, не поднимая перстов слишком высоко, ударял оба клавиша с равною силою и проворством. Ктож трели токмо редко и с начала совсем не учится, тот в последствии едва ли хорошо ее бить навькнет; она все будет походить на так называемое дребежжание. Многие, в прочем довольно хорошие игроки на клавикордах, могут служить в том очевидным доказательством.

§ 22.

Сколь ни нужна и ни приятна скорость в игрании на клавикордах, столь же вредною может она сделаться начинающему, есть ли очень рано станешь его к ней приучать. Ибо обыкновенно теряется в этом случае ясность; некоторые тоны совсем неприметно перескакиваются; правильное уставление перстов не соблюдается и многие другие происходят невыгоды.

§ 23.

Многие люди обыкновенно спешат (час от часу играют скорее), другие противоположенной подвержены погрешности, называемой

360
запинанием (волочением); того ради учитель должен прилежно за тем смотреть, чтоб учащиеся до самой последней ноты соблюдали начальный размер времени. При бесполезном о том напоминании берется в помощь биение такта или скрипка. Сонливым людям давал бы я в сем случае разигрывать много скорых, а пылким часто медленные штуки.

§ 24.

От всякой непристойной мины, ужимки, гримасов и тому подобного, равно как и от топоту ногами, от деления такта каким нибудь движением всего тела, от трясения или кивания головою, от сопения при грели и при каком нибудь трудном пассаже должно учащихся удерживать с самого начала, какого бы они ни были состояния и пола. Разные музыканты, восхищающие нас своею игрою, приметно уменьшают хорошее влияние, заставляя нас своим каррикатуре подобным крив-лянием либо смеяться, либо приводя явными своими судорогами присутствующих даже в страх и в ужас.— Может ли в прочем какая нибудь свойству штуки соответственная мина способствовать к сильнейшему выражению, то будет рассмотрено в главе о разыгрывании.

§ 25.

От заставления учеников играть выученное ими в присутствии многих, а при том незнакомых особ и знатоков музыки, двойная происходит польза. Во-первых, отменно поощряется охота, учащийся имеет случай показать приобретенные им успехи; а во-вторых, получит он чрез то благопристойную смелость, в которой к великому вреду своему многие опытные игроки имеют

недостаток. Если маленькой виртуоз шутки свои разыграет так, что тем можно быть довольны, то приписанная ему похвала, с присовокуплением увещания к дальнейшему прилежанию, подействует в таком случае гораздо более, нежели в обыкновенный урочный час. Если первые такого рода опыты и не будут соответственны желанию, то хулить его за то не надобно, или по крайней мере с великою осторожностью. Ибо в таких случаях обыкновенно самое большое участие в неудачном разыгрании имеет многим людям свойственная робость.

§ 26.

Пальцы должны все без исключения быть занимаемы игрою, потому что встречаются такие места, которые без большого пальца или мизинца либо совсем не могут быть выбраны, или только с великим неудобством и шероховатостью. А по тому очень не похвально оставлять сии два пальца, особеннож большой, совсем праздными, или употреблять их только по крайней необходимости. Многие из нынешних наших музыкальных пиэс таковы, что часто хотелось бы иметь еще большее число пальцев.

§ 27.

А как в самой игре не маловажно и то, в каком кто положении сидит (или стоит) перед клавирами, дабы руки и пальцы беспринужденно и с потребною легкостью употреблять было можно, то должно наблюдать следующие всеобщие правила:

1. Должно сидеть прямо на супротив перчеркнутого С, дабы удобно можно было достигать как до самых высоких, так и до самых низких тонов.

361

2. Между корпусом и клавиатурою должно от 10 до 14 дюймов быть расстояния. Но при том разумеется, что человеку, у которого руки еще очень коротки, можно стул пододвинуть по ближе.

3. Не должно сидеть ни с лишком высоко, ни с лишком низко, но так, чтобы локоть приметно т. е. несколькими дюймами был выше руки. Ибо от держания рук на ровне с локтем или еще выше оно, по напряжению нервов, с уменьшением нужной в игре силы, весьма усугубляется усталость. (Рук хотя и не надобно прижимать к телу, но и не должно их далеко от него отводить).

§ 28.

Не менее важно также хорошее и правильное держание рук и пальцев, почему нужно заметить следующие правила.

1. Три длинные (средние) пальца должно всегда держать несколько согнутыми, а большой и мизинец прямо в перед (вытянутыми) дабы не надобно было, по коротковатости последних, руки и локти то совать в перед, то подавать назад. При одних только больших скачках и дальних натяжках необходимо нужно, а потому и дозволяется, держать три длинные пальца вытянутыми (прямо, не согнутыми).

2. Большой палец должен всегда находиться над клавиатурою, следовательно никогда не должно его свешивать или упирать им в дощечку, для того что от сих двух погрешностей между прочими могут произойти неизбежные промежутки (неправильные разделения мыслей) прежде нежели большой палец успеет на свое место.

3. Руки должны всегда в равном возвышении быть над клавиатурою. По чему не похвально как то, чтоб поднимать их с лишком высоко после отрывистых звуков, так и то, если они после сведенных между собой (шлифовальных) мест, почти совсем лягут на клавиши, потому что от того легко может произойти ложная неравность в раз-игрывании.

§ 29.

Кроме сих правил, относящихся к правильному держанию пальцев и рук, нужно учителю в начале особенно присматривать за тем, чтобы ученики по прошествии времени для предписанных нот, каждый палец тотчас снимали с клавиша, и ни одному не давали бы лежать до тех пор, пока он им опять понадобится. Ибо от сей столь обыкновенной погрешности, по которой начинающий часто все пять пальцев держит на клавишах, проходит, кроме неправильной гармонии, томное и бессвязное разигрывание, потому что пальцы в то время, когда они нужны, часто бывают очень отдалены от своего места.

§ 30.

А как всякому игроку на клавишном верно хочется инструмент свой содержать в хорошем состоянии, то я сообщу на то нужнейшие замечания.

Сырость вредна клавишным столькож, как сквозной воздух и безмерной жар. Даже и то вредно инструменту, если долго бывает без употребления; напротив того частая игра на нем очень много способствует к поправлению тона. Удерживаться надобно только от весьма сильных ударов, чрезмерного бряканья и т. п. дабы клавишные преждевременно не задребезжали.

Примеч. 1. Если на прим. в сырой комнате или какнибудь случайно отсыреют необвитые струны, то, взяв мягкую кожицу, и намазав теплым клеем, посыпать

362
ее весьма мелким (просеянным) песком, или мелко истолченною пемзою и дать ей высохнуть; потом тереть ею в зад и в перед по струне до тех пор, пока пропадут ржавчины. По нужде можно из струн вывесить ржавчину одним только мелом, который должен однакож быть без камушков.

Примеч. 2. На сквозном воздухе, как то подле окна, у дверей и в подобных местах скоро расстраиваются клавишные, следовательно по этой причине уже не можно их ставить на сквозном воздухе. Но чтоб клавишные вообще не очень расстраивались, должны они стоять твердо (не подвижно). А потому должно, если пол не везде равно высок, чтонибудь подкладывать под ножки станка; ибо без того на одной или на другой стороне покоробится так называемый клавишный корпус, и тогда, не говоря о других вредных следствиях, расстрой не избежен.

§ 31.

Не советую тотчас, лишь клавиш какой завяжет, его оскабливать или развертывать у него дырочки (под накладкою) шире. Часто заключается вся погрешность в фишбейновых шпильках, проходящих в конце клавиш в разрезы; если они на прим. расщеплены, очень длинны или коротки, и по тому в последнем случае не совершенно входят в помянутые разрезы, но выбьются из своего пути и потом повиснут и проч. Часто ущемливаются медные лопаточки между струнами от того, когда набьется пыль или попадет песчинка в дырочки у клавиш. Такие небольшие погрешности очень легко могут быть исправлены, как то вставлением новых шпилек; выпрямливанием медных лопаточек под струнами; вычищением клавиш помощью вороньего пера и проч. Если все сии средства были бесполезны, то можно лишь тогда, осмотрев клавиш на том месте, где он вязнет, несколько поскоблить; если он и от того не перестанет вязнуть, когда находящийся под накладкою гвоздик не много погнешь в другую сторону.

§ 32.

Дребежание происходит часто от того, когда находящиеся под клавишами суконные лоскутки или подклейки обветшают; следовательно должно старые истершиеся вынуть и подложить новые. Но если оно происходит от размоловшихся дырочек, то должно их заклинить или посадить гвоздики по толще. Причину дребежания может быть и то, когда фишбейновые шпильки обветшают или совсем выпадут; потому, что тогда клавиши от всякого удара в зад и в перед двигаются.

Перестав играть на клавикордах, должно крышку опустить. Ибо чрез то предохраняются они некоторым образом от сквозного воздуха; частиюж заграждается сею предосторожностью вход мышам, которые, как известно, много портят струны; — онаж служит и к тому, чтоб в них не столько набивалось пыли. Естьлиж она все таки налетит, то должно из клавикордов изредка ее вычищать, для того что от оной, кроме других вредных следствий, и голос заглушается. Не должнож однако пыли выдувать ртом, потому что струны от дыхания чернеют и ржавеют. Пригоднее для сего маленькой мех, ежели пером не везде можно выметать.

Примеч. То, что при настройивании или натягивании струны наблюдать должно, предоставляю я изустному наставлению учителя. В прочем присовокуплю здесь еще одно замечание, что весьма полезно было-бы, когдаб учитель при натягивании струны учеников своих, не исключая и знатных, самих заставлял приложить руки, и показывал им немалые в сем деле заключающиеся выгоды. Ибо часто встречаются случаи, в которых такое знание очень бывает нужно [...]

363

III. АНЕКДОТЫ

1

Диттерс, которому прекрасная игра доставила дворянское достоинство, производил музыкаю превращения Овидиевы в публичном Концерте, данном им в Аугартене, с бесподобною красотою. Он старался в истории Латоны подражать крику Лесбинцев, превращенных в лягушки. Один из любителей музыки восхищался сею игрою, и не мог удержаться, сообщить соседу своему чувствования, над ним произведенные. Божественная музыка, вскричал он, схватя руку своего соседа, сельского дворянина. Скажите, не божественно ли сие? Нет, отвечал сей просто, оно даже не натурально. Лягушки в моем пруду кричат гораздо лучше; и я удивляюсь, что наш император держит при своей Капели толь гадких игроков.

2

Сила музыки столь велика, что кажется невероятною. В 1104 году, в царствование Датского Короля Эрика Доброго, некоторый Арфинист (по уведомлению многих писателей) имел дарование раждать в слушателях те самые страсти, кои он на своем инструменте выражал. Король желал его слышать, повелел ему сыграть штучку, которая бы могла его привести в запальчивость. Музыкант по многим отговоркам, повинуясь королевской воле, привел Эрика в такую крайность бешенства, что сей государь, пришедши совсем вне себя, бросился со шпагою на всех окружавших его и заколол четырех человек. — После чего раскаяние овладело сердцем сего правосудного монарха, и он оплакивал таковой поступок.

3.

Великие музыканты странностями своими подобны великим глубокомысленным философам. Как о последних рассказывается много смешных приключений, происходящих от чрезмерного преследования какой-нибудь мысли: как и об одном говорят, что он пальцем дамы хотел набить трубку табаком; другой, взявши вместо шляпы под мышку исподнее платье, пошел со двора: так и об великих музыкантах есть довольно примеров, что они от чрезмерного прилепления к какой либо мысли, самые странные обнаруживали поступки. Не говоря о многих других, окажем только о случившемся в самом С. Петербурге. В то время, пока парикмахер причесывал великому музыканту Z-х волосы, сей, искав перебора от одного пассажи к другому, забывает, наконец, обо всем, что с ним и около него делалось. Механически выходит он в переднюю комнату и закрывает себе руками лицо, пока парикмахер его пудрит. Будучи с лишком занят своим перебором, не заметил он и учтивого поклона парикмахера. Сей, пошедши от него в отдаленнейшую часть города, чтоб претворить одного из своих знакомцев в **Адониса**, заметил лишь при начатии своей работы, что он пудреницу свою оставил у музыканта. Он, кончив однакож дело свое, потом уже возвращается к художнику; и чтож! Сочинитель стоит в том же самом положении, на том же месте и в том виде, в каком он его оставил.

Парикмахер сквозь зубов приносит ему извинение, и тогда лишь почувствовал он его присутствие, спросив его, все ли готово? Парикмахер объявляет о причине своего вторичного прихода, и сочинитель принужден был над собою засмеяться.

364

IV. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИГРА КОСТОЧКАМИ ИЛИ ПОКАЗАНИЕ К СОЧИНЕНИЮ ПРОИЗВОЛЬНОГО ЧИСЛА ШТУК БЕЗ ЗНАНИЯ МУЗЫКИ И ПРАВИЛ СОЧИНЕНИЯ

Для приятной в длинные зимние вечера забавы предлагаем вторично игру, подобную напечатанной в карманной книге в прошедшем году. Разница только в том, что сия состоит не в Менеутах, но в Немецкой пляске, называемой вальцер, которую можно почесть и казачком. Мы не сомневаемся, чтоб и она не была принята с такою же благосклонностию, какой удостоилась ей предшествовавшая.

Производство дела во всем подобно прежнему; как то:

1. Большие буквы от А до Н, стоящие над 8 столбцами цифирных таблиц, показывают 8 тактов каждого колена в пляске; на прим. А первой, В второй, С третий и т. д. Находящиеся под ними в столпце цифры показывают означенный числом такт в нотах.

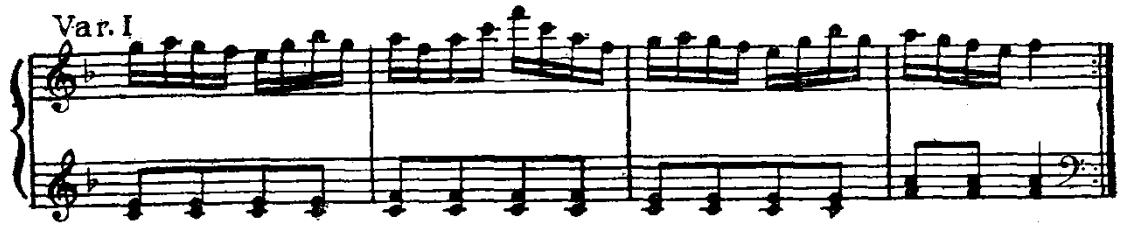
2. Означившиеся на косточках после кидания точки показывают ряд цифров.

3. И так кинув на прим. двумя косточками для первого такта в первом колене 6, приискивается подле цифры 6 в столпце под буквою А; число такта 148 в музыкальной таб. Такт сей выписывается на бумагу, чем и сделано уже начало. Потом, кинув для второго такта, пусть вышло бы 9; посмотрев подле 9 под буквою В найдется в таб. такт 84. Его приписав к первому, продолжается таким же образом метание косточками до тех пор, пока наберется 8 тактов в первом колене пляски. Отделив знаком повторения, подобно первому колену, приделывается второе, и продолжается сочинение до бесконечности.

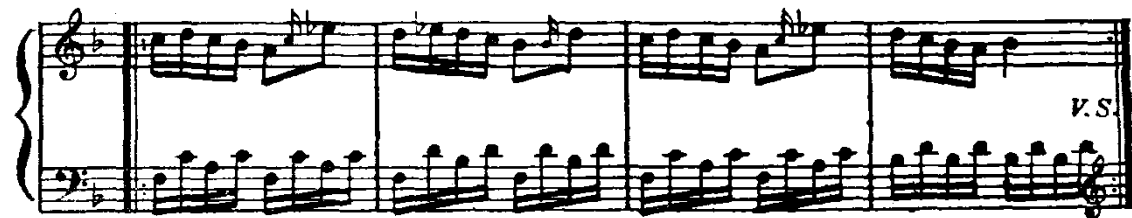
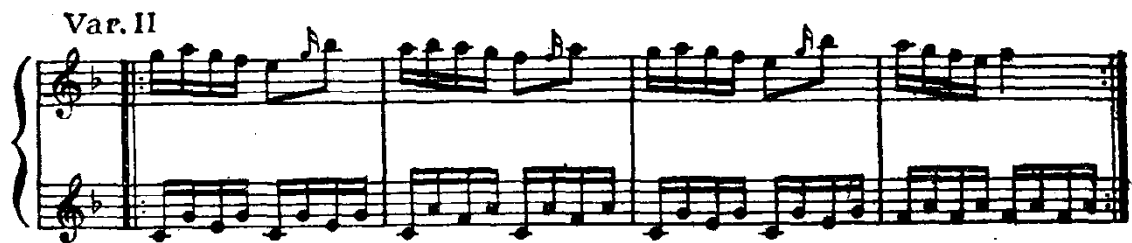
36 Казачек с вариациями

365

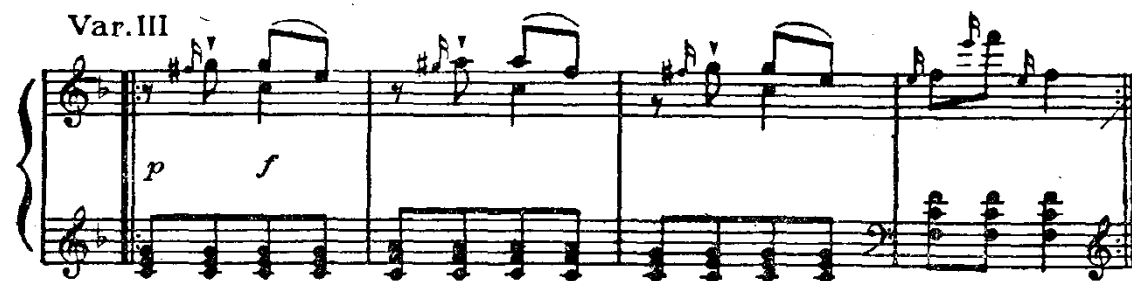
Var. I



Var. II



Var. III



Var.IV

Var.V

Var.VI

Var.VII

Var.VIII

левая правая

правая левая [simile]

Var. IX

The first system of Var. IX consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note chords, while the bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

The second system of Var. IX continues the musical material from the first system, maintaining the same rhythmic and harmonic structure.

Var. X

The first system of Var. X shows a change in the treble staff melody, which now features more complex intervals and rests, while the bass staff accompaniment remains consistent.

The second system of Var. X continues the new melody in the treble staff, with the bass staff providing a steady accompaniment.

Var. XI

The first system of Var. XI introduces a new melody in the treble staff, characterized by a different rhythmic and melodic profile, supported by the same bass accompaniment.

The second system of Var. XI concludes the variation, showing the final notes of the treble staff melody and the accompanying bass line.

Var. XII Minore

Var. XIII

Var. XIV

Maggiore

Var. XV

The first system of Variation XV consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur.

The second system of Variation XV consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur.

The third system of Variation XV consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur.

The fourth system of Variation XV consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur.

Var. XVI

The first system of Variation XVI consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur.

The second system of Variation XVI consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, all under a slur.

Var. XVII

First system of musical notation for Var. XVII, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef includes trills and triplets, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation for Var. XVII, continuing the melody and accompaniment from the first system.

Var. XVIII

First system of musical notation for Var. XVIII, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The treble clef has a more active melody with sixteenth notes, while the bass clef has a simpler accompaniment.

Second system of musical notation for Var. XVIII, continuing the melody and accompaniment from the first system.

Var. XIX

First system of musical notation for Var. XIX, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The treble clef has a melody with some rests, while the bass clef has a simple accompaniment.

Second system of musical notation for Var. XIX, continuing the melody and accompaniment from the first system.

Var. XX

First system of musical notation for Variation XX, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns and some triplets. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Second system of musical notation for Variation XX, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Var. XXI

First system of musical notation for Variation XXI, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff consists of a steady accompaniment of chords.

Second system of musical notation for Variation XXI, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Thema

First system of musical notation for the Thema, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble staff has a melodic line with a fermata over the final note. The bass staff consists of a steady accompaniment of chords.

Second system of musical notation for the Thema, concluding the piece with a *D.C.* (Da Capo) instruction in the bass staff.

Andantino

The first system of the main piece consists of two staves. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a fermata on the final note.

Var. I

Var. I features a more rhythmic and melodic piano accompaniment. The right hand has a more active role with sixteenth-note patterns, while the left hand continues with a steady accompaniment. The variation concludes with a final cadence.

Var. II

Var. II is characterized by a more complex and technically demanding piano accompaniment. The right hand features intricate sixteenth-note passages, and the left hand has a more active role with moving bass lines. The variation ends with a final chord.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

Var. III

The third system, labeled 'Var. III', features a treble staff with a melodic line that includes a second ending (marked with a '2') and a bass staff with a more active accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

The fourth system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

Var. IV

The fifth system, labeled 'Var. IV', features a treble staff with a melodic line that includes a second ending (marked with a '2') and a bass staff with a more active accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

The sixth system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

The first system of music on page 375 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with a few notes per measure.

The second system of music on page 375 also consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a trill (tr) indicated above a note. The lower staff continues the accompaniment from the first system.

Var. V

The third system, labeled 'Var. V', consists of two staves. The upper staff has a more rhythmic and chordal texture compared to the previous systems, with some chords and eighth-note patterns. The lower staff has a steady accompaniment.

The fourth system of music on page 375 consists of two staves. The upper staff continues with a melodic line that includes some chromaticism and rests. The lower staff provides a consistent accompaniment.

Var. VI

The fifth system, labeled 'Var. VI', consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a wide interval and a trill. The lower staff has a simple accompaniment.

The sixth system of music on page 375 consists of two staves. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staff provides a simple accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes, while the bass staff provides a simpler accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures in the treble and bass staves.

Var. VII

Third system of musical notation, labeled 'Var. VII'. It begins with a double bar line and shows a more intricate melodic pattern in the treble staff.

Fourth system of musical notation, continuing the development of the variation with complex rhythmic patterns in both staves.

Fifth system of musical notation, featuring a dense melodic texture in the treble staff and a steady accompaniment in the bass.

Sixth system of musical notation, concluding the variation with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

Четыре песни Коаловского

38 Andante no molto

f *p* *f* *p* *fp*

Чем боль-ше скрыть ста - ра - юсь мо -

- ю страсть пред то - бой!.. тем боль-ше я пле -

ня - юсь, тво - е - ю кра-со - той, нет

сил уж при-тво-рять-ся, столь страст-но по-лю-

-бя! Нель-зя мне не при-знать-ся, что

я люб-лю те-бя.

Чем больше скрыть стараюсь
 Мою страсть пред тобой!...
 Тем больше я пленяюсь
 Твоею красотой,
 Нет сил уж притворяться,
 Столь страстно люблю!
 Нельзя мне не признаться,
 Что я люблю тебя.
 Красавицы все в свете
 Не милы для меня,
 В одном твоём ответе
 И жизнь и смерть моя.
 Люблю тебя я страстно
 И сердцем и душой.
 Вздыхаю повсечасно
 И мучуся тоской.

39 Allegretto

Es . ли б ты бы . ла на све . те

tenuto *p*

не ми . ле . е мне все . го, я б на . шел в тво .

ем со . ве . те поль . зу серд . ца мо . е . го.

Стал бы ду . мать о сво . бо . де, ко . ю по . те . рял лю . бя!

Но скажи мне, что в природе может заменить тебя!

fp *Dal Segno*

Если ты была на свете
 Не милее мне всего,
 Я б нашел в твоём совете,
 Пользу сердца моего.
 Стал бы думать о свободе,
 Кою потерял любя!
 Но скажи мне, что в природе
 Может заменить тебя!
 Светаль ложным мне блистаньем,
 Златом ли себя прельщать,
 Иль, наполня ум мечтаньем,
 Славы, почести желать?
 Но с дарами счастья сими
 Сердце праздно и мертво.
 Под законами твоими
 Я хоть чувствую его.
 Мнелъ плениться не тобою,
 Мнелъ иным заняться чем
 Сердцем, разумом, душою
 Ты владеешь мною всем.
 Знает то сама не ложно,
 Сколько сердца не круши,
 Жить равно мне, жить не можно
 Без тебя как без души.

40 *Largo cantabile*

Я те .

f p f p

.бя мой свет те - ря - ю. Ах! воз - мож - но то сне -

- сти. Я е - ще те - перь не зна - ю, как ска -

- зать те - бе про - сти. Как с то - бой мне раз - лу -

чать - ся, ты весь мой, я вся тво - я! Есть ли

спо.соб с тем рас.тять.ся!..В ком жи.вёт ду.ша мо.

The first system of music features a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are "спо.соб с тем рас.тять.ся!..В ком жи.вёт ду.ша мо.". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simpler bass line. Dynamic markings include a forte *f* and a piano *p*.

- я, в ком жи.вёт ду.ша мо. я.

The second system continues the vocal line with the lyrics "- я, в ком жи.вёт ду.ша мо. я.". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamic markings include a forte *f* and a piano *p*.

The third system shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. It features a forte *f* and a piano *p* dynamic marking.

41 - **Largo lamentabile**
molto espressivo

The first system of the piano piece is in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It begins with a forte *f* dynamic marking, followed by a piano *p* section, and ends with a forte *f* dynamic marking.

The second system of the piano piece continues the melodic and harmonic development. It features a piano *p* dynamic marking, a forte *f* section, and another piano *p* section.

fp *cresc.*

fp *dimin.*

Пре - же -

- сто - ка - я судь - бн - на раз - лу -

p

- ча - ет мя с то - бой, я тво -

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are "- ча - ет мя с то - бой, я тво -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

- я мой свет не бу - ду! Ах! и

The second system continues the musical score. The vocal line has a fermata over the word "ду!". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand. The lyrics are "- я мой свет не бу - ду! Ах! и".

ты не бу - дешь мой; я все -

The third system concludes the musical score. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* (piano). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The lyrics are "ты не бу - дешь мой; я все -".

- го у - же ли - ша - юсь, ко - лья ли -

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The lyrics are "- го у - же ли - ша - юсь, ко - лья ли -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

- ша - ю - ся те - бя! те -

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "- ша - ю - ся те - бя! те -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some triplet-like figures in the right hand.

- бя! те - бя! Не ос -

The third system concludes the musical score on this page. The vocal line has the lyrics "- бя! те - бя! Не ос -". The piano accompaniment features a series of chords and melodic fragments in both hands.

- та - ло - ся на све - те боль - ше

p

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. A piano dynamic marking (*p*) is placed below the piano part.

dimin.
сча - стья для ме - ня!

f *p*

This system contains the third and fourth staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. A *dimin.* marking is above the vocal line. Dynamic markings *f* and *p* are present in the piano part.

f *p*

This system contains the fifth and sixth staves of music, which are piano accompaniment. Dynamic markings *f* and *p* are present.

cresc. *f*

This system contains the seventh and eighth staves of music, which are piano accompaniment. A *cresc.* marking is present in the piano part, followed by a *f* dynamic marking.

Престеская судьбина разлучает мя с тобой,
 Я твоя, мой свет, не буду!
 Ах! и ты не будешь мой;
 Я всего уже лишаюсь, коль лишаюсь тебя! тебя! тебя!
 Не осталось на свете больше счастья для меня!
 И хотя лишена, мой дражайший, навсегда,
 Но другой уже не будет мной владеть никогда.
 И отрада вся мне будет повсечасно слезы лить! слезы лить!
 слезы лить!
 Нет на свете больше бедства, как в любви несчастной быть.

ДОБАВЛЕНИЯ

КАМЕР-ФУРЬЕРСКИЕ ЖУРНАЛЫ И МУЗЫКА ПРИ ДВОРЕ

Далеко не всегда придворная музыкальная культура может представлять какой бы то ни было интерес для изучения. Но в отдельные исторические периоды, когда при дворе и в связи с ним работают видные артисты, когда для двора создаются крупные памятники искусства (дворцовые постройки и т. д.), по своему художественному значению выходящие за служебно-бытовые рамки, всё это уже приобретает известный интерес. Так, изучая музыкальную культуру XVIII века или его архитектурные памятники, мы обращаемся к тому, что создавалось и развивалось при петербургском дворе. К этому нас вынуждает многое, в частности, работа выдающихся русских художников.

В течение XVIII века музыкальная жизнь двора представляла весьма своеобразный, но, во всяком случае, несомненный интерес. Кадры иностранных артистов-исполнителей и композиторов, выписанных из-за границы, были сосредоточены у нас в XVIII веке именно при дворе. Наряду с переселившимися в Россию Арайей, Раупахом, Старцером и другими, с петербургским двором временно были связаны: Галуппи, Траетта, Чимароза, Паизиелло, Сарти. Их деятельность в России имеет и местный, и общий интерес. Но это не значит, что русская просвещенная публика, а затем и широкая театральная аудитория не знала из других источников лучшие образцы итальянской оперы, минуя двор и придворные спектакли. Не значит это также, что деятельность иностранных музыкантов при русском дворе имела только положительное значение. Напротив, слепое преклонение перед всем иноземным, идущее главным образом от двора, помешало разглядеть и признать такие отечественные дарования, как Фомин, как Пашкевич, как многие другие выдающиеся русские музыканты.

Работа русских композиторов XVIII века также была еще в большой степени связана с придворным театром, с придворными празднествами и концертами. Работа Пашкевича и Козловского при дворе Екатерины II, работа Бортнянского для Павловска и Гатчины никак не может быть обойдена при изучении деятельности этих композиторов. Разумеется, было бы крайне нелепо объяснять их творчество «дворцовыми влияниями» и видеть в нем выражение эстетики придворных кругов. Разумеется, оно было более глубоким, основывалось на бытующих жанрах, хотя и вынуждено было обслуживать дворцовую знать.

В меньшей степени была связана с придворной обстановкой и деятельность многих русских исполнителей. Юные кадры русских оперных певцов выдвинулись в середине пятидесятых годов в спектаклях при елизаветинском дворе. Конечно, петербургский двор не мог определить облик даровитых русских артистов, воспитанных на произведениях русской школы и отвечавших на художественные запросы более широкой аудитории: ни Сандунова, ни Хандошкин не стали и не могли стать придворными музыкантами. Вместе с тем, общественные условия были таковы, что многие из русских исполнителей так или иначе соприкасались с придворной музыкальной жизнью, в том числе и «Лизанька» Сандунова, которую охотно слушала Екатерина II, и даже вышедший из крепостных Даниил Кашин.

С петербургским двором «состязались», ему подражали русские вельможи: Разумовские, Нарышкины, Шереметевы, Куракины, Строгоновы, Потемкины, повидимому, надеясь даже опередить двор в своих театральных начинаниях. И кое в чем это им бесспорно удалось — как в отношении оперного репертуара, так и в обучении собственных артистических кадров. Но если отдельные знатные фамилии могли до

известной степени даже дополнять создаваемое при дворе, то для крупного русского дворянства вообще придворный репертуар, придворные артисты, дворцовые концерты были своего рода образцами, и немало трудностей, курьезов и трагикомических положений, раскрытых сатирическими журналами, возникало в провинции в этой непосильной погоне за модой, за блеском и пышностью.

Каких бы сторон придворной культуры мы ни коснулись, любые блестящие имена, любые великолепные события не должны заслонять перед нами ее отрицательной сущности. Чем сильнее,

чем заметнее выходит придворное искусство по своему смыслу за рамки своего служебно-политического назначения, тем важнее, тем интереснее и ценнее оно. Поскольку в придворных полонезах Козловского выразились в свое время более широкие и действенные чувства и идеи победного величия, героического подъема, мощи и силы **государства**, они, эти полонезы, значили для своей эпохи больше чем могло бы значить **искусство двора**. Поскольку инструментальная музыка Бортнянского отразила устремления русского общества к камерному искусству, она значила больше, чем говорили посвящения сонат какой-нибудь великой княгине.

Социальная природа искусства при дворе, как искусства правящих, эксплуататорских классов, выступает с особой остротой, с полной наглядностью. Пренебрежение к русскому особенно характерно для придворного искусства. В качестве придворного жанра, например, долго выступает **итальянская опера-seria**; когда же зарождается русская национальная опера, она в принципе **противостоит** придворному искусству. При дворе культивируется искусство иностранных виртуозов и не получают признания русские артисты. Дворцовая эстетика и придворная мода опираются по преимуществу на иностранные имена, прославленные за границей, на привозное, на французское, итальянское, но **не** на русское искусство.

В течение XVIII века музыкальная культура русского двора очень сильно изменилась, что как будто бы не требует ни особых доказательств, ни объяснений. Между музыкальной жизнью при Петре I и при Павле I существуют весьма резкие, **капитальные** отличия. Очень заметно изменилась придворная музыкальная жизнь уже во второй половине столетия: достаточно сравнить ее облик в елизаветинские и павловские годы.

Мы отнюдь не задаемся задачей обрисовать музыкальный быт петербургского двора. Мы обращаемся только к определенной группе источников в связи с музыкальной жизнью русского двора, а именно к камер-фурьерским журналам, к этим своеобразным «дневникам» официального придворного быта. Систематические записи, ведущиеся изо дня в день, позволяют проверять по камер-фурьерским журналам и даты некоторых постановок, и сведения об артистах, и другие факты музыкальной жизни. Вместе с тем в записях камер-фурьеров были и свои особенности, и свои нечеткости, без учета которых эти записи толкуются историографией неправильно, что приводит подчас даже к настоящим курьезам. Было бы весьма опрометчиво и миновать эту группу источников, и удовлетвориться случайным их использованием, как это делалось до сих пор. Хотя камер-фурьерские журналы занимают ограниченный круг фактов, у них есть известное преимущество **полноты** и **повседневности** охвата для своей области. Правда, это преимущество — как мы увидим дальше — проявляется для нас лишь во второй половине века. В тридцатые годы, например, камер-фурьерские журналы не фиксировали даже первых оперных постановок при дворе.

Н. Ф. Финдейзен и некоторые другие исследователи, касаясь русской музыкальной культуры XVIII века, временами опирались на данные камер-фурьерских журналов — иногда даже без специальных ссылок на источник. Но систематического обзора камер-фурьерских журналов за столетие никто до сих пор не давал, хотя о музыкальном искусстве эти журналы упоминают чаще, чем о каком-либо другом. Даже историк театра извлечет из них гораздо меньше данных, чем историк музыки. Чего-либо такого, что перевернуло бы наши представления о том или ином событии, мы в них **сразу**, по **отдельным** записям как раз не найдем. Только систематическое обследование за многие годы позволяет по-новому использовать камер-фурьерские журналы, **раскрыть их как источник**.

При всей официальной стереотипности своей формы, система записи камер-фурьерских журналов на протяжении века очень значительно изменилась, и это нельзя не учитывать при их использовании. Мы привлекаем печатные тексты всех позднее изданных под общей нумерацией журналов и камер-фурьерских журналов от начала их существования до конца XVIII века, т. е. начиная с «Путевых и походных журналов императора Петра I 1695—1700 года, изданных по современному списку» и кончая «журналами камер-фурьерскими» за 1800 год.

Журналы за годы 1727, 1729, 1731, 1732, 1733, 1735, 1740, 1741, 1747 отсутствуют: тексты записей не сохранились.

Масштаб, характер и содержание записей в камер-фурьерских журналах до пятидесятих годов очень сильно менялись; далее они также изменялись, но уже в. Неких установившихся рамках. Первые «Юрнaлы» — всего по несколько листков; журналы конца столетия — по два и три тома за год.

Всякая запись о музыке при Петре I очень интересна — именно в силу малочисленности и случайности сведений, сохранившихся от этой поры.

До 1711 годы «Юрнaлы» и «Походные журналы» вообще не содержат данных, относящихся к интересующей нас области. «Походный журнал» 1711 года дает за 11 сентября первую (и единственную) запись о музыке. Она сделана в двух вариантах и касается пребывания Петра под Дрезденом (во Фрейбурге).

11 сентября, «...из Дрездена е. в. изволил итти поутру и доехав до г. Ферберга, где сыскивают и делают серебряную руду, от Дрездена 4 мили и тут его ц. в. изволил обедать и ночевали; где были все рудокопные мастера с музыкаю, какая у них водится по их обыкновению, и спевали песни».

Другой вариант записи за то же число (очевидно, другое лицо писало) таков:

«...до Флеберга, 4, где серебряных и прочих руд заводы. В пришествие ц. в. все работники в ночи, с лампадами, в своем особливом платье, оттоль на замок пришли и музыку к певанью и игранью отправили нарочно к тому пришествию сочиненную. Платье было на официалах их белое, а на рядовых черное; и шли строем и имели знамена и литавры».

«Походные журналы» последующих трех годов совсем не содержат сведений о музыке. В «Походном журнале» 1715 года отмечено: «Июль 30. Его вел. был у певчего у Силы Беляева на именинах». Очень любопытен тот контекст, в который попадают подобные записи о Петре. Так, в первых числах ноября отмечено подряд:

«1-го. Его вел. был у певчего Дмитрия Сибиряка».

«2-го. Его вел. был у Дохтура Арескина и взрезывали матроза».

«3-го. Его вел. был в Академии, срисовывали человека».

«4-го. Его вел. был в токарне, выточил рамы ореховые, овальные».

«Походный журнал 1716 года» дважды (22 мая и 23 ноября) глухо указывает что Петр, будучи за границей, посещал оперу (Гамбург?). Последующие годы (1717—1719) не дают нам ничего. «Походный журнал 1720 года» содержит несколько записей, касающихся церковной музыки и придворных певчих, а именно: Март. «В 16-й. день. Его вел. играл в бирюльки и пели с певчими партесное».

«В 20-й день... пел с своими певчими концерты».

Апрель. «В 21-й день... был у певчих и уставщика».

Август. «В 18-й день... был у певчего Силы Беляева в вечеру».

В «Походном журнале 1721 года», писанном рукой самого Петра, есть лишь одна запись:

«Июль. 20-го... был... у певчего Ильи». 1722—1723 годы вновь не приносят нам, ничего, а в 1724 году, помимо приведенной выше записи, интересна еще одна — за 24 ноября (именины Екатерины): «...сидели в палатех в зале до 12-го часу... все господа, где была изрядная музыка и танцевали».

Наконец, в «Походном журнале 1725 года» записано 9-го января: «Была свадьба Василия Пospelова слуги Мишки на гудошнице Настасье и собраны были гудошники». Этим заключаются все записи времен Петра I, которые могут сколько-нибудь интересовать нас. Заметим попутно, что если о полноте и последовательности в отражении событий здесь не может быть и речи, то непосредственная **характерность** приведенных записей все же несомненна. Из отдельных, порою случайных штрихов неожиданно вырисовывается облик Петра I, того Петра, который пел «партесное», посещал дома своих певчих и собирал у себя гудошников. Как непохоже все это на записи екатерининской поры!

По «Камер-фурьерскому журналу 1726 года» впервые видно, что музыка стала восприниматься как определенный признак придворного быта, прежде всего как «обыкновенная музыка» во время торжественного стола при Екатерине I. Так, глухие упоминания о музыке имеются в записях 8, 10, 12, 14, 17, 26, 27, 31 июля, 27 августа, 5, 7, 8, 16 сентября, 12, 18 октября. Характер этих записей таков:

«10 июля... в 5-м часу изволила кушать в огороде своем, в дубовой роще, при котором столе были из Генералитету и из придворных знатные персоны; во время стола была обыкновенная музыка»...

При всей скудости этих заметок хорошо видно, что при Петре I отмечались, живые интересы и личные поступки его самого, а при Екатерине I — фиксировалась «официальная жизнь» двора, т. е. то, что стало дальше основой для записей.

Все последующие сведения, которые удастся собрать до елизаветинской поры, сосредоточены между 1734 и 1739 годами, т. е. относятся ко времени Анны Иоанновны. Сведения эти крайне скупы и скудны и ограничиваются упоминаниями об «итальянской музыке» или «музыке италийской капеллии». Ни данных о приезде театральных трупп, ни известия об итальянских интермедиях, ни даже сведения о первых оперных постановках 1736 года при дворе, как это ни странно, не попадают в камер-фурьерские записи. То, что мы узнаем по хронике «Санктпетербургских ведомостей», по Примечаниям на «Ведомости», по современным мемуарам, никак не отражается в камер-фурьерских журналах. Касаясь обстановки первых придворных

394

оперных спектаклей, мы менее всего могли бы опираться на данные камер-фурьерских записей.

В 1734 году, 29 июня, был устроен при дворе «банкет для кавалеров ордена св. апостола Андрея... при обширной музыке Италийской капеллии и при палбе из пушек». С этих пор вошло в обычай писать в камер-фурьерских журналах именно об **итальянской** музыке. 8 июля праздновалось «взятие Гданска» и «во время кушания имелась обширная музыка Италийской капеллии».

В 1736 году такого рода записи делались уже довольно систематично. Из них мы узнаем, что застольной музыкой отмечались только собственно дворцовые события и учреждение русских орденов, т. е. она имела значение **совершенно официальное**. Даже сведения о придворных оперных спектаклях, **поскольку они все же превосходили подобное значение**, попросту не включались в журнал. Аналогичную в принципе картину дают записи 1737, 1738 и 1739 годов. Отмечаются «итальянской музыкой» те же даты, с тою лишь разницею, что в 1737 году помимо них выделено 21 июня (спуск на воду «новопостроенного корабля»), 28 августа (взятие Очакова) и некоторые другие даты.

В «елизаветинские» десятилетия музыкальная жизнь двора заметно оживляется, что получает свое постепенное отражение даже в камер-фурьерских журналах. С конца 1741 по 1761 год их записи вообще очень сильно изменяются, расширяясь, детализируясь, включая все новые и новые понятия. Мы хорошо знаем, что до известной степени в обстановке двора не может не сказываться на многом влияние самой личности императора или императрицы. Легкомысленная, увлекающаяся светской жизнью, балами и празднествами, Елизавета Петровна была по-своему восприимчива к искусству. Ей приписываются некоторые песни, она отлично танцевала, проявляла большое внимание к церковному пению, хотя и привлеченная ранее всего молодыми певчими; словом, за официально-придворной функцией искусства она невольно различала то, что могло нравиться, увлекать или развлекать. Если при Анне Иоанновне начало придворной пышности носило обязательный, казенный, сугубо тяжеловесный характер, то растущая пышность придворной жизни при Елизавете Петровне, никогда не утрачивая официального значения, в то же время имела оттенок совсем другой: тут, помимо «отбывания формы», ощущалось уже гедонистическое отношение к жизни. Пышность приемов, роскошь балов и маскарадов, богатство спектаклей — при большом количестве публики и, так сказать, крупных масштабах придворных празднеств — стали своего рода принципом парадного придворного быта именно при Елизавете, что хорошо известно из воспоминаний и оценок современников.

При Елизавете усилилось концертное значение придворной музыки — как светской («итальянская музыка»), так и духовной (концерты при участии придворных певчих).

В 1742 году, в связи с празднованием коронации в Москве, появляется первая запись об оперной постановке, без указания имени автора и исполнителей. Вообще современное описание этой коронации [1] не забывает упомянуть о различных формах участия музыки: о традиционном исполнении кантов, о концерте итальянской капеллы и об оперном спектакле. «Во время того стола от Италийского императорского мусикийского хора продолжался был с пением преизрядный концерт, и для того она имп. музыка в Грановитой палате поставлена была на нарочно зделанных к тому по углам той салы, и пребогато бархатом и с позумунтом золотым убранных двух оркестрах...»

«Двадцать девятого числа при дворе е. и. в. представлена была **Италиянская опера**, на которую все знатные и шляхетные как мужеска, так и женска полу персоны, также и купечество допущены были в маскарадном платье...»

В 1744 году, наряду с подобными записями, появляются также краткие отметки об оперных спектаклях при дворе: 26 апреля в оперном доме в Москве «представлена была опера, которая продолжалась до половины 11 часа, и при том присутствовать изволили и... принцессы Цербстские. При том в той опере были и духовные знатные персоны» 17 июля там же «представлена опера, именуемая «Селевк» [2], которая действием продолжалась до 4-го часа» (празднование мира со Швецией). Дважды отмечает журнал в 1744 году и вокальную музыку «от семинаристов» (5 и 8-го марта, когда Елизавета посещала духовных лиц).

В 1745 году записи о торжественной итальянской музыке при дворе были особенно часты в связи со сговором и затем свадьбой будущего Петра III и Екатерины. В специальном журнале 25 августа записано:

[1] Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в царственный град Москву и священнейшего коронования... Елизавет Петровны самодержицы всероссийския, еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 28 апреля 1742 года.

[2] Музыка Фр. Арайя.

395

«...пополудни в 6-м часу, е. и. в. и их в-ва и их светлости изволили шествие меть из нового Летнего Дома в оперный дом, в котором, по прибытии, представлена была опера, называемая «Сципион»[1], которая действием продолжалась 11-го часа до половины; для которой оперы имелись напечатанные на Российском, Французском и Италиянском диалектах несколько книг, в разных богато украшенных оправках, которые были розданы всем знатным обоим пола персонам» [2].

Помимо того, в 1745 году встречаются (4 и 10 октября) первые пометки такого рода: «В оперном доме имелась итальянская интермедия, которая началась в половине седьмого, а окончилась в десятом часу». Как известно, итальянские интермедии шли у нас с начала тридцатых годов, но камер-фурьерские записи не отразили этого.

Постепенно в записях камер-фурьеров замечается известная дифференциация: мы читаем и о застольной **итальянской музыке**, и о концерте певчих, и о **военной музыке**, и о **трубах** и литаврах на свадьбах. Выступают как бы различные из возможных функций музыки при дворе.

9 января опять записано об оперном спектакле — «Селевк», а 21 декабря «...отправлялась опера **Титус**... и в продолжение оперы е. и. в. изволила кушать вечернее кушанье в своей ложе... в 14 персонах. Опера продолжалась за полночь». Отметим здесь, что сличение камер-фурьерских записей за 1746 год хотя бы с Дневником генерального хорунжего Николая Ханенко за тот же год (Киев, 1817) уже показывает неполноту камер-фурьерского журнала в интересующем нас смысле. Так, 27 апреля 1746 года Ханенко еще записал, что он был (в Петербурге) «...по полудне в комедиальном доме на опере, которая чрез несколько годин в действиях продолжалась» (стр. 272). Любопытно также, что в дневнике Ханенки 9 января 1746 года упомянута не опера «Селевк» (как в камер-фурьерском журнале), а «опера Тита Веспасиана в комедиальном доме» (там же, стр. 246).

В 1748 и 1749 годах укрепляется то, что было намечено в предыдущие годы. Часто празднуются свадьбы с обязательной торжественной музыкой. Все заметнее отделяется «итальянская музыка» — и «хор певчих»: здесь-то и растут те русские певческие кадры, которые особенно выделяются в следующем десятилетии. Из театральных постановок отмечена только одна: 26 апреля 1748 года «пополудни в оперном доме отправлялась для торжества коронования е. и. в. Италиянское действие, называемое пастораль, титул имея «Прибежище мира».

Вся совокупность камер-фурьерских записей в середине XVIII века заслуживает особого внимания в связи с важнейшим вопросом о появлении первых русских музыкально-артистических кадров нового типа. Гораздо более исследован вопрос об инструментальной капелле при русском дворе. Из работ Финдейзена хорошо выясняется формирование ее, начавшееся при Петре I; известны также имена многочисленных иностранных музыкантов, входивших в нее. Между тем, создание этой капеллы, очень важное на общем пути музыкальной культуры, все же не было связано с коренными

старыми традициями русской музыки и далеко не сразу способствовало воспитанию и росту русских артистических кадров. Первая группа русских артистов нового типа, выступившая очень рано, еще в середине пятидесятых годов, несомненно, выросла в среде придворной певческой капеллы, в среде, прежде всего хоровой, обладавшей большими национально-художественными традициями. Не случайно из этой среды вышли тогда и такие выдающиеся русские композиторы, как Березовский и Бортнянский. Она же дала, как известно, первых русских оперных певцов, еще в детском возрасте исполнивших на сцене первые оперы на русские тексты Сумарокова. Быть может, и другой русский композитор, Пашкевич, чье происхождение неизвестно, вышел из этой же хоровой среды: не потому ли он был так крепко связан с различными музыкальными начинаниями в Петербурге, как будто бы «вырос в музыке», как будто бы «всегда был», неизвестно откуда появившись.

И вот как раз сороковые-пятидесятые годы, когда специально писали при дворе о «малых певчих», **об учениках**, повидимому, оказались настоящей колыбелью для новых русских артистов. В эти десятилетия складывалось и созревало то, что выступило на первый план с середины пятидесятых годов. Возможно, что это случилось бы раньше, не будь своеобразной помехи в тридцатые годы. В интересе Петра I к своим певчим, в его заботах о русских кадрах, как и в самом новом репертуаре капеллы, были уже многие основания для нового **ученичества**, для того, чтобы певец крупнейшего и лучшего церковного хора становился разносторонним певцом-артистом, подготавливаясь даже к оперным выступлениям. Но этого не случилось, ибо ростки **своего нового** заглушились во времена Анны Иоанновны **прямой пересадкой чужого**: итальянская оперная труппа была целиком ввезена в Петербург. Однако задержка развития еще не означала его остановки: в середине столетия появились ранние русские оперные кадры, воспитанные главным образом в певческой капелле. Пополнявшаяся более всего с Украины, капелла эта была все время крепко связана также с украинскими художественными силами Мы можем

[1] Музыка также Ф. Арайя.

[2] 27 августа вновь отмечена постановка этой же оперы.

396

лишь догадываться о ее внутренней жизни в период между двадцатыми и пятидесятыми годами. Судя по записям в цитированном дневнике Николая Ханенки, украинцы-певчие из капеллы и вообще украинцы-музыканты, работавшие при петербургском дворе, были в сороковые годы на виду у своих соотечественников, имели свою общественную среду и вообще составляли по-своему значительный слой среди других художественных сил новой русской столицы [1]. Если о них, как о исконных, «всегдашних» кадрах нигде не писалось так, как о приезде итальянских артистов, это отнюдь не значит, что их внутреннее значение было мало. Следует, напротив, всячески прислушаться даже к глухим упоминаниям, следует найти и выделить ту линию, которая проходит сквозь камер-фурьерские записи, обозначая роль придворно-певческой капеллы и знаменательного «ученичества» при ней, впервые давшего юных артистов из числа русских и украинских певцов. Заметим также, что из молодых певчих капеллы выходили постепенно русские инструменталисты, выступавшие с середины века при петербургском дворе. Здесь сказались, повидимому, результаты того обучения[^], которое началось в 1740 году, когда был издан указ о малолетних певчих: 12 украинских мальчиков, овладевших хоровым искусством, должны были обучаться игре на инструментах у придворного капельмейстера Иоганна Гюбнера.

В пятидесятые годы различные выступления придворной певческой капеллы уже довольно часто — с большей или меньшей степенью подробности — упоминаются в камер-фурьерских журналах. Так, 16 апреля 1750 года записано: «...в малой церкви пели концерт придворные певчие на 112 голосов» (!?) Здесь — несомненная описка: не 112, а 12 голосов—такой состав был тогда обычным для больших хоровых составов. 21 апреля того же года в камер-фурьерском журнале находим: «...как изволили в покой вступить, тогда поздравляла придворная музыка, играли разные концерты и симфонию... придворные певчие пели концерт». 25 октября сделана, между прочим, такая запись: «Во время... кушанья, в зале на балконе, играла итальянская вокальная-инструментальная музыка и пели придворные певчие обще с Итальянцами хорус». В том же 1750 году камер-фурьерские журналы впервые отметили участие придворного певчего («малороссиянина Марко Федорова») в итальянском

оперном спектакле («Беллерофонт» Арайи) [2]. Это был Марк Федорович Полторацкий, выдающийся музыкант, стоявший во главе всей певческой капеллы. Такого рода записи, называющие имена артистов, всегда оставались крайне редкими в камер-фурьерских журналах: они появились лишь тогда, когда стоял наиболее остро вопрос об артистических кадрах, когда внимание фиксировалось именно на том, кто исполняет и кто может исполнять у нас оперные партии. Впоследствии — как мы увидим дальше — упоминаются скорее имена солистов виртуозов в концертах, чем какие-либо иные артистические имена. К числу аналогичных редких записей, появляющихся именно

[1] См. 11 июля 1746 г.: «...Похоронили в Невском монастыре басиста дворцовой певческой музыки, иеромонаха Иосафа, вчера скоропостижно умершего» (стр. 227— 228).

3 февраля 1747 г.: «...придворные музыканты Василий Стефанов из Корона я Стефан Василиев из Березной обедали у нас» (стр. 299).

5 июня 1747 г.: «Пожалован дворянином певчий Яков Алексневич Шубский». (стр. 314).

21 декабря 1747 г.: «...были во дворце и заходили до бандуриста слепого Матвея Федорова» (стр. 340).

16 апреля 1748 г.: «...обедали у нас... певчий дворцовый из Красного Колядина Семен Тихонович...» (стр. 364).

18 мая 1748 г.: «Пожалованы полковничьими рангами из певчих дворяне: Петр Лазоревич уставщик, Федор Иванович Каченовский, Кирило Степанович Рубановский, да Григорей Михайлович Любистков слепой, а подполковничим Яков Алексневич Пучковский (стр. 371).

25 июля 1749 г.: «Нарочно званые от Петра Федоровича Бутурлина... обедали у него купно с Иваном Гамалею, а по обеде долго просидели при музыке и певчих» стр. 437).

[2] 28 ноября записано: «В оперном е. и. в. доме отправлялась... опера, именуемая «Беллерофонт», представленная для высочайшего торжества восшествия на всероссийский имп. престол, на которую для смотрения приезд имели все знатнейшие и иностранные обоюга пола персоны, и сидели в партирах по классам, а в 1-й и 2-й этажи всяких чинов впусканы были по данным, за придворною конторскою печатью, билетам. Она опера, по пришествии е. и. в., началась в девятом, окончилась в первом часу пополудни; всего продолжения оной было 4 часа. В той же опере действующие были, находящиеся при имп. дворе Италиянцы: кастрат Лаврентий Салле-ти, Филип Жоржи с женою, буфон Константин Компаси и буфонша мадам Гаркатра (Гарани. Т. Л.) мадам Катерина Мазоки и е. и. в. певчий Малороссиянин Марко Федоров».

397

в пятидесятые годы, относится следующая, сделанная под Москвой [1] 12 июля 1753 года: «По утру изволила слушать обедню в Воскресенском монастыре, а по полудни в монастыре, в дворце в новых покоях был бал; а играли три человека, музыканты: Василий Степанов...» Характерно, что запись даже не окончена: настолько необычно было называть имена, что за первым именем уже не последовали два других. Любопытно, что камер-фурьерский журнал тех лет отмечает даже свадьбы придворных музыкантов [2]. Тем более странно, что участие юных придворных певчих в русском оперном спектакле «Цефал и Прокрис» (текст Сумарокова, музыка Арайи), состоявшемся в 1755 году [3], совсем не отразилось в записях камер-фурьеров. И современная заметка в № 18 «Санктпетербургских ведомостей», и «Известия о музыке в России» Якоба Штелина особо останавливаются на знаменательном факте первого русского оперного спектакля, в котором выступили необычайно юные певчие, почти дети. В камер-фурьерском журнале сказано только: «...в оперном доме представлена была на Российском диалекте опера «Цефал и Прокрис»... а турецкий посланник с своєю свитою был в ложе, что за решеткою» (2 мая 1755 года). Лишь спустя три года, когда Сумароков поставил свою «Альцесту» с музыкой Раупаха, камер-фурьерский журнал записал: «...играна была малыми певчими проба Русской оперы» (25 июня 1758 года); «...в оперном е. и. в. доме происходила Русской опере «Адмет и Альцеста» генеральная проба» (27 июля). С тех пор упоминания о малых певчих (среди которых тогда, повидимому, был юный Д. С. Бортнянский) нет-нет и появляются в камер-фурьерском журнале, скромно свидетельствуя о новых певческих силах, т. е. о фактах очень большого значения. Так, записи 1759 года гласят: «...представлена была... Русская опера е. и. в. певчими, называемая «Альцеста» (6 мая); «...в галерее играла италиянская музыка, при которой пели буф Копаси по

Италиянски, да двое малых певчих по русски, арии на Русском диалекте» (9 мая); «...было вечернее кушанье, при котором играл на лютне лютнист Белоградский, а пели малые певчие...» (14 июня).

Этот новый интерес к артистам-исполнителям, к тому, кто именно выступал при дворе, отражается в то время и в ряде других записей, как бы они ни были различны.

В центре интересующих нас записей все время стоят сведения об оперных спектаклях.

1 июля 1750 года отмечено: «...в комедиантском доме... была итальянская интермедия, называемая «Чиниха смешная», которую играли вновь приезжие из Италии буф и буфонша». 22 июля записано: «...в комедиантском доме играна была Италиянская интермедия, называемая «Траколо» или вор, которую играли буф и буфонша, а потом был балет. Она началась в 9-м, окончилась в 11-м часу пополудни» [4]. По всей вероятности, вторая интермедия шла с музыкой Перголези («Ливьета и Траколо»). 4 декабря того же года сделана следующая запись: «... е. и. в. изволила выход иметь -в Смольный свой дом, в котором в покоях представлена была Русская комедия, сочинения музыканта Каминского, называемая «Ноксион», которую играли разных команд служители». Что это за музыкант и была ли музыка в его комедии — мы не знаем.

В 1751 году есть снова подробная запись о торжественном спектакле «Белерофонт» (16 февраля), а также новая запись — о постановке «Евдоксии» 28 апреля («Евдокия венчанная» с музыкой Ф. Арайя). Рядом с подобными записями находим совсем краткие заметки в ином духе: «...в Петергофе, в новом театре, отправлялась Французская комедия и в нахт-комеди опера» (5 июля). Это различие в самом описании **парадных**, торжественных спектаклей, рассматриваемых как своего рода большие придворные **приемы** со строго проводимой регламентацией в размещении аудитории «по чинам», — и в описании простых, «рядовых» спектаклей, устраиваемых с иными целями,— еще увеличивается в последующие годы. Так, в 1752 году еще **официальнее** делается запись об опере «Евдоксия», в то же время об итальянской интермедии, даже представленной два раза на дню (7 февраля), говорится просто и кратко. Любопытно, между прочим, что камер-фурьерский журнал однажды упоминает о том, что вновь готовился спектакль оперы «Беллерофонт», но был отменен (запись 25 ноября того же года).

Камер-фурьерские журналы 1753—1756 годов ничего особого в своих оперных записях не дают: отмечается постановка итальянских интермедий, оперы «Евдоксия

[1] См. «Гоф-штаб-квартирмейстерский и камерфурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1753 года, во время пребывания высочайшего двора в Москве».

[2] 22 июля 1751 г. «В Селе Царском отправлялась при дворе свадьба бандуриста Матвея Федорова обыкновенным порядком. 28 января 1754 г. в селе Покровском «отправлялась свадьба малорослого певчего Ивана Павлова...»

[3] Подробности см. в разделе «Русские поэты и музыка», в главе, посвященной Сумарокову.

[4] Помимо того об итальянских интермедиях упомянуто 31 августа, 26 октября, 14 декабря; 10 октября в оперном доме исполнялась немецкая интермедия.

398
венчанная» (1753), оперы «Цефал и Прокрис» (1755 и 1756), оперы «Александр а Индии» (1756). Даже факт русского оперного спектакля — как мы упоминали выше—нимало не подчеркнут в камер-фурьерских записях 1755 года. Быть может, это обусловлено тем, что на данный спектакль не смотрели при дворе, как на парадный. В одной из записок И. И. Шувалова М. И. Воронцову говорится: «Ее величество изволила указать Вам, чтоб были сей вечер на пробу Русской оперы; также и графине Анне Карловне, толькоб запросто, без наряду». Поскольку записка датирована «21 генваря 1755 г.», речь идет здесь, несомненно, об опере «Цефал и Прокрис», т. е. о первой опере на русский текст.

Начиная с 1757 года, в камер-фурьерских журналах все учащаются заметки об оперных спектаклях, главным образом, в связи с новой оперной труппой Локателли и ее постановками в Петербурге.

Первое упоминание об опере Локателли находим 2 декабря 1757 года: «...в вечеру, в оперном доме была проба вновь приезжих Италиянских комедиантов Локателли с товарищи, опере, которую они представлять имеют...». 3 декабря отмечено: «Пополудни... представлена в оперном доме Италиянская опера, называемая «Убежище богов». Эта же опера повторялась 8 и 25 декабря 1757 года.

Вслед за единичными записями 1757 года, в следующем году мы сразу встречаем многочисленные пометки о посещении оперных спектаклей. Чаще всего говорится глухо об «итальянской комической опере» (21, 26 и 31 января, 2, 4, 7, 9, 11 февраля, 11 июля, 16 августа, 23, 28 сентября, 2, 5, 7, 19, 23, 26 октября, 2, 4, 6, 11, 13, 18, 22 ноября, 7; 21; 23 декабря), иногда об итальянской опере «комик» (24 января) или об итальянской трагической опере (11, 14, 16 декабря), иногда просто об «итальянской опере» (26, 29 апреля, 4, 9, 16, 20, 23 мая), или итальянской интермедии (8 мая, 4, 22 декабря), но иногда также о «Локателлиевой опере» (21 мая, 1, 8 июня) или о «комической вольной опере» (14 февраля). Только однажды приведено название поставленной оперы — «Девушка из Лондона возвратившаяся» (14 февраля, повидимому, опера-буфф). 4 июля помечено «После стола е. в... изволила быть в Монплеzure, в старом каменном зале, и при игрании музыки слушать пение двух вновь выписанных комической оперы Директором Локателлием к своей компании кастратов». Напомним, что в том же 1758 году, когда упоминания об оперных спектаклях небывало участились, когда оперный спектакль стал при дворе повседневным явлением, камер-фурьерский журнал кратко упомянул о втором русском оперном спектакле — об «Альцесте на-текст Сумарокова, исполненной малыми певчими».

Записи 1759 и 1760 годов интересны своим определенным «размежеванием» оперных жанров в связи с оперными спектаклями. 19 февраля и 6 мая 1759 года упомянуто о «русской опере» (очевидно, постановки «Альцесты»), чаще всего встречаются указания на итальянскую комическую оперу (11, 29 января, 16, 19, 23, 26, 28 апреля, 3, 14, 17, 18 мая, 5 июля, 10, 13 сентября, 1, 4, 25 октября, 31 ноября 1754 года) и-итальянскую интермедию, реже на итальянскую трагическую оперу (6, 8, 15 января, 5, 15, 21 февраля, 8 октября 1759 года), «итальянскую серьезную оперу» (20, 26 января 1759 года) или «героическую оперу» (10 сентября 1760 года — «представлена была вновь сочиненная героическая опера и один балет»). Очень часто говорится о-посещении «Локателлиевой» или «вольной оперы». Всего лишь один раз за два года (кроме «Альцесты») упомянуто название оперы («Сирой» 13 и 20 декабря 1760 года).

Подводя итоги первым оперным записям камер-фурьерских журналов за двадцать лет (1742—1761), приведем алфавитный перечень тех немногих оперных названий, которые за эти годы встречаются:

- Александр в Индии (опера «на итальянском языке») — 1756 — 18, 21. II, 28. III, 2. VII.
- Альцеста (Адмет и Альцеста — русская опера) — 1758 — 25, 27, 27, VI; 1759 — 6. V.
- Беллерофонт — 1750 — 28. XI, 21. XII; 1751 — 16. II.
- Девушка из Лондона возвратившаяся («комическая вольная опера») — 1758 — 14. II.
- Евдоксия венчанная — 1751 — 28. IV, 24. V; 1752 — 26. IV, 7. IX; 1753 — 24. X.
- Прибежище мира («Итальянское действие, называемое пастораль») — 1748 — 26. IV.
- Селевк — 1744 — 17. VII; 1746 — 9. I.
- Сирой — 1760 — 13, 20. XII; 1761 — 2. I, 28. IV.
- Сципион — 1745 — 25, 27. VIII.
- Сын-пьяница (итальянская интермедия) — 1746 — 9. II.
- Титус — 1746 — 21. XII.
- Траколо или Вор (итальянская интермедия) — 1750 — 22. VII.
- Убежище богов — 1757 — 2, 3, 8, 25. XII.
- Цефал и Прокрис (опера «на российском диалекте») — 1755 — 2. V; 1756 — 24. II.
- Чиниха смешная (итальянская интермедия) — 1750 — I. VII.

Что касается записей о придворной музыке помимо оперы, то они достаточно скупы, чаще всего стереотипны и лишь иногда привлекают к себе особое внимание.

С 1754 года проступает новый интерес к музыкальным кадрам, благодаря чему среди обычных стереотипных записей встречаются а не совсем обычные: «...на балконе

399
играла Италиянская музыка; оставшиеся в Москве были первые музыканты: Мадонис, Далолли, Гибмер, Вильде, и к ним взяты были скрипачи и из гвардии полков» (25 апреля). Такого рода

перечисления имен музыкантов мы встречаем вообще в камер-фурьерских журналах очень редко. В данном случае это исключение объясняется, повидимому, той остротой, какую приобрел к середине пятидесятых годов вопрос о музыкальных кадрах. В 1755 году снова записано: «Во время бала играла гоф-музыка, и для приумножения оркестра употреблены были полковые музыканты, и для оных стол поставлен был на один оркестр по левую сторону трона» (1 января; аналогичные записи 8, 18 января и 21 мая).

Журналы 1756—1758 годов ничего нового к сказанному не прибавляют [1], за исключением одной знаменательной записи 1 февраля 1757 года: «...при дворе е. и. в. на малом театре была русской трагедии проба, на которой в оркестре играли музыканты русские. И ежели об оной воспоследствует впредь приказ, то за музыкантами посылать заранее, чтоб конфузии не было, ибо и в оной музыкантов было весьма мало». Повидимому, то была одна из первых постановок нового Русского театра, скорее всего — пьеса Сумарокова. Как мы увидим далее, Сумароков в то время горячо боролся «за музыкантов», за то, чтоб их не отвлекали от его театра в балы и маскарады. Приведенная запись, несомненно, сделана после его протестов и в связи с ними. Она свидетельствует, во всяком случае, о новой потребности в русских музыкальных кадрах для русского театра.

Камер-фурьерский журнал 1759 года, помимо упоминания о выступлениях при дворе «малых певчих», обнаруживает и некоторые другие новые интересы, отразившиеся в записях. Так, здесь впервые отмечается музыкальное любительство при дворе. В связи с пребыванием курляндского герцога Карла в Петербурге камер-фурьерские журналы отметили: «...после обеденного кушанья играла Итальянская музыка, при которой его высочество, посол и некоторые кавалеры играли на инструментах, кто на котором забавляться хотел» (4 мая); «...в вечеру того дня, в столовой, играли на валторнах и на прочих инструментах придворные музыканты, причем и его к. в. играл на флейт-траверсе» (25 июня).

Во-вторых,— что гораздо важнее,—записи 1759 года впервые свидетельствуют о народной, национальной музыке, которую слушали при дворе. 20 июля записано — «...присланы были с ездovým конюхом 5 девок Колчедамок [2], которые при его высочестве пели по-своему песни и плясали».

25 июля в Ропше занесено в журнал: «...призваны были ропшинские крестьяне и крестьянки, також и Ижорские, в их одеянии, которые плясали и пели песни по-Русски и по-Фински». Надо полагать, что сами по себе подобные случаи бывали и раньше.

Это еще отнюдь не свидетельствует о том, что при дворе умели ценить народное искусство. Однако это означает, что растущий в стране интерес к народной песне, поневоле, даже вопреки идеологии двора, все же хотя бы внешне проявился и здесь.

Журналы последних «елизаветинских» лет (1760—1761) почти ничего к сказанному не добавляют.

Нас могло бы удивлять почти полное невнимание камер-фурьерских журналов к тому, кто именно из музыкантов выступал при дворе, кому принадлежала та или иная опера и т. д. Не только имена артистов, но имена руководителей капеллы или оперной труппы обычно опускались там. Исключение составляет чуть ли не один Локателли. Что же касается Арайи и сменившего его в конце пятидесятых годов Раупаха так же как Манфредини, то их как будто бы и не бывало! Таким образом, отдельные перечисления артистов остаются в камер-фурьерских журналах исключительными. Личность артиста и его имя очень мало кого интересуют в организации придворного быта [3]. До сих пор, т. е. за шестьдесят с лишком лет, мы не встретили вообще и двух десятков **имен**. Чтобы систематизировать указания, приведем все встреченные в камер-фурьерских журналах имена музыкантов в алфавитном порядке:

1. Беляев, Сила, певчий—1715—30. VII; 1720—18. VIII.
 2. Белоградский, лютнист— 1759—14. VI.
 3. Вильде (скрипач) — 1754—25. IV.
 4. Гариатра (Нунциата Гарани), певица—1750—28. XI.
 5. Гиблер (может быть Гюбнер?) — 1754—25. IV.
-

[1] См. 7 января 1758 г. «...танцы... в трех местах; в каждом месте публика особливая, а музыканты взяты в прибавок к придворным из полков Гвардии»

[2] Камчадалок.

[3] Любопытно, впрочем, что воспоминания современников те готы очень мало отличаются от записей камер-фурьеров: ср., например, «после ужина начался бал, причем на хорах играли Итальянцы на музыке и кастрат пел, притом Итальянец буфон пел разные и обыкновению своему приличные, как буфоны должность отправляют с шуткою, смешные песни» (14 октября 1750 г. Описание свадьбы графа Головина, В. А. Нащокин. Записки СПб. 1842, стр. 105).

400

6. Даллоли (скрипач Доменико или виолончелист Джузеппе?) — 1754—25. IV.
7. Жоржи, Филипп (Джоржи), певец — 1750—28. XI.
8. Илья, певчий — 1721—20. VII.
9. Каминский, музыкант — 1750—4. XII.
10. Компаси, Константин, певец — 1750—28. XI
11. Локателли — 1757—2. XII; 1758—27.V, 1, 8. VI; 1759—IV—VI.
12. Мадонис (очевидно, Джиованни, скрипач и композитор) — 1754—25. IV.
13. Мазоки, Катарина, певица — 1750—28. XI.
14. Настасья, гудошница — 1725—9. I.
15. Павлов, Иван, певчий — 1754—28. I.
16. Саллети, Лаврентий, певец — 1750—28. XI.
17. Сибиряк, Дмитрий, певчий — 1715—1. XI.
18. Степанов, Василий, музыкант — 1753—12. VII.
19. Федоров Марк (М. Ф. Полторацкий) — 1750—28. XI.

Сопоставляя архивные данные разного рода, указания, имеющиеся в программах спектаклей, отчасти материалы, собранные Я. Штелиным («Известия о музыке в России»), публикации «Ведомостей» со сведениями камер-фурьерских журналов, мы представляем общую картину музыкальной жизни при дворе. Наличие нотных изданий, вместе с иными источниками, позволяет нам вынести достаточно конкретное представление о придворной (и не только придворной) музыке в Петербурге тридцатых-пятидесятых годов. Состав оперных трупп и их репертуар — от первых постановок Арайи до театра Локателли — также известен нашей научной литературе. Менее известен репертуар внеоперной музыки, но общее представление и здесь складывается достаточно четкое: от хоровых концертов а сарелла (от партесного письма далее к «модному» стилю) и кантат с инструментальным сопровождением до сонат типа Мадониса и нехитрых застольно-фанфарных «штук». Этот репертуар был, повидимому, не так прост, как принято думать. Он совмещал в себе как совсем простые, типично застольные пьесы типа «музыкального фона» для парадных случаев и танцы — с русской хоровой музыкой большого плана, с камерными пьесами отнюдь не примитивного письма. Камер-фурьерские журналы не раскрывают этого полностью. Они лишь намекают на начавшуюся дифференциацию родов и функций музыки при дворе. Но это-то и представляет своеобразный интерес, ибо отражает нечто признанное, отстоявшееся, всеобщее в музыкальной культуре русского двора.

* * *

Последующий период (до конца семидесятых годов) был, вероятно, во многих отношениях наиболее содержательным в развитии придворной музыкальной жизни. Общее движение подъема в области русской музыкальной культуры, приведшее к созданию национальной оперы и сформировавшее новую русскую композиторскую школу, не могло, конечно, отразиться при дворе, но отголоски его дошли всё-таки и сюда, хотя это выражалось нередко в весьма своеобразной форме. С одной стороны, в придворном театре появились русские оперы, но, с другой, — сама императрица подняла борьбу с прогрессивными идеями нового оперного искусства. Двор либо прямо был **вынужден** принимать новые факты, либо не мог не начинать с ними борьбы.

Записи об оперных постановках при дворе в эти годы обнаруживают безусловно преобладающую ориентацию на новые прогрессивные жанры комической оперы (теперь не только

итальянской, но и французской) при общем увеличении числа спектаклей и при творческом участии крупных итальянских композиторов — Галуппи (с 1765), Траетта (с 1768) и Паизиелло (с 1776). Вместе с тем все время проявляется интерес к операм на русские тексты Сумарокова.

Ширится в этот период роль инструментальной музыки при дворе. «Пленерный» жанр достигает своей кристаллизации в звучаниях рогового оркестра, который находит широкое применение в дворцовой жизни именно в данный период. Вместе с тем «малая» камерная музыка приобретает разнообразные формы, и современники чувствуют потребность отмечать выступление то одних, то других солирующих инструментов — скрипок, флейты, гуслей и т. д.

Заметным фактором придворной культуры в рассматриваемые годы становится музыкальное любительство, что ясно даже из записей камер-фурьеров. Но это расширение ее рамок идет и дальше: придворная культура временами как бы сливается уже с культурой русского дворянства через его привилегированные, близкие ко двору, воспитательные учреждения — Императорское общество благородных девиц (Смольный монастырь) и Сухопутный шляхетный корпус.

Наконец, показательно, что как раз в годы собирания народных песен и подготовки русской оперы придворная среда постоянно соприкасается с народной музыкой, о чем нередко пишется в камер-фурьерских журналах. Русские, украинские, татарские, чувашские, мордовские песни и пляски «увеселяют» придворную знать. Разумеется,

401

этот интерес к народному искусству отнюдь не означает понимания этого искусства, внутренней тяги к нему: двор только по-своему воспринимает интерес к народной песне: то, что было выражением прогрессивных стремлений русского общества, при дворе является не более чем... модой! Поэтому как только начинается крестьянская война во главе с Пугачевым, весь «интерес» к народной песне при дворе немедленно пропадает. Что может быть нагляднее! Уже с 1773 года, как будто бы не существует никаких народных песен: камер-фурьерский журнал не упоминает о них. А за пределами двора продолжает шириться интерес к песне — к собиранию и печатанию песен, к песне в опере, к инструментальным обработкам песен.

Обращаясь к рассмотрению камер-фурьерских журналов в шестидесятые годы, следует ранее всего разоблачить то, что писалось о Петре III. С одной стороны, старые историографы утверждали, что он, как никто другой, заботился о музыке, с другой — записи камер-фурьеров ни в какой мере не отразили следов этой заботы, «Церемониальный и банкетный журнал 1762 года» за время царствования имп. Петра III не содержит никаких сведений, кроме стереотипных: «...играна была итальянская инструментальная и вокальная музыка с хором певчих». Сопоставляя все имеющиеся в литературе данные, приходишь к убеждению, что «легенда» о Петре III в значительной степени создана Штелиным. Его «Известия о музыке в России», его «Записи о Петре III» создают ложный образ покровителя искусств и сильно преувеличивают роль «музыкальных начинаний» того, кто был всего лишь фанфароном, пьяницей и полным духовным ничтожеством. Неудивительно, впрочем, что приближенный к Петру III и прислуживающийся этому немцу на русском престоле немец-академик особенно превознес личные качества незадачливого императора. Штелин говорит, что только смерть помешала «обширным музыкальным начинаниям» Петра III, подчеркивает его «страсть к музыке», крупные музыкальные исполнения при нем (кантаты Манфредини), упоминает о его намерениях выписать иностранных виртуозов и о его постоянном желании играть на скрипке в придворном оркестре [1]. Однако, кроме преувеличений и пышных фраз из этой характеристики ничего существенного извлечь нельзя. Ни одно «музыкальное начинание» как будто бы не осуществилось. Манфредини и ему подобные писали и исполняли крупные произведения и до Петра III и после него. Выписка иностранных виртуозов из-за границы точно так же отнюдь не может быть названа оригинальным «музыкальным начинанием». Что же касается игры на скрипке, то здесь Петр III выступал как один из многих светских дилетантов с тою лишь разницею, что они не навязывались в артисты оркестра и не решались причислить себя к школе Тартини, как решался делать этот легкомысленный и пустейший человек.

Что касается приветственной музыки при Екатерине II, то во время ее коронации примечательно, между прочим, традиционное исполнение панегирических кантов. Так, в Новгороде 4 сентября «семинаристы Академии при встрече были в нарочно сделанном одеянии и, каждый имел

в руке ветвь, пели... канты». В Твери 8 сентября, у архиерея «в продолжение стола хор певчих пел на высочайшее е. и. в. путешествие и посещение канты». В Москве, у Никитских триумфальных ворот: «...по сторонам тех ворот стояли Московской Академии семинаристы, в нарочно сделанном одеянии, церемонию продолжали в пении кантов». То же самое записано о церемонии в Троице-Сергиевской лавре.

Наряду с этими «приветствиями» в форме простых и традиционных в быту кантов, на празднестве коронавания в Кремле, разумеется, выступали придворные хор и оркестр, о чем говорится в «Обстоятельном описании» так: «...Во время того стола от Итальянского имп. музикального хора, который в Грановитой палате стоял на нарочно сделанных к тому, по углам той залы и пребогато бархатом и позументом золотым убранных двух оркестрах, продолжаем был с пением преизрядный, нарочно к тому сочиненный концерт...». Подобные описания создают ложное впечатление полного изобилия, богатства, даже своего рода излишеств. Между тем, музыкантов при дворе не хватало, как не доставало ни инструментов, ни даже парадной одежды, о чем свидетельствуют современные запросы из Москвы и ответы из петербургской придворной

[1] См. параграфы 54—57 из «Известий о музыке в России». Ср. также выдержку из Записок Штелина и дополнений к ним:

«...благоволил Итальянцам и в особенности музыкантам: своего бывшего учителя на скрипке, Пиери назначает капельмейстером и отказывает прежнему (Штрацеру из Вены). Сам играет при Дворе первую скрипку под управлением Пиери и желает, чтобы все знатные диллетанты, которые некогда играли в его концерте, участвовали и в Придворных концертах, именно два брата Нарышкины (оба Андреевские кавалеры), действительный Статский Советник Олсуфьев, Стат. Сов. Теплов и Штелин, некоторые гвардейские Офицеры и прочие. Имеет запас отличных скрипок, из которых иные стоят от 400 до 500 руб».

«Хочет выписать из Падуи в Петербург старика Тартини, к школе которого он причисляет и себя». Записки Штелина о Петре III, императоре всероссийском. Чтения в обществе истории и древностей Российских, 1866, кн. IV, стр. 101.

402

конторы. Очевидно, «музыкальные начинания» Петра 111 и в самом деле ни в како* мере не были «обширными»!

«Церемониальный, банкетный и походный журнал 1763 г.» свидетельствует о том,, что музыка при дворе звучит часто и много, как в обычных «больших» своих формах, так и в камерном понимании

Трижды упомянуто в 1763 году об «итальянской интермедии» (22 и 23 сентября и 8 октября). Однажды — о «русской интермедии» (21 августа). Среди этих сведений ярко выделяются записи о постановке «Русской оперы», оперы «на Российском диалекте», т. е. о возобновлении оперы «Цефал и Прокрис». 10 января отмечено: «А» вечеру, в 8-м часу, в присутствии е. и. в. играна была малыми придворными певчими, в столовой комнате, на Российском диалекте опера. В продолжение оной играна музыка, с хором певчих...». 31 января тоже записано: «А в 7-м часу... в оперный дом, смотреть игранной там придворными певчими Русской оперы». В апреле отдается распоряжение: «...в воскресенье, в оперном е. и. в. доме, что при Головинском дворце, быть русской опере: Цефал и Прокрис». 27 апреля этот спектакль, повидимому, состоялся, хотя опера названа «на российском языке трагедией». Итак, спустя восемь лет после создания оперы Сумарокова—Арайи, от которой до сих пор резко отмахиваются историки музыки, эта опера все еще ставилась и ставилась, причем постановки ее были связаны с воспитанием молодых русских артистических кадров, тех же «малых певчих», которые впервые ее исполнили. Это скромная, казалось бы, мало заметная линия в развитии оперного театра была, однако, самой важной—еще не в смысле определения жанра, а в смысле утверждения русского языка и русского актера на оперной сцене.

В следующем, 1764 году возобновляется «Альцеста» Сумарокова—Раупаха, продолжая намеченную линию. Спектакли идут 17 и 21 февраля, причем опера опять названа «на российском диалекте трагедией». Но поскольку указано, что она исполнялась придворными певчими, ясно, что речь шла именно об опере. А в записи, сделанной 18 апреля, это уже раскрыто до конца: «...сего

апреля 23 числа в новопостроенном каменном зимнем дворце, в оперном доме быть русской опере Олцесте (П?), которая минувшего февраля 21 числа представлена была». 23 апреля спектакль состоялся, 2 мая был повторен.

Что касается иностранной оперы при петербургском дворе, то ранее бурно вспыхнувший при дворе интерес к итальянской опере, преимущественно в театре Локателли, сменился к 1761 году охлаждением и равнодушием [1]. Редкие спектакли оперы-seria носили попрежнему парадно-официальный и торжественный характер. В 1764 году несколько раз глухо упомянуто об итальянской опере или интермедии, и дважды камер-фурьерский журнал пространно отмечает парадный спектакль — постановку оперы-seria Манфредини «Карл великий» [2]. По записям в журнале, если не потрудиться

[1] Это хорошо видно даже по частным письмам той поры. Еще в феврале 1761 г. опера Локателли как будто бы процветала в Петербурге, а уже в мае она пришла в упадок. Сравним отрывки из нескольких писем А. К. Воронцовой к дочери за границу: 13. II—1761 г. «...У нас новая полу-опера и балет так хорош, и декорации нельзя лучше желать, и машины хороши»... 27. II — «Последний день нашего карнавалу кончился. На Локателевом театре было представлено два спектакля, первая Русская комедия и с балетом пустых божеств, а после того была опера итальянская, конверзационе и балет фоксал; и при том лотаря была: одни золотые часы проигрывали. И часы выиграл офицер, а вход в оперу платили по два рубли. И в тот же вечер был куртаг при дворе». 24.IV. «У нас вчера опера, Бертольдо Бертолино, началась и балет новой изрядной был». 15.V — «Наша опера в плохом состоянии. Танцовщики сбесились и не хотят танцевать, только одна Мантуанинша соли танцует. А сегодня будут маленькие ребята придворные танцевать, и Локателли в худых обстоятельствах. А наконец я думаю, что и вовсе опера наша исчезнет». (Архив кн. Воронцова, кн. IV. М. 1872, стр. 460—438).

[2] 24 октября «...А в вечеру в 6-м часу... представлена вторично опера называемая Карл великий, которая играна уже была в прошедшем году с общею похвалою, а ныне во многом исправлена; при чем, приехавшая сюда недавно певица г-жа Колонна, в первый раз с превосходным искусством представляла первую роль и приятным своим голосом не токмо высочайшую е. и. в. получила апробацию, но и всех слушателей привела в восхищение. По окончании оперы представлен был изобретенный г-ном Гранже пантомимический балет «Аполлон и Дафна» называемый, в котором новоприбывшая танцовщица, г-жа[^] Физи, стала редкое оказала проворство, что е. и. в. изволила изъяснить высочайшее свое о том удовольствие, а все зрители часто повторяемым биением в ладони засвидетельствовали, коликой она достойна похвалы. Музыка сего балета сочинена капельмейстером г-ном Старцером; машины изобретены недавно приехавшим сюда машинистом Дюкло, кои, так как и украшения, с таким искусством и остроумием были составлены и сделаны, что, по свидетельству знатоков, редко где представляемо было позорище, где бы столько находилось приятности, искусства и вкуса».

25 ноября снова отмечен спектакль той же оперы, «в которой сверх при прежнем представлении персон, ныне капельмейстер, господин Манфредини изрядно сочиненною музыкою, а театральным архитектором и живописцем господин Традиций приличною переменою украшений... к удивлению зрителей оказали свое искусство.

403

над раскрытием их смысла, не видно, чтобы в 1764 году при дворе культивировался еще какой-либо оперный жанр. Однако нет никаких сомнений в том, что как раз в этом году петербургский двор впервые широко соприкоснулся с **молодой французской комической оперой** в исполнении труппы Рено, о которой, между прочим, пишет и Штелин (в «Известиях о музыке в России»), Дело в том, что сам молодой жанр **оперы с диалогами**, «комедии, смешанной с ариеттами», как ее часто тогда называли, обозначался в камер-фурьерских журналах; просто как **французская комедия**, что и вводит историографов в заблуждение. Название каждой из французских комедий не писалось в журнале, и, следовательно, существо дела осталось бы совсем зашифрованным, если б не сличение камер-фурьерских записей с современными дневниковыми записями. Так, камер-фурьерский журнал 1764 года глухо упоминает о «французской комедии» 9, 16, 20, 27 января, 3, 20 февраля, 4, 11 июня, 27

июля, 24, 26 сентября, 4, 7, 14, 18, 28 октября, 11, 15, 17 ноября. Как известно, сохранились записки Порошина, относящиеся как раз к 1764—1765 годам. Молодой воспитатель русского наследника (Павла) был большим любителем музыки и театра, он тщательно записывал в дневник, какие спектакли они с Павлом посещали при дворе. Порошин упоминает о том, что Павел тогда читал Фаваровские тексты французских опер и, кстати, роняет такие многозначительные слова: «Как стали мы тут подпевать некоторые из французских комических опер арии, то просил государь, чтоб перестали, сказывая, что он и так столько их наслышался, что и во сне ему снятся и не дают покоя» [1]. Уже одна эта запись, сделанная 7 декабря 1764 года, заставляет думать об очень прочном и широком внедрении французской комической оперы в быт русского двора. Помимо того, Порошин попросту перечислял те пьесы, которые он смотрел. Так, в сентябре и в ноябре 1764 года, когда камер-фурьерский журнал отмечал только спектакли французской комедии Порошин записал: «Опера была комическая «Le maréchal fierrant»; балет «La coquette punie»; маленькая пьеса «L'aveugle clair-voyant» (25 сентября) [2]; «В вечеру на придворном театре была сего дня комедия французская «Le contretemps», балет из русских учеников; вместо маленькой комедии, опера comique «La laitière» (1 ноября). Таким образом, в 1764 году у нас шли известные французские комические оперы — «Кузнец» Филидора и «Два охотника и молочница» Дуни. Вполне возможно, что и другие «французские комедии», упомянутые в камер-фурьерском журнале 1764 года, на поверку оказались бы операми. Это подтверждается анализом записей, сделанных в следующем, 1765 году. О «французских комедиях» журнал 1765 года упоминает еще чаще: 3, 10, 17, 24, 27, 31 января, 7, 10, И февраля, 12, 20, 26 апреля, 3, 13, 20, 27 мая, 1, 5 июля, 26 августа, 2, 6, 9, 28 сентября, 6, 10, 24, 27, 31 октября, 3, 7, 14, 21, 25 ноября 1, 29 декабря. Между тем, из параллельных записей Порошина видно, что во всяком случае 11 февраля и 3 июня исполнялась французская комическая опера Монсиньи «Всего не предусмотреть», 24 апреля и 1 июля опера Дуни «Два охотника и молочница», 30 мая и 19 августа опера Б лез а «Анетта и Любен».

Один лишь раз камер-фурьерский журнал 1765 года упоминает «об опере на французском диалекте»: 23 и 24 апреля «в парадной комнате... представлена была малолетними придворными певчими опера на французском диалекте, именуемая Летрокер». Что это значит? Очевидно, те самые молодые русские певцы, которые исполняли серьезные мифологические оперы на тексты Сумарокова, овладели теперь популярным жанром французской **комической** оперы, оперы бытовой и сатирической. Для первого опыта был выбран ранний и простой образец, близкий к итальянской манере буфф — «Менялы» («Les troqueurs») Доверия и Ваде, опера, возникшая в эпоху войны буффионов, на заре развития французского комического жанра (1753).

Чтобы не возвращаться более к оперным постановкам 1764—1765 годов, упомянем лишь о том, что в качестве **парадного** спектакля 1765 года выступает в записях камер-фурьеров «Олимпиада» Манфредини (3 февраля).

[1] Записки Порошина, служащие к истории е. и. в. Павла Петровича, СПб, 1844, стр. 180.

[2] Любопытно, что в книге R.-A. Mooser. L'opéra-comique français en Russie au XVIII-me siècle (Genève, 1932) нет соответствующих ссылок на Записки Порошина и указывается, что французская группа дебютировала при петербургском дворе 17 октября 1764 г. оперой «Кузнец» Филидора (Р. 7).

Подобно прежним годам в 1764—1765 годах традиционной записью остается для «стола» и «куртага» в торжественные дни—«играла итальянская инструментальная и вокальная музыка» (обычно более двадцати записей за год).

Наряду с этим в рассматриваемые годы уже становится традиционной запись несколько иного рода: «придворные певчие играли на инструментальной музыке с пением» (1764 года, 7 марта, 4, 20 мая, 2, 5 и 6 декабря); или «играна музыка придворными певчими с пением арий» (13 декабря); или «играна была музыка придворными певчими на скрипичах с пением» (1765 года, 18 апреля); или «играна придворными певчими музыка на скрипичах, притом и голосная» (21 августа). Трудно сказать, что это—попросту иная манера записи или указание на особую камерную музыку, исполняемую русскими певчими. О самой по себе «комнатной» музыке (даже малой комнатной) камер-фурьерские журналы тоже упоминают: 4 января 1764 года, 1, 4, 17 марта 1765 г. и др. Во всяком

случае, все яснее и яснее отделяются функции «фанфарно-приветственной», «плерерной» музыки — и музыки «комнатной». Очень часто застольная музыка этого времени является **духовой**: звучат одни валторны или трубы с литаврами. Судя по числам и характеру записей такого рода, духовая застольная музыка считалась не «большой», парадной, а «обыкновенной»: она звучала много дней подряд, а не в связи с какими-либо торжественными событиями. До известной степени ей можно противопоставить более камерную музыку — «на скрипичах» и «на гуслиях», «на флейт-траверсе». Обозначения определенных инструментов свидетельствуют здесь о новом сознании. Придворные гуслисты существовали давно, но только теперь игра гуслиста (вероятно, типа Трутовского) упоминается камер-фурьером — однако еще без имени исполнителя. В 1765 году музыка обоих планов, повидимому, нарочито сопоставляется — притом иногда как бы в различной перспективе (вблизи и вдали). Об этом говорит запись 21 апреля 1765 года «В продолжение стола продолжалась музыка в янтарной комнате инструментальная придворными певчими, и пением хоров придворных же певчих; а в другой комнате — на трубах, литаврах и валторнах». В начале мая того же года несколько дней подряд «во время стола играна была музыка на трубах, литаврах и валторнах, притом придворными певчими и на скрипичах».

Любопытны в 1764—1765 годах заметки о «самодеятельности» придворных любителей музыки: то «на клиросе пели кавалеры» (16 мая 1764), то «дамы и кавалеры для увеселения пели песни» (в доме А. Г. Орлова 24 сентября, после бала 26 декабря 1765), то в аудиенц-камере «некоторые кавалеры были наряжены в дамское платье и... пели песни, при чем была малая комнатная музыка» (25 декабря). Надо полагать, что то были русские песни, хорошо известные при дворе, хотя бы через репертуар гуслистов. Помимо того, «дамы и кавалеры» не раз слышали русские народные песни под Петербургом или во время путешествий двора. Так, летом 1764 года, когда Екатерина ездила в Нарву, Ревель, Ригу и Митаву, на мызе Сиверса (23.VI) и на мызе Румянцева (7.VII) перед ее «покоем» «для увеселения собраны были девки, кои пели песни и плясали». А летом 1765 в Царскосельском дворце «в нижние комнаты... для увеселения собраны были крестьянские жены и дочери, которых до 25 было... оные пели песни и плясали» (4. IX).

Выделяя интерес к русской по тексту опере, к выступлениям придворных певчих в новом репертуаре, к игре гуслиста, к русским песням, мы отнюдь не должны смотреть на это соприкосновение придворной знати с народным искусством сквозь розовые очки и видеть здесь какое-либо прекраснотушие. Напомним, что в те годы, когда придворные «дамы и кавалеры» слушали народные песни, действовали указы, вроде следующего: «...е. и. в. высочайше указать соизволила дозволить желающим всему дворянству приезжать кататься на горы, что перед Головинским е. в. дворцом на каждый день, а подлым в свободные от работ дни; также в Головинский сад гулять всему дворянству по понедельникам, средам и пятницам; лакеям за ними не входить, так как и все подлые люди, худо одетые, и в лаптях пропускаемы не будут» [1].

Сопоставляя различные стороны тогдашней придворной музыкальной жизни, мы безусловно должны поставить на первое место по ее историческому значению — придворную певческую капеллу. Она обладала своим оригинальным и широким русским репертуаром, была связана с большими и почвенными традициями русского хорового искусства; она была сильнейшим и прочным исполнительским коллективом, влияние которого выходило далеко за рамки его художественной области, который начал выдвигать молодые кадры оперных певцов и инструменталистов. До создания русской национальной оперной школы певческая капелла была вообще крупнейшим средоточием русских артистических сил. При этом во главе ее стояли выдающиеся русские или украинские певцы.

Значительный перелом, чреватый большими и длительными последствиями, наступил в жизни капеллы как раз после 1765 года. Задолго до этого капелла и ее

[1] Датировано 2 мая 1763 г. (по Забелину. Опыт изучения русских древностей и истории, ч. II, М. 1873).

405
отдельные певцы соприкасались с итальянским оперным стилем. Оперные хоры, как свидетельствует Штелин, начиная с «Милосердия Тита» Гассе (постановка в 1742 году в дни коронации Елизаветы), исполнялись придворными певчими. С пятидесятых годов певчие выступали в качестве оперных

солистов, исполняя партии в операх Арайи и Раупаха. В репертуар капеллы проникали произведения иностранных музыкантов, например, Манфредини. Но только с 1765 года, когда в Россию приехал Галуппи, капелла подверглась особенно заметной италиянизации. Это был роковой момент. В капелле уже росли свои первоклассные и новые композиторские таланты — М. С. Березовский и совсем юный Д. С. Бортнянский. Камер-фурьерский журнал 22 августа 1766 года впервые отметил имя композитора хорового концерта, указав, что во время игры в карты в янтарной комнате «для пробы придворными певчими пет был концерт, сочиненный музыкантом Березовским». Березовскому был тогда едва 21 год. А Бортнянский, которому к прибытию Галуппи минуло всего 14 лет, уже успел выступить в центральной роли Адмета в опере Сумарокова—Раупаха «Альцеста». И вот, в капелле появилась новая художественная сила [1]. Прославленный в Европе мастер блестящего и нового оперного письма, избалованный, легко пишущий, Галуппи, очевидно, по прямому указанию Екатерины II, проник в русскую певческую капеллу, начал занятия с лучшими певцами, способствовал направлению их в Италию, написал ряд произведений для хора, т. е. фактически более, чем кто-либо другой до него, способствовал известной «итальянизации» парадного хорового письма и стиля исполнения при дворе, хотя, конечно, никак не мог подавить русскую хоровую школу с ее великими традициями.

С самого прибытия в Петербург Галуппи был встречен с таким вниманием, какого ни разу не удостоился тогда ни один из русских композиторов. О нем писали «Санктпетербургские ведомости». Его прием при дворе отмечен в записках современников. Камер-фурьерский журнал пометил 27 сентября 1765 года: «... в вечеру... играла Итальянская инструментальная и вокальная музыка, при чем приехавший сюда музыки сочинитель Галуппий удостоен был е. в. высочайшей апробации, который в музыке играл на клавицыне». Два месяца спустя, 26 ноября, указывается, что новое сочинение Галуппи «итальянской инструментальной и вокальной музыки с хором певчих» снова удостоилось особого одобрения. Так, Галуппи сразу завоевал свой успех при дворе. Отдадим ему должное. Он был в своей области первым из иностранных мастеров высокого ранга в России. Его личное участие придало придворным куртагам настолько явный облик концерта, что он был, наконец, осознан тогда всеми, и т. д. и т. п. Но, ознакомив Петербург с новым итальянским искусством, Галуппи принес и значительный объективный вред развитию некоторых жанров русского искусства (церковная хоровая музыка) — тем больший вред, чем «прилипчивее» была его манера. Для нашей темы показательнее всего то, что Галуппи жил и **работал** в России именно как **придворный** композитор, исполнитель и руководитель музыкантов, причем деятельность его в этом качестве была за короткий срок более разносторонней, чем у Арайи. Что касается более широкого воздействия его искусства, то в России с успехом шли не его парадные оперы-*seria*, а оперы-буфф, и **этот** успех почти не стоит в зависимости от **личной** деятельности Галуппи в Петербурге.

Последние годы (1766—1769) рассматриваемого десятилетия не прибавляют чего-либо совершенно нового к уже замеченному нами в предыдущие годы, хотя и расширяют, в некоторой степени наши общие сведения. В оперных записях опять выступает на первый план итальянская опера (очевидно, в связи с деятельностью Галуппи), причем указания на спектакли перестают быть повседневными (как при Локателли или Рено), а остаются весьма редкими. Так, в 1766 году 26 февраля, 15 октября и 5 ноября упомянуто об итальянской опере; 3, 5 марта, 12 июля, 26 ноября отмечены спектакли оперы «Дидона» Галуппи, а 26 сентября — спектакль его же оперы «Король пастух» [2]. В 1767 году только трижды говорится об итальянской опере (8 июля, 7 и 9 декабря), причем в двух случаях сказано «опера-буфф». 17 июля, повидимому, состоялось полуконцертное (без костюмов и декораций?) исполнение неизвестной нам оперы, ибо в журнале записано: «...пополудни в 7 часу... слушать музыки, которая играна в оперном доме во время представления оперы-комыки, и те

[1] О том, что представляла собой певческая капелла при Галуппи, могут свидетельствовать высоко хвалебные, даже восторженные отзывы иностранцев, которые в общем отнюдь не отличались справедливостью в оценке лучших сторон русской художественной культуры, но тут им можно поверить.

[2] «...изволили проходить в Оперный дом смотреть представленной там итальянской оперы, называемой «Ирле пасторе» (т. е. «Il re pastore» — «Король-пастух». — Т. Л.), с балетом пантомима, именуемым «Отъезд Энеев или оставленная Дидона», которой сочинен вновь приезжим на службу е.

и. в. балетмейстером Анжолинием, и как та опера, так и балет представлены были с великолепным театральным украшением... от всех зрителей те опера и балет заслужили общую похвалу...»

406

действующие лица представляли также, как на театре...» В 1768 году спектакли итальянской оперы упомянуты 27 апреля, 24 сентября и 10 октября (известно, что тогда ставилась «Ифигения в Тавриде» Галуппи). В том же году, 4 октября состоялась «проба оперы, в которой действующими были господа придворные кавалеры и некоторые дамы». Не увеличилось число «оперных записей» и в 1769 году: 15, 22 февраля, 26 апреля, 30 июня говорится об итальянской опере.

Зато все чаще и чаще в камер-фурьерском журнале появляются записи о концертной музыке при петербургском дворе. Так, в 1766 году 36 раз упомянута «итальянская инструментальная и вокальная музыка», звучавшая «в продолжение стола», в аудиенц-камере, на куртагах, за картами в торжественные дни. Наряду с этим 39 раз говорится о застольной духовой музыке (трубы, валторны и литавры), как об обыкновенной при дворе, с мая по конец августа. Реже упоминаются придворные певчие, то как концертный хор (25.1—у Г. Г. Орлова, 11.IX—исполнение концерта Галуппи, 22.VIII — исполнение концерта Березовского), то как солисты с сопровождением «скрипиц» (22 июня, 16 июля, 13 ноября). Изредка появляется и такой духовой ансамбль, как три кларнета с валторнами (застольная музыка 11, 12, 17, 19 мая). Однажды (у гр. Сиверса) валторны звучали вместе с органом (8 июля). В ноябре и декабре довольно часто во время игры в карты упоминается игра на гусях и скрипичах. Только в виде исключения сказано, что именно исполнялось в течение всего года: хоровые концерты Березовского и Галуппи и «марш четырех кадрилиев», который как-то раз (31 июля) «при столе на скрипиче» играл придворный музыкант, чье имя не названо [1].

Несколько раз упоминается о том, как придворные кавалеры и дамы занимались музыкой [2]. Речь идет преимущественно о пении песен, иногда же об игре «на скрипичах». Лишь в одном случае названо имя скрипача-любителя: это известный чудака и большой любитель музыки Л. А. Нарышкин (он играл на скрипке, когда Екатерина II посетила мызу Г. Г. Орлова Гатчино 15 мая 1769). Повидимому, граф Г. Г. Орлов по своим личным вкусам и своему размаху очень много способствовал тому, чтобы при дворе во время всяких «увеселений» пелись русские песни. Одна из записей камер-фурьерского журнала за 1768 год, не в пример прочим выделяющаяся своей неофициальной непосредственностью, слегка раскрывает нам в этом смысле «домашний быт» двора: «по окончании стола е. в. изволила возвратиться во внутренние свои апартаменты, а господа кавалеры в картинной комнате, между употреблением виноградных разных вин, пели сами песни; потом придворные певчие и лакеи, а в других комнатах, по приказанию... графа Г. Г. Орлова, пели увеселительные песни ж от состоящего караула в селе Царском гвардии рейтары и солдаты».

В остальном общий характер записей о концертной музыке при дворе в 1767—1768 годах — тот же, что и в 1766 году. Иногда, в летней обстановке упоминается о роговой музыке егерской команды (22. VII. 1767, 27. VI. 1768 в Монплеzure). Несколько раз сказано о том, что «малолетние певчие» пели под скрипки, а 16, 17, 18 октября 1768 года даже записано, что они пели «итальянские арии». С 1769 года впервые широко применяется в новом смысле слово «концерт»; начиная с 28 января и далее пишется, что во время игры в карты «игран концерт». Наряду с этим удерживаются старые традиционные формы музыкального быта. Любопытно, что во время путешествия Екатерины II в 1767 году в Новгороде, Твери, Ярославле, Костроме, Нижнем, Владимире, Казани семинаристы или певчие исполняли приветственные канты.

Особого внимания заслуживают в рассматриваемые годы записи о народной музыке, сделанные как во время путешествий Екатерины, так и в «летних резиденциях» под Петербургом. 12 мая 1767 года в Ярославле «...на реке Волге... собравшись многочисленно лодок и на оных народ пели увеселительные песни». То же самое сказано в Костроме 15 мая. В Казани 21 мая «...татары, чуваша, мордва, черемисы и вотяки с женами, которые плясали каждая порознь, при том играла их татарская музыка с припевом» 9 июля 1768 года возле Петергофа крестьяне Г. Г. Орлова на Косьбе «...как ими кончилась работа, то все собравшись пели увеселительные песни и плясали». Примерно то же самое записано 10 июля 1769 года. А 19 ноября того же года, когда князь А. М. Голицын показывал при дворе пленных турков и малолетних татарок, «...те две татарки по своему обыкновению ж несколько для увеселения плясали, с припеванием своих песен...»

[1] 16 июня на площади перед Зимним дворцом была устроена «карусель», причем исполнялись Славянская, Римская, Индийская и Турецкая кадрили «со своею музыкаю».

[2] 3.I.1766 г. «кавалеры и фрейлины пели песни» на балу Г. Г. Орлова; 26. XII. 1767 «кавалеры, дамы и фрейлины пели увеселительные песни и при том играно на двух скрипичах». 27. VII—во время игры в шахматы «кавалеры играли на скрипичах, а г-жи фрейлины танцевали»; 27. II. 1768 г. во время катанья по пруду «кавалеры... пели увеселительные песни», и т. д.

407

В начале семидесятых годов часто выступают «малолетние певчие», как певцы-солисты и инструменталисты. Увлечение иностранной оперой сходит как будто бы на-нет, зато при дворе ставится первая русская комическая опера — «Анюта» Попова; ее исполняют те же молодые певчие. Роль музыкального любительства все растет, придворным любителям теперь прибавляются воспитанные в определенном духе юные артисты из Общества благородных девиц и Кадетского корпуса, чьи спектакли посещаются двором и возникают в прямой близости к нему. Попрежнему двор соприкасается с народной музыкой, которую охотно слушают летом, на открытом воздухе.

В 1770 году уже одиннадцать раз камер-фурьерский журнал говорит о концертах при дворе. В 1771 году в «Кратких заметках о достопримечательных событиях при... дворе» (раздел камер-фурьерского журнала) под 12 января записано: «начались концерты». Судя по «расшифровке» этой записи в камер-фурьерском журнале, обстановка подобных камерных концертов была весьма своеобразной, тем более, что сама Екатерина II несколько не отличалась музыкальностью и самостоятельного значения музыки вообще не ощущала. 12 января 1771 года обстановка концерта была такой: «...а в вечеру, в начале 7-го часа собирались обоего пола персоны для концерта... В продолжении сего концерта е. и. в. с... прусским принцем Генрихом и прочими персонами соизволила забавляться в карты и продолжать время в разговорах... концерт продолжался до 10-го часа...» Сходная запись сделана 29 декабря, причем добавлено: «...на концерте сего числа была княгиня Е. Р. Дашкова, да и в прочие концерты приглашаема была...» Как известно, Дашкова в своих записках по достоинству оценила отношение Екатерины II к музыке («Я пламенно любила музыку, а Екатерина — напротив», — пишет Дашкова), а случаев для наблюдения у нее было не мало. В 1772 году, помимо глухих заметок о концертах, 27 июня записано: «А в исходе 7-го часа... начался концерт, при чем пела новоприезжая певица. Концерт продолжался до 10 часа. В продолжение оногo е. в... в зале ж с кавалерами забавлялись в карты».

Звучание музыки на открытом воздухе, ловидимому, сознается в эти годы как особый эффект; возникает то, что можно назвать далеким музыкальным фоном, различной музыкальной перспективой. Летом 1771 и 1772 года часто раздается духовая музыка (валторны и кларнеты) с воды, с «островов»; во время катанья по Неве на шлюпках «впереди едущие музыканты» играют «в валторны и кларнеты». Особенно богато, как бы **в разных планах**, используются музыкальные эффекты на парадных приемах у Л. А. Нарышкина, когда он принимает у себя двор. Так, 17 июля 1770 года «на даче Левендаль» Нарышкина, помимо традиционной застольной музыки, «в трех беседках играна была музыка на кларнетах, валторнах, трубах и литаврах», а на горе, где воздвигнут был храм Дианы, при приближении Екатерины «начала играть егерской команды музыка... 45-ю человеками, которые, стоя на вершине горы и сидя по горе по разным местам, прикрыты были сделанными из зеленых ветвей декорациями. По проигрании одной штуки декорации были опущены, и те музыканты, представились видны, от чего казался преизрядный вид. С оной же горы в лес пусканы были зайцы и за ними и собаки; при той же горе под прикрытием, стояло 8-м человек певчих и пели Русские песни... Перед домом, на перспективе, играно в роги и несколько деревенских мужиков, ходя кучами, представлялись пьяными и пели увеселительные песни, а некоторые и плясали».

Сходные записи о «пленерной» музыке «на мызе Левендаль» (очевидно, «Löventahl, т. е. «долина Льва», — по имени хозяина имения, **Льва** Александровича Нарышкина) сделаны в июле и августе 1772 года. А 8 июля 1772 года на придворном маскараде в саду тоже «в разных местах играла музыка: в 1-м — на кларнетах и валторнах, во 2-м в литавры в трубы; в 3-м в представленной китайской беседке играно на скрипичах, с хором придворных певчих, в 4-м к Марлину, на представленной горе егерской команды роговая музыка. И от всех сих музык всех гулявших в саду увеселяло приятным слухом». Повидимому, здесь, в устройстве подобных празднеств, как и во

многим, инициатива принадлежала не самому по себе двору, а близким к нему любителям искусства, **от которых** двор уже перенимал и развивал их «увеселительные идеи».

Выделим и в эти годы линию певческой капеллы и ее «малолетних певчих». Они постоянно выступают с «пением арий» при «малой комнатной музыке». 28 января 1772 года сказано, что «в продолжение стола играла музыка на кларнетах и валторнах, с пением Русских песен тремя мальчиками». 30 июня 1770 года в Петергофе «Итальянцы, которые представляют оперы, пели с придворными певчими, при оперной музыке, на театре в собственных платьях». И, наконец, 26 августа 1772 года «малые певчие» сыграли при дворе русскую оперу «Анюта» (текст М. Попова). По поводу записи, сделанной тогда в камер-фурьерском журнале, следует рассказать не лишнюю курьезности историю, почти по аналогии с «поручиком Кижем». Камер-фурьерский журнал отметил: «...смотреть... представленной на театре малыми певчими оперы камык» (т. е. оперы-**комик**, комической). Издатели журнала, нисколько не вникая в обычное тогда обозначение жанра, сделали поправку «Калмык». Домысел этот не заслуживает никакого внимания, ибо по другим сведениям хорошо известно: **26 августа**

408

1772 года при дворе в Царском селе впервые поставлена была «Анюта» Попова [1]. Но, к сожалению, опера «Калмык», по другим данным, начала жить в историографии жизнью поручика Кижем: Алоиз Мозер в справочнике, выпущенном в 1945 году в Женеве [2], среди других названий опер, поставленных в России XVIII века, помещает оперу «Калмык» — со ссылкой на запись камер-фурьера и даже с рассуждениями о том — не был ли это «Гурон» Гретри (!) Мозер опирается на запись камер-фурьера, сделанную 19 октября 1770 года («Французская опера «Камык» с балетом...»), поскольку безразличный к обозначению жанра позднейший издатель журнала на грех сделал примечание — не «Калмык» ли? (вместо «Ко-мык»). Между тем, и здесь (т. е. 19 октября 1770 года), и 26 августа 1772 года (когда шла «Анюта»), есть всего-навсего францужско-нижегородское обозначение жанра «опера-комык», но никакого «Калмыка» нет и не было.

Что касается других оперных постановок за 1770—1772 год, то их отмечено очень немного. Галуппи уехал из Петербурга в 1768 году, а сменивший его Траетта, повидимому, не занял столь же заметного места в придворной жизни — во всяком случае, на оперной сцене и в капелле. В 1770 году четыре раза говорится о спектаклях итальянской оперы (12 февраля, 15 октября, 1, 28 декабря), причем однажды (12 февраля) названа опера «Олимпиада» (Траетта). Всего лишь один раз (19 октября) упомянут спектакль французской оперы «камык» (именно эта запись и ввела в заблуждение Мозера). В 1771 году только однажды (5 апреля) названа «итальянская опера при китайском балете». Зато в 1772 году состоялся традиционно-парадный оперный спектакль (28 ноября, с повторениями 9 и 30 декабря), о котором, по примеру прошлых лет, заранее были даны особые «церемониальные распоряжения». Надо полагать, что исполнялась какая-либо из опер-*seria* самого Траетта или, по крайней мере, Раупаха. Но название ее не установлено. Судя по дальнейшему, возможно, что это была «Антигона» Траетта.

Все время говорится в камер-фурьерских журналах о музыкальном любительстве: то о «пении святочных песен» (25 декабря 1770 года), то об игре Л. А. Нарышкина на скрипке (25 мая 1772 года), то о русских плясках под аккомпанемент арфы Ново здесь то, что наряду с придворными выступают, например, с пением увеселительных песен при музыке «воспитывающиеся малолетние девицы», когда «Общество» посещается Екатериной II. Ново также и то, что при участии знатных любителей устраиваются теперь своего рода «постановки» крупного плана, вроде маскарада в Зимнем дворце 28 ноября 1770 года, когда камер-фурьер записал: «Музыка играла в верху зала в оркестре, которая, разделенная на четыре время, имела звания, то есть: **Весна, Лето, Осень и Зима**, и по сему же званию и балет представлен был, который танцевали благородного воспитания малолетние». В маскараде приняли участие 3600 масок. Сохранилась роспись «ролей» и нечто вроде сценария, набросанного по-французски рукой Екатерины II. Музыку (арии и хоры для четырех времен года) писал **Траетта**. Аполлон и Флора обращались прямо к Екатерине, к Павлу, к принцу Генриху прусскому, который гостил тогда в Петербурге.

30 мая 1770 года записано, что Екатерина со свитой «изволила» в Царском селе «проходить в сад, а оттуда к горам, у которых соизволила смотреть хоровод сельских девок, которые пели песни». Примерно то же записано в мае и июне 1771 года.

В дальнейшем редко-редко промелькнет упоминание о народных песнях: они звучат только во владениях Л. А. Нарышкина, что, кажется, лишь укрепляет за ним репутацию «чудачества». После единичной постановки русской оперы вновь ширится интерес к опере иностранной, преимущественно комической. Екатерина II откровенно поддерживает грубую буффонаду на оперной сцене, в чем ей наилучшим образом угождает Паизиелло, приехавший в 1776 году в Петербург. Оперным репертуаром широко овладевают юные артисты-любители из Смольного и Кадетского корпуса. Но их, дворянских отпрысков, воспитывают почти исключительно на французских образцах. Музыкальное любительство развивается: придворная знать садится в оперный оркестр и задает целые концерты.

Главным властителем вкусов становится в это время одаренный, неистощимый и ловкий Паизиелло, как мастер оперы буфф.

[1] См. Санктпетербургские ученые ведомости за 1777 г. № 8, см. Драматический словарь, изданный в 1787 г.

[2] R-Aloys Mooser. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios, joués en Russie durant le XVII-me siècle. Essai d'un repertoire alphabétique et chronologique. Genève. 1945.

[3] 26 июня 1771 г. в доме Л. А. Нарышкина «...продолжалась на арфе музыка и две большие дочери его... плясали по Русски и по черкески голубца».

[4] Запись 15 сентября 1772 г. в Новодевичьем монастыре «В шествии ж из покоев к карете, по Галлерее от большого крыльца даже до дверей с приезда, по обеим сторонам стояли воспитывающиеся малолетние девицы и пели при музыке увеселительные песни, с танцеванием».

409

В 1773 году упомянута только одна итальянская опера — «Антигона» (18 августа, очевидно, Траетта), отмечены три постановки французской «оперы-комик» (23, 27 августа, 17 сентября), спектакль «оперы-комик» (неизвестно французской или русской) в Новодевичьем монастыре 31 октября (т. е. силами «воспитывающихся благородных девиц») и две постановки русской оперы. В обоих случаях русская опера шла при участии любителей. 4 февраля записано, что ездили в Смольный дворец «смотреть там представленной благородного воспитания девицами Французской комедии и Русской оперы-комык с тремя балетами». Известно, что в Смольном в 1773 году шла на французском языке опера «Служанка-госпожа» Перголези, причем заглавную роль субретки Серпины исполняла Е. И. Нелидова, а роль простака Уберто (во французской редакции — Пандольф) — Н. С. Борщова [1]. Может быть, по примеру прошлых лет эта опера и была обозначена в камер-фурьерском журнале, как «Французская комедия». Что же касается «Русской оперы-комык с тремя балетами», то здесь можно предполагать либо «Анюту» Попова, либо какую-нибудь из ранних опер, дата которой нам точно неизвестна (например, «Любовник-колдун»). Вторая из интересующих нас записей камер-фурьерского журнала за 1773 год относится к 15 ноября и гласит: «...для смотрения Русской оперы, кою играли придворные малые певчие; в оркестре с прочими музыкантами играли на скрипках: его светлость принц, Л. А. Нарышкин, граф Хр. Серг. Миних, граф Андр. Кир. Разумовский». И в данном случае название оперы нам неизвестно. Не лишено вероятия, что это снова была «Анюта», хотя могла быть и любая из опер на тексты Сумарокова.

1774 год был особенно богат оперными постановками, которые при этом не объединены никакой очевидной тенденцией или линией. Шесть раз говорится в камер-фурьерском журнале об итальянской опере. 7 января названа итальянская опера «Псиша и-Купидон» (автора определить трудно), 27 августа—опера «Антигон» (т. е. «Антигона» Траетта), 24 апреля — итальянская опера «Армида» (Сальери — судя по печатному изданию либретто) и 28 ноября — «новосочиненная итальянская опера» («Луций Вер» Траетта, судя по изданию либретто и указанию Драматического словаря). Итак, итальянская опера в этом году представлена серьезным жанром, что не вполне обычно для всего периода [2]. Зато в изобилии ставятся французские комические оперы... Названия их в большинстве не указаны. Так, в Смольном «девицами представлена была Французская опера-комик» 17 ноября, 6, 27 и 30 декабря. В Оперном доме французская «опера-комик» шла 14 и 24 января, 14

февраля, 26 мая, 10 июня, 14 июля, 2 сентября, 16 декабря. Помимо того, 2 июня и 2 декабря упомянута просто «французская опера». И лишь один раз, 31 января приведено название «французской оперы комик» — «Красавица и зверь». Возможно, что под этим названием тогда шла (или подразумевалась в разговорном обиходе) только что прославленная опера Гретри «Земира и Азор» (в основе ее сюжета лежит французская сказка «belle et bête»). Ни в «оперном доме», ни в Смольном дворце не исполнялись в 1774 году — судя по камер-фурьерскому журналу — русские оперы. Но на домашнем театре С. К. Нарышкина для двора ставилась «Русская опера, называемая «Альцеста» с балетом», т. е. «Альцеста» Сумарокова с музыкой Раупаха.

В 1775—1776 годах, вероятно, потому что Траетта уехал, а сменивший его Паизиелло появился лишь в конце 1776 года, итальянская опера при дворе совершенно замирает. Это, между прочим, свидетельствует о том, что ее влияние поддерживалось в значительной степени внешними толчками, и падало немедленно после того, как удалялся очередной «маэстро». Французская комическая опера исполнялась в эти годы, главным образом, силами любителей. В июле-августе 1775 года три раза отмечено исполнение «оперы-комик» в Москве, во «вновь построенном оперном доме». Трудно утверждать даже, что это была именно французская опера. 19 и 21 февраля 1775 года французская опера-комик исполнялась придворными актерами [3]. В 1776 году только один раз отмечено исполнение в оперном доме «Французской оперы Азор» («Земира и Азор» Гретри). Все остальные спектакли, о которых писал камер-фурьерский

[1] В Санктпетербургских Ведомостях появились тогда (см. № 96) даже стихи, посвященные обеим юным исполнительницам. Любопытно, что виртуозная по-своему партия Уберто (Пандольфа) в оригинале написана для баса-буффо. Следовательно она была в корне переработана для Борщовой. И все же в упомянутых стихах к ней отнесены строки:

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

[2] По указанию Драматического словаря и изданию либретто известно, что в 1774 г. у нас исполнялась опера-буфф Галуппи «Сельский философ».

[3] Из письма Екатерины II к Гримму от 27 августа 1775 г. из Царицына ясно, что тогда на открытом воздухе исполнялась французская комическая опера «Анетта и Любен». (см. Сборник Русского Исторического общества, кн. 23 стр. 33).

410

журнал, шли в Смольном или в Кадетском корпусе. Так, 3, 4 января и 30 декабря 1775 года «благородные девицы» исполняли «оперу-комик с балетом». По другим источникам мы знаем, что спектаклей было даже больше, что 30 декабря шла, между прочим, опера Филидора «Мнимый садовник», что «девица Е. Н. Хрущева» исполняла роль безобразного Азора в опере «Земира и Азор» Гретри. Празднование мира, заключенного с Оттоманской портой, вызвало серию празднеств и оперных постановок. В 1776 году камер-фурьерский журнал писал почти исключительно о любительских оперных постановках. 2 и 28 января, 10 февраля в Новодевичьем монастыре девицы сыграли «французскую комедию, потом комическую оперу и балет». По другим данным известно, что 2 января шла комедия Вольтера «Нескромный», комическая опера Филидора «Колдун» и водевиль Фавара «Деревенский удалец». В феврале же, повидимому, исполнялась опера Дуни «Нинетта при дворе».

С 1776 года в Смольном был уже постоянный театр с большим залом, амфитеатром, ложами. Летом спектакли шли в саду. Они посещались иногда приглашенными знатными иностранцами. 23 января 1776 года в Сухопутном кадетском корпусе сами кадеты сыграли «оперу комик и балет». Современная пресса раскрывает здесь названия: шла опера Монсиньи «Король и фермер», Шел балет «Дезертир» (очевидно, по Седену). Наконец, 11 мая 1776 года на маленьком театре в Царском Селе была сыграна «Наталией Борщовой, Екатериною Нелидовой и одной мещанкой Елизаветой Славиной французская опера комик». Так, молодые любители, близкие ко двору, осваивали новейший французский оперный репертуар. Яркие прогрессивные, бунтарские, революционные черты и

тенденции французской комической оперы как воинствующего Искусства третьего сословия, разумеется, приглушались и стирались в исполнении «благородных девиц» перед Екатериной II. Зато всюду, где можно было выделить черты «века рококо», идиллическую пасторальность, легкую сентиментальность, они выделялись, подчеркивались и, вероятно, подчас становились даже определяющими.

В конце 1776 года в Петербург прибыл новый итальянский «маэстро» Джованни Паизиелло. 24 ноября 1776 г. камер-фурьерский журнал отметил: «Пополудни, в половине 6-го часа... начался концерт, при обыкновенной итальянской музыке с певцами, на котором играл вновь приезжий капельмейстер вновь сочиненную кантату на духовной музыке. В продолжении концерта изволили забавляться в карты»... С тех пор Паизиелло надолго (даже после своего отъезда) стал «властителем вкусов» русской знати,— если говорить о ее вкусах в сфере зарубежной музыки. Даже при дворе положение Паизиелло, в сущности, отличалось от положения Галуппи, а тем более Арайи. В произведениях Паизиелло нравился уже не парадный жанр итальянской оперы, как то было вначале, а индивидуальное дарование, соединение пышности с изобретательной буффонадой и легкой чувствительностью при безусловной мелодической яркости. В отличие от Сартти, воплотившего по преимуществу парадные и грандиозные замыслы придворных празднеств, Паизиелло был, если можно так выразиться, более **интимным** любимцем двора и знати.

В 1777 году количество итальянских оперных постановок в Петербурге резко возросло. Много раз была повторена «Итальянская опера Нинета» (17, 20, 24, 27 января, 21 февраля, 23 апреля, 1 декабря). Повидимому, запись в камер-фурьерском журнале сделана неточно. Есть основания думать, что то была опера «La Nitetti» Паизиелло, о которой Екатерина упоминает в одном из писем к Гримму. 28 ноября упомянута просто «итальянская опера», 11 февраля (в «вольном театре, что в Ягу-жинском доме») — «Итальянская опера комик». 24 и 27 октября в оперном доме шла «вновь сочиненная итальянская опера «Люцинда и Армидор» (Паизиелло), 14, 17; 18 февраля, 6, 20 октября, 8 декабря в оперном доме шла «французская опера комик» 30 июня и 29 сентября названа опера «Азор» (очевидно, «Земира и Азор» Гретри), 2 декабря были исполнены «благородными девицами французская опера комик, а потом и балет».

В 1777 и 1778 годах камер-фурьерский журнал ни словом не упоминает о постановках русских опер. На придворной оперной сцене господствует Паизиелло. 26 января и 13 февраля 1778 года упомянута его опера «Ахилл с четырьмя балетами»

[1] 28 июля 1777 г. академик И. Бернулли записал в своем петербургском дневнике: «Мы поехали во Французскую комедию. Она дается по вторникам и пятницам, на иждивении царского двора, на придворном театре, в Зимнем дворце. Там даются и большие оперы; а для комедии он, пожалуй, слишком просторен... В тот вечер шли две оперетки: *Maitre en droit* и *le Tableau Parlant*. Музыкаю я был очень доволен, менее актерами. Хотелось иметь получше место, ибо ложи Академии в третьем ярусе и слишком близко к сцене. Я не имел случая быть в этом театре на Итальянской опере, которая летом не дается» (Записки астронома Ивана Бернулли о поездке его в России в 1777 году. Русский архив, 1902 г., кн. I, стр. 7). Отсюда мы узнаем, что среди французских комических опер, шедших в Петербурге в 1777 г., были *Maitre en droit* Монсиньи и «Говорящая картина» Гретри.

411
(опера-seria «Ахилл на Скиросе»). В сентябре и октябре — «опера Нинета с балетом» (*La Nitetti*), 9 февраля глухо говорится об «итальянской опере», а 9 декабря помечено, что в корпус? «представлена была кадетами итальянская опера (имянуема Буфа)».

Из объявлений «Санктпетербургских ведомостей» и из писем Екатерины к Гримму видно, что в конце 1778 года при дворе шла опера Паизиелло «Фраскатантка». Три раза камер-фурьерский журнал 1778 года упоминает о «французской опере комик» (27 августа, 23 октября и 16 ноября), причем 23 октября пишет: «При дворе на Большом театре представлена была французская опера комик *Дезертир* с балетом». Очевидно, речь идет о популярной тогда опере Монсиньи. 3 февраля в доме И. И. Бецкого «представлена была кадетами французская опера-комик», а 15 января в Смольном «благородными девицами представлена была французская опера-комик с балетом». Есть сведения о том, что там шла опера Саккини «Колония» [1].

Записи 1779 года, если в них вдуматься, обнаруживают одно очень характерное обстоятельство, касающееся постановок русской оперы при дворе. Никогда Паизиелло не пользовался при дворе большим успехом, нежели в этом году: ему принадлежала «оперная монополия». 8 января повторялась его опера «Ахилл на Скиросе». 13, 16 июня, 23 сентября, 15 октября шла «вновь сочиненная» опера-seria «Димитрий» (парадный спектакль), 27 ноября и 13 декабря повторялась его опера «Люцинда и Армидор», 19 августа была поставлена «вновь сочиненная» опера-буфф «Идол китайский», 27 сентября — «Мнимый астроном» (повидимому, «Воображаемые философы»). Кроме того, 15 и 17 июля в журнале указано, что в Петергофе исполнялась опера буфф, а 29 июля — «вновь сочиненная» опера «Буфа». По всей вероятности, то были также произведения Паизиелло. Лишь один раз, 18 января названа «французская комическая опера». Даже в кадетском корпусе 28 сентября ставилась «комическая итальянская опера».

И вот, в этой обстановке, 7 ноября в Эрмитаже «представлена была русская опера-комик с балетом», т. е. «Несчастье от кареты» Пашкевича. 2 декабря граф Безбородко пишет директору театра Бибикову, что Екатерина II «жалует» 2500 рублей «игравшим оперу Российскую Несчастье от кареты, авторам драмы и музыки и всему тут употребленному собранию» [2]. «Автор драмы», т. е. Я. Б. Княжнин, получил 400 рублей, «сочинитель музыки» В. Пашкевич — 500 рублей, артисты — Екатерина Барина и Ваоилий Черников — по 250 рублей, Федор Нечитайлов, Федор Масков, Алексей Попов и Аграфена Дмитриевская — по 150 рублей.

Все это вовсе не значит, что двор поддержал и выдвинул новую русскую оперу. Это значит, что двор, наконец, вынужден был признать ее под давлением общественного мнения. В самом деле: что подготовило ее постановку? Успех у большей городской публики, в «вольном театре», более всего в Москве, где еще в начале года прошел «Мельник — колдун, обманщик и сват». При дворе же ничто не подготовляло, ничто не стимулировало появления русской комической оперы именно в 1779 году. Екатерина нимало не думала об этом жанре, она всемерно поддерживала Паизиелло, более всего в сфере фарса и буффонады и постоянно хвастала им в письмах Гримму. Еще не пробуя свои силы в опере, Екатерина уже тогда не стеснялась выражать определенные оперные вкусы, хотя разобраться в музыке никогда не умела.

Заканчивая обзор данного периода по оперным записям в камер-фурьерском журнале, приведем по примеру предыдущего сводный список тех оперных названий, какие встречаются в журнале за 1762—1779 годы:

1. Азор («Земира и Азор» Гретри) — 1776 г. 18. X, 1777 г. 30. VI, 20. IX.
2. Альцеста (Сумарокова—Раупаха)—1764 г. 17, 21. II, 23. IV, 2. V, 1774 г. 8. XII.
3. Антигона (Траетта) — 1773 г. 18. VIII, 1774 г. 27. VIII.
4. Армида (Сальери) — 1774 г. 24. IV.
5. Ахилл («Ахилл на Скиросе» Паизиелло)—1778 г. 26.1,13. И, 1779 г. 8.1.
6. Дезертир (Монсиньи) — 1778 г. 23. X.
7. Дидона (Галуппи) — 1766 г. 3, 5. III, 12. VII, 26. XI.
8. Димитрии (Паизиелло) — 1779 г. 13,16. VI, 23. IX, 15. X.
9. Идол китайский (Паизиелло) — 1779 г. 19. VIII.
10. Ирле пасторе («Король пастух» Галуппи) —1766 г. 26. IX.
11. Карл великий (Манфредини) — 1764 г. 24. X, 25. XI.
12. Красавица и зверь («Земира и Азор») — 1774 г. 31. I.
13. Летрокер («Менялы» Доверия и Ваде) —, 1765 г. 23. 24. IV.
14. Люцинда и Армидор (Паизиелло)—1777 г. 24, 27. X, 1779 г. 27. XI, 13. XII.
15. Мнимый астроном (Паизиелло)—1779 г. 27. IX.
16. Нинета, Нитета («La Nitetti» Паизиелло)—1777 г. I, 21. II, 23. IV, I. XII, 1778 г. 23. IX, 5. X.

[1] См. **Н. П. Черепнин**. Императрица Екатерина II. Исторический очерк 1764—1914. Т. I. СПб. 1914.

[2] Дополнения к камер-фурьерскому журналу 1779 года. СПб. 1884.

17. Олимпиада (Манфредини) — 1765 г. 3. II.
18. Олимпиада (Траетта) — 1770 г. 12. II

19. Псиша и Купидон (?) — 1774 г. 7. I.

20. Цефал и Прокрис (Сумарокова—Арайи) — 1763 г. 27. IV.

Застольная и концертная музыка за период от 1773 по 1779 год, судя по камер-фурьерским журналам, не изменялась в своих основных функциях и в своем распорядке при дворе. Изменялось, однако, внутреннее значение тех же концертов на куртагах и за картами, поскольку выделялась и осознавалась по-новому в них роль солистов и росла роль светских любителей. Среди многочисленных стереотипных записей о музыке у камер-фурьеров в 1773 году выделим две записи о скрипаче-солисте 18 июня [1] упоминание об игре Л. А. Нарышкина на скрипке 2 июля и в особенности заметку о целом концерте силами любителей, устроенном при дворе 22 сентября: «...начался концерт, при котором пели арии дочь... Григ. Ник. Теплова и две дочери его играли в claveцынбелы (!?), а на скрипках играли:

1.....принц Гессен-Дармштадтский

2. Александр Александрович Нарышкин,

3. Лев Александрович Нарышкин,

4. Князь Ив. Вас. Несвицкий,

5. Граф Андрей Кирил. Разумовский.

6. Мих. Фед. Дубянский.

7. Гвардии офицер Теплов, да из итальянской капеллы музыкантов человек до шести. Притом же меньшая дочь Теплова представляла балетные фигуры, а потом минавет танцевала и плясала по Русски с пажем Дубянским».

В 1774 году, помимо стереотипных записей о застольной музыке, двадцать четыре раза глухо отмечено — «концерт». Помимо того, встречаются небезинтересные «расшифровки» того, что понималось в разных случаях под **концертом**:

28 марта. Во время игры в карты — «притом играно было на гусях, на флейте и на скрипке; тут же играл Итальянец на называемом инструменте мандолинка».

На гусях и на мандолинке играли также 30 марта, на гусях и на флейте — 31 марта и 6 апреля. Несколько записей говорят только о гусях (по всей вероятности, играл Трутовский).

23 апреля в Новодевичьем монастыре состоялся «концерт с пением девиц».

25 июня... «начался концерт. Во-первых начала петь певица Габриельша; тогда е. в. и их высочества соизволили подходить к оркестру и слушать ее пения; по сем соизволили сесть забавляться в карты; по окончании игры... из-за столов встали; в то время еще зачала петь Габриельша ж, и для слушания соизволили подходить к оркестру, и как пропела она славная певица, е. и. в. соизволила показать к ней свое высочайшее благоволение...».

9 июля... «по прибытии начался концерт и игран был на оркестре».

21 и 23 августа... «была музыка кларнетная и молдованская».

25 октября. В Новодевичьем монастыре был «концерт, при котором пели Итальянка Габриельша и две тамошние благородные девицы».

23 и 24 ноября... «играно на гусях и притом играл... музыкант Итальянец Чиприяно на скрипке».

Как видим, называя имена музыкантов, камер-фурьер упоминает только об иностранцах, причем итальянской певице Габриели воздается такой «почет», какого не знал ни один из русских артистов.

Несколько раз в больших помещениях и особенно на открытом воздухе отмечена роговая музыка, которая к тому времени стала своего рода традицией.

В 1775 году, кроме таких записей, какие мы уже приводили, любопытны неоднократные заметки об исполнении семинаристами и певчими кантов и приветственных, кантат во время посещения Екатериной Новгорода, Твери, Коломенского, Троице-Сергиевой лавры. Сколько бы ни развивалась придворная музыкальная жизнь, семинарское пение панегирических кантов в виде приветствия остается прочной традицией со времен Петра I. 17 мая записано, что во время игры в

карты «в пении находилась в последний раз отъезжающая из России певица мадам Габриель». В связи с «принятием турецкого посла» в камер-фурьерском журнале 1775 года находим необычные записи такого рода:

5 октября. «В седьмом часу, по выходе из комнаты, по приказу посла была турецкая музыка, составленная из одной скрипки, другой балалайки и третьей флейты с припевом двух трубок».

[1] «...В продолжение присутствия имеющимся при ланграфине музыкантом играно с одною скрипичею; продолжение сего происходило в час времени». После девяти часов «вышеупомянутым музыкантом играно было, с припеванием некоторых песен»...

413

Затем описывается въезд посла со свитой в Москву; турецкие музыканты при этом «били в большие и малые бубны, играли на разных инструментах». 12 ноября в 12 часу перед полуднем в Пречистенском дворце, на дворе... «Турецкого посла капельмейстер, с музыкантами, на разных инструментах чинил музыкаю поздравление по их турецкому обыкновению, для праздника Байрам». Любопытно, что Екатерина **смотрела** эту экзотическую музыку, что было в порядке вещей, так как костюмы, инструменты, манера играть, петь, вскрикивать, плясать — все представляло диковинку. Вспомним, что в Европе тогда модным был «янычарский» состав оркестра, и интерес к подобной «экзотике» выражался во многих оперных сюжетах и колористических приемах — вплоть до «Похищения из серая» Моцарта.

Наконец, выделяется еще одна, не совсем обычная запись, сделанная камер-фурьером в 1775 году. Тогда же, когда праздновалось заключение мира с Оттоманской портой, в Москве устраивались всякого рода «увеселения». 21 июля камер-фурьерский журнал частично описал московские празднества: «...итальянцами представлялось балансирование как по канату, так и на полу разными штуками фигур, и на сих театрах играла вольными музыкантами музыка на скрипичах. За оными же театрами, на сделанных двух высоких местах, цыганы и цыганки, по своему обыкновению, с припеванием песен плясали. Позади сих мест, на сделанных качелях качались, тут же была и играла роговая охотничья музыка». Празднование мира с Портой длилось долго и было весьма демонстративным для русского двора. Панегирические спектакли в Академии Художеств, Кадетском корпусе и в Смольном, так же как другие «увеселения», устраиваемые в Петербурге и Москве, призваны были заглушить тяжелые отзвуки пугачевского восстания, гремевшие особенно страшно летом 1775 года.

Если до тех пор главными «покровителями» музыки при Петербургском дворе были придворные любители ее — графы Орловы, Нарышкины, семья Теплова и другие, то примерно с 1776 года — что даже по камер-фурьерскому журналу видно — в этом отношении выделяются Потемкин и отчасти наследник Павел Петрович — каждый по-своему. Несколько раз отмечены в 1776 году концерты у Павла с женой. 9 апреля записано, что в покоях Гр. Ал. Потемкина «начался концерт; первую скрипку играл музыкант Лиоли... потом играна на разных инструментах молдаванская музыка, причем молдаване и плясали». Упомянутый здесь «Лиоли» — известный итальянский скрипач Антонио Лолли [1], служивший тогда в придворном оркестре, — пользовался особым покровительством Паизиелло (который его, видимо, выдвигал при дворе) и самого «светлейшего» Потемкина. В том же 1776 году вышли из печати и продавались в Петербурге «5 сонат и одна забава на скрипке и на басу Лолли, поднесенные кн. Гр. Потемкину».

10 августа 1776 года состоялся «в картинном зале» концерт, «при котором концерте пела новая итальянская певица, и, по пропетии первой арии, оную певицу е. в. удостоить соизволила допустить к руке».

Любопытно, что в 1776 году у нас звучала модная «янычарская» музыка: 5 мая записано: «Изволили... слушать Турецкую музыку, игранную гвардии Преображенского полка музыкантами...» [2].

Упоминает журнал 1776 года о светских любителях музыки:

13 февраля «пополудни в начале первого часа е. и. в. изволила прибыть в Эрмитаж, в котором... были шесть девиц, воспитывающихся в девичьем монастыре, благородные, и из тех девиц... одна играла на арфе, а другая пела».

13 мая «девицы Наталья Борщова и Екатерина Нелидова пели по-французски».

6 июня. Также пели по-французски «Л. А. Нарышкин и г-жа фрейлина Сенявина».

В Журнале 1777 года записано, что 7 мая, во время игры в карты, «музыкант Пальцо [3] играл на вновь сделанных клавикордах с органами». В 1778 году примечательны частые записи о музыке «большого плана» (на маскарадах — 11 января и позже), во время гуляний, на воде, в саду («по левую сторону от грота к Адмиралтейству в саду играла духовая музыка»), когда рамки парадной придворной жизни словно раздвигались — ради определенного воздействия на широкие городские круги, перед которыми как бы приоткрывалась пышность двора. Эти же тенденции видны и по камер-фурьерскому журналу 1779 года. 25 июня там впервые отмечен один из «потемкинских праздников» (по случаю рождения Константина Павловича), с большим фейерверком на озере, с духовой музыкой «в разных местах» на открытом воздухе, с участием придворных певчих, выступавших в сопровождении органа.

[1] 4 мая записано: «игран концерт, причем находился и музыкант Лиле» — здесь, очевидно, речь идет тоже о Лолли.

[2] Штелин утверждает, в «Известиях о музыке в России», что «турецкая музыка» завелась в Петербурге еще при Елизавете, но удержалась при дворе недолго и перешла затем в гвардейские полки, как особого рода забава.

[3] Повидимому, Пальшау.

414

Выделим, как исключительную, запись об Исполнении 30 августа в Александре-Невском монастыре «певчими и семинаристами» **определенного** духовного концерта («Господи, силою твоею возвеселится царь»). Но всего интереснее в журнале 1779 года две записи о том, что во время игры в карты «госпожа фрейлина Сенявина и Капельмейстер Паезиелли играли на клавикордах и припевали» (20 и 22 августа). Это была Е. А. Сенявина, будущая жена С. Р. Воронцова, всегдашнего покровителя Паизиелло. Здесь примечательно и самое начавшееся сотрудничество светских любителей с профессионалами, и проникновение Паизиелло в интимные придворные круги, чем он обязан, как увидим далее, не только музыкальным своим успехам.

Если проследить на протяжении 1762—1779 годов за упоминанием имен музыкантов в камер-фурьерском журнале, то окажется, что при растущем интересе к ним, они **называются** все же очень мало и редко. Имена светских любителей, чье искусство не шло ни в какое сравнение с искусством выдающихся артистов, ставятся в ряд с ними и даже заслоняют собой имена крупных художников. Всего за рассматриваемый период камер-фурьерские записи упомянули немного более двадцати, музыкантов (профессионалов и любителей):

1. Березовский, М. С.— 1776 г. 22. VIII.
2. Борщова, Н. А.— 1776 г. 11, 13, V.
3. Габриели, певица — 1774 г. 25. VI, 25. X, 1775 г. 17. VI.
4. Галуппи — 1765 г. 27. IX, 26. XI, 1766 г. 11. IV.
5. Дубянский, М. Ф.—1773 г. 22. IX.
6. Колонна, певица—1764 г. 24. X.
7. Лолли (Лиоли, Лиле), скрипач—1776 г. 9. IV, 4 V.
8. Манфредини— 1764 г. 25. XI.
9. Миних, Х. С.— 1773 г. 15. XI.
10. Нарышкин, А. А.— 1773 г. 22. IX.
11. Нарышкин, Л. А. —1769 г. 15. VII; 1772 г. 25. XI; 1773 г. 22. VII, 22. IX, 15. XI, 1776 г. 6. VI.
12. Нелидова, Е. И. — 1776 г. 11, 13. V.
13. Несвицкий, И. В. — 1773 г. 22. IX.
14. Паизиелло—1779 г. 20, 22. VIII
15. Пальцо (Пальшау), клавесинист— 1777 г. 7. V.
16. Разумовский, А. К.— 1773 г. 22. IX; 15. XI.
17. Рако, флейтист—1774 г. 28. III.
18. Сенявина, Е. А. — 1776 г. 6. VI; 1779 г. 20, 22, VIII
19. Славина, Е.— 1776 г. 11. V.

20. Старцер — 1764 г. 24. X.
21. Теплов, Г. Н.— 1773 г. 22. IX.
22. Тепловы, его дочери—1773 г. 22. IX.
23. Чиприяно, скрипач—1774 г. 23, 24. XI.

Камер-фурьерские журналы восьмидесятых и девяностых годов (при Екатерине II) дают в сущности весьма скудные сведения о музыкальной жизни петербургского двора, несмотря на то, что пышность двора все возрастает, а распорядок его дней тщательно выписывается камер-фурьерами. Сами по себе камер-фурьерские журналы превращаются в это время в обширные томы, причем заметки о музыке становятся в них очень частыми.

Те общие представления, которые сложились в историографии о характере екатерининских празднеств, об их грандиозных масштабах и неправдоподобной пышности, об участии в них крупных музыкальных масс, хоровых и оркестровых,—относятся по преимуществу к последним десяти-одиннадцати годам царствования и вначале связаны с именем Потемкина и его инициативой.

Впрочем, расходы двора колоссально возросли уже в семидесятых годах, а их отношение к **иным** государственным тратам давно стало вопиющим. Если в 1765 году на Московский университет, Академию Наук и Академию Художеств вместе затрачивалось 112 171 рубль, то двор расходовал на свои нужды 1 653 658 рублей (!). А в 1773 году это соотношение стало еще более позорным: на те же, названные учреждения — всего 64 000 рублей—против 2 213 308 рублей! То есть двор стоил государству примерно **в 33 раза дороже**, чем три крупнейших культурных учреждения страны.

Немалую статью придворных расходов составляли расходы на устройство музыкальных празднеств, на оплату и подарки иностранным виртуозам. И менее всего получали русские артисты, русские композиторы, имена которых даже не упоминались в камер-фурьерском журнале, хотя именно данный период выдвинул так много славных имен.

До середины восьмидесятых годов даже при дворе в сущности скрыто проявляется борьба русской комической оперы, как нового и прогрессивного национального жанра, поддерживаемого передовыми кругами русского общества, с засильем иностранной оперной культуры, которая пока еще полностью поддерживается

415

Екатериной II. До 1784 года Паизиелло продолжает царить на придворной сцене, ошутимо, сталкиваясь лишь с диктатурой итальянских оперных певиц. Для Петербурга он создает известнейшие свои оперы. Помимо опер, его крупные хоровые произведения, исполняются на парадных концертах в доме Потемкина. Екатерина делит свое внимание между Паизиелло и итальянскими примадоннами типа знаменитой Тоди, приехавшей в Петербург в 1784 году и державшейся крайне важно на манер знатной, дамы. Паизиелло и Тоди, подобно немногим избранным, входили в ту особую касту придворных художников, которые делались «своими» в среде знати. В 1784 году на смену Паизиелло в Петербург прибыл новый итальянский маэстро—Сарти, занявший здесь при дворе до 1787 года еще не вполне устойчивое, но блистательное положение. И если «период Сарти» для дворцовых празднеств наступил, пожалуй, в девяностые годы, все же в 1785 году оперы его ставились в Петербурге, и в том же году, когда праздновалось взятие Очакова, он выступил с грандиозным двуххорным произведением («Тебе бога хвалим»), положив начало своей деятельности официально-парадного композитора в России. После отдельных опытов Паизиелло и других иностранных маэстро Сарти утвердил у нас в свое время этот в сущности странный для России тип композиции: духовный текст здесь — совсем в разрез с традициями русской церковной музыки — звучит не в хоре а *capella*, а в большой оркестрово-хоровой пьесе, подобно крупным и пышным сочинениям католических композиторов. Как бы далеко это ни уходило от пути церковной музыки в России, в какой-то мере торжество Сарти было **в тот исторический момент** подготовлено самим развитием церковной музыки в русской столице. Заложенные в ней с конца XVII века тенденции «обмирщения», резко проявившиеся и в дворцовой пышности партесных концертов, и в лирической струе, близкой кантам, как бы доходят теперь до известного предела. Одна линия выходит за рамки церкви вообще: к хору присоединяется оркестр, порою даже фейерверк и пушечные выстрелы, и духовное произведение становится парадной пьесой для крупного дворцового празднества, уже нисколько не маскируя своей

внецерковной сущности. Другая линия ведет к почти оперной лиризации концертной церковной музыки, к ее внутреннему перерождению; ярче всего эта линия представлена русским мастером Д. С. Бортнянским. Но для начала восьмидесятых годов все это — еще впереди; только обозначаются новые цели. Очень мало ощутима при дворе роль русской музыки. Даже в Смольном и в Кадетском корпусе попрежнему ставятся итальянские и французские комические оперы: в 1781 году «Сильван» и «Ревнивый любовник» Гретри, в 1782 году — «Служанка-госпожа» Паизиелло, «Три фермера» Дездема, «Прекрасная Арсена» Монсиньи, в 1783 году «Любовь в 15 лет» Мартини. Тем не менее русская опера исподволь пробивает путь ко двору. Ее широкий успех в Москве и Петербурге, ее безусловная общественная сила способствуют тому, что отдельные постановки все-таки идут при дворе. К середине восьмидесятых годов Екатерина II, кажется, решила, что для ее целей правильнее не только поддерживать Паизиелло или Сарти, но и обратить новое оперное искусство на службу своей политики, коль скоро с ним все равно приходится считаться. Тогда началась полоса ее собственной оперной «деятельности» в сотрудничестве с различными композиторами и при большой помощи секретарей вроде А. В. Храповицкого. Со второй половины восьмидесятых годов русская опера уже заняла особое, вполне своеобразное место при дворе. Возник в сущности придворный **сказочный** вариант комической оперы.

Камер-фурьерские журналы 1780—1785 годов, как бы они ни были скупы в своих оперных сведениях, все же отражают характерное для этих лет господство иноземного искусства при дворе и лишь изредка словно напоминают о существовании, народившейся русской оперы.

Так, в 1780 году шестнадцать раз камер-фурьер упоминает о спектаклях итальянской оперы, два раза — о французской опере и только один раз — о русской комической опере (25 февраля). Из итальянских опер **названы** только «Китайский идол» (27 февраля и 22 июня), «Нитета» (22 сентября, 2 и 16 октября) и «Алкиед» (т. е. Alcide al bivio; 4 декабря) — все три принадлежащие Паизиелло. Кроме того, известно, что в Могилеве 25 мая, когда там была Екатерина со свитой, шла комическая опера Паизиелло «Мнимая любовница» [1]. Среди французских опер, шедших в

[1] В Записках Л. Н. Энгельгардта находим относящиеся к этому времени сведения о деятельности графа З. Г. Чернышева в Могилеве:

«Как императрица назначила для своего пребывания в Могилеве семь дней, то, чтобы со стороны увеселений было чем занять ее и ее двор, граф выписал из Петербурга придворную италиянскую оперу, а для концертов придворную музыку и лучших артистов, в числе которых по тогдашнему времени славилась известная певица Бонафина; для праздников же построил на свое иждивение театр и просторную залу по плану и содействиям славного архитектора Бригонция» (Цитировано по «Русскому вестнику», 1859 г., т. 19, стр. 152).

416

1780 году, поименован лишь «Дезертир» Монсиньи (17 ноября). Название же единственной русской оперы не приведено совсем.

Примерно та же картина вырисовывается в 1781 году, хотя здесь выступают некоторые небезинтересные детали. Из тринадцати упомянутых спектаклей итальянской оперы «расшифрованы» по названию лишь два: «Китайский идол» (12 февраля) и «Философ» (17 мая), причем указано, что первая опера «представлена была **на российском языке**». Французская комическая опера дважды исполнялась в Эрмитаже «благородными особами» и один раз — воспитанницами Смольного. Но поскольку в эти годы камер-фурьерский журнал часто пишет о «французской комедии», легко предположить, что французских комических опер на деле было больше — они лишь зачислялись в рубрику «комедии с ариеттами». Дважды названа в 1781 году русская опера. 2 июня записано: «...представлена была комическая русская опера «Мельник» и потом был балет». 21 октября замечено еще точнее: «...на театре представлена была Московского воспитательного дома воспитанниками русская комическая опера «Мельник», с балетом...» Как известно, в Московском воспитательном доме (основан в 1764 г.) с 1773 года преподавалась музыка, а к концу семидесятых годов был свой слаженный оркестр из 30 человек и начались оперные спектакли. В Петербург воспитанники этого дома попали тогда, когда был заключен контракт на их обучение с антрепренером Карлом Книппером и школьная труппа стала работать в столице, под руководством В. Пашкевича (музыка) и

Дмитревского (драма). Нет сомнений в том, что из учеников Воспитательного дома смотрели совсем иначе, чем на «воспитывающихся благородных девиц» из Смольного. Как бы широко ни посещались знатно оперные спектакли в Смольном, сколько бы ни писали о них «Ведомости», никто бы не подумал о профессиональной театральной труппе в подобном привилегированном учебном заведении. А ученики Воспитательного дома, когда их труппа распалась в 1783 году, перешли в придворный театр как профессионалы. Среди них был Антон Крутицкий, известный исполнитель заглавной роли в «Мельнике». По-своему очень показательна то, что написанная в Москве опера «Мельник—колдун, обманщик и сват» была исполнена при дворе юными **московскими** же актерами.

В 1782 году упомянуто 12 итальянских оперных спектаклей, среди них 9 декабря — «Итальянская комическая опера Цирульник, с балетом» («Севильский цирюльник» Паизиелло) и 13 декабря «итальянская опера «Орфей», с следующими при оной балетами» (Глюка). Обе последние постановки представляют выдающийся интерес, особенно постановка «Орфея». Примечательно, что год назад была создана мелодрама Княжнина «Орфей и Эвридика», а в 1782 году (6 декабря) при дворе шла его трагедия «Титово милосердие», по общему замыслу своему близкая к опере. Французская комическая опера в этом году упомянута лишь один раз; русская опера— ни разу.

Судя по записям 1783—1785 годов, иностранная опера при дворе резко отстывает на задний план, в то время как русская медленно пробивается сюда. В 1783 году упомянуто всего 5 итальянских оперных спектаклей (известно, что 24 сентября в день открытия Каменного театра в Петербурге, там шла опера-буфф Паизиелло «Лунный мир»), причем к концу года они очень редки. Как раз тогда Паизиелло вступил в конфликт с театральной дирекцией, завершившийся его отъездом из России. Еще в июле 1782 года Екатерина писала Гримму: «Великий Паизиелло окончил свою музыку» (очевидно, партитуру «Севильского цирюльника»), а 5 января она же сообщала ему: «Паизиелло нас покидает; он поссорился с новой дирекцией или вернее она с ним». Итак «великого Паизиелло» не удерживали, хотя первоначально дали только отпуск до 1785 года.

В 1784 году камер-фурьерский журнал один лишь раз отмечает спектакль итальянской оперы, в 1785 году — ни одного (хотя известно, что в Петербурге уже шли оперы Сарти). Вместе с тем 3 февраля 1783 года упомянута русская опера «Несчастье от кареты». 3 июля — просто «русская опера с балетом». 11 сентября — «Русская комическая опера «Мельник», 4 января 1784 года при дворе исполняется «русская комическая опера (Добрый солдат)». Так с некоторым запозданием попадают на придворную сцену новые оперные произведения на русские бытовые сюжеты. В 1785 году камер-фурьер опять упоминает «Мельника» (22 ноября). Последующий ход событий покажет, что отношение двора к русской опере резко изменилось: с 1786 года русская комическая опера на ряд лет станет главенствующим оперным жанром при дворе.

В остальном музыкальная жизнь петербургского двора за годы 1780—1785 если и изменялась, то по своему распорядку мало отличалась от прежних лет. Постепенно перемещалась роль торжественной и «обыкновенной» застольной музыки: все усиливался удельный вес духовой музыки как обычной для стола, т. е., иначе говоря, застольная музыка именно как таковая резко отделялась от концертной. Не останавливаясь на частых стереотипных замечках о музыке при дворе, выделим лишь то, что так или иначе выходит за эти рамки. Во время путешествия

417

Екатерины II в Могилев в 1780 году двор, разумеется, соприкоснулся с особыми формами музыкальной жизни. Это было исполнение приветственных кантов местными певчими (май 1780 г.), народная еврейская музыка в Могилеве (19, 23, 24 мая), католическая музыка «при Софийском костеле» (20 мая), пение русских песен (3 июня пели «Смоленского и Черниговского пехотных полков солдаты и гобоисты»), пение и русские пляски крестьян (8 июня). Что касается придворной музыки в самом Петербурге, то среди камер-фурьерских записей 1780 г. есть одна, по-своему небезинтересная: 21 ноября «в аудиенц-зале... пет был хором придворных певчих концерт на латинском языке, при клавицынах...» Отсюда можно заключить, что исполнение подобных хоровых композиций по католическому образцу (вероятно, то была музыка Паизиелло), т. е. на латинские тексты и с инструментальным сопровождением, воспринималось современниками, во всяком случае, как необычное: камер-фурьер специально отметил то, что не вполне соответствовало традиции придворной певческой капеллы.

В 1781 году встречается в записях единичное обозначение «комнатный концерт» (11 февраля в Эрмитаже); со следующего года это обозначение становится самым обычным и чрезвычайно частым (около тридцати раз в году). Две заметки о концертах в 1781 году, представляющие «расшифровку» обычно скупо-официальных данных, заслуживают особого внимания. 3 февраля «представлены е. и. в. ...недавно прибывшие из Италии в Россию итальянцы музыканты Пуньяни и его ученик и оные ...играли на скрипках». И далее: «...позваны были помянутые музыканты, и оные в покоях их высочеств играли на скрипках». Речь идет здесь о выдающихся скрипачах Пуньяни и Виотти, которые ненадолго приезжали в Петербург, причем известно, что 11 и 14 марта Пуньяни выступал публично (см. «Санктпетербургские ведомости», № 20). Судя по камер-фурьерскому журналу, оба скрипача играли и при «большом», и при «малом» дворе (т. е. на половине Павла).

Другая запись 1781 года относится к воспитанницам Смольного и гласит, что 24 июня, после оперного спектакля, они «играли на арфе и других музыкальных инструментах». Заметим, что в то время это было уже не новинкой, а даже своего рода традицией. Известные портреты смольнянок, выполненные Левицким, относятся к 1773—1776 годам. Они изображают маленьких жеманниц— танцующих Е. И. Нелидову и Н. С. Борщову, Е. Н. Хрущеву и Е. Н. Хованскую в театральных позах, а Г. И. Алымову—за арфой.

Еще в 1775 году в «Санктпетербургских ведомостях» было дано такое описание концерта в Смольном: «...две благородные девицы играли на Давидовых гусях, а третья вспомоществовала на английском пиано-форте, причем вмещались напоследок наиприятнейшие четырех девиц голоса с составленным нарочно для того хором, по окончании которого весь из дворян и из некоторых других любителей музыки и членов здешнего музыкального клуба состоявший оркестр начал во весь голос играть штуки балета, который в заключение сего торжества представлен был всеми сего общества девицами чрезвычайно хорошо» («Санктпетербургские ведомости», 1775, 30 ноября). Мы приводим эту выдержку в сопоставлении со скухими сведениями 1781 года для того, чтобы раскрыть истинное положение сетей в восьмидесятые годы. Следует учитывать, что тогда, когда новые воспитанницы попрежнему давали концерты в Смольном, первые выпуски смольнянок в большой мере уже **вошли** в музыкальную среду, близкую ко двору, несомненно, обогатив ее своим участием.

По записям 1784 года можно уточнить, когда начала выступать в России известная певица Луиза Тоди. 30 мая камер-фурьер отметил: «Во время концерта пела вновь выписанная из Португалии певица мадам Тоди и при каждом окончании арии благоволила е. и. в. облакировать, а по окончании концерта... пожалованы бриллиантовые серьги». Примечательно, что Тоди с успехом пела в придворных концертах именно в то время, когда итальянская опера (после отъезда Паизиелло) временно заглохла. Концертным исполнением виртуозных оперных арий (а именно таков был репертуар Тоди) певица как бы возмещала отсутствие **оперы на сцене**. А затем, когда начались новые постановки опер Сарти, в них русский двор, как никогда прежде, увлекся виртуозным итальянским пением, даже **концертным соревнованием певцов**. Екатерина II по-своему даже заискивала перед Тоди, что нетрудно заметить из ее писем. Дело в том, что крепкая европейская репутация ряда крупных артистов, с большим умом и дипломатией делавших карьеру, основывалась тогда обычно на сложившихся светских, даже придворных связях. Обидеть Тоди значило для Екатерины обидеть международное светское мнение, придворную знать Европы. Тоди можно было дарить серьги и браслеты, но, повидимому, с ней приходилось считаться уже не только как с артисткой, но и как с **важной особой**. Впрочем, когда Тоди в 1787 году вздумала уехать из России, Екатерина отнюдь не задерживала ее.

Среди записей 1785 года отметим ранее всего очень скупую заметку, сделанную 13 апреля: «...у Потемкина... в Аничковом доме был концерт, составленный в молитвенных пениях на вокальной и роговой музыке с хором придворных певчих». Под

418
этим нужно разуметь одно из пышных «потемкинских празднеств», которые устраивались в 1785 году с музыкой Сарти [1].

Несколько раз в этом году камер-фурьер упоминает о пении русских песен: 26 мая-в г. Крестцы (во время летнего путешествия Екатерины II) «перед покоями, мещанские жены и дочери пели русские песни и плясали». 2 июня в Москве в роще у Петровского дворца «московские ямщики пели русские

песни». 14 июня на Мсте-реке народ пел русские песни, а на Ильмень-озере «люди пели песни и играли в рожки».

Как оперные постановки при дворе, так в заметной степени концертные исполнения 1786—1789 годов несут на себе печать собственных замыслов Екатерины II, хотя и осуществленных чужими руками и чужими средствами. Вероятно, есть своя, очень важная историческая закономерность в том, что после 1785 года, после «Жалованной грамоты дворянству», в годы войны со Швецией и с Турцией, возникла целая группа оперных придворных произведений, пышных, нравоучительных, избыточных политическими выпадами против иностранных «горе-богатырей». Мотивы русских сказок, хотя бы и в безвкусном и искусственном их использовании, свидетельствовали о прямом желании автора оставаться на русской сюжетной почве [2]. В этом смысле, как и в привлечении народных мелодий, Екатерина, так сказать, сумела использовать, свойства нового оперного искусства. Но она была совершенно далека от истинной сущности русской комической оперы. Ей были безразличны музыкальные сотрудники, и далекий от русского искусства Мартин-и-Солер мог угодить ей лучше, чем замечательный русский композитор Е. И. Фомин. При условной опоре на народную мелодию, придворные сказочные оперы отдавали широкую дань концертному оперному пению и балетным вставкам. Впрочем, не следует думать, что даже такие русские оперы попросту вытеснили в те годы итальянскую оперу при дворе. Тоди и выписанный затем Маркези были носителями виртуозной итальянской традиции в Петербурге. Ради их соревнования создавались и ставились оперы-seria Сарти «Армида и Рено», «Кастор и Поллукс» (1786). Современники вспоминают об «Армиде»: «...все арии согласовывались с желанием сих именитых артистов. Во время представления, один над другим стараясь одержать поверхность, пением своим они удивляли и восхищали знатоков и любителей музыки» [3]. Правда, в 1787 году, быть может, из-за неладов с оперными премьерями, Сарти предпочел покинуть придворный театр и перешел на службу к Потемкину [4]. Но в сущности это не больно-то отдаляло его от двора, и в 1790 году его влияние вернулось с новым блеском.

В конце восьмидесятых годов в Петербург прибыли еще два итальянских оперных композитора: испанец по происхождению Винцент Мартин-и-Солер, весьма популярный недолгое время автор итальянских опер, и первоклассный представитель современной оперы-буфф Доменико Чимароза.

[1] Л. Н. Энгельгардт пишет о маскарade 1785 г. у Потемкина в Аничковом дворце: «Маскарад был чрезвычайно великолепен; более двух тысяч человек было в богатых костюмах и в доминах. Большая длинная овальная галлерей к одной стороне огорожена была занавесом, а в другом конце сделан был оркестр пирамидою, убранный с великим вкусом; более было ста музыкантов, с инструментального, духового, рогового и вокального музыкою, управляемою майором Росетти, всегда находившимся при князе; на самом вершy пирамиды был поставлен в богатой одежде литавщик Арап» (Цитированный источник, стр. 270).

Примерно тогда же, 27 февраля 1785 г., А. Б. Куракин писал из Петербурга брату: «Вчера князь Потемкин дал великолепный праздник в Аничковом доме... Всего прекраснее было убранство зала и оркестр из восьмидесяти инструментов, с удивительной чистотой исполнявший музыку духовного концерта. Был исполнен также танец, арранжированный специально на этот случай, род королевского менуэта, который танцевали княгиня Бярятинская и граф Чернышев, а затем казак, который танцевали графиня Матюшкина и князь Дашков» (подлинник по-французски. Сборник XVIII век, издаваемый по бумагам фамильного архива князем Ф. А. Куракиным, т. I. СПб, 1904, стр. 75—76).

[2] 6 декабря 1786 г. Екатерина пишет своему секретарю А. В. Храповицкому: «Возьмите с собой, что у меня на столе лежат, переводы с старинных авторов; также Ломоносова, русские песни и лексикон двухсотязычный» (Собственнооручные письма и заметки императрицы Екатерины II-й к А. В. Храповицкому. Русский Архив 1872 г., стр. 2067).

В те времена Храповицкий писал за Екатерину оперные тексты по ее указаниям, а из указаний-то как раз явствует ее намерение подчеркнуть русское начало, держаться в традициях русского искусства.

[3] Записки А. Н. Энгельгардта. Там же, стр. 254

[4] Судя по одному из писем Екатерины II к Гримму, Сарти с первых же своих шагов в России стоял близко к Потемкину, не только поставляя пышную музыку для его празднеств, но даже сочиняя пьесы на заданные им мелодии.

419

Что касается Чимарозы, то о нем лично в России известно очень мало; повидимому, из него не получился представитель дворцового искусства. Характер его дарования, блестящего и острого, скорее сатирического, чем мягко-буффонного, дал широкий успех его операм за пределами дворца, но никак не способствовал его карьере в качестве придворного деятеля. Если говорить об оперных композиторах, то вторая половина восьмидесятых годов отнюдь не выдвинула одно какое-либо имя при дворе. 1786 год прошел еще под знаком виртуозного искусства Сарти, но зато решительно выдвинул Пашкевича в «Февее». Тогда же молодой Фомин создал на текст Екатерины оперу «Новгородский витязь Боеславович». В 1787 году барон Ванжура написал музыку к новому оперному тексту Екатерины II «Храбрый и смелый витязь Ахридеич». К началу 1789 года была готова еще одна опера — «Горе богатырь Косометович» (текст Екатерины II, музыка Мартин-и-Солера). Просто удивительно, как незаметно прошла при дворе лучшая из этих опер с музыкой Фомина, не упомянутая даже в камер-фурьерском журнале! А рядом с ней все время превозносили «Февея» и «Горе-богатыря Косометовича». Повидимому, здесь действовали особые «дворцовые» критерии — как раз не те, которые были связаны с успехом опер в широкой городской аудитории.

Помимо дворцовой разновидности русской сказочной оперы, при дворе тогда эпизодически шли русские комические оперы иного содержания — из числа самых популярных («Мельник», «Сбитенщик» и «Несчастье от кареты»),

В камер-фурьерском журнале 1786 года еще отмечено семь итальянских оперных спектаклей, в том числе «Армида» Сарти (29 января), «Философ» Сарти? (20 июня). «Кастор и Поллукс» Сарти (23 сентября). Но вместе с тем 2 февраля снова идет «Несчастье от кареты», 2 октября ставится «Сбитенщик» Бюлана, 27 ноября не названная «русская опера» («Новгородский богатырь Боеславович»).

Основное же место в придворном репертуаре 1786 года занимает «Февей» Пашкевича (22 апреля, 1 и 21 июня, 27 июля, 10 сентября). Это была первая попытка Екатерины II по-своему вмешаться в оперное искусство. Из дневника А. В. Храповицкого хорошо видно, что Екатерина только намечала нечто вроде сценария оперы, а стихотворный текст принадлежал ее литературным помощникам, когда текст был готов, музыку попросту «заказывали» и постановка осуществлялась быстро. 27 февраля 1786 года Храповицкий записал: «Х. Е. Бразинскому давали читать в будуаре комическую оперу «Февей»; для сочинения музыки послали к князю Г. А.» (т. е. к Потемкину, очевидно, за советом). А 19 апреля в его же дневнике находим: «Представлена в первый раз на Каменном театре опера «Февей».

В 1787 году камер-фурьерский журнал не отметил ни одного итальянского или французского оперного спектакля. 30 июня двор посетил Кусково и смотрел в театре Шереметева оперу Гретри «Браки самнитян», но и то она исполнялась на русском языке, в русской редакции, крепостными актерами. 27 октября при дворе шла «Служанка-госпожа» Паизиелло, названная даже «русской оперой» (т. е. на русском языке). 24 и 26 августа повторялся «Февей». 24 сентября, после многих репетиций (отмеченных в камер-фурьерском журнале как репетиции оперы «Иван царевич») была поставлена опера «Ахридеич». 18 октября помечена «русская опера-комик», 3 ноября — «русская опера Сбитенщик», 17 июня в Орле (во время большого и торжественного путешествия Екатерины II на юг) представлена была «благородными особами» опера «Ворожей» (?).

В 1788 году находим два глухих упоминания об итальянской опере и одну пометку об «итальянской опере «Нечаянное счастье» (24 февраля). 23 апреля и 5 октября при дворе опять шел «Мельник», 2 ноября — «Ахридеич». 13 ноября камер-фурьерский журнал отметил постановку в Эрмитаже «русской комической оперы «Знатоки» именуемой». Здесь, по всей видимости, запись была не совсем точной: «Знатоки» — не опера, а комедия Н. Эмина. Впрочем, возможно, что в нее вставлялись музыкальные номера.

1789 год выдвинул на первое место в придворном репертуаре оперу «Горе-богатырь Косометович»: 24 января указана «генеральная проба», 29, 31 января, 5 февраля, 17 апреля, 12 июля и

12 сентября — спектакли. Сочинялась эта опера с сентября 1788 года, когда в дневнике Храповицкого было отмечено: «Приказали... отыскать сказку о «Фуфлыге богатыре», чтоб, прибавя к ней l'histoire de temps, сделать оперу» (11 сентября 1788). Эта *histoire de temps* сводилась к сатире на шведского короля Густава III, что очень хорошо поняли современники, как видно хотя бы из записок французского посла Сегюра. 9 декабря 1788 года Храповицкий записал: «Отдана мне на руку опера, Горе богатырь с тем, чтобы поставить на феатр, с апробации г. А. И. Дмитриева-Мамонова сочинить музыку Мартинию и Ванжуре». Мартин несколько не медлил. 28 декабря уже была «проба» первого акта, причем музыку Мартина слушал лишь фаворит императрицы, граф Дмитриев-Мамонов. 20 января; 1789 Храповицкий занес в дневник: «Просился и отпущен на пробу «Горе-богатыря», на которую и сама прийти изволила, застав половину 3-го акта... Сказали, что хоры хороши, но в ариях есть много итальянского». После одного из первых спектаклей находим в том же дневнике: «В 7 часу вечера играли «Горе богатыря» при цесаревиче

420

и великой княгине очень удачно; все были веселы, смеялись, были форо хору плачущих и дуэту Горе-богатыря с Гремилой, а по окончании повторен еще хор плачущих и первая ария Гремилы». 25 апреля Храповицкий отметил: «Сказано, что можно Горе-богатыря играть в Москве, а здесь для министров иностранных неловко».

Помимо «Горе богатыря» в 1789 году шла опера «Иван царевич» («Ахридеич»), опять повторялся «Мельник» (17 февраля), ставилась неизвестная русская опера (3 сентября) и один раз была исполнена «итальянская опера Клеопатра» (Чимарозы, 27 сентября).

Как видим, к концу восьмидесятых годов место русской оперы (главным образом сказочно-придворной) в репертуаре придворного театра твердо определилось. В русских постановках выступали, разумеется, новые русские певцы, из числа которых тогда уже были хорошо известны А. М. Крутицкий и В. Черников, а очень многие выдвинулись несколько позже (Е. С. Сандунова с 1790 г.). Это были не чисто певческие кадры, а скорее музыкально-драматические актеры; они пришли в комическую оперу не из капеллы, а по преимуществу из театрального мира, из театральной школы, в их амплу совмещались оперные и драматические роли.

Обращаясь к концертной придворной музыке 1786—1789 годов, следует прежде всего отметить, что она, как никогда ранее, зависела теперь от нового оперного репертуара. Так, 24 мая 1784 года придворными певчими были «петы арии из оперы Февея», 7 мая 1789 года «малолетние певчие пели арии из оперы Горе-богатырь»; 10 мая в саду «в киоске пели певчие арии из оперы «Горе-богатырь» и играла музыка», 17 и 28 мая «в биллиардной комнате малолетние певчие пели арии из оперы «Февея» при игрании бальной музыки». Кажется, впервые не оперная музыка **вообще**, а отрывки из **определенных** опер входили теперь в дворцовый концертный быт.

В 1787 году, когда Екатерина отправилась в длительное путешествие через Украину, в Крым, которое весьма парадно было обставлено Потемкиным, камер-фурьерский журнал повсюду, в различных городах и даже местечках, отмечал приветственную музыку. Это был своего рода «смотр» торжественным спектаклям и музыкальным празднествам по всей стране. В Орле ставили оперу «Ворожей», в Кускове «Браки самнитян», в Туле «с вечера... по воде ходила устроенная и ельником убранная пирамида, которая вся была убрана огнями и на которой попеременно играла духовая музыка с хором певчих и как тихая музыка, так и подобно тому пение, довольно приятное было к слушанию всех зрителей» (20 июня). Об этом путешествии, в котором принял участие австрийский император Иосиф II, принц де Линь писал из Херсона маркизе де Куаньи:

«После празднеств, данных Потемкиным в Кременчуге, в английские сады которого он перенес, каким-то чудом, тропические деревья, столь же колоссальные, как и он сам, мы добрались до Днепровских порогов и, высадившись в Кайдаках, нашли там императора Иосифа. Тут возобновились волшебные празднества. Император, как музыкант, был более всего удивлен полсотнею *ut, re, mi* — словом, концертом, в котором несколько музыкантов играют одну ноту; эту музыку нельзя не назвать божественной, потому что она слишком необыкновенна для земли...» [1].

К концу рассматриваемого периода обе, наиболее контрастные формы придворной музыки получают для того времени свое вполне «показательное» выражение, хотя торжественно-парадная «плернерная» музыка остается сосредоточенной на празднествах Потемкина, чтобы лишь с 1790 года

распространить свое действие еще шире. Камер-фурьерский журнал 1789 года очень глухо упоминает о «духовой и роговой музыке с хором певчих», звучавшей на открытом воздухе. Воспоминания же современников рассказывают о «потемкинских празднествах» на юге: «...беспрестанно были праздники, балы, театры, балеты. Хор музыки инструментальной, роговой и вокальной был до трехсот человек, известный сочинитель музыки г. Сarti всегда был при князе. Он положил на музыку победную песнь: **Тебе бога хвалим**, и к оной музыке прилажена была батарея из десяти пушек, которая по знакам стреляла в такт, когда же пели: «Свят! свят!» тогда производилась из оных орудий скорострельная пальба» [2].

Одновременно при дворе, благодаря растущей среде любителей музыки, зарождался новый вкус серьезного камерного ансамбля: 20 июля 1789 года камер-фурьер записал: «...в арабесковой комнате... составлена была комнатная музыка Дицом и Ванжуром на скрипке и клавикортах»; 22 июля «составлена была Дицем комнатная музыка, играли на двух скрипках и филоншеле» (так!). Несколько позже Фердинанд Диц возглавил придворный квартет, в состав которого, кроме него, скрипача, вошли виолончелист (Дельфино), арфист (Кордон) и клавесинист (Ванжура). Симпатичный своим русским современникам, музыкант с биографией романтической, Диц был первоклассным ансамблистом и занял видное, влиятельное место в кругу просвещенных любителей музыки, близких ко двору. Впрочем, линия камерной музыки, которая поддерживалась

[1] Письма принца де Линя. Литературная библиотека. 1866 г. XI, книга первая, стр. 220—221.

[2] Цитированные записки Л. Н. Энгельгардта, там же, стр. 648.

421

этими любителями и оказалась особенно характерной для «меньшого» двора, отнюдь не может считаться центральной линией екатерининской поры.

В центре екатерининского дворцового быта встала русская сказочно-дидактическая опера с элементами виртуозного концерта и феерического зрелища, а затем — «плерный стиль», первоначально связанный более всего с именем Джузеппе Сarti. Этот поворот к Сarti обозначился еще в 1789 году, когда Екатерина, закончив «Начальное управление Олега», попробовала заказать музыку Чимарозе. 5 сентября Храповицкий записал: «...не показался хор Чимарозов для «Олега». *Se la ne peut aller*. Я послала «Олега» князю, пусть музыку сочинит Сarti». Так восторжествовала при дворе парадная манера Сarti.

Особенно пышной была дворцовая жизнь в самом начале девяностых годов, о чем свидетельствуют парадный патриотический спектакль «Начальное управление Олега» в 1790 году, грандиозный «потемкинский праздник» в Таврическом дворце (1791 г, взятие Измаила) и целая серия празднеств большого **победного** плана при участии в оформлении их Державина, Сarti и Козловского. Но здесь проявляется лишь одна сторона в жизни русской дворянской империи, наиболее пышная, даже героическая, связанная с крупными военными успехами. Нет сомнений в том, что была и другая: русский двор не мог не ощущать громов французской революции, Екатерина II усилила свою реакционную политику, и вся придворная жизнь постепенно изменяла свой прежний облик. Тот, кто написал «Несчастье от кареты», подвергся преследованиям за «Вадима Новгородского». Когда Екатерина преследовала великого Радищева, ей было уже не до сказочных опер. Временный подъем дидактической русской оперы при дворе быстро закончился. В последней опере на текст Екатерины «Федул с детьми» (музыка Мартина и Пашкевича) господствует грубая и безвкусная буффонада: для 1790 года это оборотная сторона той блестящей медали, которая представлена в придворном театре «Начальным управлением Олега». А затем следует только повторение старого... и постепенная сдача позиций «безобидной», нейтральной, космополитичной итальянской опере.

Даже по одним записям камер-фурьеров за 1790—1796 годы можно проследить эту линию спада, линию реакции в придворном оперном театре екатерининской поры. В 1790 году заметным событием придворного театра была постановка «Начального управления Олега» с музыкой Сarti, Каноббио и Пашкевича. 10 и 15 октября отмечены «пробы», 22 и 27 октября — спектакли «вновь сочиненной драмы». Хотя «Олегов» правление» (как именуется эта пьеса в камер-фурьерском журнале) отнюдь не было оперой (действующие лица не пели; кроме увертюры, звучала только музыка хоров и антрактов), все же в нем, в этом спектакле, т. е., вернее, в его музыке, соединились

линии, идущие от «парадной манеры» Сарти, от народно-обрядовых оперных хоров Пашкевича и от итало-русской эклектики Мартина (в музыке Каноббио). 17 ноября 1790 года повторялся «Февей». 29 января и 11 апреля отмечены спектакли «русской оперы Дианино дерево». Это была итальянская опера Мартин-и-Солера, переведенная на русский язык и исполненная русскими актерами (в спектакле дебютировала «Лизанька» — Е. Уранова, в будущем Сандунова).

В начале 1791 года была поставлена сочиненная в 1790 году последняя опера на сюжет Екатерины II — «Федул с детьми». Весь рассказ о сочинении и подготовке ее, имеющийся у Храповицкого, свидетельствует о грубой лубочности замысла и ремесленной спешке его выполнения [1]. Постановки «Федула» отмечены камер-фурьером 16, 21 января, 11, 20 февраля, 8 сентября. В том же году повторялся «Февей». 10 октября упомянут спектакль «русской комической оперы (!) «Олегово правление».

В 1792 году камер-фурьерский журнал перечисляет совсем незначительное число оперных постановок при дворе: «Февей» (19 января), «Мельник» и «Федул с детьми» (22 апреля), «Малая итальянская опера» (20 октября).

В 1793 году упомянуты всего три итальянские оперы: «Счастлирое кораблекрушение» (3 марта), «Необитаемый остров» (6 марта) и просто «итальянская опера-комик» (15 декабря).

В 1794 году количество итальянских оперных спектаклей резко повышается. 16 января, 12 февраля, 11 апреля, 9 октября глухо упомянуты итальянские оперы, 20 августа — «Итальянская опера Камилл» (?) [1], 10 ноября опять шел «Федул с детьми».

[1] 5 декабря 1790 г. Храповицкий записал: «Сказано мне, что на подобие игрища изволят дать оперу в один акт, спрашивая, скоро ли можно сделать музыки и балет».

7 декабря — «Читали мне начало оперы. Сказал я о правиле дуэта. На это плевать». 14 декабря. «Подаю переписанного Федула. Приказано спешить музыкой». В тот же день Екатерина написала записку Храповицкому, с просьбой передать композитору, что желательно в репликах Отца (т. е. Федула) дать пародию на возгласы детей (см. Русский Архив, 1872 г, стр. 2093).

3 января 1791 г. в дневнике Храповицкого занесено: «При авторе первая проба Федулу без платья. Приказано переменить речитатив при вызове детей. В тот же вечер Мартини сделал *Vivace*».

422
6 октября исполнялась «русская комическая опера Мнимый философ» (т. е., очевидно, перевод), 16 октября такая же «русская комическая опера Дианино дерево».

В 1795 году из русских опер отмечен только «Февей» (22 октября), из итальянских — только «Благородная пастушка» (Гульельми, 9 октября). Помимо того, 8 раз глухо упомянуты спектакли итальянской оперы. В следующие годы названы пять итальянских опер и «Сбитенщик» (1 ноября). Так русская опера исчезает из придворного репертуара; после внешнего «приспособления» к ней вновь торжествуют откровенно космополитические вкусы.

В заключение данного раздела приводим сводный алфавитный список оперных спектаклей за 1780—1796 годы, упомянутых в камер-фурьерском журнале этих лет:

1. Алкид (опера-seria Паизиелло)—1780 г. 4. XII.
2. Армида (опера-seria Сарти) — 1786 г. 29. I.
3. Ахридеич («Храбрый и смелый витязь Ахридеич»; русская комическая опера, текст Екатерины II, музыка Ванжуры)—1787 г. 24. IX, 1788 г. 2. XI, 1789 г. 15. II.
4. Благородная пастушка (итальянская опера-буфф Гульельми) 1795 г. 9. X.
5. Браки самнитян (французская комическая опера Гретри) — 1787 г. 30. VI.
6. Ворожей (?)—1787 г. 17. VI.
7. Горе-богатырь Косометович (русская комическая опера, текст Екатерины II, музыка Мартина)—1789 г. 29, 31. I, 5. II, 17. IV, 12. VII, 12. IX.
8. Дезертир (французская комическая опера Монсиньи) — 1780 г. 17. XI.
9. Дианино дерево (итальянская опера-буфф Мартина; на русском языке) —1790 г. II. IV; 1794 г. 16. X.

10. Добрый солдат («Добрые солдаты», русская комическая опера, текст Хераскова, музыка Раупаха) — 1784, 4. I.
11. Знатоки («русская комическая опера») — 1788 г. 13. XI.
Иван царевич (см. Ахридеич).
12. Камилл («итальянская опера») — 1794 г. 20. VIII.
13. Кастор и Поллукс (опера-seria Сарти) — 1786 г. 23. IX.
14. Китайский идол (итальянская опера-буфф Паизиелло) — 1780 г. 27. II, 22. VI; 1781 г. 12. II.
15. Клеопатра (опера-seria Чимароза) — 1789 г. 27. IX.
16. Мельник (русская комическая опера; текст Аблесимова, музыка Соколовского-Фомина? 1) — 1781 г. 2. VI, 21. X, 1783 г. 11. IX, 1787 г. 16. IX. 1789 г. 17. II. 1792 г. 22. IV.

[1] Полная запись здесь такова: «На Таврического дворца театре представлена Итальянская опера Камилл, без балета, придворными актерами». Поскольку не существует итальянской оперы такого названия, которая реально могла быть тогда исполнена, возникает предположение — не следует ли читать «опера-комик». А быть может, исполнялась не итальянская, а французская опера «Камилла, или Подземелье» Далеярака, недавно возникшая в революционном Париже. Правда, камер-фурьерский журнал тех лет вообще не упоминает о спектаклях французской комической оперы. Но о французских комедиях (с балетом) он пишет очень часто. Возможно, что под этим следует иногда подразумевать именно комическую оперу в Эрмитаже, быть может, с сокращенными музыкальными номерами и вообще несколько упрощенной музыкой. Такое предположение может возникнуть, например, при чтении следующей выдержки из воспоминаний современника:

«Одно из лучших зрелищ при дворе — это спектакли. Императрица разрешила французской труппе выступить несколько раз в неделю на придворном театре. Здание это в Римском вкусе, выстроено на подобие цирка, только в очень уменьшенном размере. Стены и колонны мраморные, сиденья для зрителей поднимаются ступенями и образуют полукруг. Императрица не имеет постоянного места и избирает его себе по произволу. Декорации представляют редкое совершенство; для них был выписан из Италии специальный живописец; во время моего пребывания он написал несколько декораций так хорошо, что превзошел все ожидания. Большие балеты Лепика ставятся, хотя и стоят дорого. Немецких спектаклей при мне не было: государыня их не любит, равно как и музыки. При обыкновенной Французской комедии оркестр составляют три музыканта, из которых один играет на фортепиано, другой на скрипке, а третий на арфе; о гармонии при столь разнородных инструментах не может быть и речи. Так как обыкновенно исполняются, веселые, живые пьесы, то для знающего музыку здесь мало интересного; музыка эта зависит от памяти и воображения трех музыкантов; им не дозволено употреблять нот, почему слушатель и не может требовать от их игры этого приятного смешения нежного с серьезным, которое, благодаря законам гармонии, бывает иногда так возвышенно. Этот род музыки невозможно заключить в тесные рамки искусства и фантазии, и он может быть терпим только ради своей оригинальности» («Русский двор в 1792—1793 годах. Заметки графа Штенберга». Сообщил Л. Н. Майков. Русский Архив, 1880 г., т. 3, стр. 266).

423

17. Мнимый философ (итальянская опера-буфф Сарти) — 1794 г. 6. X.
18. Необитаемый остров (опера-буфф?) — 1793 г. 6. III.
19. Несчастье от кареты (текст Княжнина, музыка Пашкевича) — 1783 г. 3. II; 1786 г. 17. II.
20. Нечаянное счастье (опера-буфф?) — 1788 г. 24. II.
21. Нитета (опера-seria Паизиелло) — 1780 г. 22. IX, 2X 16, X.
22. Олегово правление (драма «Начальное управление Олега», текст Екатерины II, музыка Сарти, Каноббио и Пашкевича) — 1790 г. 22, 27. X, 1791 г. 10. X.
23. Орфей (Глюка) — 1782 г. 13. XII.
24. Сбитенщик (русская комическая опера, текст Княжнина, музыка Бюлана) — 1786 г. 2. X; 1787 г. 3. XI 1796 г. I. XI.
25. Служанка-госпожа (итальянская опера-буфф Паизиелло; на русском языке) — 1787 г. 27. X.
26. Счастливое кораблекрушение (опера-буфф?) — 1793 г. 3. III.

27. Февей (русская комическая опера, текст Екатерины II, музыка Пашкевича) — 1786 г. 22 IV, 1, 21. VI, 27. VII, 10. IX, 1787 г. 24, 26. VIII, 1790 г. 17. XI, 1791 г. 23. IX, 1, 8. X, 1792 г. 19. I, 1795 г. 22. X.

28. Федул с детьми (русская комическая опера, текст Екатерины II, музыка Мартина и Пашкевича) — 1791 г. 1S, 21. I, 11, 20. II, 8. IX, 1792. г. 22. IV, 1794 г. 10. XI.

29. Философ (опера-буфф) — 1781 г. 17. V, 1786 г. 20. VI [2].

30. Цирюльник (Севильский цирюльник — итальянская опера-буфф — Паизиелло) — 1782 г. 9. XII.

В девяностые годы при екатерининском дворе одной из характернейших фигур музыкантов делается Сартти. Представленный им тип большой, пышной оркестрово-хоровой кантатной композиции становится в центре дворцовых празднеств. Создание хоров на тексты Ломоносова и музыки «Еврипидовой Алкисты» в «Начальном управлении Олега» выдвинуло Сартти при дворе не как оперного композитора, а как автора торжественных хоров. В последующие годы он создает ряд громкозвучных победных хоровых кантат: для «Потемкинского праздника» в 1791 году, а после смерти Потемкина—посвящая Екатерине «Слава в вышних богу» в 1792 году (для двух хоров, двух оркестров, рогового ансамбля с пушечными выстрелами и фейерверком) и многие другие. В этих произведениях эффектно-грандиозный, праздничный дворцовый стиль достигает, так сказать, своего предела: дальше в этом направлении тогда пути уже не было. Как бы ни были эффектны и монументальны замыслы Сартти, у нас нет оснований видеть в музыке этого иноземного мастера, читающего русский текст по латинским буквам, что-либо более значительное, чем гигантское возвеличение двора и императорской власти в весьма обобщенных и официальных средствах выражения. Иное дело Козловский, чьи полонезы на слова Державина (хор с оркестром) исполнялись на том же празднике в Таврическом дворце, устроенном Потемкиным в апреле 1791 года по случаю взятия Измаила. В них не только прозвучал металлом новый, светский стихотворный текст, но определился и общий мощно-героический музыкальный облик полонеза-гимна Отзвуки суворовских побед и славы русского оружия, «глагол времен, металла звон» услышали в них современники.

В начале девяностых годов камер-фурьерские журналы еще часто пишут об исполнении «концертов» и «арий» из русских опер: из «Горе-богатыря» (28 января, 3 февраля, 21, 27 апреля 1790 г.), из «Февей» («разные концерты из оперы Февей», 17 июня), из «разных комических русских опер» (27, 29 апреля). Обычно исполнителями выступают придворные певчие. Но 24 октября 1790 года записано, что «на эрмитажном театре... вновь выписанная французская актриса пела двоекратно арию «з комической оперы». Вероятно, в данном случае речь шла о французской опере. Из записей 1791 года интересны следующие:

4 мая (во время игры в карты): «... придворные певчие пели разные концерты и русские песни с инструментальной музыкой» (таких записей несколько). 29 мая (в селе Пулковском) «девки песни пели».

20 июля: «В продолжении стола попеременно в самой киоске играла камер-музыка при капельмейстере Дице, на скрипках и виолончеле; по сторонам киоски в саду в правой стороне камерная духовая, с левой за озером роговая, а перед самой киоской пели разные концерты и русские песни придворные певчие».

22 июля: «...как в саду, так и близ колоннады, на площадке играли разные музыки, с хором разных концертов, которые пели придворные певчие и особливо пели

[1] Редакция Фомина, повидимому, исполнялась не ранее 1787 г.

[2] Вероятно, «Философ» 1781 г.— не то, что «Философ» 1786 г. Первая опера могла принадлежать Паизиелло, вторая — Сартти.

русские песни из полка лейбгвардии семеновского песельники [1], и двое малолетних мальчиков на колоннаде плясали с двумя же малолетними девушками дому... Орлова».

Когда русские песни поются полковыми песельниками или крестьянскими девушками, это еще не отличается от того, что мы знаем по прежним годам. Но систематическое исполнение русских песен

придворными певчими «с инструментальной музыкой» (ср. также записи от 11 мая, 9, 20 июня, 4, 11 июля 1792 года, 24 июня 1793 года, а также многие записи 1795 г.) только с 1791 года часто отмечается камер-фурьером. Не значит ли это, что в концертный быт проникли обработки типа Прача? Сборник Львова — Прача вышел как раз в 1790 году. Стоило лишь аранжировать фортепианную партию для небольшого инструментального ансамбля... и готова «русская песня с инструментальной музыкой».

За рамки многочисленных стереотипных записей о придворной музыке выделяются в 1792—1796 годах лишь немногие, а именно:

16 июня 1792 года: «...в китайской зале... играли на скрипках., вел. кн. Александр Павлович, его учитель и Платон Александрович Зубов, а притом играл же на фортепиано граф Александр Сергеевич Строганов...»

30 апреля 1794 г.: «...был бал; музыка же была — три скрипача и виолончель конно-гвардейские... для потребления же оных музыкантов послано было... к майору Григорию Александровичу Васильчикову».

8 июня: «В комнате Арабесковой начался концерт, на котором изволила петь... вел. кн. Елизавета Алексеевна с графиней Александрой Андреевной Шуваловой, потом пели Вера Петровна и Варвара Петровна Протасовы».

10 июня: «...был бал, и по окончании бала приведены были от графа Платона Александровича Зубова двое малолетних с бандурами, кои танцевали».

11 сентября 1795 г.: «...был музыкальный итальянский концерт, на котором пели кастрат с певицею, в первый случившийся тот концерт, приезжие недавно из Италии».

В 1795—1796 годах участие музыкантов-любителей в концертах не раскрывается поименно; камер-фурьеры просто пишут — «благородный концерт».

Даже имена музыкантов-профессионалов упоминаются теперь особенно редко. Помимо высокопоставленных любителей, камер-фурьерские журналы 1780—1796 годов называют только четыре имени:

Ванжура, клавесинист и композитор — 1789 г. 20. VII. Диц, скрипач — 1789 г. 20, 22. VII. Пуньяни, скрипач — 1781 г. 3. II. Годи, певица — 1784 г. 30, V.

Ни один русский композитор из числа тех, чьи произведения тогда исполнялись при дворе, здесь не назван: ни Фомин, ни Пашкевич, ни Козловский!

Переходя к характеристике придворной музыкальной жизни при Павле I, мы должны предварительно заметить, что менее всего нас здесь может интересовать личность Павла, и это не требует даже объяснений.

Нисколько не занимаясь художественными вкусами Павла или его семейства, мы стремимся лишь на материалах, которые дошли к нам прямо или косвенно через павловские круги, раскрыть характерные черты, факты, явления того времени.

По запискам С. А. Порошина [2] можно, например, судить о распространенности и восстановить репертуар французской оперы в Петербурге, не известный по другим источникам. О музыкальной жизни Парижа, о происходившей там борьбе вокруг искусства Глюка в России знали через Ж.-Ф. Лагарпа, постоянно писавшего Павлу и его приближенным.

Известный интерес для наших целей представляют материалы, связанные со второй поездкой Павла за границу. Это путешествие русского наследника с женой под именем графа и графини Северных (du Nord) длилось четырнадцать месяцев (с 19 сентября 1781 года по 20 ноября 1782 года) и оставило многочисленные следы в современных ему исторических документах [3].

[1] Ср. запись 14 июня 1794 г.: «...около пруда, неподалеку от бугорка, в разных местах в саду же... пели лейб-гусарского полка песельники разные российские песни...»

[2] Записки Порошина, служащие к истории е. и в. Павла Петровича. СПб. 1844, и Сто три дня из детской жизни имп. Павла Петровича (неизданная тетрадь Записок С. А. Порошина, 1765 год) в Русском архиве, 1869, кн. I.

[3] Начертание путешествия их имп. высочеств... Павла Петровича и ...Марии Федоровны под именем графа и графини Северных... СПб. 1783. Записки Льва Николаевича Энгельгардта. Русский Вестник, 1859, т. 19.

Хронография или достопамятного происшествия, бывшего в нынешнем 1781 году, в посещении их имп. высочеств города Киева и магистрата, для памяти потомственной, в Киевском магистрате хранимое Описание. См. Киевскую старину 1883 года, т. VI.

Второе путешествие Павла Петровича за границу. Записка участника. Русский Архив, 1902, т. III, и др. источники.

425

Поскольку в свите Павла было большое количество русских людей, в том числе не из знати, для нас путешествие это является одним из удобных предлогов, чтобы узнать, какие именно музыкальные впечатления получили тогда за границей русские современники, что именно они слышали и видели.

Первые музыкальные впечатления участников поездки были связаны еще с отечественной культурой, в том числе и с такими своеобразными ее явлениями, как канты.

Канты исполнялись на торжественных встречах «высоких гостей», например, в Киеве [1]. В удалении от столиц были распространены и оперные (в том числе домашние) театры и оркестры. Так, в Могилеве исполнялась опера «Новое семейство» (текст С. К. Вязмитинова, музыка Фрейлиха) [2], в Киеве участники поездки слушали оркестровую застольную музыку (оркестр состоял из двадцати девяти музыкантов) [3]. Все это — лишь примеры, подтверждающие высокое состояние музыкальной культуры во всей России в то время.

Более месяца, с 20 ноября 1781 года путешественники пробыли в Вене.

Ни о Гайдне, которого должны были слушать граф и графиня Северные, ибо слава его уже началась и он даже посвятил впоследствии Павлу Петровичу шесть квартетов ор. 33 (так наз. «русские квартеты»), ни о Глюке, удалившемся на покой после бурной деятельности во Франции, записки участников не говорят ни слова. В то же время Башомон, находящийся в Париже, пишет, что Павел посетил Глюка [4].

Вена начала восьмидесятых годов, при всей своей блестящей музыкальной жизни, еще не достигла полного расцвета классической музыкальной школы, но была как раз накануне его. «Глюковский период» только что окончился. Гайдн вступал в лучшую свою пору, Моцарт недавно переселился в Вену и еще не поставил «Похищение из сераля».

Из Австрии путешественники направились в Италию, где и пробыли до конца апреля 1782 года. Здесь, разумеется, главное внимание того, кто вел записки («Записка участника»), привлекли оперное искусство и своеобразный музыкальный быт итальянских городов. В Риме (25—26 января) русские посетили папскую службу в соборе св. Петра. 28 января приехали в Неаполь; там были в опере. «И после оперы вдруг доски положили на партеры и сделали с театром пол равен, и стал маскарад; господа внизу танцуют, а мы сверху в ложах сидим, и нам на подносах официанты приносят фрукты, шеколад, аршад и лимонад. И маскарад продолжался до четырех часов» [5].

Не трудно предположить, что именно в Италии (участники поездки, кроме Рима и Неаполя, посетили Венецию, Падую, Феррару, Болонью, Флоренцию, Пизу, Парму, Милан, Турин и другие города) русским путешественникам довелось наблюдать множество музыкальных празднеств, присутствовать на многих оперных спектаклях и концертах. Не будучи уже в то время передовым общественным центром европейской музыкальной жизни и без конца отдавая своих артистов другим странам, Италия все же изобиловала музыкой и превосходными артистическими силами, причем в центре общественного внимания находилась тогда цветущая опера-буфф. Музыка участвовала в самых разнообразных празднествах и повсюду стояла на высоком художественном уровне.

Та музыкальная среда, которая была доступна в Италии нашим путешественникам, отчасти обрисовывается в письмах оттуда Лафермьера. Находясь в свите графа и графини Северных, Лафермьер систематически информировал о путешествии своих друзей и покровителей графов С. Р. и А. Р. Воронцовых. Лафермьер писал о том, как русские путешественники посещали салоны итальянских певиц, встречались с известными композиторами (Нардини, Пуньяни), присутствовали на репетициях опер и т. д.

В столице Сардинского королевства Турине, где путешественники провели более недели, повидимому, их приезд особенно отмечался целой серией торжеств.

Между прочим, в связи с пребыванием в Турине тот участник путешествия, который вел записи, в очень наивной форме, но не без проницательности, высказался по одному общему вопросу, сопряженному со всей этой поездкой по Европе. Он отметил, что «народ со всего города» собирается смотреть русских, потому что «им сказывали,, что у нас все в бородах ходят и друг друга до смерти бьют...» Важнейшим результатом поездки он считает то, что «во всех местах теперь уверился народ», насколько

[1] Хронография..., стр. 549. «Русск. архив», 1902, т. III стр. 434.

[2] Записки Л. Н. Энгельгардта. Русск. вестник, 1859, т. 19, стр. 138—139.

[3] Хронография... стр. 544.

[4] Записки Башомона. Русская Старина, 1882, т. XXXVI, стр. 321.

[5] Второе путешествие Павла Петровича за границу. Записка участника. Русский-Архив 1902, т. III, стр. 450—451.

426

несправедливо и нелепо было такое мнение и как много общего оказалось между русскими и другими европейскими народами. Здесь подчеркнуто именно то общее значение завязавшихся тогда связей с Европой, которое было в частности столь важно для интересующей нас сферы, т. е. для музыкальной культуры.

Краткой заметкой о Париже оканчивается доступная нам часть цитированных записок: «...и мы жили целый май месяц. Даже и Июня несколько захватили. А в таком почтении большом были, куда бы ни пришли в оперу или в комедию, везде места хорошие давали, только скажи, что Рюс...»

Остальное о Париже договаривают отчасти дневники Башомона и, главным образом, мемуары баронессы Оберкирх, дающей очень полные сведения о спектаклях, концертах и т. п.

Здесь мы узнаем, что во время пребывания русского двора во Франции и отчасти специально «для графа и графини Северных» были исполнены следующие оперные и оперно-балетные произведения, особо отмеченные современниками:

Рамо. Кастор и Поллукс (1737),

Руссо. Деревенский колдун (1752),

Дуни. Фея Юржель (1765),

Монсиньи. Алина, королева Голконды (1766),

Гретри. Земира и Азор (1771).

Гретри. Друг дома (1772),

Глюк. Ифигения в Авлиде (1774),

Гретри. Ревнивый любовник (1778),

Пиччини. Ифигения в Тавриде (1781),

Госсек. Тезей (1782).

Таким образом русские путешественники имели возможность познакомиться с различными произведениями французского оперного искусства. Здесь и классическая «старая» лирическая трагедия Рамо, здесь и «первая ласточка» нового французского театра, возникшая в пылу полемики, маленькая опера Ж.-Ж. Руссо, и постановочный «героический балет» Монсиньи, и различные образцы комических опер Дуни и Гретри («волшебная» опера — «Земира и Азор»; легкая комедия — «Друг дома»), и центральная реформаторская опера Глюка, и произведение его соперника — Пиччини, и, быть может, новейшая опера Госсека.

Чуть ли не вся история французской оперы за XVIII век представлена здесь в подборе ярких образцов. Разумеется, очень многое в осуществлении этих «парадных» спектаклей носило характер декоративный по преимуществу, многое в оформлении их было связано с эстетикой пышного дворцового искусства. Прежде всего оно сказывалось в зрелищной стороне спектакля и заставляло баронессу Оберкирх применять обильные «восторженные» эпитеты.

Но **после реформы** Глюка французский оперный театр, даже в парадных показных постановках, все же являл собой нечто несравненно более значительное, богатое и сильное, чем дворцовое искусство эпохи регентства. Комические оперы Гретри, как бы их парадно ни оформлять, представляли поистине новый, прогрессивный жанр в истории оперы, что просто не могло не давать себя знать при любых условиях. А участие крупных артистических сил (особенно в балете — Новерр, Вестрис, Гардель) сообщало исполнению выдающийся интерес. Хороших артистов слушали русские путешественники и в парижских концертах, которые ими, впрочем, посещались меньше театра.

Надо полагать, особенно судя по дальнейшему, что именно впечатления от французского оперного театра оказались в данном случае для русских путешественников сильнейшими и даже, быть может, заслонили собой итальянскую оперу. Большой вес здесь имело также и то, в каком окружении, в какой атмосфере представилась русским французская опера.

Бомарше лично читал перед графом и графиней Северными свою «Женитьбу Фигаро» еще до ее издания. Вспомним, что то был канун Французской революции, когда все, в том числе и крупные явления литературы и театра, было значительно, симптоматично, веско.

Большой интерес могло бы вызвать в нас вторичное пребывание «меньшого двора» в Вене (с 23 сентября по 7 октября 1782 года), но, к сожалению, мы не располагаем о нем подробными данными. Вполне возможно, что соприкосновение с князем Эстергази столкнуло Павла с Гайдном, который посвятил ему серию квартетов именно 1782 года.

Мы очень далеки от того, чтобы брать на себя оценку всего художественного облика павловских дворцов с их отделкой, мебелью и т. п., всю ту реальную внешнюю обстановку, в которой жили и действовали люди, те залы, в которых они сами ставили спектакли, парки, где они устраивали импровизированные домашние концерты и т. д. т. п. Одно лишь, как характерную черту как тенденцию, как симптом,

427

хотели бы мы подчеркнуть в том стиле, какой здесь определился. Контуры построек, колонны, общий вид зал (особенно с их каминами, вазами) образуют строгий, величественный, почти всегда **классический** фон, но далеко не все то, что призвано специально украсить этот фон, оживить его и согреть, носит столь же классический характер. Подбор картин в кабинете княгини в Павловске (Грез, Менгс, Анжелика Кауфман), Гвидо Рени у Павла вносят заметную ноту **сентиментализации** в общий стиль помещения. Стенная живопись в уборной Марии Федоровны («Поезд Венеры»), гобелен в ее спальне, гобелены в так называемой ковровой большого павловского дворца — красивое, легкое, галантное и чуть сентиментальное рококо. Словом, в классической рамке, даже на классической основе сильны иные, менее строгие, менее величественные, то более сентиментальные, то более гедонистические, но всегда более **интимные** смягчающие тона интерьера. Дух рококо и сентиментализма чувствуется и во многих портретах молодой Марии Федоровны. В саду Павловска возникали не только Храм дружбы, Домик пустытника, Китайская беседка, но и Молочный домик, о котором ранее всего заботилась достаточно мелочная княгиня, словно она была хозяйственной фермершей. Впрочем, пример ей в том могла подавать даже Мария-Антуанетта.

Во все это вкладывалось некое не лишнее сентиментальности стремление быть ближе к природе, к опоэтизированному обыденному, житейскому, как подобает добродетельной семье во вкусе Греза или Шардена. В эпоху сентиментализма он проникал и в великокняжеские дворцы, принимая там своеобразные формы то интимного смягчения величественного стиля, то сентиментальной «натурализации» (возвращения к природе) — да будет позволено применить этот варваризм, поскольку современники именно так ощущали **«натуру»** в XVIII веке. Вот этот **вкус** Павловска, эти оттенки в обстановке и быту «меньшого двора» свидетельствовали о проявлении тех, а не иных творческих тенденций, новой сферы **камерного** искусства, которому несравненно труднее было бы развиваться где-либо на пышных празднествах Потемкина.

Мы уже знаем по записям И. М. Долгорукого, что к 1786 году при дворе Павла Петровича собралась такая группа просвещенных любителей театра и музыки, которой оказалось под силу исполнение больших оперных спектаклей. Вместе с тем «меньшой двор» всячески стремился привлечь к себе лучших артистов-профессионалов, виднейших композиторов.

Крупнейший тогда из русских музыкантов Бортнянский был тесно связан с павловским двором; прославленные итальянские мастера Паизиелло и Сарти, как мы увидим далее, также были привлечены им. Мартини (Мартин-и-Солер), Манфредини, Диц в той или иной форме соприкасались с «меньшим двором».

Оперные спектакли, о которых вспоминал И. М. Долгорукий, знаменовали подъем своеобразного «любительского» театра в Гатчине и Павловске. Большую, хотя внешне и незаметную роль сыграл в организации этого театра Лафермьер, человек просвещенный, начитанный, библиотекарь великой княгини, впоследствии,— когда впал в немилость у Павла,— занявшийся театром в имении графов Воронцовых. Лафермьер писал пьесы на французском языке, и образцом для него служил более всего французский театр, преимущественно *opéra comique* времен Гретри. Прежде чем были созданы оперы Бортнянского на тексты Лаферьера, павловская «труппа» пыталась ставить такие модные произведения, как «Дезертир» Монсиньи, и лишь затем при дворе пришли к тому, чтобы создать свой собственный репертуар [1].

Оперы Бортнянского, подобно многим операм его зарубежных современников — Моцарта и Гретри, прежде всего — лирическое искусство, хотя бы и в комедийных рамках. Ни быт как таковой, в его внешних проявлениях — крестьянский, купеческий и т. д., ни «жанр» ни сказка здесь не стали основой сюжета. Личные переживания героев (каковы бы они ни были) — лирика в широком смысле слова, более всего тема любви определили характер произведений Бортнянского. И то, что эта «лиризация» оперы была сделана русским композитором во внешних французских рамках (французский текст), вероятно, при всей своей симптоматичности, еще не имеет решающего значения.

Что касается чисто **композиционных** рамок, то они и в русской песенной опере XVIII века предполагали тот же тип спектакля: свободное чередование диалогов и музыкальных номеров. Вряд ли Бортнянский до Павловска и вне Павловска тяготел исключительно к французским оперным жанрам. **Начал** он во всяком случае с итальянских опер. При дворе же Павла все сложилось таким образом, что общее для всего творчества Бортнянского, составляющее всю его сущность русского композитора, стремление к мягкой лирике, к передаче внутреннего мира человеческих чувств получило именно **оперное** выражение. Эти своеобразные условия, так сказать, естественно **подошли** Бортнянскому, а он в свою очередь **подошел** к ним.

[1] См. Сборник Восемнадцатый век, издаваемый по бумагам фамильного архива князем Ф. А. Куракиным, т. I, СПб. 1904, стр. 88, о постановках при павловском дворе:

428

Постановка опер Бортнянского, созданных для «любительского» театра и разученных вместе с автором, была, конечно, той «вершиной» подобного театра, достигнуть какую он мог, вероятно, лишь однажды в XVIII веке. Далее же, когда русская музыкальная культура двигалась все вперед, двор Павла оставался в этом смысле на том же месте: французская комическая опера пребывала там любимым жанром.

В отличие от дворцовой среды Екатерины II, почти весь «камерный» круг любителей музыки при «меньшем дворе» учился у прославленных мастеров-артистов, в то же время частично сотрудничая с ними (например, с Бортнянским).

Наряду с постоянным влечением к музыке, как искусству придворного салона или модного спектакля, в этой дворцовой среде порой проявлялись тогда и совсем иные, неожиданные вкусы. Современники вспоминает, что сын Эстергази певал в Эрмитажных концертах мелодию *Ça ira*, а князя Александр и Константин также напевал французские революционные песни, повидимому, слегка бравируя этим [1].

Бывали музыкальные развлечения и совершенно особого рода, очевидно, не без влияния гатчинской военщины. Графиня Головина вспоминает, например: «...великий князь Константин приходил завтракать к своей невесте ежедневно в десять часов, утра. Он приносил с собой барабан и трубы и заставлял ее играть на клавесине военные марши, аккомпанируя ей на этих шумных инструментах» [2].

Различные исторические документы, более всего переписки того времени, приоткрывают нам связь крупных музыкантов с павловским двором. Сошлемся хотя бы на письма Паизиелло к графу С. Р. Воронцову, поскольку эти письма еще не цитировались в русских музыковедческих работах.

Так, 19 марта 1793 года Паизиелло, между прочим, пишет ему из Неаполя: «Не могу упустить представившийся мне случай и не довериться Вашей светлости... Сообщая Вам, что уже четвертый год, как... великая княгиня лишила меня ежегодной пенсии в 900 рублей, которую она мне пожаловала с момента возвращения на родину в вознаграждение за то, что во время моего пребывания в Петербурге мне приходилось постоянно оказывать ей услуги (о которых Вы хорошо знаете) и за сочинение для нее музыки как концертов, так и сонат для фортепиано... теперь могу изложить. Вашей светлости причины, по которым е. и. в. лишила меня своей пенсии... Это не что иное, как то, что я неаккуратно посылал ей свои сочинения. Поймите, Ваша светлость, что эта небрежность не была с моей стороны умышленной, тем более, что я и не знал, что за пожалованную мне пенсию я должен был взять на себя столь тяжелую обязанность...» [3]. Паизиелло просит Воронцова защитить его интересы, причем легко обнаруживается как крайняя расчетливость княгини, так и значительная настойчивость композитора в этих вопросах.

Для павловского двора, до отъезда за границу (1783 год) и после, Паизиелло неоднократно поставлял свои сочинения — преимущественно камерные.

Дающие своеобразную «облегченную» творческую трактовку современного классического стиля, произведения Паизиелло как оперные, так и инструментальные отличаются яркой, плавной и мягкой мелодичностью, свежестью мысли, прозрачностью-фактуры, общим светлым, веселым или идиллическим характером при большой и зрелой ровности нового музыкального письма. Прославленный представитель оперы-буфф, Паизиелло отдавал инструментальной музыке лишь свои досуги, но создал тем не менее множество сонат и оркестровых сочинений. В них он — по самому роду и направлению своего дарования — именно «популяризировал» музыкальный классицизм в смысле композиции, тематики, способов ее развития, стиля изложения и т. д. Такие произведения Паизиелло, казалось бы, могли восприниматься как своего рода ремплиссаж, но от этого их уберечь сильный и естественный мелодический дар композитора, органически связанный с народно-бытовыми итальянскими истоками.

Другой итальянский артист, пользовавшийся тогда при дворе высоким авторитетом, Сарти, также не остался в стороне от павловского двора, начав с обучения младшего поколения игре на фортепиано и пению. И здесь композитор выступил в весьма «камерной», даже интимной роли руководителя домашних занятий.

Из иных источников мы узнаем, что личные заказы от Павловского двора получал Мартин-и-Солер, испанец по происхождению, представлявший в России, где он пробыл до смерти (в 1806 году), итальянскую оперную школу. Соприкасался с двором Павла и превосходный скрипач, даровитый композитор с большими странностями, Фердинанд Диц; обучавший на скрипке будущего императора Александра и постоянно участвовавший в придворных камерных концертах (первая скрипка в квартете).

Но, разумеется, главное имя, которое всемерно следует выделить в связи с музыкой при дворе Павла, это имя замечательного русского композитора Дмитрия Степановича

[1] См. **В. Н. Бочкарев**. Русское общество екатерининской эпохи и французская революция, т. I издания «Отечественная война и русское общество». М. 1912.

[2] Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766—1821), изд. Сфинкс, 1911, стр. 129.

[3] Архив князя Воронцова, книга 30. М. 1884. Подлинник по-французски.

429

Бортнянского, уже многократно названное нами. Повидимому, сразу же после возвращения из-за границы, т. е. около 1780 года, когда Бортнянскому было под 30 лет (род. в 1751 году), он начал работать при павловском дворе капельмейстером, учителем музыки и вообще, как это тогда бывало, организатором всевозможного рода музыкальных исполнений.

Все сказанное до сих пор относится к быту «меньшого» двора; когда Павел взошел на престол, все это резко изменилось.

«Гвардии капитан Степан Петрович Митусов прислан был в Москву с уведомлением о восшествии на престол императора Павла I: главнокомандующий М. М. Измайлов, угощая его и поднимая заздравный кубок, закричал хору певчих: «Славься сим Екатерина!» (слова из польского, любимого публикой). И, опамятавшись, приведен был в такое замешательство, что не знал, чем кончить, и мог ожидать дурных последствий» [1].

Таков первый же анекдот, который связывается с началом Павлова царствования. Существуют и другие, по-своему показательные, но всегда нелестные для Павла.

Многие объективные обстоятельства этой поры, но не одни они, а также тенденциозная историография Александровского периода привели к тому, что именно **анекдот** — смешной, обидный или жуткий — очень часто заслоняет перед нами подлинный облик эпохи.

Между тем этот облик был поистине страшен, поскольку речь идет о **павловском** деспотизме. Противопоставляя очень многое в своих поступках и распоряжениях поведению своей матери, Павел в то же время занял еще более реакционную позицию в отношении к художественной культуре, нежели Екатерина II. Если бы этой позиции ничто не противостояло в развитии нашей страны, искусство, казалось бы, должно умереть, исчезнуть из социальной жизни, угаснуть в быту, оставшись, быть может, только при дворе, в церкви и в армии — и то со многими ограничениями, со своими специфическими чертами.

Разве не показательно, что наибольшее количество обращающихся в историографии сведений по данному периоду касается всевозможных ограничений и регламентаций, которые вносились Павлом как в быт вообще, так и в художественный быт русских столиц в частности?

Вместе с тем в первые же месяцы царствования, когда еще длился траур и театры не работали, Павел, видимо, был озабочен их судьбой, обдумывал их организацию, стремясь не поставить их на службу публике, а прежде всего **обеспечить свой двор** первоклассными театральными и музыкальными силами. Об этом свидетельствуют «Именной высочайший указ, данный действительному тайному советнику князю Юсупову», в Дирекцию имп. театров 22 декабря 1796 года.

«Спектаклям и музыке при дворе нашем повелеваем быть в ведении вашем, с тем, чтобы вы управляли сею частию, яко в числе общего дворцового разряда состоящего на следующем основании: 1) Всех принадлежащих к спектаклям и музыке придворных людей иметь вам в точной дирекции нашей; иностранцев выписывать, заключая с ними договоры, и своих собственных актеров, танцовщиков и музыкантов заводить... 6) Стараться составить наилучшим образом оперу Итальянскую, так, чтоб актеров хороших в ней было достаточно, не только для комической части, но в случае надобности и для серьезной; следовательно, были бы певцы и певицы для стола и концертов, тоже балеты и, наконец, театр российский...».

Целый ряд указов и распоряжений Павла по Петербургу и Москве касается своеобразной регламентации, очень мелочной и стеснительной: то в устройстве домашних спектаклей или маскарадов, то в выборе одежды для частных лиц, то в исполнении ораторий или в распорядке балов, то в поведении театральной аудитории.

23 ноября 1797 года Павел пишет московскому главнокомандующему князю Ю. В. Долгорукому: «По представлению вашему о начавшихся в партикулярных домах спектаклях запрещать их никакой надобности не нахожу, а заметить нужным почитаю: **первое**, чтобы не были представляемы никакие пьесы, которые не играны на больших театрах и которые через цензуры не прошли; **второе**, для таковых собраний, дабы в них сохраняем был надлежащий порядок, а равно и для наблюдения за исполнением предыдущим пунктом предписуемого, быть всегда частному приставу, который за то и отвечать должен».

«А вы впредь прикажите иметь смотрение дабы никто в маскарады без маскарадного платья не ездил: а в противном случае брать под караул, кто бы ни был».

И почти тогда же петербургский военный губернатор получил предложение «Управе благочиния»:

[1] Исторические рассказы и анекдоты, записанные со слов именитых людей П. Ф. Карабановым. Русская Старина. 1872, Июль, стр. 87.

«К неперемому наблюдению господам частным приставам предписано: всем в городе здесь находящимся, с подпиской, через кого следует, объявить и подписки в полицию представить: 1-е, воспрещается всем ношение фраков, а позволяется иметь немецкое платье, с одинаким стоячим воротником, шириною не более как в три четверти вершка; а обшлага иметь того же цвету, как и воротники, исключая сертуки, шинели и ливрейных слуг кафтаны, кои' остаются по нынешнему их употреблению, 2-е, запрещается носить всякого рода жилеты, а вместо оных употреблять обыкновенные немецкие камзолы, 3-е, не носить башмаков с лентами, а иметь оные с пряжками, а также и коротких, оттягиваемых впереди, шнурками или с отворотами сапогов, 4-е, не увертывать шею безмерно платками, галстухами или косынками, а повязывать оные приличным образом без излишней толстоты» (20 января 1798 года) [1].

Все эти деспотические распоряжения, казалось бы, столь различные по смыслу, создавали, однако, в глазах столичной знати некое единое впечатление, поскольку значительно ограничивали привычные бытовые рамки и воспринимались как досадное стеснение. Именно из среды знати, из среды столичного дворянства в первую очередь исходит характеристика всех этих годов, как годов **стеснения**, отнюдь нерасполагающего к развлечениям, к устройству домашних театров и т. п. Один иностранец, побывавший в Петербурге в 1799—1800 годах, свидетельствует: «Принуждение дошло до отмены некоторых самых обыкновенных наименований, например, слова: клуб. Существовал один клуб, который был известен под названием: Музыкальный клуб; указом заставили его назвать **Музыкально-танцевальным собранием**. В танцевальных собраниях вальс воспрещен, в то время как он разрешен при дворе. Тем не менее склонность публики к удовольствиям сделала то, что эти балы все еще были блестящими в начале зимы. Тогда император запретил всем военным там танцевать. Равным образом всем военным запрещено играть в любительских спектаклях. Тогда не существовало в Петербурге дома, куда осмелились бы внести две скрипки или разыграть сцену та Мольера или Корнеля» [2].

Приказы следовали за приказами и направление их оставалось тем же. Так, 8 марта 1799 года было, например, среди других, такое «разъяснение»: «Астарите, просившему о позволении давать во время великого поста духовные оратории в театральном одеянии, объявляется, что на просьбу его высочайшего соизволения не воспоследовало» [3].

Тогда же действительно приказом был запрещен вальс — в то время новый, модный танец.

Наряду с этим порой давались разрешения, казалось бы, противоречащие всей: политике подобного рода. 14 апреля 1800 года. Павел писал московскому главнокомандующему графу И. П. Салтыкову: «Снисходя на просьбу московского купца Лекена, желающего завести в Москве дом под названием Музыкальной Академии и просящего на оное утверждения, я, соизволяя, повелеваю вам об оном ему дать знать » дом этот учредить на основании всех в Москве находящихся домов публичных» («Русский архив», 1876, там же). Что вышло из этого предприятия, мы хорошо узнали в связи с «Повестью» И. М. Долгорукого. Это был, пожалуй, типичный случай: разрешение — донос — подозрения — арест — закрытие Академии — выяснение дела — и возрождение Академии под «особым покровительством»... обер-полицмейстера.

Рассматривая дело о Музыкальной Академии Лекена, мы уже встречались с подозрениями в распространении революционных песен. Один из доносов, поданных Павлу I, на студентов московского университета, прямо указывает на это: «...признаю за долг довести до вашего сведения о поведении молодых людей, обязанных вследствие вашего повеления оставить здешний университет. Они собрались накануне своего отъезда, провозглашали тосты и пели песни самого революционного содержания и кончили таким ужасным тостом, что не смею и повторить его вашему величеству, окончив его тем, что их опять скоро увидят в нашей стране» [4].

Итак, доносы подавались, аресты шли, а песни все же пелись и ноты даже в лавках продавались, как явствует из их каталогов. Несмотря на все строгости и ограничения, несмотря даже на то состояние скованности, подавленности, гнета, на которое жалуются почти все мемуаристы, музыкальная и театральная жизнь русских столиц, особенно Москвы, отнюдь не умирала. Шли любительские спектакли, как видно даже из «Повести» Долгорукого, устраивались концерты, среда просвещенных любителей музыки не суживалась, а расширялась.

[1] Указы и распоряжения, состоявшиеся в царствование императора Павла, Русская Старина, 1870, II, стр. 517.

[2] Записка баварца о России времени императора Павла. Русская Старина, 1899, т. 99, стр. 553.

[3] См. Русская Старина, 1884, т. 61.

[4] Подлинник по-французски. См. К истории царствования императора Павла I. Русская Старина, 1898. IV, стр. 157

431

Строгие запрещения, ограничения, регламентации и т. п. коснулись у Павла и собственного дворца, и Гатчинского театра, и поведения придворных во время представлений. 25 сентября 1800 года было дано распоряжение такого содержания:

«...е. и. в. с крайним негодованием усмотреть изволил во время последнего в Гатчине бывшего театрального представления, что некоторые из бывших зрителей, вопреки прежде отданных приказаний, по сему предмету, начинали плескать руками когда его величеству одобрения своего объявить было неудобно и напротив того, воздерживались от плескания, когда е. в. своим примером показывали желание одобрить игру актеров: равно и то, что при дворе е. в. женский пол не соблюдает того вида скромности и благопристойности, приличного женскому полу и званию и состоянию, относит все такие упущения против предпочтения и нравственности духу своевольному к неблаговоспитанию; почему принужденным нашелся всему двору своему и гарнизону города Гатчины отказать вход в театр и в церковь, кроме малого числа имеющих вход на вечерние собрания и наказав удалением от своего присутствия в собраниях, в знак справедливого своего негодования приказать соизволил сделать приглашение всему городу, для предосторожности жителей столицы, дабы, вследствие сего извещения, здешняя публика во время представлений театральных воздерживалась от всяких неблагопристойностей: как то стучать тростями, топтать ногами, шикать, аплодировать одному, когда публика не аплодирует, также аплодировать во время пения или действия и тем отнимать удовольствие у публики безвременным шумом. А потому его высокопревосходительство предложил всех здесь в городе живущих обвестить с подписками о сем и с строгим при том подтверждением, что если и за сим кто-либо осмелится вопреки вышеописанному учинить, то предан будет, яко ослушник, суду. К надлежащему чьего исполнению обвещением одного, сего числа и впредь наблюдением сим предписываю, сентября 25-го дня 1800 году» [1].

Это деспотическое стремление «навести порядок», ограничить, вогнуть в рамки было у Павла постоянным, как мания. Одну из самых решительных «реформ» проделал Павел в области военной, полковой музыки, которая в предыдущие годы нередко приобретала, повидимому, самодовлеющее значение. На это мы находим указания как у русских современников, так и у иностранцев. Любопытно, что помещик, писатель и ученый А. Т. Болотов, сам большой любитель музыки и организатор домашних концертов, рассказывает об этой «реформе» Павла даже с несомненным сочувствием слегка «хозяйственного» оттенка:

«К числу вкравшихся во время многолетнего правления покойной императрицы, в армии и во всех войсках, разных излишностей и злоупотреблений, принадлежало и заведение во всех полках огромных музык, — пишет Болотов в 1796 году.— Вместо положенного по штату и прежде бывшего небольшого числа полковых музыкантов, составляющих очень умеренную духовую музыку, состоявшую только из двух трубачей, 2 валторнистов, 2 гобоистов и 2 фаготистов,— музыки полковые, час от часу увеличиваясь, сделались уже самыми огромными, и не только в инфантерии, но и в самой кавалерии, где, кроме трубачей, и вовсе никакой музыки не положено; а таким же образом проявились они и в артиллерийских и фузелерных полках, егерских и других батальонах и корпусах,— и всюду большие, состоящие из нескольких десятков человек, а в иных полках во сто и более человек, ибо все полковые и батальонные командиры щеголяли музыкантами своими друг перед другом и не только снабжали себя полною духовою музыкою, но и заводили даже и самые смычковые, а в иных местах и полках даже самые многочисленные роговые, умалчивая янычарской и других многих новых инструментов, вводимых ими в употребление и делающих не столько складу, сколько грома и шума. И как все таковые многочисленные музыканты не только содержимы были на казенной пище, но и богато еще одеваемы, возимы и всякий год снабжаемы струнами, новыми инструментами и нотами музыкальными и певческими,— ибо во многих полках не позабыто было и о певческих хорах,— и за

все про все должна была казна ответственать, и на содержание их и необходимо нужных для них капельмейстеров и учителей расходились ежегодно превеликие суммы, — пользы же от них никакой иной не происходило, кроме того что увеселяли они и забавляли полковников и других командиров, а прочие солдаты должны были их обслуживать,— то и нужно было, по самой справедливости, злоупотребление сие посократить и всему тому положить пределы. Государь, от которого и сие зло не утаилось, и намерен был, как видно давно уже сие сделать, а дожидался до поры и времени и до удобного только случая. Онный и явился к тому, помянутого ж 20 числа ноября, сделавшегося многими произшествиями достопамятным.— Государю случилось в сей день видеть который то гвардейский полк, весь в собрании и в строю: по носящейся молве был то собственно его, то есть Преображенский, в котором, как известно, была преогромная музыка. Государь, увидев тут музыкантов целую превеликую толпу, на фланге стоящую, притворился будто незнающим, какой это народ и спросил у командира: «А что это за войско?» — Музыканты де, ответственано ему.— «Как?

[1] Русская Старина, 1884, т. XI

432

Неужели это все музыканты?» спросил он далее: «да тут их превеликая толпа!» — Точно де так.— «Э! э!» продолжал государь удивляясь и, подошел ближе к оныя, стал кричать: «Лучшие два валторниста, выходите сюда!» Потом закричал: «Лучшие два кларнетиста, выступайте вперед!» А наконец: «Лучший самый фаготист, выходи вон!» Как скоро все сии пять человек вышли вперед, то сказал он: «Вот и сих довольно будет. Вы оставайтесь музыкантами, а прочих поместите-ка в ротное число, и пускай-ка они будут солдаты и несут наряду с прочими службу». Поведение сие поразило полкового командира гд-на Татищева; ему не ведомо как жаль было расстаться с сими выученными людьми, и потому отважился он подступить к государю с униженною просьбою и представлениями. «Ваше величество», сказал он, «дозвольте мне доложить, что в числе сих многие, и певчими». — «Певчими!» — подхватил государь, будто удивившись, «да на что это?» — «чтоб петь в нашей Преображенской церкви, которую ваше величество соизволили переименовать собором гвардейским». «Да там кажется есть штатные дьячки и пономари». — «Есть, ваше величество» — «Ну, так этого штата никак не уничтожаю, а солдатам там нечего делать: пускай-ка они узнают свое ружье и служат». На сие нечего было уже сказать более; и дело тем было кончено. Словом, государь не только при том остался, но в тот же вечер подтвердил приказание свое в письменном приказе и установил, что во всех полках музыкантов было по 5 человек, а в артиллерии во всей только 7 человек» [1].

Разумеется, приведенные здесь сведения не вполне аналогичны тем приказам которые мы цитировали выше. Но все-таки мы невольно их сопоставляем.

Непосредственно с павловским двором в эти годы соприкасались очень многие музыканты. В отличие от прежних лет Бортнянский руководил тогда придворной певческой капеллой и писал главным образом духовную музыку. Козловский с 1799 года был «инспектором музыки» в Театральной Дирекции и непосредственно руководил устройством спектаклей в Гатчине [2]. Пашкевич, о котором мы так мало знаем, в 1797 году, например, числится учителем великих княжен, как и некоторые другие музыканты, в том числе Сарти, Мартин-и-Солер [3] постоянно получает заказы императрицы на сочинение опер.

С точки зрения того, как ценились (и оплачивались) труды русских музыкантов при дворе, любопытно взглянуть на следующий «Список находящимся при их имп. высочествах учительницам и учителям с показанием жалованья им производимого:

«г-н Сарти — 2 000 руб. в год.

г-н Пик — 3000 руб. в год.

г-н Пашкевич — 400 руб. в год.

Клавикордный настройщик Феверье — 500 руб.

г-н Каноби, обучающий трех

великих княжен на гитаре — 1 000 руб.» [4].

Повидимому, Сарти здесь давал уроки пения, как он давал их ранее княгине Елизавете Алексеевне. Лепик обучал детей Павла танцам, а Пашкевич, бывший ранее «концертмейстером

балетной музыки», сам играл танцы или обучал игре на клавикордах. Хотя Пашкевич к этому времени был опытным музыкантом-практиком и автором ряда русских опер, труд его оплачивался еще скромнее, нежели труд «клавикордного настройщика»-иностранца! А в сравнении с Сартти русский композитор получал в пять раз меньше! Впрочем, это позорное неуважение дворцовой знати к своим, отечественным артистическим силам не осталось специальным признаком ни павловского двора, ни даже единственно той эпохи.

Камерфурьерские журналы в сопоставлении с данными «Архива императорских театров», переписок, а также с обширными сведениями иностранной литературы (о композиторах и их произведениях), позволяют нам составить достаточно полное представление об оперных постановках, о характере репертуара при дворе Павла.

Заметим кстати, что та сводка этого репертуара, которая дана Финдейзенем в 4 и 5 выпусках его «Очерков по истории музыки в России» [5], после проверки по

[1] Памятник протекших времен или краткие исторические записки о бывших происшествиях и о носившихся в народе слухах. 1796. Богородицк. М. 1875, стр. 100—102.

[2] См. об этом в статье В. А. Прокофьева «О. А. Козловский и его «Российские песни» (сб. «Музыка и музыкальный быт старой России». Л. Academia 1927).

[3] Среди немногих сведений о нем приведем опущенные Н. Финдейзенем данные из приказа по придворному театру: «...Винцети Мартини, определенному в службу капельмейстером при театре, повелено производить жалования по 3600 в год из кабинета» (10 Января 1797 г., см. приложение к камерфурьерскому журналу за этот год).

[4] См. то же приложение.

[5] См. вып. 4, стр. 59 «Оперы и балеты, поставленные на придворных сценах в 1762—1800 гг.» и вып. 5, стр. 107 «Оперный репертуар Российского театра в С.-Петербурге и Москве в период 1756—1800 гг.»

433

камер-фурьерским журналам оказывается далеко не полной. А ведь Финдейзен недвусмысленно ссылается именно на камер-фурьерский журнал (см. стр. 57 во втором томе его труда!).

Многие оперные названия, встреченные нами в камер-фурьерских журналах, не попали и в другой, до сих пор наиболее полный «Алфавитный указатель пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII вв.», составленный В. Н. Всеволодским-Гернгросс [1]. Так из 58 внушающих сомнения оперных названий, содержащихся в нашем списке за 1797—1800 годы, по крайней мере 37 отсутствуют в чрезвычайно полезном указателе В. Н. Всеволодского!

Восстановление оперного репертуара конца столетия позволяет пересмотреть ту оценку, которая давалась ему в прежних работах. Оказывается, этот репертуар был много шире, разнообразнее и богаче, чем о нем обычно писали. Однако это касается лишь зарубежных оперных произведений. Русская опера занимала в репертуаре придворного театра буквально последнее место. Так из русских оперных произведений в камер-фурьерском журнале упомянуты только два, самые популярные — «Мельник» (повидимому, Фомина — «Мельник — колдун, обманщик и сват») и «Сбитенщик» (повидимому, Бюлана). Другие оперы, названные в камер-фурьерском журнале «русскими» («Нина», «Реналд»), на самом деле только исполнялись на русском языке русскими актерами, будучи чаще всего произведениями французских композиторов.

За 1797—1800 годы при петербургском дворе было поставлено около пятидесяти французских опер, из которых не все с полной ясностью могут быть «опознаны» по названию и авторству, и целый ряд постановок может быть истолкован по-разному. Среди этих оперных произведений только одно не принадлежит к комическому жанру — «Эдип в Колоне» Саккини (1787 год [2]), очень известная опера из числа примыкающих к глюковской школе. В остальном лучше всего представлены два замечательных автора комических опер — Гретри и Далеирак. Помимо ряда «спорных» названий, Гретри в этом репертуаре принадлежит по крайней мере десять опер: «Сильван» (1770), «Двое скупых» (1770), «Земира и Азор» (1771), «Великолепный» (1773), «Избранница из Саланси» (1773), «Мнимая магия» (1775), «Сельское испытание» (1784), «Ричард Львиное Сердце» (1785). «Панург» (1785), «Граф Альбер» (1787). Кроме того, Гретри может принадлежать опера, обозначенная в камер-

фурьерском журнале как «Лапризонье» или «Пленник» (т. е. «Le prisonier»): у Гретри есть «Английский пленник» (1787). Далеирак представлен также по меньшей мере десятью названиями: «Приданое» (1785), «Нина, или Безумная от любви» (1786), «Рено д'Аст» (1787), «Аземия» (1787), «Два маленьких савояра» (1788), «Грозный вечер» (1790), «Камилла, или Подземелье» (1791), «Филипп и Жоржегта» (1792), «Амбруаз» (1793), «Адель и Дорсан» (1795). Опера «Пленник» может принадлежать также Далеираку: у него есть «Le prisonier de la guerre» (т. е. «Военнопленный») или «Американский пленник». Среди «спорных» опер имеется одна, совсем невразумительно обозначенная в камер-фурьерском журнале, как «Призентуя» (9 октября 1799 года); быть может, это «La prise de Toulon» Далеирака. Дело в том, что «Мнимую магию» Гретри мы «открыли» в камер-фурьерском журнале по такой странной записи — «Ла-фуги Манже» (24 августа 1798 года), что в сличении с французским названием («La fausse magie») известной тогда оперы Гретри может восприниматься как запись **на слух** непонятных (тому, кто вел записи) французских слов.

Есть еще упоминание в журнале 1800 года французских опер «Алексис» (24 сентября) и «Добрый отец» (5 декабря). Возможно, что то была одна опера Далеирака «Алексис, или Ошибка доброго отца» (1798).

В сравнении с Гретри и Далеираком ни один из французских авторов не занимает в репертуаре придворных спектаклей особенно видного места. Монсиньи представлен тремя популярнейшими своими произведениями: «Роза и Кола» (1764), «Дезертир» (1769) и «Прекрасная Арсена» (1775). Точно так же обстоит дело с Дезедом; из его опер были поставлены «Три фермера» (1777), «Блэз и Бабэ, или Продолжение трех фермеров» (1783), «Алексис и Жюстина» (1785). Наконец, все остальные авторы французских комических опер должны быть упомянуты лишь по одному разу: Дуни («Фея Юржель», 1765), Филлдор («Колдун», 1764), Мегюль («Эфрозина», 1790), Сарти («Индийцы в Англии», 1794), Мартини («Генрих. IV», 1774), Гаво («Маленький матрос», 1796) и Крейцер («Поль и Виргиния», 1791). Одноактные оперы Лемуана «Женихи» (1789) и «Яблони и мельница» (1790) не принадлежат к жанру комической оперы: это — так называемые лирические комедии, т. е. оперы без разговорных диалогов, которые исполнялись в Королевской академии музыки в Париже.

Кроме перечисленных опер, в камер-фурьерском журнале за интересующие нас годы встречаются названия еще по крайней мере пяти французских опер, происхождение

[1] См. Сборник историко-театральной секции т. I. Пгр. 1918.

[2] Здесь и в дальнейшем в аналогичных случаях мы указываем дату возникновения оперы (ее первой постановки вообще), а не дату постановки в России.

434

которых не ясно или не вполне ясно: «Аннетта и Любен» [1], «Лафирмье» («Le fermier»), «Ла Сорпин Дюламоур» (может быть, «La surprise de l'amour»), «Бабиндлер» или «Бабиндлес» («Бабэ и Блэз»? «Le babillard»? и совершенно непонятное «Лантреба» (?)).

Сведения камер-фурьерских журналов можно и должно и раскрывать и дополнять. Так, 11 октября 1798 года там просто упоминается «французская опера», а в письме Марии Федоровны к Е. И. Нелидовой от 12 октября сказано: «...вчера у нас был блестящий спектакль «Синяя борода», триумф госпожи Шевалье. Она в самом деле играет с таким совершенством, которого я не ожидала от сцены; музыка великолепна, но пьеса так ужасна, так отвратительна, что от нее волосы встают дыбом...» [2]. Нет никакого сомнения, что речь идет об опере Гретри «Рауль Синяя борода» (1789). Так могут быть восстановлены, вероятно, и некоторые другие названия.

Что касается репертуара итальянской оперы при дворе Павла I, то здесь следует различать два типа спектаклей: «парадные» постановки опер-seria в связи с какими-либо придворными празднествами, свадьбами, приемами и т. п., и более обычные, так сказать, повседневные спектакли опер-буфф. Основу репертуара и здесь составляет комический жанр, повидимому, наиболее привычный и любимый в своих популярных образцах. Но в общем итальянских опер-буфф за эти годы все же было исполнено значительно меньше, чем французских комических. На первое место приходится поставить Гульельми, из опер которого шли «Благородная пастушка» [3] (1788). «Фонарь Диогена» (1789), «Сестры-близнецы» (1787); затем должен быть упомянут Паизиелло, у которого названы знаменитая «Мельничиха» (1788) и «Невольники от любви» (1793), но, вероятно, ставился

еще ряд произведений, судя по связи композитора с Россией тех лет. Кроме того, ставились: «Князь-трубочист» Портогалло (1794), «Деревенский праздник» Мартин-и-Солера (1798), «Деревенская ревность» Сарти (1776) и «Похищенная крестьянка» — как будто бы Бьянки. К этому нужно еще добавить «спорные» оперы из числа упомянутых в камер-фурьерском журнале и принадлежащих, видимо, к жанру оперы-буфф: «Емпрезария» (т. е. «Импрессарио»), «Великодушный соперник» и «Чужим добром не разживешься» (возможно, что обе последние — Чимарозы).

Оперы-seria ставились реже, и постановки их Делались событиями придворной сцены. За 1797—1800 годы были исполнены: «Зенобия», «Дидона» и «Андромеда» (повидимому, Паизиелло), «Эней в Лациуме» (Сарти?) и «Александр Великий» (?). Клеман и Ларусс приписывают данную оперу, т. е. поставленную в Петербурге оперу на этот популярный тогда сюжет, Гиммелю. Польский эскороль Станислав Понятовский описал в своем дневнике те спектакли, какие он видел в Петербурге, Петергофе, Павловске и Гатчине в 1797 году. Его восхитила, в частности, постановка «Зенобии» сначала в Гатчине (15 октября), затем в Эрмитажном театре (13 ноября).

Серия парадных спектаклей 1799 года была связана со свадьбой (в октябре) великой княжны Елены Павловны. Тогда была поставлена французская лирическая комедия Лемуана «Женихи» и опера-seria Сарти (?) «Эней в Лациуме».

Среди итальянских опер, упоминаемых в камер-фурьерских журналах за эти годы, нужно назвать еще оперу «Мора» (быть может, «II того», т. е. «Мавр» — Сальери), происхождение и характер которой не ясны.

Поскольку мы уже коснулись записей Станислава Понятовского за 1797 год, извлечем из них остальные сведения об оперных постановках той поры. Кроме «Зенобии» и «Дидоны», Понятовский видел еще целый ряд итальянских и французских оперных спектаклей.

29 июня в Павловске он был на представлении французской оперы «Gui pro quo» (? автор не ясен), отметил из актеров Феликса Гальяра и Этьена Мандини (не знаменитого тенора, а баса) и обратил внимание на то, что одно трио было по приказу Павла два раза повторено.

В Петергофе Понятовский слушал оперу «Похищенная крестьянка» (Бьянки?). В Гатчине — «Земиру и Азора» Гретри (1 сентября), «Рено д'Аст» Далеярака (9 сентября). По приказу Павла итальянская труппа должна была играть в Каменно-островском театре всякий раз, как того пожелает Понятовский. 24 июня там была дана опера Гульельми «Благородная пастушка»; 16 сентября Понятовский посетил премьеру — «Невольники от любви» Паизиелло; 18 сентября слушал оперу «Фонари

[1] Музыка оперы «Аннетта и Любен», поставленной в 1799 г., скорее всего принадлежит Блэзу.

[2] Подлинник по-французски. См. *Lettres de s. m. l'imperatrice Marie Feodorowna à mademoiselle de Nélidow, publiées par Eugen Choumigorsky, StP. 1897, P. 117—118.* Упомянутая здесь Шевалье — известная французская оперная актриса и певица.

[3] В камерфурьерском журнале была, вероятно, не очень разборчивая запись, почему в печатном его издании иногда вместо «Благородной пастушки» названы «Благородные поступки» (1797 год), а в статье С. Казнакова «Павловская Гатчина» (журнал «Старые годы», 1914, июль-сентябрь) это повторено без исправлений.

435

Диогена» Гульельми и в один из ближайших дней — «Мельничиху» Паизиелло. Таким образом всего Понятовскому было показано за полгода по крайней мере десять различных оперных спектаклей, в том числе две парадные постановки оперы-seria (Паизиелло?), пять опер-буфф (Паизиелло, Гульельми, Бьянки) и три французские комические оперы (Гретри, Далеярак). Блестящие исполнители, из которых современники особенно отмечали итальянских певцов — тенора Паоло Мандини и сопрано Терезу Маджорлетти, французских певиц Монготье и Шевалье, — представляли, конечно, главный интерес этих спектаклей. В ряде случаев сценическое оформление было роскошным и декораторы действительно «делали чудеса». Общее впечатление от **оперной культуры** в России не могло не быть блистательным. Однако **русское оперное творчество**, представленное небольшим количеством постановок, даже не было показано гостям или «почетным пленникам», посещавшим русскую столицу!

Для того, чтобы составить полное впечатление об оперном репертуаре при дворе Павла I, сведем данные об оперных постановках, пользуясь, главным образом, камер-фурьерскими журналами и несколько дополняя их по другим источникам [1].

- Адель и Дорсан (французская комическая опера Далеярака) — 1800 г., 17. VIII, 4. X.
Аземия (французская комическая опера Далеярака) — 1797 г. 9, 27. X.
Александр великой (итальянская опера-seria) — 1799 г. 15. II.
Алексис (французская комическая опера?) — 1800 г. 24. IX, 22. X.
Алексис и Жюстина («Алексис и Жустин», «Алексий и Жустин», французская комическая опера Дезеда) — 1799 г. 12. IX, 12. XI, 1800 г. 11. XII.
Амбруаз («Амбрас», французская комическая опера Далеярака) — 1799 г. 29. IX, 21. X, 24. XI.
Андромеда (итальянская опера-seria Сарти)—1798 г. 10. XI.
Анетта и Любен? («Анюта любви», французская комическая опера) — 1799 г. 27. VIII.
? («Бабиндлес», «Бабиндлер», французская опера)—1799 г. 10. X, 10. XI.
Блез и Бабе («Блезе Бабет», «Блейс-Бабе», «Блейз Бабе», французская комическая опера Дезеда) — 1797 г. 22. IX, 6. X, 1798 г. 28. VIII, 18. X, 1799 г. 3. IX.
Благородная пастушка («Благородные поступки»; итальянская опера-буфф Гульельми) — 1797 г., 15. IX, 1. X.
Великодушный соперник (итальянская опера буфф) — 1798 г. 3. XI.
Великолепный («Леманифик», французская комическая опера Гретри) — 1799 г. 28, 29. VIII, 25, 26. IX, 20. X.
Генрих Четвертый (французская комическая опера Мартини) — 1799 г. 23. VIII.
Граф Альберт (французская комическая опера Гретри) — 1800 г. 25. II.
Грозный вечер (французская комическая опера Далеярака) — 1798 г. 22, 23, 26. IX, 20. X, 1799 г. 12. V, 1800 г. 28. VIII.
Два савояра (французская комическая опера Далеярака) — 1797 г. 31 X, 1798 г. 9. IV, 1799 г. 10. V.
Два скупых (французская комическая опера Гретри)—1800 г. 13. X.
Дезертир («Дезертиор», французская комическая опера Монсиньи) — 1800 г. 20. I.
Деревенская ревность (итальянская опера-буфф Сарти) — 1798 г. 13. IX.
Деревенский праздник (итальянская опера-буфф Мартин-и-Солер) — 1798 г. 7. II, 3. IX.
Дидона («Доидон», итальянская опера-seria Паизиелло) — 1798 г. 27. X.
Добрый отец (французская комическая опера Далеярака) — 1800 г. 5. XII.
Женихи («Лапретандю», французская лирическая комедия Лемуана) — 1799 г. 15, 16. IX, 6, 13. X, 14. XI, 1800 г. 4, 27. I, 11. IX.
Земира и Азор (французская комическая опера Гретри) — 1787 г. I. IX.
Зенобия («Зинобия», итальянская опера-seria)—1797 г. 15, 16. X, 1798 г. 2, 14. IX.
Избранница из Соланси («Ларозиер Десаланси», французская комическая опера Гретри) — 1799 г. 14. IX.
Импредарио («Емпредария», итальянская опера-буфф) — 1798 г. 31. VIII.
Индийцы в Англии (французская комическая опера Сарти) — 1800 г. 11. X, 6. XII.
Камилла (французская комическая опера Далеярака) — 1799 г. 7. V.
Колдун (французская комическая опера Филидора?) — 1798 г. 25. IX, 1799 г. 7. X.
Князь-трубочист (итальянская опера-буфф Портогалло) — 1797 г. 3, 4. X.
? («Лантреба», французская опера) — 1798 г. 6. IX.
? («Ла Сорпин Дюламоур», французская опера) — 1799 г. 31. VIII.
Мавр? («Мора», итальянская опера Сальери) — 1798 г. 16. I, 18, 19. IX.
Маленький матрос (французская комическая опера Гаво) — 1798 г. 19. XI, 2. XII.
Мельник (русская комическая опера Фомина) — 1797 г. 21. X.
Мельничиха (итальянская опера-буфф Паизиелло)—1797 г. 13. IX, 17. X, 1798 г. 15. IX.
Мнимая магия («Лафуги манже», французская комическая опера Гретри) — 1798 г. 24. VIII.

[1] В скобках помимо обозначения жанра указано необычное или неправильное название оперы, как оно дано в камер-фурьерском журнале (написание подлинника).

436

- Невольники от любви (итальянская опера-буфф Паизиелло) — 1797 г. 16. IX.
Нина (французская комическая опера Далеирака) — 1797 г. 7. IX (?), 1798 г. 25 X, 15. XI.
Панург («Панюрш», французская комическая опера Гретри) — 1799 г., 27, 30. X.
Пленник («Лапризонье», французская комическая опера) — 1799 г. 18. II, 22. X, 15. XI.
Прекрасная Арсена («Прекрасный Орсень», «Прекрасная Арсения», французская комическая опера Монсиньи)—1800 г. 3. II, 9. XII.
Поль и Виргиния («Поль Вержиний», французская опера Крейцера) — 1799 г. 18, 19. IX.
Похищенная крестьянка (итальянская опера-буфф Бьянки)—1797 г. 14. IX.
Приданое (французская комическая опера Далеирака) — 1798 г. 24, 27. IX, 1799 г. 26. VIII, 17. IX, 8. X.
? («Призентуя», французская опера) — 1799 г. 9. X.
Рауль Синяя Борода (французская комическая опера Гретри) — 1798, 11 X.
? («Реналд»?) — 1797 г. 9. IX.
Рено д'Аст («Арно Дарто», «Арнодаст», французская комическая опера Далеирака) — 1797 г. 10. X, 1798 г. 17. VI, 1800 г. 16. VIII.
Ричард Львиное Сердце («Ришард», французская комическая опера Гретри) — 1798 г., 8, 10. IX.
Роза и Кола («Розоколо», «Розе Коль», французская комическая опера Монсиньи) — 1797 г. 26. X, 1799 г. 15. VIII, 30. IX.
Сельское испытание («Лепрев», «Испытанный деревенской», «Леприор Вилажиос», французская комическая опера Гретри) — 1798 г. 9, IX, 1799 г. 4. X, 27. XI.
Сестры-близнецы («Две близнячки», итальянская опера-буфф Гульельми) — 1798 г. 4. IX.
Сильвен (французская комическая опера Гретри) — 1799 г. 5. X.
Тайный брак («Люмарьяж Сю-Кре», французская опера?) — 1799 г. 29. XI.
Три фермера («Ле тра формье», французская комическая опера Дезеда) — 1798 г. 4. X, 1799 г. 26. X.
Фермер («Лафирмье», французская опера?) — 1798 г., 22. 27. VIII.
Фея Юржель («Лафе Юржель», французская комическая опера Дуни) — 1800 г. 8. XI.
Филипп и Жоржетта (французская комическая опера Далеирака) — 1800 г. 8. 10. IX.
Фонарь Диогена («Фонарь Диогис», итальянская опера-буфф Гульельми) — 1797 г. 18. IX.
Чужим добром не разживешься (итальянская опера-буфф) — 1798 г. 1. IX.
Эдип в Колоне (французская опера Саккини) — 1800 г. 21. IX, 30. XI.
Эней в Лациуме («Еней», итальянская опера -seria Сартти)—1799 г. 15.16.X,9.XI (?), 1800 г. 13. I.
Эфрозина («Ефрозина», французская опера Мегюля) — 1800 г. 2, 13. XII.
Яблони и мельница («Лепомие елюмулен», французская лирическая комедия Лемуана) — 1799 г. 2. XII.

Приведенные данные, как видно, неполны: иногда остаются неясными—то название оперы, то автор музыки, то все, кроме национального признака («французская опера», «итальянская опера»). Поскольку в камер-фурьерском журнале никогда не бывает назван автор оперы, мы восстанавливали его имя с большей или меньшей точностью путем сопоставления очень многих данных.

Всего за четыре года удалось учесть таким образом 151 оперный спектакль при дворе Павла I. Из них пятнадцать совсем не раскрыты в камер-фурьерском журнале по названию, но все же отнесены к области французской или итальянской оперы. Безусловно преобладают французские спектакли — их около 113-ти. Интерес к французской опере растет от 1797 к 1800 году. Из 35 спектаклей 1797 года 12 безусловно были посвящены французской комической опере, 9—опере-буфф, 3—опере-seria, 7 — итальянской опере неопределенного жанра, 2 — французской опере также, 2—русской опере (!). Чтобы сопоставить это по годам, приведем сравнительную таблицу:

Годы	Всего спектаклей	Французская опера			Итальянская опера		
		Комич.	Лирич., ком. или большая	Неопределенная	Буфф	Seria	Неопределенная
1797	35	12	—	2	9	3	7
1798	40	24	—	1	8	4	3
1799	39	36	5	3	—	4	1
1800	27	21	5	—	—	1	—

437

Из этого сравнения нетрудно уловить все возрастающую роль французской оперы в репертуаре придворного театра. Если в 1797 году ставится еще много итальянских опер-буфф, то на следующий год французских комических опер исполняется почти в три раза больше. В 1798 году удерживается в репертуаре только итальянская опера-seria, как тип парадного спектакля, а в 1800 году даже ее вытесняет французская опера в той же роли. Что касается авторов, то и в этом отношении полезно проследить определенную закономерность. В 1797 году было 6 постановок Далеярака, 6 — Паизиелло, 3 — Дездеда, 3 — Гульельми (остальные авторы ставились менее трех раз каждый). В 1798 году—11 постановок Далеярака, 5 — Паизиелло, 5 — Гретри, 3 — Дездеда (остальные — менее). В 1799 году: 8 постановок Далеярака, 9 — Гретри, 5 — Лемуана, 4— Дездеда (остальные—менее). В 1800 году: 6 постановок Далеярака, 4 Сарти (из них три раза — французская комическая опера), 3 — Лемуана, 2 — Монсиньи, 2 — Гретри, 2 — Мегюля, 2 — Саккини (растет число **авторов** французских опер). Из французских композиторов на первом месте стоит Далеярак (31 постановка), за ним следует Гретри (18) и Дезед (12); из итальянских — чаще всех исполняется Паизиелло. Отметим также наиболее популярные произведения из числа тех, которые исполнялись более трех раз: наибольшее количество представлений за четыре года выдержали: «Грозный вечер» Далеярака (6), «Блез и Бабэ» Дездеда (6) и «Женихи» Лемуана (6). Затем идут «Зенобия» (Паизиелло? 5), «Приданое» Далеярака (4), «Рено д'Аст» Далеярака (4), «Амбруаз» Далеярака (4), «Алексис и Жюстина» Далеярака (4), «Сельское испытание» (4) и «Великолепный» Гретри (4). Чаще других исполнялись еще «Нина» Далеярака, «Роза и Кола» Монсиньи и «Мельничиха» Паизиелло. Таким образом Далеярак безусловно является здесь самым ценным автором.

Наконец, обратим особое внимание на те французские оперы, которые проникли в Россию из революционного Парижа и несли с собой черты нового стиля — беспокойного и героико-сентиментального стиля «опер спасения». Целый ряд французских опер, поставленных у нас при Павле I, возник после 1789 года: «Эфрозина» Мегюля, «Грозный вечер» Далеярака и «Яблоки и мельница» Лемуана (в 1790 году), «Камилла, или Подземелье» Далеярака (1791), «Филипп и Жоржетта» Далеярака (1792), «Амбруаз» Далеярака (1793), «Адель и Дорсан» Далеярака (1795) и «Маленький матрос» Гаво (1796). И здесь на первом месте оказывается Далеярак! Не Керубини, не Лесюэр, более смелые музыканты революции, а всегда — **чувствительный Далеярак**.

В павловские годы камер-фурьерские журналы по-своему отражают — иначе, чем при Екатерине II — концертную жизнь двора, вероятно, именно потому, что сам характер концертов постепенно изменяется. Конечно, павловский двор, когда он стал императорским двором, уже не мог ограничить свою музыкальную жизнь только более камерным или «домашним» типом концертов, как то было раньше. Но наряду с традиционной «итальянской вокальной и инструментальной музыкой в продолжение стола» или «игранием труб и литавр» при всяческих торжественных поздравлениях, при павловском дворе и теперь удерживается тип «полулюбительского» концерта, с участием великих князей и княжен и других любителей музыки из знати. Отсюда и сама запись о всяких концертах становится более распространенной.

Судя по многим воспоминаниям, в частности по мемуарам графини В. Н. Головиной, мы знаем, что в дворцовую среду конца века широко проникали сентименталистские увлечения, вкус к камерной музыке, к своего рода домашне-салонному музицированию, к новым романсам, к фантазиям на новые

оперные темы, к вальсу, как модному танцу, и т. д. и т. п. В том смысле двор, полагавший, что он диктует вкусы, только лишь тянулся за новыми течениями, перетолковывая их на свой лад.

При всем том основная ориентация двора оставалась космополитической: ни русская опера, ни русская инструментальная музыка в большинстве своих образцов, ни русская песня не были характерны для дворцовой музыкальной жизни XVIII века и тем более не стали характерными на исходе столетия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Маркс К.** Господин Фогт. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. XII, ч. 1. М.—Л. 1935.
- Маркс К.** Об освобождении крестьян в России. Там же. Т. XI, ч. 1. М.—Л. 1933.
- Маркс К.** О Прудоне. Там же. Т. XIII, ч. 1. М.—Л. 1936.
- Маркс К.** Письмо Фридриху Энгельсу от 12 февраля 1856 г. Там же. Т. XXII. М.—Л. 1931.
- Маркс К.** Секретная дипломатия XVIII века.
- Маркс К. и Энгельс Ф.** Традиционная политика России. Т. IX. М.—Л. 1933.
- Маркс К. и Энгельс Ф.** Турецкий вопрос — Times—Рост России. Там же. Т. IX. М.—Л. 1933.
- Энгельс Ф.** Внешняя политика русского царизма. Там же. Т. XVI, ч. 2.
- Энгельс Ф.** Из подготовительных работ к «Анти-Дюрингу». Т. XIV. М.—Л. 1931.
- Энгельс Ф.** Какое дело рабочему классу до Польши. Там же. Т. XIII, ч. 1. М.—Л. 1936.
- Энгельс Ф.** Россия в Средней Азии. Там же. Т. XI, ч. 1. М.—Л. 1933.
- Энгельс Ф.** Савойя, Ницца и Рейн. Там же. Т. XII, ч. 1. М.—Л. 1935. .
- Энгельс Ф.** Эмигрантская литература. Там же. Т. XV, М. 1933.
- Ленин В. И.** О национальной гордости великороссов. Сочинения. Т. 21.
- Ленин В. И.** От какого наследства мы отказываемся. Сочинения, т. 2
- Ленин В. И.** Развитие капитализма в России. Сочинения. Т. 3.
- Ленин В. И.** Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов. Сочинения. Т. 1.
- Сталин И. В.** Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом. Сочинения. Том 13.
- Сталин И. В.** Об индустриализации страны и о правом уклоне в ВКП(б). Речь на Пленуме ЦК ВКП(б) 19 ноября 1928 г. Сочинения. Том 11.
- Сталин И. В.** О статье Энгельса «Внешняя политика русского царизма». Большевик. 1941, № 9.
- Сталин И. В.** О хозяйственном положении Советского Союза и политике Партии. Доклад активу Ленинградской организации о работе Пленума ЦК ВКП(б) 13 апреля 1926 г. Сочинения. Том 8.
- Калинин М. И.** О моральном облике нашего народа. См. О коммунистическом воспитании. Избранные статьи и речи. Изд. «Молодая гвардия». М. 1946.
- Адарюков В. Я.** Библиографический указатель книг, брошюр, журнальных статей и заметок по истории русского театра. СПб. 1904.
- Адрианова-Перетц В. П.** Очерки поэтического стиля древней Руси. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1947.
- Адская Почта** или переписка хромоногого беса с кривым. СПб. Ежемесячное издание 1769 года.
- А. К.** Черты из жизни московского общества в конце XVIII столетия. Древняя и Новая Россия. 1877. Кн. II.
- Академические Известия**, содержащие в себе историю наук и новейшие открытия оных... При СПб Академии Наук. 1779—1781.
- Аксаков С. Т.** Литературные и театральные воспоминания. Полное собрание сочинений. Т. IV. СПб. 1886.
- Аксаков С. Т.** Семейная хроника и Воспоминания. М. 1862.

439

- Алексеев М. П.** Максим Березовский. Из истории русской музыки XVIII в. Сборник «Посев». Одесса. 1921.
- Алефиренко П. К.** Правительство Екатерины II и французская буржуазная революция. Исторические записки. 22. Институт истории Академии Наук СССР.
- Алперс Б. В.** Актерское искусство в России. Т. I. Искусство. М.—Л. 1945.
- Арапов Пимен.** Летопись русского театра. СПб. 1861.
- Арапов П.** Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра. Драматический альбом. 1850.
- Архангельский А. С.** Русская литература XVIII в. Казань. 1911.
- Архангельский А. С.** Русский театр XVIII века. Очерки и материалы. «Русское обозрение», 1894.

- Архангельский А. С.** Театр допетровской Руси. Казань. 1884.
- Архив Дирекции** имп. театров (1746—1801). Сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов, К. А. Петров. СПб. 1892.
- Архитектурный Архив I.** Изд. Академии Архитектуры СССР. М. 1946.
- Асафьев Б.** академик (Игорь Глебов) Глинка. Музгиз. М. 1947.
- Асафьев Б. В.** Композитор — имя ему — народ. Журн. «Советская музыка», 1949, №2.
- Асафьев Б. В.** академ. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз. М. 1947.
- Асафьев Б. В.,** проф. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. Academia. М.—Л. 1930.
- Афанасьев Н. Я.** Воспоминания. Исторический Вестник. 1890. Т. 41.
- Ашукин Н. С, Всеволодский-Гернгрос В. Н. и Соколов Ю. В.** Хрестоматия по истории русского театра XVIII и XIX в. Искусство. М.—Л. 1940.
- Бабинцев С. М. И. А. Крылов.** Указатель его произведений и литературы о нем. Искусство. М.—Л. 1945.
- Бадалич О. М.** Русские интерлюдии первой половины XVIII в. Slavia, ч. IV, 3, 1925.
- Базилевич К.** Опыт периодизации истории СССР феодального периода. Вопросы истории. 1949 № 11.
- Бантыш-Каменский Д.** 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. I—V. М. 1836.
- Барсков Я. Л.** Переписка московских масонов XVIII в. 1780—1792. Пггр. 1915.
- Барсов Е.** Новые разыскания о первой эпохе русского театра. Чтения в имп. Обществе Истории и Древностей Российских. 1882.
- Барышек.** Всякия Всячины. СПб. 1770.
- [Бассевич, гр.]** Записки графа Бассевича, служащие к пояснению некоторых событий из времен царя Петра Великого (1713—1725). «Русский архив», 1865.
- Батюшков К. Н.** Сочинения. Т. II. СПб. 1885.
- Бахрушин С. В.** Московский университет в XVIII веке. Ученые записки Московского гос. университета. Вып. 50. М. 1940.
- [Башомон]** Цесаревич Павел Петрович во Франции в 1872 г. Записки Башомона. «Русская старина». 1882. XXXVI.
- [Безбородко А. А.]** Письма князя А. А. Безбородко к графу С. Р. Воронцову. Архив князя Воронцова. Кн. 13. М. 1879.
- Безродный А. В.** К истории царствования Павла I. «Русская старина». 1898. IV.
- Белецкий А.** Старинный театр в России. 1923.
- Белинский В. Г.** Взгляд на русскую литературу 1846 г. Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под ред. С. А. Венгерова. Т. X. СПб. 1914.
- Белинский В. Г.** Взгляд на русскую литературу 1847 г. Там же. Том. XI. Пгр. 1917.
- Белинский В. Г.** Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. Сочинения И. И. Голикова. М. 1837—1840. Т. I—XIII. Там же. Т. VI. СПб. 1903. Т. XII. М.—Л. 1926.
- Белинский В. Г.** Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные. М. 1818... Четыре статьи. Там же. Т. VI. СПб. 1903.
- Белинский В. Г.** Записки русских людей. События времен Петра Великого. СПб. 1841. Там же. Т. XII. М.—Л. 1926.
- Белинский В. Г.** Иван Андреевич Крылов. Там же. Т. XII. М.—Л. 1926.
- Белинский В. Г.** Ледяной дом. Сочинение И. И. Лажечникова. М. 1835—1837. Басурман. Сочинение И. Лажечникова. М. 1838. Там же. Т. IV. СПб. 1901.
- Белинский В. Г.** Литературные мечтания. Там же. Т. I. СПб. 1900.
- Белинский В. Г.** Михаил Васильевич Ломоносов. Сочинение Ксенофонта Полевого... Там же. Т. III. СПб. 1901.

- Белинский В. Г.** Московский театр. Там же. Т. IV. СПб. 1901.
- Белинский В. Г.** Мысли и заметки о русской литературе. Там же. Т. X. СПб. 1914.
- 440**
- Белинский В. Г.** Николай Алексеевич Полевой. Там же. Т. X. СПб. 1914.
- Белинский В. Г.** Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого... Там же. Т. V. СПб. 1901.
- Белинский В. Г.** Петровский театр. Там же. Т. III. СПб. 1901.
- Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений И. Крылова, с биографиею его, написанною П. А. Плетневым. Три тома. СПб. 1847. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. Сочинение академика Михаила Лобанова. СПб. 1847. Там же. Т. X. СПб. 1914.
- Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений А. Марлинского. Там же Т. V. СПб. 1901.
- Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина. Там же Т. V. СПб. 1901.
- Белинский В. Г.** Портретная галерея русских писателей. I. Кантемир. Там же. Т. IX. СПб. 1910.
- Белинский В. Г.** Речь о критике, произнесенная в торжественном собрании имп. Санкт-петербургского университета... А. Никитенко. СПб. 1842. Три статьи. Там же. Т. VII. СПб. 1904.
- Белинский В. Г.** Русская литература в 1840 г. Там же. Т. V. СПб. 1901.
- Белинский В. Г.** Русская литература в 1841 г. Там же. Т. VII. СПб. 1904.
- Белинский В. Г.** Русская литература в 1845 г. Там же. Т. X. СПб. 1914.
- Белинский В. Г.** Русская литературная старина. Там же. Т. III. СПб. 1901.
- Белинский В. Г.** Семена Порошина Записки... Там же. Т. IX. СПб. 1910.
- Белинский В. Г.** Сочинения Александра Пушкина. Статьи 1,2,4. Там же. Т. XI. Пгр. 1917.
- Белинский В. Г.** Сочинения Державина... Статьи 1 и 2. Там же. Т. VIII. СПб. 1907.
- Белинский В. Г.** Сочинения Державина. Биография писана Н. А. Полевым... Там же. Т. X. СПб. 1914.
- Белинский В. Г.** Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. М. 1842. Стихотворения Евгения Баратынского. М. 1835. Там же. Т. VII. СПб. 1904.
- [Bell, John].** Travers from St. Petersburg in Russia to diverse parts of Asia in two volums by John Bell, of Antermony. Volum I, Glasgow. 1763.
- [Белосельский А. М.]** De la musique en Italie. Par le Prince de Beloselsky, de l'Institut de Bologne. A la Haye. MDDLXXVIII.
- [Белосельский А. М.]** Dianologie ou Tableau philosophique de l'entendement. A Dresde. 1790.
- [Белосельский А. М.]** Epître aux français. 1802.
- [Белосельский А. М.]** Epître aux français, aux anglais, et aux républicans le Saint-Martin. A Paris. 1789.
- [Белосельский А. М.]** Олинька или первоначальная любовь. Село Ясное. 1796.
- [Белосельский А. М.]** Сардиния в эпоху первой французской революции. Письма князя А. М. Белосельского-Белозерского, Российского посланника при Сардинском дворе, к вице-канцлеру графу А. И. Остерману. «Русский архив». 1877.
- [Белосельский А. М.]** Circée. Cantate. L'avertissement, par l'auteur de la musique en Italie, M-le p. B. Dresde, de l'imprimerie de la cour.
- Берков П. Н.** Александр Петрович Сумароков. «Искусство». М.—Л. 1949.
- Берков П. Н.** Из истории русской поэзии первой трети XVIII века. XVIII век. Сборник статей и материалов под ред. академика А. С. Орлова. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1935.
- Берков П. Н.** Изучение русской литературы иностранцами в XVIII веке. Сб. «Язык и литература». Т. V. Изд. Научно-исследовательского института Сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока. Л. 1930.
- Берков П. Н.** История русской журналистики XVIII века. Изд. Академии Наук СССР. 1952.
- Берков П. Н.,** проф. Итоги развития русской комедии XVIII века. Вестник Ленинградского университета. Л. 1940.
- Берков П. Н.** В. В. Капнист. «Искусство». М.—Л. 1950.
- Берков П. Н.** Кто был автором лейпцигского «Известия о русских писателях». Известия Академии Наук СССР, Отделение общественных наук. 1931. № 8.
- Берков П. Н.** Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.—Л. 1936.

- Берков П. Н.** Ломоносов и наша современность. Изд. Ленингр. гос. ордена Ленина университета. Л. 1945.
- Берков П. Н.** В. И. Лукин. «Искусство». М.—Л. 1950.
- Берков П. Н.** Театр Фонвизина и русская культура. Сборник «Русские классики и театр». Искусство. М.—Л. 1947.
- Берков П. Н.** «Хор ко превратному свету» и его автор. XVIII век. Сборник статей и материалов под ред. академика А. С. Орлова. Изд. Академии Наук СССР-М.—Л. 1935.
- Burney; Charles.** The present state of Music in France and Italy. London. 1771.
- 441**
- Burney, Charles.** The present state of Music in Germany, the Netherlands and inted Provinces. London. 1772.
- [Бернулли И.]** Записка астронома Ивана Бернулли о поездке его в Россию в 1777 г. «Русский архив». 1902. 1.
- [Берхгольц]** Дневник камер-юнкера Берхгольца. 4 части. М. 1858—1863.
- Беседующий Гражданин.** Ежемесячное издание, заключающее в себе рассуждения вольным слогом и на стихах, как на природном российском языке сочиненные, так и заимствованные переводом у самых лучших иностранных писателей, чрез разные роды творений открывающие путь к тому познанию главнейших обязанностей человека в особенности, а наипаче Гражданина. СПб. 1789.
- Бессонов П.** О влиянии народного творчества на, драмы имп. Екатерины и о цельных русских песнях, сюда вставленных. Заря. 1870. № 4.
- Бессонов П.** Прасковья Ивановна, графиня Шереметева, ее народная песня и родное ее Кусково. М. 1872.
- Бетяев Я. Д.** Социально-политическая и философская мысль России эпохи петровских преобразований. Изд. «Правда» М. 1946.
- [Бехтеев Ф. Д.]** Письма Ф. Д. Бехтеева к графу М. Л. Воронцову. 1755—1758. Архив князя Воронцова. Кн. 6. М. 1873.
- Библиотека ученая,** экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие Всякого звания Читателей. Печатано с указного дозволения в Тобольске, в Типографии у В. Корнильева. 1793.
- [Биллярский П. С.]** Материалы для биографии Ломоносова, собранные экстраординарным академиком Биллярским. СПб. 1865.
- Бильбасов В. А.** История Екатерины II. Т. I—II. Лондон. 1895.
- Биографические сведения о русских писателях XVIII века и библиографические известия об их произведениях.** «Русская старина». 1870 И.
- Биография Н. А. Львова.** Москвитянин. 1855. № 6.
- Благой Д.** Антиох Кантемир. Известия Академии Наук СССР. Отд. лит. и яз. Т. III, вып. 4. 1944.
- Благой Д.** Великий русский баснописец И. А. Крылов. М. 1944.
- Благой Д. Д.** Державин. М. 1944.
- Благой Д. Д., проф.** История русской литературы XVIII века. Изд. второе, переработанное. М. Учпедгиз. 1951.
- Благой Д. Д.** Пушкин и русская литература XVIII века. Сборник «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л. 1941.
- [Блен де Сенмор]** Литературная корреспонденция Блен де Сенмор в Россию. Предисловие и публикация Ю. Готье. Литературное наследство. 29—30. Жур-газобъединение. М. 1937.
- [Блудова А. Д.]** Воспоминания графини А. Д. Блудовой. М. 1888.
- [Бобринский]** Дневник графа Бобринского, веденный в кадетском корпусе и во время путешествия по России и за границую. «Русский архив». 1877.
- [Богданович И. Ф.]** Сочинения Богдановича. 2 тома. Изд. А. Смирдина. СПб. 1841.
- Боголюбов В. Н. И.** Новиков и его время. М. 1916.
- Богословский М. М.** Петр I (материалы для биографии). Т. I—V. Огиз. 1940—1948.
- Богоявленский С. К.** Московский театр при царях Алексее и Петре. Чтения в Обществе Истории и Древностей Российских. 1914. Кн. II.

- Богоявленский С.** Россия и Франция в 1789—1792 гг. По материалам перлюстрации донесений французского поверенного в делах России Эдмона Жене. Литературное наследство. 33—34. Изд. Академии Наук СССР. М. 1939.
- [Болотов А. Т.]** Жизнь и приключения А. Болотова, описанная самим им для своих потомков. 4 тома. СПб. 1870—1873.
- [Болотов А. Т.]** Из неизданного литературного наследия Болотова. «Литературное наследство». 9—10. М. 1933.
- Болотов А. Т.** Памятник претекших времен или краткие исторические записки о бывших происшествиях и о носившихся в народе слухах. Богородицк, 1796. Любопытные и достопамятные деяния и анекдоты... Павла I. М. 1875.
- [Болховитинов Евгений]** О славянорусских лириках. Сочинение покойного митрополита Киевского Евгения для Г. Р. Державина. Москвитянин. 1842. № 1.
- Болховитинов, Евгений.** Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России, служащий дополнением к Словарю писателей духовного чина, составленному митрополитом Евгением. М. 1838.
- Борисоглебский М.** [сост.] Материалы по истории русского балета. 200 лет Ленинградского Гос. хореографического училища. 1738—1938. Т. I. Л. 1938.
- Бороздин К. А.** Из воспоминаний. «Исторический вестник». 1902, декабрь.
- Бороздин А. К.** История русской литературы до XIX века в т. 2 Истории русской литературы под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина и Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М. 1908.
- 442**
- Бочкарев В. Н.** Русское общество екатерининской эпохи и французская революция. Сборник «Отечественная война и русское общество» под ред. А. К. Дживелегова, С. П. Мельгунова, В. И. Пичета. Т. I. М. 1912.
- Брикнер А.** Иллюстрированная история Петра Великого. 2 тома. СПб. 1882.
- Брикнер А.** История Екатерины Второй. Пять частей. СПб. 1885.
- Бродский М. Я.** К воле. Крепостное право в народной поэзии. Изд. Универсальная библиотека. 1911.
- Бродский Н. Я.** История стиля русской комедии XVIII века. «Искусство», Журнал, Российской Академии Худож. Наук. М. 1923, № 1.
- Брянский А. М.** Русские театральные воспоминания и записки. Библиографический обзор. Ежегодник имп. театров, 1915.
- Бугославский С. А.** Песенные традиции в России XVIII—XIX вв. Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Изд. Академии Наук СССР. 1934.
- Будилович А. С.** Ломоносов как писатель. Сборник материалов для рассмотрения авторской деятельности Ломоносова. Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии Наук. Т. VII. № 1. СПб. 1871.
- Булатов М.** Суворов в народных песнях и рассказах. Изд. «Правда». 1942.
- Булгарин Ф.** Воспоминания. СПб. 1846.
- Булгарин Фаддей.** Театральные воспоминания моей юности. Пантеон русского и всех европейских театров. 1840, ч. I.
- Булич Н. Н.** Сумароков и современная ему критика. СПб. 1854.
- Булич С. К.,** проф. Прадедушка русского романа. Музыкальный современник. 1916, сент.
- Бумаги имп. Петра,** собранные академиком Бычковым. СПб. 1873,
- Бурнашев М.** Театр при имп. Академии Художеств. Старые годы. 1907.
- [Бутурлин Д. П.]** Из писем графа Д. П. Бутурлина к графу А. Р. Воронцову. Архив князя Воронцова. Кн. 32. М. 1886.
- Буцинский проф.** Отзывы о Павле I его современников. Харьков. 1901.
- Валишевский К.** Сын великой Екатерины император Павел I. Его жизнь, царствование и смерть. Изд. Суворина б. г.
- Васецкий Г.** Вклад М. В. Ломоносова в материалистическую философию XVIII века. Сборник статей «Из истории русской философии XVIII—XIX веков». Изд. Московского университета. 1952.

- Васильчиков А. А.** Семейство Разумовских. Пять томов. СПб. 1880—1894.
- В. В.** О рукописном сборнике стихотворений XVIII века. Библиографические Записки. 1859. № 11.
- В. В.** Россия и Франция в первой половине XVIII в. «Русская старина». 1897, авг.—дек.
- Вейдемейер А.** Двор и замечательные люди в России во второй половине XVIII века. СПб. 1846.
- Вейдемейер А. И.** Царствование Елизаветы Петровны. СПб. 1835.
- Вейнер П.** Убранство Гатчинского дворца. Старые Годы. 1914, июль—сент.
- Венгеров С. А.** (ред.) Русская поэзия. Т. I—II. Вып. 1—7. СПб. 1893—1901.
- Верещагин В. А.** Московский Аполлон. Альбом князя А. М. Белосельского 1752—1809. Пгр. 1916.
- Верещагин В.** Путевые заметки Н. А. Львова по Италии в 1781 году. Старые годы. 1909. № 4—6.
- Вернадский Г. И.** Н. И. Новиков. П. 1918.
- Вертков К.** Русская роговая музыка. Музгиз. М.—Л. 1948.
- Веселовский А. А.** Любовная лирика XVIII века. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII века. СПб. 1909.
- Веселовский Алексей.** Западное влияние в новой русской литературе. М. 1916.
- Веселовский Алексей.** Музыка у славян. «Русский вестник». 1866, апрель—июль.
- Веселовский Алексей.** Памяти Фонвизина. Этюды и характеристики. М. 1894.
- Веселовский А. Н.**, академик. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб. 1904.
- Веселовский К. С.** Отношения имп. Павла I к Академии Наук. «Русская старина». 1898, 4—5.
- Веселовский Юрий.** Народ и деревня в русской поэзии второй половины XVIII века. Литературные очерки. М. 1900.
- Вечера.** Еженедельное издание на 1772. В СПб. 1772—1773.
- Вечерняя Заря.** Ежемесячное издание в пользу заведенных в Санктпетербурге Екатерининского и Александровского училищ, заключающее в себе лучшие места из древнейших и новейших писателей, открывающих человеку путь к познанию бога, самого себя и своих должностей, которые представлены как в нравоучениях, так и в примерах оных, то есть небольших историях, повестях, анекдотах и других сочинениях стихами и прозой, служащее продолжением
- 443**
- Утреннего Света. В Москве, в университетской типографии, у Н. Новикова 1782 года.
- Виленская Э. С.** Неопубликованный трактат А. Н. Радищева. Журн. «Вопросы философии», 1949 № 1.
- Виленская Э. С.** Об особенностях формирования русской освободительной мысли в XVIII веке. Журн. «Вопросы философии». 1951. № 2.
- Виленская Э. С.** Радищев—первый идеолог крестьянской революции. Исторические записки. 34. Институт истории Академии Наук СССР.
- [Виллиамс, Шарль]** Записки о Петре Великом, сочинение Виллиамса, бывшего в России полномочным посланником от великобританского двора при имп. Елисавете Петровне и в первые годы царствования Екатерины II-й. СПб. 1835.
- Виноградов В. В.** проф. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. Учпедгиз. М. 1938.
- [Винский Г. С.]** Записки Винского «Мое время». «Русский архив». 1877.
- Вирши.** Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков. Библиотека поэта. Малая серия, № 3. Советский писатель. Л. 1935.
- Внутренний быт** русского государства с 17 октября 1740 по 25 ноября 1741 года по документам, хранящимся в Московском архиве Министерства юстиции. М. 1880.
- [Вольтер М. Ф.]** Письма г. Волтера к графу Шувалову и некоторым другим Российским вельможам. 1757—1773. М. 1808.
- [Вороблевский В.]** Описание путешествия его и. в... Павла Петровича в Берлин и обратного прибытия в Санктпетербург в 1776 год. Печатано при Университете в ноябре того же года.
- Воронцов А. Р.** Notice sur ma vie et les événements différents que se sont passés tant en Russie qu'en Europe pendant ce temps-là. Архив князя Воронцова. Кн. 5, М. 1872.

- [Воронцов С. Р.] Письма графа С. Р. Воронцова к князю Н. Б. Юсупову. Архив князя Воронцова. Кн. II. М. 1877.
- [Воронцовы М. Л. и А. К.] Из писем графа М. Л. и графини А. К. Воронцовых к дочери их, баронессе Анне Михайловне Строгановой, во время путешествия ее за границей. Архив князя Воронцова. Кн. 4. М. 1872.
- [Воронцов С. Р.] Письма графа С. Р. Воронцова к сыну. Архив князя Воронцова. Кн. 17. М. 1879.
- Воскресенский Н. А. Законодательные акты Петра I. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1945.
- Восстание Емельяна Пугачева. Сборник документов. Л. Соцэргиз. 1935.
- Всеголовский В. История театрального образования в России. Т. I, СПб. 1913.
- Всеголовский-Гернгросс В. Н. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв. Сборник историко-театральной секции. Т. I (Наркомпрос. Театральный отдел). Пб. 1918.
- Всеголовский-Гернгросс В. Н. И. А. Дмитриевский. Искусство. М.—Л. 1945.
- Всеголовский-Гернгросс В. Н. История русского театра. 2 тома. М.—Л. 1929.
- Всеголовский-Гернгросс В. Н. Комедиант Манн. Ежегодник имп. театров. 1912, VII.
- Всеголовский-Гернгросс В. Н. Краткий курс истории русского театра. ГИХЛ. М. 1936.
- Всеголовский-Гернгросс В. Н. Театральные здания в Москве в XVII—XVIII столетиях. Ежегодник имп. театров. 1910, VII—VIII.
- Всеголовский-Гернгросс В. Н. Театр в России при имп. Анне Иоанновне и имп. Иоанне Антоновиче. Ежегодник имп. театров. 1913. I—IV, VI.
- Всеголовский-Гернгросс В. Н. Театральный костюм XVIII в. и художник Боке. Старые годы. 1915. I—II.
- Всякая Всячина СПб. 1769.
- В. Т. Русские об иностранцах. Князь Белосельский в Турине во время французской революции. «Исторический вестник». 1902. декабрь. Второе путешествие Павла Петровича за границу. Записки участника. «Русский архив». 1902. III.
- Вяземский П. А. Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева. Полное собрание сочинений. Т. I. СПб. 1878.
- Вяземский П. А. Старая записная книжка. Полное собрание сочинений. Т. VIII. СПб. 1883.
- Вяземский П. А. Фон-Визин. Там же. Т. V. Спб. 1880.
- [Гарновский М.] Записки Михаила Гарновского. 1786—1790. «Русская старина». 1876, тт. 15 и 16.
- Генералиссимус Суворов. Сборник документов и материалов. ОГИЗ. 1947.
- 444**
- Геннади Гр. Автобиография И. Ф. Богдановича. Отечественные записки. 1853. № 4 (аир.).
- Гернгросс В. Иностранцы антрепризы екатерининского времени. Русский Библиофил. 1915. VI.
- Гернгросс В. Н. Театральные здания в Санктпетербурге в XVIII столетии. Старые годы. 1910. II.
- Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. Том III. Изд. Академии Наук СССР. 1940.
- Гинрихс Иоганн. Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки. СПб. 1796.
- Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII—начале XIX века. Журн. Советская этнография. 1948, 2.
- Глаголева Т. М. Материалы для полного собрания сочинений А. Кантемира. Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии Наук, 1906. Т. XI. Кн. 1—2.
- Глинка М. И. Записки. Литературное наследие, т. I. Музгиз, 1952.
- Глинка С. Н. Записки. Изд. «Русской старины». СПб. 1895.
- [Голенищев-Кутузов М. И.] Письма М. И. Голенищева-Кутузова к жене его Екатерине Ильиничне. «Русская старина». 1870. II.
- Голиков И. И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. 13 томов М 1837— 1840.
- [Голицын Ф. Н.] Записки князя Федора Николаевича Голицына. «Русский архив». 1874. Кн. I (тетр. 5).

- [Головина В. Н.] Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766—1821). Сфинкс. 1911.
- Головкин Федор. Двор и царствование Павла I. Портреты, воспоминания и анекдоты. Сфинкс. 1912.
- Гольцев В. Законодательство и нравы в России XVIII в. М. 1886.
- Горбунов И. Ф. Московский театр в XVIII—XIX столетиях. Полное собрание сочинений. Т. II. СПб. 1904.
- Горбунов И. Ф. Первые русские придворные комедианты. Там же.
- Горбунов И. Ф. Ф. Г. Волков. Там же.
- Горяинов С. Художественные впечатления короля Станислава Августа о своем пребывании в СПб в 1797 году, Старые годы. 1903. Окт.
- Готье Ю. В. История областного управления в России от Петра I до Екатерины II. Т. I—II. М. 1913—1914.
- Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. III—V. Изд. Кнебель. М. б. г.
- Греков Б. Д., академик. Деятельность Ломоносова в Академии. Известия Академии Наук в СССР. Отделение общественных наук. 1937. № 1.
- Grétry, André. Mémoires ou Essai sur la musique. Paris. 1795.
- Греч Н. И. Записки о моей жизни (1787—1852). СПб. 1886.
- Греч Н. И. Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия. Русская Талия. 1825.
- [Грибовский А. М.] Воспоминания и дневники А. М. Грибовского. М. 1899.
- [Григорович-Барский В. Г.] Пешеходца В. Григоровича-Барского — Плаки — Алабова, уроженца киевского, монаха антиохийского путешествие к святым местам в Европе, Азии и Африке находящимся, предпринятое в 1723 году и оконченное в 1747 году, им самим писанное. 2 части. СПб. Изданием им. Академии Наук. 1819.
- Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни. Том I. М. 1904.
- Гроссман-Васина В. А. Забытая повесть о русском музыканте. К 170-летию со дня смерти Максима Березовского (1745—1777). «Советская музыка». 1947. № 5.
- [Грот Я. К.] Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам, описанная Я. Гротом. СПб. 1880.
- Грот Я. К. Карамзин в истории русского литературного языка. Труды Я. К. Грота. Т. II. Филологические разыскания. СПб. 1889.
- Грот Я. К. Письма Ломоносова и Сумарокова к И. И. Шувалову. Материалы для истории русского образования. Там же. Т. III. СПб. 1901,
- Грот Я. К. Сатира Крылова и его «Почта духов». Там же. Т. III. СПб. 1901.
- Грот Я. К. И. И. Хемницер. Биографические известия по новейшим рукописным источникам. Там же. Т. III. СПб. 1901.
- [Грот Я. К.] Рукописи Державина и Н. А. Львова. Отчет Я. К. Грота II отделению Академии Наук. СПб. 1859.
- Груббер Р. «Rossica» в германской музыкальной периодической литературе восемнадцатого и первой половины девятнадцатого века. De musica. Вып. II. ГИИИ. Л. 1926.
- Гудзий Н. К. Мировое значение русской литературы. Ученые записки Моск. ордена Ленина гос. университета. Вып. 107. М. 1946.
- Гуревич, Любовь. История русского театрального быта. Т. I. Искусство. М.—Л. 1939.
- 445**
- [Даль В. И.] Рассказы В. И. Даля о временах Павла I. «Русская старина». 1870. 2.
- Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. «Искусство». М.—Л. 1948.
- Данилов С. С. Последняя пьеса Крылова. Сборник «Русские классики и театр». «Искусство». М.—Л. 1947.
- Данько Е. Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина. XVIII век. Сборник 2 Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1940.
- [Дашкова Е. Р.] Записки княгини Дашковой. Изд. Суворина. СПб. 1907.
- Деятельный век. Исторический сборник, издаваемый... князем Ф. А. Куракиным. I. М. 1903.

Дело от безделья, или приятная забава, рождающая улыбку на челе угрюмых, умеряющая излишнюю радость вертопрахов, и каждому, по его вкусу, философическими, критическими, пастушьими и аллегорическими повестями в стихах и прозе состоящими, угождающая. Москва. Печатано с Указного дозволения, в Типографии А. Решетникова 1792 года.

[**Демидов Н. А.**] 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 возвращении в Россию ноября 22 дня 1773 года. Печатано в Москве, в типографии у содержателя Ф. Гиппиуса 1786 года.

[**Державин Г. Р.**] Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота Т. I—IX. СПб. 1864—1883.

Детское Чтение для сердца и разума. М. В Университетской типографии, у Н. Новикова. 1785—1789.

Dies, A. K. Biographische Nachrichten von J. Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben. Wien. 1810.

Дипломатические документы, относящиеся к истории России в XVIII столетии. Сообщено из дел Саксонского гос. архива в Дрездене профессором Марбургского университета Э. Германом. Сборники Русского Исторического Общества, 3, 5, 6. СПб. 1869—1871.

[**Дмитриев И. И.**] Сочинения И. И. Дмитриева. Т. I—II. СПб. 1893.

Дмитриев М. А. Князь И. М. Долгорукий и его сочинения. М. 1863.

Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. Изд. «Русского архива». М. 1869.

Дмитриев Ю. Ф. Волков и начало русского театра. Журн. «Театр», 1950, № 6.

Дневная записка путешествия е. и. в. чрез Псков и Полоцк в Могилев, а оттуда обратно чрез Смоленск и Новгород. Сборник Русского Исторического Общества, I. СПб. 1867.

Доброе Намерение. Печатано при имп. Моск. университете. 1764.

Добролюбов Н. А. Русская сатира в век Екатерины II. Собрание сочинений Н. А. Добролюбова. Т. II. Гослитиздат. 1935.

Добролюбов Н. А. О степени участия народности в развитии русской литературы. «Очерк истории русской поэзии» А. Милюкова. Избранные философские сочинения. Том I. Огиз. 1945.

Добролюбов Н. А. Первые годы царствования Петра Великого. История царствования Петра Великого. Н. Устрялов. Там же.

Доброхотов Б. В. Е. И. Фомин. Моск. Гос. Филармония. ЦММК. М. 1947.

Добрынин, Гавриил. Истинное повествование или жизнь Гавриила Добрынина, им самим написанная. 1752—1823. СПб. 1872.

Долгорукая Н. Б. Памятные записки. «Русский архив». 1867. I.

Долгорукий И. М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года. Изборник. М. 1919.

Долгорукий И. М. Капище моего сердца или словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. Сочинение князя Ивана Михайловича Долгорукова. Издание второе. Приложение к «Русскому архиву» 1890 года. М.

Долгорукий И. М. Письмо князя И. М. Долгорукого к Н. М. Макарову. Дамский журнал издаваемый князем Шаликовым. М. 1829. Март, Апрель (№ 25 и 26).

Долгорукий И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве, 1788-го года в Августе месяце на 25-м году от рождения моего... П. 1916

Долгорукий И. М. Путешествие в Киев в 1817 году. Изд. имп. Общества Истории и Древностей Российских при Моск. университете. М. 1870.

Долгорукий И. М. Славны бубны за горами или путешествие мое кое-куда 1810 года. М. 1870.

[**Долгорукий И. М.**] Сочинения Долгорукого (князя Ивана Михайловича) Т. I—II. Изд. А. Смирдина. СПб. 1849.

[**Долгорукий М. П.**] Письма князя Михаила Петровича Долгорукова. «Русский архив». 1865. 10—11.

446

(**Доминичис, де, Иван**) Жизнь Кавалера дон Жуана Паесиелло, знаменитого сочинителя музыки, посвященная е. и. в. гос. имп. Марии Федоровне, профессором музыки Неаполитанской Королевской Консерватории, находящимся при имп. Московском Университете Иваном де Доминичис. М., в типографии Августа Семена, 1818.

- Донесение** о масонах. Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. Т. IV. М. 1862.
- Драматический словарь** или Показания по алфавиту всех Российских театральны* сочинений и переводов. М. 1787.
- Дризен Н. В.** Материалы к истории русского театра. М. 1913.
- Дроздов А. Н.** Истоки русского пианизма. «Советская музыка». 1938. № 8.
- Дружинин В.** Три неизвестных произведения Кантемира. СПб. 1903.
- Дружинин Н.** О периодизации истории капиталистических отношений в России. Вопросы истории 1949 №11.
- Дубровин Н.** Пугачев и его сообщники... По неизданным источникам. 3 тома. СПб. 1884.
- Дурылин С. Н.** Г-жа де Сталь и ее русские отношения. «Литературное наследство». 33—34. Изд. Академии Наук СССР. М. 1939.
- Дурылин С. Н.** И. А. Крылов. Гослитиздат. 1944.
- Дынник, Татьяна.** Крепостной театр. Academia. 1933.
- Евреинов Н. Н.** Крепостные актеры. Гиз. 1926.
- Ежемесячные сочинения** и известия о ученых делах. В Санктпетербурге при имп. Академии Наук. 1763—1764.
- Ежемесячные сочинения**, к пользе и увеселению служащие. В Санктпетербурге при имп. Академии Наук. 1755—1757.
- Еженедельник**, или собрание разных философических, исторических, физических и нравоучительных рассуждений, переведенных с разных языков, также загадок, речений, эпиграм, и других разных в стихах и прозе Российских мелких сочинений. Периодически на 1792 год изданных. Москва. В Типографии Хр. Клаудия.
- [Екатерина II]** Записки императрицы Екатерины II. Изд. имп. Академии Наук. СПб. 1907.
- [Екатерина II]** Письма императрицы Екатерины II к госпоже Жоффрен. Сборник Русского Исторического Общества. СПб. 1867.
- Екатерина II.** Письма к Гримму. 1774—1796, Сборник Русского Исторического Общества: 23. СПб. 1902.
- Екатерина II.** Сочинения. 3 тома. СПб. 1849—1850. Издание А. Смирдина.
- [Екатерина I и Петр II]** Грамоты и письма Екатерины I и Петра II. 1725—1727. Архив князя Ф. А. Куракина. Кн. 2. СПб. 1891.
- [Елагин И. П.]** Письма И. П. Елагина к графу А. Р. Воронцову. Архив князя Воронцова. Кн. 30. М. 1884.
- [Елагин И. П.]** Письмо И. П. Елагина к Д. С. Бортнянскому (1779). Русская музыкальная газета. 1900. № 40.
- Елизарова Н. А.** Театры Шереметевых. Под редакцией профессора В. А. Филиппова. Издание Останкинского дворца-музея. М. 1944.
- Essai sur la littérature russe**, contenant une liste des gens de Lettres que se sont distingués depuis la régné de Pierre le Grand avec une histoire abregée de la Musique en Russie. A. Livourne. 1774.
- Ефремов П. А.** (ред.) Материалы для истории русской литературы. Издание П. А. Ефремова. М. 1867.
- Живописец**, еженедельное на 1772 год сочинение. В СПб. 1772—1773.
- Жидков Г. В.** Русское искусство XVIII века. Архитектура, скульптура, живопись, М. «Искусство». 1951.
- Жижка М. В.** Емельян Пугачев. Учпедгиз. М. 1950.
- Жихарев С. П.** Записки современника, 2 тома, М.—Л. 1934.
- Жуковский В. А.** Неизданный конспект по истории русской литературы. Труды Отдела новой русской литературы. Институт Литературы (Пушкинский дом) Академии Наук СССР. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1948.
- Журнал ежедневный** пребывания в Париже г. имп. Петра Алексеевича. «Русский вестник». 1841, т. 2.

Журналы походные и камер-фурьерские:

Путевые и походные журналы императора Петра I 1695—1708 годов. Изданные по современному списку. Журнал в путном шествии 203 года (1695). 204 года Журнал (1696).

Походный журнал 205 года (1697).

Походный журнал 206 года (1698).

Журнал 207 и 208-го годов (1698—99).

Журнал 1700 года. Б. г.

447

Журнал 1701 года. Б. г.

Журнал 1702 года. Б. г.

Журнал 1703 года. Б. г.

Походный журнал 1704 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1705 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1706 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1707 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1708 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1709 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1710 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1711 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1712 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1713 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1714 года. СПб. 1854.

Походный журнал 1715 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1716 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1717 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1718 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1719 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1720 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1721 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1722 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1723 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1724 года. СПб. 1855.

Походный журнал 1725 года. СПб. 1855.

Журнал камер-фурьерский 1726 года. П. 1855.

Журнал придворной конторы, 1734 года, на знатные при дворе е. и. в. окказы. Б. г.

Журнал придворной конторы, на знатные при дворе е. н. в. окказы, 1736 года.

Церемониальный журнал 1737 года. Б. г.

Церемониальный журнал 1738 года. Б. г.

Церемониальный журнал 1739 года. Б. г.

Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в царствующий град Москву и священнейшего коронования имп. Елисаветы Петровны, самодержицы всероссийския еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 25 апреля 1742 года. Б. г.

Журнал троцкого похода 1742 года. Б. г.

Журналы церемониальные банкетные и походные, 1743 года. Б. г. Журнал банкетный, 1744 года. Б. г.

Церемониальные, банкетные и походные журналы, 1745 года. Б. г.

Камер-фурьерские журналы 1746 года. Б. г.

Журналы церемониально-банкетный, камер-фурьерские и путевые 1746 года. Б. г.

Камер-фурьерские журналы. Церемониальные, походные и банкетные 1748 года. Б. г.

Камер-фурьерский, церемониальный, банкетный и походный журнал 1749 года. Б. г.

Камер-фурьерский, церемониальный и походный журнал 1750 года. Б. г.

Церемониальный, банкетный и походный журнал 1751 года, представленный гоф-штаб-квармейстром. СПб. Б. г.

- Церемониальный, банкетный и походный журнал 1752 года. Б. г.
- Гоф-штаб-квартирмейстерский и камер-фурьерский церемониальный, банкетный и придворный журнал 1753 года, во время пребывания высочайшего двора в Москве. Б. г.
- Журналы камер-фурьерские 1754 года, Б. г.
- Церемониальный, банкетный и походный журнал 1755 года. Б. г.
- Церемониальный, банкетный и походный журнал 1756 года. Б. г.
- Церемониальный и банкетный журналы 1757 года.
- Церемониальный, банкетный и походный журналы 1758 года. Б. г.
- Церемониальный, банкетный и походный журналы 1759 года. Б. г.
- Церемониальный и банкетный журнал 1760 года. Б. г.
- Церемониальный журнал 1761 года. Б. г.
- Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в имп. древнюю региденцию богоспасаемый град Москву, и освященного коронования ее авг, вел... Екатерины II, еже происходило вшествие 13, коронование 22 сентября 1762 года. Б. г.
- Церемониальный и банкетный журнал 1762 года, за время царствования имп. Петра III-го. Б. г.
- Церемониальный, банкетный и походный журнал 1762 года, за первый год царствования Екатерины II. Б. г.
- Церемониальный, банкетный и походный журнал 1768 года. Б. г.
- Журналы камер-фурьерские 1764 года. Б. г.
- Журнал камер-фурьерский 1765 года. Б. г.
- 448**
- Журнал камер-фурьерский 1766 года. Б. г.
- Церемониальный камер-фурьерский журнал 1767 года. Б. г.
- Церемониальный камер-фурьерский журнал 1768 года. Б. г.
- Церемониальный, банкетный и походный журнал 1769 года. Б. г.
- Церемониальный камер-фурьерский журнал 1770 года. Б. г.
- Журнал бытности в России его королевского высочества принца прусского Генриха с 1-го октября 1770 года по 26-е число 1771 года. Б. г.
- Камер-фурьерский журнал 1771 года. СПб. 1857.
- Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1772 года. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1773 года. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. СПб. 1864.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1775 года. СПб. 1878.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1776 года. СПб. 1880.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1777 года. СПб. 1880.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1778 года. СПб. 1882.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1779 года. СПб. 1883—84.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1780 года. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1781 года. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1782 года. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1783 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1784 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1785 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1786 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1787 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал 1788 года. СПб. 1887.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1789 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1790 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1791 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1792 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1793 год. Б. г.
- Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1794 год. Б. г.

Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1795 год. Б. г.
Камер-фурьерский церемониальный журнал на 1796 год. СПб. 1896.
Камер-фурьерский церемониальный журнал 1797 года. СПб. 1896.
Камер-фурьерский церемониальный журнал 1798 года. СПб. 1897.
Камер-фурьерский церемониальный журнал 1799 года. СПб. 1898.
Камер-фурьерский церемониальный журнал 1800 года. СПб. 1899.

Забелин И. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М. 1872.

Забелин И. Е. Хроника общественной жизни в Москве с половины XVIII столетия. Попыты изучения русских древностей и истории, ч. II. М. 1875.

Замотин И. И. Ранние романтические веяния в русской литературе. Варшава. 1900.

Заозерская Е. И. Сказки торговых людей московского государства 1704 г. Исторические Записки. 33
Институт Истории Академии Наук СССР. 1948.

Заозерский А. И. Александр Романович Воронцов. К истории быта и нравов XVIII в. Там же. 23. 1948.

Западов А. В. Журнал Чулкова «И то и сию» и его литературное окружение. XVIII век. Сборник 2.
Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1940.

Западов А. Литература XVIII века. Михаил Попов. Ученые записки Курского педагогического
института. 1941, вып. 1.

Записка баварца о России времен имп. Павла. Сообщ. Е. Шумигорский. «Русская старина». 1899. Т.
99—100.

Записки дюка Лирийского и Бервикского во время пребывания его при имп. Российском дворе в
звании посла короля испанского 1727—1730 г. М. 1909.

Зеркало Света. Еженедельное издание. СПб. 1786—1787.

[**Зиновьев В. Н.**] Журнал путешествия В. Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в
1784-88 г.г. «Русская старина». 1878. Т. XXIII.

Знаменский П. Духовные школы в России до реформы 1808 г. Казань, 1881.

Зритель Ежемесячное издание 1792 года в СПб 1792 г. в типографии г. Крылова с товарищи.

Иванов Ив. История русской критики. Ч. I. СПб. 1898.

Иванов-Борецкий М. В. Д. Сартри в России. Музыкальное наследство, сборник материалов по
истории музыкальной культуры в России под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. Музгиз. М.
1935.

Из истории русской философии. Сборник статей. Гос. изд. полит, лит. 1949.

Из истории русской материалистической философии. Ученые записки Академии Общественных Наук
при ЦК ВКП(б). V. М. 1949.

449

Из материалов «Строгановской Академии». Литературное наследство. 33—34. Изд. Академии Наук
СССР. М. 1939.

Израилев А. Псалмы или духовные канты... Димитрия Ростовского, переложенные на голоса. М. 1891.

Ильинский Л. К. И. А. Крылов-драматург (1769—1844—1919). Бирюч петроградских
государственных театров 1919. Июль — сентябрь.

Император Павел Первый и его время. Выписки из высочайших приказов. «Русская старина». 1884,
XVI.

Иппокрена, или Утехи любословия на 1799 (—1801) год. С дозволения Московской цензуры. Москва.
Изданием Христофора Клаудия. В Университетской типографии у Ридигера и Клаудия.
1799—1801.

Ирои-комическая поэма. Библиотека поэта, при ред. М. Горького. Изд. Писателей в Ленинграде.
1933.

Иртыш, превращающийся в Иппокрену, ежемесячное сочинение, издаваемое от Тобольского
Главного народного училища. В Тобольске, в типографии тоб. купца Вас. Корнильева. 1789—
1791.

- Исторические материалы**, хранящиеся в библиотеке дворца гор. Павловска. «Русская старина». 1873. VIII.
- Исторические песни**. Библиотека поэта. Малая серия. Изд. «Советский писатель». 1951.
- Исторические рассказы** и анекдоты, записанные со слов имени!ых людей П. Ф. Кара-бановым. «Русская старина». 1871—1872.
- Исторические сведения** о Екатерининской комиссии для сочинения проекта нового уложения. Сборник Русского исторического общества. Томы 4, 8, 14, 32,36, 43, 68, 93, 107, 115, 123, 134, 144, 147.
- История русского театра** под редакцией В. В. Каллаша и Н. С. Эфроса. Т. I, М. 1914.
- История русской литературы**. Т. III и IV. Литература XVIII века. ч. 1 и 2. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1941—1947.
- История русской музыки** в исследованиях и материалах. Т. I. Под ред. проф. К. А. Кузнецова. Музсектор Гиза. М. 1924.
- История русской музыки** в нотных образцах под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. Т. I. Музгиз. М.—Л. 1940-1949.
- История СССР**. Т. I. Под ред. В. И. Пичета, М. Н. Тихомирова и А. В. Шестакова. М. Огиз. 1941.
- История СССР**. Т. I. С древнейших времен до конца XVIII века. Под ред. проф. В. И. Лебедева, академика Б. Д. Грекова, члена-корреспондента Академии Наук С. В. Бахрушина, М. Соцэкгиз. 1939.
- Источниковедение** истории СССР. Том I. Тихомиров М. Н. С древнейших времен до конца XVIII в. М. Соцэкгиз, 1940.
- [Италинский А. Я.]** Письма А. Я. Италинского к графам А. и С. Р. Воронцовым. Архив князя Воронцова. Кн. 20. М. 1881.
- И то и Сно**. СПб. 1769.
- Качанова А.** Французская буржуазная революция и современная ей русская пресса. Журн. «Вопросы истории», 1947 № 7
- Казнаков С.** Павловская Гатчина. Старые годы. 1914. Июль — сентябрь.
- Каллаш В. В.** Из неизданных сочинений И. А. Крылова... IV. Сонный порошок, или Похищенная крестьянка. Известия отделения русского языка и словесности Академии Наук. 1905. Кн. 2.
- Калужский городской театр**. Юбилейный сборник. Калуга, 1929.
- [Кантемир А. Д.]** Из дневника князя Кантемира. Архив князя Воронцова. Кн. 2. М. 1871.
- [Кантемир А. Д.]** Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла. С французского перевел и с потребными примечаниями изъяснил Князь Антиох Кантемир в Москве 1730 году. СПб. 1761.
- [Кантемир А. Д.]** Реляции кн. А. Д. Кантемира из Лондона. С введением и примечаниями проф. В. Н. Александренко. (1731—1733), т. I (Чтения в Обществе Истории и Древностей Российских при Моск. университете, 1892, III), 1734, т. II (там же, 1899, IV).
- [Кантемир А. Д.]** Satyres de M-r le prince Cantemir. Avec l'histoire de sa vie. Traduites en Français. A. Londres. Chez Jean Nourse. 1749.
- [Кантемир А. Д.]** Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира (редакция изд. П. А. Ефремова). Два тома. СПб. 1867-1868.
- [Кантемир А. Д.]** 34 письма Кантемира к графу М. Л. Воронцову... Архив князя Воронцова. Кн. I. М. 1870.
- Карабанов А. П.** Основание (1750) русского театра кадетами первого кадетского корпуса. К столетнему юбилею. СПб. 1849.
- [Карамзин Н. М. изд.]** Аглая. Кн. I—II М. 1794—1795.
- 450**
- [Карамзин Н. М. изд.]** Аониды или собрание разных новых стихотворений, ч. I, II. — М. 1796, 1797, 1799.
- [Карамзин Н. М.]** Избранные сочинения Карамзина под ред. Л. Поливанова, ч. I, М. 1884.
- Карамзин Н. М.** Записка о древней и новой России. СПб. 1914.
- Карамзин Н. М.** Неизданные сочинения и переписка. СПб 1862.

- [Карамзин Н. М.] Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб. 1866.
- Карамзин Н. М.** Письма русского путешественника, ч. I—IV, 1797—1798. Москва. В Университетской типографии Ридигера и Клаудия.
- [Карамзин Н. М.] Письма русского путешественника. Сочинения Карамзина, т. II. Изд. А. Смирдина. СПб. 1848.
- Карамзин Н. М.** Сочинения, т. I—II. СПб. 1878.
- [Карамзин Н. М.] Сочинения Карамзина. Том первый. Стихотворения. Изд. ОРЯС Академии Наук под ред. В. В. Сиповского Пгр. 1917.
- Карамзин** в Остафьеве. М. 1911.
- Карамзин** и поэты его времени И. И. Дмитриев, М. Милоиов, Ю. Нелединский-Мелецкий, В. Пушкин. Малая серия Библиотеки поэта, № 7, 1936.
- Карманная книжка** для любителей музыки на 1796 год. СПб. Изданием книгопродавца И. Д. Герстенберга с товарищи.
- Карнович Е. П.** Очерки русского придворного быта в XVIII столетии. Исторический вестник. 1881.
- Карская Т. Я.** И. А. Крылов и эстетика русского театра. Сборник «Русские классики и театр». Искусство. М.—Л, 1947.
- Castil-Blaze.** L'Académie impériale de musique. Histoire littéraire, musicale, choréographique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 a 1855. T. I—II. Paris. 1855.
- Кафенгауз Б. Б.** Северная война и Ништадтский мир (1700—1721). Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1944.
- Кашин Н. П.** Театр Н. Б. Юсупова. ГАХН, М. 1927.
- Кашкин Н. Д.** Очерк истории русской музыки. СПб. 1908.
- Квитка-Основьяненко Г. Ф.** История театра в Харькове. Сочинения под ред. А. А. Потебни. Т. IV. Харьков. 1887.
- Келдыш Ю.** История русской музыки. Ч. I. Музгиз. М.—Л. 1948.
- [**Келнер Д.**] Верное наставление в сочинении генерал-баса, причем избегая всех излишеств и околичностей, предлагаются здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждый чрез краткое время все принадлежащее до сей науки с успехом понять может, в пользу и употребление не токмо упражняющихся в генерал баса, но и всех играющих на инструментах и желающих обучиться пению и основательному познанию музыки. Соч. г-м Д. Келнером перев. с немецкого на русский Н. Зубриловым. Москва, в университетской типографии у В. Окорокова. 1791.
- [**Кеневич В. Ф.**] Материалы для биографии Крылова. Сборник статей, читанных в отделении русского языка и словесности Академии Наук; т. VI, СПб. 1869.
- [**Киреевский П. В.**] Песни, собранные Киреевским. Выпуски VII—IX. М. 1863—1872.
- Кириллов Николай.** Скрипачи XVII, XVIII и XIX столетий. М. 1890.
- К истории русского театра.** Архив князя Воронцова. Кн. 30. М. 1884.
- Классики русской драмы.** Общая редакция В. А. Десницкого. Искусство, М.—Л. 1940.
- Clément, Félix et Laroussie Pierre.** Dictionnaire lyrique ou Histoire des Opéras. Paris.
- Ключевский В. О.** Воспоминания о Новикове и его времени. Очерки и речи. Второй сборник статей В. Ключевского. М. 1912.
- Ключевский В. О.** Евгений Онегин и его предки. Там же.
- Ключевский В. О.** Императрица Екатерина II. Там же.
- Ключевский В.** проф. Курс русской истории, ч. IV—V. М. 1915.
- Ключевский В. О.** Памяти С. М. Соловьева. Очерки и речи. Второй сборник статей В. Ключевского. М. 1913.
- Ключевский В. О.** Петр Великий среди своих сотрудников. Там же.
- Ключевский В. О.** Речь в торжественном собрании Московского Университета 6 июня 1880 г. в день открытия памятника Пушкину. Там же.
- Книга в России.** Под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова, ч. I. Русская книга от начала письменности до 1800 г. М. Гиз. 1924.
- [**Княжнин Я. Б.**] Сочинения Княжнина. 2 тома. Изд. А. Смирдина. СПб. 1847—48.

- Князев Г. А.** Краткий очерк истории Академии Наук СССР. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1945.
- Кобеко Д. Ф.** Цесаревич Павел Петрович, СПб. 1887.
- Коваленская Н.** История русского искусства XVIII века. Искусство. М.—Л. 1940.
- Коган М.** Федор Григорьевич Волков (1729—1763) к 175-летию со дня смерти. М. 1938.
- [Козельский Я.]** Философические предложения, сочиненные надворным советником и правительствующего Сената Секретарем Яковом Козельским. СПб. 1768.
- 451**
- Кокарев А. В.** Сумароков и русские народные картинки. Ученые записки Моск. ордена Ленина Гос. университета имени М. В. Ломоносова. Вып. 127. Труды кафедры русской литературы. Кн. 3. Изд. МГУ. М. 1948.
- [Кокс, Уильям]** Россия сто лет назад. Путешествие Уиллиама Кокса. «Русский архив». 1877. Т. 18 и 19.
- [Комаровский Е. Ф.]** Из записок генерал-адъютанта графа Е. Ф. Комаровского. «Русский архив». 1865.
- [Комений И. А.]** Иоанна Амоса Комения. Видимый мир на латинском, российском, немецком, итальянском и французском представленный... Изд. второе. М. в Университетской типографии, у Н. Новикова. 1788 года.
- Коменский Ян Амос.** Избранные педагогические сочинения. I—II. Великая дидактика. М. 1939.
- Компанейский Н. М.** По поводу чествования 150-летия со дня рождения Бортнянского. Русская музыкальная газета. 1901. № 42.
- Кондаков С. Н.** Юбилейный сборник Академии Художеств. 1764—1914, СПб. 1914.
- Кони Ф.** Воспоминания о московском театре при М. О. Медоксе (почерпнуто из неизданных записок С. Н. Глинки и изустных рассказов старожилов). Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. I.
- Кони Ф.** Иван Афанасьевич Дмитревский, славнейший русский актер. Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. I.
- Коплан Б.** Философические письма «Почты духов» (1789). Сборник «А. Н. Радищев. Материалы и исследования». Изд. Академии Наук. М.—Л. 1936.
- [Корберон]** «Un diplomate français à la cour de Catherine II. Journal intime du chevalier de Corberon, charge d'affaires de France en Russie». Paris. 1901.
- [Котлубицкий]** Рассказы генерала Котлубицкого о временах имп. Павла I. «Русский архив». 1866.
- [Кочубей В. П.]** Письма князя В. П. Кочубея к графу С. Р. Воронцову. Архив князя Воронцова. Кн. 18. М. 1879.
- Кошелек.** Еженедельное сочинение 1774 года в СПб.
- Краткое понятие** о всех науках для употребления юношеству. Второе издание, исправлено и умножено прибавлением главы о музыке с нотами. В Москве 1774 печатано при Имп. Моск. университете на кошт книгодержателя Христиана Лудвига Вевера.
- Круглый А.** О теории поэзии в русской литературе XVIII столетия. СПб. 1893.
- Кружков В.** А. Н. Радищев — великий патриот и революционер. Журн. «Большевик» 1952, № 17.
- Крылов И. А.** Исследования и материалы под ред. Д. Д. Благого и Н. Л. Бродского. Огиз. ГИХЛ. М. 1947.
- Крылов И. А.** Полное собрание сочинений, под ред. В. В. Каллаша. Четыре тома. СПб. 1918.
- Крылов И. А.** Полное собрание сочинений под редакцией Демьяна Бедного, т. I—II. М. Огиз. 1944—1946.
- Крылов И. А.** Полное собрание стихотворений, т. I—II. Библиотека поэта. Л. 1937.
- Крылов И. А.** Пьесы. Искусство. М.—Л. 1944.
- Крыжицкий Г.** Влияние Руссо на Аблесимова. Известия отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук. 1917. XXII, 2.
- Кузьминский К. Ф. С.** Рокотов, Д. Г. Левицкий. Развитие русской портретной живописи XVIII века. Искусство. 1939.
- Куломзин А.** Государственные доходы и расходы в царствование имп. Екатерины II. Сборник русского Исторического Общества, 5. СПб. 1870.

- Куник А. А.** Сборник материалов для истории Академии Наук, ч. I—II, СПб. 1865.
- [Куракин А. Б.]** Письма князя Алексея Борисовича Куракина к его брату Александру Борисовичу. Сборник Восемнадцатый век, издаваемый по бумагам фамильного архива князем Ф. А. Куракиным. Т. I, СПб. 1904.
- [Куракин А. Б.]** Souvenirs d'un voyage en HoHand et en Angleterre, par le P. A. K. a sa sortie de l'université de Leyde, durant les années 1770, 1771 et 1772. St. P. 1815.
- [Куракин Б. А.]** Гистория о царе Петре Алексеевиче и ближних к нему людях. 1682— 1704, сочинение кн. Б. А. Куракина, написанное в Гаге и Париже в 1723— 1727 гг. Архив князя Ф. А. Куракина. Кн. I. СПб. 1890.
- [Куракин Б. И.]** Дневник и путевые заметки князя Б. И. Куракина 1705—1708 гг. Там же. Кн. I. СПб. 1890.
- [Куракин Б. И.]** Жизнь князя Б. И. Куракина, им самим описанная, 1676 июля 20-го— 1709 гг. Там же, кн. I. СПб. 1890.
- [Куракин Б. И.]** Записки князя Б. И. Куракина 1709—1727. Там же, кн. II. СПб. 1891.
- [Куракин Б. И.]** Переписка князя Б. И. Куракина 1710—1724. Архив князя Ф. А. Куракина, кн. II. СПб. 1891.
- [Куракин Б. И.]** Письма князя Б. И. Куракина к разным лицам 1705—1720. Архив князя Ф. А. Куракина, т. III. СПб. 1892.
- 452**
- [Куракин Б. И.]** Русско-шведская война, записки князя Б. И. Куракина, 1701—1710. Там же, кн. I. СПб. 1890.
- Курбатов В.** Перспективисты и декораторы. Старые годы. 1916. VI—IX.
- Кучеров А. Я.** Французская революция и русская литература XVIII века. XVIII век. Сборник статей и материалов под ред. академика А. С. Орлова. Издательство Академии Наук СССР. М.—Л. 1935.
- Кушева Е. Н.** Торговля Москвы в 30—40-х годах XVIII в. Исторические записки. 23. Институт Истории Академии Наук СССР. 1948.
- Лабзина А. Е.** Воспоминания. 1758—1828. СПб. 1914.
- Ламбин П. П. и Турбин С. И.** (сообщ.) Птенцы Петра Великого: письма, донесения и заметки его сподвижников и современников, 1702—1725. «Русская старина». 1872. V.
- Лансере Н.** Архитектура и сады Гатчины. Старые годы. 1914. Июль—сент.
- Лаппо-Данилевский А.** Русские промышленные и торговые кампании в первой половине XVIII столетия. Исторический очерк. СПб. 1899.
- Лафермьер Ф. Г.** Письма к А. Р. и С. Р. Воронцовым. Архив князя Воронцова. Кн. 29. М. 1883.
- [Laharpe J.-F.]** Correspondence littéraire, adressée à son A. I. m-er le grand-duc, aujourd'hui empereur de Russie, et à mesieur le comte André Schouwalow., depuis 1774 jusqu' à 1789 par Jean-François Laharpe. Paris. 1801.
- [Лебедев П. С.]** Новые материалы для биографии А. П. Сумарокова, сообщены П. С. Лебедевым. Библиографические записки. 1858. №№ 14, 15.
- Левашова О. Е.** Русская камерная песня в первых авторских сборниках. Диссертация. 1949. Рукопись.
- Левшин В. А.** Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся чрез пересказывания и памяти приключения. М. 1780—1783.
- Лебедев В. И.** Феодално-крепостнический строй в России. Крестьянская война под руководством Емельяна Пугачева. М. Воениздат. 1946.
- Левшин Н. Г.** Домашний памятник (1788—1804). «Русская старина». 1873 и 1876.
- Лекарство от скуки и забот.** Еженедельное издание. В СПб. 1786—1787.
- [Лелейн Г. С.]** Клавикордная школа или краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное г. Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное Имп. Моск. Университета студентом Федором Габлицем. Печатано при Имп. Моск. Университете на иждивение книгосодержателя Х. Л. Вевера, 1773 года.

- Лемберг Б. М.** К истории развития русского реализма в XVIII веке (П. А. Плавильщиков). Ученые записки Казанского государственного университета имени С. М. Кирова. 1950. Том 13, вып. 5.
- [**Лепехин Иван**] Дневные записки путешествия Ивана Лепехина по разным провинциям Российского Государства в 1768, 1769, 1770, 1771 и 1772 годах. 4 части. СПб. 1771—1805.
- Лехтблау Л. Б.** (сост.) Русские сатирические журналы XVIII века. Избранные статьи и заметки. Учпедгиз. М. 1940.
- Лернер Н. О.** Песенный элейнг в «Истории пугачевского бунта». Изд. Пушкинского общества. Л. 1934.
- Ливанова Т. и Штейнман И.** Ранние записи русских песен. 1938. Рукопись.
- [**Линь де**] Письма принца де Линя. Литературная Библиотека 1866 №№ 1—3, 5, 6, 1867 №№ 1, 2.
- Липаев Ив.** Братья гармонии (очерк). Русская музыкальная газета. 1917. № 29—30.
- Лирический Музеум.** Содержащий в себе краткое начертание Истории Музыки с присовокуплением жизнеописаний некоторых знаменитых Артистов и Виртуозов оной; разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших сочинителей. Изданный Кушеновым Дмитриевским. 1831. С. Петербург.
- [**Лисовский Н. М.**] Библиография русской периодической печати 1703—1900 гг. (материалы для истории русской журналистики). Составил и издал Н. М. Лисовский. Пгр. 1915.
- Лисовский Н. М.** Музыкальные альманахи XVIII столетия. СПб. 1882.
- Лисовский Н.** Хандошкин И. Е. Русский биографический словарь. СПб. 1901.
- [**Лобанов М. Е.**] Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. Сочинение академика Михаила Лобанова. СПб. 1847.
- Лобода А. М.** К истории классицизма в России в первую половину XVIII столетия. Serta Borysthenica. Сборник в честь засл. проф. университета св. Владимира Ю. А. Кулаковского. Киев. 1911.
- Лобода А. М.** Лекции по истории русской литературы, ч. I. Киев. 1912.
- Лобода А. М.** Народность в русской музыкальной драме сто лет назад. Киев. 1899.
- Лонгинов Михаил.** Хронология некоторых стихотворений князя И. М. Долгорукого. «Русский архив». 1865. III.
- 453**
- Лозанова А. Н.** К характеристике «Путешествия» и Сибирских путевых заметок Радищева. Ученые записки Саратовского Гос. им. Н. Г. Чернышевского Университета. Т. VII, вып. 3. Педагогический факультет. Саратов. 1929.
- Лозанова А. Н.** Народные песни о Степане Разине. Историко-литературное исследование и тексты. Нижне-волжское областное научное общество Краеведения. Саратов. 1928.
- [**Ломоносов М. В.**] Избранные философские сочинения Ломоносова под ред. и с предисловием Г. Васецкого. Соцэкгиз. М. 1940.
- [**Ломоносов М. В.**] Сочинения М. В. Ломоносова с объяснительными примечаниями академика М. И. Сухомлинова. Т. I—V. Изд. Академии Наук. СПб. 1891—1902.
- [**Ломоносов М. В.**] Сочинения М. В. Ломоносова. Т. VIII под ред. академика С. И. Вавилова. Изд. Академии Наук СССР. 1948.
- [**Ломоносов М. В.**] Стихотворения. Под ред. академика А. С. Орлова. Библиотека поэта. Советский писатель. 1935.
- Ломоносов М. В.** Сборник статей под ред. В. В. Сиповского. СПб. 1911. Ломоносовский сборник. Изд. Академии Наук. СПб. 1911.
- «**Ломоносов**». Сборник статей и материалов под ред. А. И. Андреева и Л. Б. Модзалевского. М.—Л. 1940.
- «**Ломоносов**». Сборник статей и материалов. II. Под ред. А. И. Андреева и Л. Б. Модзалевского. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1946.
- «**Ломоносов**». Сборник статей и материалов. 3. «Труды Комиссии по истории Академии Наук СССР». Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1951.
- Лонгинов М. Н.** Новиков и московские мартинисты. М. 1867.
- Лонгинов М. Н.** Русский театр в Петербурге и Москве (1749—1774). Сборник отделения русского языка и словесности имп. Академии Наук. XI. № I. 1873.

[Луначарский А. В.] А. Н. Радищев. Первый пророк и мученик революции. Речь, произнесенная на открытии его памятника в Петрограде 22 сентября народным комиссаром А. Луначарским. Пгр. 1918.

Лучанский М. С. Федор Волков. Жургазобъединение. М. 1937.

Людвик XVIII в России. «Русский архив». 1877.

Лященко А. И. С. Г. Домашнее как автор «Известий о некоторых русских писателях» (1768). Известия Академии Наук СССР. Отделение общественных наук. 1931. № 8.

Лященко П. И. Крепостное сельское хозяйство России в XVIII в. Исторические записки. 15. Институт Истории Академии Наук СССР. 1945.

[Львов Н. А.] Неизданные стихи Н. А. Львова. Публикация З. Артамоновой. Литературное наследство 9—10. М. 1933.

Мавродин В. Петр Первый. Изд. «Молодая гвардия». Л. 1948. Серия «Жизнь замечательных людей».

Мавродин В. В. проф. Формирование русской нации. Стенограмма публичной лекции. Всесоюзное Общество по распространению политических и научных знаний. Л. 1947.

Магазин английских французских и немецких новых мод, описанных ясно и подробно, и представленных гравированными на меди и иллюминированными рисунками; с присовокуплением Описания образа жизни, публичных увеселений и времяпрепровождений в знатнейших городах Европы; приятных анекдотов и пр. Ежемесячное издание. 1791. Москва, в Университетской типографии у В. Око-рокова.

Магазин натуральной истории, физики и химии: или новое собрание материй, принадлежащих к сим трем наукам, заключающее в себе: важные и любопытные предметы оных, равно как и употребление премногих из них во врачебной науке, в экономии, земледелии, искусствах и художествах. М. В Университетской типографии, у Н. Новикова. 1788—1790.

Магазин Общеполезных Знаний и Изобретений, с присовокуплением Модного Журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот. В Санктпетербурге. Печатано в типографии И. К. Шнора 1795 года.

Магазин Свободно-Каменьщической, содержащий в себе: речи, говоренные в собраниях, песни, письма, разговоры, и другие разные краткие писания, стихами и прозою. Москва в типографии И. Лопухина, с указного дозволения 1784.

Майков В. И. Сочинения и переводы под ред. П. А. Ефремова. СПб. 1867.

Майков Л. Княжна Мария Кантемирова. «Русская старина». 1897. Янв., март, июнь, август.

Майков Л. Н. Материалы для биографии князя А. Д. Кантемира. СПб. 1903.

Майков Л. Молодость В. К. Тредиаковского до его поездки за границу (1703—1726). Журнал Министерства народного просвещения. 1897. Июль.

Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб.

454

Майков Л. Первые шаги Крылова на литературном поприще. «Русский вестник». 1889. Май.

Майков Л. Рассказы Нартова о Петре Великом. СПб. 1891.

Макогоненко Г. А. Н. Радищев. Очерк жизни и творчества. ГИХЛ. М. 1949.

Макогоненко Г. П. Д. И. Фонвизин. «Искусство». 1950.

Макогоненко Г. Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. Гослитиздат. 1951.

Макогоненко Г. П. О композиции «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева. XVIII век. Сборник 2. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1940.

Макаров М. Русское национальное песнопенье. Книга 1. М. 1809.

Макажиа С. Литературные взаимоотношения России и Франции XVIII—XIX веков. Литературное наследство. 29—30. Русская культура и Франция. Жургаз. М. 1937.

Малинин Д. Начало театра в Калуге. Калуга. 1913.

[Манфредини В.] Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке, изданные г. Виченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на итальянском языке в 1797 г. в Венеции с итальянского на российский перевел Ст. Дехтярев. СПб в театральной типографии 1805 г.

- Манштейн Г.** Записки историко-политические и военные в Росши с 1727 по 1744 г. Ч. I—IV. М. 1810.
- [**Мария Федоровна имп.**] *Lettres de s. m. l'impératrice Marie Féodorovna à mademoiselle de Nélidow.* Publiées par Eugene Choumigorsky. St. P; 1897.
- [**Марков А. И.**] Граф и графиня Северные в Нидерландах. Статья г-на Гашара и донесение Екатерине II А. И. Маркова с предисловием Л. Н. Майкова. «Русский архив». 1872, II.
- [**Марков А. И.**] Письма А. И. Маркова к графу А. Р. Воронцову. Архив князя Воронцова. Кн. 14. М. 1879.
- [**Маркович Я.**] Дневник генерального подскарбия Якова Марковича, 2 тома. Киев. 1893—94.
- Мартемьянов Т. А.** Из истории цензуры русской народной песни, Исторический вестник. 1904. Ноябрь.
- Мартемьянов Т. А.** Крепостное право в народной словесности. Исторический вестник, 1906, ч. IX.
- Мартынов И. И.** Записки. Памятники новой русской истории, II. СПб. 1872.
- Массон К.** Секретные записки о России и в частности о конце царствования Екатерины II и Павла I. М. 1913.
- Мастера искусства об искусстве**, т. IV, под ред. А. Федорова-Давыдова. М.—Л. Изогиз. 1937.
- Материалы по истории** волнений на крепостных мануфактурах в XVIII в. Академия Наук СССР. М.—Л. 1937.
- Материалы по истории** крестьянского и помещичьего хозяйства первой трети XVIII века. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1951.
- Меншуткин Б. Н.** Жизнеописание Михаила Васильевича Ломоносова. Третье издание с дополнениями П. Н. Беркова, С. И. Вавилова и Л. Б. Модзалевского. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1947.
- Мерзляков А. Ф.** Разбор оперы «Мельник». Вестник Европы. 1817. № 6.
- [**Мертваго Д. Б.**] Записки Д. Б. Мертваго. «Русский архив». 1867, 8—9. Металлов В. М. Очерк истории церковного пения в России. М. 1915.
- Металлов В. М.** Синодальные, бывшие патриаршие певчие. Русская музыкальная газета 1898, №№ 10, 11, 12 1910 №17, № 19—20 № 21—22, № 23—24, № 25—26.
- Миклашевский Иос.** Музыкальная культура Харькова XVIII и первой половины XIX в. Диссертация. 1944. Рукопись.
- [**Минцлов С. Р.**] Обзор записок, дневников, воспоминаний, писем и путешествий, относящихся к истории России и напечатанных на русском языке. Составил С. Р. Минцлов. Выпуск I. Новгород, 1911.
- Михневич В.** Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. СПб. 1879.
- Модзалевский Б. Л.** Василий Григорьевич Рубан. СПб. 1897.
- Модзалевский Б. И. М.** Долгоруков. Русский биографический словарь. СПб. 1905.
- Модзалевский Б.** К биографии Новикова, СПб, 1917.
- Модное Ежемесячное** Издание или Библиотека для дамского туалета. СПб. М. 1779.
- Морков В.** Исторический очерк русской оперы с самого ее начала, по 1862 год. СПб. 1862.
- Морозов А. А. М. В.** Ломоносов. Изд. «Молодая гвардия». 1950. Морозов П. О. История русского театра. Т. I (до половины 18-го столетия). СПб. 1889.
- Морозов П. О.** Русский театр при Петре Великом. Ежегодник имп. театров. 1893—94. Приложения. Книга 1-я. СПб. 1894.
- Московский Журнал.** Москва. В университетской типографии у В. Огорокова. 1791—1792.
- 455**
- Московское Ежемесячное Издание.** В пользу заведенных в Санктпетербурге Екатерининского и Александровского училищ, заключающее в себе собрание разных лучших статей, касающихся до Нравоучения, Политической и ученой Истории, до Философических и словесных наук и других полезных знаний, служащее продолжением Утреннего Света. В Москве. В Университетской типографии, у Н. Новикова 1781 года.
- Мочульский В. Н.** Комические оперетты XVIII века. Летопись Историко-филологического общества. 1911.

- Муза.** Ежемесячное издание на 1796 год. В Санктпетербурге с дозволения Управы благочиния 1796 года.
- Музалевский В. И.** Русская фортепианная музыка. Музгиз. М.—Л. 1949.
- Музыка и музыкальный быт** старой России. Материалы и исследования. Т. I. На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О. Т. И. М. Л. 1927.
- Музыкальная Старина.** Сборник статей и материалов для истории музыки в России. Изд. Н. Финдейзен. Вып. I—II. СПб. 1903.
- Муравьев Н. Н.** Припоминания мои с 1778 года. Сборник Новгородского Общества любителей древности. Вып. II. Новгород. 1909.
- Назаревский А. А.** К истории киевского музыкального цеха. Киев. 1913.
- Начертание** путешествия их императорских высочеств гос. вел. кн. Павла Петровича и государыни вел. кн. Марии Федоровны под именем графа и графини Северных. СПб. 1783.
- Нащокин В. А.** Записки (1707—1759). СПб. 1842.
- Невинное упражнение.** Печатано при имп. Московском университете 1763 года.
- Незеленов А. И.** Литературные направления в Екатерининскую эпоху. СПб. 1889.
- Нелединский-Мелецкий.** Сочинения. Изд. А. Смирдина. СПб. 1850.
- [Нелидова Е. И. и др.]** Из бумаг Е. И. Нелидовой. Письма Е. И. Нелидовой к Павлу Петровичу. Письма Павла Петровича к Е. И. Нелидовой. Письма Е. И. Нелидовой к имп. Марии Федоровне. Оснадацатый век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартевым. Кн. 4, М. 1869.
- [Неустроев А. Н.]** Исторические разыскания о русских повременных изданиях и сборниках за 1703—1802 годы, описанных А. Н. Неустроевым, СПб. 1875.
- Нечкина М. В.** Великий русский революционер Радищев. М. 1939.
- Нечкина М. В.** Вольтер и русское общество. В книге «Вольтер. Статьи и материалы» под ред. В. П. Волгина. Изд. Акад. Наук СССР, 1948.
- Нечкина М. В.** Разинщина и Пугачевщина. М. Изд. Политкаторжан. 1933.
- Никитенко А. В.** Дневник. «Русская старина». 1888 и 1891.
- Николай Николаевич** (вел. кн.) Императрица Елизавета Алексеевна. 3 тома. СПб. 1908—1910.
- Ни то, ни Сно,** в прозе и стихах. Ежесубботное издание 1769 года.
- Н. М.** Биографический очерк знаменитого в свое время музыканта Фердинанда Дица. Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. СПб. 1842. I.
- Новиков Н. И.** Избранные сочинения. ГИХЛ. М.—Л. 1951.
- Новиков Н. И.** Опыт исторического словаря о российских писателях из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий и словесных преданий. Собрал Николай Новиков. В Санктпетербурге в 1772 г.
- Новые** ежемесячные сочинения. В СПб, иждивением имп. Академии Наук. 1786—1796.
- [Номен Я. К.]** Записки Я. К. Номена о пребывании Петра Великого в Нидерландах в 1697—1698 годах и 1716—1717 годах. Киев. 1904.
- [d'Oberkirch]** Mémoires de la Cour de d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789. Paris, I—II, 1833.
- Обзор** исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 году. Моск. синод, типогр. 1895.
- Одиннадцать** интермедий XVIII века. СПб. 1915.
- Одоевский В. Ф.** Старинная песня. «Русск. архив», 1863.
- О классической** русской философии. Сборник лекций и консультаций. «Московский большевик». М. 1948.
- Опыт трудов** Вольного Российского Собрания при имп. Московском Университете, ч. I—VI. В Москве в университетской типографии у Н. Новикова. 1774—1783.
- Орлов А. С.** «Телемахид» В. К. Тредиаковского. XVIII век. Сборник статей и материалов под ред. академика А. С. Орлова. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1935.
- Орлов А. С.** академик. Язык русских писателей. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1948.

Орлов Вл. Радищев и русская литература «Советский писатель». Л. 1952 г.

Орлов Вл. Русские просветители 1790—1800 годов. ГИХЛ. 1950.

456

О роде князей Юсуповых, собрание жизнеописаний их, грамот и писем к ним Российских государей, с XVI до половины XIX века. Ч. I—II. СПб. 1867.

Оссовский А. Основные вопросы русской музыкальной культуры XVII и XVIII веков, журн. «Советская музыка», 1950. № 5.

Отголоски XVIII века. Вып. I—III. М. 1896. Вып. IV—VI. СПб. 1897—1899. Вып. VII—XI. М. 1900—1905.

Очерки по истории русской журналистики и критики. Том первый. XVIII век и первая половина XIX века. Изд. Ленингр. гос. ордена Ленина университета им. А. А. Жданова. Л. 1950.

[**Павел I**] Письма имп. Павла к Московским главнокомандующим. «Русский архив». 1876.

[**Павел I**] Письма к барону К. И. Сакену (1772—1784). Сборник Русского Исторического Общества, 20.

[**Павел Петрович**] Из бумаг Ф. Ф. Вадковского. Письма вел. кн. Павла Петровича. Оснадцатый век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартеневым. Кн. 3. М. 1869.

[**Павел Петрович**] Инструкция вел. кн. Павла Петровича вел. кн. Марии Федоровне, сообщ. Е. Шумигорский. «Русская старина». 1898. XCIII.

Павленко Ив. Нравы русского общества в екатерининскую эпоху. Архангельск. 1912.

Павловск. Дворец, парк, живопись, ваяние, ткань, фарфор, бронза, мебель. Вып. I—IV. СПб. 1899—1904.

Павловск. Очерки истории и описание. 1777—1787. СПб. 1877.

[**Паизиелло Дж.**] Письма композитора Паизиелло к графу С. Р. Воронцову. Архив князя Воронцова. Кн. 30. М. 1884.

[**Паллас П. С.**] Путешествие по разным провинциям российского государства. П. С. Палласа в 1768, 1769, 1770, 1772 и 1773 гг. 5 частей. СПб. 1773—1788.

Парнасский Щепетильник. СПб. 1770.

Пекарский П. П. Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия. СПб. 1869.

Пекарский П. История имп. Академии Наук в Петербурге. Т. I—II. СПб. 1870—1872.

Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великом I—II. СПб. 1862.

Пекарский П. Описание славяно-русских книг и типографий 1698—1725 гг. СПб. 1862.

Пекарский П. Прошение Третьяковского о дозволении печатать стихотворные переложения псалмов. Библиографические записки. 1858, № 16.

Пекарский П. П. Редактор, сотрудники и цензура в русском журнале 1755—1764 гг. Записки имп. Академии Наук. XII. Кн. 2.

Перетц В. Н. И. А. Крылов как драматург. СПб. 1895.

Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т. I. Вып. 1—2. СПб. 1900. Т. III. СПб. 1902.

Перетц В. Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоановны в 1733—1735 гг. Тексты. Пгр. 1917.

Перетц В. Н. К истории польского и русского народного театра (несколько интермедий XVII—XVIII столетий). Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук. 1905. Кн. I.

Перетц В. Н. Новые данные для истории старинной украинской лирики. Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук. 1907. Кн. I.

Перетц В. Н. Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I и II. Академия Наук СССР. Известия по русскому языку и словесности. 1930. Т. III. Кн. I.

Перетц В. Н. Виршевой Домострой в списке начала XVIII столетия. Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Изд. Академии Наук СССР. 1934.

Перетц В. Н. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб. 1903.

- Перри Джон.** Состояние России при нынешнем царе. Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском Университете. 1871, 1—2.
- Песни русских поэтов** (XVIII—первая половина XIX века). Библиотека поэта под ред. М. Горького. Сов. писатель. 1936.
- Песни и сказания** о Разине и Пугачеве. Вступительная статья; редакция и примечания А. Н. Лозановой. Academia. М.—Л. 1935.
- [Петр I]** Письма и бумаги императора Петра Великого. 8 томов. 1887—1951.
- [Петр I]** Указы и письма Петра Великого к князю Б. А. Куракину. 1711—1724. Архив князя Ф. А. Куракина. Кн. I. СПб. 1880.
- Петров Н. И.** Очерки по истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киев, 1911.
- Петров Н. П.** Киевская драматическая литература XVIII века. Киев. 1911.
- Петров П. Н.** Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. Ч. 1—3. СПб. 1864—1866.
- Петровский М. П.** Забытые мемуары П. З. Хомякова. СПб. 1901
- 457**
- Петровский Н. М.** Рукописный сборник XVIII века. Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук. 1907. Кн. I.
- [Пикар]** Письма Пикара к князю А. Б. Куракину. «Русская старина». 1870. Т. I, 1878. Т. XXII.
- Пиксанов Н. К.** Социально-политические судьбы песен о Степане Разине. Художественный фольклор. 1926. Выпуск I.
- Письма к Ивану Ивановичу Шувалову.** Москвитянин. 1845. Ч. VI.
- Питина С. Н.** Русская народно-бытовая песня XVIII века (кант). 1948. Рукопись.
- [Пишчевич А. С.]** Жизнь А. С. Пишчевича, им самим описанная. 3 части. М. 1885.
- [Пишчевич С. С.]** Известие о походе Симеона Степановича Пишчевича. 1731—1785. М. 1884.
- Плавильщиков Петр.** Сочинения. 4 части. СПб. 1816 г.
- Плетнев П. А.** Жизнь И. А. Крылова. Басни И. А. Крылова в IX книгах. СПб. 1856. Кн. I.
- Плеханов Г. В.** История русской общественной мысли. Сочинения, т. XX—XXVII. Гиз. 1925—1926.
- Плеханов Г. В.** Работы по истории русской общественной мысли. Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сборник. Соцэргиз. М. 1938.
- Плоды меланхолии,** питательные для чувствительного сердца. Ч. I—II. М. 1796.
- Погодин М. Н.** Н. М. Карамзин. Т. I—II. М. 1886.
- Поденщина** или ежедневные издания. СПб. 1769.
- Подпольная поэзия** 1770—1800 годов. Литературное наследство. 9—10. М. 1933.
- [Позье]** Записки придворного брильянтщика Позье о пребывании его в России. «Русская старина». 1870. Т. I.
- Покоящийся** Трудолобец, периодическое издание, служащее продолжением Вечерней Зари... в Москве, в университетской типографии у Н. Новикова. 1784—1785.
- Полезное с приятным.** Полумесячное упражнение на 1769 год. При имп. Сухопутном Шляхетном кадетском корпусе.
- Полезное увеселение на месяц...** Печатано при имп. Московском университете. 1760—1762.
- Полезное Упражнение** Юношества, состоящее в разных сочинениях и переводах, изданных питомцами благородного пансиона, учрежденного при имп. Московском Университете. Москва, в Университетской типографии, у Н. Новикова. 1789.
- Пономарев С. И.** Материалы для библиографии литературы о Ломоносове. Сборник отделения русского языка и словесности Академии Наук, т. VIII, № 2. СПб. 1872.
- [Попов Михаил]** Досуги или собрание сочинений Михаила Попова. Ч. I. СПб. 1772 года.
- Попов Н.** Выезжие комендианты при Петре Великом. Библиографические записки. 1861. Т. III.
- [Порошин С. А.]** Записки Порошина, служащие к истории е. и. в. Павла Петровича. СПб. 1844.
- [Порошин С. А.]** Сто три дня из детской жизни имп. Павла Петровича (неизданная тетрадь записок С. А. Порошина, 1765 г.) «Русский архив». 1869. Кн. I.
- Посещение Киева** вел. кн. Павлом Петровичем и вел. кн. Марию Федоровною, (современное описание). «Киевская старина». 1883. Т. VI. Июль.

- Посошков И. Т.** Завещание отеческое. СПб. 1893.
- Посошков И. Т.** «Книга о скудости и богатстве» и другие сочинения. Изд. Академии Наук СССР. М. 1951.
- Поспелов Г. Н.** Сумароков и проблемы русского классицизма. Ученые Записки Моск. ордена Ленина гос. университета им. М. В. Ломоносова. Вып. 127. Труды кафедры русской литературы. Кн. 3, изд. МГУ. М. 1948.
- Поспелов Г. Н.** У истоков русского сентиментализма. Вестник Московского университета. 1949. № 1.
- Почта Духов,** ежемесячное издание, или ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами. СПб. 1789.
- Поэты XVIII века.** М. Херасков, В. Майков, И. Богданович, М. Попов, В. Петров, И. Хемницер, В. Капнист, А. Радищев. Библиотека поэта. Малая серия № 5. Сов. писатель. 1936.
- «Поэты-радищевцы».** Иван Пнин, Василий Попугаев, Иван Борн, Александр Востоков. Библиотека поэта. Малая серия, второе издание «Советский писатель». 1952.
- Праздное Время** в пользу употребленное. В Санктпетербурге при Сухопутном Шляхетном Корпусе. 1759—1780.
- Преображенский Ант. Д. С.** Бортнянский. Русская музыкальная газета. 1900. № 40.
- Преображенский А. В.** Культурная музыка в России. Л. 1924.
- Преображенский А.** От униатского канта до православной херувимской. Журн. «Музыкальный современник», 1916, № 6.
- 458**
- Приятное и полезное** препровождение времени. Москва. В Университетской типографии, у Ридигера и Клаудия. 1794—1798.
- Проблемы реализма** в русской литературе. XVIII век. Сборник под ред. Н. К. Гудзия М.—Л. 1940.
- [Протасов А. Я.]** Дневные записки А. Я. Протасова о воспитании вел. кн. Александра Павловича. Древняя и Новая Россия, 1880, август.
- Протоколы посольств** (дипломатические мемуары) князя Б. П. Куракина. Архив князя Ф. А. Куракина. Кн. III и IV. СПб. 1892—93.
- Прохладные часы,** или аптека, врачующая от уныния, составленная из медикаментов старины и новизны, то есть: философических, критических, рифмотворных, пастушьих и аллегорических вещевословий. Печатано в Москве, в вольной типографии А. Решетникова. 1793.
- «Пугачевщина».** 3 тома. М—Л. 1926—1931.
- Пумпянский Л. В.** Очерки по литературе первой половины XVIII века. XVIII век. Сборник статей и материалов под ред. академика А. С. Орлова. Издательство Академии Наук СССР. М.—Л. 1935.
- Пустомеля** ежемесячное издание, 1770 год, в СПб.
- Пушкин А. С.** Александр Радищев. Полное собрание сочинений, изд. Академии Наук СССР. Т. XII. М.—Л. 1949.
- Пушкин А. С.** Заметки на полях. Там же. Т. XII. 1949.
- Пушкин А. С.** Заметки по русской истории XVIII в. Там же. Т. XI. 1949.
- Пушкин А. С.** История Петра. Там же. Т. X. 1938.
- Пушкин А. С.** История Пугачева. Там же. Т. IX. Ч. 1 и 2. 1938—1940.
- Пушкин А. С.** О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова. Там же. Т. XI. 1949.
- Пыляев М. И.** Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб. 1889.
- Пыляев М. И.** Замечательные чудачки и оригиналы. СПб. 1898.
- Пыляев М. И.** Полубарские затеи. «Исторический вестник». 1885. Сент.
- [Пыляев М. И.]** Старая Москва. Материалы из былой жизни первопрестольной столицы. М. И. Пыляева. СПб. 1891.
- Пыляев М. И.** Старое житье. Очерки и рассказы о бывших в отошедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб. 1892.
- Пыляев М. И.** Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. СПб. 1887.
- Пыпин А.** Дела о песнях в XVIII веке (1704—1764). СПб. 1900.

Пыпин А. Н. Для любителей книжной старины. Библиографический список рукописных романсов, повестей, сказок, поэм и пр., в особенности из первой половины XVIII в. Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год.

Пыпин А. Н. История русской литературы. Четыре тома. СПб. 1911—1913.

Пыпин А. Народные стихи и песни (извлечения из рукописей). Отечественные записки. 1858. СХVI.

Пыпин А. Н. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. «Огни». П. 1916.

Радищев А. Н. Избранные сочинения. ГИХЛ. М. 1952.

Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М. Музгиз. 1948.

Радищев А. Н. Записки путешествия в Сибирь. Полное собрание сочинений А. Н. Радищева под ред. В. В. Каллаша. Т. II. М. 1907.

[**Радищев А. Н.**] Полное собрание сочинений А. Н. Радищева. Т. I—II. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1938—1941.

Радищев А. Н. Статьи и материалы. Издательство МГУ. Л. 1950. .

Радищев А. Н. Стихотворения. Изд. Советский писатель. Библиотека поэта. Малая серия. М. 1947.

Развитие материалистической философии и передовой общественно-политической мысли в России в период усиления крепостничества и усиления централизованного государства (XVIII век). Журн. «Вопросы философии», 1950, № 2.

Разумовский Д. В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. 1895.

Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Вып. 1—3. М. 1867—1869.

[**Растопчин Ф. В.**] Вести из России в Англию. Письма графа Ф. В. Растопчина к графу С. Р. Воронцову. Русский Архив. 1876.

[**Растопчин Ф. В.**] Путешествие в Пруссию графа Ф. В. Растопчина. Москвитянин. 1849, янв., май, июль, авг.

Растущий Виноград. Ежемесячное сочинение, издаваемое от главного народного училища города Святого Петра. СПб. 1785—1787.

Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII веков и театр иезуитов. М. 1910.

459

Резанов В. К вопросу о старинной драме. Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам. Известия Отделения русского языка и словесности Имп. Академии Наук. 1913, кн. I.

Резанов В. И. К истории русской драмы. Поэтика М. К. Скарбевского. Сборник Историко-филологического общества Нежинского института. 1911. VIII.

[**Реймерс Г.**] Петербург при имп. Павле Петровиче в 1796—1801 гг. Извлечение и перевод из сочинений Гейнриха Реймерса. «Русская старина». 1889. Т. 39.

Реформы Петра I. Сборник документов. Сост. В. И. Лебедевым. Соцэкгиз. 1937.

[**Ржевская Г. И.**] Памятные записки Глафиры Ивановны Ржевской. «Русский архив». 1871. I.

Ровинский Д. А. Русские народные картинки. 5 томов. СПб. 1881.

Рождественский С. Очерки по истории систем народного просвещения в России XVIII—XIX веков. СПб. 1912.

Розанов И. Н. М. М. Херасков, Сб. Масонство в его прошлом и настоящем, т. II, 1915.

Розанов Ив. Н. Песни о гостинном сыне. XVIII век. Сборник статей и материалов под ред. академика А. С. Орлова. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1935.

Розанов И. Н. Русская лирика. От поэзии безличной — к исповеди сердца. М. 1914.

Романов Б. А., проф. Люди и нравы древней Руси. Изд. Ленингр. гос. ордена Ленина университета. Л. 1947.

Романович-Словатинский А. В. Дворянство в России от начала XVIII в. до отмены крепостного права. Киев. 1912.

Рондо, леди. Письма. СПб. 1874.

Российский магазин... Трудями Феодора Туманского во граде святого Петра. В письмопечатне И. К. Шнора 1792—(1798) года.

- Российский** феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. 43 тома. СПб. 1786—1794.
- Рубинштейн Н. Л.** К характеристике вотчинного режима и крестьянского движения в конце 70-х гг. XVIII века. Исторические записки. 40. Институт истории Академии Наук СССР.
- Рудакова Е. Д. С.** Бортнянский. ЦММК. Моск. Гос. Филармония. М. 1947.
- [Румянцев Н. П.]** Письма графа Н. П. Румянцева. Архив князя Воронцова. Кн. 27. М. 1883.
- Русская басня XVIII и начала XIX века.** Л. «Советский писатель». 1951.
- Русская комедия** и комическая опера XVIII века. Редакция текста и вступительная статья П. Н. Беркова, «Искусство». 1950.
- Русская проза XVIII века.** Т. 1—2. ГИХЛ. М.—Л. 1950.
- Русский музыкальный театр.** 1700—1835 гг. Хрестоматия. Составил проф. С. Л. Гинзбург. Искусство. М.—Л. 1941.
- [Рыбкин Н.]** Генералиссимус Суворов. Жизнь его в своих вотчинах и хозяйственная деятельность. По вновь открытым источникам за 1783 и 1797 годы и местным преданиям его вотчин. Издал Н. Рыбкин. М. 1874.
- [Саблуков Н. А.]** Записки Н. А. Саблукова о временах императора Павла и кончине этого государя. СПб. 1911.
- Сакулин П. Н.** История новой русской литературы. Эпоха классицизма. М. 1918.
- Сакулин П. Н.** Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. Ч. II. Новая литература. М. ГАХН. 1929.
- [Салтыков Федор]** Пропозиции Федора Салтыкова. СПб. б. г.
- Самойлов А. Н.** Жизнь и деяния генерал-фельдмаршала князя П. А. Потемкина-Таврического. «Русский архив». 1867.
- Санглен Я. И. де.** Записки Якова Ивановича де Санглена. Русская старина. 1882. т. XXXVI. 1883. XXXVII и XL.
- Санктпетербургские** Ученые Ведомости на 1777 год. Печатаны иждивением книгопродавца К- В. Миллера, в Типографии Вейтбрехта и Шнора.
- Санктпетербургский** Вестник. СПб. 1778—1791.
- Санкт-Петербургский** Журнал, издаваемый И. Пыпиным. В Санктпетербурге. В типографии И. К. Шнора. 1798.
- Санкт-Петербургский** Меркурий. Ежемесячное издание 1793 года. В Санкт-Петербурге в Типографии И. Крылова с Товарищи 1793 года.
- Сатирические** журналы Н. И. Новикова. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1951.
- Сатирический** Вестник, удобоспособствующий разглаживать наморщенное чело старичков, забавлять и купно научать молодых барынь, девушек, щеголей, вертопрахов, волокит, игроков и прочего состояния людей, писанный небывалого года, неизвестного месяца, несведомого числа. Москва. В Университетской типографии у В. Окорокова. 1790—1792.
- Сахновский В. Г.** Крепостной усадебный театр. Краткое введение к его типологическому изучению. «Колос». Л. 1924.
- [Свербеев Д. И.]** Записки Дмитрия Ивановича Свербеева (с 1799—1826) 2 тома. М. 1889.
- 460**
- Светлов Л. А. Н.** Радищев и политические процессы конца XVIII века. Известия Академии Наук СССР. Серия истории и философии. Том VI. № 5. 1949.
- Светлов С. Ф.** Русская опера в XVIII столетии. Ежегодник имп. Театров. 1897—1898. Кн. 2—3.
- Свободные Часы.** При имп. Московском университете. 1763.
- [Сегюр]** Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785—1789). СПб. 1865.
- Семевский В. И.** Крестьянский вопрос в России в XVIII и первой половине XIX а. Т. I—II. СПб. 1888.
- Семевский М.** Материалы к русской истории XVIII века (1788 г.). Вестник Европы. 1867. Март.
- Семевский М. И.** Семен Андреевич Порошин. 1741—1769 (неизданные прибавления к его запискам). «Русский вестник». 1866. Т. 64, Август.
- Семевский М. И.** Царица Катерина Алексеевна, Анна и Виллим Монс. СПб. 1884.

- Семека А. В.** Русское масонство в XVIII веке. Сборник Масонство в его прошлом и настоящем под ред. С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова. Т. I. М. 1914.
- Семенников В. П.** Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и типографическая компания. П. 1911.
- Семенников В. П.** Литературно-общественный круг Радищева. Сборник А. Н. Радищев. Материалы и исследования. Издательство Академии Наук. М.—Л. 1936.
- Семенников В. П.** Материалы для истории русской литературы и для словаря писателей эпохи Екатерины II. СПб. 1914.
- Семенников В. П.** Радищев. Очерки и исследования. Гиз. М.—Л. 1923.
- Семенников В. П.** Русские сатирические журналы 1769—1771 г. СПб. 1914.
- Сементковский.** Кантемир, его жизнь и литературная деятельность. СПб. 1893.
- Сенилов В.** Забытый деятель — Иоганн Гесслер. Русская музыкальная газета. 1901. № 29—30.
- Сен-Симон.** Журнал пребывания Петра I в Париже 1717 года. «Северная пчела». 1829. № 93—95.
- Сербина К. Н.** Очерки из социально-экономической истории русского города. Тихвинский посад в XVI—XVIII веках. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1951.
- [Сергеев Иван]** Домашние привычки и частная жизнь Суворова. Из записок отставного сержанта Ивана Сергеева. Маяк. 1842. Т. I.
- Серов А. Н.** Опера в России и русская опера. Критические статьи. Т. III. СПб. 1895.
- Сивков К. В.** Подпольная политическая литература в России в последней трети XVIII века. Исторические записки. 19. Изд. Академии Наук СССР. 1946.
- Сивков К.** Самозванчество в России в последней трети XVIII века. Исторические записки № 31. Институт истории Академии Наук СССР. Изд. Академии Наук СССР, 1949.
- Симони П. К.** Камер-гуслист Василий Федорович Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник. М. 1905.
- Сиповский В. В.** Из истории русской комедии XVIII века (к литературной истории «тем» и «типов»). Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук, т. XXII, кн. I.
- Сиповский В. В.** Из истории русской литературы XVIII века. СПб. 1901.
- Сиповский В. В.** Из истории русской мысли XVIII столетия. Журнал Министерств» народного просвещения. 1917. 3—4.
- Сиповский В. В.** Итальянский театр при Анне Иоанновне. «Русская старина». 1900. V.
- Сиповский В. В.** Карамзин — автор «Писем русского путешественника». СПб. 1889.
- Сиповский В. В.** Очерки из истории русского романа. Т. I. Вып. 1—2. СПб. 1909—1910.
- Сиповский В. В.** Русские повести XVII—XVIII веков. СПб. 1905.
- Сиротинин А. Н.** Петр Алексеевич Плавильщиков. Актер и писатель прошлого века. «Исторический вестник». 1891. Август.
- Сиротинин А. Н.** Сандуновы. «Исторический вестник». 1889. № 9.
- Скабичевский А. М.** Очерки по истории русской цензуры. СПб. 1892.
- Скалон С. В.** Воспоминания. «Исторический вестник». 1891. Т. 44, 45.
- Скафтымов А.** проф. О реализме и сентиментализме в «Путешествии» Радищева. Ученые записки Саратовского гос. университета им. Н. Г. Чернышевского. Т. VII, вып. 3. Педагогический факультет. Саратов. 1929.
- Сковорода Г. С.** Письма к священнику Я. Привицкому. СПб. 1894.
- Скробков С. С.** Бортнянский — мастер русского хорового концерта. Ежегодник Института истории искусств. П. Изд. Академии Наук СССР. 1948.
- Скробков С. С.** Русская хоровая музыка XVII века. 1947. Рукопись. Смесь, новое еженедельное издание, 1769.
- Смирнов С.** История Московской славяно-греко-латинской академии. М. 1855.
- Смирновский П. В.** История русской литературы XIX века. СПб. 1899—1902.
- Смоленский Ст.** Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области соврем. церк. пения так наз. простого напева. Сб. «Музыкальная старина», вып. V—VI. СПб. 1911.

- Смоленский Ст.** Клавесинная музыка в России второй половины XVIII века. Русская музыкальная газета. 1916. №№ 28—29, 30—31, 32—33.
- Смоленский Ст.** Памяти Д. С. Бортнянского. Русская музыкальная газета. №№ 39,40.
- Смоленский Ст.** О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения. Русская музыкальная газета. 1899. №№ 3, 4, 5, 11—14.
- Собеседник** Любителей Российского Слова, содержащий разные сочинения в стихах и в прозе некоторых Российских писателей. В СПб, 1783—1784. Изданием имп. Академии Наук.
- Соболев П. М.** Песенники 90-х годов XVIII века. Литература и марксизм. 1928, т. VI.
- Соболевский А. Н.** Ломоносов в истории русского языка. СПб. 1911.
- Собрание** Новостей, ежемесячное сочинение, содержащее в себе краткую историю настоящего времени, для примечания важнейших в свете и предпочтительно в России происшествий, успехов в науках и художествах, полезных для человеческого рода изобретений, новых на Российском языке сочинений и переводов и прочих любопытных вещей, кои могут служить к знанию, пользе к увеселению людей всякого состояния. М. 1775.
- Соколов Ю. М.** Сборник сказок «Барин и мужик». Academia. 1932.
- Соловьев С. М.** История России с древнейших времен. Кн. III—VI. СПб.
- Соловьев С. М.** Публичные чтения о Петре Великом. СПб. 1903.
- Сочинения** и Переводы к пользе и увеселению служащие. В СПб при имп. Академии Наук. 1758—1762.
- Сперанский М. Н.** Описание рукописей тверского музея. М. 1891.
- Станюкович Владимир.** Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века. Л. 1927.
- Старина и Новизна**, состоящая из сочинений и переводов прозаических и стихотворных, издаваемая почастно. Ч. I—II. В СПб 1772—1883.
- Старинный** спектакль в России. Сборник статей В. Адриановой-Перетц, А. Булгакова, Н. Кашина, А. Крюгера, Ф. Ланга (пер. В. Всеволодского-Гернгросс), Н. Ласточкина, О. Носковой, В. Перетца и С. Щегловой. ГИИИ. Л. 1928.
- Старинный** театр в России XVII—XVIII веков. Сборник статей под ред. В. Н. Перетца. Academia. П. 1923.
- Стасов В. В.** Искусство XIX века. Собрание сочинений. Том IV. СПб. 1906.
- Стасов В. В.** Русские и иностранные оперы, исполненные на императорских театрах в России в XVIII и XIX столетиях. Русская музыкальная газета. 1898. №№ 1, 2, 3.
- Стасов В.** Сочинение, приписываемое Бортнянскому. Русская музыкальная газета. 1900. № 47.
- Степанов Н. И. А.** Крылов. Жизнь и творчество. Гослитиздат. 1949.
- Столетие** города Гатчины. Изд. Гатчинского дворцового управления под ред. Рождественского. 1896.
- Столянский П. Н.** Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Изд. «Мысль». Л. 1926.
- Стоюнин В. Я.** Александр Петрович Сумароков. Музыкальный и Театральный Вестник. 1856. №№ 36—46.
- Стоюнин В. Я.** Княжнин-писатель. «Исторический вестник». 1881. Кн. 7, 8.
- Стоюнин В. Я.** Князь Антиох Кантемир в Лондоне. Вестник Европы. 1867. Т. I—II.
- Стоюнин В. Я.** Князь Антиох Кантемир в Париже. Вестник Европы. 1880. Авг.—Сент.
- [Строганова Н. М.]** Письмо графини А. М. Строгановой к графу А. Р. Воронцову. Архив князя Воронцова. Кн. 32. М. 1886.
- [Строганова А. М.]** Записки баронессы Н. М. Строгановой. Русский Библиофил. 1914, № 4, апрель.
- Суворов А. В.** Том 1. Под ред. Г. Н. Мещерякова. Воениздат. М. 1949.
- Сумароков А. П.** Стихотворения. Под ред. академика А. С. Орлова. Библиотека поэта. Л. 1935.
- Сумароков А. П.** Собрание всех сочинений. Части I—X. М. 1781.
- [Сумароков, Щербатов и Новиков].** Письма Сумарокова, Щербатова и Новикова к Г. В. Козицкому. Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. Т. IV. М. 1862.
- Сухомлинов М. И.** Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. Т. I—II. СПб. 1889.
- Сухомлинов М. И.** История Российской Академии. Вып. I—VIII. СПб. 1874—1888.
- Сухомлинов М. И.** А. Н. Радищев. СПб. 1888.

Scherillo M. L'Opera buffa napoletana. Napoli, 1917.

Тарасов Е. И. К истории русского общества второй половины XVIII столетия. Журнал Министерства Народного Просвещения. 1914. 6.

Тарасов Е. И. Московское общество розенкрейцеров. Сборник Массонство в его прошлом и настоящем, т. II, 1915.

462

Театральная периодика. 1774—1917. Библиографический указатель, сост. Вен. Вишневским. Часть I. Искусство. М.—Л. 1941.

Тимофеев Л. И. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Литературная учеба. 1937, №№ 9, 12.

Тимофеев С. П. Столетие журнальной деятельности Крылова. «Исторический вестник». 1889. Май.

Титов А. А. Рукописи славянские и русские, принадлежащие Вахрамееву. Выпуск I—III. М. 1888—1892.

Тихомиров М. Н. и Дмитриев С. С. История СССР. Том I. С древнейших времен до 1861 г. Огиз. М. 1948.

Тихонравов Н. А. О. Аблесимов. Библиографические заметки о писателях XVIII века. Летописи русской литературы и древности. Т. I, кн. 2. М. 1859.

Тихонравов Н. С. академик. Материалы для полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина. СПб. 1894.

Тихонравов Н. С. Н. И. Новиков. Сочинения Тихонравова. Т. III. Ч. 2. М. 1898.

Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672—1725 годов. 2 тома. СПб. 1874.

Тихонравов Н. С. Русские интерлюдии первой половины XVIII века. Летописи русской литературы и древности. Т. II, кн. 3. М. 1859.

Толстой Д. А. Академическая гимназия в XVIII веке по рукописным документам архива Академии Наук. Сборник Отделения русского языка и словесности Академии Наук. Т. XXXVIII. № 5. СПб. 1885.

Толстой Д. А. Академический университет в XVIII в. по рукописным документам-Архива Академии Наук. Сборник Отделения русского языка и словесности Академии Наук. Т. XXXVIII. № 6. СПб. 1885.

Толстой Д. А. Взгляд на учебную часть в России в XVIII столетии до 1782 года. Сборник Отделения русского языка и словесности Академии Наук. Т. XXXVIII, № 4. СПб. 1885.

[**Третьяковский В. К.**] Сочинения Третьяковского. Три тома. Изд. А. Смирдина. СПб. 1849.

Третьяковский В. К. Стихотворения. Под ред. А. Орлова. Библиотека поэта. Под ред. М. Горького. Советский Писатель. 1935.

Третьяковский В., Ломоносов М., Сумароков А. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия № 4. «Советский писатель». 1935.

Трефилев Е. Очерки из истории крепостного права в России. Царствование императора Павла I. Харьков. 1904. Три века. Россия от Смуты до нашего времени. Исторический сборник под редакцией В. В. Каллаша. Т. III—V. М. 1912—1913.

Трубицын Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века (очерки). Спб. 1912.

Трубников А. Пенсионеры Академии Художеств в XVIII веке. Старые Годы. 1907. Июль—сент.

Трудолюбивая Пчела. СПб. 1859.

Трудолюбивый Муравей, еженедельное издание 1771 года с последней половины. В СПб.

Трутень. Еженедельное издание. СПб. 1769—1770.

Тупиков Н. В. И. Веревкин. Ежегодник имп. театров. 1893—94 гг. Приложения. Кн. 3.

Тургенев А. М. Записки. «Русская старина». 1885. Т. XLVII, 1886 LIII, 1887 LVIII. 1889 LXI, LXII, 1895 LXXXIII, LXXXIV.

Уединенный Пошехонец. Ежемесячное сочинение на 1786 год... Ярославль.

Указы и распоряжения, состоявшиеся в царствование Павла I. «Русская старина». 1870. II.

- [Успенский А. И.] Материалы для описания художественных сокровищ Павловска (А. И. Успенского). Художественные сокровища России. 1903 № 9—12. 1905. № 6—9.
- Устрялов Н. История царствования-Петра Великого. Т. I—VI. СПб. 1858—1863.
- Утра. Еженедельное издание, или собрание разного рода новейших сочинений и некоторых переводов в стихах и прозе с приобщением известия о всех выходящих вновь в Санкт-Петербурге Российских книгах. В СПб. 1782.
- Утренний свет, ежемесячное издание. СПб.—М. 1777—1780.
- Утренние часы. Еженедельное издание. СПб. 1788—1789.
- Утренняя заря. Труды воспитанников Университетского Благородного Пансиона. Кн. I. Москва. В Университетской типографии, у Ридигера и Клаудия. 1800.
- Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. (Некоторые биографические данные). Журн. «Советская музыка». 1950. № 12.
- Филиппов В. А. Великий русский самородок. «Театральный альманах». 1946.
- 463**
- Финдейзен Н. Ф. Два старейших печатных сборника народных песен. Оттиск из сборника статей в честь академика А. И. Соболевского. Л. 1928.
- Ф[индейзен] Ник. Две рукописи Бортнянского «квинтета» и «симфонии» в имп. Публичной Библиотеке. Русская музыкальная газета. 1900. № 40.
- Ф[индейзен] Ник. Крепостные музыканты. Русская музыкальная газета. 1911. № 7.
- Ф[индейзен] Н. Материалы для истории музыки в России в царствование имп. Павла (1797—1801). Русская музыкальная газета. 1902. № 40.
- Ф[индейзен] Ник. Музыка Гайдна в России. Русская музыкальная газета. 1909. № 20—21.
- Финдейзен Ник. Музыкальные журналы в России. Исторический очерк (1774—1903). Русская музыкальная газета. 1903. №№ 1, 3, 46, 48.
- Финдейзен Ник. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. 2 тома. Музсектор Гиза. М.—Л. 1928—1929.
- Финдейзен Ник. Очерки русской музыкальной критики. Русская музыкальная газета. 1902. №№ 50, 51, 52.
- Финдейзен Н. Петровские канты. Известия Академии Наук СССР. 1927.
- Ф[индейзен] Ник. Предполагаемый масонский гимн Бортнянского. Русская музыкальная газета. 1917. № 29—30.
- Финдейзен Н. Русская художественная песня (романс). Исторический очерк ее развития. М. 1905.
- Финдейзен Н. Ф. Сборники российских песен XVIII века. Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук СССР. 1926. Т. XXXI.
- [Фонвизин Д. И.] Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина (редакция изд. П. А. Ефремова). СПб. 1866.
- Ханенко Н. Д. Дневник генерального хорунжего. 1727—1753. Киев 1884.
- [Хемницер И. И.] Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям, с биографической статьей и примечаниями Я. К. Грота. СПб. 1873.
- [Херасков М. М.] «Рассуждение о российском стихотворстве». Неизвестная статья М. М. Хераскова. Публикация П. Беркова. Литературное наследство. 9—10. М. 1933.
- Херасков М. М. Творения. Ч. I—IX. М. 1796—1802.
- Хоецкий Карл. Записки. Киевская старина. 1883.
- [Храповицкий А. В.] Дневник А. В. Храповицкого. 1782—1793. По подлинной его рукописи, с биографическою статьею и объяснительным указателем Николая Барсукова. СПб. 1874.
- Цеткин Клара. Воспоминания о Ленине. Сборник Ленин о культуре и искусстве. Искусство. М.—Л. 1938.
- [Цицианов П. Д.] Письма князя П. Д. Цицианова к В. Н. Зиновьеву. «Русский архив». 1872.

- Чаянова Ольга.** Театр Маддокса в Москве (1776—1806). Изд. «Работник просвещения». М. 1927.
- [Чарторижский А.]** Мемуары князя А. Чарторижского и его переписка с Александром I. Перевод А. Дмитриевой под ред. А. А. Кизеветтера. М. 1912.
- Чебышев А. А. Н. П. Николев** (историко-литературный очерк). Воронеж. 1891.
- Челищев П. И.** Путешествие по северу России в 1791 году. СПб. 1886.
- Черепнин. Н. П.** Имп. Общество благородных девиц. Исторический очерк. 1.764—1914: Т. I. СПб. 1914.
- Чернышев В.** Русский песенник середины XVIII в. XVIII век. Сборник 2. Изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1940.
- Чествование** памяти Бортнянского Придворною Певческою Капеллою. Русская музыкальная газета. 1901. № 40.
- Чечулин Н. Д.** Русский социальный роман XVIII века. СПб. 1900.
- [Чечулин Н. Д.]** Русское провинциальное общество во второй половине XVIII века. Исторический очерк Н. Чечулина. СПб. 1889.
- Ч[еших]ин Всеv.** История русского смычкового квартета. Русская музыкальная газета. 1917. №№ 27—28, 33—34.
- Чешихин Всеволод.** История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). М. 1905.
- Чистович И.** Феофан Прокопович и его время. СПб. 1868.
- Чичагов П. В.** адмирал. Записки о событиях его жизни. «Русская старина». 1883.
- [Чичагов П. В.]** Письма П. В. Чичагова к графу С. Р. Воронцову. Архив князя Воронцова, кн. 19. М. 1880.
- Чтение** для вкуса, разума и чувствований, М., в университетской типографии у В. Огорокова. 1791—1793.
- Что-нибудь** от безделья на досуге. Еженедельное издание Ник. Осипова. 1800 года, в СПб.
- 464**
- [Чулков М. Д.]** «Как хочешь назови». Неизданная комедия М. Д. Чулкова. Публикация Н. Харджиева. Литературное Наследство. 9—10. М. 1933,
- Чулков М. Д.** Пересмешник или словенские сказки. Ч. I—IV. 1766—1768.
- Шаль И. В.** К вопросу о языковых средствах переводчиков XVIII столетия (Третьяковский как переводчик). Труды Кубанского пединститута. 1929. 2—3.
- Шафрановский К. И.** Разговоры о множестве миров Фонтенелла в России. Вестник Академии Наук СССР. 1945. № 5—6.
- Шевырев С.** История имп. Московского университета. М. 1856.
- [Шейн П. В.]** Русские народные песни, собранные Шейном. Чтения в Обществе Истории и Древностей Российских, книга III. М. 1877.
- Шильдер Н. К.** Император Павел первый. СПб. 1901.
- Шимко И. И.** Новые данные к биографии князя А. Д. Кантемира и его ближайших родственников. СПб. 1891.
- Шишков А. С.** Русский путешественник прошлого века за границей. (Собственноручные письма А. С. Шишкова 1776—1777). «Русская старина». 1897. Май—июль.
- Шкловский В.** Матвей Комаров, житель г. Москвы. Л. 1929.
- Шкловский В.** Чулков и Левшин. Изд. Сов. писатель. Л. 1933.
- Шляпкин И. А.** Старинные действия и комедии петровского времени. П. 1921.
- Шляпкин И. А.** Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. Памятники древней письменности. СПб. 1898.
- Шмурло Е.** Петр Великий в оценке современников и потомства. СПб. 1912.
- Шмурло Е.** Петр Великий в русской литературе. СПб. 1889.
- Штейнман И. А.** Русский романс XVIII (Века. 1938 (рукопись).
- Stahlin, Karl** Aus dem Papieren Jacob von Stählin's. Ein biographischer Beitrag zur deutsch-russischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Im Ost-Europa Verlag. Königsberg und Berlin. 1926.
- Штелин Якоб.** Музыка и балет в России XVIII века. «Тритон». Л. 1935.

- [**Storch, H.**] Briefe über den Garten zu Pawlowsk, geschrieben im Jahre 1802 von H. Storch. St. P. 1804.
- Шубинский С. Н.** Императрица Анна Иоанновна, придворный быт и забавы. «Русская старина», 1873, март.
- [**Шувалов И. И.**] Письма Ивана Ивановича Шувалова к сестре его родной, княгине П. И. Голицыной. Москвитянин. 1845. Ч. V.
- [**Шувалов И. И.**] Письма и записки И. И. Шувалова к графу М. Л. Воронцову (1754—1766). Архив князя Воронцова. Кн. 6. М. 1873.
- Шугуров М. Ф.** Дидро и его отношения к Екатерине II-й. Оснадцатый век. Исторический Сборник, издаваемый Петром Бартевым. Кн. I. М. 1868.
- Шумигорский Е. С.** Екатерина Ивановна Нелидова (1758—1839). СПб. 1902.
- Шумигорский Е. С.** Император Павел I. Жизнь и царствование. СПб. 1907.
- Шумигорский Е. С.** Император Павел I и масонство. Сборник Масонство в его прошлом и настоящем. Т. II. 1915.
- Шумигорский Е. С.** Императрица Мария Федоровна. СПб. 1892.
- Щеглова С. А.** «Богогласник». Историко-литературное исследование. Киев. 1918.
- Щеглова С.** Воронцовский крепостной театр (1792—1805). Язык и Литература. Т. I. Л. 1926.
- Щеглова С. А.** Неизвестные драмы петровской эпохи. Труды Комиссии по древнерусской литературе Академии Наук. Т. I. 1932.
- Щербатов М. М.** Сочинения. Два тома. Спб. 1896—1898.
- Щукинский сборник.** Выпуски I-X. М. 1896—1902.
- Экономический Магазин...** М. 1780—1789.
- Энгельгардт Н.** Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703 — 1903). СПб. 1904.
- [**Эстергази В.**] Два письма графа Эстергази из С.-Петербурга о свиданиях с Екатериною II-ю (1791). Оснадцатый век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартевым. Кн. I. М. 1868.
- Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению.** СПб. 1745 (четвертым тиснением).
- Юферов Д. Ф.** Музыкальная и нотно-издательская деятельность Академии Наук и ее типографий в XVIII веке. Вестник Академии Наук. Т. I. 1934. № 4.
- Ямпольский И.** Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. I. Музгиз. М.—Л. 1951.
- Ямпольский И. М.** Скрипичное творчество И. Е. Хандошкина. «Советская музыка». 1947, № 8.
- Ярцев А. А.** Основание и основатель русского театра. М. 1900.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 9—13, 105, 107, 109, 114, 122—138, 141—143, 145, 149—58, 167, 174, 276, 422, 451, 462.
- Агрикола И.-Ф. 320, 321
- Адарюков В. Я. 438, 450
- Адрианова-Перетц В. П. 438, 461
- Аксаков С. Т. 148, 182, 217, 438
- Акулов 242
- Александр Павлович (Александр I) 227, 293, 423, 428, 458, 463
- Александренко В. Н. 449
- Алексеев А. Д. 329
- Алексеев М. П. 439
- Алексей Михайлович 116, 441
- Алефиренко П. К. 439
- Алперс Б. В. 265, 439
- Алябьев А. А. 223, 224, 245
- Андреев А. И. 453
- Анжолитини, балетмейстер 348, 405
- Анжолитини, певица 342
- Анзельми 297, 341
- Аничков Е. В. 441
- Анна Иоанновна 115, 118, 189, 265, 393—395, 443, 456, 460, 464
- Апраксин 244, 256, 265
- Арайя Ф. 115, 118, 119, 265, 391, 394, 395, 397, 399, 400, 402, 405, 410, 412
- Арапов П. 439
- Арескин 393
- Ариосто 298
- Аристов А. П. 347
- Артамонова З. 162, 453
- Архангельский А. С. 439
- Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) 170, 231, 439
- Астарита 127, 143, 166, 430
- Астахов И. 322
- Ауфрен 339
- Афанасьев Н. Я. 244, 439
- Афросимов 242
- Ашукин Н. С. 439
-
- Бабинцев С. М. 439
- Багадуров В. А. 184
- Бадалич О. М. 439
- Базилевич К. В. 121, 439
- Балакирев М. А. 86, 95
- Бантыш-Каменский Д. 439
- Баратынский Е. 440
- Баринова Е. 411
- Барон Э.-Г. 320
- Барсков Я. Л. 439
- Барсов Е. 62, 439
- Барсуков Н. 463

Бартенев П. 439, 455, 456, 464
Бассевич 439
Батов И. А. 322
Батюшков К. Н. 214, 226, 439
Баумбах 91, 303, 310
Бах И.-С. 314, 327, 349
Бах Ф.-Э. 320, 321, 325, 327
Бахи 314
Бахметев 242
Бахрушин С. В. 439, 449
Башомон 425, 426, 439
Бедный Д. 451
Безбородко А. А. 161, 256, 316, 348, 349, 411, 439
Безродный А. В. 439
Бекер 241
Белецкий А. 439
Белинский В. Г. 107, 123, 128, 130, 141, 183, 213, 439, 440.
Белль Д. 211, 440
Белоградский Т. 397, 399
Белосельский А. М. 157, 317, 440, 442, 443
Беляев С. 393, 399
Беме 304
Беметридер А. 317
Бенини 340
Бенкендорф 25
Березовский М. С. 114, 165, 395, 405, 406, 414, 439
Беринг 301
Берков П. Н. 5, 108—110, 128, 129, 440, 454, 459, 461
Бернард 72
Берней Ч. 440, 441
Бернулли И. 410, 441
Бертолотти 301
Бертон 273, 291
Берхгольц 441
Бессонов П. 347, 441
Бетховен 249, 266, 312
Бетяев Я. Д. 441
466
Бехтеев Ф. Д. 441
Бецкий И. И. 411
Бибииков Г. И. 285, 296, 298, 338, 411
Биллярский П. С. 441
Бильбасов В. А. 441
Благовещенский И. П. 322
Благой Д. Д. 108, 441, 451
Блез 273, 282, 284, 403, 434
Блен 342
Блен де Сенмор 441
Блим 343
Блима 127, 157, 166, 280
Блудова А. Д. 441
Бобарькин 242

Бобринский 441
Бобров Е. А. 347
Богданович И. Ф. 105, 107, 127, 157 441, 443, 457
Боголюбов В. 441
Богословский М. М. 441
Богоявленский С. К. 441
Боке 443
Бокщанина Е. А. 133, 134, 139, 164, 176, 177
Болотников И. 19
Болотов А. Т. 263, 264, 285, 292 296 308, 319, 347, 431, 441
Болотов П. А. 219, 264, 265, 286, 293
Болховитинов Е. 441
Бомарше 147, 229, 426
Бон Д. 115
Бонафин 415
Бонекки 118
Бонончини 315
Борер 342
Борисоглебский М. 441
Борн И. 457
Боровиковский В. Л. 161, 214, 218
Бороздин А. К. 441
Бороздин К. А. 441
Бороздина 229
Бортнянский Д. С. 75, 114, 117, 127, 157, 159, 162, 164—166, 169—171, 173, 178, 179, 183, 214, 219, 225, 231, 232—235, 247—249, 267, 276, 284, 309, 332—337, 391, 392, 395, 397, 405 415, 424—429, 432, 446, 451, 457, 459—463
Борцова (Говен) Н. С. 230, 233, 409, 410, 413, 414, 417
Боссюет 147
Боур 339
Бочкарев В. Н. 428, 442
Бочкин 293
Бравур 338
Бразинский Х. Е. 419
Бригонци 415
Брикнер А. 442
Бродский М. Л. 442
Бродский Н. Л. 451
Брянский А. М. 442
Буальдьё 289
Бугославский С. А. 442
Будилович А. С. 442
Буини 186
Булатов М. 442
Булгаков А. 461
Булгарин Ф. 442
Булич Н. Н. 442
Бурнашев М. 442
Бутурлин Д. Н. 265, 442
Бутурлин П. Ф. 396
Буцинский 442
Бюлан 127, 132, 143, 144, 148, 150, 165, 166, 261, 276, 277, 280, 419, 423, 433.

Бюретт 97
Бычков 442
Бьянки 434—436

Вавилов С. И. 453, 454
Вагензейль 333
Ваде 403, 411
Вадковский Ф. Ф. 233, 302, 456
Валишевский К. 442
Вальтер И.-Г. 320, 321
Ванжура 127, 155, 166, 172, 310, 419, 420 422, 424
Варламов А. Е. 61, 95, 223, 330
Васецкий Г. 442, 453
Васильев С. 396
Васильчиков А. А. 266, 312—314, 324, 442
Вахрамеев 462 В. В. 442
Вевер Х.-Л. 319, 323, 451, 452
Вейдемейер Л. И. 442
Вейнер П. 442
Вейссе 153
Вейтбрехт 459
Венгеров С. А. 123, 130, 213, 439, 442
Веневитинов 294
Веревкин В. И. 206, 462
Верещагин В. А. 442
Вернадский Г. И. 442
Верстовский А. Н. 224, 245
Вертков К. 442
Веселовский А. А. 442
Веселовский, Алексей 442
Веселовский А. Н. 442
Веселовский К. С. 442
Веселовский Юрий 442
Вестрис 426
Виже-Лебрэн 224, 239, 288—290, 311
Вийоклер 235
Виленская Э. С. 443
Виллиамс Ш. 443
Вильбоа 72
Вильде 399
Виноградов В. В. 443
Виногадова М. 296, 340
Винский Г. С. 443
Винчи 315
Виолие 133, 235
Виотти 412
Вишневский Вен. 462
Власова А. И. 246
Волгин В. П. 455
Волков Ф. Г. 11-5, 306, 444, 445, 450, 453
Волконский 228, 278
Волконский П. М. 296, 338

Володимеров И. 291
Вольтер М.-Ф., 410, 443, 455
Вороблевский В. 275, 443
Воробьев И. 305
Воронцов А. Р. 265, 269, 276—283, 287, 288, 312, 425, 442, 446, 448, 449, 452, 454, 461
Воронцов М. И. 398, 441, 443, 449, 464
467
Воронцов С. Р. 276, 278, 285, 312—316, 333, 348, 414, 425, 439, 449, 451, 452, 456, 459, 463
Воронцова А. К. 402, 443
Воронцовы 265, 276, 288, 290, 292, 314—317, 333, 427
Воскресенский Н. А. 443
Востоков А. 457
Всеволодский (Гернграсс) В. Н. 433, 439, 443, 444, 461
В. Т. 443
Вундер 341, 343
Вяземский П. А. 443
Вязмитинов С. К. 127, 151, 156, 277, 428

Габлиц Ф. 323, 325, 452
Габриели 412, 414
Гаво 282, 433, 435, 437
Гагарин 264
Гагарина П. Ю. 246
Гайдн 75, 99, 191, 219, 222, 249, 252, 253, 266, 291, 296, 302, 303, 309—314, 327, 337, 339, 341, 350, 425, 426, 463
Галинковский Я. 221
Галуппи 119, 169, 266, 391, 400, 405, 406, 408, 410, 411, 414
Гальяр 434
Гамалея И. 396
Гампельн 341
Гансен 339
Гарани (Гариатра) 396, 399
Гардель 426
Гарновский М. 443
Гарсиа 289, 290
Гассе 315, 330, 405
Гашар 454
Гвидо Аретинский 320
Гек 296, 338
Гендель 311, 314, 352, 355
Гене 297, 303, 339, 340, 342
Георги Г. 134
Геннади Гр. 444
Генрих прусский 408, 448
Герман Э. 425
Герстенберг И.-Д. 241, 303, 304, 308, 309, 314, 327—329, 349, 350
Гесслер И. 296, 302—304, 310, 339—343, 460
Гестори 342
Гец 343
Гибмер 399
Гиллер И.-А. 153, 320, 321, 350
Гильфердинг А. Ф. 57, 444

Гиммель 341, 343, 434
Гинзбург Л. С. 322
Гинзбург С. Л. 110, 164, 334, 447, 459
Гинрихс И. 317, 444
Гиппиус Е. В. 16, 26, 45, 444
Гиппиус Ф. 444
Глаголева Т. А. 444
Глинка М. И. 31—34, 86, 92, 95, 107, 110, 111, 113, 123, 170, 171, 177, 183, 224, 330, 336, 337, 439, 444, 458
Глинка С. Н. 146—148, 216, 219, 220, 225, 285, 286, 297, 298, 444, 451
Глюк 173, 221, 223, 271—273, 284, 311, 314, 329, 336, 354, 355, 416, 423—425
Гоголь 15
Голенищев-Кутузов М. И. 54, 219, 287, 444
Голенишева-Кутузова Е. И. 287, 444
Голети 340
Голиков И. И. 439, 444
Голицын 233
Голицын А. М. 406
Голицын Ф. Н. 444
Голицына П. И. 464
Голицыны 228
Головин 399
Головина В. Н. 219, 225, 428, 437, 444
Головины 290
Головкин Ф. 444
Голубев 347
Гольцев В. 444
Горбунов И. Ф. 444
Горошков 310
Горчаков 244
Горчаков А. И. 286
Горчаков Д. 151, 155, 277
Горяинов 243
Горяинов С. 289, 444
Горький М. 449, 456, 462
Госсек 272, 273, 291, 426
Готье 254
Готье Ю. 441, 444
Грабарь И. Э. 444
Градищи 403
Граль 339
Гранже 402
Грауны 322
Грез 427
Греков Б. Д. 444, 449
Гретри 111, 119, 153, 220, 231, 233, 243, 264, 269, 272, 273, 275, 277, 281, 284, 285, 291, 307, 308, 408—411, 415, 419, 426, 427, 434—437, 444.
Греч Н. И. 225, 294, 444
Грибовский А. М. 444
Григорий, папа 320
Григорович-Барский В. Г. 444
Григорьев А. Д. 18, 57

Гримм М. 155, 409—411, 416, 496
Гроссман-Васина В. А. 444
Грот Я. К. 161, 444, 463
Грубер Р. 444
Гудзий Н. К. 444, 458
Гульельми 283, 284, 422, 434—437
Гуревич Л. 444

Даво 99

Давыдов С. И. 260

Далейрак 217, 234—236, 257, 272—275, 281, 284, 289, 290, 307, 422, 433—437

Далл 'Окка А. (Далолли) 338—340, 342, 399, 400

Далл 'Окка, братья 340, 343

Даль В. И. 445

Дамский К. 157

Данилов 242

Данилов Кирша 12, 14, 18, 30, 57, 61, 64, 87, 91, 167, 306, 439

Данилов С. С. 445

Данько Е. Я. 445

Даргомыжский Е. Я. 170, 224

Дарси 110, 111, 114, 127, 151, 166

Дашков 418

Дашкова Е. Р. 265, 277, 407

Дегтярев С. А. 275, 291, 297; 326, 327, 337, 454

Дезед 272, 273, 282, 284, 415, 433—437

Дезожьер 273, 274, 282

468

Дезормери 112

Делла Мателла 343

Дельфино 420

Демаре 339

Демидов Н. А. 445

Демидов Н. Н. 302

Демидов П. А. 87

Денглер 297, 309, 340, 343

Державин Г. Р. 60, 65, 105, 127, 132, 151, 160—165, 211, 260, 328, 346, 421, 423, 440, 441, 444, 445.

Десницкий В. А. 450

Дессентфуа 274

Детуш 244

Дживелегов А. К. 442

Дивова 288

Дидро 317, 464

Дилецкий Н. 317

Дилон 341

Димитрий Ростовский 449

Дис А.-К. 445

Диттерсдорф 303, 363

Диц Ф. 219, 303, 311, 420, 423, 424, 427, 428, 455

Дмитревская А. 411

Дмитревский И. А. 144, 416, 443, 451

Дмитриев И. И. 161, 164, 214, 260, 290, 305, 307, 346, 347, 443, 446, 450

Дмитриев М. А. 226, 305, 346, 445

Дмитриев С. С. 462
Дмитриев Ю. 445
Дмитриева А. 463
Дмитриев-Мамонов А. И. 419
Добролюбов Н. А. 107, 445
Доброхотов Б. В. 445
Добрынин Г. 286, 445
Довернь 403, 411
Догадин А. А. 27, 34, 44, 45
Долгорукая Е. Ф. 235, 287—290
Долгорукая Н. Б. 445
Долгорукий В. В. 235, 287
Долгорукий И. М. 157, 183, 217, 219, 220, 225—240, 242—251, 253—262, 265—267, 269, 287, 290, 292, 296 300, 311. 427, 430, 455, 452, 454
Долгорукий М. И. 231
Долгорукий М. П. 311, 445
Долгорукий Ю. В. 429
Долгорукие 228, 269, 287—290
Домашнев С. Г. 453
Доминичис И. 315, 445, 446
Дорвиньи 112
Дорохов 219, 220
Дризен Н. В. 446
Дроздов А. Н. 330, 334, 446
Дружинин В. 446
Дружинин Н. М. 121, 122, 446
Друковцев 123
Друзэ 245
Дубровин Н. 446
Дубянский Ф. М. 327, 330, 331, 346, 411, 414
Дуни 273, 275, 277, 282, 284, 403, 410, 426, 433, 436
Дурылин С. Н. 446
Дюгазон 255
Дюкло 402
Дюлон 296, 340
Дынник Т. 269
Дьякова М. А. 161
Дьяковы 160

Евгенов 243
Евдокимов Ф. 296, 339
Евдокия, царица 94
Евсташио (Эйстакко) 297, 329
Евреинов Н. Н. 446
Екатерина I 393, 446, 460
Екатерина II 10, 23, 105, 109, 122 126 127 146, 151, 154—156, 158, 161—165, 171 172, 174, 184, 203, 227, 249, 266, 270, 287, 289, 307, 308, 311, 316, 318, 348, 391, 394, 401, 404—423, 428, 439—446, 450, 451, 454, 460
Елагин 216
Елагин И. П. 316, 446
Елена Павловна 434
Елизавета Алексеевна 309, 424, 432, 455

Елизавета Петровна 266, 394, 405, 413 442, 443, 447
Елизарова Н. А. 269—275, 279, 317, 466
Енгальчев П. 309
Енько 256
Еропкин М. А. 309
Ерофеев .292
Ершов 343
Ефремов П. А. 265, 446, 449, 453, 463

Жардини 162, 311, 342
Жемчугова П. И. (Ковалева, Шереметева) 134, 236, 275, 441
Жене Э. 441
Жеребцов 11
Жерновик 252, 311
Жидков Г. В. 446
Жидков Г. В. 446
Жихарев С. П. 268, 329, 446
Жолобов 242
Жорж Себ. 91, 156, 166, 304, 306, 310
Жоржи Ф. 396
Жоффрен 446
Жуковский В. А. 214, 223, 309 337 442, 446
Журавлев 242

Забелин И. Е. 124, 404, 448
Заборовский 238
Заборовский И. А. 305
Зальшкин 141, 184
Замотан И. И. 448
Заозерская Е. И. 448
Заозерский А. И. 448
Западов А. В. 448
Зауервейд 129
Захаржевский Л. С. 204
Зейдельман 162
Зелинский 432
Зигмунтовский (Сигмунтовский) 340, 342
Зиновьев В. Н. 311, 315, 448, 463
Знаменский П. 448
Золотов Г. 307
Зорин Д. 111, 114, 165, 166
Зотов 277
Зубов П. А. 311, 313, 424
Зубрилов Н. 325, 450
Зыков 286

Иванов 292
Иванов (либреттист) 151, 157
Иванов, Ив. 109, 448
Иванов-Борецкий М. В. 448
469
Иванчин-Писарев Н. Д. 347

Ивар 270—275, 291, 317, 323
Изабе 238, 247, 296, 342
Измайлов 123, 213, 214
Измайлов М. М. 429
Израилев А. 449
Ильинский Л. К. 449
Илья 293, 400
Иоанн Антонович 443
Иоасаф 394
Иомелли 291
Иосиф II 420
Италинский А. Я. 315, 316, 449

Каватти 342
Кавос К. 166, 232, 258, 260
Каганова А. 449
Казнаков С. 434, 449
Кайзер 303
Калайдович А, К. 87
Каллаш В. В. 449, 458, 462
Калмыков П. 291
Камбини 291
Каменский 225, 257
Каминский 397, 400
Каневская 255
Канн-Новикова Е. И. 27
Канноббио 23, 74, 266, 421, 423, 432
Кантемир А. Д. 105, 123, 265, 440, 441, 444, 446, 449, 460, 461
Кантемир М. Д. 453
Канцевич 256
Канниани 274, 349
Капнист В. В. 109, 160—162, 440, 457
Карабанов А. П. 449
Карабанов П. Ф. 429
Карамзин Н. М. 105, 127, 157, 213—216, 218—221. 223, 234, 242, 246, 265 290, 305, 306, 309, 331, 337, 346, 457, 460.
Карелин С. 302
Карин 298
Карнович Е. П. 450
Карпов 205
Карская Т. Я. 450
Картон 341
Кастиль-Блаз 450
Каталани 245, 289
Кауфман, Анжелика 427
Кафенгауз Б. Б. 450
Каченовский Ф. И. 396
Кашин Д. Н. 11, 13, 34, 41, 58, 61, 72, 86, 91, 95, 183, 296—299; 301, 302, 308, 312, 329, 331, 337, 338, 343—345, 391, 461
Кашин Н. П. 450
Кашкаров 225, 251—253, 292
Кашкарова 246

Кашкин Н. Д. 163, 450
Квантц И.-И. 320—322
Квитка-Основьяненко Г. Ф. 182, 201, 207, 450
Келдыш Ю. В. 164, 450
Келнер Д. 325, 326, 450
Кеневич В. Ф. 450
Керубини 271. 273, 437
Керцелли 153, 154, 165, 308, 342
Кернелли И. 110—114, 126, 151, 166, 274—277, 280, 308
Керцелли М. 301
Кизеветтер А. А. 463
Кино (Квинольт) 132, 190, 354
Киреевский П. В. 14, 18, 25, 38—40 44, 45, 49, 52, 57, 347, 450
Кириллов Н. 450
Кишенский Ф. И. 203
Клаудий Х. 153, 216, 446, 449, 450, 458, 462
Клейст 341
Клеман Ф. 434. 450
Клементи 303
Кленовский Н. С. 27
Клопшток 221, 223
Клушин А. 158, 173, 214, 222, 223, 253
Ключарев В. И. 87
Ключевский В. О. 450
Книппер К. 126, 130, 141. 185. 414
Княжнин Я. Б. 105, 109, 114, 123, 126, 127, 130, 132, 134, 136, 142—150, 155—158, 161—165, 169, 170, 174. 177, 178, 205, 261, 276, 297, 329, 411, 416, 423, 450, 461
Князев Г. А. 450
Кобеко Д. Ф. 450
Кобенцль Л. 288—290
Коваленская Н. Н. 450
Коган М. 450
Козельский 11
Козельский Я. 450
Козицкий Г. В. 461
Козловский О. А. 162, 183, 214, 219, 268, 275, 306—309, 331, 336, 337, 391, 392, 421—424, 432
Козодавлев А. 186
Кокарев А. В. 451
Кокс У. 451
Колонна 402. 414
Кольчев В. Ф. 296, 311, 339 Комаров 127
Комаровский Е. Ф. 288, 451
Коменский И.-А. (Комений) 317—319, 451
Компанейский Н. М. 451
Компаси К. 396, 397, 400
Кондаков С. Н. 451
Кони Ф. 451
Константин Павлович 413, 428
Концевич М. П. 204
Кончилиани 351
Коплан Б. 451
Корберон 451

Кордон 420
Корелли 291
Корнель 430
Корнильев В. 441, 443
Коробьин 11
Королев С. 267
Костен 341
Котлубицкий 451
Коцелух Л. 353, 354
Кочубей В. П. 312, 451
Краснова 257
Краснощеков И. М. 44, 48, 50
Крейцер 282, 433, 436
Круглый А. 451 Кружков В. С. 451
Крутицкий А. М. 184, 416, 420
Крюгер А. 461
Крыжицкий Г. 131, 451
Крылов И. А. 5—9, 12, 60, 105, 106, 109, 123, 127, 136, 149, 151, 155—158, 163, 165, 180, 214, 228, 260, 294, 310 331, 439—445, 448—450, 452, 454, 456—462

470

Куаньи 420
Кудлай Н. М. 420
Кузнецов, адъютант Суворова 292
Кузнецов К. А. 449
Кузмина 257
Кузьминский К. 451
Кулаковский Ю. А. 452
Куломзин А. 451
Куник А. А. 451
Куракин Александр Б. 130, 237, 238 247, 296, 451
Куракин Алексей Б. 230, 238, 265, 267, 285, 287, 288, 418, 451, 457
Куракин Б. А. 451, 456
Куракин Б. И. 451, 452, 458
Куракин Ф. А. 231, 265, 267, 288, 418, 427, 445, 446, 451, 456, 458
Куракина Н. И. 238, 239, 287—290, 314
Куракины 225, 227, 265, 269, 287—290, 292, 391
Курганов 127
Кутайсов 241
Кучеров А. Я. 452
Кушева Е. Н. 452
Кушенов-Дмитревский 328, 452

Лабзина А. Е. 452
Лагарп Ж.-Ф. 424, 452
Лажечников И. И. 439
Ламбин П. П. 452
Ланг Ф. 461
Лансере Н. 452
Ларусс 434
Ласточкин Н. 461
Лафермьер 151, 157, 170, 231, 233, 247, 276—278, 315, 333, 348, 425, 427, 452
Леар 342

Лебедев В. И. 449, 452, 459
Лебедев П. С. 452
Левашова О. Е. 452
Левицкий Д. Г. 161, 335, 417, 451
Левшин В. А. 12, 105, 123, 127, 134, 150—155, 191, 261, 452, 464
Левшин Н. Г. 293, 294, 452
Лекен 239, 240, 242, 430
Лелейн Г.-С. 320—325, 355, 452
Лемберг Б. М. 452
Лемонте 458
Лемуан 271, 273, 282, 433—437
Лепехин И. 452
Лепик 277, 422, 432
Лернер Н. 452
Лесюер 437
Лехтблау Л. Б. 452
Ливанова Т. 452
Лидере 297, 340
Линева Е. 27
Линь де 420, 452
Липаев Ив. 452
Лисовский Н. М. 327, 452
Лисснер 241
Листопадов А. М. 14, 18—20, 26, 27, 41—45, 47—50, 52, 54, 57, 87, 139
Лихновский 312
Лобанов 256
Лобанов М. Е. 440, 452
Лобода А. М. 108. 452
Лозанова А. Н. 39, 453, 456
Локателли 398, 399, 402, 405
Лолли А. 252, 329, 353, 413, 414
Ломоносов М. В. 105, 307, 418, 423, 439—444, 451, 453, 454, 457, 461, 462
Лонгинов М. Н. 452, 453
Лопатин Н. М. 34, 86
Лопухин И. 453
Лоретта 342
Лукин В. И. 109, 123, 127, 440
Лукин И. 186
Луначарский А. В. 453
Лучанский М. С. 453
Любистков Г. М. 396
Людвиг Эмиль 438
Людовик XVI 455
Люлли 352, 354
Лященко П. И. 453
Львов Н. А. 12, 13, 23, 31, 38 56, 60—66, 70—75, 79, 81, 85, 86, 91, 92 127, 144, 151, 157, 159—164,
166,167,172, 173, 175, 179, 180, 193, 212, 267 287, 306—308, 310, 312, 328, 424, 441, 442, 444, 453
Львов Ф. П. 71, 161
Львова А. В. 229

Мавродин В. 453
Маддокс 275, 277, 279—284, 451, 463

Маджорлетти 435
Мадонис 119, 399, 400
Мазоки К. 391, 400
Майер 291
Майков В. И. 10, 107, 111—114, 127, 151, 261, 453, 457
Майков Л. Н. 161, 225, 422, 453, 454, 463
Макаров М. 347, 354
Макашин С. 454
Макогоненко Г. П. 5, 8—12, 165, 181, 212, 213, 454
Максим 293
Малинин Д. 454
Малиновский А. И. 151, 157
Манарелли 236. 247
Мандини П. 288—290, 435
Мандини Э. 434
Манн 443
Мантуани 402
Манухин 205
Манфредини 291, 326, 399, 401—405, 411, 412, 414, 427, 454
Манштейн 296, 341
Манштейн Г. 454
Мара, виолончелист 351
Мара (Шмелинген), певица 329, 349—352
Мария Антуанетта 427
Мария Федоровна 276. 316, 424, 427, 434, 446, 454—457, 464
Маркези 418
Марков А. И. 454
Маркович Я. 454
Марлинский А. 440
Марпург В.-Ф. 320, 322
Мартемьянов Т. А. 454
Мартини 282, 415, 433, 435
Мартин-и-Солер 17, 127, 155, 165, 166. 172, 184, 278, 283, 284, 303 418—423, 428, 432—435
Мартынов И. И. 454
Масков С. 441
Маслов 11
Массон К. 454
471
Матвеев Н. 296. 338
Матинский М. 9, 13, 58 74 111, 114 123 126, 127, 133—146, 149. 150. 155— 168, 176, 178, 180, 186, 187, 262, 274, 280, 299
Маттесон 322
Матюшкин П. И. 124
Матюшкина 418
Мегюль 273, 336, 433. 437
Мезенеп, Александр 317
Мейер 294
Мекк 341
Мельгунов С. П. 442, 460
Менгс 427
Меншуткин Б. П. 454
Меньшиков А. Д. 73

Менькишова 228
Мерзляков А. Ф. 80, 127 346 347, 454
Мерм 241, 242
Мерсенн 317, 327
Мертваго Д. Б. 454
Металлов В. М. 454
Метастазио 114, 118. 132, 190
Мещеряков Г. Н. 461
Миклашевский Иос. 454
Миллер В. Ф. 57
Миллер К. В. 459
Милонов М. 213, 450
Милюков А. 445
Миних Х. С. 409, 414
Минцлов С. Р. 454
Митель 342
Митрофанов С. 305, 306
Митусов С. П. 429
Михайлов И. 157
Михневич В. 454
Модзалевский В. Л. 226 453 454
Мозер А.-Р. 403, 408
Молчанов А. Е. 439
Мольер 147, 430
Монготье 435
Монн 333
Монс А. 460
Монс В. 46
Монсиньи 119, 153, 230, 247, 261, 264, 265, 272—275, 285, 403, 410, 411, 415, 416, 426, 427, 433—437
Моов 242
Морелли 277
Морибель 242
Мориджи 265
Морков В. 454
Морозов А. А. 454
Морозов П. О. 454
Москвичов Д. 204—206
Москвичова Е. Т. 206
Мосолова 251
Моцарт В.-А. 169, 219, 266, 273, 291 296 302, 303, 309—314 327, 330, 337, 340, 342. 353. 413. 425
Моцарт Л. 320—322
Мочульский В. Н. 255
Музалевский В. И. 455
Муравьев 235
Муравьев М. 161
Муравьев Н. Н. 60, 455
Мускетти 341, 342
Мусоргский М. П. 170
Мусси 340, 343
Мятлев 240, 242

Назаревский А. А. 455

Наполеон 243
Нардини 425
Нартов 454
Нарышкин 240, 413
Нарышкин А. А. 412—414
Нарышкин Л. А. 406—409, 412—414
Нарышкин С. Н. 409
Нарышкина М. Л. 306
Нарышкины 228, 391, 401
Настасья 303, 400
Наталья Алексеевна 461
Науман 352
Нащокин В. А. 399, 455
Незеленов А. И. 108, 455
Некрасова В. А. 246
Нелединский-Мелецкий Ю. А. 214, 216, 290, 305, 306, 330, 450, 455
Нелидов 242
Нелидова Е. И. 230, 233, 235, 246, 247, 413, 414, 434, 454, 455, 464
Нерлих 304
Несвицкий И. В. 236, 412
Неустоев А. Н. 455
Нехачин И. 151, 157
Нечигайлов Ф. 411
Нечкина М. В. 455
Никеев 309
Никита 292, 293
Никитенко А. В. 440, 455
Николай 292, 293
Николай Николаевич 455
Николев Н. П. 105, 110, 111, 114, 126—130, 133, 150—155, 157, 158, 165, 276, 277, 346, 463
Новерр 426
Новиков И. 127
Новиков Н. И. 5, 7, 10—13, 25, 109, 123, 127—129, 142, 144, 156, 181, 187, 221, 264, 265, 318, 319, 331, 441, 442, 445, 450, 451, 453—455, 459, 460—462
Новосильцев 235
Номен Я. К. 455
Носкова О. 461
Нурс Ж. 449

Оберкирх 426, 455
Обольянинов П. Х. 240
Овидий 363
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 441
Огюст 268, 277
Одоевский В. Ф. 61, 79, 80, 86, 93, 455
Озеров Н. П. 162, 163, 297, 336
Окороков В. 325, 450, 453, 459, 464
Олейников 11
Олсуфьев 348, 401
Опочинина 236, 246
Опочинина Е. Н. (Нарышкина) 236, 245
Орлов А. Г. 339, 404

Орлов А. С. 440, 442, 452, 455, 456, 458, 459
Орлов В. Г. 338
Орлов Вл. 5—8, 165, 455
Орлов Г. Г. 406
Орловы 413, 424
Освальд Д. 305
Осипов 132, 464
Оссовский А. В. 455
Остерман А. И. 440
Отт 312
Офрен 230, 231, 246, 247
472
Павел I 157, 159, 162, 211, 225, 227, 230, 239, 240, 247, 270, 276, 289, 297, 309, 326, 327, 392, 403, 413, 417, 424—432, 434—437, 442—445, 448—451, 451, 454—457, 459, 462, 464
Павленко Ив. 456
Павлов Ив. 397, 400
Паизиелло 97, 153, 164, 169, 217, 229, 236, 244, 257, 274, 277, 282—284, 290, 291, 302, 308, 312, 314—316, 329, 336, 348, 349, 391, 400, 409—411, 413—418, 422, 423, 427, 428, 434—437, 445, 456
Паллас П. С. 238, 456
Пальцо (Пальшау?) 413, 414
Пальчиков Н. Е. 86
Памшо (Пальшау?) 311
Панин 38, 39
Парадизи 350
Пассек 347
Пасхалов В. В. 79
Панковский 294
Пашкевич В. А. 9, 13, 58, 74, 109, 113, 114, 117, 126, 127, 133, 141, 143, 145, 147, 152, 155—172, 176—178, 180, 185—187, 212, 261, 262, 266, 274, 276, 277, 280, 391, 395, 411, 416, 421, 423, 424, 432
Пекарский П. П. 456
Пекелис М. С. 325
Перголези 118, 119, 169, 236, 291, 397, 409
Перепечин Н. 127, 151, 156
Перетц В. Н. 118, 189, 456, 461
Перри Джон 456
Петр I 14, 16, 17, 54, 73, 93—95, 121, 265, 392, 393, 395, 412, 441—446; 450, 453—458, 460, 461, 464
Петр II 446
Петр III 264, 394, 402
Петров 286
Петров В. 127, 457
Петров К. А. 439
Петров Н. И. 456
Петров Н. П. 456
Петров П. Н. 186, 333, 456
Петровский М. П. 456
Петровский Н. М. 457
Пиельтен 340—342
Пиери 401
Пикар 130, 457
Пиксанов Н. К. 457
Пиндар 97
Пинючи 268, 277

Питина С. Н. 457
Пифагор 320
Пичета В. И. 442, 449
Пичулин А. 124
Пиччини 169, 269, 271—274, 282 283, 288, 290, 296, 341, 426
Пишчевич А. С. 285, 294, 295, 457
Пишчевич С. С. 457
Плавильщиков П. А. 132, 144 150, 452, 457 460
Плейель 99, 191, 247, 252, 291
Плетнев П. А. 442, 457
Плеханов Г. В. 457
Плещеев А. А. 215
Пломер-Сальвини 342
Пнин И. 457
Погодин М. Н. 457
Подшивалов В. С. 213
Пожарская А. А. 243
Позье 457
Полак 341
Полевой К. 439
Полевой Н. А. 130, 140
Полежаев Т. 304, 307
Поливанов Л. 450
Полторацкий М. Ф. 396, 400
Померанцев 264
Понамарев С. И. 457
Понятовский С.-А. 239, 288, 289, 434, 435, 444
Попов А. 411
Попов Г. М. 45
Попов М. 9—13, 105, 107—109, 113, 114 122, 124, 126—128, 130. 135, 155, 157, 158, 269, 304, 407, 408, 448 457
Попов Н. 457
Попугаев В. 457
Поречнев М. И. 292, 293
Порошин С. А. 403, 424, 440, 457, 460
Портогалло 257, 283, 434, 435
Посошков И. Т. 457
Поспелов В. 393
Поспелов Г. Н. 457
Потебня А. А. 207, 450
Потемкин Г. А. 49. 203, 227, 237 413—415, 417—420, 423, 427, 459
Потемкин П. 275
Потемкины 391
Прач Я.-Б. (Иван) 12. 13, 15, 17 22 23 26, 31, 38, 44,56,60—66. 69—87, 91 92, 95. 99, 100, 117, 161—163. 172 175, 177, 179. 180, 193, 197, 201, 303—308, 311, 312, 325, 328, 424
Преображенский А. В. 457
Привицкий Я. 460
Прозоровская 256
Прокопович Ф. 463
Прокофьев В. А. 133, 164, 309, 432
Прокунин В. П. 34, 86
Протасов А. Я. 458

Протасова Варвара П. 424
Протасова Вера П. 424
Прудон 438
Пугачев Е. 8, 14, 17—21, 25, 30, 34, 38—43. 59, 73. 83, 121, 122, 181, 401, 443 446, 452, 458
Пуло 238, 239, 339
Пумпянский Л. В. 457
Пуньяни 291, 347, 417. 424, 425
Пучковский Я. А. 396
Пуччи 343
Пушкин А. С. 14, 18—20. 24, 25, 34, 44, 171. 224. 440, 441, 450
Пушкин В. 450
Пушкин Гр. 232
Пыляев М. И. 458
Пыпин А. Н. 107, 458
Пыпин И. 459

Рабинович А. С. 110, 111, 113, 132 133, 164, 170, 176. 177
Радищев А. Н. 5. 7, 11, 12, 17, 60, 61, 105, 107, 109, 122, 123, 127, 154, 173, 181, 212, 310, 331, 443, 451,
453—455, 458, 460, 461
Разин С. 14—27, 30, 43, 88, 453, 454
Разумовский А. Г. 266
Разумовский А. К. 225. 249, 266, 312—314. 409, 412, 414, 422
473
Разумовский К. Г. 266
Разумовские 266, 290, 291, 314, 391, 442
Рако 414
Рамо 352, 354, 424
Растопчин Ф. В. 285, 288, 311, 458
Раупах 127, 142, 166, 186, 277, 280, 291, 391, 399, 402, 409, 411
Ребенштейн 303
Редриков 309
Резанов В. И. 458, 459
Реймерс Г. 459
Рейсдорф 303
Рейтер 333
Рейн Г. 427
Рено 403, 405
Реиьяр 144
Репнин П. И. 265
Решетников А. 445, 458
Ржевская А. Ф. 265
Ржевская Г. И. 459
Ржевский Г. П. 229
Рибопьер 289
Ридигер Х. 216, 449, 458, 462
Рижель 272
Римский-Корсаков Н. А. 57, 86, 87, 90, 100, 101
Ришель 241
Роан 242
Ровинский Д. А. 459
Рождественский С. 459
Розанов И. Н. 305, 459

Рокотов Ф. С. 214, 218, 219, 335, 451
Романов Б. А. 459
Романович-Словатинский А. В. 459
Рондо 459
Росетти 418
Рубан В. Г. 454
Рубановский Н. С. 396
Рубедкая С. Н. 246, 247, 259
Рубинштейн Н. Л. 459
Рукин 305
Рукин А. А. 237
Румянцев 289, 404
Румянцев Н. П. 315, 459
Рупии И. А. 34, 38, 41
Руссо Ж. Ж. 113, 131, 142, 273, 282, 318, 321, 434, 451
Рыбкин Н. 292, 459

Сабашниковы М. и С. 226
Саблуков Н. А. 459
Сабуров 205
Сакен К. И. 456
Саккини 270—274, 277, 282, 291, 315, 411, 433, 436, 437
Сакулин П. Н. 459
Салетти 396, 400
Салтыков И. П. 239—242
Салтыков Ф. 242, 459
Салтыкова 341
Салтыковы 228
Сальери 270—274, 277, 282—284, 296, 341, 354, 409, 411, 434
Самойлов А. Н. 459
Санглен А. И. 459
Сандунов С. 248
Сандунова Е. С. 184, 296, 297, 340—347, 391, 420
Сандуновы 460
Сапорити 342
Сарро 118
Сарти 74, 154, 163, 192, 214, 266, 274, 27?, 283, 284, 291, 296—298, 313, 339, 343, 391, 410, 415—423,
427, 428, 432, 433, 437, 448
Сартори Ф. 308
Сафо 222
Сахновский В. Г. 459
Свербеев Д. И. 285, 459
Светлов А. 460
Светлов С. Ф. 460
Сегюр 460
Седен 142, 265, 274
Селиванов 11
Семевский В. И. 460 Семевский М. И. 460 Семека А. В. 460 Семен Тихонович 396 Семенников В. Г1.
460 Сенилов В. 460 Сен-Симон 460 Сенявина Е. А. 413, 414 Сербина К. Н. 460 Сергеев И. 332,
460 Серов А. Н. 86, 180, 460 Сибиряк Дмитрий 393, 400 Сивере 406 Сивков И. В. 460 Сидоров А.
А. 450 Сидоров Н. П. 460 Симони П. К. 460 Симеон 316 Синицыи 301
Сиповский В. В. 107, 222, 450, 453, 460

Сиротинин А. Н. 460
Сислей 296, 341, 342
Скабичевский А. М. 460
Скавронский П. М. 315
Скавронские 228
Скалой С. В. 460
Скарбевский М. К. 459
Скафтымов А, 460
Скиати 294
Сковорода Г. С. 460
Скоков Д. А. 164
Скорняков И. С. 124
Скрёбков С. С. 460
Славина Е. 410, 414
Смирдин А. 216, 226, 259, 441, 445, 450, 455, 462
Смирная Е. С. (Долгорукая) 230—237, 243, 244, 287
Смирнов С. 460
Смирновский П. В. 460
Смоленский С. 460, 461
Соболев П. М. 461
Соболев Ю. В. 439
Соболевский А. Н. 461
Соколов Ю. М. 461
Соколов Я. 151
Соколовский 32, 66, 73, 109, 114, 125, 126, 129, 130, 133, 165, 166, 174—176, 269, 276, 422
Соловьев С. М. 450, 461
Соломони 277
Сотников Т. И. 43
Сотье 242
Сперанский М. Н. 461
474
Стабингер 127, 151, 156, 165, 166, 277, 280, 296, 297, 302, 310, 338—340
Сталь де 446
Стамиц 291
Станюкович В. 461
Старнер 391, 401, 402, 414
Стасов В. В. 273, 461
Степанов В. 396, 397, 400
Степанов Н. И. 461
Стеркель 351
Стеффани 322
Столянский П. Н. 262, 461
Стоюнин В. Я. 461
Страбон 96
Страхов 127
Стрекалов 230
Строганов А. С. 234, 235, 265, 311, 424
Строганова 228
Строганова А. М. 443, 461
Строганова М. А. 265
Строганова Н. М. 461
Строгановы 265, 391

Суворин 442
Суворов А. В. 14, 43, 44, 48, 51—54, 147, 287, 292, 293, 332, 442, 459, 460
Сумароков А. П. 105, 113, 115, 117, 119, 128, 130, 147, 160, 166, 206, 263, 265, 307, 328, 395, 397, 398—
400, 402, 403, 409—412, 440, 442, 444, 451, 452, 461, 462
Сухомлинов М. И. 144, 461
Сшерилло 118, 461

Тараканова Е. Г. 294
Тарасов Е. И. 462
Тарди 338, 340, 341
Тартини 401
Тассо 298
Татищев 432
Тевес О.-Э. 127, 166, 296, 338, 340
Теплов Г. Н. 69, 120, 265, 304, 307, 330, 401, 412—414
Теплова 265
Тепловы 44
Тимашев 251
Тимофеев Л. И. 462
Тимофеев С. П. 462
Титов А. А. 462
Тихомиров М. Н. 449, 462
Тихонравов Н. С. 129, 446, 461, 462
Тоди Л. 164, 352, 415, 417, 418, 424
Този П. Ф. 320, 321
Толстая Е. П. 311
Толстой Д. А. 462
Томе 242
Торелли 443
Траетта 119, 391, 400, 408, 409, 411, 412
ТрEDIAKОВский В. К. 105, 453, 455, 456, 462
Трефильев Е. 462
Трофимов А. 293
Трофимова Т. 330, 334
Трубецкие 239, 265
Трубецкой 246
Трубицын Н. 306, 344, 347, 462
Трубников А. 462
Трутовский В. 9, 12, 13, 15, 18, 21, 22, 26, 31, 43, 44, 56, 61—66, 69—74, 77, 83, 86, 91, 92, 96, 117, 120,
122, 167, 175, 305—307, 310, 404, 412, 460
Туманский Ф. 459
Тун Е. 312
Тун Х. 312
Тупиков Н. 462
Турбин С. И. 452
Тургенев А. М. 462
Тургенева Е. Н. 293
Тюрк Д.-Г. 329

Уранова — см. Сандунова
Урусова 244
Успенский А. И. 462

Устрялов Н. 445, 462

Фавар 132, 142, 190, 403, 410

Файер 277, 291, 296, 338—340, 342

Фальбер 268, 269

Фатеев В. 293

Фациус 277

Фаш 303

Феверье 432

Федоров-Давыдов А. 454

Федоров М. 396, 397

Фесечко Г. 462

Физи 402

Филидор 119, 272, 273, 277, 282, 283, 285, 403, 410, 433, 435

Филип 338, 339

Филиппов В. А. 446, 462

Финагин А. В. 164, 269, 273, 279

Финдейзен Н. Ф. 64, 66, 109, 164, 262, 278, 279, 295, 296, 298, 314, 315, 322, 327, 328, 330, 333, 334, 392, 395, 432, 433, 455, 456, 463

Фишер А. 286, 296, 342

Флориан 309

Фодор 341

Фомин Е. И. 11, 13, 16, 17, 58, 60, 73, 86, 91, 92, 117, 126, 129, 130, 143, 152, 155—167, 171—175, 178—180, 185—187, 193, 198, 212, 261, 262, 267, 269, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 291, 297, 306, 308, 310, 312, 328, 329, 332, 336, 391, 418, 419, 423, 424, 435, 445

Фомин И. 185

Фонвизин Д. И. 5, 11, 60, 108, 109, 123, 127, 144, 146, 265, 440, 442, 443, 454, 462, 463

Фонтенель 449, 464

Форкель 99

Фрезе 291

Фрейлих 127, 156, 166, 277, 280, 425

Фридрих II 350, 351

Хазиков 87

Хандошкин И. А. 11—13, 16, 17, 58, 86, 92, 183, 214, 229, 247, 267, 299, 303, 306, 309, 310, 312, 322, 327, 330, 332, 336, 391, 452, 462, 464

Ханенко Н. Д. 395, 396, 463

Харджиев 464

Хвостова-Сушкова 347

Хемницер И. И. 105, 161, 444, 457, 463

Херасков М. М. 105, 127, 142, 143, 150, 155, 166, 264, 277, 333, 346, 422, 457, 459, 463

Хилков М. Я. 235, 236, 246

Хитров 242

Хованская Е. Н. 417

475

Хованский В. 265

Хоецкий К. 211, 463

Хомяков П. З. 456

Храповицкий А. В. 151, 157, 162, 163, 415, 418—421. 463

Хрущева Е. Н. 410, 417

Цицерон 319

Цицианов П. Д. 311, 463

Цеткин, Клара 463

Чайковский П. И. 86

Чанфарелли 277

Чарторижский А. 225, 316, 463

Чаянова О. 279, 463

Чебышев А. А. 463

Челищев П. И. 463

Ченни 341

Черепнин Н. П. 411, 463

Черников В. 148, 184, 411, 420

Чернышев 230, 233, 418

Чернышев В. 463

Чернышев З. Г. 156, 415

Чернышевский Н. Г. 107, 453, 460

Чечулин Н. Д. 463

Чешихин В. 116, 164, 463

Чимароза 274, 283, 391, 418—421, 422, 434

Чиприяно 412, 414

Чистович И. 463

Чичагов П. В. 313, 463

Чулков М. Д. 9, 12, 13, 24, 25, 34, 61—65, 72, 122—124, 127, 448, 464

Чупров 11

Шаликов П. И. 213, 218, 445

Шаль И. В. 464

Шарден 427

Шафрановский К. И. 464

Шаховский 225, 235, 246, 251, 253—255, 260, 269

Шац 233

Швейцер А. 315

Шевалье 308, 434, 435

Шевырев С. 464

Шейн П. В. 18, 41, 57, 464

Шептаев Л. 18, 44

Шереметев А. В. 296, 302, 338

Шереметев Н. П. 225, 227, 236, 237, 251, 258, 260, 270—284, 287, 290—292, 296, 297, 310, 314, 317, 338, 339, 419

Шереметевы 228, 269, 290, 391, 461

Шестаков А. В. 449

Шеффер П. Н. 88

Шильдер Н. К. 464

Шимко И. И. 464

Ширкова 256

Шишков А. С. 464

Шкловский В. 464

Шляпкин И. А. 464

Шмурло Е. 464

Шнор И.-К. 349, 453, 459

Шох 341

Шпревич 87, 95

Штелин И. А. 452, 464
Штелин Я. 119, 265, 317, 397, 400, 401, 403, 405, 464
Штенберг 422
Шторх Х. 220, 464
Шубинский С. Н. 464
Шубский Я. А. 396
Шувалов 251
Шувалов А. 452
Шувалов И. И. 266, 398, 443, 444, 457, 464
Шувалова А. А. 424
Шугуров М. Ф. 464
Шульц 340
Шумигорский Е. 434, 448, 454, 456, 464

Щеглова С. А. 268, 277, 279, 461, 464
Щербаков 309
Щербатов М. М. 461, 464

Эйстакко — см. Евсташио
Эккель 127, 129, 130, 141, 166, 280
Элих 294
Эмин Н. 220, 419
Эмин Ф. 123, 127, 216, 224
Энгельгардт Л. Н. 415, 418, 420, 424, 425
Энгельгардт Н. 464
Эрик датский 363
Эртель 240—242
Эстергази 312, 426
Эстергази В. 428, 464
Эфрос Н. С. 449

Юдин 242
Юкин В. 127, 151, 157,
Юсупов 207, 429
Юсупов Н. Б. 443, 450
Юсуповы 456
Юферов Д. Ф. 464
Юшков 242

Ягужинский С. П. 141, 164, 186, 187
Яковлев А. 235
Якубович А. Ф. 87
Ямпольский И. М. 13, 322, 464
Ярцев А. А. 464

Раздел пятый

РУССКОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО XVIII ВЕКА И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

1. Вопрос о русском просвещении XVIII века и музыкальная культура.....	5
2. Крестьянская тема в искусстве и просветительский интерес к народному творчеству в последней трети XVIII века.....	10
3. Судьбы русской народной песни в XVIII веке.....	13
4. Нотные сборники народных песен, созданные в XVIII веке.....	60
Приложения к разделу пятому.....	93

Раздел шестой

НАЧАЛО РУССКОЙ ОПЕРЫ

1. Русская опера XVIII века и ее изучение.....	105
2. У истоков русской оперы.....	110
3. Обстановка возникновения и идейно-художественные связи оперы.....	120
4. Русские писатели и опера. А. О. Аблесимов, М. Матинский, Я. Б. Княжнин.....	126
5. Русские писатели и опера. Н. П. Николев, В. А. Левшин и другие.....	150
6. Кружок Н. А. Львова и русские композиторы.....	159
7. Е. И. Фомин, М. Матинский, В. А. Пашкевич. Музыкальные образы русской комической оперы.....	163
8. Заключительные замечания об исторической роли русской комической оперы и о ее кадрах.....	181
Приложения к разделу шестому.....	189

Раздел седьмой

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА К КОНЦУ СТОЛЕТИЯ

1. Художественные течения конца века и музыка.....	211
2. Музыкальные впечатления современника.....	224
3. Музыка в быту русского общества.....	262
Общие замечания.....	262
Оперные вкусы и репертуар.....	268
Музыкальный быт.....	285
Концертная жизнь и музыкальные кадры.....	295
Нотные издания.....	302
Связи с зарубежными музыкантами.....	310
Литература о музыке. Пособия и популярные издания.....	316
Заключение.....	331
Приложения к разделу седьмому.....	338

ДОБАВЛЕНИЯ

Камер-фурьерские журналы и музыка при дворе.....	391
Список использованной литературы.....	438
Указатель имен.....	465